



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO

PROGRAMA DE POSGRADO EN LETRAS

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

LA POESÍA Y EL FLAMENCO

MANUEL MACHADO, JOSÉ BERGAMÍN Y GARCÍA LORCA

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE

MAESTRO EN LETRAS

(LETRAS ESPAÑOLAS)

PRESENTA:

JUAN MANUEL VADILLO COMESAÑA



Facultad de Filosofía
y Letras

ASESOR:
MTRO. ARTURO SOUTO ALABARCE

MÉXICO, D.F.

2010



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A mi abueliña

AGRADECIMIENTOS

A mi madre, por enseñarme a escribir; por ser mi mejor lectora y mi crítica más aguda. Sin su apoyo no hubiera sido posible este trabajo

A mi padre, a quien le debo mis estudios de música y de guitarra flamenca

A José Luis y Perla, gracias a su cariño y generosidad pude dedicarme de lleno a escribir una buena parte de esta tesis

A Francis y Tona, por su cariño y por regalarme la mejor de las obras completas de Lorca

A Arturo Souto, por su paciencia y comprensión; por los mejores comentarios; por una crítica que paradójicamente inspira paz; y por sus maravillosas digresiones que pueden atravesar el universo en un segundo

A James Valender, sin sus consejos y sus brillantes ideas este trabajo no tendría sentido

A Angelina Muñoz, por los caramelos que acompañaban los atardeceres de lectura a través de la terraza; por su sensibilidad que se extiende más allá de la línea del horizonte; por su clase que, como la pipa de Magritte, no es una clase; y porque, con un poco de suerte, esta tesis no es una tesis

A Federico Patán, por sus comentarios puntuales, y por compartir su gran sensibilidad

A Blanca Estela Treviño, porque su invaluable apoyo siempre me ha dado seguridad para seguir adelante

A Eduardo Casar, por sus atinados comentarios, y por la buena suerte

A Aurelio González, porque su seminario del romancero fue fundamental en mi primer acercamiento a Lorca

A Rodrigo Bazán, por compartir conmigo sus conocimientos del romancero

A Marita Vázquez, por la memoria del flamenco

A mi sicóloga Mariana Trujillo

A Eduardo Serrato, por colocarme en el laberinto de los símbolos

A Leonor Fernández Guillermo, por ser la mejor maestra de métrica que he tenido

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	6
ANALOGÍA, DUENDE Y EXPRESIÓN DIONISIACA	
1.-Analogía, duende y expresión dionisíaca.....	17
2.- <i>Cante hondo</i> , 1912, camino de cualquier parte.....	31
3.- <i>Canto rodado</i> , perderse para encontrarse.....	42
4.- El simbolismo de la luna, el agua y la guitarra	59
5.- El temblor de la seguriya en el <i>Poema del cante jondo</i>	81
6.- Imágenes delirantes en el <i>Romancero gitano</i>	90
LA PENA ANDALUZA	
1.- La Pena andaluza.....	99
2.- La Pena en algunas coplas flamencas	116
3.- La Pena en <i>Cante hondo</i> , 1912	129
EL SILENCIO Y LA MUERTE	
1.-El silencio y la muerte.....	139
2.- El silencio y la muerte en <i>Canto rodado y Duendecitos y coplas</i>	144
3.- El silencio y la muerte en el <i>Poema del cante jondo</i>	151
4.- El silencio y la muerte en el <i>Romancero gitano</i>	159
CONCLUSIONES	166
BIBLIOGRAFÍA	172

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo gira en torno al análisis de ciertos poemas de tres poetas españoles del siglo XX, Manuel Machado, José Bergamín y García Lorca, que de alguna manera tratan de expresar, sobre todo con la música del verso, el sentido y sentimiento del cante jondo andaluz, máxima expresión musical y poética del flamenco. Se trata de encontrar en sus poemas ese canto rodado que para Bergamín representa la tradición oral del pueblo,¹ un canto que va rodando en el río hasta convertirse en una piedra pulida que solamente puede recoger aquel poeta capaz de ayuntar lo culto y lo popular, sobre todo por medio de la riqueza de recursos musicales que encierra la copla andaluza;² aquel poeta capaz de sentir el misterio más que pensarlo, y oírlo más que sentirlo, en la intimidad de esa belleza milenaria y única que expresan el baile y el cante flamencos. Se trata entonces de encontrar en los versos de los tres poetas esa expresión original, netamente andaluza, cuya riqueza probablemente se deba al mestizaje cultural: los cantos litúrgicos bizantinos, la música del corazón oriental, especialmente de la India, que fue adquiriendo nuevos colores en la travesía de los gitanos; la poesía, la danza, y la música árabes; la riqueza de los ritmos judíos;³ y la guitarra,⁴ no la morisca sino la castellana, la tonal y temperada, la que podría representar al cristianismo, ya que, con su armonía vertical, racionalizó, occidentalizó el cante. Mestizaje que no debe entenderse como un injerto, o como una coincidencia de

¹ Vide Joel Caraso, “Canto rodado: Bergamín angélico, duendístico y musarañero”, en *En torno a la poesía de José Bergamín*, Lleida, Pages Editors y Universitat de Lleida, 1995, p. 118. (A partir de un poema de *Canto rodado*, Caraso interpreta y describe el sentido que Bergamín le da a la poesía popular y especialmente a la copla andaluza de tradición oral).

² Vide Pedro Salinas, *Literatura española siglo XX*, Madrid, Alianza, , 2001, p. 204.

³ Vide Manuel de Falla, “Análisis de los elementos musicales del cante jondo”, en *Escritos sobre música y músicos*, Madrid, Espasa Calpe, 1972, pp. 140, 141, 143, 144.

⁴ Vide Manuel de Falla, “La guitarra”, en *op. cit.*, pp. 154, 155.

orígenes, “sino que obedece a la acumulación de hechos históricos seculares desarrollados en nuestra península ibérica... razón por la cual el canto... acusa un carácter íntimo tan propio, tan nacional, que lo hace inconfundible.”⁵ Quizás en este carácter tan arraigado en la historia que entretejen las culturas, hallaron nuestros poetas –cada uno a su manera- la autenticidad de esa voz lírica inconfundible, que expresa el sentimiento de Andalucía, inspirada en el baile y el cante flamencos.

Manuel Machado (1874-1947) desde muy niño se empapó de la cultura flamenca, no sólo por haber nacido en Sevilla, sino, especialmente, porque su padre, don Antonio Machado y Álvarez -que usaba el seudónimo “Demófilo”-, preparó una de las primeras antologías de coplas andaluzas de tradición oral (es decir, de coplas flamencas): *Colección de cantes flamencos* (1881). Con este trabajo, transformó la literatura oral en literatura escrita, demostrando que aquella también es creación cultural digna de conservarse.⁶ Así, desde niño, Manuel Machado estuvo en contacto con las formas tradicionales andaluzas de versificación. Ésta podría ser la causa principal de su gran amor por el arte flamenco, que lo llevó a visitar tablaos, cafés cantantes, patios y cuevas gitanas, donde asimiló el compás de los diversos *palos*, y comprendió –si es que se puede comprender- en qué consiste el temblor del duende en la voz. Fue asiduo del famoso café del extraordinario cantaor Silverio Franconetti,⁷ donde conoció a los grandes artistas del cante flamenco de aquellos tiempos como Juan Breva, Chacón, la Trini y la Paloma, el Canario, Tomás el Papelista,

⁵ Federico García Lorca, “Arquitectura del cante jondo”, en *Obra completa* (Tomo VI), Madrid, Akal, 2008, pp. 229, 230.

⁶ Vide Juan Alberto Fernández Bañuls y José María Pérez Orozco, *Poesía flamenca, lírica en andaluz*, Sevilla, Signatura Ediciones, 2003, pp. 8, 12.

⁷ Vide Antonio Fernández Ferrer, “Cronología (vida y obra de Manuel Machado)”, en Manuel Machado, *Poesías completas*, España, Editorial Renacimiento, 1993, p. 772.

Fosforito, Ramón el de Triana, etc. (años después Federico García Lorca se inspiraría en este mismo mundo al escribir sus "Viñetas flamencas").

A todos estos artistas y a muchos otros dedica Manuel Machado una de las obras que proponemos estudiar: *Cante hondo* (1912), libro de poemas, inspirado –sobra decirlo– en el cante jondo andaluz. En este poemario la métrica se ajusta a las formas tradicionales de versificación de la copla flamenca. Aunque para entendernos mejor, convendrá referirnos al *palo*, término que proviene del léxico flamenco y que se utiliza para designar los estilos o subgéneros del arte flamenco (algunas veces tiene que ver con la tonalidad y la armonía, otras con el compás). Dependen del *palo* tanto la estructura estrófica como la posibilidad de que el tercer verso sea o no de arte mayor. Así el poeta compone, por un lado, sintiendo “la música callada”⁸ que encierra la métrica del verso, y por otro, inspirado en el “soniquete” que lleva “el aire” del *palo*.⁹ Por eso Manuel Machado titula sus poemas con los nombres de los diferentes *palos*, utilizando la estructura estrófica que corresponde en cada caso: “Alegrías”, “Malagueñas”, “Soleariyas”, “Seguiriyas gitanas”, “Soleares” etc.. De esta manera identifica la significación musical y poética, a la que le corresponde tal o cual estado de ánimo o forma de percibir y sentir el mundo.

Este mismo procedimiento, en el cual hay que sentir, o más bien oír, la música del flamenco, para después escuchar el silencio de la copla desnuda (sin música), nos parece que es el que también emplea José Bergamín (1895-1983), especialmente en dos de sus

⁸ Es un concepto (empleado sobre todo en *La música callada del toreo*) que José Bergamín utiliza para referirse a aquella música que él escucha interiormente cuando ve torear, música que se escucha con los ojos y que, aunque no suene, es flamenco. Aquí empleamos el concepto para referirnos a la música que se escucha interiormente cuando se lee poesía en silencio, en este caso especialmente a la copla que escriben los poetas, que en un principio no lleva música.

⁹ El "soniquete" es un término del léxico flamenco que se refiere a la calidad del sonido, especialmente en el toque de la guitarra, pero en general a todo aquel sonido del arte flamenco cuya belleza expresiva provoque la intensidad del sentimiento ("sonidos negros" diría Lorca). El "aire" es un concepto casi metafísico que se refiere a la atmósfera o ambiente que evoca cada *palo*.

obras poéticas, que son las que estudiaremos: *Duendecitos y coplas* (1962) y *Canto rodado* (1964-1968). Se trata nuevamente de poemarios que recogen soleares, soleariyas y siguiiriyas gitanas.¹⁰ Al igual que Manuel Machado, Bergamín dominaba perfectamente las formas tradicionales andaluzas de versificación. Fue también un amante del flamenco: se embriagó con la cadencia andaluza y asimiló el compás gitano, cuyo pulso se deja sentir en cada uno de sus versos. Quizás lo que distingue a Bergamín de Manuel Machado es que supo sentir con mayor profundidad las hondas resonancias metafísicas del cante flamenco, que él supo relacionar con la filosofía de Nietzsche, Unamuno y Sartre.¹¹ Aunque estas resonancias también las supo traducir en términos de un quiebro torero, de un rasgueo de guitarra, o de un zapateado. Incluso llegó a relacionarlas con el silencio que, según él, entraña la muerte en el barroco español (Escribá, Calderón, Quevedo).¹²

Tal vez se trate de la misma muerte, ese lienzo oscuro y callado sobre el cual Federico García Lorca (1898-1936) dibujaba sus versos, asegurándose de que en la oscuridad se dejara escuchar el silencio. En cuanto al amor de Lorca por el flamenco, ya se ha escrito mucho. Quizás el mejor ejemplo de esa pasión sea el Primer Concurso de Cante Jondo, que el poeta organizó, junto con otros intelectuales –entre ellos Manuel de Falla-, en Granada, en 1921. Este concurso es en definitiva fuente de inspiración de otra de las obras que estudiaremos: *Poema del cante jondo*¹³ (1921-1922), libro donde también aparecen los *palos* flamencos, en poemas como “El paso de la siguiiriya” o “La soleá” (nótese que en la siguiiriya y en la soleá coinciden los tres poetas). Estudiaremos también el *Romancero*

¹⁰ En este caso los *palos* no aparecen como título de los poemas.

¹¹ Vide José Bergamín, *La música callada del toreo*, Madrid, Turner, 1994, pp.7, 13, 49.

¹² Vide Diego Martínez Torrón, “Introducción biográfica y crítica”, en José Bergamín, *Antología poética*, Madrid, Castalia, 1997, pp. 12, 26.

¹³ El libro se publicó por primera vez en 1931 (Ediciones Ulises, Madrid).

*gitano*¹⁴ (1924-1927), donde, si analizamos la organización estrófica, no hallamos ningún *palo*. Sin embargo, el romance –es decir la composición estrófica con la que Lorca construye su romancero- “está considerado como un palo... si bien puede realizarse por soleá o por bulerías.”¹⁵

Se trata entonces de estudiar la manera en que cada uno de estos tres poetas se acerca al mundo del flamenco, primero –como apunta Joel Caraso¹⁶- por medio del ritmo. Un ritmo que se sostiene, en el flamenco, con el rigor del compás, y en la poesía, con la medida del verso. Después nos fijaremos en el sentido que expresa la modulación del cante, de manera implícita con sus melodías atemperadas, y explícita con la palabra volandera que roza el aire; ambas se reconcilian en un momento de creación única: en la poesía, en el cante, en la danza. Y si en ese momento el poeta plasma la música callada de sus versos, es porque encuentra en la sencillez de la copla el mejor medio para expresar ese sentimiento de Andalucía que late en el corazón del flamenco. Lo que nos proponemos, en fin, es describir la forma en que estos tres poetas dialogan con el flamenco para convertirlo en algo distinto que, sin embargo, no deja de vincularse estrechamente con un mismo mundo de experiencia. Porque en la expresión poética volvemos a encontrarnos ante el grito desgarrado del hombre arrancado de su origen, grito que el poeta transforma en la música de la palabra.

Si flamenco, según el maestro Manolo Sanlúcar, significa desterrado, también conlleva la idea de contradicción y paradoja, que son motivos fundamentales para

¹⁴ Se publicó por primera vez en la editorial de la *Revista de Occidente* (Madrid, 1928), bajo el título de *Primer romancero gitano*.

¹⁵ Juan Alberto Fernández Bañuls y José María Pérez Orozco, *op. cit.*, p. 53. (Por "soleá" o por "bulerías" se entiende que el romance puede cantarse acompañado por el compás y la armonía que caracterizan a cada uno de estos dos *palos*: "soleá" o "bulerías").

¹⁶ Vide Joel Caraso, *op. cit.*, p. 123.

Bergamín, cuya obra es como “un texto hecho de oposiciones que se resuelven en consonancias.”¹⁷ Es contrapunto, disonancias que se transforman en consonancias, contradicciones que se reconcilian en lo más sagrado, en la gran fuente de todo, en el silencio que evoca la muerte; así el taconeo de la bailaora cobra su máxima fuerza cuando se detiene en el tablado, apresando en un instante el silencio, expresando en un instante la muerte. De esta manera, por medio del contrapunto, intentaremos entender el diálogo contradictorio entre los poetas y el flamenco, contradicción que a fin de cuentas se reconcilia, se resuelve en consonancia.

El duende es para García Lorca,¹⁸ por encima de todo, un valor estético, que se puede aplicar no sólo al flamenco, sino a toda expresión artística. El duende, en su sentido mítico, implica una vuelta al origen, fugaz como el segundo, eterna como el instante, que nos devuelve en un destello, el primer color, el primer sabor, el primer aroma. Y en su sentido místico implica el encuentro con algún dios oscuro, tal vez Dioniso, que nos arranque el alma, por un segundo, para devolverla al silencio, a la totalidad. Por eso el duende requiere la presencia de la muerte; porque la muerte simboliza el regreso a la totalidad. En el instante en que por medio del arte el duende sucede, el individuo encuentra “el olvido de sí,”¹⁹ la alienación, la culminación de un proceso embriagador que implica el arte dionisiaco. El duende aparece solamente en el silencio que es precedido por el sonido. El contrapunto del taconeo de la bailaora, presencia, ausencia, puede leerse también como vida, muerte. Y la muerte, en el flamenco y en la fiesta dionisiaca, reconcilia al hijo perdido

¹⁷ Octavio Paz, *Los hijos del limo*, en *La casa de la presencia (Poesía e historia). Segunda parte. Obras completas* (tomo I), México, FCE, 1994, p. 380.

¹⁸ Vide Federico García Lorca, “Juego y teoría del duende”, en *Conferencias II*, introducción, edición y notas de Christopher Maurer, Madrid, Alianza, 1984, pp. 91, 95, 99.

¹⁹ Vide Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, Madrid, Alianza, 1973, p. 59.

(el hombre) con su madre (la naturaleza)²⁰. Es el duende el primer tema que trataremos. Intentaremos buscar al duende en la poesía de estos tres poetas: en la muerte que llega con el silencio en el *Poema del cante jondo*, en la muerte sonora de *Canto rodado* o en la muerte vestida de Pena en *Cante hondo*. Es entonces el duende, que es el vínculo más importante entre el flamenco y las demás artes, el punto de partida de esta investigación; el duende concebido como una categoría estética que expresa un tipo de belleza muy peculiar: belleza herida, belleza desgarrada, belleza embriagada (“verdad desnuda”²¹), que derrumba las apariencias del mundo racional, para descubrir la realidad de un mundo primordial. Conocer al duende supone una experiencia “delirante”, ya que como apunta María Zambrano, “la relación inicial, primaria del hombre con lo divino no se da en la razón, sino en el delirio.”²² En este sentido el flamenco hunde sus raíces en el misterio de la música primigenia, que surgía cuando el hombre imitaba el sonido de los pájaros.²³

Siguiendo por esta misma línea de investigación, esperamos poder relacionar al duende con el concepto de “analogía” que Octavio Paz desarrolla en *Los hijos del limo* y que implica la pretensión romántica de volver al origen. Demostraremos cómo “la analogía” es un concepto esencialmente musical, cómo supone música en contrapunto, la presencia de una contradicción en las entrañas del poema. “La poesía moderna puede verse como la historia de las relaciones contradictorias,” afirma Paz.²⁴ La analogía es la música delirante que, al surgir del mítico origen, se plasma en el interior del verso moderno, donde se recrea en perpetua metamorfosis, en el instante de la contradicción. Así se caracteriza también el

²⁰ *Ibid.*, p.44.

²¹ *Vide* Joel Caraso, *op. cit.*, p.131.

²² María Zambrano, *El hombre y lo divino*, México, FCE, 2001, p.28.

²³ *Vide* Federico García Lorca, “Arquitectura del cante jondo”, en *op. cit.*, p. 229.

²⁴ Octavio Paz, *op. cit.*, p. 326.

pensamiento de Bergamín, como una contradicción en movimiento.²⁵ Y si concebimos el flamenco como el sonido de la contradicción y su efímero eco, entonces “la analogía” de Paz nos permite tender un puente entre la poesía moderna, el duende flamenco, y la expresión dionisiaca. Éste será el tema de nuestro primer capítulo: analogía, duende y expresión dionisiaca.

El segundo capítulo lo dedicaremos a la Pena andaluza que es, en el fondo, no una pena por morir, sino una pena por no poder morir. Es el dolor por la madre que siempre cantan los gitanos y que M. Machado recoge con todo el sentimiento: “Madre, pena, suerte, pena, madre, muerte.”²⁶ Otra vez los contrarios: la madre que nos dio la vida representa el destino final; porque el vientre materno se parece a la muerte, lugar de todo y nada, donde no había conciencia, donde se pierde el ser. La madre es la vida, pero también es todo aquello que reconcilia la vida con la muerte. Es también la Naturaleza primordial buscada por el cantaor, que quiere alcanzar el canto de los pájaros. Entonces la Pena es el dolor de haber sido arrancado de lo Uno primordial, que se puede traducir como vientre. Éste dolor es para Nietzsche el dolor del poeta lírico, mitad músico, mitad poeta,²⁷ como corresponde a su etimología. Aquí es donde la lira de nuestros poetas encontró la fuente herida que hace cantar a las palabras en silencio. Para decirlo con un verso de Pedro Garfias: “Cómo suena la palabra / cuando suena.”²⁸ Es en este contexto que la *seguriya* gitana nos recuerda, que alguna vez los poemas de Homero se recitaban cantando. Cantando la Pena, la nostalgia por la música primordial, por el canto de los pájaros.

²⁵ Vide Joel Caraso, *op. cit.*, p.131.

²⁶ Manuel Machado, “Cantares”, en *Poesías*. Alianza, Madrid, 1998, p. 29.

²⁷ Vide Nietzsche, *op. cit.*, p. 62.

²⁸ Pedro Garfias, *Antología poética*, México, Col. Letras Mexicanas / CONACULTA, 1990, p. 207. Citada una única vez; todas las demás citas de Pedro Garfias son de *De España toros y toreros*.

La Pena, a diferencia de la tristeza, en su sentido etimológico implica un castigo, y una nostalgia. El castigo está cifrado en la maldición de haber venido al mundo, de haber sido arrancado de la madre; la nostalgia es el recuerdo de la muerte, o de la vida en el vientre, donde no había dolor. La Pena andaluza es el dolor que se sufre al recordar el vientre. También es dolor por la belleza, sobre todo por la belleza de la mujer. Porque esa belleza nos recuerda la perfección de la totalidad, y después, ya en el castigo de la vida, la caricia de la madre, el primer consuelo. Los cuadros de Romero de Torres no expresan la tristeza andaluza, como sugiere Antonio Martín Infante,²⁹ expresan la pena por la belleza. Las lágrimas de una mujer mirando el patio andaluz sólo se explican por el dolor de la belleza, belleza que nos recuerda el dolor del origen, el dolor por el origen, la madre, la perfección de la totalidad. También dolor por la mujer amada, por la compañerita, dirían los gitanos, por la compañera. “La mujer en el cante jondo se llama pena”, apunta Lorca.³⁰ En el *Romancero gitano*, el verdadero personaje no es Preciosa, ni Antonio el Camborio, ni tampoco el Amargo, sino la Pena.³¹

Habíamos dicho que el duende, para aparecer, necesita la presencia de la muerte. Se trata de una muerte andaluza que le brinda sentido a la vida y que implica la posibilidad romántica de encontrar la libertad en la muerte. Libertad, porque al venir al mundo, el andaluz está preso, está maldito, cada paso en su camino es un castigo, es dolor de incertidumbre, dolor de contradicción, contradicción por sentir a cada paso que fue arrancado de su madre, del vientre, del origen. Los contrarios en contrapunto crean la

²⁹ Vide Antonio Martín Infante, “Génesis de un tópico del modernismo español: la tristeza andaluza”, en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, tomo LV, núm. 2, México, 2007, p. 466.

³⁰ Federico García Lorca, “El primitivo canto andaluz”, en *Conferencias I*, introducción, edición y notas de Christopher Maurer, Madrid, Alianza, 1984, p. 72.

³¹ Vide Federico García Lorca, “Conferencia-recital del *Romancero gitano*”, en *Obra completa* (Tomo VI), *op. cit.*, p. 359.

tensión vital: dolor por el origen, deseo, deber, lucha por la vida. Placer que se transforma en dolor, dolor que se transforma en placer. La muerte reconcilia los contrarios, como nos dicen los versos de Escribá: “Ven muerte, tan escondida, / que no te sienta venir / porque el placer de morir / no me vuelva a dar la vida.”³² Y allí está el placer de sentirla, de sentir que por un segundo el dolor de la contradicción se ha apagado. La muerte en el flamenco y en la poesía será el tema de nuestro último capítulo.

En todas las coplas populares respetaremos la ortografía de sus respectivos cancioneros. Asimismo en las coplas transcritas de discos intentaremos ajustarnos al acento de cada cantaor.

³² Escribá, *apud* José Bergamín, *op. cit.*, p. 76.

ANALOGÍA, DUENDE Y EXPRESIÓN DIONISIACA

Analogía, duende y expresión dionisiaca

El duende aparece y desaparece en un instante sagrado. Irrumpe como un rasgueo de guitarra, en un ápice de tiempo, y luego se pierde en el eco del silencio. Se presenta firme como una metáfora cuando un golpe del cajón³³ coincide con el taconeo de la bailaora, y luego se desvanece dejándonos una herida. El duende como la eternidad siempre es pasajero, dejar de ser es su esencia. Por ello -aunque puede aparecer en todas las artes tal como apunta García Lorca³⁴-, aparece con mayor fuerza en las artes efímeras, en la danza, en la música, en la poesía, sobre todo donde predomina la improvisación. José Bergamín habla de “las artes mágicas del vuelo”; aquellas que no tienen “huella o trazo lineal que señale su ruta para repetirse”³⁵, se refiere a la improvisación del toreo, del baile y el cante flamenco, cuya faena es única e irrepetible como cada instante. En uno de esos instantes cuando el torero dibuja en el aire la vitalidad de la muerte, aparece el duende, para hablarnos del origen; de un tiempo primigenio, que se repite una y otra vez, siempre idéntico, siempre distinto, en perpetua metamorfosis; se trata del tiempo sagrado del mito³⁶, el tiempo sin tiempo, que el duende recrea en un instante –a la vez eterno y efímero- para dejarnos sentir de nuevo que el hombre y la naturaleza alguna vez fueron uno solo.

La analogía

Podemos imaginarnos que, en el tiempo primordial, antes de que el hombre tuviera conciencia de sí mismo, antes de que la palabra nombrara las cosas, el universo se percibía

³³ El cajón es el instrumento de percusión por excelencia en el flamenco. Como su nombre lo dice, es un cajón de madera en el cual se sienta el percusionista para golpearlo con las manos.

³⁴ Vide García Lorca, “Juego y teoría del duende”, en *Conferencias II*, op. cit., pp. 91, 95, 99.

³⁵ José Bergamín, *La música callada del toreo*, Madrid, Turner, 1994, p. 39.

³⁶ Vide Mircea Eliade, *Mito y realidad*, España, Colección Punto Omega, 1983, p. 24.

como una totalidad. Para Nietzsche esta totalidad es “lo misterioso Uno primordial”³⁷, que implica una “armonía universal.”³⁸ Nietzsche utiliza el término armonía que es ante todo musical (su característica fundamental es la simultaneidad, la coincidencia de sonidos en un mismo instante). Y es que el oído nos permite percibir más que ningún otro sentido la sensación de totalidad, basta cerrar los ojos y escuchar cómo coinciden en un instante los sonidos que se perciben en todas las direcciones. Es por ello que Octavio Paz –en el mismo sentido que Nietzsche- cuando se refiere a las correspondencias universales (a la totalidad) resalta sobre todo el ritmo y el sonido: “la visión romántica del universo y del hombre: la analogía, se apoya en una prosodia. Fue una visión más sentida que pensada y más oída que sentida...Correspondencia y analogía no son sino nombres del ritmo universal.”³⁹ A partir de esta sensación de totalidad y correspondencia, Paz elabora (sobre todo en el ensayo “Analogía e ironía”) su concepto de “analogía.” Se refiere a una tradición (y también a una creencia) tan antigua como el hombre mismo -reinventada por el romanticismo inglés y alemán- en cuya esencia impera la necesidad de volver al tiempo sagrado –un tiempo anterior a la historia- para reconciliarse con la madre naturaleza: “la superioridad de lo natural reposa en su anterioridad,”⁴⁰ que nos deja sentir “la nostalgia moderna de un tiempo original y de un hombre reconciliado con la naturaleza.”⁴¹ “Los poetas románticos fueron los primeros en afirmar, lo mismo ante la realidad oficial que ante la filosofía, la anterioridad histórica y espiritual de la poesía”⁴²; es decir, propusieron volver a las raíces, sentir que somos uno solo, la metáfora de una metáfora; sentir el poema como reflejo de la

³⁷ Vide Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*. Madrid, Alianza, 1973, p. 45.

³⁸ *Idem*.

³⁹ Octavio Paz, *Los hijos del limo, en la casa de la presencia (Poesía e historia). Segunda parte. Obras completas* (tomo 1). México, FCE, 1994, p. 389.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 361.

⁴¹ *Idem*.

⁴² *Ibid.*, p. 378.

totalidad⁴³, y la música como espejo invisible del universo⁴⁴. Solamente así –con los ojos cerrados y la conciencia perdida- se puede escuchar “la analogía”, “la correspondencia entre todos los seres y los mundos.”⁴⁵

“La analogía” es esencialmente un concepto musical, un diálogo simultáneo donde las voces del hombre se confunden con las voces de la naturaleza. Evoca un mito de origen que se percibe como la música delirante y embriagada de la fiesta dionisiaca. De acuerdo con Nietzsche⁴⁶ la columna vertebral de esta música es el ritmo cuya metáfora es la danza. En este sentido Octavio Paz apunta que el universo de “la analogía” está gobernado por “el ritmo y sus repeticiones y conjunciones.”⁴⁷ “Si el universo es un texto o tejido de signos, la rotación de esos signos está regida por el ritmo.”⁴⁸ “Los filósofos habían pensado el mundo como ritmo; los poetas oyeron ese ritmo.”⁴⁹

El compás flamenco

Los gitanos escucharon el compás, el ritmo desnudo, que expresa, en cada uno de sus doce pulsos,⁵⁰ la totalidad. El compás del flamenco, extremadamente complejo, distribuye cinco acentos en diferentes partes de sus doce pulsos; algunos *palos*⁵¹ se diferencian porque se empieza a contar desde una parte distinta, de tal manera que el compás siempre es el mismo y a la vez siempre es distinto. Cada *palo* implica una perspectiva especial en torno a un

⁴³ *Vide ibid.*, p. 380.

⁴⁴ *Vide Nietzsche, op. cit.*, p. 69. Es interesante mencionar que Nietzsche se refiere sobre todo a la canción popular como espejo musical del mundo. Ésta es la que tiene mayor poder embriagador, la que tiene mayor fuerza para reconciliar al hombre con la naturaleza. Pensemos que la copla flamenca es a fin de cuentas canción popular.

⁴⁵ Octavio Paz, *op. cit.*, p. 379.

⁴⁶ Nietzsche, *op. cit.*, p. 49.

⁴⁷ Octavio Paz, *op. cit.*, p.392.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 389.

⁴⁹ *Idem.*

⁵⁰ El compás de doce pulsos no es el único compás flamenco, pero sí el más característico.

⁵¹ El *palo*, término que proviene del léxico flamenco, y que se utiliza para designar los estilos o subgéneros del arte flamenco. Algunas veces tiene que ver con la tonalidad y la armonía, otras con el compás como en el caso que intento describir.

mismo universo rítmico, en ello reside la magia del compás que tiene sin duda un carácter sagrado, herencia de la música árabe e hindú. La función del compás es embriagar, al repetirse una y otra vez evoca el universo de todos los *palos* de tal manera que nos pierde, nos confunde, perdemos las coordenadas. En la música moderna el tiempo fuerte también se llama tierra, la combinación mágica del compás flamenco consigue que nos olvidemos de la tierra sin que dejemos de sentirla. Es decir, los acentos están marcando la tierra pero a su vez se dislocan en la imaginación de quien conoce el paradigma de los *palos*. El compás desnudo en el silencio evoca toda la música flamenca.

Solamente las palmas batiendo el aire, sin guitarra ni cante, consiguen que aparezca el duende cuando las manos están heridas de silencio. La bailaora lleva el compás sin más música que el ritmo de su cuerpo y entonces las manos en un diálogo con la luna nos regresan al momento en que vimos la luna por primera vez; al tiempo sin tiempo del origen. “Cantando y bailando –apunta Nietzsche- manifiéstase el ser humano como miembro de una comunidad superior: ha desaprendido a andar y a hablar y está en camino de echar a volar por los aires bailando. Por sus gestos habla la transformación mágica.”⁵² La bailaora encuentra la magia del duende, cuando se olvida de sí misma. El compás amarrado a las raíces de la tierra paradójicamente consigue que la danza se transforme en vuelo, en trazo efímero sobre la transparencia del aire. La bailaora en el contrapunto del taconeo evoca las calles empedradas que se transforman mágicamente en suelo de arcilla, en el primer camino; ya no sabemos si el cielo está arriba o está abajo; “se precipitan y desaparecen, simultáneamente, la realidad del mundo y el sentido del lenguaje”⁵³, en un solo pulso que separa el sueño de la vigilia. En un solo pulso la bailaora tiene que olvidar todo lo

⁵² Nietzsche, *op. cit.*, p.45.

⁵³ Octavio Paz, *op. cit.*, p. 396.

aprendido, lo necesariamente aprendido para ser olvidado. Se trata del “olvido de sí” que se consigue en la embriaguez del arte que dice la verdad, allí donde el hombre pierde sus límites y medidas para sumergirse en la autoalienación propia de los estados dionisiacos.⁵⁴

El delirio

La bailaora –en una vuelta al origen, en un destello- tiene que olvidar los “preceptos apolíneos”⁵⁵ (como son la medida, la conciencia,⁵⁶ la precisión de la forma en una escultura⁵⁷ hermanada a la nitidez y a la claridad⁵⁸ que sólo se consiguen con el rigor de la técnica⁵⁹), para fundirse -poseída por el duende- con la tierra primigenia.

María Zambrano apunta que “la relación inicial, primaria, del hombre con lo divino no se da en la razón, sino en el delirio.”⁶⁰ Esta idea nos remite al mundo primordial que habíamos intentado imaginar; un mundo que no había sido escindido por la razón. Ésta, en oposición al delirio, necesita segmentar para entender al mundo; no importa que luego vuelva a unir las piezas formando sistemas regidos por la lógica, la escisión ya está hecha, la realidad al ser segmentada ha sido transformada, ya no podemos sentir al mundo como un todo a menos que nos olvidemos de nosotros mismos así como del nombre de las cosas. El delirio -inseparable del duende- nos sumerge en el olvido a través de un viaje al mundo primigenio. Hay que subrayar que el delirio no se opone a la inteligencia, se opone a la razón; ésta segmenta dando a cada ente un sentido funcional en cuanto se diferencia de

⁵⁴ Vide Nietzsche, *op. cit.*, p.59.

⁵⁵ Vide *Idem*.

⁵⁶ Vide *Ibid.*, p. 58.

⁵⁷ Vide *Ibid.*, p. 40.

⁵⁸ Vide *Ibid.*, p. 42.

⁵⁹ Aquí he intentado reelaborar algunos conceptos de Nietzsche, y he añadido otros que por contigüidad semántica parecen tener sentido. En cuanto a la técnica, se presenta un dilema cuando nos preguntamos si es fundamental o no (parece que en el toque del guitarrista es definitivamente fundamental), acaso yo diría que es fundamental aprenderla con rigor, para luego olvidarla.

⁶⁰ María Zambrano, *El hombre y lo divino*. México, FCE, 2005, p. 28.

otros entes; aquél religa, con todo el sentido religioso de la palabra, vuelve a atar lo que había sido escindido. Esto implica desde luego que el delirio es una forma de inteligencia distinta a la inteligencia racional. La inteligencia delirante, con toda su fuerza primordial, consigue que las cosas más disímiles sean idénticas tal como fueron percibidas en el origen. La metáfora alucinante o visionaria es el mejor ejemplo, ya que nos transporta justamente al mito de origen ofreciéndonos la sensación de que el mundo ha sido creado por primera vez.⁶¹

Expresión dionisiaca

El espacio sagrado de la emoción estética encuentra su plenitud en la lucha vital que sostienen los contrarios: la analogía delirante y la razón, Dionisos y Apolo, la naturaleza y la sociedad moderna. “La poesía moderna puede verse como la historia de las relaciones contradictorias –advierte Paz-.”⁶² En la esencia del arte flamenco aparece la contradicción con toda su fuerza y dinamismo.

Parece que Lorca⁶³, a partir de la dualidad Apolo-Dionisos, ha desarrollado su concepto de musa y ángel, en una trinidad (musa, ángel, duende), en la que el ángel y la musa están de acuerdo con los preceptos apolíneos, mientras que el duende se apega al carácter dionisiaco. El ángel guía, previene, evita, es decir controla, mide en el sentido más racional. Deslumbra, como el dios de la luz, “y no hay manera de oponerse a sus luces.” “La musa dicta” preceptos y “despierta la inteligencia.” “La inteligencia es muchas veces enemiga de la poesía,” nos dice Lorca, tal vez queriendo decir, la razón es muchas veces enemiga de la poesía, “porque limita demasiado.” “Ángel y musa vienen de fuera” de ellos

⁶¹ Vide Mircea Eliade, *op. cit.*, p. 23.

⁶² Octavio Paz, *op. cit.*, p. 326.

⁶³ Vide, García Lorca, “Juego y teoría del duende” en *op. cit.*, p. 93.

el poeta recibe normas, apunta Lorca, aludiendo a la preceptiva neoclásica. “El ángel da luces y la musa da formas”⁶⁴, advierte Lorca, queriendo enfatizar lo esencial en el carácter de cada uno. La musa duerme enferma de límites,⁶⁵ quiere atrapar la esencia de lo inasible, que paradójicamente sólo puede capturarse en el instante eterno de “las artes mágicas del vuelo,” en una lucha en que la forma se desvanece para ser otra y la misma.

“La verdadera lucha es con el duende”⁶⁶ -insiste Lorca-, que desgarrar el velo de la apariencia racional para dejarnos sentir la verdad de las entrañas; “que rompe estilos... que rechaza toda la geometría aprendida.”⁶⁷ La verdadera lucha –creemos- la sostiene el duende contra la musa y el ángel. A fin de cuentas estamos ante la lucha entre Apolo y Dionisos. Entre los límites y la ruptura de los límites.⁶⁸

Ni el duende ni Dionisos pueden luchar sin su contraparte. El artista lucha contra el duende –como advierte Lorca-, pero desde su conciencia, el duende trata de arrebatársela, y justo en esa lucha, (que enfrenta lo dionisiaco a lo apolíneo) se genera la tensión vital que produce la emoción estética propia del arte con duende (acaso el arte dionisiaco). El arte dionisiaco más que el apolíneo necesita enfrentarse a su contrario en un duelo que precisa de la muerte. El duende como el dios necesita contradicción y paradoja, vive de la contradicción.

El contrapunto

Al referirse a “la analogía” Octavio Paz habla de “un texto hecho de oposiciones que se resuelven en consonancias.”⁶⁹ Paz está aplicando un término musical a la literatura, se trata

⁶⁴ *Ibid.*, p. 94.

⁶⁵ *Vide Idem.*

⁶⁶ *Idem.*

⁶⁷ *Ibid.*, pp. 94-95.

⁶⁸ *Vide Nietzsche, op. cit.*, p.44.

⁶⁹ Octavio Paz, *op. cit.*, p.380.

del contrapunto, disonancias que se resuelven en consonancias: “dos o más sonidos que están en desacuerdo y se perciben como inestables”⁷⁰ llegan a un acuerdo en el siguiente pulso que implica la consonancia. El alma del contrapunto precisa del desacuerdo -que se traduce en términos literarios como paradoja antítesis, contradicción- hasta que se reconcilian los contrarios en consonancia. La lucha entre Dionisos y Apolo es contrapunto a dos voces, tensión vital creada por desacuerdos que se reconcilian hasta llegar al silencio, ese silencio mudo –diría Bergamín- de donde viene el duende y a donde siempre regresa, después de haber generado la inestabilidad que rasga el velo de la realidad racional. El contrapunto entre Apolo y Dionisos, dolor primordial, genera la belleza más herida, los sonidos negros (diría Lorca), la emoción que nos arranca del suelo aunque permanezcamos en el suelo.

La poesía moderna –como afirma Paz- vive de la contradicción, también el flamenco. El contrapunto en el flamenco implica lo misterioso y lo impredecible; no es el contrapunto occidental (Bach), nota contra nota, esencialmente racional y por ello medido; es el contrapunto que surge del azar y la intuición para jugar con el duende a las adivinanzas y quitarle la máscara de la apariencia a la realidad racional. Es el contrapunto de la improvisación, de “las artes mágicas del vuelo”, que siempre nos sorprende con lo imprevisto, porque el músico nunca sabe con certeza a dónde va llegar, y por eso siempre descubre algo nuevo en un remate de guitarra y cajón, entre un acorde misterioso y una nota oscura del cante. Es el contrapunto de la poesía cuando en un remate se resuelve la tensión de uno o varios versos.

⁷⁰ Roy Bennett, *Léxico de música*. Madrid, Ediciones Akal, 2003. P.93.

En un “mundo construido sobre la apariencia y la moderación y artificialmente refrenado irrumpió el extático sonido de la fiesta dionisiaca, con melodías mágicas cada vez más seductoras... esas melodías de la *desmesura* entera de la naturaleza.”⁷¹

Los sonidos de la naturaleza, con toda su espontaneidad, nos dejan sentir y escuchar una música que es más bella cuanto más azarosa. La sensación de correspondencia entre las voces de la naturaleza conlleva un misterio, el contrapunto del flamenco busca esa sensación y ese misterio (que también se desdibuja, por un instante, en alguna metáfora lorquiana o en el silencio que deja el verso de Bergamín), que sólo se pueden evocar por medio de la improvisación.

El flamenco asume lo irrepetible, lo busca en la brevedad de un acorde con duende. Las coplas flamencas así como los poemas que analizaremos se caracterizan por su brevedad. Los metros breves expresan con mayor intensidad el sentimiento efímero de la vida, su brevedad le cede espacio al silencio de la muerte, donde se desvanece la belleza que adquiere plenitud de significado y emoción.

El duende y el mito

Apunta José Bergamín⁷² que el cante flamenco no tiene una transcripción musical posible. Esto sólo es verdad si nos mantenemos en el sistema bien temperado, lo cierto es que – fuera de este sistema- sí es posible una transcripción microtonal del cante. Pero, ¿de qué serviría?, de nada, porque es imposible reproducir la emoción, la espontaneidad y la frescura de una nota, una frase o una melodía creada en el momento, improvisada. Esta espontaneidad atrae al duende. Se trata de un “verdadero estilo vivo –apunta Lorca-; es

⁷¹ Nietzsche, *op. cit.*, p. 59.

⁷² Vide José Bergamín, *op. cit.*, p. 39.

decir, de sangre; es decir, de viejísima cultura, de creación en el acto.”⁷³ “La llegada del duende...da sensaciones de frescura totalmente inéditas, con una calidad de cosa recién creada.”⁷⁴ Las notas recién creadas por el improvisador alcanzan acaso a rozar esa frescura del duende. Por un lado son totalmente inéditas, por otro, nos recuerdan el momento en que el hombre halló un descanso en su camino e hizo música por primera vez, a lo mejor golpeando la madera o imitando el canto de los pájaros. Una sola nota recién creada siempre nos remite al momento en que nació la primera nota, y en ello radica su frescura. “No se puede cumplir un ritual –advierte Mircea Eliade- si no se conoce el origen, es decir el mito que cuenta cómo ha sido efectuado la primera vez.”⁷⁵ La música de la India asimilada parcialmente por el flamenco, por su tradición milenaria, se acerca al origen de la música. Es un espejo de la naturaleza, imitación y diálogo, que revive el mito de la creación de la música. “Esto implica también que no se vive ya el tiempo cronológico, sino el Tiempo primordial, el tiempo en que el acontecimiento tuvo lugar por primera vez.”⁷⁶ Ésta es la sensación que nos deja el duende, “evasión real y poética de este mundo.”

Cada nota creada implica la sensación de que todo el tiempo cabe en un solo pulso. El instante se convierte en una medida de eternidad si pensamos que un ápice de tiempo es infinitamente divisible. El flamenco, con su improvisación, recrea el tiempo sagrado del mito cuando la música del hombre se confundía con la música de la naturaleza. Allí aparece y desaparece el duende.

El tiempo de la poesía -de acuerdo con Octavio Paz- es también el tiempo del mito, no es “el tiempo fechado de la razón crítica...es el tiempo antes del tiempo, el de la vida

⁷³ García Lorca, “Juego y teoría del duende”, en *Conferencias II*, *op. cit.*, pp. 91-92.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 97.

⁷⁵ Mircea Eliade, *op. cit.* p.23.

⁷⁶ *Ibid.*, p 26.

anterior que reaparece en la mirada del niño, el tiempo sin fechas.”⁷⁷ La mirada del niño representa el descubrimiento de todo el universo sensorial: el primer color, el primer aroma, el primer sonido; esas sensaciones tienen algo en común con los mitos de origen, suceden por primera vez, nos recuerdan el momento en que las cosas fueron creadas por primera vez. Incluso podríamos imaginar que el niño reinventa las cosas al mirarlas. Mircea Eliade⁷⁸ apunta que en una tribu norteamericana (los Osage), cuando nace un niño se recita la historia de la creación del Universo; después, cuando el niño desea beber agua, se recita otra vez la Creación, añadiendo la historia del origen del agua. Cuando el niño tiene edad para tomar alimentos sólidos, se recita de nuevo la Creación, esta vez relatando también el origen de los cereales y otros alimentos, y así sucesivamente en las diferentes etapas en las que el niño va reinventando el mundo. Entre otras cosas estos rituales expresan el sentido mítico que entraña la experiencia sensorial de un recién nacido; cuando un niño nace, vuelve a nacer el mundo; cuando un niño descubre una textura, un aroma, vuelve a nacer esa textura ese aroma. Para el recién nacido, el mundo acaba de ser creado, sino es que él mismo lo va creando. La frescura de esta creación atrae al duende que siempre entraña un viaje al origen. No sólo al mundo primordial –como hemos intentado sugerir- sino también al origen de nosotros mismos.

El niño reinventa el mundo en el juego, el juego no sólo es el espejo del mundo, es la manera de vivirlo. El duende también tiene alma de niño, le gusta jugar. Aparece triste, herido, desgarrado en una soleá o en una seguriya, pero por otro lado aparece juguetón, chistoso, burlón en unas alegrías, en unos tangos o en una bulería.⁷⁹

⁷⁷ Octavio Paz, *op. cit.*, p. 371.

⁷⁸ Vide Mircea Eliade, *op. cit.*, p.40.

⁷⁹ Soleá, alegrías, bulerías y tangos son *palos* del flamenco.

Esta expresión lúdica se parece mucho a la descripción que hace Nietzsche de la melodía dionisiaca “que continuamente está dando a luz cosas, lanza a su alrededor chispas-imágenes, las cuales revelan con su policromía, con sus cambios repentinos, más aún, con su loco atropellamiento, una fuerza absolutamente extraña.”⁸⁰ Así la bulería⁸¹ juega con el aire,⁸² juega con el compás, con su fuerza creadora de imágenes, cambia de textura y de colores, su soniquete⁸³ a veces nos recuerda una faena torera. Sin embargo en esa misma bulería alegre, también encontramos el lamento más profundo, en brevísimos pasajes pasamos de la alegría a la tristeza, de la risa al llanto así como los niños que tan pronto ríen como lloran, tal vez por eso algunos cantaores decidieron llamarse niños: Niño del Brillante, Niña Pastori, la Niña de los Peines, Niño de Cabra etc.

A veces la llegada del duende nos regala la frescura de la inocencia. El flamenco siempre está inmerso en un ambiente lúdico, aunque se trate de un juego que puede desgarrar el alma.

Habíamos dicho que el duende se presenta o bien triste o bien burlón y alegre, en realidad lo que sucede es que el duende nunca está totalmente triste o alegre, siempre hay alegría en su tristeza, y tristeza en su alegría (en esa ambivalencia está la Pena), cuando nos desgarrar de dolor también nos da placer, en cuanto nos hiere también nos cura; allí está el

⁸⁰ Nietzsche, *op. cit.*, p. 69.

⁸¹ La bulería es un *palo* del flamenco que utiliza la cadencia andaluza y el compás de doce pulsos empezando a contar en el pulso doce, en términos de la música occidental equivaldría a un compás de 6/8, seguido de uno de 3/4; este ritmo se caracteriza por su agilidad que permite un constante juego de síncopas y anticipaciones de acordes que a veces nos recuerdan el movimiento del toro jugando con la capa.

⁸² “El aire” es un concepto casi metafísico que se refiere a la atmósfera o ambiente que evoca cada *palo*.

⁸³ El “soniquete” es un término del léxico flamenco que se refiere a la calidad del sonido, especialmente en el toque de la guitarra, pero en general a todo aquel sonido del arte flamenco cuya belleza expresiva provoque la intensidad del sentimiento (“sonidos negros” diría Lorca).

contrapunto del flamenco, que rebasa el término musical occidental⁸⁴ porque también suena en el diálogo entre el cajón y las palmas que se batan entre tiempos fuertes y síncopas jugando con la antítesis y la contradicción.

Analogía y erotismo

“La creencia en la analogía universal está teñida de erotismo –señala Paz- : los cuerpos y las almas se unen y separan regidos por las mismas leyes de atracción y repulsión que gobiernan las conjunciones y disyunciones de los astros y de las sustancias materiales.”⁸⁵ El baile flamenco es expresión erótica de “la analogía”, expresión del misterio de la naturaleza, de las correspondencias universales. Entre la danza y la música hay un espejo, tensión y relajación, atracción y repulsión; Eros y Thánatos, un duende que no puede surgir sin la presencia de la muerte; contrarios que se reconcilian, conjunciones y disyunciones, otra vez contrapunto que aparece en “el simbolismo corporal entero, no sólo el simbolismo de la boca, del rostro, de la palabra, sino el gesto pleno del baile, que mueve rítmicamente todos los miembros.”⁸⁶ La danza entera se carga semánticamente de significados sin referente, que evocan, de manera simbólica, no solamente sensaciones y atmósferas, sino también el dialogo entre la naturaleza y el hombre. Esto sucede también en el baile flamenco donde hasta la expresión del rostro tiene significado. Allí aparece la palabra que pierde sus referentes para volverse espejo de la danza y de la música con su gesto pleno, es decir despojada de razón.

⁸⁴ Aunque ya habíamos hablado de las diferencias entre el concepto de contrapunto occidental y el contrapunto del flamenco, aquí se intenta resaltar que el contrapunto occidental requiere de notas musicales, que no pueden producir ni el cajón ni las palmas.

⁸⁵ Octavio Paz, *op. cit.*, p. 392.

⁸⁶ Nietzsche, *op. cit.*, p. 49.

Cierre

Antes de proceder al análisis de los poemas es necesario hacer énfasis en que lo dionisíaco necesita de lo apolíneo para que surja el arte flamenco, así como la poesía inspirada en él. La palabra que se despoja de razón necesita de la palabra más racional para poder crear la tensión que requiere el poema. Así también el flamenco necesita del rigor del compás; habíamos dicho que el compás embriagaba, que nos hacía perder las coordenadas, sin embargo -al mismo tiempo- el compás es la estructura más apolínea del flamenco, todo se puede perder menos la medida del compás. El compás es la columna vertebral de la improvisación. Así como la música improvisada es irrepetible, el compás debe repetirse, siempre idéntico, con todo rigor y con toda precisión. Su firmeza permite que todos los elementos que están a su alrededor puedan perderse y encontrarse. Curiosamente su poder embriagador está en su firmeza, cuando se repite una y otra vez, dejándonos sentir que lo perdemos y lo encontramos. Los músicos nunca pierden el compás y sin embargo sí se pierden en el compás. El compás tiene esa ambivalencia que comparte con otras estructuras artísticas, por un lado es el encargado de mantener la forma y la medida, por otro, permite la desmesura y la improvisación.

Cante hondo, 1912⁸⁷, camino de cualquier parte

A la sombra fresca de la vieja parra
 un mozo moreno rasguea la guitarra...
 Cantares...
 Algo que acaricia y algo que desgarrar.

(*Cantares*, vv. 6-8)⁸⁸

El contrapunto aparece creando tensión por medio de dos polos opuestos, allí está la disonancia, en esa paradoja que más que pensarse se escucha en la sincronía de una metáfora, en el tiempo que dura un rasgueo de guitarra, en un instante en que conviven simultáneamente caricia y desgarrar, placer y dolor, hasta confundirse el uno con el otro: “la analogía” -cuya esencia es el ritmo como habíamos apuntado- reconcilia los contrarios en el instante sagrado en que todo se corresponde.

Un rasgueo de guitarra en el flamenco se caracteriza más por su parte rítmica que por su parte armónica, es un ritmo que se desmorona como el tiempo así como se desmoronan los dedos sobre las cuerdas. Nos deja sentir que la sincronía vertical se derrumba inevitablemente para transformarse en metonimia; y así la belleza de un acorde deja de ser para volver a ser. En el sentido más *jondo*⁸⁹ el rasgueo nos saca del tiempo

⁸⁷ La primera edición de *Cante hondo* fue publicada por la Imprenta Helénica de Madrid en 1912. Cuatro años más tarde apareció una segunda edición (Editorial Renacimiento, Madrid-Buenos Aires), revisada y aumentada por el autor. Ésta última es reproducida por la edición más moderna que conozco (*Cante hondo 1916*, Barcelona, Nortésur, 2008), la cual emplearé siempre cotejándola con la edición de Antonio Fernández de las *Poesías completas* de Manuel Machado (Sevilla, Renacimiento, 1993).

⁸⁸ Manuel Machado, “Cantares” en *Cante hondo 1916*, Barcelona, Nortésur, 2008, pp.15-16. Este poema no aparece en la edición de las *Poesías completas* de Manuel Machado, Sevilla, Renacimiento, 1993. Parece que esta última edición es más fiel a la de 1912. Citado aquí y en adelante como *Cantares*.

⁸⁹ De acuerdo con Agustín Gómez, “las formas más arcaicas del folclore andaluz se asocian a los ritos mediterráneos del hombre dependiente de la Naturaleza (Agustín Gómez, *Cantes y estilos del flamenco*, Córdoba, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba, p. 97.)”, en este sentido, *jondo*, Más que profundo, se refiere a aquellos cantes que se acercan más a aquel momento primigenio en que el hombre hizo música imitando a la naturaleza; de acuerdo con esto, el dolor *jondo* involucra la nostalgia por el origen, se trata de ese dolor del hombre arrancado del paraíso (o arrancado del vientre materno), que sería de acuerdo con Rafael Lafuente (*Vide Rafael Lafuente, Los gitanos, el flamenco y los flamencos*, Sevilla, Signatura Ediciones de Andalucía, s/f, p.13) parte esencial del carácter gitano. Los *palos* más *jondos*, aunque no necesariamente los más antiguos, podrían ser la Toná, la Seguiriya y las Soleares.

cronológico, para sumergirnos en el tiempo del mito que cabe en un solo compás. Hay rasgueos más largos que otros: algunos pueden enfatizar varios acentos, otros –los más breves-, se dejan caer en un solo pulso donde pueden caber tres, cuatro y hasta cinco dedos percutiendo las cuerdas, así como caben en un mismo pulso la caricia y el desgarrar. El desgarrar se expresa en estos versos de la manera más musical por medio de la aliteración (o posible onomatopeya ya que la vibrante múltiple tiene un sonido similar al rasgueo de una guitarra) con la vibrante múltiple: **rasguea, guitarra, desgarrar**.

La caricia y el desgarrar son evocados respectivamente por la prima y el bordón en la siguiente estrofa:

La prima que canta y el bordón que llora...
Y el tiempo callado se va hora tras hora.
Cantares...
Son dejos fatales de la raza mora.
(*Cantares*, vv. 9-12)

Las primas son las tres cuerdas agudas de la guitarra (hechas de nailon), las cuales –aunque también pueden desgarrarse con un rasgueo- producen los sonidos de mayor dulzura, frente a los bordones (las tres cuerdas graves), que, al estar hechos de metal, pueden producir los sonidos más desgarrados.⁹⁰ Es por ello que la prima canta cuando el bordón llora. En este sentido parece evidente que el poeta quiso asociar la caricia y el desgarrar (de la primera estrofa citada) con la prima y el bordón respectivamente. De esta manera se intensifica esa sensación de alegría y tristeza en contrapunto, conviviendo en el mismo pulso, que –como ya habíamos mencionado- se deja sentir en el alma del duende. Entonces el tiempo se calla, o se transforma en música.

⁹⁰ Se trata de una generalización, así como las primas pueden desgarrarse, los bordones también pueden expresar dulzura, incluso –señalaba el maestro Manolo Sanlúcar- una de las características del flamenco es que los bordones son cantores.

El último verso de esta estrofa es como un remate que involucra lo inevitable, el destino transformado en cante, la fatalidad cuya última consecuencia es la muerte, el hado que se descifra en la música hasta llegar inevitablemente al silencio. “En la tradición bíblica – advierte Angelina Muñiz-Huberman-, el sentido sagrado de la música es la guía de la palabra profética.”⁹¹ Manuel Machado intuye algo similar en la tradición musulmana que está en el sentimiento fatal del cante, lo cual de alguna manera entraña el destino, otra vez el silencio: “el tiempo callado se va hora tras hora”, el tiempo lleno de música y a la vez de silencio: “Y Cronos –apunta María Zambrano-, padre del éter y de la noche eterna, del silencio, fue también padre de la música.”⁹² La urdimbre de la música (“misteriosa forma del tiempo”⁹³) y su silencio evoca la trama del tiempo, el fatal destino: “No importa la vida, que ya está perdida, / y después de todo, ¿qué es eso, la vida? (*Cantares*, vv. 13-14)”. En el flamenco la vida dura lo que dura un cante, y en esa trama de música y silencio, los músicos, así como los bailaores y los toreros, se la juegan. Desde que venimos al mundo la vida ya está perdida, ahí está el sentimiento más gitano. En el torero consciente de que cada faena puede ser la última, o en el cantaor que se desgarró la garganta como si cada nota fuera la última. Esta sensación adquiere plenitud en el último verso de la quinta estrofa, donde refiriéndose a los cantares andaluces Manuel Machado señala: “En ellos el alma del alma se vierte (*Cantares*, v. 20).” “El grito sale del alma, es alma –apunta María Zambrano- ...El alma que se desprende amorosamente de su vida concreta, quedándose desencarnada,”⁹⁴ el alma del alma que se vierte en la voz, porque en el flamenco se canta

⁹¹ Angelina Muñiz -Huberman, *El siglo del desencanto*, México, FCE, 2002. P. 146.

⁹² María Zambrano, *op. cit.*, pp. 83-84. (“La condenación aristotélica de los pitagóricos”)

⁹³ Jorge Luis Borges, “Otro poema de los dones”, en *El otro, el mismo. Obras completas* (tomo II), Barcelona, Emecé, 1989, p. 315.

⁹⁴ María Zambrano, *op. cit.*, p. 110.

sintiendo la muerte para sentir la vida; porque el alma del alma precisa de la muerte: “El alma se adentra en sus infiernos, muerte y padecer indecible de estar viva. Su viaje es hacia dentro.”⁹⁵ La duración de un cante (un viaje hacia dentro) recrea el tiempo de toda una vida (un destino) siempre acechada por la muerte cuyas anticipaciones aparecen en los remates y sus silencios; “la muerte rompe la ligazón amorosa, el ritmo del amor. Síncopa introducida en la melodía que es la vida feliz.”⁹⁶ La muerte desgarrar la melodía con un melisma que alcanza a rozar un grito como una daga que rasga la vida. En la síncopa (y el silencio que la antecede) la muerte se siente plena, en el batir de las palmas (soporte del melisma) que marca con rigor el compás. Todo el tiempo cabe en la cuenta del compás, “la música nace cuando el grito se allana, se somete a tiempo y número, y en lugar de irrumpir en el tiempo se adentra en él.”⁹⁷ Entonces cobra sentido pleno el lamento de Orfeo adentrándose en el sueño (en la hondura del compás), transformando el grito en alma: “Hundirse en el sueño es el origen de música y poesía. Hundirse en el sueño es delirar. Hay una sabiduría del sueño, no reconocida por la razón del hombre despierto.”⁹⁸ El verdadero despertar no está en la razón, es un despertar en el delirio. “El alma órfico-pitagórica, sin oírla (María Zambrano se refiere a la razón), viaja entregada a su delirio. Solamente podremos despertar hundiéndonos en nuestro sueño.”⁹⁹ El viaje al infierno griego es un viaje al interior más profundo de los sueños, donde el amor se encuentra en cuanto se pierde. El grito desgarrado de Orfeo (nos gusta imaginar que es la esencia del cante), brota de las entrañas y de los íferos, se templea en la garganta, y su dolor expresa la pérdida, no sólo de la amada,

⁹⁵ *Ibid.*, p. 111.

⁹⁶ *Idem.*

⁹⁷ *Ibid.*, p. 110.

⁹⁸ María Zambrano, *op. cit.*, p. 111-112.

⁹⁹ *Ibid.*, 111.

también del vientre y del origen. Cuando todo se pierde se encuentra el compás, y el compás sólo se encuentra cuando se pierde. En el dolor de perder a Eurídice, la música y la palabra se encuentran. Entonces aparece el duende para hablarnos de un instante cuya eternidad cabe en una sola nota oscura, en un solo compás o en un solo cante. “El tiempo y el espacio sagrados que marca la música delimitan la medida del infinito y el entorno de la nada.”¹⁰⁰ La vida ya está perdida, el cantaor se desgarró el alma porque sabe que después no queda nada, o más bien (como diría Bergamín) lo que queda es nada. Y así remata el último verso del poema: “no tiene más notas la guitarra mía (*Cantares*).”

Bajo el plenilunio,
como lagrimones,
como goterones, sus cálidas notas
llueven los bordones.

(*La copla andaluza*, vv. 9-12)¹⁰¹

Nuevamente los bordones lloran, o evocan el llanto cuando llueven sus cálidas notas. El verbo impersonal (llover) encuentra un sujeto en el canto de las tres cuerdas. La lluvia de los bordones nos recuerda que la guitarra es un espejo del sonido del agua. Los lagrimones y las gotas se reflejan en la transparencia de una metáfora. Recordamos aquellos versos de Lorca en los que la luna se refleja en el agua: “Un carámbano de luna / la sostiene sobre el agua.”¹⁰² El llanto y la lluvia se parecen al sonido grave de la guitarra que descubre su esencia, se vuelve llanto cálido bajo la luna llena. “Frasas musicales, equivalentes a melodías, o a cadencias perfectas que penetran en la memoria o la despiertan; ‘acuérdate’ o ‘para que te acuerdes’ parecen decirnos...”¹⁰³ Recuerda que la lluvia es llanto, que la luna es

¹⁰⁰ Angelina Muñiz -Huberman, *op. cit.*, pp. 145-146.

¹⁰¹ Manuel Machado, “La copla andaluza”, en *Cante hondo 1916*, *op. cit.*, pp. 19. Citado aquí y en adelante como *La copla andaluza*.

¹⁰² Federico García Lorca, “Romance sonámbulo”, en *Romancero gitano*, edición y estudio de Christian de Paepe, Madrid, Espasa-Calpe, 2006, p. p.148.

¹⁰³ María Zambrano, *op. cit.*, p. 86.

lluvia, que el llanto es música, que una nota de lluvia es una gota de música. Recuerda que en un principio la música se confundía con la lluvia, y después apareció la guitarra, madera que canta imitando la lluvia. Sentir al duende es acaso recordar lo que somos a través de la transparencia de la música. Recordar el origen con nostalgia al escuchar el canto de los bordones esencia de melancolía, que coincide con las otras cuerdas (las primas), también heridas:

Son melancolía
sonora, son ayes,
de las otras cuerdas heridas, punzadas,
las notas vibrantes.

(*La copla andaluza*, vv. 13-16.)

“Lo que se revela y se hace accesible por la música son los infiernos del tiempo de la naturaleza, del alma entre la vida y la muerte.”¹⁰⁴ Una herida se abre con la música del verso, memoria del mundo primordial, de sentir el vértigo de la muerte y al mismo tiempo la eternidad del instante. Los ayes son nostalgia por la muerte que acecha el paraíso. Ayes de un corazón que tiene que vaciarse para llenarse de música:

Y en mi vacío corazón
Se oye sonar
el *de profundis* del bordón...
Llora, cantar.

(*Elogio de la solear*, vv. 8-11)¹⁰⁵

Nuevamente la voz del bordón entraña el llanto. El canto grave y metálico roza lo más profundo. La cuerda llora y canta. Armonía y melodía son “El tiempo exteriorizado. El abismo del tiempo se ha vaciado”¹⁰⁶ como el corazón. El tiempo adquiere la forma de la música merced al vacío. “Es el tiempo cósmico sustancia de las cosas todas, abismo de la

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 84.

¹⁰⁵ Manuel Machado, “Elogio de la solear”, en *Cante hondo 1916*, *op. cit.*, p. 29.

¹⁰⁶ María Zambrano, *op. cit.*, p. 89.

realidad.”¹⁰⁷ El alma tiene que vaciarse para escuchar la música en el vértigo del abismo así como el sueño tiene que desnudarse en la vigilia:

En mis sueños te llamaba...
Como no me respondías
llorando me despertaba
(*Soleares*, vv.139-141)¹⁰⁸

Esta copla la canta el Camarón de la Isla¹⁰⁹ por bulerías en “Samara”, tema que abre el disco *Castillo de arena* (1977). El acorde bII maj7 (#9, #11)¹¹⁰ de la cadencia andaluza evoca el misterio de un pasaje entre el sueño y la vigilia. En este fragmento de bulería los sueños se corresponden, el sueño de la música y el de la palabra. El carácter lidio de la oncena aumentada suena a duermevela o a violeta dormida en la baranda. Tiene olor a viaje, y a magia de la fragua. Tiene “el encanto del número sagrado,”¹¹¹ “la magia persistente de los números y el canto. Las fórmulas matemáticas conservarán siempre las huellas de su origen mágico, operante, activo.”¹¹² Los dos intervalos (la novena aumentada y la oncena aumentada) descifran con números mágicos la sustancia de este acorde. Los rasgueos la hieren y la desmoronan. Entramos en una atmósfera errante entre la vigilia y los sueños. Se siente la presencia invisible del duende. La guitarra de Paco de Lucía¹¹³ desenreda el delirio apenas insinuado en el siguiente acorde. La luz de la vigilia a través

¹⁰⁷ *Idem.*

¹⁰⁸ M. Machado, “Soleares”, en *Cante hondo 1916, op. cit.*, p. 44. Citado aquí y en adelante como *Soleares*. Hay soleares de tres versos octosílabos generalmente asonantados el primero con el tercero, y soleres de cuatro versos, que son cuartetos asonantados. Soleares o soleá son el mismo *palo* que se toca usando el compás de doce pulsos empezando en el uno, y con la armonía de la cadencia andaluza.

¹⁰⁹ Camarón de la Isla, José Monge Cruz (1950- 1992), para muchos críticos fue el cantaor de flamenco más importante del siglo XX.

¹¹⁰ Estoy utilizando el cifrado de jazz para describir la armonía de intercambio modal de la cadencia andaluza. Aunque este acorde casi nunca se toca de manera vertical con las dos tensiones que estoy apuntando, estas dos notas se tocan muy cerca del acorde maj7, creando la atmósfera del acorde maj7 (#9, #11), que se construye sobre el sexto grado bemol de la escala menor armónica. Cabe decir que este acorde puede alternar con un acorde de dominante.

¹¹¹ María Zambrano, *op. cit.*, p. 84.

¹¹² *Idem.*

¹¹³ Paco de Lucía (Algeciras, Cádiz, 1974) es a mi juicio el mejor guitarrista de flamenco (aunque no me gusta hablar de mejor o peor en arte) que he escuchado.

de un ágata se transforma en sueño. Un prisma de cristal transforma el sonido en laberintos de luz. El acorde cifra en sus números el misterio del tiempo primordial. “El número inicial, primero, es un encanto mágico.”¹¹⁴ El anhelo por la eternidad del tiempo sagrado apenas se sublima y desaparece. Después el sueño se transforma en vigilia. El acorde resuelve medio tono abajo a la tónica de la cadencia andaluza, un acorde inestable, I7 (b9, b13)¹¹⁵, un despertar con llanto.

En el laberinto invisible de la armonía las notas encuentran su destino. Una trama matemática descifra las tensiones de los acordes cifrados con números, se trata de “el número como origen de la vida y su reflejo en la música.”¹¹⁶ El acorde I 7(b9, b13) de la cadencia andaluza refleja la vida errante gitana (por tratarse de un acorde dominante que es la tónica, esto sucede también en el *blues* y parece expresar el sentimiento del desterrado) que en cuanto llega tiene que partir:

Tu calle ya no es *tu calle*
que es una calle cualquiera,
camino de cualquier parte.
(*Soleares*, vv. 166-168)

El camino del vagabundo acentúa el sentimiento efímero de la vida. Las guitarras callejeras van “camino de cualquier parte.” Es el camino de la improvisación. Cuando Paco de Lucía y Tomatito¹¹⁷ tocan juntos, la música expresa la belleza del toreo, entre otras cosas porque se arriesga. Parece que las notas del picado¹¹⁸ no van a ninguna parte, parece que están

¹¹⁴ María Zambrano, *op. cit.*, p. 85.

¹¹⁵ En este acorde tampoco se tocan las tensiones simultáneamente, pero sí muy cerca, creando la atmósfera del quinto grado de la escala menor armónica.

¹¹⁶ Angelina Muñoz-Huberman, *op. cit.*, p. 145.

¹¹⁷ Tomatito es el nombre artístico de José Fernández Torres, un extraordinario guitarrista que adquirió renombre por acompañar al Camarón de la Isla.

¹¹⁸ El picado es una técnica de guitarra en la cual se utilizan los dedos medio e índice con fuerza y apoyándose en la cuerda inmediatamente superior a la que se hace sonar. El resultado es un sonido *staccato* que se caracteriza justamente por su fuerza y expresividad. Cada sonido punzante es como una herida, tiene sangre. Recordemos las notas heridas y punzantes de *La copla andaluza*.

perdidas entre callejas antiguas, y luego se encuentran, para llegar a un destino jamás pensado. Al compás hay que perderlo para encontrarlo. Hay que perder el rumbo, para olvidar las calles y recordarlas en la mirada de nuevas calles. “El camino que abre la poesía es el camino que recorrió Orfeo en su reto al amor y a la muerte.”¹¹⁹

En la mirada de una mujer el poeta se encuentra en el silencio que expresa el pensamiento:

Pensativo en tus ojos
me estoy mirando,
y tú sabes de sobra
qué estoy pensando.
Por eso vivo
mirándome en tus ojos
tan pensativo.

(*Alegrías*, vv. 14-20)¹²⁰

El pensamiento se adivina con la mirada. “Se podría decir que tanto más subyugante es una mirada cuanto más profunda es la ausencia de quien mira.”¹²¹ El poeta despojado de silencio encuentra en los ojos de la amada ese reflejo vacío de la ausencia que entraña un pensamiento secreto. El poeta se encuentra en la mirada de ella, el secreto levemente sugerido involucra un juego de espejos, el pensamiento adquiere la imagen de un espejismo. El poeta no sólo se mira en los ojos de la mujer, también allí se refleja su pensamiento. El pensamiento se vuelve transparencia, los ojos, imagen del silencio. “En ojos que se limitan a reflejar, esta ausencia permanece intacta. Justamente debido a que esos ojos no conocen lejanía.”¹²² Antes de mirarse en los ojos de la amada hay que vaciarse.

¹¹⁹ Angelina Muñoz-Huberman, *op. cit.*, p. 88.

¹²⁰ Manuel Machado, “Alegrías, sevillanas, serranas, etc.” en *Cante hondo 1916, op. cit.*, p. 104. Las alegrías son un *palo* del flamenco cuya armonía utiliza el primer grado, el dominante y el subdominante de la escala mayor, siempre resolviendo en el primer grado; se usa el compás flamenco empezando a contar en el uno. Generalmente se cantan cuartetas asonantadas, pero esta copla también podría cantarse por alegrías.

¹²¹ Walter Benjamín, “Sobre algunos temas en Baudelaire”, en *Ensayos escogidos*, México, ediciones Coyoacán, 1999, P. 38.

¹²² *Idem.*

El secreto evoca una meditación que vacía el pensamiento en la mirada. El encuentro de las miradas no dura nada, dura nada, dura un instante, toda la vida: “Por eso vivo / mirándome en tus ojos.” Es una manera de vivir en un reflejo eterno donde el poeta ha de vaciar su alma para mirarse, tal vez perderse en un laberinto de cristales, tal vez perderla en los ínfimos. Tal vez encontrar allí su pensamiento. El pensamiento de la nada creadora que se construye en la mirada del otro cuando uno está vacío.

En el secreto silencioso, la complicidad entre los amantes encuentra el misterio sagrado:

Qué *gustiyo* grande
que las cositas que tú y yo sabemos
no las sepa nadie.
(*Soleariyas*, vv. 25-27)¹²³

Así la copla se queda callada en su brevedad, para que brille el silencio entre cada estrofa, para que brille “La alusión a lo indecible, al misterio postrero que no se dice y que queda en el silencio como enigma también, ese enigma del que el espejo de la verdad testimonia temblorosamente.”¹²⁴

Siempre buscan el misterio
los gustitos del querer.
Amores, para ser buenos,
calladitos han de ser.
(*Tonás*, vv. 21-24)¹²⁵

El silencio sagrado, el secreto de los amantes, la sinestesia de una caricia, el recuerdo perdido de la placenta -donde todos los sentidos eran uno solo-, que la poesía recupera. “Lo sagrado –nos dice María Zambrano-, esa especie de placenta de donde cada especie de alma se alimenta y se nutre, aun sin saberlo.”¹²⁶ Lo misterioso Uno primordial que redescubren

¹²³ Manuel Machado, “Soleariyas” en *Cante hondo 1916, op. cit.*, p. 99.

¹²⁴ María Zambrano, “Prólogo”, en José Bergamín, *Poesías casi completas*. Madrid, Alianza, 1984, pp. 7-11.

¹²⁵ Manuel Machado, “Tonás y livianas”, en *Cante hondo 1916, op. cit.*, p. 119.

¹²⁶ María Zambrano, *El hombre y lo divino, op. cit.*, p. 82.

los amantes cuando son un solo ser, de nuevo el silencio que ha creado la música, el silencio que calladito guarda el secreto. Un silencio sonoro que queda después de la pasión, una muerte, una nada creadora, un rasgueo de guitarra que desgarrar el aire, una caricia de las cuerdas primas, la catedral de una guitarra, una mezquita, unos ojos pensativos para perderse, el camino que se pierde para encontrarse, un duermevela, una voz desgarrada entre el sueño y la vigilia, un duende que tiembla como un equilibrista en los versos de Manuel Machado.

Canto rodado, perderse para encontrarse

Voy andando y ya no sé
a dónde voy a parar.
Cuando me canse de andar
me pararé y los sabré.

(*Canto rodado*, p. 125)¹²⁷

En el camino, el caminante se encuentra cuando se pierde. El caminante se detiene al borde de la muerte en la quietud de un precipicio. La voz del Cantaor nunca sabe dónde va y sin embargo siempre llega donde tenía que llegar. El azar va tejiendo los caminos, donde tenemos que perdernos para encontrarnos: “y es difícil perder; es difícil perderse. Pero es más difícil encontrarse sin haberse perdido.”¹²⁸ El camino se transforma en sueño a cada paso. Somos el agua de un río que sólo es cuando sueña. Esa forma sin forma es nuestro rostro. “Esa búsqueda de verdad figurada en el camino, soñada, a su vez constituye la identidad del hablante...para soñarse, para definirse.”¹²⁹ Nos encontramos en el camino, y ese encuentro ya se desvanece.

Al mundo entero la vuelta
paso a paso vengo dando
y no he podido encontrar
lo que yo vengo buscando.

(*Lírica*, p. 153)¹³⁰

Andar perdido es andar haciendo camino. Solamente en el camino se encuentra la identidad que es el camino mismo. “Jugamos a perdernos toda la vida.”¹³¹ Trazamos un laberinto en

¹²⁷ José Bergamín, *Poesía, VI, Canto rodado*, Turner, Madrid, 1984, p. 125, citado de aquí y en adelante como *Canto rodado*.

¹²⁸ José Bergamín, “Hombre perdido”, en *Beltenebros y otros ensayos de literatura española*, Noguer, Barcelona-Madrid, 1973, p.84.

¹²⁹ Kathleen March, “José Bergamín, poeta del silencio”, en *En torno a la poesía de José Bergamín, op. cit.*, p. 262.

¹³⁰ Juan Alberto Fernández Bañuls y José María Pérez Orozco, *Poesía flamenca, lírica en andaluz*, Sevilla, Signatura, 2003. p. 153 (se trata de una colección de coplas flamencas, tradicionales). Citado aquí y en adelante como *Lírica*.

¹³¹ José Bergamín, “Hombre perdido”, en *op. cit.*, p. 83.

el jardín de los senderos. “Vivir, pensamos, es querer perderse uno en todo y por todo.”¹³²

Cada pérdida de nosotros mismos, de la identidad, como una banderilla torera, es estímulo y herida:

Hay qué mala suerte tengo
hay Dios mío qué disgusto
buscando lo que no encuentro
encuentro lo que no busco.

(*La soleá*)¹³³

La síncopa de los tangos¹³⁴ juega con la tierra a perderse y encontrarse. “El hombre se encuentra naturalmente en aquello mismo en que se pierde y por aquello mismo que le pierde.”¹³⁵ Y allí está el dolor de andar perdido en el camino:

Ni el caminante que viene,
ni el caminante que va,
saben cuándo van o vienen
si es que vienen o es que van.

(*Canto rodado*, p. 146)

“La finalidad del laberinto no es la de encontrar su salida, sino, al revés, su entrada.”¹³⁶ La salida siempre es una entrada, cuando uno va es porque uno viene, uno huye de sí mismo para encontrarse a sí mismo:

Voy huyendo de mí mismo
sin saber si voy o vengo
a mis soledades tristes
para huir mis pensamientos.

(*Canto rodado*, p. 105)

¹³² *Ibid.*, p. 84.

¹³³ Esta copla romanceada la recita un cantaor por tangos en el bar *La soleá*, en una calleja empedrada del barrio *La latina* de Madrid, barrio gitano. Serán citadas aquí y en adelante como *La soleá* las coplas cantadas en *La soleá*.

¹³⁴ Los tangos son un *palo* flamenco que se toca a compás sencillo de cuatro por cuatro, se diferencia de la rumba porque es más sincopado y porque generalmente el acorde no cae sobre el tiempo fuerte.

¹³⁵ José Bergamín, “Hombre perdido”, en *op. cit.*, p. 84.

¹³⁶ *Idem.*

El pensamiento es como un río que va puliendo la forma de las piedras y siempre llega a la soledad del mar. “Las piedrecitas rodadas / por la corriente del río / le roban su canto al agua” (*Canto rodado*, p. 8). “El pensamiento más profundo canta”¹³⁷, a veces nos va llevando sin poderlo remediar:

Pensamiento a dónde me yebas,
Que no te pueo seguí?
No me metas en paraje
¡Niña de mi corazón!
No me metas en paraje
Donde no pueda salir

(*Demófilo*, p.228)¹³⁸

El pensamiento delirante siempre es vagabundo, nos va llevando como a don Quijote, sin que podamos hacer nada, por los caminos donde la locura queda herida pero vuelve a levantarse. La locura se enfrenta a la muerte con tal de alcanzar a herir la belleza del delirio. Para los gitanos todos los caminos del andar vagabundo llevan a la libertad. El gitano prefiere dormir en la calle antes que perderla:

Del mal pagado
cuantos paseos me debes
adiós calle del mal pagado
cuantas veces me han tapado
las sombras de tus paredes
las tejas de tus tejados.¹³⁹

Esta copla evoca la belleza herida del andar callejero, de quien se busca la vida a cada paso.

No importa cuán duro sea el sufrimiento, la libertad es el valor supremo, y el gitano se

¹³⁷ Carlyle, *apud* José Bergamín, *La música callada del toreo*, p. 13.

¹³⁸ Antonio Machado y Álvarez (*Demófilo*), *Cantes flamencos*, Ediciones Cultura Hispánica, Madrid, 1975, p. 228 (Se trata de la famosa colección de cantes flamencos realizada por don Antonio Machado y Álvarez, *Demófilo*, publicada en 1881. Respetaré la ortografía de la edición que estoy utilizando). Citada aquí y en adelante como *Demófilo*.

¹³⁹ Transcribo esta copla tal como la canta el Camarón, probablemente viene de una copla romanceada que aparece en nuestra antología *Poesía flamenca, lírica en andaluz*. De hecho son casi idénticas, excepto porque la impresa omite el primer y último versos, y en vez del segundo incluye el siguiente: “Barrio de la trinidad.” (*Vide Lírica* p. 161). Aparece en el disco *Calle real* (1983) por fandangos de Huelva, con el acompañamiento de Tomatito y Paco de Lucía. Los fandangos llevan compás sencillo de tres por cuatro y anticipaciones de acordes con la misma armonía de la cadencia andaluza.

encuentra, cuando la encuentra. La guitarra sale a la calle, sus acordes se cubren de sombra. “Se viste de color de llama viva... porque esa música no solamente se posa, volandera, para pasar por el aire mismo que la lleva (*que voy de vuelo*),”¹⁴⁰ sino que esa música por ser vagabunda es la que se queda.

Volando voy
Volando vengo
Por el camino
Yo me entretengo¹⁴¹

Esta copla, como la siguiente, llenas de sencillez, nos hablan del andar vagabundo de esencia gitana -sin nada previsto-, es decir, andar de vuelo.

Ar morá me boy
Ar morá me bengo
Y las moritas que ban mourando
me las boy comiendo.
(*Demófilo*, p. 158)

En esta copla, el camino que deja su canto rodado va de aquí para allá, como el agua, puliendo las piedras del río con su transparencia.

No se va tan callandito
el agua cuando se va:
se va cantando bajito.
(*Canto rodado*, p. 14.)

En esta soleá escuchamos al agua cantando bajito. “Cantar bajito aparte de ser –al decir de San Juan- una de las condiciones del pájaro solitario, es también emprender el descenso a las profundidades soterradas del alma.”¹⁴² El descenso de Orfeo, un viaje hacia su propia alma, se transforma en música que va puliendo las piedras del río a media voz. El agua

¹⁴⁰ Vide José Bergamín, “Poética del tercer oído”, en *Beltenebros y otros ensayos de literatura española*, op. cit., p. 37.

¹⁴¹ Esta copla la compuso Kiko Veneno, y la canta Camarón en una rumba que aparece en el disco *La leyenda del tiempo*¹⁴¹ (1979).

¹⁴² Joel Caraso, op. cit., p. 121.

canta hacia adentro. Las coplas tienen “El carácter de ser cantadas hacia la interioridad.”¹⁴³
 “Hacia lo más íntimo o adentrado de sí.”¹⁴⁴ Cantar por lo bajo en flamenco es acercarse al fondo, “sugerir lo que se calla”¹⁴⁵, herir al silencio con luz velada, y a la oscuridad con la voz del agua.

Si cantas, canta bajito,
 como el agua del arroyo
 que va corriendo entre guijos.

(*Canto rodado*, p. 242.)

En *Canto rodado* el agua canta por soleá, y su música, en tiempo *rubato*¹⁴⁶, adquiere la forma de las piedras así como un canto rodado adquiere la forma del agua que lo va puliendo. El agua del río, como la palabra y la música, en cuanto tienen forma se desvanecen, un chasquido de luz apenas alcanza a herir el lienzo oscuro del silencio; lo que queda es lo que queda, la permanencia estremecedora del cambio:

Todo cambia y nada cambia:
 “lo que va de ayer a hoy”
 irá de hoy a mañana.

Lo que pasa es lo que pasa
 porque tiene que pasar:
 lo que queda es la mudanza.

(*Canto rodado*, p. 193.)

Para José Bergamín la paradoja del tiempo¹⁴⁷ es un quiebro torero, movimiento en la quietud, quietud en el movimiento; una faena que se deshace en el aire y que al mismo tiempo permanece, “permanencia en lo fugaz.” La poesía (como el toreo, el baile y el cante flamencos) “tiene que dejarse llevar, por decirlo así, de esa escapatoria de sí misma en el tiempo: evasión melodiosa, huidera, como la del agua que corre deshelada de los

¹⁴³ *Idem.*

¹⁴⁴ José Ángel Valente, *apud* Joel Caraso, *op. cit.*, p121.

¹⁴⁵ *Vide* Joel Caraso, *op. cit.*, p121.

¹⁴⁶ El tempo *rubato* respeta el compás, pero es flexible, a veces se puede ralentizar o acelerar libremente según lo vaya sintiendo el guitarrista o el cantaor.

¹⁴⁷ *Vide* Nigel Dennis, *El aposito en el aire*, Valencia, PRE-TEXTOS, 1983. P. 58.

ventisqueros nevosos del invierno.”¹⁴⁸ La “palabra en el tiempo” se hace y se deshace, en cuanto se deshace vuelve a formarse. Y allí está su verdad, en el silencio que queda cuando pasa, “en un proceso poético de la forma como devenir permanente.”¹⁴⁹ Como el agua, la palabra, al pronunciarla, se deshiela para encontrar su “verdad desnuda.” “Siendo el pensamiento de Bergamín un pensamiento en constante movimiento, en fuga perpetua, que reconoce como única forma la misma mudanza,”¹⁵⁰ lo único que puede existir es el cambio. La capa volandera engaña al toro con su estampa fugaz y al mismo tiempo eterna. El pensamiento paradójico sólo puede vivir en constante viaje y metamorfosis. Este pensamiento es un camino para perderse. Algo es y no es al mismo tiempo: “Todo cambia y nada cambia,” “lo que pasa es lo que pasa,” es decir, no existe la tautología, no existen dos palabras iguales ni dos atributos iguales porque el segundo que se nombra (el mismo) ya es otro un instante después. Lo único que puede suceder es el cambio. Y allí está la verdad de la palabra huidera, que va y viene: en cuanto la nombras ya no es la misma:

Cuando un viento las trae
y otro las lleva
es cuando las palabras
son verdaderas.

Son verdaderas
porque son luminosas
y volanderas.

(*Canto rodado*, p. 9.)

La verdad de la palabra está en su fragilidad deleznable. Lo importante no es lo que la palabra dice, sino lo que no dice, cuando desaparece, cuando se desnuda dejando una huella de música en el aire. El silencio nos deja escuchar según Bergamín “la palabra creadora que

¹⁴⁸ José Bergamín, “Los ojos del alma”, en *Beltenebros y otros ensayos sobre literatura española*, *op. cit.*, p. 69.

¹⁴⁹ *Idem.*

¹⁵⁰ Joel Caraso, *op. cit.*, p. 131.

es luz y canto, tan inseparablemente entrelazados, que decimos percibirlos juntos.”¹⁵¹ La luminosidad de la palabra en la copla flamenca es un destello de sonido, luz y canto sobre un lienzo oscuro. La palabra luz y canto es una “revelación que llega a través del silencio.”¹⁵² La palabra, como el camino y el compás, sólo se encuentra cuando se pierde – cuando se escucha el silencio-, también nosotros nos perdemos con la palabra, cuanto más efímera y frágil más nos recuerda la condición de nuestra vida:

Como la flor de la hierba
que se sopla y que se va
es la palabra huidera.

(*Canto rodado*, p. 84)

El duende también tiene que perderse para encontrarse. Nace del silencio que deja la música, y nos hace sentir ese “presentimiento, temblor, reverberación, más y menos que silencio, más y menos que voz de algo.”¹⁵³ Para regresar de nuevo al silencio, y dejarnos un “no sé qué de extraño y estremecedor, de oculto, de profundo y a la par de inasible, huidero.”¹⁵⁴ En el toreo como en las artes de vuelo “todo es verdad y todo es mentira.” Y eso es lo que dice el duende sin decir nada. La copla flamenca aparece “tan desnuda, que nos transparenta su verdad. No existe poesía tan sincera en la verdad y en la mentira como la de la copla.”¹⁵⁵ Por eso es que el duende invisible se deja ver en su transparencia. El duende aparece y desaparece en un instante sagrado, a la vez efímero y eterno, la eternidad puede durar lo que dura una falseta¹⁵⁶:

Cuando el tocador de guitarra verifica musicalmente
una falseta improvisada, dice: “Ahí queda”, como si dijese:

¹⁵¹ José Bergamín, “Los ojos del alma”, *op. cit.*, p. 57.

¹⁵² Nigel Dennis, *op. cit.*, P.55,

¹⁵³ Joel Caraso, *op. cit.*, p. 134.

¹⁵⁴ José Bergamín, *apud* Joel Caraso, *op. cit.*, p. 134.

¹⁵⁵ Joel Caraso, *op. cit.*, p. 128.

¹⁵⁶ La falseta es una composición para guitarra muy breve, puede durar un compás. Igual que la copla, su brevedad expresa cambios de ánimo repentinos, de la alegría a la tristeza. El guitarrista tiene un repertorio de falsetas y puede pasar de una a otra según lo vaya sintiendo.

“que nadie la toque”; y así queda, efectivamente, vista y oída: entendida, sin que nadie, ni él mismo, la pueda volver a tocar. Ver para creer, para entender: sin tocar. El toreo queda visto y entendido o creído: visible un momento, invisible una eternidad.¹⁵⁷

Lo que queda es un instante eterno. “La conversión de un *momento histórico* en un *instante eterno* es el milagro naturalmente sobrenatural de la poesía.”¹⁵⁸ Todos los segundos pueden ser instantes eternos. En un segundo infinitamente divisible confluyen todos los tiempos, o el tiempo que sólo es uno:

Parece que se han quedado
las horas claras del día
inmóviles un instante
en la luz del mediodía.

Un instante de silencio,
de soledad infinita,
tenebroso corazón
de una ardiente llama viva.

(*Canto rodado*, p. 220)

La palabra luz y canto –a la que alude Bergamín-, en el segundero de los sueños, transforma los segundos en instantes como gotas de un árbol, como frutos de una fuente. Una falseta por ser una composición brevísima nos deja sentir que una trama completa puede caber en un instante. Como la copla, la falseta expresa una unidad orgánica que alcanza la máxima intensidad gracias a la brevedad. En la quietud de la luz del mediodía las horas se han callado para escuchar el silencio, entonces suena la guitarra. El tocador va y viene de una falseta a otra, una triste y otra alegre como la emoción de los niños, de una eternidad a otra. Tal vez ese sea el sentimiento más gitano, ir de un instante a otro buscando la eternidad que se deshace en el aire como una falseta. En el instante eterno el tiempo cronológico se detiene, todas las voces se corresponden, confluyen el pasado, el presente y el futuro. Como mirar el Aleph borgeano, sentir el instante es una revelación: todo ha

¹⁵⁷ José Bergamín, *El arte del birlibirloque*, Madrid, Turner, 1994, pp. 17-18.

¹⁵⁸ José Bergamín, “Tiempo y alma”, en *Beltenebros*, *op. cit.*, p. 18.

sucedido, todo está sucediendo. Todo el tiempo es un instante que se revela cada segundo, cada fracción de segundo. Cuando escuchamos el instante, de acuerdo con Bergamín, nos hundimos en un mundo invisible:

La presencia invisible de otro mundo
en éste, que ahora veo
como una evocación alucinante,
trastorna lo que siento:

y equivoca mis ojos al mirarlo
como equivoca un sueño
su profunda realidad ilusoria
los éxtasis del tiempo.

Un pasado, presente; y un presente
que pasa a venidero,
suspenden el momento fugitivo
en un instante eterno.

(*Canto rodado*, p. 44)

La “autenticidad íntima del gitano” intuye “un sentido misterioso, la presencia invisible de una verdad inquietante, clandestina.”¹⁵⁹ “La analogía” descubre realidades oscuras al ligar -en el sentido más religioso- los entes más disímiles. La imaginación, gitana, magia de la fragua, abre su oído a la “vida íntima y secreta que palpita en el interior de las cosas”¹⁶⁰: “las cosas la están mirando / y ella no puede mirarlas”¹⁶¹; “que aquel que tiene fatigas / hasta con las piedras habla” (*Demófilo*, p. 229); “las lagrimas de mis ojos / se quejaban al caer” (*Demófilo*, p. 229). García Lorca ha sabido captar el sentido mágico del mundo gitano rozando el surrealismo sobre todo en su “Romance sonámbulo.” Rafael Lafuente menciona el surrealismo gitano,¹⁶² no como “un fenómeno artístico pasajero” sino como “una corriente espiritual dentro y fuera del arte, es tan antiguo como la humanidad y ha venido

¹⁵⁹ Rafael Lafuente, *Los gitanos, el flamenco y los flamencos*, Sevilla, Signatura Ediciones de Andalucía, s/f, p. 18.

¹⁶⁰ Joel Caraso, *op. cit.*, p. 134.

¹⁶¹ Federico García Lorca, “Romance sonámbulo”, en *Romancero gitano*, *op. cit.*, p. 101 (vv. 11-12)

¹⁶² Mercedes Pradal coincide con Rafael Lafuente en cuanto al surrealismo de las coplas flamencas, *Vide Mercedes Pradal de Martín, La copla popular andaluza*, tesis inédita, Universidad de Toulouse, 1967, p. 62.

revelándose en todos los periodos históricos...El fondo filosófico del surrealismo es el esfuerzo (cómodo, directo, intuitivo) por descubrir las realidades oscuras que se ocultan detrás de las realidades visibles; la búsqueda de las realidades que creemos más reales que aquellas que llegamos a conocer por los sentidos, cuyas percepciones son importantes para captar las causas profundas que mueven y dirigen la vida...Éste es el fondo de la metafísica gitana. ”¹⁶³ Acaso es el fondo de la metafísica de *Canto rodado*, la presencia invisible de otro mundo que se puede ver con el oído. “Ver la poesía tan profundamente es verla y no verla, milagrosamente, y sin poderla dejar de oír.”¹⁶⁴ Es escuchar “la analogía”, todas las voces de una sinfonía que coinciden en un instante, es desnudar el misterio que se vuelve a ocultar en el siguiente pulso, un solo pulso, la coincidencia en el espacio y simultaneidad en el tiempo.

El gitano descubre en el delirio la libertad. La locura es un viaje al mundo de las analogías para escapar de la estructura del mundo racional. “Ese ir a contrapelo de lo conveniente y necesario para la sociedad...le consuela de las limitaciones que la realidad impone a su fantasía.”¹⁶⁵ Es la voz delirante la que se deja escuchar como una evasión poética del mundo,¹⁶⁶ se trata de un acercamiento a una verdad, la verdad (voz desnuda, poesía de verdad¹⁶⁷), que se opone a la razón, que se oculta detrás de la razón:

¹⁶³ Rafael Lafuente, *op. cit.*, p. 18.

¹⁶⁴ José Bergamín, “La trama de la historia (Tesoro de duende)”, en *Beltenebros*, *op. cit.*, p. 52.

¹⁶⁵ Rafael Lafuente, *op. cit.*, p. 17.

¹⁶⁶ Mercedes Pradal apunta que “El cantaor se deja llevar por la musicalidad de la lengua, sin preocuparse de la lógica de lo que se dice.” *Vide* Mercedes Pradal de Martín, *op. cit.*, p. 62. Justamente es la musicalidad pura de la palabra (el significado no referencial) la que más nos invita al delirio. Por un lado las interjecciones y glosolalias (parecidas al balbuceo que proponía el dadaísmo) nos quieren decir algo que la razón no puede descifrar, acaso al utilizar el material fonético de nuestra lengua nos regalan la sensación de que las palabras quieren decir algo y quieren decir nada. Por otro, las construcciones sintácticas que rebasan el sentido racional nos invitan a descubrir nuevos mundos: el duermevela, el tejido de los sueños, el inconsciente estructurado como lenguaje (Lacan), la urdimbre del delirio, la propuesta surrealista etc.

¹⁶⁷ *Vide* José Bergamín, *Prólogos epilógicos*, Valencia, Pre-textos, 1985, pp. 17-18.

Conforme vas entendiendo
la verdad de tu locura
tu razón se va volviendo
una cosa más oscura.

(*Canto rodado*, p. 151)

Por medio de “las artes mágicas del vuelo”, el gitano debe “torear, burlar y birlar la vida y la muerte.”¹⁶⁸ Es decir torear, burlar, birlar la razón que separa a la vida de la muerte. Hacer que la vida y la muerte se confundan en una sola música callada. Burlar a la realidad racional con “figuraciones...imaginaciones irreales. Pues ¿qué hay en el toreo, cuando es arte, que no lo sea? En el mundo imaginario, irreal, ilusorio, del toreo, como en el de todo arte vivo, creador (poético), como en el baile y el cante que también lo son.”¹⁶⁹ Como si el arte vivo –verdadero- rasgase el velo¹⁷⁰ de la apariencia racional para que nos asomemos al silencio:

La verdad busca el silencio
huyendo de la razón
que equivoca el pensamiento.

(*Canto rodado*, p. 185)

El arte, cuanto más efímero, más busca el silencio, su continente, su forma oscura, su verdad. La emoción de las “artes mágicas del vuelo” nos rasga el alma para dejarnos sentir el silencio aunque sea por un instante, “un centelleo que será de nuevo apagado por el silencio que al mismo tiempo da a luz y aniquila la poesía.”¹⁷¹ Todo surge del silencio y todo regresa al silencio. En el umbral del silencio el toque y el cante se van apagando para que podamos escuchar más que sentir el mundo mágico de la emoción: “diremos que el mundo de lo útil –apunta Sartre refiriéndose a la emoción-, de lo determinado (lo que

¹⁶⁸Vide Diego Martínez Torrón, “Introducción” en José Bergamín, *Antología poética*, Madrid, Castalia, 1997, p. 37.

¹⁶⁹ José Bergamín, *La música callada del toreo*, *op. cit.*, p. 24.

¹⁷⁰ Sobre el “velo de la maya” que se desgarrar “ante lo misterioso Uno primordial Vide Nietzsche, *op. cit.*, p. 45.

¹⁷¹ Kathleen March, *op. cit.*, 261.

llamamos realidad), desaparece bruscamente, apareciendo en su lugar el mundo mágico.”¹⁷² Aquello que llamamos emoción en el arte -su verdadero sentido- nos coloca en un precipicio que deslinda el mundo racional del mundo delirante. La emoción, como una brizna de silencio, nos regala un recuerdo de la infancia, una revelación que nos regresa al origen, una fotografía de nuestro rostro verdadero que se descubre en el camino. “Es una sensación fugaz en el sentido de que tiene lugar *dentro del tiempo*, instantáneamente, pero lo curioso es que tiene el efecto de inmovilizar el tiempo, o más bien de paralizar la percepción del paso del tiempo, colocando al poeta *más allá del tiempo*.”¹⁷³ El instante de la emoción estética, una eternidad pasajera, un halo de duende, nos abre el oído al habla de las cosas; por un momento todo se corresponde como en el poema de Baudelaire:

Igual que largos ecos que a lo lejos se confunden
en una tenebrosa y profunda unidad,
vasta como la noche y como la claridad,
los perfumes, los colores y los sonidos se responden.¹⁷⁴

En la profunda unidad del mundo delirante lo inanimado se vuelve animado, el universo como el poema es un ser vivo “cuyo centro está en todas partes y la circunferencia en ninguna”, cada fracción de eternidad comprende la eternidad, allí aparece “la analogía”, como la revelación aléfica, para recordarnos que el universo y el tiempo coinciden simultáneamente en un instante. “En este instante de suspensión el poeta parece percibir una realidad distinta –más alta o más profunda- , pero tan fuerte es el pasmo que produce la percepción, tan extraña y perturbadora es su naturaleza, que se escapa a la expresión (la expresión directa, por lo menos) y el poeta se pierde en el hallazgo”¹⁷⁵ (recordemos que

¹⁷² Sartre, *Apud* José Bergamín, *La música callada del toreo*, *op. cit.*, p. 46.

¹⁷³ Nigel Dennis, *El aposento en el aire*, en *op. cit.*, p. 52.

¹⁷⁴ Charles Baudelaire, “Correspondencias” en *Las flores del mal, Obra selecta*, Madrid, Edimat Libros, s/f, p. 66.

¹⁷⁵ Nigel Dennis, *El aposento en el aire*, en *op. cit.*, p.52

Borges narrador se pierde en la visión aléfica, y que en un principio considera que el lenguaje sucesivo nunca podrá expresar la sensación de simultaneidad, aunque después lo logre con la magia poética de su enumeración dispar). Otra vez perderse para encontrarse: no sólo perderse en el camino, sino perderse de uno mismo, para encontrarse con la totalidad; ser nada para ser todo (como lo expresa el misterio del Tao), morir para ser todos los hombres (de acuerdo con la metafísica borgeana); a fin de cuentas perder la identidad, no ya frente a los otros, sino frente a uno mismo, desconocerse, aunque esto dure la eternidad de un instante, el de la emoción estética: el “retorno de la conciencia a lo mágico.”¹⁷⁶ En este sentido la poesía de Bergamín puede transportarnos a “un éxtasis momentáneo en que una puerta se abre a medias, un velo se quita parcialmente, y se vislumbra una dimensión del misterio.”¹⁷⁷ Las coplas de *Canto rodado* -igual que el cante flamenco- dialogan con el silencio que las asedia. Este diálogo entraña una revelación: acaso aquella que nos acerca al origen, cuando la emoción consigue derribar la percepción racional del mundo: “Cuando construimos sobre este mundo mágico superestructuras racionales –dice Sartre- que son las que se vuelven efímeras y sin consistencia, las que laboriosamente construidas por la razón se desbaratan y desmoronan, dejando al hombre sumergido en su magia originaria.”¹⁷⁸

Todo lo que estás mirando
no tiene más realidad
que la que tú le estás dando.

Y cuando lo estás sintiendo
lo sientes porque es verdad
y mentira al mismo tiempo.

(*Canto rodado*, p. 184)

¹⁷⁶ Sartre, *Apud* José Bergamín, *La música callada del toreo*, op. cit., p. 47.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 55.

¹⁷⁸ Sartre, *Apud* José Bergamín, *La música callada del toreo*, op. cit., pp.46-47.

Es verdad y mentira -al mismo tiempo- nuestro existir pasajero, ese ser dejando de ser que se oculta tras la apariencia de las estructuras racionales que engañan a la conciencia. “Las artes mágicas del vuelo” le devuelven a ésta su percepción mágica: en un juego dialéctico, lo objetivo se vuelve subjetivo y viceversa, el mundo externo sólo existe porque el sujeto lo está mirando, mientras que el sujeto se pierde en el mundo externo (el silencio se debe al verso, y el verso es posible por el silencio). Detrás de la apariencia –escondida- subyace la verdad de la emoción que parece mentira, cuando la capa consigue burlar al toro, cuando un melisma nos roza el alma, cuando la conciencia recuerda su origen.

Algunas coplas de *Canto rodado* nos dejan meditando en torno a los linderos de la conciencia; el regreso de la conciencia a lo mágico, por medio de la emoción más pura, devela un mundo irracional que se oculta en la sombra, detrás de una máscara de luz. El torero lleva “las luces de la razón irracional, que se encienden y se apagan en su traje enmascarador.”¹⁷⁹ La luz de Apolo nos permite distinguir la forma y los colores, el mundo figurativo de la apariencia. La luz se asocia a la razón porque en la esencia de ambas está el distinguir una cosa de otra. El traje de luces es irracional cuando éstas se apagan; implica una dialéctica (luz, sombra) entre dos realidades que paradójicamente se complementan al mismo tiempo que se contradicen, misteriosamente, la una evoca a la otra.

La belleza más pura del toreo –nos dice Bergamín- consiste en “ser espectáculo visible de una invisible realidad.”¹⁸⁰ Las luces se encienden y se apagan evocando la razón y el delirio respectivamente: entonces la conciencia juega a perderse y encontrarse en los laberintos del aire que descubre la capa cuya forma se hace y se deshace. La danza de la capa es inasible y sin embargo es palpable; en cuanto pertenece al mundo figurativo ya se

¹⁷⁹ José Bergamín, *La música callada del toreo*, op. cit., p. 50.

¹⁸⁰ José Bergamín, *El arte de birlibirloque*, op. cit., p. 17.

transforma. La realidad visible conversa con el mundo invisible, aquello que no escuchamos, o no vemos, el silencio, la muerte, adquiere forma por un instante (hace que la forma sea posible) en el juego de la capa y el aire. “El toreo queda, visto y entendido o creído: visible un momento, invisible una eternidad.”¹⁸¹ Eterno es el rastro invisible que deja el dibujo de la capa, el instante en que la conciencia se ha perdido en la emoción. La bulería –con su aire- dibuja un toro invisible. Sus acordes parecen anticipaciones de la muerte, sus rasgueos rematan para exaltar el silencio. La fuerza del toro nace de una música silenciosa que la bulería sólo sugiere. La danza del toro, que le responde a la capa, ha sido trazada por el azar que mana de esa música:

En el toro nadie manda.
Ni aun el torero cuando sale
“de los reaños del alma.”

El que manda y temple y para
en el toro, es una música
de la sangre en sus entrañas.

(*Canto rodado*, p. 236)

Es la música callada que corre por las venas haciendo camino hasta perderse en el sonido de la guitarra. Es la danza del toro en una estampa de vida y de muerte donde podemos apreciar que una necesita de la otra y viceversa. Del diálogo entre ambas nace la belleza, el brío del toro que sin saberlo encuentra su destino, la fuerza de la locura burlada, birlada una y otra vez por la razón, el traje de luces.

La bulería evoca la danza taurina como si el toro la escuchara, como si el torero siguiera sus acordes con la capa, en el juego de remates y silencios, en la quietud del movimiento, en la sensación de vida embriagada por el dolor, en la fuerza desmesurada de la naturaleza.

¹⁸¹ *Ibid.*, pp. 17-18.

Nietzsche habla de “un arte que en su embriaguez decía la verdad,”¹⁸² acaso un arte que expresa la música secreta de la naturaleza, cuando el trémolo¹⁸³ flamenco imita el canto de los pájaros, cuando un rasgueo imita el sonido de una ola que se rompe, cuando una falseta consigue trazar la danza inasible del toreo, como si un dios oscuro dirigiese esa orquesta de infinitas voces.

En el toreo como en el cante flamenco la “*desmesura* entera de la naturaleza”¹⁸⁴ se manifiesta “en placer, dolor, y conocimiento, hasta llegar al grito estridente.”¹⁸⁵ En el toreo ese grito es silencioso, se escucha con la mirada.

En *Canto rodado* hay que perderse para encontrarse, no sólo perderse en el camino, sino perderse a sí mismo; dejar que el pensamiento le robe su canto al agua. Sentir al verso y al pensamiento como el agua que adquiere la forma de las piedras. La forma no existe, existe la transformación, allí donde el verso extiende sus alas desde la hoja de papel hasta la imaginación de Nadie; cantando bajito en duermevela; rozando la vigilia de los sueños como el agua al canto rodado; rasgando el velo de la apariencia con un lamento, para asomarse al precipicio de la locura. El verso que navega silencioso en el pensamiento, que vuela dejando en el silencio su rastro de paradoja y delirio, expresión invisible y callada del movimiento, se cristaliza en el instante eterno y pasajero del poema.

En *Canto rodado* la palabra también se pierde cuando se encuentra: se convierte en piedra pulida de río que debe su forma al movimiento del agua, movimiento en la quietud.

¹⁸² Nietzsche, *op. cit.*, p. 59.

¹⁸³ He querido referirme aquí al trémolo de la guitarra flamenca. La característica del trémolo es la repetición de una sola nota, en la guitarra clásica se repite tres veces después de una nota distinta con el pulgar, en la flamenca cuatro. La sensación que nos da es de temblor tal como lo indica su etimología. El trémolo de la guitarra flamenca tanto se llena de emoción, que desde mi punto de vista, después del cante es la expresión musical que más se acerca a la Pena.

¹⁸⁴ *Vide* Nietzsche, *op. cit.*, p. 59.

¹⁸⁵ *Idem.*

La palabra como la corriente cifra en su música silenciosa un secreto que siempre llega al mar. La naturaleza habla, la voz del agua nos invita a perdernos en el camino de infinitos senderos.

El simbolismo de la luna, el agua y la guitarra

De acuerdo con Miguel García-Posada (aunque muchos críticos intenten fijar valores unívocos) existe una “polivalencia del simbolismo lorquiano.”¹⁸⁶ En los poemas que hemos estudiado encontramos, al menos, una ambivalencia en cuanto al simbolismo del agua y de la luna. Éste parece expresar una oposición antitética entre la vida y la muerte. Algunos autores como Eliade o Bachelard también han encontrado esta oposición fuera del mundo del flamenco. Quizás lo que caracteriza a la poesía inspirada en el flamenco es su especial sentido contrapuntístico que resuelve la antítesis.

Merced a nuestra noción de contrapunto intentaremos añadir algunos aspectos del duende, que como hemos apuntado parece ser el símbolo central en el trasfondo de la estética flamenca. El duende será nuestro punto de partida a la hora de acercarnos a la polivalencia simbólica de la luna, tanto en las coplas como en los poemas de Lorca. También nos ayudará a esclarecer los diversos sentidos del agua. Veremos cómo la luna y el agua coinciden cuando simbolizan una misma mujer imaginaria.

El duende y Dionisos

En realidad, todos los valores
coexisten en un símbolo.

(Mircea Eliade, *Tratado de historia de las religiones*)

Parece ser que una buena parte de los valores estéticos de la poesía de Lorca inspirada en el flamenco se desprende de un símbolo central (el duende), al que ya le hemos dedicado un ensayo en el presente trabajo, sin embargo para entender al duende como símbolo creemos necesario –además– compararlo con un dios griego, Dionisos. De acuerdo con García Lorca

¹⁸⁶ Miguel García-Posada, “Introducción general”, en García Lorca, *Obra completa* (Tomo I), Madrid, Akal, 2008, p.71.

ambos pertenecen a una misma tradición, la misma de “las bailarinas de Cádiz, elogiadas por Marcial.”¹⁸⁷

En los ritos dionisiacos, al desgarrar un toro vivo, los cretenses creían que estaban matando al dios.¹⁸⁸ Advierte Lorca que el duende encuentra su terreno “en toda la liturgia de los toros, auténtico drama religioso, donde, de la misma manera que en la misa, se adora y se sacrifica un dios.”¹⁸⁹

Una de las características del duende es que precisa de la muerte para aparecer, pero al mismo tiempo “La llegada del duende...da sensaciones de frescura totalmente inéditas, con una calidad de cosa recién creada.”¹⁹⁰ Se trata de una vuelta al origen, un renacimiento que sólo es posible con la muerte. En este sentido Dionisos es el dios de la muerte y la resurrección,¹⁹¹ los Titanes lo despedazaron en girones y fue reconstruido por su abuela Rea¹⁹². El dios expresa la vida y la muerte simultáneamente (así como se presenta la disonancia en el contrapunto), así mismo el duende mata y resucita en el mismo pulso.

Nietzsche describe el baile de las procesiones dionisiacas como pura expresión simbólica donde puede apreciarse “el simbolismo corporal entero, no sólo el simbolismo de la boca, del rostro, de la palabra, sino el gesto pleno del baile, que mueve rítmicamente todos los miembros.”¹⁹³ En el baile flamenco un solo gesto puede invocar al duende. La danza flamenca y la dionisiaca son expresión contrapuntística de la muerte. “Cantando y bailando –apunta Nietzsche- manifiéstase el ser humano como miembro de una comunidad superior: ha desaprendido a andar y a hablar y está en camino de echar a volar por los aires

¹⁸⁷ Vide García Lorca, “Juego y teoría del duende”, en *Conferencias II, op. cit.*, p. 105.

¹⁸⁸ Vide Frazer, *La rama dorada*, México, FCE, 1965, p. 448.

¹⁸⁹ García Lorca, “Juego y teoría del duende”, en *Conferencias II, op. cit.*, p. 106.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p.97.

¹⁹¹ Vide Frazer, *op. cit.*, p. 446.

¹⁹² Vide Robert Graves, *Los mitos griegos*, Madrid, Alianza, 2004, p. 134.

¹⁹³ Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, Madrid, Alianza, 1973, p.49.

bailando.”¹⁹⁴ Con la llegada del duende, el ser humano encuentra el “olvido de sí.”¹⁹⁵ Es necesario morir simbólicamente, perder la identidad, para renacer en comunión con la naturaleza. En la fiesta dionisiaca como en la flamenca la “realidad embriagada... intenta incluso aniquilar al individuo y redimirlo mediante un sentimiento místico de unidad.”¹⁹⁶ La comunión con la naturaleza también conlleva la vuelta a un tiempo primigenio, el tiempo sagrado del mito¹⁹⁷, el tiempo sin tiempo, que el duende recrea en el instante de la emoción estética.

Este instante sagrado se presenta lleno de erotismo, recordemos las procesiones arcádicas con falóforos, sátiros, panes y silenos celebrando la fecundidad. Asimismo los movimientos del baile flamenco, en un diálogo con la naturaleza, son expresión sublime del deseo sexual.

El erotismo en los misterios dionisiacos aparece a veces ligado a la vida, a veces a la muerte, otras expresa simultáneamente la vida y la muerte, tal como el dios. La muerte que atrae al duende, por su parte, también está cargada de erotismo, representa paradójicamente la vitalidad. En este sentido Pedro Salinas apunta que “la visión de la vida y de lo humano que en Lorca luce y se trasluce, está fundada en la muerte. Lorca siente la vida por vía de la muerte.”¹⁹⁸ De acuerdo con García-Posada “la tensión con que el poeta se proyecta hacia lo vivo tiene su causa en la muerte.”¹⁹⁹ En el arcano (de la muerte) del Tarot todo “tiende a la ambivalencia, para remarcar que si la vida, en sí..., está íntimamente ligada a la muerte,

¹⁹⁴ *Ibid.*, p.45.

¹⁹⁵ *Vide Ibid.*, p. 59.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 46.

¹⁹⁷ *Vide* Mircea Eliade, *Mito y realidad*, Colección Punto Omega, España, 1983, p. 24.

¹⁹⁸ Pedro Salinas, “García Lorca y la cultura de la muerte”, en *Ensayos de literatura hispánica*, Aguilar, Madrid, 1961, p. 371.

¹⁹⁹ Miguel García-Posada, *op. cit.*, p. 49.

también la muerte es manantial de la vida.”²⁰⁰ La poesía lorquiana está impregnada de ironía trágica; en ella la vida aparece enmascarada de muerte, y la muerte de vida; por eso es que el erotismo puede expresar esa pulsión vital que se opone a la muerte, y al mismo tiempo puede fundirse con la muerte en consonancia.

En la poesía lorquiana que estudiaremos, el simbolismo de la luna y el agua – creemos- está inspirado en esa tradición que va de Dionisos al duende, en la cual la oposición central entre la vida y la muerte genera la tensión dinámica que construye al poema en su universo sensorial.

La luna

No existe símbolo, emblema o eficiencia monovalente o singularizado. “Todo está ligado”, todo se une y constituye un conjunto de estructura cósmica.

(Mircea Eliade, *Tratado de historia de las religiones*)

Miguel García-Posada (aunque, como habíamos apuntado, considera que el símbolo lorquiano es polivalente) reconoce que el valor de la luna como muerte (en la obra de Lorca) ha sido el más analizado.²⁰¹ De acuerdo con él, Manuel Antonio Arango²⁰² apunta que la luna como símbolo de la muerte es lo más frecuente en la poesía de Lorca. Sin embargo García-Posada resalta el valor de la luna como un símbolo y un agente de Eros. En este sentido Arango encuentra en la luna un misterio de vida y de muerte. Podemos hablar entonces de una oposición binaria (Eros-vida / Tánatos-muerte), que, en el *Romancero gitano*, crea una tensión bipolar generadora de movimiento. No obstante, también podemos

²⁰⁰ Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Madrid, Siruela, 2008, p. 319.

²⁰¹ Vide Miguel García-Posada, *op. cit.*, p. 73.

²⁰² Vide Manuel Antonio Arango, *Símbolo y simbología en la obra de Federico García Lorca*, Madrid, Editorial Fundamentos, 1995, p. 58.

pensar que no hay tal oposición, sino que más bien hay una fusión entre la muerte y el erotismo. En los siguientes versos la luna aparece teñida de muerte y erotismo:

En el aire conmovido
mueve la luna sus brazos
y enseña lúbrica y pura,
sus senos de duro estaño.

(*Luna*, vv. 5-8)²⁰³

En este caso –creemos- la luna simboliza la muerte a lo largo de todo el romance, es ella la que se roba el alma de un niño gitano, que aparece muerto en la fragua. Si existe una antítesis entre el erotismo y la muerte, ésta se siente -como podemos ver- en estos primeros versos, con la luna personificada como una mujer enseñando sus pechos. Por su parte el oxímoron, “lubrica y pura” (que parece apuntar al sentido antitético de la figura lunar), se disuelve en el contexto gitano donde el sexo es parte de la pureza.

En los siguientes versos de “Thamar y Amnón” aparecen de nuevo los pechos²⁰⁴ de la luna que provocan la violación y el incesto:

Amnón estaba mirando
la luna redonda y baja,
y vio en la luna los pechos
durísimos de su hermana.²⁰⁵

²⁰³ García Lorca, “Romance de la luna, luna”, en *Romancero gitano*, Edición y estudio de Christian de Paepe, Madrid, Austral, 2006. p. 90. Citado aquí y en adelante como *Luna*. Este romance lo canta Camarón por tanguillos en el disco *Calle real* (1983).

²⁰⁴ Lo que parece más evidente es que vio en los pechos de la luna los pechos de su hermana, aunque también puede entenderse que vio en las formas de la luna los pechos, lo cual no atenúa el carácter erótico.

²⁰⁵ García Lorca, “Thamar y Amnón”, en *Romancero gitano*, *op. cit.*, pp. 176-177 (vv. 33-36). Este romance lo canta Camarón por bulerías en el disco *Soy gitano* (1989). La bulería es un *palo* del flamenco que utiliza la cadencia andaluza y el compás de doce pulsos empezando a contar en el pulso doce, en términos de la música occidental equivaldría a un compás de 6/8, seguido de uno de 3/4; este ritmo se caracteriza por su agilidad que permite un constante juego de síncopas y anticipaciones de acordes que a veces nos recuerdan el movimiento del toro jugando con la capa. *Palo* es un término que proviene del léxico flamenco y que se utiliza para designar los estilos o subgéneros del arte flamenco (algunas veces tiene que ver con la tonalidad y la armonía, otras con el compás). Dependen del *palo* tanto la estructura estrófica como la posibilidad de que el tercer verso sea o no de arte mayor.

El símbolo de la luna es una anticipación de la muerte desde la primera estrofa del romance, la luna desde lo alto presenciara la muerte de Amnón.

También podemos pensar que la bipolaridad de la luna se debe a su carácter cambiante, que la muestra a veces erotizada, a veces teñida de muerte. “La luna –advierde Mircea Eliade- es un astro que crece, decrece y desaparece, un astro cuya vida está sometida a la ley universal del devenir.”²⁰⁶ Durante tres noches la luna tiene que morir para renacer. Por ello es símbolo de la regeneración. Es también símbolo de la fecundidad, un buen número de dioses de la fertilidad –entre ellos Dionisos- son al mismo tiempo divinidades lunares.²⁰⁷

En la siguiente copla, la metamorfosis de las fases lunares es evocada por un velo de seda negro; descubierta del velo, la luna está llena. Igual que en los versos de Lorca, la luna aparece personificada como una mujer:

Ya no viste la luna
su velo de seda negro
ya no baja a mirarse
en su azul espejo.²⁰⁸

La constante metamorfosis, entre otras cosas, relaciona a la luna con la serpiente. La serpiente cambia de piel. Una de sus significaciones centrales es la regeneración. Hécate y Artemis, diosas lunares, aparecen con una serpiente en cada mano,²⁰⁹ igual que las ménades (sacerdotisas dionisiacas). En la Grecia de los pelasgos, la Gran Diosa fue amante de una serpiente.²¹⁰

²⁰⁶ Mircea Eliade, *Tratado de historia de las religiones*, México, Era, 2008, p. 150.

²⁰⁷ *Vide Ibid.*, p. 157.

²⁰⁸ Esta copla del tema “Na es eterno” la canta Camarón por bulerías en el disco *Calle real* (1983).

²⁰⁹ Mircea Eliade, *Tratado de historia de las religiones*, *op. cit.*, 2008, p. 162.

²¹⁰ *Vide* Robert Graves, *La Diosa Blanca*, Madrid, Alianza, 1996, p. 78.

El devenir encuentra su símbolo en la piel de la serpiente y en las fases de la luna; el cambio es parte de un proceso que va de la muerte al renacimiento, este proceso aparece en los misterios dionisiacos. Por su parte la llegada del duende siempre implica frescura y renovación.

En la sencillez de la siguiente copla puede apreciarse cómo en la lírica flamenca la luna es esencialmente transformación:

Aquí hay un malentendío,
¿que la luna que te traigo
no es la luna que has pedío?

(*Lírica*, p. 94)²¹¹

En cuanto al simbolismo de los colores de la luna en relación con sus diferentes fases, Robert Graves apunta lo siguiente:

Yo la llamo Diosa Blanca porque el blanco es su color principal, el color del primer miembro de su trinidad lunar, pero cuando el bizantino Suidas dice que Io era una vaca que cambió su color blanco por el rosa y luego por el negro, quiere decir que la Luna Nueva es la diosa blanca del nacimiento y el crecimiento, la Luna Llena, la diosa del amor y la batalla, y la Luna Vieja, la diosa negra de la muerte y la adivinación.²¹²

Parte de este simbolismo se puede apreciar en el poema “Luna negra” de Lorca:

En el cielo de la copla
asoma la luna negra
sobre las nubes moradas.

Y en el suelo de la copla
hay yunques negros que aguardan
poner al rojo la luna.²¹³

²¹¹ Esta copla aparece en la antología de Juan Alberto Fernández Bañuls y José María Pérez Orozco, *Poesía flamenca, lírica en andaluz*, Sevilla, Signatura ediciones, 2003, p. 94. Todas las coplas de esta antología citadas aquí y en adelante como *Lírica*.

²¹² Robert Graves, *La Diosa Blanca*, *op. cit.*, p. 89.

²¹³ García Lorca, “Luna negra”, en *Poema del cante jondo*, Edición crítica de Christian de Paepe, Madrid, Espasa-Calpe, 1986, p. 308.

La luna negra asociada a la adivinación cobra pleno sentido con los yunques (que sin duda aluden al mundo de los gitanos); ya que “en la etnología y la antropología las artes de la herrería van siempre unidas a la música y a la magia.”²¹⁴ La luna negra –creemos– representa la luna gitana de la muerte (que más adelante aparecerá en el “Romance sonámbulo”), que puede ser transformada en la fragua en una luna roja del color del metal ardiente, un color que, al simbolizar la vitalidad de la sangre, enfatiza la bipolaridad del astro en sus transformaciones de la muerte a la vida y viceversa.

García Lorca²¹⁵, en su “Conferencia-recital del *Romancero gitano*”, apunta que, en el “Romance de la luna, luna” (*Luna*), la luna es una bailarina mortal. De acuerdo con esto, Manuel Antonio Arango²¹⁶ advierte que se trata de una danza ritual que da sentido fúnebre al poema:

Niño, déjame que baile.
 Cuando vengan los gitanos,
 te encontrarán sobre el yunque
 con los ojillos cerrados.

(*Luna*, vv. 13-16)

Este fragmento es parte de un diálogo entre la luna y el niño gitano (vv. 9-20), donde podemos apreciar la cercanía del baile con la muerte. La luna le pide al niño que la deje bailar y después de manera eufemística le advierte que morirá (v. 16). La luna quiere hipnotizar (embriagar) al niño con su danza; esto puede apreciarse en los paralelismos (recurso de la tradición oral por excelencia): “El niño la mira mira / el niño la está mirando”

²¹⁴ Francisco Alonso, “Prólogo y notas”, en García Lorca, *Romancero gitano*, Madrid, Edaf, 1998, p. 38. (citado una sola vez, en cambio todas las demás veces se trata de la edición de Austral)

²¹⁵ Vide García Lorca, “Conferencia-recital del *Romancero gitano*,” en *Obra completa* (Tomo VI), *op. cit.*, p. 361.

²¹⁶ Vide Manuel Antonio Arango, *op. cit.*, p. 59.

(vv. 3-4). Las repeticiones tienen el efecto de embriagar. De acuerdo con Nietzsche, la repetición estrófica en la canción popular griega es parte de su esencia dionisiaca.²¹⁷

El taconeo de la bailaora repite figuras rítmicas una y otra vez en la complejidad del compás. El baile flamenco –danza dionisiaca– entabla un diálogo con la luna y con la muerte. La bailarina mortal del romance de Lorca relaciona la muerte, la embriaguez y la luna con el baile. En este sentido Eliade señala que el eterno devenir de la luna es rítmico.²¹⁸ La luna en el flamenco es inspiradora de música y baile, porque entraña el misterio del compás. Como habíamos apuntado, de acuerdo con Nietzsche²¹⁹ la columna vertebral de la música dionisiaca es el ritmo cuya metáfora es la danza.

En la sencillez de la siguiente copla se puede apreciar la presencia de la luna en el baile:

Bailando entre las encinas
me gusta ver a la luna,
en lo alto 'e la colina
me dan las doce y la una.

(*Lírica*, p. 161)

La vaguedad del sentido del tiempo relacionada con el baile y con la luna siempre apunta a los estados de embriaguez, como puede apreciarse en esta *seguiriya*²²⁰:

A las doce o a la una,
cuando viene el viento,
siempre me encuentra borracho de luna
sin conocimiento.

(*Lírica*, p. 152)

²¹⁷ Vide Nietzsche, *op. cit.*, pp. 68, 69 (Nietzsche está hablando de la estrofa de la canción popular griega cuya etimología es vuelta o repetición, Vide nota 87 en la edición citada).

²¹⁸ Vide Mircea Eliade, *Tratado de historia de las religiones*, *op. cit.*, p. 170.

²¹⁹ Vide Nietzsche, *op. cit.*, p. 49.

²²⁰ La estrofa de la *seguiriya* gitana casi siempre consta de cuatro versos con rima asonante en los pares: 6- 6^a- 11- 6^a. Es la única estrofa intransferible a otros cantos. El compás de la *seguiriya* es el de doce pulsos y se empieza a contar en el acento número ocho. La armonía es la cadencia andaluza que adquiere especial melancolía, de acuerdo con Demófilo (*Vide Demófilo*, *op. cit.*, p. 157.) expresa sentimientos tristes, profundos y delicados. Es el cante que más le interesó a Falla. Como veremos más adelante expresa mejor que ningún otro la Pena.

El dios del vino y la luna se asocian a la locura, también el duende. Io (diosa de la luna, aspecto de vaca blanca de la Diosa Blanca en cuanto diosa de la Cebada²²¹) fue nodriza de Dionisos. De acuerdo con Eliade, Dionisos es un dios lunar.²²² En el flamenco el cantaor canta embriagado en la frontera de la lucidez y la locura. En esa frontera aparece el simbolismo de la luna en su doble sentido de vida y muerte (que se desprende del duende, símbolo central), para Lorca el cante es un diálogo con la muerte:

Lámparas de cristal
y espejos verdes.

Sobre el tablado oscuro,
La Parrala sostiene
una conversación
con la muerte.²²³

La luz de la luna es tenue y melancólica, puede asociarse a la vaguedad, al sueño y la imaginación²²⁴, características que Joel Caraso encuentra en el temperamento del Andaluz. En este sentido Esperanza Ortega señala que “el mundo de los gitanos es el lugar de la inestabilidad, el tiempo del sueño y la actitud del sonambulismo, o sea el mundo del deseo que se debate entre la vida y la muerte.”²²⁵

La luz de la luna es la del duermevela, tiempo del sueño, vaguedad, imaginación y deseo, que sostienen y alumbran por dentro:

Luna de mi alma divina
que a mí me alumbra mi corazón
mi cuerpo alegre camina
porque de ti lleva la ilusión.
como el agua
como el agua
como el agua. (*Agua*)²²⁶

²²¹ Rovert Graves, *La Diosa Blanca*, *op. cit.*, p. 85.

²²² Vide Mircea Eliade, *Tratado de historia de las religiones*, *op. cit.*, p. 157.

²²³ García Lorca, “Café cantante”, en *Poema del cante jondo*, *op. cit.*, p. 237 (Dolores la Parrala fue una famosa cantaora de finales del siglo XIX).

²²⁴ Joel Caraso, “Canto rodado: Bergamín angélico, duendístico y musarañero”, en *En torno a la poesía de José Bergamín*, Lleida, Pages Editors y Universitat de Lleida, 1995, p. 129.

²²⁵ Esperanza Ortega “Taller de lectura”, en García Lorca, *Romancero gitano*, *op. cit.*, p. 212.

²²⁶ Esta copla la canta Camarón por tangos en el tema “Como el agua”, del disco homónimo (1981). De aquí en adelante las coplas de este tema se citarán como *Agua*. Los tangos son un *palo* que lleva compás de 4/4, muy sincopado, y abundante en anticipaciones de acordes.

Aquí aparece la luna asociada al agua plenamente en su sentido de vitalidad, sosteniendo al cuerpo. La misma luna tan cercana al alma en la siguiente copla parece alejarse:

Ay luna que brilla en los mares
 los mares oscuros
 ay luna tú no estás cansá de girar el mismo mundo
 ay luna quédate conmigo ya no te vayas.²²⁷

Los mares oscuros simbolizan la muerte. Su oscuridad contrasta con el brillo de la luna, expresando el sentido vida (luminosidad) muerte (oscuridad) del astro. Estamos nuevamente ante una personificación de la luna, que tiene la virtud de hacer compañía. Este aspecto resalta su fuerza simbólica en el mundo del flamenco.

Bajo la luna gitana
 las cosas la están mirando
 y ella no puede mirarlas.

(*Sonámbulo*, vv. 10-12)²²⁸

En estos versos la luna (que preside el suicidio de una mujer gitana) queda enmarcada en el mundo gitano con todas sus connotaciones. Entendemos que para Lorca la luna es esencialmente gitana (en su *Romancero*), erotismo y muerte, duermevela y figuración. Es la luna que ilumina las cosas que tienen vida para ver, las que ha transformado su tenue luz. Luis Rosales apunta que la gitana en este romance no puede ver las cosas tal como son sino por medio de la figuración, que “vive de representaciones, no de visiones.”²²⁹

También podríamos pensar que no puede ver las cosas, porque ya está muerta desde el verso doce (esto tiene sentido, ya que es imposible establecer una línea cronológica en este romance). De cualquier modo la luna gitana se alza presidiendo los sucesos como si

²²⁷ Esta copla del tema “Na es eterno” la canta Camarón por bulerías en el (ya citado) disco *Calle real* (1983).

²²⁸ García Lorca, “Romance sonámbulo” (vv.10-12) en *Romancero gitano*, *op. cit.*, p. 101. Citado aquí y en adelante como *Sonámbulo*.

²²⁹ Luis Rosales, “La Andalucía del llanto”, en *El sentimiento del desengaño en la poesía barroca*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1966, p. 240.

entrañase el secreto de la muerte, como una presencia omnisciente que desdibuja con su luz el rostro del aljibe, que desdibuja esa línea tan sutil que separa la vida de la muerte, dos palabras que nunca son nombradas.

La misma luna gitana es la que se lleva al Amargo: “La cruz. No llorad ninguna. / El Amargo está en la luna”²³⁰ (vv. 9-10). Aquí encontramos nuevamente su sentido de muerte y vitalidad; la luna representa la muerte, pero se trata de una muerte que no ha de ser llorada, por estar asociada a la luna, como si en la luna la muerte pudiese sublimarse o transformarse en vida. En este sentido en el “Romance de la luna, luna” los versos: “Por el cielo va la luna / con un niño de la mano” (*Luna*, vv. 31-32) expresan la misma dualidad: sabemos que el cuerpo del niño muerto está en la fragua, pero su alma está acompañado a una luna personificada de mujer, es como si el niño hubiera resucitado gracias a la misma luna que le dio muerte. Eliade advierte que, en ciertas culturas (India, Grecia, Irán), “las almas reposan en la luna esperando una nueva encarnación.”²³¹ Por medio del simbolismo lorquiano de la luna, sentimos que el niño y el Amargo no han muerto, sino que, de acuerdo con la ambivalencia lunar, están vivos y están muertos al mismo tiempo.

La luna es la dama blanca de la muerte, al mismo tiempo es adorada como una ninfa orgiástica; es la Diosa Blanca inspiradora de la poesía²³² que nace de la tensión entre la vida y la muerte. García Lorca supo llevarla de la tradición clásica al mundo de los gitanos enriqueciendo su polivalencia simbólica.

²³⁰ García Lorca, “Canción de la madre del Amargo”, en *Poema del cante jondo*, *op. cit.*, p. 295.

²³¹ Vide Mircea Eliade, *Tratado de historia de las religiones*, *op. cit.*, p. 166.

²³² Robert Graves, *La Diosa Blanca*, *op. cit.*, p. 86.

El agua

La virtud mágica del poema consiste
 en estar siempre enduendado para
 bautizar con agua oscura a todos
 los que lo miran.
 (García Lorca, “Juego y teoría del duende”)

Dentro de la compleja polivalencia del agua quisiéramos destacar sobre todo dos valores (que coinciden con el simbolismo del duende) de vida y de muerte, o de vida y muerte simultáneamente. Así el agua inmóvil de un pozo puede representar a la muerte, mientras que la que corre por un río podría ser el símbolo de la vida. Aunque la imagen del río también expresa “la vida atraída por la muerte, la vida que busca morir.”²³³ En las siguientes coplas, el agua en movimiento aparece asociada a la mujer:

Allá abajo sé de una fuente
 de cal y canto y arena,
 donde bebe mi serrana
 agua de la fuente nueva.

(*Lírica*, p. 153)

El agua de la fuente nueva parece entrañar el sentido de renovación del bautismo. En este rito “el hombre muere a través de la inmersión y renace renovado, purificado.”²³⁴ De acuerdo con san Juan Crisóstomo el bautismo simboliza “la muerte y la sepultura, la vida y la resurrección.”²³⁵ El sentido bautismal se enriquece simbólicamente con la imagen de la mujer bebiendo: bautizarse es nacer de nuevo por medio del agua sagrada, la figura de la mujer también evoca el nacimiento. El agua y la mujer están asociadas íntimamente, ambas simbolizan la fecundidad, “podemos darnos cuenta –advierte Bachelard- del carácter casi siempre femenino atribuido al agua por la imaginación ingenua y por la imaginación

²³³ Gaston Bachelard, *El agua y los sueños*, México, FCE, 2005, p. 68.

²³⁴ Mircea Eliade, *Tratado de historia de las religiones*, *op. cit.*, p. 185.

²³⁵ *Vide* Juan Eduardo Cirlot, *op. cit.*, p. 69.

poética.”²³⁶ El bautismo es purificación, así como el cuerpo de una mujer. La fuente de cal es también purificadora por su color blanco. En ciertos rituales judíos el blanco representa la pureza que se logra con la aspersion.²³⁷ En el cristianismo el blanco es la pureza total.²³⁸ En el simbolismo gitano el blanco también es pureza. La combinación del blanco y el agua enfatiza el sentido de pureza que es central en la lírica flamenca como puede verse en la siguiente copla:

Limpia va el agua del río
 como la estrella de la mañana,
 limpio va el cariño mío
 manantial de tu fuente clara
 como el agua
 como el agua
 como el agua

(*Agua*)

Bachelard se pregunta, “¿qué sería de la idea de pureza sin la imagen de un agua límpida y clara?”²³⁹ Para él, el agua es el símbolo natural de la pureza. En esta copla el agua límpida y clara se compara con el cariño, y al mismo tiempo es agua que parece manar de la mujer amada. En este sentido la pureza del agua también podría representar la pureza de la pasión, en su doble acepción de dolor y placer, ya que el sexo pierde su mácula en el mundo gitano, se siente puro como el agua.

Caminito’ Grazalema,
 en medio de un olivar,
 hay una fuente que mana
 agua de amor natural.

(*Lírica* p. 163)

Aquí el agua nace rodeada de olivos, que dibujan brevemente un *locus amoenus*, un descanso en el camino. Hay que detenerse para escucharla; mana hecha de amor, en la sugerencia de una metáfora.

²³⁶ Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 25.

²³⁷ *Vide ibid.*, p. 184.

²³⁸ Manfred Lurker, *Diccionario de imágenes y símbolos de la biblia*, Córdoba, España, Ediciones el Almendro, 1994, p.37.

²³⁹ Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 26.

La fuente de amor sublime sacia la sed del caminante. El camino entraña el movimiento y la quietud, la ambivalencia del agua; un solo acorde de guitarra (maj 7 #9, #11) expresa simultáneamente a Eros y a Tánatos, deseo y satisfacción:

Por llantos iban mis ojos
a la fuente del querer
cuanta más agua cogía
más veces quería volver.²⁴⁰

Esta copla adquiere plena significación con los acordes de la bulería, resoluciones que nunca se completan porque la tónica es un acorde dominante, un duende que nunca deja de temblar con las tensiones de dicho acorde (b9, b13), cuya inestabilidad siempre nos invita a volver a empezar, por un instante se sacia el deseo que de inmediato resurge.

En la siguiente copla pueden confundirse (y quizá en ello radica su belleza) dos acepciones de fuente (asociadas metonímicamente); fuente de agua y fuente como origen. Si nuestra lectura apunta a la primera acepción, el símil consigue que imaginemos besos líquidos y en movimiento. Esta imagen se enriquece con la metáfora preposicional que transforma al pensamiento en agua:

Yo vivo enamorado
y para mí tus besos
son como la fuente
de mi pensamiento.²⁴¹

En las últimas cinco coplas aparece la fuente como símbolo de nacimiento. Bachelard apunta que “la fuente es un nacimiento irresistible, un nacimiento continuo.”²⁴² La fuente enfatiza el valor seminal del agua como fecundadora incesante, movimiento continuo

²⁴⁰ Esta copla la canta Camarón por bulerías en “Samara”, tema que abre el disco *Castillo de arena* (1977), fue compuesta por el mismo Camarón y Antonio Sánchez.

²⁴¹ Esta copla la canta Camarón por tangos, en el tema “Yo vivo enamorado”, del disco *Calle real* (1983).

²⁴² Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 25.

regenerativo, que paradójicamente involucra la muerte. Como habíamos apuntado el fluir del agua es la imagen del devenir que precisa de la muerte.

El erotismo del agua

Miguel García-Posada²⁴³ habla del agua como “símbolo *positivo erótico*” y a su vez como “símbolo *negativo*...”, el agua se hace símbolo de la muerte.” En este sentido el simbolismo del agua presenta el mismo problema (antes esbozado) que el lunar, ya que (igual que en el caso de la luna) nos enfrentamos a una doble lectura: podemos pensar -como apunta García-Posada- que el erotismo es un valor positivo y por tanto vital que se opone a la muerte, creando una tensión antitética, que genera dinamismo; o bien podemos pensar que el valor erótico se funde con la muerte, o que ambas cosas suceden en diferentes momentos, o simultáneamente.

Bachelard advierte que, en ciertos casos, la función sexual del río es “evocar la desnudez femenina.”²⁴⁴ A primera vista podríamos encontrar aquí el sentido erótico positivo; la vitalidad del cuerpo femenino asociado al agua. Sin embargo el río es la imagen del devenir que implica la muerte. En el cuerpo desnudo de una mujer la vida alcanza tal intensidad, que llega a herir a la muerte. La mujer desnuda, como el transcurrir del agua, entraña a Eros y Tánatos simultáneamente; la vida, como el río, es imposible sin la muerte. En la siguiente copla el transcurrir del agua que busca el mar se compara con la relación de los amantes:

Tú me tienes que buscar,
como el agua busca al río
y el río busca a la mar.
(*Lírica*, p. 137)

²⁴³ Miguel García-Posada, “Introducción general”, *op. cit.*, p. 75.

²⁴⁴ *Vide* Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 52.

En nuestra tradición hispánica, el río que busca el mar busca la muerte. El sentido erótico de la copla se tiñe de muerte, “el agua es también una invitación a morir,”²⁴⁵ La vitalidad erótica de los amantes, igual que el agua, busca la muerte.

“El agua está habitualmente asociada a la satisfacción sexual”²⁴⁶, advierte Manuel Antonio Arango. Novalis²⁴⁷ describe un sueño donde el soñador baja a un estanque y al sumergirse en él siente que en el agua se han disuelto “encantadoras jóvenes”; siente al contacto con las ondas el dulce pecho de una de ellas; como si al tocarlo, el agua se transformase en piel de mujer. Aquí el poder sublimador del agua ha alcanzado su plenitud, quien se baña en ella satisface el máximo deseo. Este sueño está emparentado con los besos líquidos que imaginamos en aquella copla (antes citada), donde se comparan los besos con la fuente. La comparación del agua con la mujer aparece de nuevo en la sencillez de la siguiente copla:

Como el agua clara
que baja del monte
así quiero verte
de día y de noche
¡ay! como el agua.

(*agua*)

Aquí de nuevo el agua evoca la pureza y el movimiento. Como ya lo hemos apuntado el agua tiene un solo destino, el mar, la muerte; la satisfacción del deseo. El agua erotizada, en movimiento o quietud, se parece a la luna, en cuanto se asocia a la vida o se funde con la muerte.

La luna y el agua

En los siguientes versos de Lorca la luna y el agua coinciden para simbolizar la muerte:

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 78.

²⁴⁶ Manuel Antonio Arango L., *op. cit.*, p. 184.

²⁴⁷ *Vide* Novalis, *apud* Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 165.

“Barandales de la luna / por donde retumba el agua” (*Sonámbulo*, vv. 51-52). De acuerdo con Esperanza Ortega en estos versos del “Romance sonámbulo” la luna “preside la escena en que la muerte se apodera de sus presas”²⁴⁸ (se refiere a la gitana que habíamos mencionado, y a su enamorado). Más adelante en este mismo romance, la luna se ve reflejada en el agua en los versos que confirman la muerte: “Un carámbano de luna, / la sostiene sobre el agua” (*Sonámbulo*, vv. 77-78). Quizás el reflejo de un pedazo de la luna helada sobre el agua, sosteniendo a la gitana, sea la imagen que mejor expresa el sentido de la luna como muerte en este romance. Por su parte, el agua casi inmóvil del aljibe (vv.73-74) expresa también su sentido de muerte; no obstante la gitana que se mece en ella nos deja sentir, con su oscilación, la ambivalencia del agua y de la luna, unas veces vida, otras, muerte.

En los siguientes versos del romance “Burla de don Pedro a caballo”, la luna se ve reflejada en el agua:

Sobre el agua
 una luna redonda
 se baña,
 dando envidia a la otra
 ¡tan alta!
 En la orilla,
 un niño,
 ve las lunas y dice:
 ¡Noche; toca los platillos!²⁴⁹

Bachelard refiriéndose al agua apunta que “el reflejo es más real que lo real porque es más puro.”²⁵⁰ Estos versos sugieren que la luna reflejada en el agua es más bella que la otra que brilla en el cielo. La mirada del niño contemplando las dos lunas quizás tenga un sentido

²⁴⁸ Esperanza Ortega, *op. cit.*, p. 210.

²⁴⁹ García Lorca, “Burla de don Pedro a caballo (Romance con lagunas)” en *Romancero gitano*, *op. cit.*, P. 168.

²⁵⁰ Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 68.

mítico. El poeta coloca en ella el enigma de la realidad y su reflejo; las dos lunas a su vez se reflejan en las pupilas del niño creando un juego de espejos. La frescura del agua puede asociarse a la niñez, así como el duende y la poesía que nos regresa al origen.

La mirada del niño está íntimamente ligada a la creatividad del agua, el espejo del agua crea otra realidad, para Bachelard el agua es creadora: “al inmovilizar la imagen del cielo, el lago crea un cielo en su seno.”²⁵¹ En el mundo lorquiano el reflejo sobre el agua estancada evoca el sueño y la muerte: “Sobre el estanque / duermen los sauces.”²⁵² El mismo reflejo sobre el agua en movimiento puede transformar la realidad: “Tiembra junco y penumbra / a la orilla del río.”²⁵³ La música del río, llena de luz, puede ser total correspondencia con las voces de la naturaleza:

El agua de la acequia
iba llena de sol,
en el olivarito
cantaba un gorrión.²⁵⁴

El agua es a la vez seminal y mortal, su fecundidad se sustenta en la muerte. El río es imagen del devenir que nos invita a pensar que no hay formas sino transformación.

La guitarra

El trémolo²⁵⁵ de la guitarra imita el canto de los pájaros cuyo eco se confunde con el sonido que lleva el río. Cada cuerda es una bailarina de luz o de oscuridad, de vida o de muerte:

²⁵¹ Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 68.

²⁵² García Lorca, “El huerto de la petenera”, en *Poema del cante jondo*, *op. cit.*, p. 302.

²⁵³ García Lorca “Paisaje”, en *Poema del cante jondo*, *op. cit.*, p. 156.

²⁵⁴ García Lorca, “La Lola”, en *Poema del cante jondo*, *op. cit.*, p. 226.

²⁵⁵ He querido referirme aquí al trémolo de la guitarra flamenca. La característica del trémolo es la repetición de una sola nota, en la guitarra clásica se repite tres veces después de una nota distinta con el pulgar, en la flamenca cuatro. La sensación que nos da es de temblor tal como lo indica su etimología. El trémolo de la guitarra flamenca tanto se llena de emoción, que desde mi punto de vista, después del cante es la expresión musical que más se acerca a la Pena.

En la redonda
 encrucijada,
 seis doncellas
 bailan.
 tres de carne
 y tres de plata.²⁵⁶

Los tres bordones de plata le cantan a la sombra del aljibe, a la muerte sublime, al cuerpo desnudo de una mujer, pozo profundo donde la sombra es herida por la luz.

Las tres primas de carne tiemblan como el duende “bajo el signo del agua anhelante de encontrar su último destino: el mar.”²⁵⁷ Los arpegios son tres bailarinas que sueñan con el mar, se desmoronan en imágenes de agua en movimiento, quietud incesante. Impresiones que se desvanecen.

Las seis cuerdas bailarinas “le roban su canto al agua”²⁵⁸ en el contrapunto entre la vida y la muerte trazando en el aire la danza de una mujer. La guitarra es madera hecha de agua,

y como la tarántula
 teje una gran estrella
 para cazar suspiros,
 que flotan en su negro
 aljibe de madera.²⁵⁹

Aljibe oscuro donde se refleja la luna. “Un tarot antiguo presenta la imagen de un arpista, que, al claro de luna, canta a una joven que desata sus cabellos al borde de la ventana. Esta imagen alude al carácter mortuorio de la luna, pues el arpista es un conocido símbolo indudable del ánimo.”²⁶⁰ Manuel Antonio Arango, refiriéndose al poema “Malagueña”²⁶¹

²⁵⁶ García Lorca, “Adivinanza de la guitarra” en *Poema del cante jondo*, op. cit., p. 254.

²⁵⁷ Christian de Paepe, “Introducción” en *Poema del cante jondo*, op. cit., pp. 104-105.

²⁵⁸ *Canto rodado*.

²⁵⁹ García Lorca, “Las seis cuerdas”, en *Poema del cante jondo*, op. cit., p. 213

²⁶⁰ Juan Eduardo Cirlot, op. cit., p. 293.

²⁶¹ García Lorca, “Malagueña”, en “Tres ciudades”, *Poema del cante jondo*, op. cit., p. 246.

apunta que “sólo la música de la guitarra sugiere melancólicamente la muerte.”²⁶² La luna silenciosa habla de los amantes y de la muerte. La guitarra alcanza a herir a la muerte como un halo de luna que se desvanece en el silencio: un acorde descifra la relación entre la mujer y la luna. Otro cifra los secretos entre la luna y el agua.

Cierre

La luna personificada como una mujer expresa el erotismo del astro, que o bien puede fundirse con la muerte o bien puede oponerse a ella. Es la dama blanca de la muerte también adorada como diosa orgiástica. En su devenir revela y oculta el proceso que va de la vida a la muerte. Es la diosa regenerativa que precisa de la muerte para devolver la vida. Su luz es la de la melancolía, de la vaguedad, del sueño de la imaginación. Es inspiradora de la poesía dionisiaca que descubre el mundo delirante. En el contexto de los gitanos, es la luna que funde al erotismo con la muerte.

El agua es materia primigenia con la cual Dios hizo al mundo por medio de la palabra²⁶³, a su vez representa el último día de luz. Ambrosio²⁶⁴ –refiriéndose al agua- dice: “En ti está el comienzo y en ti está el fin.” Eliade apunta que “las aguas simbolizan la sustancia primordial de la que nacen todas las formas y a la que vuelven.”²⁶⁵ En el constante flujo del líquido sagrado el principio se transforma en fin, y el fin en principio. El agua en movimiento nos recuerda que somos porque dejamos de ser.

El duende aparece como agua bendita, nos da la vida porque nos mata. De acuerdo con Lorca es un bautizar con agua oscura. Se trata de una “evasión real y poética de este

²⁶² Manuel Antonio Arango, *op. cit.*, p. 199.

²⁶³ Vide Manfred Lurker, *op. cit.*, p. 12.

²⁶⁴ Vide *Ibid* pp. 13-14.

²⁶⁵ Mircea Eliade, *Tratado de historia de las religiones, op. cit.*, p. 178.

mundo,”²⁶⁶ de una vuelta al origen, al mundo primordial, a la frescura de las cosas recién creadas. “No se puede cumplir un ritual –advirtió Mircea Eliade- si no se conoce el origen, es decir, el mito que cuenta cómo ha sido efectuado la primera vez.”²⁶⁷

Como si se tratase de un ritual, el duende le devuelve a la emoción estética su sentido sagrado. “El duende no se repite, como no se repiten las formas del mar en la borrasca.”²⁶⁸

El agua y la luna son imágenes del devenir, el duende es constante metamorfosis. Los tres símbolos entrañan la vida y la muerte en su relación con el erotismo. En el mundo del flamenco parece que los valores de la luna y el agua se desprenden del duende. El sentido de la muerte en la luna y el agua siempre lleva consigo un renacer, igual que la llegada del duende. Los símbolos, regresando en el tiempo, recobrando y perdiendo significados, alcanzan ese instante primordial, y allí se desvanecen; su valor más profundo es el olvido. “Sólo en el momento en que logramos olvidar todo lo meramente simbólico, en que nos desprendemos del lenguaje de palabras y del lenguaje de las imágenes y analogías espaciales, entra en contacto con nosotros la verdadera realidad.”²⁶⁹

El símbolo crea y deshace analogías, limita y extiende universos sensoriales, se llena y se vacía de significados, su naturaleza tiene que ver con el tiempo; en un instante encuentra su significación, en otro puede perderla. Sobre todo en la poesía consigue expresar contradicciones y paradojas, que descubren una realidad primordial donde se reconcilian los contrarios, donde los entes más disímiles se reconocen como parte del todo.

²⁶⁶ García Lorca, “Juego y teoría del duende” en *op. cit.*, p. 98.

²⁶⁷ Mircea Eliade, *Mito y realidad*, *op. cit.*, p.23.

²⁶⁸ García Lorca, “Juego y teoría del duende” en *op. cit.*, p. 106.

²⁶⁹ Cassirer, “Introducción”, en *Filosofía de las formas simbólicas* (Tomo III), FCE, México, 2003, p. 51.

El temblor de la seguriya en el *Poema del cante jondo*

En la “Conferencia-recital del *Romancero gitano*”, después de leer su poema, “El diamante”, (escrito en noviembre de 1920 a manera de romance, incluido en *Libro de poemas* 1918-1920), García Lorca apuntaba que este poema era el más claro antecedente de su *Romancero gitano* (escrito entre 1924-1927). Curiosamente en toda la conferencia sólo se menciona una vez el *Poema del cante jondo* (escrito entre 1921-1922), cuando Lorca nos dice dónde apareció por primera vez el Amargo.²⁷⁰ Nunca se refiere al poemario como una influencia o antecedente de su *Romancero*. Nos parece que el *Poema del cante jondo* en su conjunto es el antecedente más importante del *Romancero gitano*. De acuerdo con esto, el poema “El diamante” (dos años anterior al *Poema del cante jondo*), no sólo debe contener los cimientos del *Romancero gitano*, sino también los de el *Poema del cante jondo*. Para probarlo comentaremos solamente una estrofa (de “El diamante”), donde creemos ver el sentido de la analogía y el duende en el *Poema del cante jondo*:

¡Rana, empieza tú a cantar!
 ¡Grillo, sal de tu agujero!
 Haced un bosque sonoro
 Con vuestras flautas. Yo vuelvo
 Hacia mi casa intranquilo.

(vv. 17-21)²⁷¹

La analogía, habíamos dicho, es un concepto musical donde coinciden simultáneamente las voces de la naturaleza, donde se responden, se corresponden. En esta estrofa el canto del grillo y el de la rana tejen una sinestesia que se convierte en un universo sensorial; por medio de su canto invisible, vemos, palpamos y olemos un bosque. La sinestesia aparecerá con frecuencia en el *Poema del cante jondo*, allí donde la analogía tiende puentes entre los

²⁷⁰ Vide García Lorca, “Conferencia-recital del *Romancero gitano*”, en *Obra completa* (tomo VI), *op. cit.*, p. 365.

²⁷¹ García Lorca, “El diamante”, En *Libro de poemas, Obra completa* (Tomo I), *op. cit.*, p. 202.

sentidos. En ese momento se aparece el duende para recordarnos que oír es ver, que si olemos palpamos, que una nota de música tiene sabor. El duende en su sentido primigenio tiende a religar, entraña el misterio de lo Uno primordial, donde los sentidos no se diferencian. El concierto del grillo y la rana atrae al duende con el compás indescifrable de la naturaleza, quien se detiene a escucharlo alcanza a oír un origen que se desvanece. En su conferencia “La imagen poética de Luis de Góngora”, Lorca advierte que -para Góngora- una abeja puede ser tan intensa como el mar; que el poeta “se sitúa frente a la naturaleza con ojos penetrantes y admira la idéntica belleza que tienen por igual todas las formas.”²⁷² En este sentido la música del grillo y la rana en el poema “El diamante” es tan importante como las “imágenes astronómicas”²⁷³; Todo sucede simultáneamente en el poema, todo es parte del mismo concierto, del mismo “bosque sonoro.”

Y justamente la máxima expresión del *Poema del cante jondo* está en su musicalidad (musicalidad lorquiana que alcanzará su culminación en el *Romancero gitano*). Ángel del Río advierte que esto es lo característico del *Poema*: “rara vez poesía y música han llegado a una fusión tan plena.”²⁷⁴ De acuerdo con García-Posada, Lorca, “el maestro del ritmo”, encuentra en el *Poema* su plenitud.²⁷⁵ El mismo Lorca (en una carta dirigida a Adolfo Salazar en enero de 1922) advierte que en el *Poema* ha conseguido una estilización del ritmo popular.²⁷⁶ Las consonantes que saben percutir llevan el ritmo que sostiene a las vocales cantoras en el *Poema del cante jondo*, donde la música del verso consigue expresar el silencio que dibuja el misterio cuando el significado se desvanece.

²⁷² Vide García Lorca, “La imagen poética de Luis de Góngora”, en *Obra completa* (tomo VI), *op. cit.*, p. 245.

²⁷³ Vide García Lorca, “Conferencia-recital del *Romancero gitano*”, en *op. cit.*, p. 361.

²⁷⁴ Vide Ángel del Río, *Vida y obras de Federico García Lorca*, Zaragoza, Heraldo de Aragón, 1952, pp. 73-74.

²⁷⁵ Vide Miguel García-Posada, “Poema del cante jondo”, en García Lorca, *Obra completa* (tomo I), *op. cit.*, p. 141.

²⁷⁶ Vide *ibid.*, p. 132.

EL GRITO²⁷⁷

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!

Desde el primer verso aparece la sinestesia, un grito que tiene forma elíptica, arqueada. Es el grito de la seguriya que, en su vibrar, puede adquirir todas las formas en el aire. Observa Christian de Paepe que de la equiparación, grito-arco se desprenden la metáfora “arco iris” (v.5), y el símil “como un arco de viola” (v. 7)²⁷⁸. La metáfora (arco iris negro) que entraña a su vez un oxímoron, nos remite a los sonidos negros. Lorca usa otra sinestesia cuando habla de la música que tiene duende, el grito de la seguriya tiene que ser negro, un negro tan intenso que acaba con el cromatismo del arco iris, y allí esta su Pena entre el negro y todos los colores. Sin duda el tema de este poema es un grito enduendado, un sonido negro que entraña la muerte. Paepe²⁷⁹ señala que el grito llega después de las dos primeras estrofas, nosotros creemos que todo el poema acontece en la simultaneidad de ese grito, que aparece tres veces, no porque realmente sucedan tres gritos, sino porque el lenguaje –como

²⁷⁷ En García Lorca, *Poema del cante jondo*, edición crítica de Christian de Paepe, Madrid, Espasa-Calpe, 1986, pp. 161-162 (es parte de los siete poemas que integran el “Poema de la seguriya gitana”)

²⁷⁸ Vide Christian de Paepe, notas en *Poema del cante jondo*, op. cit., p. 161.

²⁷⁹ Vide *idem*.

advierde Borges en el “El Aleph”- es sucesivo y Lorca utiliza el recurso de la repetición para expresar la simultaneidad al mismo tiempo que organiza el material estrófico. Es un solo grito el que hace vibrar las cuerdas del viento (vv.8-9); justamente en ese momento el duende empieza a temblar, todo el poema acontece. Los velones de los gitanos (gente de las cuevas) tiemblan como bailaoras que en secreto le responden al grito de la seguriya. La esencia de la seguriya es el temblor: el trino de los pájaros, el trémolo de la guitarra, el agua del río, la música silenciosa de una llama. “El flamenco viene desde la llama del candil...esa llama pequeña que alumbraba desde hace muchos siglos la cueva o el rincón.”²⁸⁰

¡Oh, qué grave medita
la llama del candil!

(vv. 1-2)²⁸¹

El pensamiento de la llama personificada danza entre la luz y la sombra, tiembla la frontera entre la vida y la muerte. Las sombras que desnuda la tenue luz evocan el movimiento del baile.

Cirio, candil,
farol y luciérnaga.

La constelación
de la saeta.

(vv. 1-4)²⁸²

Cuatro luces que tiemblan, música para los ojos evocando el temblor del flamenco. Los que van en la procesión llevan los cirios, luz entre el movimiento de la llama y el compás del camino. Los candiles dentro de las casas le responden a los cirios: “ventanitas de oro / tiemblan”²⁸³, “y la cueva encalada / tiembla en el oro”²⁸⁴(*Cueva*). Con la presencia de los

²⁸⁰ Félix Grande, *Memoria del flamenco*, España, Punto de Lectura, 2006, p. 129.

²⁸¹ García Lorca, “Candil”, en *Poema del cante jondo*, *op. cit.*, p. 256 (es uno de los “Seis caprichos”).

²⁸² García Lorca, “Noche” en *Poema del cante jondo*, *op. cit.*, p. 194 (es uno de los ocho poemas que integran el “Poema de la saeta”)

²⁸³ *Idem.*

faroles se crea un acorde de luz, que se enciende y se apaga con la voz de las luciérnagas, la naturaleza es parte de este canto de luminoso. Ésta es la constelación de la saeta,²⁸⁵ ritmo de estrellas que se apagan. Para Lorca la saeta es una flecha sonora que atraviesa el aire dejando una herida.²⁸⁶ Se canta a capela, desde una ventana, cuando pasa la procesión. Parece que las cuatro luces acompañan su melodía irrepetible con música silenciosa.

El grito de la seguriya se parece a la saeta cuando atraviesa el aire, en tensión contrapuntística entre la vida y la muerte:

El grito deja en el viento
una sombra de ciprés.
(vv. 1-2)²⁸⁷

Nuevamente la sinestesia nos invita a imaginar un grito oscuro como la sombra de un árbol. La sombra del ciprés es la muerte misma que se desvanece con el silencio que deja el sonido. El sonido tiene su sombra y lo visible, su eco. Eco y sombra van dejando de ser para poder ser, y allí se aparece el duende y nos recuerda que cada una de las seis cuerdas de la guitarra puede ser una bailaora gitana:

En la noche del huerto,
seis gitanas,
vestidas de blanco
bailan.
(vv. 1-4)²⁸⁸

De acuerdo con Paepe el blanco es el color mortífero, que “contrasta visualmente con la noche del huerto.”²⁸⁹ Las cuerdas de la guitarra tiemblan como la llama que contrasta la luz con la sombra. Este claroscuro que ya puede apreciarse en el *Poema del cante jondo*, de

²⁸⁴ García Lorca, “Cueva”, en *Poema del cante jondo*, *op. cit.*, p. 186. (es uno de los diez poemas que integran el “Poema de la soleá”). Citado aquí y en adelante como *Cueva*.

²⁸⁵ La saeta es un canto andaluz, emparentado con el flamenco, muy breve y con letra de tema religioso, se canta a capela cuando pasa la procesión.

²⁸⁶ Vide Christian de Paepe, “Introducción”, en *Poema del cante jondo*, *op. cit.*, p. 118.

²⁸⁷ García Lorca, “¡Ay!” en *Poema del cante jondo*, *op. cit.*, p. 179 (es uno de los diez poemas que integran el “Poema de la soleá”).

²⁸⁸ García Lorca, “Danza”, en *Poema del cante jondo*, *op. cit.*, p. 214 (es uno de los ocho poemas que integran el “Gráfico de la petenera”).

²⁸⁹ Christian de Paepe, “Notas”, en *Poema del cante jondo*, *op. cit.*, p. 214.

acuerdo con Lorca,²⁹⁰ será una característica del *Romancero gitano*. En estos últimos versos además encontramos otra coincidencia entre los dos poemarios: crear un campo semántico (incluso sustancial) en torno a un mismo mundo de experiencia. Así aunque nunca se mencione el temblor de las cuerdas, éste es evocado por las gitanas. A su vez el temblor se asocia a la llama, al grito de la seguriya y al contrapunto entre la vida y la muerte. Estos elementos explícitos o implícitos (en el poema) dibujan y desdibujan la figura del duende, que -como habíamos apuntado- es el símbolo central en el trasfondo de la estética flamenca. A fin de cuentas todo temblor se resuelve en la máxima consonancia de la muerte:

La calle
tiene un temblor
de cuerda
en tensión,
un temblor
de enorme moscardón.
Por todas partes
yo
veo el puñal
en el corazón.

(vv. 5-14)²⁹¹

El verso breve le da relieve a la muerte que se pierde a lo lejos. Lorca apunta que los cantaores, “cantan alucinados por un punto brillante que tiembla en el horizonte”²⁹², quizás están buscando a la muerte al perder la mirada; quizás se trata de el “olvido de sí” que apunta Nietzsche, porque esa voz herida sólo puede surgir cuando el cantaores se pierde, sobre todo si se pierde de sí mismo. La mirada también puede perderse con la voz en el último eco del horizonte:

²⁹⁰ Vide, García Lorca, “Conferencia-recital del *Romancero gitano*”, en *Obra completa* (tomo VI), *op. cit.*, p. 361.

²⁹¹ García Lorca, “Encrucijada”, en *Poema del cante jondo*, *op. cit.*, p. 178 (es uno de los diez poemas que integran el “Poema de la soleá”).

²⁹² García Lorca, “El primitivo canto andaluz” en *Conferencias I*, Madrid, Alianza, 1984, p. 82.

En la voz entrecortada
van sus ojos.

(*Cueva*, vv.11-12)

El punto lejano alcanza el mítico origen con la mirada de los niños:

Los niños miran
un punto lejano.

(*Pasar*, vv.1-2)²⁹³

Los niños ven pasar a la seguriya, llenándola de duende y frescura la ven perderse a lo lejos.

Entonces:

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

(*Pasar*, vv. 3-7)

El paso de la seguriya es tan intenso que apaga el temblor de las llamas. De nuevo se siente el claroscuro entre la luz de la luna y la oscuridad, entre la oscuridad y la luz que se apaga. De acuerdo con Paepe las muchachas están ciegas porque cierran los ojos para cantar,²⁹⁴ creemos que, más bien, son espectadoras de la melodía invisible que va dejando todo oscuro con su sombra. Entonces le preguntan a la luna un secreto, tal vez se trata del misterio que entraña el paso de la seguriya. Paepe apunta que el llanto surge desde la guitarra y va tomando la forma espiral siempre continua, que nunca llega.²⁹⁵ Creemos que surge del hueco de la guitarra, es el trémolo transformado en llanto que se pierde con la melodía misteriosa hasta el infinito. Son las montañas personificadas las que, “gracias a su

²⁹³ García Lorca, “Después de pasar”, en *Poema del cante jondo*, *op. cit.*, p. 167. Citado aquí y en adelante como *Pasar* (es uno de los siete poemas que integran el “Poema de la seguriya gitana”).

²⁹⁴ Vide Christian de Paepe, “Notas”, en *Poema del cante jondo*, *op. cit.*, p. 167.

²⁹⁵ *Idem.*

posición elevada, pueden seguir hasta no poder ver más la lenta progresión de la seguriya al horizonte:”²⁹⁶

Las montañas miran
un punto lejano.
(*Pasar*, vv. 8-9)

“La melodía de la seguriya se pierde en el sentido horizontal, se nos escapa de las manos y la vemos alejarse hacia un punto de aspiración común y pasión perfecta donde el alma no logra desembarcar.”²⁹⁷

En vez de mirar el horizonte, el cantaor también puede cerrar los ojos, para perderse buscando a la muerte como Juan Breva:

Como Homero cantó
ciego. Su voz tenía,
algo de mar sin luz
y naranja exprimida.
(*Breva*, vv. 12-15)²⁹⁸

Aquí de nuevo aparece la sinestesia, la voz tiene un sabor dulce que contrasta con el mar oscuro evocador de la muerte.

La voz de Juan Breva puede convertirse en un espejo de la naturaleza:

Evoca los limonares
de Málaga la dormida,
y hay en su llanto dejos
de sal marina.
(*Breva*, vv. 8-11)

La relación de un insecto con los astros (que de acuerdo con Lorca es un antecedente del *Romancero gitano*) se deja sentir en los siguientes versos:

²⁹⁶ *Idem.*

²⁹⁷ García Lorca, “Arquitectura del cante jondo”, en *op. cit.*, p. 229.

²⁹⁸ García Lorca, “Juan Breva”, en *Poema del cante jondo, op. cit.*, p. 236. Citado aquí y en adelante como *Breva* (es uno de los seis poemas que integran las “Viñetas flamencas”).

(Un grillo ondula
su cinta sonora.)

El farol se va con la estrella
y la estrella
se va con el cauce.

(vv. 4-8)²⁹⁹

De nuevo estamos ante un concierto de luces, el farol sigue a la estrella y nos imaginamos que la estrella sigue a la música transparente del río. Entonces el grillo les canta, todo es un solo palpitar.

La simultaneidad de las voces de la naturaleza, que acompañan las acciones del hombre cerrando un misterio, puede apreciarse en los siguientes versos:

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

(vv. 10-113)³⁰⁰

Todo es parte del mismo temblor, que coincide con el instante en que una mujer ensarta la aguja. Hay una herida en la tela y una nostalgia en la imagen de los pájaros.

El temblor de la seguriya, contrapunto entre la vida y la muerte, cruza el aire dejando su sombra. Imitando el curso de la vida. La melodía pasajera deja una herida sobre el viento. La naturaleza entera le responde con voces que ya son ecos que se pierden con ella más allá del horizonte.

²⁹⁹ García Lorca, “Noche” en *Poema del cante jondo*, *op. cit.*, p. 310.

³⁰⁰ García Lorca, “Amparo”, en *Poema del cante jondo*, *op. cit.*, p. 229 (es parte de los dos poemas que integran “Dos muchachas”).

Imágenes delirantes en el *Romancero gitano*

En el *Romancero gitano* (escrito entre 1924-1927) Lorca lleva la musicalidad y las técnicas de vanguardia del *Poema del cante jondo* a su culminación. Si bien en el *Poema* el sonido del verso alcanza una belleza sorprendente, en el *Romancero* –creemos- la musicalidad de nuestra lengua ha tocado el techo. Por su parte las imágenes delirantes encuentran como nunca su cauce para sorprendernos con su frescura. Es precisamente la musicalidad la que les brinda plenitud.

García-Posada anota que el *Romancero gitano* toma del cante jondo, “su sentido del misterio, su patetismo, su orientación a lo trágico –a los enigmas del Amor y la Muerte, del Dolor y la Pena- su ser, en suma la expresión más depurada y perfecta del alma de Andalucía.”³⁰¹ Todos estos elementos, sobra decirlo, también aparecen en el *Poema del cante jondo*. Ambos poemarios consiguen una síntesis perfecta entre lo culto y lo popular; sin embargo el sentido delirante alcanza en el *Romancero* su máxima intensidad. Se trata de un equilibrio, también una batalla, entre el delirio y la razón. En términos de Lorca, “una lucha y drama del veneno de oriente del andaluz con la geometría y el equilibrio que impone lo romano bético.”³⁰² Donde el elemento realista al contacto con el plano mágico se vuelve más misterioso e indescifrable.³⁰³ Donde a su vez el realismo brinda sentido al delirio.

Mil panderos de cristal,
herían la madrugada.

(*Sonámbulo*, vv. 59-60)

³⁰¹ Miguel García-Posada, “Romancero gitano”, en García Lorca, *Obra completa* (tomo II), *op. cit.*, p. 22.

³⁰² García Lorca, “Conferencia-recital del *Romancero gitano*,” en *op. cit.*, p. 361.

³⁰³ *Vide idem*.

“Si me preguntan ustedes por qué digo yo ‘mil panderos de cristal herían la madrugada’ - advierte Lorca en su conferencia del *Romancero gitano*-, les diré que los he visto en manos de ángeles y de árboles, pero no sabré decir más, ni mucho menos explicar su significado.”³⁰⁴ La riqueza de la imagen justamente tiene que ver con la imposibilidad de desentrañar su significado. En la madrugada herida (por el cristal o por el sonido o por el sonido de cristal) se aparece el duende, porque es una herida de muerte.³⁰⁵ “Hemos dicho que el duende ama el borde de la herida –advierte Lorca- y se acerca a los sitios donde las formas se funden en un anhelo superior a sus expresiones visibles.”³⁰⁶ La imagen se despliega en mil posibilidades, más allá de lo visible. “El duende busca nuevos paisajes y acentos ignorados.”³⁰⁷ Busca paisajes que se pueden escuchar y música visible. La imagen del sonido hiriente tiene la frescura de las cosas recién creadas. La transposición sensorial nos invita a fugarnos de este mundo. “Se trata de una realidad distinta –nos dice Lorca-, dar un salto a mundos de emociones vírgenes...Evasión de la realidad por el camino del sueño, por el camino del subconsciente, por el camino que dicte un hecho insólito que regale la inspiración.”³⁰⁸ En este sentido apunta Lorca que el duende “prepara las escaleras para una evasión de la realidad que circunda.”³⁰⁹ Aparece justo cuando se pasa de la imaginación a la inspiración. De acuerdo con Lorca esto sucede cuando el poeta supera “la imagen que

³⁰⁴ *Ibid.*, p. 362.

³⁰⁵ Es una herida de muerte porque anticipa la confirmación de la muerte de la gitana, vv. 77-78, por su cercanía.

³⁰⁶ García Lorca, “Juego y teoría del duende”, en *op. cit.*, p. 105.

³⁰⁷ *Ibid.*, p. 109.

³⁰⁸ García Lorca, Imaginación, inspiración, evasión, en *Conferencias II*, Introducción, edición y notas de Christopher Maurer, Madrid, Alianza, 1984, pp. 17-18.

³⁰⁹ García Lorca, “Juego y teoría del duende”, en *op. cit.*, p. 106.

producen los objetos reales,” y “pasa del análisis a la fe. Aquí ya las cosas son porque sí, sin efecto ni causa explicable.”³¹⁰

Con sus imágenes delirantes Lorca intenta escaparse de la realidad racional, en busca de los mundos del sueño, del inconsciente, del mítico origen, de la infancia, de la locura. Regiones del alma donde no cabe ninguna explicación y al mismo tiempo todas las explicaciones son posibles.

La higuera frota su viento
con la lija de sus ramas

(*Sonámbulo*, vv. 17-18)

Se trata de una especie de Quiasmo donde la higuera (que por su pasividad frente al viento debería ser el objeto pasivo) cobra vida e invierte los papeles; así imaginamos que sus ramas son brazos que pueden contener al viento. Esta imagen nos transporta a un mundo delirante donde el hombre no podía distinguir si el viento frotaba a la higuera o la higuera frotaba al viento.

El verbo frotar, la higuera femenina, el viento masculino (que para Esperanza Ortega³¹¹ simboliza el deseo sexual, y para Lorca llega a ser un sátiro) nos remiten a la naturaleza erotizada de los rituales dionisiacos y de las coplas flamencas:

Toqué sus pechos dormidos
y se me abrieron de pronto
como ramos de jacintos.

(*Infiel*, vv. 8-10)³¹²

³¹⁰ Vide García Lorca, Imaginación, inspiración, evasión, en en *op. cit.*, p. 17.

³¹¹ Vide Esperanza Ortega, *op. cit.*, p. 206.

³¹² García Lorca, “La casada infiel”, en *Romancero gitano*, *op. cit.*, p.111. Citado aquí y en adelante como *Infiel*.

En estos versos la mujer erotiza la naturaleza y viceversa; la naturaleza se transforma en mujer y la mujer en naturaleza. El poeta coloca un espejo entre ambas. La imagen, llena de frescura primigenia, evoca el paraíso, la tierra perdida de los andaluces.

La naturaleza erotizada al compararse con el cuerpo de una mujer también se puede apreciar en los siguientes versos cuando Amnón viola a su hermana Tamar:

Thamar, en tus pechos altos
hay dos peces que me llaman
y en las yemas de tus dedos
rumor de rosa encerrada. (VV. 65-68)³¹³

En los versos que siguen, el mundo de la civilización se apaga, y se enciende el mundo de la naturaleza, que habla con los amantes, que guarda un secreto con ellos:

Se apagaron lo faroles
y se encendieron los grillos.
(*Infiel*, vv. 6-7)

En el romance -al que pertenecen los versos anteriores- un gitano tiene relaciones con una mujer casada; cuando él la posea regresarán al tiempo mítico junto al río, donde por primera vez un hombre y una mujer hicieron el amor, entonces la naturaleza entera se abrirá como una baraja.

El mar baila por la playa
un poema de balcones.
(vv. 29-30)³¹⁴

Esta es una imagen tan bella como inexplicable. De acuerdo con Paepe hay una visión antropomórfica del mar combinada con el baile, la arquitectura (balcones), y la literatura (poema).³¹⁵ Tal vez podríamos relacionarla con el campo semántico del flamenco. El ir y venir de las olas sobre la arena se parece al temblor de la llama que hace danzar a las sombras, a la melodía de la seguriya que viaja dibujando el aire.

³¹³ García Lorca, "Thamar y Amnón", en *Romancero gitano*, op. cit., pp. 178-179.

³¹⁴ García Lorca, "San Miguel (Granada)", en *Romancero gitano*, op. cit., p. 118.

³¹⁵ Vide Christian de Paepe, "Notas", en *Romancero gitano*, op. cit., p. 118.

Los niños tejen y cantan
 el desengaño del mundo.
 (vv. 9-10)³¹⁶

Estos versos nos hablan de un Lorca que había pasado de la imaginación a la inspiración, de la racionalidad al descubrimiento de un mundo delirante, que en cierto sentido se parecía al mundo de los niños:

Muy lejos de nosotros, el niño posee íntegra fe creadora
 y no tiene aún la semilla de la razón destructora. Es inocente,
 por tanto sabio, y, desde luego, comprende, mejor que nosotros
 la clave inefable de la sustancia poética.³¹⁷

Muchas de las imágenes irracionales tienen que ver con la infancia, con el descubrimiento del mundo.

La frescura de la siguiente imagen herida de muerte³¹⁸, nos devuelve una intimidad que habíamos olvidado:

La noche se puso íntima
 como una pequeña plaza.

(*Sonámbulo*, vv. 79-80)

Nos recuerda aquella plaza de la infancia donde cabía la noche. Si el niño es capaz de inventar el mundo, el poeta tiene que olvidar para reinventarlo, olvidar para recordar la infancia. “Necesitamos haber olvidado por completo la poesía –advierte Lorca- para que ésta caiga desnuda en nuestros brazos.”³¹⁹ El niño vive de verdad, el poeta descubre la verdad detrás de la razón. Y ese es el desengaño del mundo, un destino que persigue la seguiriya, “en la fuente palpitante de la poesía niña, el camino donde murió el primer pájaro y se llenó de herrumbre la primera flecha.”³²⁰

³¹⁶ García Lorca, “San Rafael (Córdoba)”, en *Romancero gitano*, *op. cit.*, p. 120.

³¹⁷ García Lorca, “Canciones de cuna españolas”, en *Obra completa* (tomo VI), *op. cit.*, p. 302.

³¹⁸ Porque se trata de los versos inmediatamente posteriores a la confirmación de la muerte de la gitana, vv. 79-80.

³¹⁹ García Lorca, Imaginación, inspiración, evasión, en *op. cit.*, p. 14.

³²⁰ García Lorca, “El primitivo canto andaluz”, en *op. cit.*, p. 54.

En su conferencia del cante jondo, Lorca destacaba la personificación del viento como un rasgo característico de las coplas flamencas. Apuntaba que generalmente se trata de un viento consolador, al que se le cuentan las penas, y citaba la siguiente copla entre otros ejemplos:

Subí a la muralla;
me respondió el viento:
¿para qué tantos suspiros
si ya no hay remedio?³²¹

Lorca transformará a este viento confidente en un sátiro, mezclando la tradición flamenca con la mitología grecolatina (aquí puede apreciarse el procedimiento creativo del *Romancero*), para crear “Preciosa y el aire.”³²² Aunque él insista en que el viento como sátiro es un mito de su propia invención,³²³ algunos investigadores han encontrado un antecedente en el mito de Bóreas y Oritía,³²⁴ no sólo porque Boreas (dios del viento del norte) rapta a Oritía (Hija del rey de Atenas, Erecteo) para poseerla, sino también porque, “fecundaba las yeguas cuando éstas le ofrecían sus grupas.”³²⁵ En el romance de Lorca el viento, con toda la carga sexual de la tradición y de la imaginación lorquiana, aparece persiguiendo a Preciosa en estos versos:

Preciosa tira el pandero
y corre sin detenerse.
El viento-hombrón la persigue
con una espada caliente. (*Preciosa*, vv. 29-32)³²⁶

³²¹ *Ibid.*, p. 73.

³²² Es el tercer romance que aparece en el *Romancero gitano*.

³²³ Vide García Lorca, “Conferencia-recital del *Romancero gitano*”, en *op. cit.*, p. 361.

³²⁴ Amado Alonso señala el precedente ovidiano: el rapto de Oritía por Bóreas aparece en el libro VI de *Las metamorfosis* (Vide García-Posada, “Romancero gitano”, en *op. cit.*, p. 24), sin embargo –de acuerdo con Grimal– se trata de un mito de origen griego que asimiló Virgilio con los mismos personajes (Vide Pierre Grimal, *Diccionario de filosofía griega y romana*, Barcelona, Paidós, 2007, p. 72.

³²⁵ Esperanza Ortega complementa con estos datos el carácter sexual de Bóreas (vide Esperanza Ortega, *op. cit.*, p. 206.)

³²⁶ García Lorca, “Preciosa y el aire”, en *Romancero gitano*, *op. cit.*, p. 94. Citado Aquí y en adelante como *Preciosa*.

En este romance es interesante observar, por lo pronto, cómo una naturaleza íntimamente musical dialoga con el erotismo de la persecución:

Frunce su rumor el mar.
Los olivos palidecen.
Cantan las flautas de umbría
y el liso gong de la nieve.

(*Preciosa*, vv. 33-36)

Parece ser que escuchamos la simultaneidad de estas voces de la naturaleza justo en el momento en que Preciosa³²⁷ tira su pandero para escapar. Sentimos que coinciden con ese momento cuando sutilmente Lorca nos invita a imaginar cómo suena el pandero al caer: si el pandero es la luna (“su luna de pergamino / Preciosa tocando viene”, vv. 1-2) dentro de el mundo lorquiano sonará un sonido frío de invisibles cristales. Si sólo es un pandero, sonará al metal de la fragua justo al caer. Así la luna o el sonido del metal o ambos dialogan con el rumor del mar justo en la sincronía de una metáfora.

Antes el viento le decía a Preciosa:

Niña, deja que levante
tu vestido para verte.
Abre en mis dedos antiguos
la rosa azul de tu vientre.

(*Preciosa*, vv. 25-28)

Donde la rosa azul es una metáfora sexual que llena de frescura esos dedos antiguos que pueden volver a ser niños. Volver al origen, recrear el mito.

Imágenes luminosas que nos regresan a la infancia, un paisaje sonoro que se desvanece entre los dedos del viento, una rosa que se abre como el vientre, la naturaleza embriagada que se mezcla y se confunde con la luz, un delirio de jacintos, un recuerdo

³²⁷ Al parecer, Preciosa está inspirada en la bailadora, panderetera y recitadora de romances del mismo nombre, personaje central de *La gitana* (de las novelas ejemplares de Cervantes).

desnudo, imágenes sin sentido que se pierden en un laberinto de espejos. Un pandero que cae sobre una noche de luna o de cristal.

LA PENA ANDALUZA

La Pena andaluza

Pena andaluza que es una lucha de la inteligencia amorosa
con el misterio que la rodea y no puede comprender.

(García Lorca, “Conferencia-recital del *Romancero gitano*”)

En la clara noche iluminada hallé la pena.
Hallar la pena, para el andaluz, es como pisar,
al fin, en tierra firme. Hallé la pena: la frontera
de la patria andaluza. Hallé la pena; patria sola.

(Luis Rosales, “La Andalucía del llanto”)

¡Ay, *maresita* del Carmen
qué pena tan grande es
estar juntito del agua
y no poderla beber!

(Manuel Machado, *Cante hondo*)

Desentrañar los significados de la Pena andaluza –si esto es posible- implica una búsqueda en torno a diversos contextos semánticos que se relacionan para expresar un misterio. En principio no sabemos si la Pena es un sentimiento o una manera de vivir, o “el dolor y el ansia de sentirnos vivos y saber al mismo tiempo que no puede durar ni el ansia, ni el dolor ni la vida misma.”³²⁸ La conciencia de la muerte que a todos nos acecha aparece exacerbada en la Pena andaluza, ésta nos recuerda cómo cada instante morimos. “La pena surge de muchas cosas o de nada.”³²⁹ “Es un ansia sin objeto, es un amor agudo a nada, con la seguridad de que la muerte (preocupación perenne de Andalucía) está respirando detrás de la puerta.”³³⁰ La Pena más jonda es un diálogo entre la vida y la muerte; entre el exterior y el interior, entre las penas y la Pena. Las penas vienen de afuera, la Pena viene de dentro, justamente en esta dualidad aparece el sentido de la Pena andaluza como una saeta, atravesando el cuerpo. “Esta pena –advierde Luis Rosales- no es un sentimiento, ni siquiera

³²⁸ Joel Caraso, *op. cit.*, p. 138.

³²⁹ Mercedes Pradal de Martín, *op. cit.*, p. 91.

³³⁰ García Lorca, “Conferencia-recital del *Romancero gitano*”, en *Obra completa* (tomo VI), *op. cit.*, 362.

un ambiente; es una raíz.”³³¹ Es algo que viene desde adentro de la tierra, pero que también alcanza a herir el cielo (“Tierra de luz, / cielo de tierra”³³²). “Más que fuente –apunta Joel Caraso coincidiendo con Rosales- es pozo insondable, más que pozo es raíz.”³³³ Hecha de olvido y recuerdo, se distingue del dolor y la tristeza; siempre involucra una nostalgia que se cura en el presente. A veces se confunde con la alegría: “la alegría, en su última razón de ser, se encuentra al borde de la pena.”³³⁴ La soleá lleva el mismo compás de las alegrías³³⁵, un rasgueo en éstas nos llena de tristeza, mientras que en aquella nos llena de alegría, ambas colmadas de Pena. En este sentido Pedro Garfias escribió: “Ramón Pérez de Ayala dijo en cierta ocasión, que no había escuchado algo más triste que el cante por alegrías. Y llevaba razón. Es cante de bulla y de fiesta, se acompaña con palmas, pero por debajo de la aparente viveza de su ritmo hay una larga corriente conmovedora.”³³⁶ “Infinita tristeza de esta alegría andaluza, de esta alegría nostálgica que, más que línea divisoria, es además que separa el dolor de la pena.”³³⁷ La Pena, al mismo tiempo dolor y placer, tiembla como un trémolo³³⁸ en su ambivalencia. Tiembla en el *Poema de la siguiriya gitana*:³³⁹ “Hay por fin la materialización léxica de la tensión ondulada de la siguiriya en numerosos términos:

³³¹ Luis Rosales, “La Andalucía del llanto”, en *El sentimiento del desengaño en la poesía barroca*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1966, p. 239.

³³² García Lorca, *El paso de la seguiriya*, en *Poema del cante jondo*, *op. cit.*, p. 164.

³³³ Joel Caraso, *op. cit.*, p. 138.

³³⁴ Luis Rosales, *op. cit.*, p. 274.

³³⁵ Las “alegrías” son un *palo* de flamenco en tonalidad mayor que no usa la cadencia andaluza, cuyo compás de doce pulsos es idéntico al de la soleá. A diferencia de ésta se deja sentir alegre por su resolución al acorde de tónica.

³³⁶ Pedro Garfias, *De España, toros y toreros*, Monterrey, Gobierno del Estado de Nuevo León, 1983, p. 96.

³³⁷ Luis Rosales, *op. cit.*, p. 274.

³³⁸ He querido referirme aquí al trémolo de la guitarra flamenca. La característica del trémolo es la repetición de una sola nota, en la guitarra clásica se repite tres veces después de una nota distinta con el pulgar, en la flamenca cuatro. La sensación que nos da es de temblor tal como lo indica su etimología. El trémolo de la guitarra flamenca tanto se llena de emoción, que desde mi punto de vista, después del cante es la expresión musical que más se acerca a la Pena.

³³⁹ Este poema, compuesto por siete poemas, aparece en el *Poema del cante jondo*.

temblar, mover, rizarse, elipse, cuerda, arco, vibrar, ondulado, temblor, espirales...”³⁴⁰ En el flamenco y en la poesía el contrapunto es temblor, claroscuro, duermevela, trino de pájaro, cuerda que tiembla entre la vida y la muerte. Recordemos los (ya citados) versos de Manuel Machado: “Madre, pena, suerte, pena, madre, muerte / ojos negros, negros, y negra la suerte...” Tensión contrapuntística que hace temblar a la Pena contraponiendo la vida (la madre) con la muerte, tensión que resuelve en el destino fatal (negra suerte), “antesala donde campea el duende... pasaje oscuro donde se asienta la copla.”³⁴¹

Los ayes de la seguriya³⁴² expresan el dolor de venir al mundo, la vida también empieza con un grito. Antes y después del grito está la Pena, que en su sentido más etimológico es un castigo, la condena de estar en el mundo que alcanza su redención en el cuerpo de una mujer. “La mujer en el cante jondo se llama Pena,”³⁴³ advierte García Lorca implicando que la redención es sólo pasajera, y que la Pena es más grande después de la inevitable partida. “En las coplas la Pena se hace carne...es una mujer morena que quiere cazar pájaros con redes de viento.”³⁴⁴ Es una mujer que nos deja su ausencia, su silencio. De acuerdo con Allen Josephs el cante mismo encarna en una mujer,³⁴⁵ merced a ese silencio. A su vez la mujer se convierte en la tierra, “el paraíso perdido para siempre.”³⁴⁶ La Pena es la tierra, el origen, lo que queda, lo que sostiene. “El andaluz es siempre anterior a

³⁴⁰ Christian de Paepe, “Introducción” en *Poema del cante jondo*, *op. cit.*, p. 110.

³⁴¹ Joel Caraso, *op. cit.*, p. 138.

³⁴² La estrofa de la seguriya gitana casi siempre consta de cuatro versos con rima asonante en los pares: 6- 6ª 11 6ª. Es la única estrofa intransferible a otros cantes. El compás de la seguriya es el de doce pulsos y se empieza a contar en el acento número ocho. La armonía es la cadencia andaluza que adquiere especial melancolía, de acuerdo con Demófilo (*Vide Demófilo*, *op. cit.*, p. 157.) expresa sentimientos tristes, profundos y delicados. Es el cante que más le interesó a Falla. Como veremos más adelante expresa mejor que ningún otro la Pena.

³⁴³ García Lorca, “El primitivo canto andaluz”, en *Conferencias I*, Introducción, edición y notas de Christopher Maurer, Madrid, Alianza, 1984, p. 72.

³⁴⁴ *Idem.*

³⁴⁵ *Vide* Allen Josephs y Juan Caballero, “Introducción” en García Lorca, *Poema del cante jondo / Romancero gitano*, Madrid, Cátedra, 2007, p. 72.

³⁴⁶ *Vide* Christian de Paepe, “Introducción”, en *Poema del cante jondo*, *op. cit.*, p. 112.

sí mismo...antes de nacer existió por la pena.”³⁴⁷ La Pena es la mujer, la madre, la tierra, “la Andalucía del llanto.” Ir hacia la Pena (hacia la tierra) es un dejar de ser siendo, “el andaluz va evitando la vida para integrarse a la tierra;”³⁴⁸ hasta llegar a la pena negra, su destino.

La Pena es más intensa cuando se funde con la belleza. La belleza encierra un misterio herido. Hay un enigma en ella que nos habla del origen, que puede descubrirse en el rostro de una mujer, que apenas nos deja sentir que somos parte de todo. Es para el artista lugar o tiempo sagrado que da sentido a la vida. El contrapunto surge entre la belleza y la Pena –esta última siempre ligada a la belleza- justamente cuando se crea disonancia, en la antítesis, cuando la belleza se aparece, como una revelación, en los momentos de mayor dolor. Pedro Garfias ilustra esta idea con toda claridad: “Ya es triste de por sí el calabozo. Los implacables barrotes, la hermética puerta y la faz adusta del carcelero. Pero si a esto le añadimos una ventanita al mar desde la cual pueden percibirse los ágiles barcos que pasan y vuelven a pasar cada día, de la luz a la luz, de la vida a la vida, ¿qué tinieblas más densas las del alma del pobre preso...?”³⁴⁹ Y allí está la Pena más jonda en la tensión contrapuntística que crean los contrarios, estar preso y mirar el mar; la belleza del mar se vuelve más intensa y más dolorosa al alcanzar la máxima profundidad del deseo. Nadie aprecia más el mar que este preso desde su ventana, y ese dolor provocado justamente por la belleza se transforma en Pena de verdad, que luego inspira la copla:

Carcelero, carcelero,
 ábreme esta ventanita
 que quiero hablar con el cielo.

(*Lirica*, p. 95.)

³⁴⁷ Luis Rosales, *op. cit.*, p. 238

³⁴⁸ *Idem.*

³⁴⁹ Pedro Garfias, *op. cit.*, p. 71.

Bergamín refiriéndose al arte de Andalucía occidental, en su ensayo “Canto y cal en la poesía de Rafael Alberti,”³⁵⁰ habla de claridad y nitidez crueles (menciona a Juan Ramón Jiménez, a Alberti, a Falla y a Picasso), acaso en la transparencia de esta copla –que podría cantarse por Soleá- no sentimos esa crueldad que involucra la belleza con la Pena. En solo tres versos la nítida imagen aparece con toda claridad evocando dos contextos semánticos aparentemente antagónicos: la sombra frente a la luz, el encierro frente al horizonte (que imaginamos). Nuevamente aparece la tensión contrapuntística generada por los opuestos, cuya complejidad se deja sentir en la sencillez de una ventanita que mira al mar. Acaso esta transparencia como un trazo preciso (apolíneo) que dibuja la belleza -cal y canto, luz sobre la blancura de Granada- no es precisamente rasgo esencial de la Pena andaluza, rasgo que la distingue de la saudade, la morriña y el blues, no porque en ellos no se presente la belleza, sino porque ésta no es siempre indispensable, o aparece velada u oscura; mientras que en Andalucía aparece con toda claridad. Es la Pena más profunda que se siente en la superficie. Dámaso Alonso en un ensayo sobre Manuel Machado señala que el poeta “parece reflejar o pintar exterioridades, y lo que nos da es el alma de las cosas.”³⁵¹ No podría haber mejor ejemplo de contrapunto en la Pena andaluza, la exterioridad frente al mundo interior, esa exterioridad que por su perfección estética nos recuerda el origen, también la muerte, el nacimiento frente a la muerte: allí está el dolor de la belleza. La belleza es el cuchillo del *Romancero gitano* que nos atraviesa el alma. García Lorca, en cuanto a la composición de su *Romancero*, menciona “un elemento que podríamos llamar realista, aunque no lo es, puesto que al contacto con el plano mágico se torna aún más

³⁵⁰ Vide José Bergamín, “Canto y cal en la poesía de Rafael Alberti” en *Prólogos epilogales*, Valencia, Pre-textos, 1985, p. 50.

³⁵¹ Dámaso Alonso, “Ligereza y gravedad en la poesía de Manuel Machado” en *Poetas españoles contemporáneos*, Madrid, Gredos, 1952, p. 102.

indescifrable.”³⁵² Hay una fusión metafórica en el plano descriptivo de la naturaleza lorquiana, que requiere muchas veces del término real (*in praesentia*), es decir, el término real es el punto de partida, que nos puede llevar al delirio. Así también la belleza nos conduce a las entrañas de la Pena. De acuerdo con Luis Rosales la Pena andaluza es una “sensualidad de fibra amarga, peinada y macerada entre los párpados de la carne.”³⁵³ La belleza enciende todos los sentidos, sobre todo el tacto que se acerca más al deseo. El deseo más intenso está lleno de Pena. En nuestra interpretación del “Romance sonámbulo” la gitana se suicida cuando llega su amante y no antes. El amor, el mar y la muerte, tan relacionados en nuestra tradición clásica, ya desde el mito de Leandro y Hero, cobran plena significación y unidad en este romance: el paralelismo entre los versos “¡cuántas veces te esperó / cuantas veces te esperara!” (recurso por cierto totalmente tradicional), frente a la urdimbre metafórica, expresa llanamente el deseo, la ausencia, deseo y ausencia que sueñan: “soñando la mar amarga.” Esta imagen, anticipación de la muerte, tiñe al mar de amargura, por amor y por la muerte, equilibristas que tiemblan en un carámbano de luna. La amalgama del amor, el mar y la muerte con su poder simbólico y evocativo involucra la belleza de la gitana en el aljibe, la que sólo podemos imaginar, o inventar por medio de una metáfora, ya que a través de ésta, el poeta construye, con una pincelada, una prosopografía brevísima: “con ojos de fría plata.”³⁵⁴ Donde la Pena se siente fría en la nitidez de la imagen, y al mismo tiempo cálida: “verde carne, pelo verde.” Allí, entre la carne, y la plata está el contrapunto, la llegada del amante frente a la muerte, la mar amarga, la pena negra.

³⁵² García Lorca, “Conferencia-recital del *Romancero gitano*”, en *op. cit.*, p. 361.

³⁵³ Luis Rosales, *op. cit.*, p. 234.

³⁵⁴ García Lorca, “Romance sonámbulo”, en *Romancero gitano*, *op. cit.*, p. 101. Es discutible que “ojos de fría plata” sea una metáfora. De acuerdo con Ana María Platas sería una del tipo TI + de + TR (*Vide* Ana María Platas Tasende, *op. cit.*, p. 478).

“La raza gitana es más reconcentrada que las demás –decía Pedro Garfias en su breve ensayo, ‘el misterio gitano’-, y así se descubre en el romance de García Lorca, ‘Romance sonámbulo’, a lo largo de cuyo relato ocurren cosas raras que apenas tienen una explicación lógica.”³⁵⁵ Desde las barandas la Pena cifra un misterio arraigado a la existencia misma: “Barandales de la luna /por donde retumba el agua.”³⁵⁶ La belleza y la pena gitana van de la mano creando imágenes aparentemente disímiles, fuera de toda lógica, pero rasgando el velo de la razón revelan por un instante el misterio en cuya intimidad se aparece la pena negra, la muerte.

El mundo simbólico de los gitanos, que reinventa el poeta, en cuanto es descifrado se desvanece, no hay significados unívocos en los senderos del sino, donde abundan anticipaciones de la muerte y otras señales en un devenir que ya había sido trazado. “A veces piensa uno –advierde Pedro Garfias- que si no habrá un destino fatal, un sino, como dicen los gitanos, que arrebató a ciertas criaturas para que así puedan expresar al mundo esas divinas cosas inefables que brotan del corazón.”³⁵⁷

La Pena de los gitanos y el olvido

La belleza del cante, coincidencia de los senderos, justifica la fatalidad allí donde cobra pleno sentido. Descifrar el sendero es simplemente sentir desde la raíz, desde la Pena. “Esas alusiones a la montaña y al mar –dice el mismo Garfias refiriéndose al ‘Romance sonámbulo’-, que no tienen correlación con el resto del poema...Todo forma parte del misterio profundo e inescrutable de los gitanos, en el que resulta imposible penetrar. Los gitanos, con su arte, andan un tanto sonámbulos por la vida, y su arte no parece

³⁵⁵ Pedro Garfias, *op. cit.*, p. 73.

³⁵⁶ García Lorca, “Romance sonámbulo”, en *Romancero gitano*, *op. cit.*, p. 103.

³⁵⁷ Pedro Garfias, *op. cit.*, p. 31.

corresponder, por lo tanto, a nuestra realidad de las cosas.”³⁵⁸ Este andar sonámbulo, “andar de vuelo,” buscando la Pena, huyendo de la Pena, burlando la Pena, entre el mundo interior y el exterior, por donde nos lleva el sino, es un andar en el presente, huyendo del pasado y sin pensar el porvenir. A fin de cuentas la Pena está arraigada en el olvido, de la infancia, del origen, del deseo, sólo el olvido nos regala la plenitud del presente como si redimiera la Pena pero, paradójicamente, nos la devuelve, nos recuerda lo que ya no somos. “Poesía es olvidar para poder recordar”, escribió Valéry. La Pena es recuerdo y es olvido, dolor y placer, sentido y locura. “Mi maestro exaltaba el valor poético del olvido –decía Juan de Mairena-...Merced al olvido puede el poeta...arrancar las vísceras de su espíritu, enterradas en el suelo de lo anecdótico y lo trivial, para amarrarlas más hondas, en el subsuelo o roca viva del sentimiento.”³⁵⁹ El olvido en la copla cobra forma: “Y yo te tengo *apuntá* / en el libro del olvido” (*Lírica*, 156). Como si el lienzo del olvido fuese un palimpsesto, que necesitara del mismo olvido para borrarse, o como si fuera lienzo oscuro de la Pena, sobre el cual se alzara el cante para herir a la muerte sin dejar rastro.

“Las alegrías son pasajeras –apunta Joel Caraso-...Pero la Pena es permanente.”³⁶⁰ Es permanente pero al mismo tiempo es fugaz, es eterna como el instante. “El territorio del gitano está en él mismo –advierte Jean-Pierre Liégeois-. El presente contiene el pasado y el futuro. El presente tiene valor de eternidad.”³⁶¹ El gitano va buscando la eternidad de un instante y en ella encuentra la Pena, que se transforma en sí misma, que en cuanto se toca se desvanece. Christopher Maurer habla de una “rara angustia misteriosa”³⁶² que involucra el

³⁵⁸ Pedro Garfias, *op. cit.*, p. 73.

³⁵⁹ Antonio Machado, *Juan de Mairena* (tomo I), Madrid, Cátedra, 1986, p.117.

³⁶⁰ Joel Caraso, *op. cit.*, p. 139.

³⁶¹ Jean-Pierre Liégeois, *Los gitanos*, México, FCE, 1988, p. 101.

³⁶² Christopher Maurer, “Introducción”, en García Lorca, *Conferencias I*, Madrid, Alianza, 1984, p. 21.

presente de la Pena con el recuerdo de la infancia; Juan de Mairena define la poesía como “diálogo del hombre con el tiempo, y llamamos ‘poeta puro’ –nos dice- a quién logra vaciar el suyo para enténderselas a solas con él.”³⁶³ Es decir vaciarse de tiempo para estar en el presente, para dialogar con el tiempo desnudo: ritmo puro que se deja sentir al batir las palmas. Es por ello que el ritmo es lo más importante de la música flamenca, el cajón, los rasgueos, y las palmas aprisionan el tiempo en un instante, pero después un remate de guitarra y cajón lo libera. La paradoja consiste en afirmar un presente que siempre está y siempre deja de estar, allí aparece esa angustia creadora que se cura en el compás: “¿Cantaría el poeta sin la angustia del tiempo?”,³⁶⁴ se pregunta Juan de Mairena. El compás puro sin guitarra ni cante cifra la respuesta.

Observemos el diálogo del hombre solo con el tiempo, donde todo se ha derrumbado menos el instante; la tensión de una dialéctica que involucra la existencia que no puede manifestarse más que en un solo pulso. “La importancia del momento presente – continúa Jean-Pierre Liégeois refiriéndose a los gitanos- permite olvidar y no prever, dejar atrás al marcharse las dificultades creadas por otros, doblarse sin romperse ante las obligaciones arbitrarias.”³⁶⁵

Sólo la vitalidad de las palmas puede expresar con tanta verdad la sensación del presente, el olvido, la negación del porvenir. La búsqueda del instante eterno, paradójicamente, implica el cambio constante, no sólo geográfico, sino en el mismo ser: “Los gitanos, aun cuando ya no viajen, no dejan de ser nómadas...-advierte Liégeois- el nomadismo es más un estado de ánimo que un estado de hecho. Su existencia y su

³⁶³ Antonio Machado, *op. cit.*, p.111.

³⁶⁴ *Ibid.*, p.110.

³⁶⁵ Jean-Pierre Liégeois, *Los gitanos*, México, FCE, 1988, p. 53.

importancia son de orden psicológico más que de orden geográfico.”³⁶⁶ Recordemos las coplas de vuelo del capítulo anterior, que expresan la necesidad de cambiar constantemente, ir y venir, escapando del pasado, esquivando el porvenir. “Notaremos que el llamado “cambio” –apunta José Moreno Villa en su estudio sobre Manuel Machado- tiene mucho de diálogo, de diálogo consigo mismo.”³⁶⁷ Este ir y venir, decir y contradecir, afirmar y negar entraña justamente el diálogo con el tiempo que es el alma de la poesía según Juan de Mairena.

Todo lo que se afirma ha dejado de ser, también lo que se niega, en ese vacío del ser se aparece la Pena, por eso es que puede surgir de Nada, del proceso de la existencia misma que surge de Nada. El cambio busca burlar a la Pena pero –paradójicamente- también busca encontrarla, igual que el torero, muy adentro, busca la muerte. La Pena –tal como advierte Joel Caraso- es “el recurso que el andaluz encuentra para anclarse a suelo firme.”³⁶⁸

Para el desterrado la Pena es la tierra. Es raíz –como habíamos mencionado- pero al mismo tiempo nos deja sentir que esa tierra firme, que es lo único que nos queda, se desvanece. El dolor de haberlo perdido todo se cura con un galleo, en el contratiempo donde prevalece el cambio, en la brevedad del verso de Manuel Machado. “Nadie ha estudiado el sutil recurso del cambio, tan airoso, para levantarse y acabar con lo irremediable, y hasta con el callejón sin salida.”³⁶⁹ Sólo el cambio nos deja sentir que existimos, no importa cuánto cambiemos siempre llegamos a la Pena.

³⁶⁶ *Ibid.*, p. 52.

³⁶⁷ José Moreno Villa, “Manuel Machado, la manolería y el cambio” en *Los autores como actores*, México, FCE, 1984, p.108.

³⁶⁸ Joel Caraso, *op. cit.*, p. 139.

³⁶⁹ José Moreno Villa, *op. cit.*, p. 105.

Tan hondo sienten la Pena los gitanos, que para ellos “el viaje es un símbolo y un honor...El viajero pasa, es ambulante. Su espacio es una experiencia vivida, nunca un territorio cerrado ni limitado, sino identidad flexible sin proyección fijada a un suelo: los gitanos llevan el territorio dentro de sí mismos,”³⁷⁰ la Pena.

En el caudal de la Pena, no sólo el gitano sino también el andaluz, “encuentra una forma de habitar en el mundo desolado de su subjetividad.”³⁷¹ Esa “Andalucía del llanto, sin espacio ni tiempo.”³⁷² El recuerdo del agua de un aljibe. La “nostalgia de un ayer de ruiseñores,” de una tierra dentro de la tierra misma, la tierra primigenia donde la Pena encuentra su raíz. “Pena soterrada que es como la verdadera tierra de la tierra andaluza; pena que es anterior a la naturaleza;”³⁷³ nostalgia del origen.

La Pena nos recuerda lo que somos, esencia misma de la de tierra. “Es la religión del campo andaluz, el estado normal de su sensibilidad, y el hombre, el agua y el árbol son los angustiados en su rito.”³⁷⁴ Nos recuerda ese “aljibe que conserva el agua y la melancolía del corazón bajo las mantillas y los breviarios.”³⁷⁵

El cante y la Pena

La pureza del crepúsculo se extiende sobre la Andalucía del llanto y alcanza a herir al silencio cuando “el cante se presenta desnudo, con esa pureza y autenticidad que sólo puede tener el lamento primitivo.”³⁷⁶ Lamento por el origen donde la Pena se desmorona de nostalgia y melancolía.

³⁷⁰ Jean-Pierre Liégois, *op. cit.* p. 53.

³⁷¹ Joel Caraso, *op. cit.*, p. 139.

³⁷² Luis Rosales, *op. cit.*, p. 245.

³⁷³ *Ibid.*, p. 247.

³⁷⁴ *Idem.*

³⁷⁵ *Ibid.*, p. 235.

³⁷⁶ Pedro Garfias, *op. cit.*, p. 70.

“El canto es anterior al lenguaje,”³⁷⁷ observa Lorca; quizás surgió en el momento en que el hombre halló descanso en su camino para imitar el canto de las aves. El cante hondo parece entrañar este misterio; su resonancia milenaria apunta al origen de la Pena. La Pena esencia del cante evoca el delirio de un mundo primitivo, un viaje *ab initio*, un recuerdo desnudo, un tiempo vacío, un presente milenario. Advierte Mercedes Pradal en la Pena andaluza “el deseo de algo infinito, absoluto, imposible.”³⁷⁸ Acaso el deseo del mundo delirante del origen, la idea mítica de las correspondencias universales, la “analogía.”

De acuerdo con Christopher Maurer las coplas flamencas “intentan desmentir la distancia que existe entre el hombre y la naturaleza.”³⁷⁹ De ahí la prosopopeya que brinda al mundo animal e inanimado, la palabra; en el origen todo tiene voz, y en el eco está el cante, cuya herida “intenta privar a la naturaleza de su misterio, de su otredad.”³⁸⁰ “La naturaleza viene a ser, para García Lorca, la piedra de toque del arte, una imagen de autenticidad.”³⁸¹ Una verdad sin razón, un misterio que se revela y se oculta en el silencio de un grito. “La poesía inspirada –continúa Maurer– significaba, como hemos visto, una vuelta a la naturaleza”³⁸², que parecía decir la verdad. En la poesía lorquiana “un criterio de autenticidad sustituye al criterio estético: con la imagen viva.”³⁸³ La metáfora alucinante al unir los contrarios nos recuerda que toda la Naturaleza es un ser vivo.

³⁷⁷ García Lorca, “El primitivo canto andaluz”, en *op. cit.*, p. 56.

³⁷⁸ Mercedes Pradal, *op. cit.*, p. 92.

³⁷⁹ Christopher Maurer “Introducción”, en *op. cit.*, p. 16.

³⁸⁰ *Idem.*

³⁸¹ *Idem.*

³⁸² *Ibid.*, p. 28.

³⁸³ *Idem.*

La infancia y la Pena

La guitarra “llora por cosas lejanas”³⁸⁴, por el canto de los pájaros, y el eco del agua. Lloro también por la infancia perdida que se desnuda en el olvido.

“El idealismo andaluz –nos dice Bergamín- se afirma, vivo, infantil, casi recién nacido, eterno.”³⁸⁵ El andaluz intenta recuperar -sobre todo por medio del lenguaje- la infancia, un mundo al que Lorca se acerca, pero que, de acuerdo con él, es en realidad inaccesible. Su poesía dirige la mirada hacia el umbral de la infancia, pero allí mismo se desvanece, y aparece la pena de no poder volver a ser niño. Entonces la palabra poética juega -y ese juego le gusta al duende- busca la inocencia, se llena de frescura, intenta reinventar el mundo así como el niño reinventa el mundo por medio del juego. Esta palabra poética es Pena: tristeza y alegría, es el dolor de no poder volver a la infancia, y a la vez el placer de intentar recuperarla, o tal vez la sensación de recuperarla en un instante fugaz.

El blues, el flamenco y la Pena

La Pena es “un anhelo de permanencia aunado a un saber y un sabor de fugacidad, de finitud.”³⁸⁶ La Pena andaluza y el blues coinciden en este sentido, ya que tanto la cadencia andaluza como la armonía bluesística tienen por un acorde de tónica un acorde dominante (cosa impensable en la armonía occidental del periodo clásico). Este acorde expresa mejor que ningún otro la fugacidad del instante; ya que su característica es la inestabilidad; allí donde la música occidental coloca la tierra con la plena estabilidad de un acorde mayor, el blues y el flamenco buscan la mayor inestabilidad. Es decir la Pena, la tierra que se desvanece. Aquí la Pena y el blues coinciden (el blues como género musical, y como

³⁸⁴ García Lorca, “La guitarra” en, *Poema del cante jondo*, *op. cit.*, p. 159.

³⁸⁵ José Bergamín, “El idealismo andaluz”, en *Prólogos epilógicos*, *op. cit.*, p. 29.

³⁸⁶ Joel Caraso, *op. cit.*, p. 138.

sentimiento), quizás difieran -como ya habíamos esbozado- en que el blues evoca la belleza en un pasado tenue, mientras que la Pena andaluza encuentra todo el dolor de la belleza, en un presente herido de luz.

Otra coincidencia entre el *blues* y la Pena aparece en una de las *blue notes* de la escala de blues, ya que fuera del sistema bien temperado, está entre la tercera menor (tristeza) y la mayor (alegría), expresando tristeza y alegría al mismo tiempo, igual que la Pena.

“La tenacidad gitana para mantenerse al margen del destino de Occidente –advierte Rafael Lafuente- despierta en el andaluz fino un sentimiento de respeto.”³⁸⁷ Quizás el acorde dominante representa justamente eso, decirle a Occidente: lo que tú llamas realidad es cambio, ahí donde tú encuentras la razón no necesariamente está la verdad. Se trata de un acorde que representa la vida errante tanto del gitano como del músico de blues que recorría las orillas del Mississippi. Ambas músicas, el blues y el flamenco, nacen del dolor. “Es que de llanto y de sangre nace la copla flamenca –nos dice Pedro Garfías-, de sangre y llanto.”³⁸⁸ El blues nace del dolor de los campos de algodón, donde los esclavos trabajaban de sol a sol; en el flamenco, las mineras, las tarantas, y las cartageneras expresan el dolor de las minas, así como las carceleras, el dolor de los presos. El blues y el flamenco no sólo coinciden en el acorde de tónica, también en su origen: expresión de dolor, grito que se transforma en canto.

Ahora bien, el *palo* que mejor expresa la Pena -de acuerdo con Lorca³⁸⁹-es la *seguriya gitana*-, que, como habíamos mencionado, empieza con un grito. Para Lorca “es

³⁸⁷ Rafael Lafuente, *op. cit.*, p. 18.

³⁸⁸ Pedro Garfías, *op. cit.*, p. 30

³⁸⁹ *Vide* García Lorca, “El primitivo canto andaluz” en *op. cit.*, p. 74.

el grito de las generaciones muertas, la aguda elegía de los siglos desaparecidos, es la patética evocación del amor bajo otras lunas y otros vientos.”³⁹⁰ Algunas falsetas por seguiriyas podrían confundirse con solos de blues. La escala de blues, que se usa también en la seguiriya, tiene especialmente ese tono elegíaco que siempre implica una pérdida. Ambos, la seguiriya y el blues se caracterizan por su melancolía; aquella transforma la nostalgia en Pena, éste, en blues (que además de ser música es una manera de sentir). En ambos confluyen milenios; ambos transforman el olvido en recuerdo, y el recuerdo en olvido.

Música, palabra y Pena

Toda lírica –que para Nietzsche³⁹¹ encierra la identidad del lírico con el músico- implica una profunda nostalgia, un deseo de olvidar para poder recordar el origen. En *El nacimiento de la tragedia* Nietzsche presenta al lírico ante todo como “el artista dionisiaco”, que “se ha identificado plenamente con lo Uno primordial, con su dolor y contradicción.” Dolor por haber sido arrancado de la naturaleza, la madre; contradicción que enfrenta al delirio primigenio con la razón. En esa encrucijada se siente lo que Nietzsche llama “dolor primordial” que aparece en la raíz de la Pena. “El músico dionisiaco...es total y únicamente dolor primordial y eco primordial de tal dolor.”³⁹² La música delirante del origen se transforma en palabra, a su vez la poesía desnuda la palabra de su significado referencial por medio de la música. Sin duda, ante todo, la palabra es música, con sus vocales cantoras y sus consonantes que saben percutir. La música delirante, que fluye sin escisiones, en un principio es espejo de lo Uno primordial, es la expresión simbólica de un continuum donde

³⁹⁰ *Idem.*

³⁹¹ Nietzsche, *op. cit.*, p. 62.

³⁹² *Ibid.*, p. 63.

todo es identidad. Es la palabra, que probablemente encuentra su origen en la música, aliada de la razón, la que empieza a escindir el mundo. Pero a su vez es la misma palabra, sobre todo por medio de su musicalidad y de la metáfora, la que, aliada del delirio, nos regala las resonancias del origen, vuelve a unir los fragmentos. Éste es el sentido de la metáfora alucinante de Lorca, recordarnos que en un principio todo es identidad. También es el sentido del cante donde la música y la palabra se responden, la una a la otra de la manera más natural; se corresponden, como si fueran un solo espejo del mundo. Nunca antes la poesía y la música consiguieron decir tanta verdad, dolor primordial, Pena en su estado más puro. “El genio lírico siente brotar del estado místico de autoalienación y unidad un mundo de imágenes y símbolos cuyo colorido, causalidad y velocidad son totalmente distintos del mundo del escultor y del poeta épico.”³⁹³ Esta descripción parece retratar al cantaor, que se vacía, se despoja de sí mismo, y se desgarrá de dolor primordial, para encontrar entre un melisma y una palabra colores invisibles que se llenan de significados no referenciales, que a su vez se vacían para volver a significar.

Nuestros tres poetas consiguen frecuentemente expresar, cada uno a su manera, este mundo de experiencia sin más música que la palabra. Ni más ni menos, la palabra que lucha consigo misma, con su significado racional y su significado delirante. Recordemos los (ya citados) versos de Garfias: “Cómo suena la palabra / cuando suena.” Cuando expresa todos sus sentidos, cuando se llena de dolor primordial, cuando juega con el duende.

“El arte enduendado nace de la pena. Es la pena que dicta las coplas más intensas del cante jondo.”³⁹⁴ El duende encuentra en la Pena el dolor del origen, del paraíso perdido para siempre. El andaluz encuentra en su improvisación, en su palabra vital, la herida del

³⁹³ *Ibid.*, pp. 63-64.

³⁹⁴ Christopher Maurer, “Introducción”, en *op. cit.*, p. 36.

duende, dolor y placer, volver al origen y volver al destierro. “El andaluz vive su tiempo como si ya lo hubiera vivido antes.”³⁹⁵ Desde esa nostalgia va creando su propio tiempo que es “el plano de la sombra, el silencio del canto, y la arquitectura integral de la palabra andaluza. El tiempo andaluz es el lenguaje de la figuración.”³⁹⁶ Ésta busca burlar la realidad racional, crear otro mundo donde tiembla la Pena. Para Luis Rosales “la figuración es el pecado original de Andalucía.”³⁹⁷ Es morder el fruto, sentir la Pena más jonda, volver al paraíso en un instante que ya se desvanece. Volver y regresar por medio de la palabra. La figuración se debe a la Pena, que necesita la evasión poética, con ella no se olvida la Pena, todo lo contrario, se siente como raíz.

Cierre

En un principio hablábamos del misterio de la Pena. Hemos intentado esbozar cómo ese misterio se revela. De acuerdo con Gershom Scholem, toda revelación implica “la imposibilidad de realización de lo revelado.”³⁹⁸ Es por ello que la Pena se revela en el arte más efímero, en la música, en la poesía. La Pena nunca se realiza, siempre se está realizando. Es una paradoja porque hunde sus raíces en la tierra, pero al mismo tiempo es fugaz, es la tierra de los andaluces, el instante eterno, el tiempo fuerte del mito. En cuanto más se aferra a la tierra, más se acerca a la muerte, la pena negra. Por eso, si queremos asirla, se escapa con el duende y sin embargo siempre está presente. Muchas veces surge, sin motivo, del silencio más oscuro. Es imposible definirla, mucho menos con una frase unívoca, acaso intentamos señalar su esencia paradójica, la Pena tiembla en contrapunto, es

³⁹⁵ Luis Rosales, *op. cit.*, p. 242.

³⁹⁶ *Idem.*

³⁹⁷ *Ibid.*, 244.

³⁹⁸ Walter Benjamin / Gershom Scholem, *Correspondencia 1933-1940*, Madrid, Taurus, 1987. P. 143.

ella porque puede ser su contrario: herida y cura, dolor y consuelo, luz y oscuridad, misterio y revelación.

La Pena en algunas coplas flamencas

La elevación del afecto, que esto y no otra cosa es, en definitiva, la copla, elevación que corresponde, probablemente por causas nerviosas, a ese estado en que el sentimiento intima hasta el extremo de hacerse música en lo más recóndito del corazón del hombre, antes que los órganos bocales le hagan música para el exterior, produce la copla.

(Antonio Machado y Álvarez, “Post-Scriptum”)

Don Antonio Machado y Álvarez (que usaba el seudónimo “Demófilo”) apuntaba que la poesía popular es -frente a la erudita- espontánea y desinteresada.³⁹⁹ Coincidiendo con él en cuanto a la espontaneidad, Rodríguez Marín agregaba que la copla popular se caracteriza por su claridad y sobriedad.⁴⁰⁰ La copla mana naturalmente del sentimiento sin mayor artificio, como cuando pasa la belleza y se improvisa un *requiebro*,⁴⁰¹ o cuando la capatorera improvisa otro ante la posibilidad de la muerte. La Pena tiembla entre la muerte y la belleza. El cantaor, aunque no cambie la letra, improvisa con melismas y glosolalias. Ambos, el requiebro torero y la improvisación del cante, pertenecen a “las artes mágicas del vuelo.” A veces al escuchar una bulería se puede imaginar el movimiento del toro, a veces al mirar al toro se puede escuchar una bulería silenciosa. Se sacrifica al toro como a un dios enfrentando fuerza y brío con la muerte. Como la copla que enfrenta el dolor con la belleza.

³⁹⁹ Vide Antonio Machado y Álvarez, “Post-Scriptum”, en *Cantes flamencos*, op. cit., p. 291 (chechar citas anteriores)

⁴⁰⁰ Vide Francisco Rodríguez Marín, “La copla”, en *El alma de Andalucía*, Madrid, Festina Lente, 1939, p. 57.

⁴⁰¹ Requiebro tiene dos acepciones, por un lado es un piropo que se improvisa cuando pasa una mujer hermosa, por otro es la misma suerte de la capa que también improvisa en un diálogo con los movimientos del toro.

La diafanidad de la copla tiene que ver con la relación directa entre “el objeto sentido y el sujeto que siente,”⁴⁰² sin el filtro de la erudición y sin otro antecedente que la tradición oral. Por ello don Antonio Machado y Álvarez refiriéndose al poeta popular, habla de “una naturaleza humana más cerca de su origen, con menos velos, con diafanidad mayor, como espejo más claro del mundo circundante”⁴⁰³ (en este sentido Nietzsche habla de la canción popular como el “espejo musical del mundo,” *Vide* Nietzsche, *op. cit.*, pp. 68, 69).

La brevedad de la copla (también relacionada con su transparencia), cuando expresa la Pena, tiene que ver con la intensidad de una herida que se cura y se vuelve a abrir con la palabra. En este sentido Demófilo habla de una esencialidad afectiva de la copla,⁴⁰⁴ que implica también una unidad significativa, en ella radica la sobriedad a la que se refiere Rodríguez Marín cuando dice que “no se le puede suprimir una palabra sin dar al traste con toda la copla.”⁴⁰⁵

La espontaneidad se debe en parte al hecho de que la copla sea desinteresada; “el hombre de pueblo” no tiene otro estímulo que la misma emoción estética; sus recursos poéticos forman “la médula de su propia vida.”⁴⁰⁶ Es por ello que la copla brota como un fruto.

La pena y la que no es pena,
todo es pena para mí:
ayer penaba por verte
y hoy peno porque te bí.

(Marín, p. 249)⁴⁰⁷

⁴⁰² *Vide* Antonio Machado y Álvarez, “Post-Scriptum”, en *op. cit.*, p. 300.

⁴⁰³ *Ibid.*, p. 300.

⁴⁰⁴ *Ibid.*, p. 292.

⁴⁰⁵ Francisco Rodríguez Marín, “La copla”, en *op. cit.*, p. 57.

⁴⁰⁶ *Vide* Antonio Machado y Álvarez, “Post-Scriptum”, en *op. cit.*, p. 300.

⁴⁰⁷ Francisco Rodríguez Marín, *El alma de Andalucía*, Madrid, Festina Lente, 1939, p. 249. Las copas de esta antología serán citadas aquí y en adelante como *Marín*. Respetaré la ortografía del cancionero.

Entre la ausencia y la presencia aparece la Pena creando una tensión contrapuntística que no se resuelve; no sabemos por qué ha de penar al verla (o verlo), la copla nos invita a imaginar que se trata del dolor que produce la belleza, una pena que puede rozar la muerte, como en la siguiente copla:

¡Qué duquitas⁴⁰⁸ estas mías!
Si no te beo, me muero;
si te biera me moriría.

(Marín, p. 249)

El sentido de la Pena involucra la muerte –tal como habíamos esbozado–, ya que vivir es una forma de ir muriendo. En esta copla –creemos– se trata de morir de Pena, quizás ante la belleza (aunque no sólo es la belleza sino todo lo que implica la presencia del ser amado). Morir de Pena pero seguir vivo, que es mucho peor que morir, quizás sea la Pena más intensa, la que roza la muerte pero que no llega a matar.

También se puede apreciar el sentido existencial de la Pena, un estado constante del alma:

Con ducas m'acuesto,
con más me alebanto,
Cómo consiente un *Dibé*⁴⁰⁹ der Sielo
que yo pene tanto.

(Léxico, p. 150)⁴¹⁰

La Pena es una raíz que sólo se acaba con la muerte:

⁴⁰⁸ Duquitas, es el diminutivo de ducas, son penas. “Esta palabra es una de las más características del lenguaje del cante por su origen gitano y por su extraordinaria frecuencia de uso en Andalucía y, sobre todo, en las coplas flamencas.” Vide Miguel Ropero Núñez, *El léxico caló en el lenguaje del cante flamenco*, Sevilla, Secretaría de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1991, p. 150.

⁴⁰⁹ Es una de las numerosas variantes gráficas del caló que significa Dios, y ha pasado al lenguaje flamenco donde su uso es muy frecuente. Se considera un término gitano-andaluz. Rodríguez Marín se opone a esta variante gráfica en particular, pues el artículo genérico “un” nos da a entender que hay más de un dios, cosa que no sucede en la cultura gitana. Vide Miguel Ropero Núñez, *op. cit.*, p. 199.

⁴¹⁰ Esta copla aparece en Miguel Ropero Núñez, *op. cit.*, p. 150, las coplas de esta publicación citadas aquí y en adelante como *Léxico*. Como en todos los casos respetaré la ortografía.

Tengo una pena, una pena,
pena que me está matando;
pena que me dejará
cuando me estén enterrando.

(Marín, p. 266)

Sin la Pena no se puede vivir, es como un estímulo de dolor, como una banderilla torera que brinda dinamismo a la vida:

Yo le pregunté a *Undebe*⁴¹¹
si mi pena acabaría,
y me dijo: “No pué ser:
sin eya no bibirías.”

(Marín, p. 259)

Es el mismo Dios el que sabe que la Pena es necesaria para vivir, la Pena está en la raíz de la vida y de la muerte. Es una necesidad existencial (ya lo habíamos apuntado) como puede apreciarse en la siguiente copla:

Estoy tan hecho a penas,
que en no penando,
parece que me farta
lo necesario.

(Marín, p. 256)

El duende siente alegría en la Pena como el cantaor en la siguiente seguiriya que es parte del repertorio de Silverio Franconetti⁴¹²:

Corasón como er mío
No lo hay ni lo habrá,
Mientras más ducas y fatigas⁴¹³ pasa
Más contento está.

(Demófilo, p. 251)

⁴¹¹ De acuerdo con Roperó Núñez y Rodríguez Marín, esta sería la variante gráfica más correcta para escribir el nombre de Dios en el léxico flamenco y gitano-andaluz. También puede distinguirse entre *debel* Dios en general, y *Undebel*, Dios, único ser supremo. Vide Miguel Roperó Núñez, *op. cit.*, p. 199, y nota 286 de este trabajo.

⁴¹² Mencionado en la introducción, es un importantísimo cantaor sevillano de ascendencia italiana (1831-1889) fundador del “Café Silverio” (1889), el más importante foro de flamenco de fines del siglo XIX.

⁴¹³ Es lo mismo que penas, Vide Miguel Roperó Núñez, *op. cit.*, p. 150. La construcción pleonástica enfatiza el sentido de dolor frente a la alegría.

Es usual que el cantaor se queje con Dios de sus penas como lo hace el Agujetas⁴¹⁴ en la siguiente soleá:

Y e verdá que yo he tenío
una quejica con Dio,
que lo que me ha mandao
no me lo merheco yo.

(*La soledad*)

O Pepe de la Matrona⁴¹⁵ en la siguiente seguiriya de tres versos:

Dioh mío que he ehto,
cómo sin frío ni calenturita
yo me ehtoy muriendo.⁴¹⁶

La Pena mata más que la enfermedad, y duele hasta el punto de desear la muerte, aunque se goce de plena salud como puede verse en la siguiente seguiriya de cuatro versos:

Tóos le pien a un *Debé*
Salú y libertá.
Y yo le pío una buena muerte
No me la quié da

(*Léxico*, p. 200)

La muerte, la libertad romántica, es también la libertad gitana, la única posibilidad de perder la Pena.

En la siguiente copla, después de perderlo todo lo que queda es la Pena:

Ojitos míos, yorar;
yorar, que tenéis por qué:
quien pierde lo que he perdío,
ya no le quea que perdé.

(*Marín*, p. 261)

La Pena siempre tiene que ver con un sentimiento de pérdida, de una alegría, de una felicidad:

⁴¹⁴ Es un cantaor contemporáneo asiduo del bar La soleá, de quien se dice que es uno de los mejores cantando seguiriyas.

⁴¹⁵ Cantaor sevillano que destacó por su pureza (1887-1980).

⁴¹⁶ Esta seguiriya aparece en el disco *Pepe de la Matrona, grandes cantaores du flamenco*. Colección dirigida por Mario Bois, volumen 1.

Carrito de la fortuna
 Que poco tiempo a mí me duró
 Cuando mah aguhto ehtaba
 ¡Ay él se partió!⁴¹⁷

Yo soy aquer que en la bía
 nunca su gusto ha cumplió:
 apenas me viene un bien,
 cuando lo jayo perdido.
 (Marín, p. 253)

Poco duraron madre,
 mis alegrías;
 poco duraron madre,
 porque eran más.

(Marín, p. 252)

Se trata de una pérdida de algo que se ha vivido tan intensamente que puede oponerse a la intensidad de la Pena, creando disonancia, tensión contrapuntística que es parte del movimiento de la vida. Se trata a su vez de la pérdida de algo que se ha vivido brevemente, y que deja su recuerdo, mientras la Pena permanece. La brevedad métrica de la copla coincide con la brevedad de la alegría; quizás mientras se escucha el cante, la Pena se vuelve alegría, y cuando la voz se apaga, vuelve a ser Pena con mayor fuerza. El cante nace de la Pena y al mismo tiempo es la sublimación de la Pena.

Cuando más intenso es el amor aparece la desgracia, para que la pena de perderlo duela más:

Jesús que ducas tengo
 que me quitan de tu vera
 cuando mah te toy queriendo.⁴¹⁸

Cuando yo más te quería,
 me se borbieron pesares
 Los gustiyos que tenía.

(Marín, p.252)

⁴¹⁷ Esta copla la canta José Soto, Sorderita, por soleá, en el tema de su autoría “Y es ke me han kambiao los tiempos” del disco *Ketama canta a Ketama* (2000).

⁴¹⁸ Esta copla la canta El Indio Gitano, por seguriyas, en el tema “Predicador en el desierto.”

El contrapunto opone a la dulzura, la amargura, como a la alegría, la Pena; la disonancia se resuelve en el sabor amargo y la Pena incesante; cuanto más dulce la alegría, más amarga será la Pena:

¿Quién había de desir
que una cosita tan durse
tubiera amarguito er fin?

(Marín, p. 251)

La Pena no deja de ser dulce, porque justamente confronta la dulzura y la amargura en el mismo instante. Así se aparece la *compañerita* justo en el momento en que no le podemos hablar:

¡Ay será
una penita muy grande
verte y no poderte hablar!⁴¹⁹

Tenemos que presenciar su belleza en silencio, como aquel preso que mira por una ventanita el mar. Y a veces es mejor esa pena aunque duela, que no ver nada:

¡Ay lo que yo daría
si la derribaran!,
la murallita aonde toy metío
pa verte la cara.⁴²⁰

Aunque no se pueda ver el rostro, la imagen de la *compañerita* se lleva más presente, y allí está la Pena, cuanto más se anda perdido:

¡Ay perdió me paso!
¡Ay toa las hora!
y mi compañerita
presente la llevo vaya donde vaya.⁴²¹

La imagen se ilumina en el recuerdo alcanzando más belleza y Pena:

⁴¹⁹ Esta copla la canta por bulerías Pepe de la Matrona en el disco *Pepe de la Matrona, grandes cantaores du flamenco*. Colección dirigida por Mario Bois, volumen 1.

⁴²⁰ Esta copla la canta el cantaor gaditano Manuel Soto, Sordera (1927-2000), en el tema “El día que me coge (seguiiyas de Manuel Molina y Paco de la Luz)”

⁴²¹ *Idem.*

¿Ay...tus *clisos*⁴²² de luna?
 ¡Ay!
 ¡Tu carne morena!
 Que golía, latiendo de mimo,
 a clavo y canela.
 ¿Qué vendabá te arrancó de mi vera?

(*Léxico*, p. 132)

Si aquí los ojos aparecen hechos de luna merced a una metáfora, en la siguiente copla, la belleza de los ojos negros es tan grande como la Pena:

Los ojos de mi morena
 se parecen a mis males:
 grandes como mis fatigas⁴²³;
 negros, como mis pesares.

(*Marín*, p. 51)

Solamente siendo la belleza tan grande como la Pena se puede crear esa tensión contrapuntística que hace temblar al duende. Asimismo en la siguiente copla el disfrute es tan grande como el sufrimiento, y allí está la Pena que se intensifica porque se trata del disfrute de la mujer recordada desde el calabozo:

Aquí metío en la trena
 yo te recuerdo llorando,
 y me moriré de pena
 mientras tu estas disfrutando.⁴²⁴

En la siguiente copla en vez del tópico, clavarse el dedo con un rosal, el cantaor se clava una espina cuando trata de coger una fruta que bien podría simbolizar a la mujer; sólo así se explica la exageración del dolor que no corresponde con el hecho de clavarse una espina. La Pena aparece tanto en el tópico de la rosa, como en esta copla, cuando se confrontan el dolor y la belleza, en el caso de la fruta la belleza se convierte en deseo:

⁴²² Clisos son ojos, se trata de un término de origen gitano, que pasó al léxico flamenco y al lenguaje de germanía.

⁴²³ En el léxico flamenco fatigas es sinónimo de penas y ducas, *Vide* Miguel Ropero Núñez, *op. cit.*, p. 150.

⁴²⁴ Esta copla la canta el Camarón por bulerías en el tema “Samara” del disco *Castillo de arena* (1977).

Por coger la sarsamora,
me he jincaíto una espina
que hasta er corazón me yora.

(Marín, p. 258)

La Pena tiene un carácter individual, intransferible, de manera que para el cantaor sus penas siempre serán únicas y mayores que todas las demás como puede apreciarse en las siguientes coplas:

Er que tenga penas grandes,
que mire las penas mías,
y verá como sus penas
le parecen alegrías.

(Marín, p. 255)

Ni quié inventó los tormento
ni el Pare Santo de Roma
ehta pasando las duquenah
que ehta pasando mi cuerpo.⁴²⁵

Si esto que me pasa
le pasara a otro,
era cosita de *prebelicarse*⁴²⁶
y gorbese loco.

(Marín, p. 254)

En la siguiente copla, especialmente, puede observarse cómo el poeta presume sus penas con orgullo:

En pasar duquitas negras
no hay quien se iguale conmigo
que estoy comiendo y bebiendo
con mi mayor enemigo.

(Marín, p. 251)

En este sentido el cantaor busca sus penas (las penas son necesarias hay que buscarlas), y esto lo distingue de los demás como puede apreciarse en la siguiente copla:

⁴²⁵ Estas alegrías son interpretadas por David Moreno y Ramón de Cádiz en la *Antología del cante flamenco*, editada por Orfeón, en el volumen IV. Cabe señalar que se trata de una letra triste cantada por alegrías.

⁴²⁶ De acuerdo con Rodríguez Marín, trastornarse el sentido.

Toítos se arriman
 ar pinito berde;
 y yo me arrimo a los *atunales*⁴²⁷
 que espinitas tienen. (Marín, p. 259)

Habíamos apuntado que la Pena sólo se acaba con la muerte, no obstante el poeta hace alarde de que la suya, especialmente, no tiene fin:

¡Bárgame San Isidoro
 patrón de Biyamartín⁴²⁸!
 Todas las penas se acaban
 la mía no tiene fin. (Marín, p. 258)

La Pena como raíz, en su sentido más existencial, puede apreciarse en la siguiente copla:

Tengo una pena, una pena,
 pena, que puedo desir
 que yo no tengo la pena:
 la pena me tiene a mí.

(Marín, p. 258.)

En la siguiente copla el buen metal podría representar metafóricamente al ser sustancial, que en un sentido contrapuntístico se opone al ser esencial, al mal sonido. Y allí está la Pena, en esta oposición, donde el ser sustancial, el hombre, desaprovecha toda su capacidad cuando, merced al tiempo, pasa de la sustancia la esencia. En este sentido puede leerse como la pena de aquel músico que tiene todo el talento y todas las cualidades para tocar bien, pero no tiene la técnica:

No siento en er mundo más
 que tener tan mar sonío,
 siendo de tan güen metá

(Marín, p. 260)⁴²⁹

Una pena muy honda surge cuando se acaba el agua con toda su riqueza simbólica:

Se le ha consumío el agua
 al poso del artosano,
 donde voy a beber yo
 si tener que dar las grasia
 ni pagar con mi sudó.⁴³⁰

⁴²⁷ De acuerdo Con Rodríguez Marín, tunales, nopales o chumberas.

⁴²⁸ Villamartín, pueblo de la provincia de Cádiz.

⁴²⁹ Esta copla la canta Ketama en el disco *El arte de lo invisible*.

⁴³⁰ Esta copla la canta por fandangos Manuel Soto, Sordera.

La copla dibuja el dolor con transparencia, como ya dijimos, con tanta brevedad como intensidad:

Yo no tengo quién por mí llore
ni quién por mí pase pena
será un toque de campana muy triste
que doble cuando me muera.⁴³¹

(*La Soleá*)

La Pena es un dolor intenso que paradójicamente tiene algo de alegría, y algo de infancia; es un dolor –como habíamos esbozado– por la infancia perdida y su paraíso sensorial. Los diminutivos llenan de inocencia y juego el sentimiento. Hay una frescura en la Pena cuando se vuelve niña con un diminutivo. En la siguiente copla la misma voluntad de Dios se hace pequeña:

Ya no hay más remedio
que conformarse a la boluntarsita
de *Undebé* der sielo.

(*Marín*, 254)

Quizás la Pena más honda es la Pena por la *mare*. La *mare* representa al mismo tiempo la vida y la muerte como el agua, como el bautismo del duende: la nostalgia del vientre y el deseo de volver, la fugacidad del tiempo, la ternura detrás de una herida, el recuerdo más lejano. Con la muerte de la *mare* se derrumba un paraíso de ensoñaciones que ya estaban perdidas, que desnudan la mirada de un retrato en la sencillez de la copla:

Ay en la cabecera de mi cama
tengo yo el retrato de mi mama
y es porque me falta
que cada vez que yo la miro
las lágrimas se me derraman.⁴³²

¡Ay que latío ma grande da mi corasón
que se me muere la mare mía
mi alma de mi corazón!⁴³³

⁴³¹ Esta copla la cantó agujetas en *La Soleá*.

⁴³² Esta copla la canta Miguel Poveda Cantaor contemporáneo, por tangos en el disco *Zaguán*.

⁴³³ Esta la canta el Indio Gitano por seguiriyas en el tema “Hasta la luz del día.”

José Moreno Villa en sus “Luchas de Pena y Alegría” ha conseguido plasmar la transparencia de la copla popular, y expresar con nitidez el sentido contrapuntístico que confronta la Pena y la alegría como puede apreciarse en los siguientes versos:

No saltes más, Alegría,
que me angustias, y la Pena
va surgiendo a los ensalmos
de tus peligrosas fiestas.
(XIII, vv. 9-12, p. 81)

Donde el poeta le habla a una Alegría personificada, cuyos hechizos atraen a la Pena que acecha. En esta bipolaridad los extremos se tocan y las fiestas de la Alegría lindan con la Pena.

Así como las alegrías del duende son tristes y sus tristezas alegres, así la Pena sabe soñar alegrías:

Sonríe, en un ensueño de Alegría, la Pena.
(XXV, v. 32, p. 86)

Recordemos la citada conferencia de Lorca donde el poeta apuntaba que “La mujer en el cante jondo se llama Pena.” Habíamos esbozado que la mujer como la Pena es la tierra, también el paraíso perdido, el origen, lo que sostiene. En este sentido José Moreno Villa convierte a la Pena personificada en la amante más apasionada, que entraña la vida por llevar la muerte:

Pena es solícita y fiel,
Pena sin duda me quiere.
-¡ Ven Pena, deja las cosas
y bésame hasta la muerte!
(X, vv. 11-14, p. 80)

Cabe señalar la fidelidad de la Pena que se desprende de su carácter de permanencia.

En contrapunto con la Pena, aparece la Alegría también dibujada con erotismo:

...Alegría
 Pon tu destello blanco sobre mi corazón,
 y déjame sentir tu fiebre tornadiza
 de trotera. Levanta el mechón de mi frente
 al revolar tu falda; y ponme allá en el fondo
 del sagrario, la mecha
 blanca y perenne de la juventud.

(VIII, vv. 4-10, p. 97)

La alegría y la Pena se transforman una en otra, como el agua en su ambivalencia. La Pena sólo puede surgir cuando se opone a la alegría o a los términos que se desprenden de ella: disfrute, libertad, belleza. Por su parte la Pena, como el duende, entreaña la vida y la muerte. La Pena no tiene fin a menos que se transforme en alegría, pero esto sólo puede durar un segundo; o mejor sería decir que este segundo hace posible a la Pena. La muerte la Pena y el dolor crecen con la intensidad de la alegría. Se crea esa tensión o disonancia que se resuelve con la muerte, aunque a veces se trate de una muerte pequeña de la que vuelve a surgir la Pena.

La Pena en *Cante hondo*, 1912

En su ensayo “Ligereza y gravedad en la poesía de Manuel Machado”, Dámaso Alonso apunta que “nadie hacia 1907 podía sentir lo popular andaluz –no imitarlo, sino informarlo, crearlo- como lo hizo Manuel Machado en sus *Cantares*, que luego, ampliados, habían de llevar el nombre de *Cante hondo* (1912).”⁴³⁴ En este sentido Gerardo Diego llega a preguntarse (con cierta ironía) si las coplas de *Cante Hondo* son de Manuel Machado,⁴³⁵ tal es su autenticidad que podrían pasar por populares; de hecho la intención de su autor es que lleguen a confundirse con el repertorio del pueblo, allí está la máxima satisfacción tal como apunta el mismo Manuel Machado en la introducción a su poemario: “No, no se escriben coplas ni son tales coplas verdaderas hasta que no se sabe el nombre del autor. ¡Y este glorioso anónimo es el premio supremo de los que tal género de poemas componen!”⁴³⁶ Más adelante en el último párrafo de la misma introducción cuenta esta breve anécdota:

Un día escuché alguna de mis soleares en
boca de cierta flamenquilla en una *juerga* andaluza,
donde nadie sabía leer ni me conocía,
sentí la noción de esa gloria paradójica
que consiste en ser perfectamente ignorado
y admirablemente sentido y comprendido.⁴³⁷

El poeta nos invita a reflexionar sobre el verdadero sentido del arte, que no tiene nada que ver con la autoría sino con la pertenencia a una tradición viva que es capaz de crear, recrear y amasar libremente todo aquel material que sirva para llegar al momento sagrado de la emoción estética. En el caso del flamenco este momento se da en la colectividad, en una *juerga*, cuando aparece el duende; en ese momento todos comparten la emoción por igual sin importar quién compuso la copla. La autoría es un estorbo para la riqueza del

⁴³⁴ Dámaso Alonso *op. cit.*, p. 78.

⁴³⁵ Vide Gerardo Diego, *Manuel Machado poeta*, Madrid, Editora Nacional, 1974, p. 138.

⁴³⁶ Manuel Machado, “Introducción” en *Cante hondo*, *op. cit.*, p. 11.

⁴³⁷ *Ibid.*, p. 12.

lenguaje de tradición oral, que vive de versiones y transformaciones. El cante nos recuerda que el arte y la emoción no le pertenecen a nadie. Esto lo sabían muy bien los poetas españoles de la segunda mitad del diecinueve que se inspiraron en la copla popular; Gerardo Diego advierte que ellos “desean mucho más que su cantares se oigan en los colmados, en las calles, en el campo, que no que se sepa que ellos son sus autores.”⁴³⁸ Manuel Machado lleva esta tradición a su plenitud. Consigue mejor que nadie sortear las dificultades que -de acuerdo con Gerardo Diego- enfrenta todo poeta culto cuando intenta que el pueblo cante su copla: el alfabetismo, los estudios ulteriores, y la tradición clásica.⁴³⁹ Quizás consigue olvidar, por un momento, todo su bagaje cultural para sentir la sencillez de la copla. Por decirlo en términos de Valéry, el poeta tiene que olvidar para poder recordar. Como parte de ese proceso -apunta Gerardo Diego- “hay que huir de giros y modales cultos,” en busca de “palabras más vivas y simples.”⁴⁴⁰ Sin embargo –creemos- en *Cante hondo* persiste una resonancia clásica, que no atenúa la autenticidad del estilo tradicional. Si en la copla popular hay claridad, en el verso de Manuel Machado hay transparencia. Inmerso en la tradición el poeta no está imitando sino que –como apunta Dámaso Alonso- está creando, porque la tradición es esencialmente creativa e incluyente, su gran logro es traducir su experiencia, también su erudición, al lenguaje del cante flamenco. Esa es su manera de sortear las dificultades que señala Gerardo Diego.

También podemos pensar que lo más importante no es apartarse del bagaje cultural, sino verdaderamente olvidar, sentir como un niño, con la frescura y la inocencia del poeta popular. “La poesía no tiene como fin la belleza –advierte Dámaso Alonso-, aunque

⁴³⁸ Gerardo Diego, *op. cit.*, p. 135.

⁴³⁹ *Vide Ibid.*, p. 136.

⁴⁴⁰ *Idem.*

muchas veces la busque y la asedie, sino la emoción.”⁴⁴¹ Como se puede apreciar si se comparan las coplas populares de la Pena con las que estudiaremos a continuación, Manuel Machado consigue lo más importante, traducir la emoción.

Yo voy de penita en pena
como el agua por el monte
saltando de peña en peña.

(*Soleares*, vv. 64-66)

A la orillita del río
me pongo a considerar:
mis penas son como el agua,
que no acaban de pasar.

(*Malagueñas*, vv. 33-36.)⁴⁴²

En estas coplas el poeta expresa ese sentido –que ya habíamos apuntado en las coplas populares- de la Pena como un estado permanente de alma. Se sale de una pena para entrar en otra, la constante es la Pena, que no cesa como el agua.

Me va faltando el *sentío*.
Cuando estoy alegre lloro,
cuando estoy triste me río.

(*Soleares*, vv. 67-69)

En esta copla puede verse cómo la Pena y el duende están íntimamente relacionados; recordemos que el duende está triste en sus alegrías y alegre en sus tristezas. La Pena en su sentido contrapuntístico –como hemos visto- enfrenta diversas emociones, entre ellas la alegría y la tristeza. En el flamenco –ya lo habíamos apuntado- se pasa de una a la otra inmediatamente, igual que un niño que ríe y luego llora. Además los extremos se tocan y de tanta tristeza se puede encontrar la alegría, o de tanta alegría, la tristeza. En este sentido Dámaso Alonso describe así la poesía de nuestro poeta: “Este hombre, este Manuel

⁴⁴¹ Dámaso Alonso, *op. cit.*, p. 86.

⁴⁴² Manuel Machado, “Malagueñas” en *Cante hondo*, *op. cit.*, p. 58, Las malagueñas son un *palo* del flamenco que se canta y se toca a ritmo libre, sin compás; se usa sobre todo la cadencia andaluza. Se trata de una especie de pregunta respuesta entre el guitarrista y el cantaor. Citado aquí y en adelante como *Malagueñas*.

Machado, parece jugar, parece reír. No; acercaos: llora.” En el juego y en la risa está la Pena. Se puede estar alegre y con penas, o borracho de penas; cuando la alegría y la tristeza se van, lo que nos queda es la Pena.

Yo te he *querío* a ti siempre
con los reñíos del alma
y con fatigas de muerte.⁴⁴³

(*Soleares*, vv. 76-79)

Querer con fatigas es querer con penas, y la Pena en su profundidad linda con la muerte, está en la raíz del alma. Querer de esta manera es descubrir la frontera que se desdibuja entre el amor y la muerte. Allí está la Pena donde la muerte y el amor se confunden, se transforman uno en otro, o se complementan.

Tengo un querer y una pena.
La pena quiere que viva,
el querer quiere que muera.

(*Soleares*, vv. 107-109)

La sublimación del amor se parece a la muerte, por eso el querer entraña la muerte. Frente a esta muerte pequeña aparece el dolor de la Pena, como una banderilla torera, estimulando la vida.

Loco me pongo si escucho
el ruido de tu falda,
y el contacto de tu mano
me da la vida y me mata.⁴⁴⁴

El contacto con la piel da vida y mata como el deseo; en esta ambivalencia está la Pena, “algo que acaricia y algo que desgarrar.” Los contrarios se reconcilian en una sola

⁴⁴³ En las notas de la edición de Nortésur, se menciona que esta copla en particular fue reubicada en la edición de 1961, ya que en la edición de 1912 aparecía en el apartado “chufas” en vez de “Soleares” como en este caso. Por esos años chufas designaba cantes festeros, para bailar. En este sentido es interesante observar cómo una copla tan profunda se canta en un ambiente de fiesta, algo parecido sucede con unas alegrías que hemos comentado. Cabe mencionar que la soleá se ha ralentizado con el paso del tiempo, y ha pasado de ser más que para bailar, para escuchar. Incluso las falsetas de guitarra se tocan en tempo rubato, modalidad que brinda flexibilidad al compás y lo dilata. Otra de las “chufas” pasó a ser la bulería que intercambia incesantemente letras con la soleá.

⁴⁴⁴ Manuel Machado, “El querer”, en *Cante hondo*, op. cit., p. 49, vv. 9-12.

sensación, sentir la vida y la muerte al mismo tiempo es como sentir el placer y el dolor de la Pena. Antes de eso el silencio que apenas se desdibuja con el ruido de una falda ya nos ha llevado a la locura.

Publica la enfermedad
aquel que espera remedio.
Yo no pregonó mis males
porque curarme no quiero.

(*Malagueñas*, vv. 37-40)

Habíamos visto en las coplas populares cómo la Pena es una necesidad existencial; en esta copla el poeta no quiere desprenderse de sus males, nos hace pensar que le son necesarios como si fueran penas.

En la siguiente copla puede observarse esta misma necesidad de permanecer con la Pena aunque duela:

Mi pena es muy mala,
porque es una pena que yo no quisiera
que se me quitara.

(*La pena* vv. 1-3)⁴⁴⁵

La Pena como raíz, como piel, como corteza, como parte del ser aparece con toda su belleza en la siguiente copla:

Vino y se ha quedado
en mi corazón,
como el amargo en la corteza verde
del verde limón.

(*La pena* vv. 8-11)

De acuerdo con Dámaso Alonso “en arte, o sea en expresión...lo más intenso es lo más sencillo.”⁴⁴⁶ En esta copla es admirable cómo el poeta por medio de la transparencia de una comparación consigue tanta intensidad y profundidad. En sólo cuatro versos evoca todo un universo sensorial generando esa tensión contrapuntística que le da sentido a la Pena.

⁴⁴⁵ Manuel Machado, “La pena”, en *Cante hondo*, *op. cit.*, p. 75. Citado aquí y en adelante como *La pena*.

⁴⁴⁶ Dámaso Alonso, *op. cit.*, p. 71.

Sentimos el tacto de la corteza y el color del limón frente al sabor amargo. La Pena es parte de la belleza del fruto o es el fruto mismo, una necesidad existencial. Dámaso Alonso refiriéndose a la poesía de Manuel Machado habla de la posibilidad de expresar “la gravedad por medio de la ligereza.”⁴⁴⁷ Y que ligero es este trazo que compara la profundidad de la Pena con un limón.

No sólo canta el que canta,
que también canta el que llora...
No hay penita ni alegría
que se quede sin su copla.

(*Malagueñas*, vv. 45-48)

En esta copla puede observarse cómo la Pena está en la raíz de la lírica andaluza, allí donde se siembra una pena allí nacerá una copla. Ya habíamos apuntado que la copla nace de la Pena pero al mismo tiempo es la sublimación de ésta:

No importa la vida, que ya está perdida,
y, después de todo, ¿qué es eso la vida?...
Cantares...
Cantando la pena, la pena se olvida.

(*Cantares*, vv. 13-16)

La vida ya está perdida porque cada instante la perdemos, lo que nos queda es un recuerdo que ya se desvanece; por ello tiene sentido preguntarnos qué es la vida. El sentimiento efímero de la vida –como hemos intentado esbozar– está íntimamente relacionado con la Pena. La misma pena por haber sido arrancados del vientre, del origen, de la madre, de la muerte, es la pena que sentimos por morir a cada pulso que también es renacer. Este dejar de ser siendo entraña la Pena incesante, la nostalgia de lo que perdemos cada segundo. La improvisación del cante expresa este devenir, dibuja en el aire una melodía irreplicable que cura la Pena, pero sólo por un instante, después la Pena regresa con el silencio. Con la copla se olvida, pero también se recuerda.

⁴⁴⁷ *Ibid.*, p. 102.

La siguiente *seguiriya*⁴⁴⁸ ilustra el sentido de la Pena como raíz que hemos venido esbozando:

Como las raíces
de la enredadera
se va alimentando la pena en mi pecho
con sangre e mis venas.

(*La pena* vv. 12-15)

La belleza que crece con la imagen del dolor dibuja la silueta de la Pena en la siguiente *seguiriya*:

Yo corté una rosa
llenita de espinas...
Como las rosas que espinitas tienen
son las más bonitas.

(*Seguiriyas*, vv. 49-52)⁴⁴⁹

Habíamos visto una copla muy similar (entre las populares), en la cual el poeta se espinaba al coger una zarzamora. El sentido, que ha llegado a ser un tópico, es el mismo. La rosa simboliza el dolor que guarda la belleza; entre la belleza y el dolor está la Pena.

El cristal se rompe
del calor al frío,
como se ha roto de alegría y pena
mi *corasonsiyo*.

(*Seguiriyas*, vv. 53-56)

En esta copla la tensión contrapuntística entre la Pena y la alegría es tan intensa que acaba por romper el corazón. Es interesante observar que la comparación se hace con otros dos opuestos, frío y calor, los cuales al enfrentarse también generan esta tensión que acaba por romper el cristal. El diminutivo del corazón le da cierta alegría a la tristeza, calor al frío.

⁴⁴⁸ La estrofa de la *seguiriya* gitana casi siempre consta de cuatro versos con rima asonante en los pares: 6- 6ª 11 6ª. Es la única estrofa intransferible a otros cantos. El compás de la *seguiriya* es el de doce pulsos y se empieza a contar en el acento número ocho. La armonía es la cadencia andaluza que adquiere especial melancolía, de acuerdo con Demófilo (*Vide Demófilo, op. cit.*, p. 157.) expresa sentimientos tristes, profundos y delicados. Es el cante que más le interesó a Falla. Como veremos más adelante expresa mejor que ningún otro la Pena.

⁴⁴⁹ Manuel Machado, “Seguiriyas gitanas”, en *Cante hondo, op. cit.*, p. 83. Citado aquí y en adelante como *Seguiriyas*.

Las que se publican
no son grandes penas.
Las que se callan y se llevan dentro
son las verdaderas.

(*Seguiriyas*, vv. 63-66)

Las penas más profundas son silenciosas, por eso sólo la copla las cura. La copla que nace de la Pena como del silencio.

Horas de alegría
son las que se van...
que las de pena se quedan y duran
una eternidad.

(*Seguiriyas*, vv. 83-86)

Esta copla nos recuerda aquella (citada en el apartado anterior) que habla de lo poco que duran las alegrías. Recordamos también los versos de un *bossa nova*⁴⁵⁰ de Vinicius de Moraes, “tristeza nao tem fim / felicidade sim.” Estos ejemplos nos sirven para enfatizar algo que hemos venido observando, cuanto más breve e intensa es la alegría, más larga e intensa será la Pena.

La copla flamenca se enfrenta a una sociedad actual donde todos tienen la obligación de fingir que están felices. Para el andaluz sentir penas es una virtud, una muestra de su sensibilidad, una manera auténtica e individual de sentir la vida. El mejor cantaor es el que siente más penas. Mostrar las penas es mostrar nuestra parte más humana, aquella que la sociedad masiva trata de aniquilar.

En la siguiente copla aparece con toda sencillez la inmensa ternura de contarse las penas:

Siéntate a mi vera...
Dame la mano, hermanita mía,
cuéntame tus penas.

(*Soleariyas*, vv. 34-36)

⁴⁵⁰ Se llama “Felicidade” la música es de Antonio Carlos Jobim.

Por último, en la copla que sigue, puede observarse el sentido hiperbólico de la Pena que habíamos apuntado en el apartado anterior. Aquí, como en las coplas populares el poeta hace alarde del tamaño de su pena:

Compañera mía,
tan grande es mi pena,
que el sol cuando sale, con tanta alegría
no me la consuela.

(*Seguiriyas*, vv. 108-111)

Entre la alegría y la tristeza la Pena tiembla como la seguiriya gitana, alcanzando herir a la muerte, que ya se desvanece. Entre la belleza y el dolor surge la Pena que recuerda y olvida el paraíso como la luz hiriente recuerda su sombra. En duermevela el hombre recuerda el origen, cuando era uno solo con la naturaleza. En Andalucía, “la unión del hombre con la tierra –advierde Ortega y Gasset-... se eleva a relación espiritual.”⁴⁵¹ Allí aparece la Pena entre limoneros y olivos. Entraña ese dolor primordial que es el dolor por la tierra, la que se pierde porque se tiene.

De acuerdo con Ortega, Andalucía es “el único pueblo de Occidente que permanece fiel al ideal paradisíaco de la vida.”⁴⁵² La belleza más herida, el sueño, un patio encendido, un acorde de guitarra, un parpadeo, una nota desgarrada, una aceituna, un guiño nos regresan por un instante al paraíso donde el dolor de la Pena hunde sus raíces.

⁴⁵¹ Ortega y Gasset, “El ideal vegetativo”, en *Teoría de Andalucía*, Madrid, Revista de Occidente, 1942, p. 28.

⁴⁵² *Ibid.*, p. 23.

EL SILENCIO Y LA MUERTE

El silencio y la muerte

También nos habla, mudamente,
el silencio de la poesía.

(José Bergamín)

Silenciosa y cubierta de polvo,
Veíase el arpa.

(Bécquer)

El más oscuro silencio

(Lope)

El silencio es la gran fuente de todo, de acuerdo con el libro del *Tao* todo surge del silencio y todo regresa a él. En el flamenco el silencio más profundo dialoga con la síncopa y con un remate de guitarra y cajón. Las palmas, que baten en el aire y se apagan, nos dejan escucharlo herido de muerte. Se trata de un diálogo entre la vida y la muerte, como el que sostiene la sombra con la luz del candil. El movimiento de las manos de la bailaora se detiene en un remate para expresar ese silencio que entraña la muerte. Todo regresa al silencio cuando se apaga la llama, en silencio se puede escuchar el origen y el devenir. La sensualidad de la muerte queda atrapada en el silencio cuando las manos dialogan con la luna. El baile teje su sombra que juega con la luz, y se extiende como el grito de la seguriya en el horizonte más lejano donde puede verse una línea sutil entre la oscuridad y la luz del atardecer. En el crepúsculo la sombra es una caricia mortal, en ella se aparece el silencio más oscuro, de acuerdo con José Bergamín es un silencio mudo, “que se guarda silencio a sí mismo.”⁴⁵³ Ha llegado a ser tan silencioso que empieza a hablarnos, y nos dice la verdad.

⁴⁵³ Vide José Bergamín, “El silencio mudo”, en *Antes de ayer y pasado mañana*, Madrid, Seix Barral, 1974, p. 33.

La música precisa del silencio, allí cobra su forma, igual que la vida precisa de la muerte, la muerte le da forma a la vida. El silencio que entraña la muerte es aquel que sucede después del sonido, aquel que le responde. Lorca, refiriéndose al grito de la seguriya apunta que “la voz se detiene para dejar paso a un silencio impresionante y medido. Un silencio en el cual fulgura el rostro del lirio caliente que ha dejado la voz por el cielo.”⁴⁵⁴ El silencio de la muerte, donde se asoma el duende, se siente herido por un rasgueo o por un grito desgarrado que se detienen en un momento preciso del compás. Se trata de un silencio medido, como se mide el tiempo con el compás, sintiendo en cada pulso una eternidad. El compás desnudo, donde baten las palmas, nos llena de silencios sorprendidos así como la vida nos va llenando de muertes pequeñas, banderillas toreras o requiebros de la capa que va sorteando la muerte con su vuelo.

El sentimiento más gitano está en el “desarraigo existencial”⁴⁵⁵ de ir perdiendo la vida a cada paso. En el misterio del compás el gitano encuentra dolor primordial,⁴⁵⁶ un dolor que se apaga y vuelve a encenderse en los silencios y las síncopas, como las luciérnagas del poema del *Poema del cante jondo*, como cuando “el duende hiere, y en la curación de esta herida que no se cierra nunca está lo insólito.”⁴⁵⁷ Porque, como ya dijimos, el duende se asoma a escuchar el silencio, donde por un instante el gitano encuentra el origen y se encuentra a sí mismo.

Dejar de ser siendo es ir pasando de un sueño a otro, a cada paso el silencio de la muerte acecha con su verdad y su pureza, por eso el torero se juega la vida porque sabe, igual que el gitano, que sólo en la muerte encontrará la libertad, el vientre, la madre, el fin

⁴⁵⁴ García Lorca, “Arquitectura del cante jondo”, en *op. cit.*, p. 229.

⁴⁵⁵ Vide Miguel García Posada, “Romancero gitano” en García Lorca, *Obra completa, op. cit.*, p. 31.

⁴⁵⁶ Vide Nietzsche, *op. cit.*, p. 63.

⁴⁵⁷ García Lorca, “Juego y teoría del duende”, en *Conferencias II, op. cit.*, p. 104.

de la Pena. Y eso es lo que evoca con el vuelo de su capa, juego de sombra y luz, la belleza infinita de la muerte como retablo de la vida. No es que el torero no tenga miedo a perderla, es que al arriesgarla descifra en el aire su secreto. En el fondo todos llevamos una añoranza por el mar y por la muerte.

El murmullo del mar se acerca al silencio cuando, como la capa en el aire, se despliega una ola. En ese ir y venir está la sensualidad de la muerte erotizada del baile. En la llama de un velón y su sombra, que transforman la muerte en deseo. Como la ola y la luz hiriente, la danza de la muerte encuentra su silencio en el compás, allí se detiene en un instante sublime, un silencio medido de sombra. La luna dialoga con las manos de la bailaora, enfrentando al erotismo con la muerte, fundiéndolo con la muerte, apagando y encendiendo el brillo de la belleza. “El simbolismo sexual de la danza en la bailaora, como el de la muerte en el toreo –advierde Bergamín- transforma o transfigura el deseo o el miedo, trascendiendo su instintiva motivación.”⁴⁵⁸

En otra danza gitana, los cuchillos brillantes desgarran el silencio del aire. La imagen del cuchillo evoca el erotismo de la muerte, belleza herida, palpitante como el suicidio, como un arpa silenciosa, como la fragilidad de la vida. “Esa arma, de rebrillo metafórico y punta de verdad –advierde Pedro Salinas-, podrá llegar al centro de la maraña, desenlazar el conflicto, soltando la sangre.”⁴⁵⁹ Esa punta de verdad es como la saeta que llega a herir al silencio, que descubre que sólo en el silencio y la muerte puede hallarse la pureza de la verdad. Para García Lorca el río Guadalquivir es como una saeta, imagen del devenir que llega a su destino; para Heidegger la razón de la vida está en la muerte, “ser

⁴⁵⁸ José Bergamín, *La música callada del toreo*, op. cit., p. 49.

⁴⁵⁹ Pedro Salinas, op. cit., p. 371.

para la muerte.” Quizás al final de la vida se descifre el misterio en el silencio más profundo.

“Quién habla solo espera hablar con Dios un día”, nos dice Antonio Machado. En la soleá el cantaor se queda solo⁴⁶⁰ para poder hablar con la muerte, en el silencio de la soleá la muerte le responde. “La tierra de la soleá lorquiana –apunta Paepe-, quieta, seca, es la tierra de la muerte cara a cara.”⁴⁶¹ A la muerte se le pregunta, como al silencio, sin esperar nada a cambio. Entonces el silencio nos responde todo.

Si la seguriya es para herir, la soleá es para meditar, y nos regresa a la llama de un cirio o un velón, donde la luz le pregunta a la sombra. En la siguiente soleá el poeta habla con la tierra y con la muerte:

Esto que me está pasando
se lo contaré a la tierra
cuando me estén enterrando.⁴⁶²

La música de la soleá nace de la tierra como del silencio al que siempre evoca para estar a solas con la muerte.

El arte verdadero –apunta Bergamín- “se trasciende por la invisible presencia mítica y sagrada de la muerte.”⁴⁶³ Esto sucede cuando sus silencios mudos, de sombra, de luz, de aire nos hablan.

El silencio del arpa de Bécquer es aquél que canta, que entraña la música en secreto, como las pinturas de Velázquez que hablan en silencio, como el silencio del torero que está solo frente a la muerte. La guitarra desenreda el silencio con un acorde misterioso

⁴⁶⁰ Solo consigo mismo, aunque esté acompañado por la guitarra, aunque haya gente a su alrededor.

⁴⁶¹ Christian de Paepe, “introducción”, en García Lorca, *Poema del cante jondo*, op. cit., p. 114.

⁴⁶² Félix Grande, “Selección de coplas flamencas”, en *Memoria del flamenco*, op. cit., p.666.

⁴⁶³ José Bergamín, *La música callada del toreo*, op. cit., p. 67.

(maj 7 #9, #11), como un velo que descubre a la luna, en el silencio de una danza mortal que nos coloca al borde del precipicio entre la vida y la muerte.

El silencio y la muerte en *Canto rodado y duendecitos y coplas*

En la copla de Bergamín lo primero que nos sorprende es el efecto de la brevedad, que como señala la crítica, “es una característica que resalta en la inmensa mayoría de los poemas de la lírica en andaluz.”⁴⁶⁴ Los metros breves expresan el sentimiento efímero de la vida, ese ser dejando de ser que rasga el alma andaluza, involucrando “la rapidez, fulminante, instantánea, sorpresiva, reveladora”⁴⁶⁵ del cambio. El cambio es como un *quiebro*, que en el toreo se hace con la capa, y en la copla con el “cambio de tiempos verbales y el ritmo.”⁴⁶⁶ El cambio, tan efímero como la vida, requiere de un lienzo vacío para que sus “movimientos contrarios, sesgos y rupturas”⁴⁶⁷ nos permitan sentir el silencio con toda su muerte. Por eso es que no encontramos (ni en la copla popular ni en la de Bergamín) descripciones del paisaje (aunque sí aparece la naturaleza personificada, como hemos visto), para que cuando pase la copla no nos quede nada, o en términos de Bergamín, que nos quede nada. Para sentir el “ahí queda eso del toreo, como del baile y el cante flamencos.”⁴⁶⁸ Y eso que queda es un misterio, “Lo que queda es lo que queda” diría Calderón, después de que el verso herido nos deje su silencio.

Empleando “los máximos efectos poéticos en virtud de los mínimos recursos expresivos,”⁴⁶⁹ la copla de Bergamín consigue “hacer audible, sobrecogedor, maravilloso, el silencio.”⁴⁷⁰

⁴⁶⁴ Juan Alberto Fernández Bañuls y José María Pérez Orozco, *op. cit.*, p. 53.

⁴⁶⁵ *Vide* Joel Caraso, *op. cit.*, p. 125.

⁴⁶⁶ *Vide ibid.*, pp. 124, 125.

⁴⁶⁷ *Idem.*

⁴⁶⁸ José Bergamín, *op. cit.*, p. 22.

⁴⁶⁹ *Vide* Joel Caraso, *op. cit.*, p.115.

⁴⁷⁰ *Ibid.*, p. 151.

Los muertos no hablan,
pero hasta los árboles, si los mueve el viento,
dicen lo que callan.

Nos lo están diciendo
la hierba y las flores, la noche estrellada
que vela el sueño.

Si hablaran los muertos
no podrían decirnos más de lo que dicen
con tantos silencios.

(*Canto rodado*, p. 29)

La naturaleza silenciosa habla por los muertos. El viento entre los árboles murmura un secreto que apenas se aleja del silencio. El poeta expresa un misterio latente en la naturaleza inanimada. Son las voces de la naturaleza silencios mudos que hablan sobre los muertos. A fin de cuentas Bergamín nos está diciendo que ninguna palabra puede expresar la muerte con mayor verdad que el silencio. Algo muy parecido puede observarse en la siguiente copla:

Después de que yo me haya muerto
te hablaran por mí los árboles
para decirte que escuches
lo que anda diciendo el aire:
lo que apenas dice el aire
callandito, entre las hojas,
para que no lo oiga nadie.

(*Canto rodado*, p. 37)

Aquí el murmullo del aire apenas roza el silencio, como la voz del cantaor cuando canta por lo *bajini*⁴⁷¹ y también guarda un secreto.

La siguiente seguriya nos deja escuchar el silencio del agua:

Cuando el agua quieta
su corriente clara
es cuando nos dice con su transparencia
todo lo que calla.

(*Canto rodado*, p. 19)

⁴⁷¹ *Bajini* en el léxico flamenco significa cantar bajito.

Por medio del mismo silencio las estrellas hablan con las piedras, tal vez sobre el misterio de la muerte:

Lo que dicen las estrellas
lo escuchan para guardarlo
en su silencio las piedras.

(*Canto rodado*, p. 50)

Y todo lo que dicen es Nada, en palabras de Bergamín, “nada, que no es lo mismo, que es todo lo contrario, que no decir nada:”⁴⁷²

Cuando los silencios hablan
unas veces dicen todo
y otras veces dicen: nada.

(*Canto rodado*, p. 40)

En el libro del *Tao* la nada es el continente del todo; en este sentido en el universo borgeano la única manera de expresar todo es por medio de nada, que al no tener ningún rasgo los tiene todos. Nada es el espejo de todo. Para Bergamín, nada, además de ser reflejo de la totalidad, entraña también el silencio, el misterio y la muerte.

El silencio no sólo es el continente de las palabras, sino que también las pule les da brillo y forma:

El silencio es oro y plata:
por el silencio se vuelven
de oro y plata las palabras. (*Canto rodado*, p. 13)

El silencio mudo dice mucho más que las palabras y lo poco que éstas dicen lo dicen gracias al silencio:

Hay silencios de oro
y silencios de plata:
porque hay silencios mudos
y silencios que hablan.

Y por esos silencios
nos dicen las palabras
menos de lo que dicen
y más de lo que callan. (*Canto rodado*, p. 73)

⁴⁷² José Bergamín, *La música callada del toreo*, op. cit., pp. 41-42.

El silencio mudo, el que habla, es el que se queda después del sonido que dejan las palabras, en ese silencio encuentra Bergamín la verdad:

La verdad de las palabras
no es verdad por lo que dicen:
es verdad por lo que callan.

(*Duendecitos*, p. 111)⁴⁷³

Dios está en el silencio mudo que queda entre las palabras:

¡Qué prodigio, qué portento
revelarse en lengua humana
lo que es divino silencio!

(*Duendecitos*, p. 78)

Hay un juego dialéctico entre el silencio y las palabras, allí nace la emoción, que se parece al movimiento de la sombra y la luz de la llama, donde brilla el silencio:

Cuando el lenguaje es llama
que juega con su sombra,
media palabra basta,
muchas palabras sobran.

(*Duendecitos*, p. 76)

El contrapunto del baile flamenco evoca la danza entre la vida y la muerte que sostienen la sombra y la llama:

Tu vida es como la llama
mientras más alta se enciende
más se consume y apaga.

(*Duendecitos*, p. 91)

Habíamos mencionado el “desarraigo existencial” del gitano que Lorca supo plasmar en sus versos: “Pero yo ya no soy yo, / ni mi casa es ya mi casa” (*Sonámbulo*, vv. 33-34), ese dejar de ser siendo, ser otro cada pulso, ese dejar de ser uno mismo a cada paso también lo supo expresar Bergamín en sus coplas:

⁴⁷³ José Bergamín, *Duendecitos y coplas*, en *Poesías casi completas*, Madrid, Alianza, 1984, p. 111. Citado aquí y en adelante como *Duendecitos*.

¿Cuándo querrás entender
que aunque seas lo que seas
lo estás dejando de ser?

(*Duendecitos*, p. 92)

Lo que tocamos y sentimos es la vida, pero, en ese mismo momento, deja de serlo:

No sé si es vida o es muerte
lo que toco con mi mano.

(*Duendecitos*, p. 72)

Y todo lo que vamos dejando atrás se va muriendo aunque lo guarde el recuerdo:

Las horas más muertas
no son las que pasan,
son las que se quedan.

(*Duendecitos*, p. 55)

El gitano se juega la vida a una sola carta; no sólo porque sabe que al final siempre queda la muerte, sino también porque la lleva con él siempre a cada paso:

Lo que me queda de vida
me lo he jugado a una carta
que sé que tengo perdida.

(*Canto rodado*, p. 34)

Recordemos los ya citados versos de Manuel Machado:

No importa la vida, que ya está perdida,
y después de todo, ¿qué es eso, la vida?

(*Cantares*, vv. 13-14)

Hay que sentir la vida perdida para poder jugar a las cartas con la muerte:

La que te juega la muerte
es una mala partida.
Tengas o no tengas suerte
la tendrás siempre perdida.

(*Duendecitos*, p. 90)

Solamente con el sueño se puede dejar de sentir la constante presencia de la muerte, tal como Bergamín lo ha plasmado en el último cuarteto de su soneto al revés:

Sintiendo que estoy soñando
para dejar de sentir
que me tengo que morir
sin saber cómo ni cuándo.

(“Soneto al revés”, en *Canto rodado*, p. 49)

Este cuarteto nos lleva a una bellísima copla popular musicalizada por Paco de Lucía:

Cuando me pongo a pensar
que me tengo que morir
yo tiro una manta al suelo
y me harto de dormir.⁴⁷⁴

Y se piensa más en la muerte cuando se queda uno solo, la soleá dialoga con la muerte:

No hay soledad que no tenga,
si es soledad de verdad
la muerte por compañera.

(*Canto rodado*, p. 61)

Bergamín también entiende a la muerte como el pasaje de un sueño a otro, así como el gitano siente la vida; habíamos apuntado que vivir es ir muriendo poco a poco, vamos muriendo o pasando de un sueño a otro:

Porque quisiera llegar
a un remanso de sosiego:
ir de la vida a la muerte
como de un sueño a otro sueño.

(*Canto rodado*, p. 73)

Además de sentir la muerte como la gran consonancia donde todo se resuelve, Bergamín también la siente como un sueño:

Sonaba a cambio de suerte
para poderte acabar
de despertar
en el sueño de la muerte.

(*Duendecitos*, p. 96)

Adentrarse en la muerte es adentrarse en la verdad, la misma verdad que se funde con el silencio y la oscuridad:

⁴⁷⁴ Aparece en el tema “Playa del Carmen” en el disco *Zyryab* (1990).

Enterarse de verdad
es enterarse y adentrarse
sin luz en la oscuridad.

(Duendecitos, p. 76)

La sombra dialoga con la luz de la llama en una danza, que evoca el contrapunto entre la vida y la muerte del baile. La sombra guarda la muerte y la llama es la vida que dibuja el movimiento en su agonía. El silencio se extiende sobre el sueño de la muerte hasta perderse a lo lejos. Pasamos de un sueño a otro cuando una melodía se apaga, cuando una palabra agoniza y nos deja su brillo al borde del silencio. En la danza de la llama y la sombra tiembla el duende, en el rumor del mar que se escucha oscuro, a penas como el cante bajito donde el silencio se asoma.

El silencio y la muerte en el *Poema del cante jondo*

En el poema “Elegía del silencio” (julio de 1920), que aparece en el *Libro de poemas*, ya se deja ver el concepto del silencio, que Lorca va a desarrollar en el *Poema del cante jondo* y el *Romancero*, especialmente en los siguientes versos:

¿Cómo limpias, silencio,
El rocío del canto
Y las manchas sonoras
Que los mares lejanos
Dejan sobre la albura
Serena de tu manto?

(*Silencio*, vv. 5-10)⁴⁷⁵

La pureza del silencio (la misma de la muerte), es evocada por el manto blanco que se mancha con el rumor de los mares y el canto que se deshace como el rocío. Es la imagen del sonido que se dibuja sobre el lienzo vacío del silencio para desaparecer.

Vienes para decirnos
En las noches oscuras
La palabra infinita
Sin aliento y sin labios.

(*Silencio*, vv. 37-40)

En estos versos sentimos que el silencio por callarlo todo lo dice todo: “la palabra infinita.” Después del sonido, el silencio regresará al origen (antes que Dios y el tiempo), al manantial donde se funde con la muerte, la noche eterna:

Vuelve a tú manantial,
Donde en la noche eterna,
Antes que Dios y el Tiempo.
Manabas sosegado.

(*Silencio*, vv. 69-72)

⁴⁷⁵ García Lorca, “Elegía del silencio”, en *Libro de poemas, Obra completa* (Tomo I), *op. cit.*, p, 211. Citado aquí y en adelante como *Silencio*.

Ya en el *Poema del cante jondo*, el poeta nos invita a escuchar el silencio; de acuerdo con Paepe⁴⁷⁶ se trata del silencio de la noche que buscan los gitanos:

El silencio⁴⁷⁷

Oye, hijo mío, el silencio.
Es un silencio ondulado,
un silencio,
donde resbalan valles y ecos
y que inclina las frentes
hacia el suelo.

Pape advierte que es un silencio que aguarda el paso de la seguriya, la cual se espera con la frente hacia el suelo, como una forma de sobrellevar el dolor. Los ecos que se resbalan en el silencio son los de el grito de la seguriya, que puede herir a la muerte. Al final lo único que nos queda es el silencio:

Todo se ha roto en el mundo.
No queda más que el silencio.⁴⁷⁸
(vv. 5-6)

La sinestesia lorquiana nos deja imaginar glorieta sonoras que van abriendo camino al silencio, creadas por la voz del cantaor Silverio Franconetti:

Y fue un creador
y un jardinero.
Un creador de glorieta
para el silencio.⁴⁷⁹
(vv. 1-4)

La voz de Franconetti se acerca a la pureza del silencio allí donde se apaga el último eco después de la muerte:

Ahora su melodía
duerme con los ecos.
Definitiva y pura.
¡Con los últimos ecos!⁴⁸⁰ (vv. 5-8)

⁴⁷⁶ Vide Christian de Paepe, "Notas" en *Poema del cante jondo*, op. cit., p. 136.

⁴⁷⁷ García Lorca, "El silencio", en *Poema del cante jondo*, op. cit., p. 163 (es uno de los siete poemas que integran el "Poema de la siguriya gitana).

⁴⁷⁸ García Lorca, "Ay", en *Poema del cante jondo*, op. cit., p. 179.

⁴⁷⁹ García Lorca, "Retrato de Silverio Franconetti" en *Poema del cante jondo*, op. cit., p. 234.

⁴⁸⁰ *Idem*.

La evocación del silencio -silencio después del sonido- por medio de un instrumento musical como el arpa de Bécquer adquiere mayor profundidad cuando se funde con la muerte, así se asocia la muerte con el silencio como la vida con el sonido:

Cuando yo me muera
enterradme con mi guitarra
bajo la arena.⁴⁸¹

(vv.1-3)

Advierte Paepe⁴⁸² que, en el poema “Malagueña”, todo ocurre mientras suena la guitarra; esto nos remite al poema “El grito” (antes analizado), donde, de acuerdo con nuestra interpretación, todo acontecía en un instante sonoro. En el caso de “Malagueña” la guitarra dialoga con la muerte, la acompaña con sus acordes misteriosos mientras sale y entra de la taberna:

taberna: **Malagueña**⁴⁸³

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 sangra de hembra,
en los nardos febriles
de la marina.

La muerte
entra y sale,
y sale y entra
la muerte
de la taberna.

⁴⁸¹ García Lorca, “memento” en *Poema del cante jondo*, *op. cit.*, p. 243.

⁴⁸² Christian de Paepe, “Notas”, en *Poema del cante jondo*, *op. cit.*, p. 243.

⁴⁸³ García Lorca, “Malagueña”, en *Poema del cante jondo*, *op. cit.*, pp. 246-247, es una de las “Tres ciudades.”

El paso de una falseta a otra es como el pasaje de un sueño a otro, de la vida a la muerte; una falseta evoca la sal del mar, el horizonte del puerto. Pasar de un paisaje a otro brevemente, de un olor a otro, es la característica de la guitarra flamenca.

De acuerdo con Paepe la “sangre de hembra” sugiere una lectura erótica y tanática, nuevamente la mujer y la Pena que son la evocación de la guitarra cuya música transcurre entre la vida y la muerte.

También podemos apreciar la mezcla de olores: la sangre, con el nardo y la brisa marina, todo ha sido trazado en el paisaje invisible de la guitarra.

Barrio de Córdoba⁴⁸⁴
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 ruiseñores la lloran
en la reja.

Las gentes van suspirando
con las guitarras abiertas.

De acuerdo con Paepe, en este poema, la noche se derrumba en el momento más álgido del cante jondo, en el alba. Aparece entonces la niña uniendo la muerte y la belleza con una rosa encarnada (que es la metáfora de la herida mortal). La belleza y la muerte también se relacionan por medio de la música que nace del dolor. Las guitarras abiertas como una herida expresan el dolor más jondo que surge de la muerte. Los seis ruiseñores son las cuerdas de la guitarra, que evocan el llanto de los pájaros cuando le cantan a la muerte.

⁴⁸⁴ García Lorca, “Barrio de Córdoba, Tópico nocturno” en *Poema del cante jondo, op. cit.*, pp. 248-249.

Miserere⁴⁸⁵

La copla rasga al tiempo.
(Éste es su secreto.)

Se clava en el amor.
(Éste es su dolor.)

Y despierta la muerte.
(¡Miserere!)

Un salmo empieza con esta palabra, miserere; también es el nombre de un canto religioso. “Miserere” nos recuerda el carácter sagrado de la copla, que con su brevedad deja una herida efímera sobre el tiempo. La copla como un rasgueo de guitarra rasga la piel y la Pena, y luego se desvanece. En cuanto hiere al amor despierta a la muerte que dormía en el silencio.

Muerte de la petenera⁴⁸⁶

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.*

⁴⁸⁵ García Lorca, “Miserere” en *Poema del cante jondo*, op. cit., p. 301.

⁴⁸⁶ García Lorca, “Muerte de la petenera” en *Poema del cante jondo*, op. cit., pp. 217-218. Es una de las ocho composiciones que integran el “Gráfico de la petenera.”

Parece ser que la Petenera era una cantaora muy antigua, de su estilo vienen las peteneras, que son hoy en día un *palo* del flamenco.⁴⁸⁷ En muchas de las coplas que se cantan por peteneras también aparece la petenera como un apodo que se le da a una mujer fatal, por ser la perdición de los hombres, por ella – en el poema- han muerto cien jinetes. El caracolear de los caballos es una danza mortal, que dialoga con la llama de los velones, y con la tela de la falda que también tiembla en su figura de agua. El borde de la falda, que evoca la línea entre la sombra y la luz, nos deja ver los muslos de cobre que tiñen de erotismo y belleza la muerte lorquiana.

Las sombras afiladas surgen del baile de la llama, y rompen el bordón; en ese momento muere la petenera. En ese momento sucede todo el poema, cuando el sonido estalla en el silencio.

La llama del candil con su danza de luz y sombra siempre acecha a la muerte

y se asoma temblando
a los ojos redondos
del gitanillo muerto.⁴⁸⁸ (vv. 10-12)

En la cueva la luz del candil atraviesa los ojos de la muerte, en ese momento el dolor del cante alcanza a herirla, llegando al punto más sublime, en la bulería de la muerte:

El niño muerto se mece
sobre un plano verduoso.
Por sus ojos bizantinos
huye el candil centenario.
Y toda la cueva entra
en el punto de oro.⁴⁸⁹
(vv. 3-8)

La bulería se mueve como la inestabilidad de la llama, con anticipaciones de acordes y síncopas que siempre nos llevan a un acorde inestable (7, b9, b13), parece que burla la muerte pero al final siempre queda atrapada en ella.

⁴⁸⁷ Vide Antonio Machado y Álvarez, *Cantes flamencos, op. cit.*, p. 225.

⁴⁸⁸ García Lorca, “Candil”, en *Poema del cante jondo, op. cit.*, p. 257.

⁴⁸⁹ García Lorca, “La bulería de la muerte”, en *Poema del cante jondo, op. cit.*, p. 314.

La bulería tiembla evocando la vida y la muerte como la luz del farol:

Muerto se quedó en la calle
 con un puñal en el pecho.
 No lo conocía nadie.
 ¡Cómo temblaba el farol!
 Madre.⁴⁹⁰ (vv. 1-5)

Como remate el poeta menciona a la madre, el origen, la Pena y el sello de la muerte.

En los siguientes versos la luz del velón nuevamente alumbra a la muerte, siempre presente en la conciencia del gitano; por sentirla siempre, el gitano trata de disfrutar la vida al máximo, echar los limoncitos al viento:

Limoncito amarillo
 limonero.
 Echad los limoncitos
 al viento.
 ¡Ya lo sabéis!...Porque luego,
 luego,
 un velón y una manta
 en el suelo.⁴⁹¹ (vv. 15-22)

La manta y el velón, representan la muerte porque son para velar al cuerpo presente; recordemos también la copla popular citada anteriormente: “me tiro una manta al suelo...” donde el sueño es el único escape a la presencia de la muerte, tirar la manta al suelo es como morir con vida para no morir.

Reflejo final⁴⁹²

Sobre el barrio de las cuevas
 la luna está.

Oh Martirio, Carmen
 y Soledad,
 las que llevasteis
 la petenera a enterrar
 y tenéis junto a la puerta
 un limonar.
 En vuestros ojos
 duerme el puñal
 que lleva la siguiyria
 por el olivar.

¡Oh Martirio, Carmen
 y Soledad!

⁴⁹⁰ García Lorca, “Sorpresa”, en *Poema del cante jondo*, op. cit., p. 181.

⁴⁹¹ García Lorca, “Lamentación de la muerte”, en *Poema del cante jondo*, op. cit., p. 240.

⁴⁹² García Lorca, “Reflejo final”, en *Poema del cante jondo*, op. cit., p. 299.

Nuevamente aparece la luna simbolizando la muerte. En contrapunto con el entierro aparece la luminosidad de un limonar, que representa una vitalidad de alegría y de Pena. La melodía de la seguriya más que nunca va hiriendo el aire y el silencio, porque es ella misma afilada o porque lleva un puñal. Su destino es la muerte.

El puñal brilla como la luz sobre la muerte:

El puñal,
como un rayo de sol,
incendia las terribles
hondonadas.⁴⁹³ (vv. 8-11)

Su belleza evoca la sensualidad de la muerte. Es tan luminoso y sin embargo entraña la oscuridad más profunda.

Todas las calles por donde pasa la procesión van a dar a la muerte:

Virgen con miriñaque
tú vas
por el río de la calle,
¡hasta el mar!⁴⁹⁴ (vv. 11-14)

Las saetas para la virgen llevan el mismo destino. Todos los caminos son distintos, pero todos llegan al mismo lugar.

La llama del candil tiembla como el duende en una danza de luz y sombra. Se asoma a la muerte como la luna al aljibe. Se pasa de una falseta a otra como de un sueño a otro. Toda la sustancia es prisionera de un rasgueo: el olor de la sangre y la sal del puerto se desvanecen. “Lo que queda es lo que queda”, el silencio desgarrado por los bordones.

La música de la guitarra acompaña a la muerte a salir de la taberna. En los muslos de cobre se desnuda el erotismo mortal. Muerte, dolor y belleza, música del dolor y del silencio.

⁴⁹³ García Lorca, “Puñal”, en *Poema del cante jondo*, op. cit., p. 176 (es uno de los diez poemas que integran el “Poema de la soleá”)

⁴⁹⁴ García Lorca, “Paso”, en *Poema del cante jondo*, op. cit., p. 200 (es uno de los ocho poemas que integran el “Poema de la saeta”)

El silencio y la muerte en el *Romancero gitano*

El silencio sin estrellas,
huyendo del sonsonete,
cae donde el mar bate y canta
su noche llena de peces.

(*Preciosa*, vv. 5-9)

El silencio animado huye del sonido del pandero de Preciosa, y llega al mar, es decir a la muerte. Allí se escucha la canción del mar por la muerte del silencio. La noche se ha vuelto canción en la oscuridad que confunde al cielo nocturno con el mar.

La imagen del silencio sin estrellas, asocia al silencio con el manto de la noche, que nos recuerda “el más oscuro silencio” de Lope.

Una imagen muy parecida se puede apreciar en los siguientes versos de la “Elegía del silencio”:

Huyendo del sonido
Eres sonido mismo,
Espectro de armonía
Humo de grito y canto.

(*Silencio*, vv. 37-40)

El silencio en su dejar de ser, es el sonido, porque hace posible al sonido, porque conforme huye, el sonido cobra forma. El espectro de armonía es una pincelada efímera sobre el lienzo oscuro del silencio. Allí el sonido se desvanece como el humo, así como la vida se desvanece sobre el lienzo de la muerte.

San Cristobalón (que de acuerdo con Paepe⁴⁹⁵ puede ser un sátiro o el mismo Pan), le responde a Preciosa con su gaita ausente:

San Cristobalón desnudo,
lleno de lenguas celestes,
mira a la niña tocando
una dulce gaita ausente.

(*Preciosa*, vv. 21-24)

⁴⁹⁵ Vide Christian de Paepe, “Notas” en *Romancero gitano*, op. cit., p. 94.

La gaita ausente nos recuerda el arpa silenciosa de Bécquer, una evocación musical del silencio. La desnudez del sátiro llena de erotismo la escena y por otro lado se asocia con la desnudez del silencio más puro.

En la mitad del barranco
 las navajas de Albacete
 bellas de sangre contraria,
 relucen como los peces.

(*Reyerta*, vv. 1-4)⁴⁹⁶

Nuevamente la muerte se llena de belleza y erotismo con la imagen de las navajas relucientes; en este caso se aúna el rojo de la sangre de los enemigos muertos, que por un lado enfatiza el sentido mortal de las navajas y por otro, contrasta con el brillo del metal creando una estampa de luz e intensidad cromática. Este romance “Reyerta” trata de una contienda entre dos bandas de gitanos, en la cual hay vencidos y vencedores.

Una dura luz de naipe
 recorta en el agrio verde,
 caballos enfurecidos
 y perfiles de jinetes.

(*Reyerta*, vv. 5-8)

Paepe advierte que los naipes son “un símbolo tradicional del juego azaroso de la vida y la muerte.”⁴⁹⁷ Jugarse la vida a una carta o jugar una partida con la muerte nos recuerda los versos de Bergamín antes citados.

De los naipes se desprende una luz mortal que dialoga con el brillo de las navajas; una luz también afilada que recorta el color (el cual se ha materializado por medio de una sinestesia, el verde en el *Romancero* es el color de la muerte); como el juego azaroso, es una luz que va entre la vida y la muerte, que se relaciona misteriosamente con los caballos enfurecidos por perder a sus jinetes.

⁴⁹⁶ García Lorca, “Reyerta”, en *Romancero gitano*, *op. cit.*, p. 96. Citado aquí y en adelante como *Reyerta*.

⁴⁹⁷ Christian de Paepe, “Notas” en *Romancero gitano*, *op. cit.*, p. 96.

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

(*Reyerta*, vv. 17-20)

Nuevamente estamos ante la belleza de la muerte lorquiana, las heridas del gitano muerto en la reyerta se metaforizan en flores.

La tarde loca de higueras
 y de rumores calientes,
 cae desmayada en los muslos
 heridos de los jinetes.

(*Reyerta*, vv. 31-34)

La tarde personificada le responde a los jinetes muertos, se trata nuevamente del diálogo entre la muerte y la naturaleza. De acuerdo con Paepe la tarde es una “mujer ebria de olores, colores y sonidos.”⁴⁹⁸ El erotismo une a la muerte con la naturaleza cuando la tarde cae sobre los muslos heridos.

Silencio de cal y mirto.
 Malvas en las hierbas finas.
 La monja borda alhelíes
 sobre una tela pajiza.

(vv. 1-4)⁴⁹⁹

Lo que nos interesa resaltar -más allá del sentido erótico que encuentra Paepe⁵⁰⁰ en el bordado de las flores- es cómo el silencio acompaña al acto de bordar, un silencio que respira cuando entra y sale la aguja, es el silencio de la soledad. En el ya citado poema “Amparo”, que es muy similar a este romance, la naturaleza apenas murmura en el silencio, para acompañar y responderle al acto de bordar:

Por la tarde ves temblar
 los cipreses con los pájaros,
 mientras bordas lentamente
 letras sobre el cañamazo. (vv. 10-13)⁵⁰¹

En los siguientes versos la gitana Soledad Montoya encuentra la muerte en el mar:

⁴⁹⁸ Christian de Paepe, “Notas” en *Romancero gitano*, *op. cit.*, p. 99.

⁴⁹⁹ García Lorca, “La monja gitana”, en *Romancero gitano*, *op. cit.*, p. 106.

⁵⁰⁰ Christian de Paepe, “Notas” en *Romancero gitano*, *op. cit.*, p. 106.

⁵⁰¹ García Lorca, “Amparo”, en *Poema del cante jondo*, *op. cit.*, p. 229.

Soledad de mis pesares,
 caballo que se desboca,
 al fin encuentra la mar
 y se lo tragan las olas.
 No me recuerdes el mar
 que la pena negra, brota
 en las tierras de aceituna
 bajo el rumor de las hojas.

(Pena VV. 15-22)⁵⁰²

Entre líneas leemos que sólo con la muerte se acaba la Pena, es la pena negra de la muerte y el recuerdo del mar que surge en Andalucía como un fruto. El caballo es Soledad que va desbocada a encontrarse con su destino, en un encuentro que se tiñe de erotismo con estos versos que preceden el momento de la muerte:

Cobre amarillo, su carne,
 huele a caballo y a sombra.
 Yunques ahumados sus pechos
 gimen canciones redondas.

(Pena VV. 5-8)

Todo un universo sensorial regresa a su origen y se desvanece en cuanto Soledad entra al mar. Todo surge de la muerte, de la pena negra, como un fruto, y a la pena negra todo regresa.

En los siguientes versos la naturaleza dialoga con la muerte de Antoñito el

Camborio:

Bañó con sangre enemiga
 su corbata carmesí,
 pero eran cuatro puñales
 y tuvo que sucumbir.
 Cuando las estrellas clavan
 rejones al agua gris,
 cuando los erales sueñan
 verónicas de alhelí,
 voces de muerte sonaron
 cerca del Guadalquivir.

(vv. 9-18)⁵⁰³

⁵⁰² García Lorca, "Romance de la pena negra", en *Romancero gitano, op. cit.*, p. 114, citado aquí y en adelante como *pena*.

⁵⁰³ García Lorca, "Muerte de Antoñito el Camborio", en *Romancero gitano, op. cit.*, pp. 135-136.

Es como si hubieran colocado el espejo de la metáfora entre la muerte y la naturaleza: las estrellas clavan rejonos evocando las puñaladas, y los becerros sueñan metáforas taurinas que nos remiten a la muerte heroica del toro. De acuerdo con García-Posada, el Camborio muere heroicamente, “con el rostro puesto para la eternidad:”⁵⁰⁴ “Tres golpes de sangre tuvo / y se murió de perfil” (vv.41-42), y todo ocurre en el momento en que suenan las voces de muerte “cerca del Guadalquivir.”

En “Muerto de amor” nuevamente las voces de la naturaleza le responden a la muerte:

Siete gritos, siete sangres,
siete adormideras dobles,
quebraron opacas lunas
en los oscuros salones.
Lleno de manos cortadas
y coronitas de flores,
el mar de los juramentos
resonaba, no sé dónde.
Y el cielo daba portazos
al brusco rumor del bosque,
mientras clamaban las luces
en los altos corredores.
(vv. 43-54)⁵⁰⁵

Las lunas (espejos) se quiebran con los gritos de agonía del joven que asiste a su propia muerte, son gritos que nos recuerdan a los ayes de la seguriya, que se pierden en el horizonte buscando la muerte. Obsérvese también el tópico numérico “siete gritos”, que de acuerdo con Paepe⁵⁰⁶ corresponde a la virgen de los siete dolores. Además en el juego de palabras entre espejos y lunas, la luna puede ser un espejo de la muerte. En los oscuros salones sólo puede reflejarse la muerte. Recordemos que en el “Romance sonámbulo” la

⁵⁰⁴ Miguel García-Posada, “Romancero gitano”, *op. cit.*, p. 37.

⁵⁰⁵ García Lorca, “Muerto de amor”, en *Romancero gitano*, *op. cit.*, pp. 142-143.

⁵⁰⁶ Vide Christian de Paepe, “Notas” en *Romancero gitano*, *op. cit.*, p. 142.

luna se refleja en el aljibe, y en “Burla de Don Pedro a caballo” aparecen dos lunas, una en el cielo y otra reflejada en el lago.

De acuerdo con Paepe⁵⁰⁷ las manos cortadas sugieren una muerte violenta, nuevamente aparecen las flores como metáforas de las heridas exaltando la belleza del dolor (VV. 47-48). Paepe advierte que la sangre va a llenar el mar, es decir la muerte.

Lo que queremos enfatizar es la respuesta de la naturaleza ante la muerte: el mar, el cielo y el rumor del bosque expresan el dolor de la muerte, le responden a la muerte en un diálogo que hemos observado en muchos de los poemas, el diálogo mítico de las analogías.

Nieve ondulada reposa.
Olalla pende del árbol.
Su desnudo de carbón
tizna los aires helados.
Noche tirante reluce.
Olalla muerta en el árbol.

(vv. 51-56)⁵⁰⁸

La belleza de la muerte se desnuda como el cuerpo de Olalla, y esa es la intención del poeta, crear una estampa en blanco y negro que exprese con toda la intensidad del contraste la belleza de la muerte. A su vez la naturaleza dialoga con el cuerpo de Olalla como si la nieve y la noche hablaran de la muerte y los aires helados rozaran el cuerpo para tiznarse de carbón en la sensualidad teñida de muerte que lleva el aire.

Y cuando los cuatro cascos
eran cuatro resonancias,
David con unas tijeras
cortó las cuerdas del arpa.⁵⁰⁹

En este romance de asunto bíblico, Amnón huye a caballo después de violar a su hermana Thamar. Una de las interpretaciones de García-Posada⁵¹⁰ es que Amnón muere justo en el momento en que el rey David corta las cuerdas del arpa; esto nos remite al bordón que se

⁵⁰⁷ Christian de Paepe, “Notas” en *Romancero gitano*, *op. cit.*, p. 143.

⁵⁰⁸ García Lorca, “Martirio de santa Olalla”, III, “Infierno y gloria” en *Romancero gitano*, *op. cit.*, p. 165.

⁵⁰⁹ García Lorca, “Thamar y Amnón” en *Romancero gitano*, *op. cit.*, p. 181. Este romance lo canta Camarón por bulerías en el disco *Soy gitano* (1989).

⁵¹⁰ Vide Miguel García-Posada, “Notas”, en “Romancero gitano”, *op. cit.*, p. 41.

rompe justo en el momento de la muerte dejando paso a ese silencio. Se hace también alusión a las resonancias de los cascos del caballo, que evocan el eco del sonido que se va perdiendo en el silencio.

El rey corta las cuerdas justo en el momento en que se escuchan las resonancias, en ese instante eterno de la muerte en que confluyen todas las voces.

La muerte une al dolor y la belleza, y la naturaleza le responde con las voces del origen. Todo es parte de todo, todo se corresponde, todo es identidad en movimiento, siguiendo un mismo ritmo silencioso. Las flores son heridas de belleza, las navajas, brillos de sol, la luna es un espejo de la muerte, y el grito de la seguriya lo quiebra para perderse en el horizonte.

CONCLUSIONES

A lo largo de este trabajo encontramos una relación entre el duende, el delirio, el mítico origen y la “analogía.” Vimos cómo el duende en su sentido delirante entraña una vuelta al origen, al mundo primordial donde el hombre percibía el universo como un todo, donde, de acuerdo con María Zambrano, se percibía la naturaleza no con la razón sino con el delirio, ahí nos pareció encontrar la esencia del concepto de “analogía” de Octavio Paz, una visión o una creencia más oída que sentida, la correspondencia de las voces de la naturaleza en la sincronía de un instante. La escuchamos en el concierto del grillo y la rana en el poema “El diamante”, que de acuerdo con Lorca es un antecedente central del *Romancero gitano*. Pudimos comprobar, analizando una sola estrofa, cómo también lo es del *Poema del cante jondo*, donde escuchamos las voces de la naturaleza: las muchachas ciegas hablando con la luna, las montañas que miran un punto lejano como los seguriyeros, y la voz de Juan Brea evocando limonares y sal marina.

Por su parte la sinestesia (que ya aparecía en la estrofa de “El diamante” con el bosque sonoro de la rana y el grillo) aparece como una figura fundamental tanto en el *Poema del cante jondo* como en el *Romancero gitano*, allí donde la analogía tiende puentes entre los sentidos: la elipse y la sombra de un grito, la cinta sonora de un grillo, el fruncido rumor del mar, el rocío del canto, el silencio ondulado y resbaladizo, las glorieta sonoras, los hondos caminos de la guitarra, la copla que rasga el tiempo, el sonido negro del grito de la seguriya, todas ellas imágenes que nos regresan al mítico origen cuando los cinco sentidos eran uno solo.

Encontramos el diálogo de las analogías entre la naturaleza y el cuerpo de una mujer sobre todo en el *Romancero gitano*, en los pechos que se abren como ramos de jacintos, o

en la rosa azul del vientre. En el mismo poemario, la naturaleza dialoga con la muerte, con las flores que son metáforas de heridas. Tiende un puente entre la belleza y la muerte que se asocia al erotismo con navajas que brillan ensangrentadas o con la misma naturaleza erotizada frente a la muerte como en la tarde de “Reyerta.”

Las voces de las analogías coinciden en un instante al romperse un bordón, cuando el pandero de Preciosa cae al suelo, cuando el rey David corta las cuerdas del arpa, cuando el grito hace vibrar las cuerdas del viento, cuando la guitarra entra y sale de la taberna, en ese momento en que todo acontece, cuando suenan todas las voces para dejarle paso al silencio de la muerte.

Para expresar este instante Lorca busca la sensación de simultaneidad en un lenguaje que por naturaleza es sucesivo; en el *Poema del cante jondo* y en el *Romancero gitano*, las voces de la naturaleza le responden a la muerte en un solo acorde, para lograrlo Lorca utiliza sobre todo la enumeración (arte combinatorio), la cual aunada a la musicalidad de sus versos, consigue que escuchemos todas las voces de la naturaleza simultáneamente.

Por otro lado descubrimos el temblor del duende en una cuerda de guitarra, en el grito de la seguriya, y en el de la danza de la llama. Un temblor entre la vida y la muerte, entre la luz y la sombra, que transforma los bordones en bailarinas mortales.

El contrapunto que genera el temblor apareció en *Cante hondo* cuando un acorde de guitarra desgarraba y acariciaba al mismo tiempo; la analogía concertaba dos voces antitéticas en un mismo instante, así la dulzura de las primas compartía el mismo instante de los bordones desgarrados.

El temblor de la llama, contrapunto de luz y sombra, también se apareció en *Duendecitos* y *coplas*, donde la luz se consumía como la vida expresando el cambio estremecedor de la poesía de Bergamín.

En *Canto rodado* el contrapunto se transformó en paradoja de permanencia y cambio, de movimiento en quietud, de quietud en movimiento; y en la antítesis que enfrenta a la verdad con la razón.

Gracias a Bergamín entendimos que, en el arte de esencia dionisiaca, hay que perderse, no sólo en el camino, sino perderse a sí mismo; esto lo pudimos relacionar con el “olvido de sí” de Nietzsche, y con la mirada del cantaor que busca un punto brillante en el horizonte, hasta perderse, perder la mirada y perderse a sí mismo. También sentimos cómo el compás se encuentra cuando se pierde, igual que el duende que se pierde cuando se encuentra. En este sentido vimos cómo el duende llega con el olvido, que no sólo implica una vuelta al origen sino también al mundo de la infancia, donde Lorca busca la poesía, en el primer color, el primer sonido. De ahí la frescura y la inocencia del duende, que a su vez entraña la muerte.

Tomando en cuenta esta vuelta al origen y a la mítica infancia intentamos encontrar sentido a las imágenes delirantes, que no aceptan una explicación racional.

Vimos cómo la Pena se diferencia de la tristeza, la saudade y el blues porque requiere una belleza presente o un deseo imposible de cumplir. Cuanto mayor sea la belleza o el deseo, mayor será la Pena. Ésta no es un sentimiento sino una manera de vivir, por eso sólo se acaba con la muerte; es una necesidad existencial. Entraña el castigo de venir al mundo que se relaciona con la separación de la amada. Es también –de acuerdo con Nietzsche- “dolor primordial” de haber sido arrancado de la madre naturaleza. El lírico (que

para Nietzsche es mitad músico mitad poeta) le canta a la madre perdida, su canto igual que el cante jondo nace de la Pena. En este sentido el gitano (aunque permanezca en un mismo territorio) es un desterrado de la naturaleza, del vientre, del mítico origen; va por la vida burlando la Pena, y en cuanto la pierde (como el compás) la encuentra. Su verdadera tierra es la Pena.

La copla y la poesía inspirada en el flamenco nos acercan a la naturaleza, también a la madre, al vientre, al silencio y a la muerte. Nos acercan y nos alejan.

La copla con su transparencia, brevedad e intensidad, expresa inmejorablemente el dolor de la Pena, el silencio y la muerte.

La Pena tiembla en el contrapunto entre la vida y la muerte, igual que la luz de la llama, el duende, el bordón y la prima, y el grito de la seguriya.

Manuel Machado consigue crear coplas tan auténticas que se confunden con las populares (es su intención y su mérito). Algunas (muy pocas) de las coplas de Bergamín también podrían confundirse con la poesía del pueblo. En cambio la poesía de Lorca, aunque el poeta utilice los recursos del estilo tradicional, es inconfundible. No obstante, como pudo observarse, Camarón canta dos romances del *Romancero gitano*.

La llama del candil se parece al baile, ambos dialogan con la muerte hiriendo las sombras. El taconeo del baile se detiene un momento para dejarnos escuchar el silencio de la muerte, un silencio que sólo puede surgir después del sonido.

El silencio entraña la pureza, la verdad y la muerte. En la muerte el gitano encuentra la libertad, el fin de la Pena.

Si en la poesía de Lorca la naturaleza dialogaba con la muerte, en la de Bergamín, habla sobre la muerte, sobre todo por medio del silencio, o cantando bajito como el agua

del río que hace cantar a las piedras, o con el murmullo del aire entre las arboledas, como cuando se canta por lo *bajini*.

El silencio de la naturaleza en la poesía de Bergamín dice todo, o dice nada, dice el misterio. Es el silencio que pule y da forma a la palabra huidera, que se desvanece. Ser es ir muriendo como la palabra, desvaneciéndonos en el silencio, todo lo que tocamos deja de ser, está muerto, a penas rescatado por el recuerdo.

Intentamos reunir a tres poetas en torno a un mismo mundo de experiencia. Los tres, sólo por medio de la palabra, han conseguido expresar todo un universo estético que involucra la música, el baile y el toreo.

Hemos intentado relacionar los acordes de la cadencia andaluza con la atmósfera de ciertos poemas que parecían expresar el sentido de algún *palo* flamenco. El acorde de tónica de la cadencia, por ser un dominante, nos hablaba del nomadismo existencial de los gitanos, así como de la palabra huidera y la metafísica de Bergamín. Vimos cómo los acordes de la bulería son espejo invisible del toreo, con sus síncopas, anticipaciones y remates que resaltan el silencio y la muerte. Asimismo incluimos en las notas al pie referencias musicales a diferentes *palos* flamencos.

El contrapunto, a lo largo de todo este trabajo, nos ayudó a entender al duende, al grito de la seguiriya, al temblor de la llama, a la Pena, al silencio, a la muerte, y al baile que pudimos relacionar con paradojas, contradicciones y antítesis que entraña la poesía.

A fin de cuentas, la intención era relacionar a la poesía con el mundo de experiencia que inspiró su creación. Tal vez para poder sentirla con más intensidad. Para invitar al lector a escuchar flamenco, y a ver y escuchar el baile. Para imaginarnos una faena torera en el remate de un verso, o escuchar una falseta en la brevedad de una copla, o sentir la

cadencia andaluza en un poema que la evoque; pero sobre todo para poder sentir el silencio que deja el grito de la seguriya con una herida de muerte.

BIBLIOGRAFÍA

Alonso, Dámaso, “Ligereza y gravedad en la poesía de Manuel Machado”, en *Poetas españoles contemporáneos*, Madrid, Gredos, 1952.

Alonso, Francisco, “Prólogo y notas”, en García Lorca, *Romancero gitano*, Madrid, Edaf, 1998.

Arango L., Manuel Antonio, *Símbolo y simbología en la obra de Federico García Lorca*, Madrid, Editorial Fundamentos, 1995.

Bachelard, Gaston, *El agua y los sueños*, México, FCE, 2005.

Baudelaire, “Correspondencias” en *Las flores del mal, Obra selecta*, Madrid, Edimat Libros, s/f.

Benjamin, Walter / Gershom Scholem, *Correspondencia 1933-1940*, Madrid, Taurus, 1987.

_____, “Sobre algunos temas en Baudelaire”, en *Ensayos escogidos*, México, Ediciones Coyoacán, 1999.

Bennett, Roy, *Léxico de música*. Tr. Bárbara Zitman, Madrid, Ediciones Akal, 2003.

Bergamín, José, *Duendecitos y coplas*, en *Poesías casi completas*, Madrid, Alianza, 1984.

_____ *El arte del birlibirloque*, Madrid, Turner, 1994.

_____, “El silencio mudo”, en *Antes de ayer y pasado mañana*, Madrid, Seix Barral, 1974.

_____, *La música callada del toreo*, Madrid, Turner, 1994.

_____, “Hombre perdido”, en *Beltenebros y otros ensayos de literatura española*, Noguer, Barcelona-Madrid, 1973.

_____, *Poesía, VI, Canto rodado*, Turner, Madrid, 1984.

_____, “Poética del tercer oído”, en *Beltenebros y otros ensayos de literatura española*, Noguer, Barcelona-Madrid, 1973.

_____, “Los ojos del alma”, en *Beltenebros y otros ensayos de literatura española*, Noguer, Barcelona-Madrid, 1973.

_____, “Tiempo y alma”, en *Beltenebros y otros ensayos de literatura española*, Noguer, Barcelona-Madrid, 1973.

_____, “La trama de la historia (Tesoro de duende)”, en *Beltenebros y otros ensayos de literatura española*, Noguer, Barcelona-Madrid, 1973.

_____, “El idealismo andaluz”, en *Prólogos epilogales*, Valencia, Pre-textos, 1985.

_____, “El canto y la cal en la poesía de Rafael Alberti”, en *Prólogos epilogales*, Valencia, Pre-textos, 1985.

Borges, Jorge Luis, “Otro poema de los dones”, en *El otro, el mismo. Obras completas* (tomo II), Barcelona, Emecé, 1989.

Caraso, Joel, “Bergamín angélico, duendístico y musarañero”, en *En torno a la poesía de José Bergamín*, Lleida, Universitat de Lleida, 1995.

Cassirer, Ernst, “Introducción”, en *Filosofía de las formas simbólicas* (Tomo III), México, FCE, 2003.

Cirlot, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Madrid, Siruela, 2008.

Del Río, Ángel, *Vida y obras de Federico García Lorca*, Zaragoza, Herald de Aragón, 1952.

Dennis, Nigel, *El aposento en el aire*, Valencia, PRE-TEXTOS, 1983.

Diego, Gerardo, *Manuel Machado poeta*, Madrid, Editora Nacional, 1974.

Eliade, Mircea, *Mito y realidad*. Tr. Luis Gil. España, Colección Punto Omega, 1983.

_____, *Tratado de historia de las religiones*, México, Era, 2008.

Falla, Manuel de, “Análisis de los elementos musicales del cante jondo”, en *Escritos sobre música y músicos*, Madrid, Espasa Calpe, 1972.

Fernández Bañuls, Juan Alberto y José María Pérez Orozco, *Poesía flamenca, lírica en andaluz*, Sevilla, Signatura, 2003.

Fernández Ferrer, Antonio “Cronología (vida y obra de Manuel Machado)”, en Manuel Machado, *Poesías completas*, España, Editorial Renacimiento, 1993.

Frazer, James George, *La rama dorada*, México, FCE, 1965.

García Lorca, Federico, “Arquitectura del cante jondo”, en *Obra completa* (Tomo VI), Madrid, Akal, 2008, pp. 229, 230.

_____, “El diamante”, En *Libro de poemas, Obra completa* (Tomo I), Akal, Madrid, 2008.

_____, “Imaginación, inspiración, evasión,” en *Conferencias II*, Introducción, edición y notas de Christopher Maurer, Madrid, Alianza, 1984.

_____, “Juego y teoría del duende”, en *Conferencias II*, Introducción, edición y notas de Christopher Maurer, Madrid, Alianza, 1984.

_____, “La imagen poética de Luis de Góngora”, en *Obra completa* (tomo VI), Akal, Madrid, 2008.

_____, *Obra completa* (en siete tomos), Akal, Madrid, 2008.

_____, *Poema del cante jondo*, edición crítica de Christian de Paepe, Madrid, Espasa-Calpe, 1986.

_____, *Romancero gitano*, edición y estudio de Christian de Paepe, Madrid, Austral, 2006.

_____, “Canciones de cuna españolas”, en *Obra completa* (tomo VI), Akal, Madrid, 2008.

_____, “Conferencia-recital del *Romancero gitano*”, en *Obra completa* (tomo VI), Akal, Madrid, 2008.

_____, “El primitivo canto andaluz”, en *Conferencias I*, Introducción, edición y notas de Christopher Maurer, Madrid, Alianza, 1984.

García-Posada, Miguel, “Introducción general”, en Federico García Lorca, *Obra completa* (tomo I), Akal, Madrid, 2008.

_____, “Poema del cante jondo”, en García Lorca, *Obra completa* (tomo I), Akal, Madrid, 2008.

_____, “Romancero gitano”, en García Lorca, *Obra completa* (tomo II), Akal, Madrid, 2008.

Garfías, Pedro, *Antología poética*. Col. Letras Mexicanas / CONACULTA, México, 1990.

_____, *De España toros y toreros*, Monterrey, Gobierno del Estado de Nuevo León, 1983.

Gómez, Agustín, *Cantes y estilos del flamenco*, Córdoba, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba, 2003.

Grande, Félix, *Memoria del flamenco*, España, Punto de Lectura, 2006.

Graves, Robert, *La Diosa Blanca*, Madrid, Alianza, 1996.

_____, *Los mitos griegos*, Madrid, Alianza, 2004.

Josephs, Allen y Juan Caballero, “Introducción” en García Lorca, *Poema del cante jondo / Romancero gitano*, Madrid, Cátedra, 2007.

Lafuente, Rafael, *Los gitanos, el flamenco y los flamencos*, Sevilla, Signatura Ediciones de Andalucía, s/f .

Liégois, Jean-Pierre *Los gitanos*, México, FCE, 1988.

Lurker, Manfred, *Diccionario de imágenes y símbolos de la biblia*, Córdoba España, Ediciones el Almendro, 1994.

Machado, Antonio, *Juan de Mairena* (tomo I), Madrid, Cátedra, 1986.

Machado y Álvarez, Antonio (Demófilo), *Cantes flamencos*, Ediciones Cultura Hispánica, Madrid, 1975.

_____, “Post-Scriptum”, en *Cantes flamencos*, Ediciones Cultura Hispánica, Madrid, 1975.

Machado, Manuel, “Cantares”, en *Poesías*. Alianza, Madrid, 1998.

_____, *Cante hondo 1916*, Barcelona, Nortedur, 2008.

_____, “Introducción” en *Cante hondo, 1916*, Barcelona, Nortedur, 2008.

March, Kathleen, “José Bergamín, poeta del silencio”, en *En torno a la poesía de José Bergamín*, Lleida, Universitat de Lleida, 1995.

Martín Infante, Antonio, “Génesis de un tópico del modernismo español: la tristeza andaluza”, en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, tomo LV, núm. 2, México, 2007.

Martínez Torrón, Diego “Introducción” en José Bergamín, *Antología poética*, Madrid, Castalia, 1997.

Maurer, Christopher, “Introducción”, en García Lorca, *Conferencias I*, Madrid, Alianza, 1984.

Moreno Villa, José, “Manuel Machado, la manolería y el cambio” en *Los autores como actores*, México, FCE, 1984.

Muñiz -Huberman, Angelina, *El siglo del desencanto*, México, FCE, 2002.

Nietzsche, Friedrich, *El nacimiento de la tragedia*. Introducción, traducción y notas de Andrés Sánchez Pascual, Madrid, Alianza, 1973.

Ortega, Esperanza, “Taller de lectura”, en García Lorca, *Romancero gitano*, edición y estudio de Christian de Paepe, Madrid, Austral, 2006.

Ortega y Gasset, José, “El ideal vegetativo”, en *Teoría de Andalucía*, Madrid, Revista de Occidente, 1942.

Paepe, Christian de, “Introducción”, en *Poema del cante jondo*, Madrid, Espasa-Calpe, 1986.

Paz, Octavio, *Los hijos del limo, en la casa de la presencia (Poesía e historia). Segunda parte. Obras completas* (Tomo I). Edición del autor, México, FCE, 1994.

Pradal de Martín, Mercedes, *La copla popular andaluza*, tesis inédita, Universidad de Toulouse, 1967.

Rodríguez Marín, Francisco, *El alma de Andalucía*, Madrid, Festina Lente, 1939.

_____, “La copla”, en *El alma de Andalucía*, Madrid, Festina Lente, 1939.

Ropero Núñez, Miguel, *El léxico caló en el lenguaje del cante flamenco*, Sevilla, Secretaría de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1991.

Rosales, Luis “La Andalucía del llanto”, en *El sentimiento del desengaño en la poesía barroca*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1966.

Salinas, Pedro, “García Lorca y la cultura de la muerte”, en *Ensayos de literatura hispánica*, Madrid, Aguilar, 1961.

_____, *Literatura española siglo XX*. Alianza, Madrid, 2001.

Zambrano, María, *El hombre y lo divino*. México, FCE, 2001 (Breviarios, 103).

_____, “Prólogo”, en José Bergamín, *Poesías casi completas*, Madrid, Alianza, 1984.