

ARQUITECTÓNICA DE VOCES

FEDERICO GARCÍA LORCA Y EL *POEMA DEL CANTE JONDO*

CHRISTINA KARAGEORGOU-BASTEÁ



EL COLEGIO DE MÉXICO

ARQUITECTÓNICA DE VOCES
FEDERICO GARCÍA LORCA
Y EL *POEMA DEL CANTE JONDO*



s e r i e

LITERATURA

DEL EXILIO

ESPAÑOL

10

Consejo Editorial

Carlos Blanco Aguinaga

Arturo Souto Alabarce

James Valender

CENTRO DE ESTUDIOS LINGÜÍSTICOS Y LITERARIOS

ARQUITECTÓNICA DE VOCES
FEDERICO GARCÍA LORCA
Y EL *POEMA DEL CANTE JONDO*

Christina Karageorgou-Bastea



EL COLEGIO DE MÉXICO

861.62

G2161k

Karageorgou-Bastea, Christina

Arquitectónica de voces : Federico García Lorca y el Poema del cante jondo / Christina Karageorgou-Bastea. – 1a. ed. – México, D.F. : El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, 2008.

240 p. ; 22 cm – (Serie Literatura del exilio español ; 10).

ISBN 978-968-12-1356-5

1. García Lorca, Federico, 1898-1936 – Poema del cante jondo – Crítica e interpretación I. t. II. Ser.

Primera edición, 2008

D.R. © El Colegio de México, A.C.

Camino al Ajusco 20

Pedregal de Santa Teresa

10740 México, D.F.

www.colmex.mx

ISBN 978-968-12-1356-5

Impreso en México

ÍNDICE

Agradecimientos	9
Introducción	11
I. Un contexto para otra lectura	15
II. La voz y el sitio	49
III. Los fueros del sujeto: de la historia a la lírica	95
IV. El gesto plástico: la descripción en el <i>Poema del cante jondo</i>	143
V. Del gesto hondo a la poesía	175
Conclusiones	213
Bibliografía	231

AGRADECIMIENTOS

Για τους δικούς μου

El *Poema del cante jondo* fue uno de los textos lorquianos que conocí mucho antes de imaginar que en algún momento de mi vida hablaría español. Traducciones de “La baladilla de los tres ríos”, “La Lola”, “Balcón”, circulaban musicalizadas por diferentes compositores griegos después de 1974. Escuchaba estas canciones de sabor mediterráneo por influencia del hermano de mi madre, librepensador y sibarita, un tipo curioso. Recuerdo en la cubierta de uno de sus discos la cara de un hombre joven y moreno. Años después, cuando leí el *Poema del cante jondo* en el original, los versos me sonaron familiares y a la vez incomprensiblemente ajenos. Tardé en entender lo que pasaba lo suficiente como para gozar el advenimiento de aquel rotundo *déjà vu* recuperarme de su metafísica. Desde mi primer encuentro con Lorca han pasado muchas décadas...

Mi profundo agradecimiento a la gente que me formó en México, en especial a aquellos que todavía siguen cuidándome los pasos: Tatiana Bubnova, Rafael Olea Franco y James Valender. A David Richter, por todo lo que nos hemos enseñado y aprendido sobre Lorca. Mi gratitud a mis colegas en Vanderbilt, muy particularmente a Cathy Jrade, René Prieto y Ed Friedman, por su constante apoyo, cariño y compañerismo crítico.

A todas mis amigas y amigos, cuyas palabras y presencia me acompañaron durante los años de investigación y escritura, desde latitudes insospechadas.

A Mary, por su bondad humana y su genialidad de lectora de poesía; a José, por compartir el desierto, *to Sidney for everything*.

Este libro se debe, en gran parte, al amparo humano e intelectual de Martha, cuya presencia es indeleble en mi vida. Nunca habrá suficientes palabras para agradecerle el haber estado siempre tan cerca a pesar de todo.

INTRODUCCIÓN

Este libro es una tentativa de ver la medida en que la voz que enuncia, tal y como la forja Federico García Lorca en su *Poema del cante jondo*, puede funcionar como catalizador para una reorientación estética radical de la poesía lírica después de dos siglos bajo la estrella romántico-simbolista. Quise exponer y respetar el planteamiento que me pareció subyacía y sostenía el libro al seguir las pistas de una gestación, la de un *yo* lírico tan extraño como seductor, cuya hechura impregna de sentido la forma arquitectónica de todo el libro. Lo que planteo es que el *yo* lírico no es sólo una voz que canta, sino una fuerza que atraviesa todos los materiales poéticos por medio de su silencio, su memoria, su mirada, su gesto teatral. Frente a esta instancia, el aparato teórico que tenía a mi disposición, inteligente, eficaz y lleno de perspectivas, respondía parcialmente pero no daba cuenta de la máquina que mueve el libro hacia su conclusión estética.

A mi modo de ver, el *Poema del cante jondo* propone una nueva manera de escribir poesía; inaugura una vertiente de pensamiento estético. El texto presenta un programa en el que la unidad de las voces no es temática ni estructural, sino arquitectónica; es decir, atañe a la misma hechura de lo que reconocemos como género lírico, y así demuestra de qué modo dimensiones discursivas y rasgos tales como el diálogo, las coordenadas espacio-temporales, el acontecimiento, los personajes, el argumento, dignos de análisis y atención, han sido sacrificados a la preponderancia y supremacía del *yo* lírico y su voz.

En el primer capítulo del libro, titulado “Un contexto para otra lectura”, repaso el ambiente en el que la renovación que Lorca propone cobra sentido estético. No propongo un recuento del entorno intelectual español durante la tercera década del siglo xx; para ello hay trabajos históricos y críticos bien documentados y extensos. Mi propósito es trazar la encrucijada en la que se crea el libro, por medio de las voces que en él resuenan. Se trata, pues, de poner en evidencia el diálogo entre tendencias estéticas del período que pudieran dar sentido extrínseco a la respuesta articulada por el joven poeta granadino en el *Poema del cante jondo*. Rastrear las huellas de las

polémicas en boga para luego insertar en ellas el signo de la palabra poética es el propósito de esta primera parte.

Desde mi perspectiva, el poemario construye, de manera ecléctica, las claves poéticas que lo sustentan, y una de éstas es la dimensión espacial de su palabra. La geografía multiforme es el tema del segundo capítulo, “La voz y el sitio”. La Andalucía del *Poema del cante jondo* es presentada, según me parece, más honda, personal y abigarrada que el suelo ideal descubierto por la crítica. Las voces en el espacio y el espacio sitiado por las voces exigían un mapa nuevo que trazara las capas andaluzas geo-genealógicas. Ante todo, la geografía jonda me sorprendió al resultar mucho más abigarrada que aquel escenario privilegiado para el surgimiento de una u otra temática. La geografía lorquiana corresponde más a un concepto filosófico del espacio que a un elemento tropológico del género lírico.

El análisis del espacio señaló atisbos de un nuevo concepto del tiempo lírico. Una vez más, el texto exigió replantear las acepciones que sostienen la razón crítica. La palabra de Lorca no escribe el tiempo individual, sino que se inscribe sobre los ecos del acontecimiento histórico; es decir, sobre aquella extensión, encogimiento, repetición o pérdida de temporalidad que nace de presencias y actos multitudinarios. Esta historia ha sido la que vive en la memoria oral o escrita de las colectividades que circundan al yo lírico, y dentro de cuya continuidad y ruptura su voz se vuelve única e inteligible. El recuento del tiempo histórico en clave lírica es el tema del tercer capítulo, “Los fueros del sujeto: de la historia a la lírica”. Lorca no privilegia la oralidad frente a la escritura. Obtiene sus materiales y da crédito a ambas fuentes. Ante todo, su verso capta el diálogo de los tonos que se acumulan por el recuento de una historia a través de los siglos.

En el cuarto capítulo, titulado “El gesto plástico: la descripción en el *Poema del cante jondo*”, exploro la incidencia de la mirada en la creación de la palabra. Por influencia de la pintura vanguardista y del material con el que trabaja —la actualidad del folclor—, el *Poema del cante jondo* capta su mundo en constante refracción. Esto permite al poeta observar sus objetos desde diferentes puntos de vista. Al experimentar con la misma palabra en tiempos y contextos distintos, Lorca hace evidente la dinámica de los acentos y la axiología que éstos conllevan. La plasticidad de los contornos, regalo de la sabiduría pictórica al poeta, no es un traslado de técnicas iconográficas al campo de la palabra, sino una manera de mirar el mundo en que la poesía nace, y aprovechar de él aquellos momentos en que la efervescencia plástica o visual transforman los mismos fundamentos de la escritura lírica.

El quinto y último capítulo analiza el gesto dramático del *yo* en el *Poema del cante jondo*. Esta veta teatral no nace con los diálogos que cierran el libro; es un elemento integral de su organización estética. Nace de la historia del gitano nómada, de la vivencia que las figuras flamencas dejan sobre la memoria colectiva. Éste es el sustrato o escenario en el que la voz lírica principal surge. En el *Poema del cante jondo* la palabra es icónica, representacional, pero no con el propósito de poner en escena un carácter, sino para hacer visible el diálogo en que se sustenta el cante. El elenco congregado en los escenarios vibrantes se conforma por gitanas y gitanos, seres ficcionales, muchachas y niños, recuerdos y sombras históricas, personajes colectivos, figuras religiosas, todos, seres estetizados. El gesto dramático actualiza la polémica que se entabla entre las voces. El conflicto generador encuentra su apogeo en la oposición y resistencia gitana de los textos teatrales que cierran el libro y que, por más que parezca paradójico, proponen una pragmática de la palabra lírica.

En cada uno de los capítulos trabajo con aquellas secciones del poemario cuya interpretación me sugirió planteamientos analíticos adecuados. En este sentido, si bien expongo primero las bases de la interpretación, mi proceso de acercamiento ha sido a la inversa: los textos me llevaron a decisiones teóricas, no al revés. Creo que mi intento fue prestar oídos al esfuerzo teórico de un poeta que nunca se preció de tener un pensamiento abstracto, pues siempre trabajó con materiales concretos, y antes de cristalizar sus ideas en esquemas, las ponía “en escena” sobre la página.

Por último, este libro tiene su base en mi tesis doctoral, de la que lo separan muchos años. Ambos trabajos están unidos por una orientación analítica e ideológica: una postura frente al ejercicio de la lectura literaria. Empecé este libro donde mi trabajo doctoral había terminado, y aproveché de éste muchos materiales para ir hacia otra conclusión. A lo largo de los años, pasajes de este trabajo han aparecido en diferentes publicaciones: parte del segundo capítulo, en una versión inicial con el título “Cantando desde la entraña: Bajtín, Zubiri, Lorca. (La estética lírica del antólogo)”, fue presentada en el XI Congreso Internacional de Bajtín, y publicada en *Proceedings of the Eleventh International Bakhtin Conference*.¹ Asimismo, parte del segundo capítulo, titulada “Trans-generación de la memoria: de Pedro el Cruel a la Soleá enlutada”, fue publicada en la revista *Literaturas Populares*.²

¹ 11 (2003), pp. 433-438.

² 1 (2004), pp. 107-133.

I. UN CONTEXTO PARA OTRA LECTURA

Últimamente voy llegando a la convicción de que el 27 no se entiende sin inscribirse dentro de un contexto vanguardista. [...] Me refiero a la percepción de dos polos contrarios e incompatibles que estructuran la poética de la generación: la deshumanización, por un lado, y el compromiso, por el otro. Últimamente [...] me interesa el signo ideológico del texto poético, y me atrae cada vez más el texto difícil, aparentemente no ideológico, apolítico, ahistórico. [Este cambio] responde a un intento de abrir la poesía a una lectura ideológica.

ANTHONY LEO GEIST, “El 27 y la vanguardia: una aproximación ideológica”.¹

La reflexión de Geist pone la base sobre la que se irá desarrollando mi lectura del *Poema del canto jondo* en tanto palabra viva en un contexto ideológico, e invita a pensar en los parámetros socioartísticos de creación como discursos y agentes sociales de un diálogo crítico que se entrecruzan en la escritura del libro. Vistas así, las relaciones entre lírica y diálogo dramático, pureza y compromiso, 27 y vanguardia, otorgan al poemario plena potencialidad de proceso en lugar de concebirlo como producto acabado. Según la visión historiográfica dominante hasta ahora, la II República y la explícita toma de conciencia de poetas como Alberti, Lorca y Cernuda, reorientan la poética del grupo. Parece, pues, que la situación social a partir de 1931 funciona como motivo para explicar por qué un arte como la lírica —el arte menos material de todos, según Hegel— vuelve sus ojos a las tribulaciones políticas.² A raíz

¹ *Cuadernos Hispanoamericanos*, 514-515 (1993), pp. 53-54.

² En la década de 1820, Hegel clasifica las artes en cuanto al grado en que son capaces de representar el espíritu: arquitectura, escultura, pintura, música y poesía. La poesía “en virtud de su carácter de espiritualidad, está libre de todo contacto con la materia”. El espíritu radica en la palabra por medio de la coincidencia pre-semiológica entre forma sonora e idea. En la poesía “el espíritu se manifiesta, pero no quiere ya encontrar en el sonido, fenómeno sensible a pesar de su carácter ideal, su existencia real; sólo la busca ya en sí mismo, a fin de expresar el pensamiento tal como se forma en el foco interno de la imaginación” (G. W. F. Hegel, *Estética*, ed. facsimilar, trad. de Hermenegildo Giner de los Ríos, Barcelona: Alta Fulla, 1988, t. II, pp. 212 y 215).

de una polarización que la crítica ha fomentado, la producción lorquiana se piensa partida en dos períodos: antes y después de 1931. En la primera etapa se trata de una producción acorde con los legados de la deshumanización, mientras que en la segunda, la actividad estética se orienta hacia la dramaturgia y el proyecto cultural de La Barraca, es decir, a una estética de compromiso. Es cierto, en 1931 algo cambia, algo que terminará de manera trágica dentro de cinco años y que culmina en momentos agitados. Pero, tanto para la República como para el *Poema del cante jondo*, tal fecha es una marca formal; los procesos históricos y estéticos no desembocan en ella ni empiezan ahí.

La inserción de la obra lorquiana en su entorno histórico presenta un mapa que parece ya no encerrar misterios arcanos. Sin embargo, con el libro de Andrew A. Anderson, *El veintisiete en tela de juicio*, se torna evidente que la historiografía y la crítica de la llamada Generación del 27 ha dejado de lado las diversas fuerzas encontradas tanto en el terreno de la producción cultural como en el espacio de recepción.³ Además de las tensiones artísticas que se han desdibujado, el hecho de que la producción del 27 haya sido mayormente lírica, ha ayudado a olvidar la interacción entre poesía y otros géneros, poesía y sociedad. Durante el análisis se olvida que la literatura de la época responde a las inquietudes de una España efervescente que atraviesa por la dictadura de Primo de Rivera, camino a la II República, en un país que encuentra su expresión estética dentro del avance capitalista, partiendo de la regeneración, en contra del modernismo, para desembocar

³ *El veintisiete en tela de juicio*, Madrid: Gredos, 2005. Con una recopilación impresionante de materiales histórico-literarios, el crítico presenta y analiza los procesos que llevaron al entendimiento común del 27 como una nómina y una estética dominantes (capítulos I-IV). Para Anderson, la nomenclatura y la metodología de esta categorización, llevadas a cabo por antologías, ensayos, empresas editoriales, conferencias, revistas, a lo largo de ochenta años, ha ayudado a opacar otras voces y agencias estéticas y críticas, paralelas o incluso contrarias a las del 27, como por ejemplo las de lo que el crítico llama vanguardia histórica, en especial el Ultraísmo (capítulo VII). Lo incisivo del libro es la forma en que paulatinamente se construye la exigencia de revisión y nueva apreciación, no sólo de los materiales críticos, historiográficos, poéticos, sino también de las premisas que sostienen nuestro acercamiento a éstos. El libro hace evidente la necesidad de un inclusionismo radical que ponga atención en lo que se ha dejado de lado, a pesar de esfuerzos aislados —De Torre, Giménez Caballero, C. Guillén, R. Gullón, Díez de Revenga, García-Martín, entre otros (capítulos V y VI). Lo que subyace en este libro es la seguridad del diálogo cultural como condición *sine qua non* para entender el fenómeno literario de la creación, establecimiento y preponderancia del 27 en las conciencias y gustos de críticos y lectores.

de lleno en las vanguardias. Con estas obliteraciones en marcha, la lírica se erige en bastión de pureza.

Desde *La poesía española entre pureza y revolución (1930-1936)*, se ha ponderado una perspectiva evolucionista sobre la actitud que algunos poetas del 27 muestran hacia las condiciones sociales. Este libro de Juan Cano Ballesta resulta, a la vez que interesante por los datos historiográficos que expone, limitado por su concepto de “revolución”. La rigidez de los términos “pureza” y “compromiso” no ayuda a advertir el sello de la preocupación social en la poesía antes de 1930. Un concepto estrecho de política limita la trascendencia de la esfera sociohistórica sobre la escritura poética. La partición entre las dos tendencias en oposición es más tajante en el libro que en los hechos; es por esto que el compromiso, según el escritor, se afianza en la literatura durante los años treinta. Cano Ballesta afirma, por una parte, que en estos años “el escritor va adquiriendo conciencia de su responsabilidad. Durante los años de la dictadura, el mundo en torno tenía su orden, y el poeta podía entregarse sin cuidados a la creación artística, podía crearse un mundo poético sereno, iluminado, o su mundo mítico de gitanos soñadores”.⁴ Por otra parte, el estudioso detecta la afición de poetas como Lorca —a quien obviamente se refiere cuando dice “gitanos soñadores”— por la realidad de las cosas.⁵ Cuando el crítico empieza a hablar del cambio estético hacia la poesía del compromiso, el cual considera fenómeno europeo, trae a colación a Ungaretti:

Su obra creadora se humaniza, se politiza, el favor público y el éxito le han devuelto al mundo real, y ahora canta en crónicas periodísticas todo lo bellamente épico, popular, fabuloso, de los intrépidos bandoleros. ¿Selección temática paralela a la de Federico García Lorca con sus gitanos soñadores? En todo caso un marcado cambio de actitud.⁶

Lo que en el poeta italiano manifiesta un cambio de actitud social, existía en la poesía de Lorca desde 1922 y en los protagonistas de su *Poema del cante jondo*. Cano Ballesta parece poder establecer la conexión entre la preocupación sociohistórica de Ungaretti y la poética de Lorca, y, sin embargo, es incapaz de llevarla a sus últimas consecuencias: la relación entre estética y conciencia social.

⁴ Juan Cano Ballesta, *La poesía española entre pureza y revolución (1930-1936)*, Madrid: Gredos, 1972, p. 150.

⁵ *Ibid.*, p. 20.

⁶ *Ibid.*, p. 65.

Otro crítico-historiador, muchos años después de Cano Ballesta, sigue atrapado en la misma disyuntiva: Andrew Debicki, quien, en su *Historia de la poesía española del siglo xx*, remacha de manera casi obsesiva que la verdadera poesía es la que pone como prioridad creadora la reflexión sobre su textura, es decir, su propio ejercicio, el mundo de su lenguaje, sus símbolos, su construcción intelectual. Para el crítico, el propósito de esta poesía es hacer posible un sentido de origen y pureza de las palabras, dar un nivel de universalización a la experiencia personal que elevaría la cotidianidad a una esfera ideal, borrando de un plumazo el sujeto y la circunstancia irreplicable de su creación.⁷ Sin embargo, no toda la crítica aboga por una poesía exiliada de su ámbito socioestético a causa de la deshumanización orteguiana. En palabras de Marie Laffranque, a la par del arte deshumanizado y de la pureza poética, Lorca:

[...] exprimer toujours plus nettement une vision qu'on peut dire humaniste du monde et du travail artistique: humaniste dans la mesure où l'homme de chair, la vie humaine avec ses infinis et ses limites deviennent le centre reconnu de l'aventure où le poète, comme tous, se trouve embarqué; où il accepte, avec une fermeté et une clairvoyance accrues, de tenir sa propre barre et de 's'engager' sans étroitesse, sous la forme et avec les moyens littéraires qui les sont siens. [Esta opción estética se ve desde sus primeros trabajos juveniles] qui ont presque tous la forme et l'accent du débat, du dialogue ou de l'interrogation active.⁸

Las raíces del diálogo a las que Laffranque alude se hunden en el entramado de contactos que Lorca establece con su entorno; se traslucen en los registros de la tradición oral, del teatro, de la conferencia-ensayo, de la pintura y la música, de las escenificaciones comunitarias. El poeta ubica la lírica en un umbral inquietante cuando su voz se asocia con la pasión que mueve al conferencista, con el gesto inseparable de la dramaturgia,

⁷ *Historia de la poesía española del siglo xx. Desde la modernidad hasta el presente*, Madrid: Gredos, 1997, pp. 29, 31-32, 37, 51, 57. Todavía más indicativa del deseo por extirpar lo histórico del discurso lírico es la opinión de Debicki respecto a la poesía social: una "desviación", de "posturas e ideas bastante sencillas" (p. 85). El juicio de valor es rotundo. Como se puede ver, por alejados que estén en el tiempo el idealismo alemán y la historiografía que representa Debicki, éstos se encuentran todavía en el mismo espacio conceptual.

⁸ *Les idées esthétiques de Federico García Lorca*, París: Faculté des Lettres et Sciences Humaines de l'Université de Paris, 1967, pp. 111-112.

con la síncope armónica que reinventa el músico, con la écfrasis plástica que une los ojos del pintor y del poeta, con el semblante apasionado del que participa en un acto artístico popular-comunitario. Es por esta fuerza contraria al aislamiento de la lírica pura que la obra lorquiana demuestra los confines y las limitaciones de la tradición, precisamente en el momento de rebasarlos.

Los ejemplos de poetas que también son pintores, músicos, dramaturgos o conferencistas son múltiples. En principio, esta combinación biográfica no es razón suficiente para hablar de un discurso lírico ininteligible sin las tensiones estéticas y sociales que lo sostienen. A mi modo de ver, la especificidad del Lorca artista es que atraviesa por los espacios creativos con certeza de insuficiencia, la cual no busca paliar sino poner de relieve. El poeta utiliza los componentes heteromorfos para resaltar carencias heredadas. Al llegar muy pronto a esta posición ideológica, Lorca se ancla en la materia dispar; de ahí la necesidad de usar la referencia musical, cromática, gestual, la tradición oral y la historia. Esta actitud ante el arte como vida empieza a tomar forma a principios de la década de 1920 con el borrador de lo que en 1931 Lorca publicaría bajo el título de *Poema del cante jondo*. Con adiciones y recortes, el poemario se gesta largos años para ser producto ejemplar de una concepción artística cuya unidad de tono no pretende subordinar las disidencias de sus protagonistas ni la disparidad de sus materiales.⁹

⁹ Un seguimiento cronológico de la escritura del libro se encuentra en Mario Hernández, "Cronología", en *Poema del cante jondo, seguido de tres textos teóricos de Federico García Lorca y Manuel de Falla*, ed., intr. y notas de Mario Hernández, Madrid: Alianza, 1982, pp. 191-200. Esta cronología se retoma en la "Introducción" de Christian de Paepe a su edición del *Poema del cante jondo*, Madrid: Espasa-Calpe, 1986, pp. 7-41. De Paepe señala la suerte de los diversos manuscritos, fechas de escritura y reescritura, y realiza una interpretación general del poemario. Se trata de un trabajo complejo, sin que esto signifique que sea concluyente. Sobre dicha edición, Christopher Maurer además de afirmar que es la única que merece el nombre de edición crítica, apunta las fallas del editor y sus deudas con Mario Hernández para la historia de los manuscritos, deudas que el estudioso belga no hace explícitas ("Perspectivas críticas: horizontes infinitos. Two Critical Editions of Lorca's Early Poetry. A Review Article", *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 14 [1989], pp. 225 y 234). A nadie parece intrigar el hecho de que Lorca hubiera guardado y retrabajado en varios momentos su manuscrito; la satisfacción de la curiosidad filológica es, en sí, un fin que casi no trasciende a la interpretación. La poca importancia que se ha dado a este dato es todavía más inquietante si se considera que tenemos al alcance los manuscritos del *Poema del cante jondo* (véase Federico García Lorca, *Autógrafos I*, ed. de Rafael Martínez Nadal, Oxford: The Dolphin Book, 1975).

Hasta ahora existe un consenso crítico en cuanto a que Lorca parte del modernismo,¹⁰ durante la década de 1920, desempeña un trabajo constante con la tradición oral, promueve la reevaluación de Góngora, entra con fe al terreno de las vanguardias —en especial durante su visita al Nuevo Mundo—, y se entrega al compromiso social a principios de los treinta.¹¹ Su evolución artística se da en el corazón de un elenco de poetas cuyas ideas sobre el arte de la palabra definen, aparentemente, el punto de una afluencia evidente en varias ocasiones. Por ejemplo, al reseñar la *Poesía española. Antología (1915-1931)*, de Gerardo Diego, Pedro Salinas afirma una poética basada en aquella “concepción espiritual o formal del arte” con la que comulgan los participantes.¹² El horizonte compartido había sido la piedra de toque tanto para que éstos sintieran una cohesión de conjunto como para que la crítica agrupara a los poetas. Jorge Guillén recordará muchos años después: “Raras veces se habrá manifestado una armonía histórica con tanta evidencia como durante el decenio del 20 entre gustos y propósitos de aquellos jóvenes, cuya vida intelectual se centraba en Madrid”. Y más adelante: “aquellos mucha-

¹⁰ *Libro de poemas* ha sido considerado por José Carlos Mainer el poemario más modernista de la generación del 27 (*La edad de plata [1902-1939]. Ensayo de interpretación de un proceso cultural*, 2ª ed., Madrid: Cátedra, 1983, p. 222). Andrew Anderson afirma que desde este texto hasta el *Romancero gitano*, Lorca se encuentra dentro de la estética (neo)simbolista (*op. cit.*, p. 311).

¹¹ A partir de 1930, “[e]l cambio de rumbo poético coincide con la creciente conmoción política, económica y social de la vida española. La dinámica interna del surrealismo lleva en el caso de Alberti, Cernuda y García Lorca, a la superación de los principios de ese movimiento. La inquietud estética se funde con la ética y desemboca en la expresión de preocupaciones sociales. Surge el ideal de la ‘impureza’ poética”, Anthony Leo Geist, *La poética de la generación del 27 y las revistas literarias: de la vanguardia al compromiso (1918-1936)*, Barcelona: Labor-Guadarrama-Punto Omega, 1980, pp. 9-10.

¹² Andrés Soria Olmedo, “Prólogo”, en *Antología de Gerardo Diego. Poesía española contemporánea*, ed. de Andrés Soria Olmedo, Madrid: Taurus, 1991, p. 43. Asimismo, los que polemizan con esta empresa, arguyen en contra de la validez y actualidad de esta poética común, siempre relacionada con el simbolismo y en oposición a la poesía impura, razón por la que critican tanto las inclusiones como los olvidos del antologador (*ibid.*, pp. 42-46, 49). Si bien la publicación de la antología se encuentra fuera de la década que me ocupa, considero importantes las opiniones tanto de Gerardo Diego como de los poetas escogidos por él, ya que en su mayor parte son producto de elaboraciones que culminan a finales de los años veinte. Entre los poetas escogidos hay dos líneas más o menos claras de pensamiento sobre la poesía: una es la que va de Miguel de Unamuno a A. Machado, y, sorprendentemente, a Guillén, Larrea, Vallejo y Cernuda, y otra que incluye a M. Machado, Pedro Salinas, D. Alonso y Gerardo Diego. La primera concepción de la poesía reconcilia la búsqueda metafísica con la presencia del mundo externo; la segunda pretende una poesía que se aleje del mundo y busque su finalidad en la revelación de las esencias.

chos buscan una poesía que sea al mismo tiempo arte en su rigor de arte y creación en todo su genuino empuje [...] Poesía como arte de la poesía: forma de una encarnación [poesía en la que] el espíritu llega a ser forma encarnada misteriosamente, con algo irreducible al intelecto en estas bodas que funden idea y música”.¹³ No obstante los esfuerzos de Salinas y Guillén, no todo había sido armonía y concordia.

En 1948, Dámaso Alonso considera la poesía pura valor pretendido en teoría pero frustrado en la práctica; algo análogo a una ilusión programática que la generación no logró cumplir en su propia creación.¹⁴ Más adelante, el filólogo-poeta reconoce una primera etapa de formación entre 1920 y 1927, en la que prevalece la deshumanización del arte “con distingos y matices”,¹⁵ y una segunda, hasta 1936, durante la cual se da una toma de conciencia política. En esta etapa,

los vínculos [entre los miembros de la generación] se van lentamente relajando, y, por lo que toca al concepto mismo de lo poético, se abre aquí [...] una importante herejía [...] Al fin de ese segundo período aparece el demonio de la política, destino involuntario [...] del hombre moderno. No es que la generación se quiebre por causa de la política, sino que *ésta distrae*, y lleva por otro lado a algunos componentes.¹⁶

Expresiones como “herejía”, “demonio”, “distrae” y “destino involuntario” revelan una actitud defensiva ante la desavenencia política que, por otra parte, no es de extrañar en un miembro de la Real Academia franquis-

¹³ *Lenguaje y poesía*, 3ª ed., Madrid: Alianza, 1983, pp. 184 y 186. Los miembros de esta generación, según Guillén, son: Pedro Salinas (1891), Jorge Guillén (1893), Gerardo Diego (1896), García Lorca, Dámaso Alonso, Vicente Aleixandre (1898), Emilio Prados (1899), Luis Cernuda (1902), Rafael Alberti (1903), Manuel Altolaguirre (1905). El axioma de la poética generacional es de rotundo hegelianismo en su versión guilleniana: “En realidad, todo es espíritu, aunque indivisible de su cuerpo” (*ibid.*, p. 7).

¹⁴ “Una generación poética”, en *Poetas españoles contemporáneos*, Madrid: Gredos, 1952 [1ª ed. 1948], pp. 177-178.

¹⁵ *Ibid.*, p. 186.

¹⁶ *Ibid.*, p. 185. Andrew Anderson (*op. cit.*, pp. 129-131), por su parte, enfatiza la repercusión que este artículo tiene en la imagen del 27 que la crítica fue forjando desde 1948, y apunta, con perspicacia, las razones para esto. Sobre el mismo tema, Luis de Lleras opina: “[...] el mayor interés de los poetas por los problemas políticos y sociales [durante la década de los treinta] no se tradujo en la mayoría de los casos en una militancia política, ni en el abandono de la pureza formal” (*Ortega y la edad de plata de la literatura española [1914-1936]*, Roma: Bulzoni, 1991, p. 26).

ta. Alonso ha descubierto la brecha entre teoría poética y praxis lírica, deseo programático de pureza y plasmación poética, pero no por esto se encuentra dispuesto a conceder al “compromiso” una índole dinámica y un papel generador en esta contradicción.

Antonio Blanch también considera que los jóvenes poetas del 27 ejercieron con mayor rigor la poesía pura durante la década de 1920.¹⁷ Para el crítico, la lírica es un espacio de evasión, un ámbito de ligereza verbal y de búsquedas esenciales. La conexión inmediata que hace de la poesía moderna un ámbito apartado, lleva a un error tan garrafal como obvio: “Una grave preocupación social y política había convertido a la generación del 98 en una generación de prosistas; en cambio, los escritores de la posguerra [se refiere a la I Guerra Mundial], al encontrarse en una situación más optimista y menos comprometida socialmente, se volvieron cada vez más hacia la poesía”.¹⁸ Con el estallido de la I Guerra Mundial, España se mantiene neutral; sin embargo, el torpedeo a barcos españoles en 1917 hace que las aguas se muevan. La izquierda apoya a los aliados. Se organizan protestas y actos populares en contra de Alemania y la neutralidad. Subyacente a las inquietudes internacionales se encuentra el descontento en que se vive: las pugnas entre burguesía y obreros, las condiciones inhumanas del campo, la desconexión entre las autoridades centrales y las necesidades del pueblo, el poco desarrollo de los procesos modernizadores, la reacción al militarismo, y claro, por otra parte, las noticias sobre las luchas y las victorias de la Rusia bolchevique, las exigencias de autonomía regional.

En 1917 estalla también la crisis de las Juntas de Defensa. Los militares presionan al gobierno y, finalmente, los involucrados en el escándalo quedan en libertad. Esto da mayor fuerza a los sectores más conservadores del ejército. Mientras tanto, huelgas y movimientos obreros estallan en todo el país. Tras la catástrofe de Annual (1921), España entra en una crisis política que desembocará en la dictadura de Miguel Primo de Rivera (1923-1929). Este resultado se origina en la necesidad de detener el curso de las inculpaciones por la derrota en el norte de África, que eventualmente llegarían hasta Alfonso XIII. Se destituye el gobierno, se nombra una junta militar, se disuelven las cortes. Todo esto sucede con pleno consentimiento del rey. A partir de 1925 se intenta restringir la jurisdicción de la junta militar a prácticas administrativas cuya princi-

¹⁷ *La poesía pura española, conexiones con la cultura francesa*, Madrid: Gredos, 1976, pp. 11-12.

¹⁸ *Ibid.*, p. 34.

pal preocupación era la modernización. Sin embargo, todo progreso se orienta hacia los intereses de las clases dominantes más conservadoras. El 26 de junio de 1926 fracasa un golpe de Estado por parte de militares liberales. También es conocida la conspiración de Prats de Molló, un pueblito de los Pirineos catalán-franceses. Al régimen de Primo de Rivera se empiezan a oponer ciertas sociedades civiles, la Universidad, los partidos obreros y los sindicatos.

En España, desde finales del siglo xix y con mayor fuerza a principios del xx, la educación y la cultura son propuestas como preocupaciones de índole ideológica. El krausismo, la Institución Libre de Enseñanza (1876), la Junta para la Ampliación de Estudios e Investigaciones (1907), el Centro de Estudios Históricos (1909), la Residencia de Estudiantes (1910), la *Revista de Filología Española* (1914), las becas de estudio a Ortega y Gasset, Antonio Machado, Pérez de Ayala, la edición de la Nueva Biblioteca de Autores Españoles y de Clásicos Castalia, ofrecen un panorama en el que literatos e intelectuales, desde distintas disciplinas y campos de actuación, interfieren en el proceso social proponiendo asumir un papel claro de transformadores de su entorno.¹⁹ En este ambiente, José Ortega y Gasset define de la siguiente manera el objeto del arte:

Pensemos lo que significaría un idioma o un sistema de signos expresivos de quien la función no consistiera en narrarnos las cosas, sino en presentárnoslas como ejecutándose.

Tal idioma es el arte: esto hace el arte. El objeto estético es una intimidad en cuanto tal —es todo en cuanto yo.

No digo —¡cuidado!— que la obra de arte nos descubra el secreto de la vida y del ser: sí digo que la obra de arte nos agrada con ese peculiar goce que llamamos estético por *parecernos* que nos hace patente la intimidad de las cosas, su realidad ejecutiva —frente a quien las otras noticias de la ciencia *parecen* meros esquemas, remotas alusiones, sombras y símbolos.²⁰

El espacio de autonomía que Ortega y Gasset otorga al arte lo convierte en principio y fin de una actividad creadora homogénea y uniforme, y, si bien le quita de encima el peso realista de la representación, también lo priva de su potencial ideológico. Para delimitar el dominio de la producción artísti-

¹⁹ Mainer, *op. cit.*, p. 91.

²⁰ “Ensayo de estética a manera de prólogo”, en *Obras completas*, Madrid: Revista de Occidente, 1983, t. VI, p. 256.

ca deshumanizada, el estudioso sostiene que la recepción del objeto estético radica en los sentidos, una idea que acompaña al nacimiento de la estética como disciplina filosófica moderna en el siglo XVIII, a partir de Baumgarten. Con este argumento, Ortega y Gasset hace que el arte se oponga a la ciencia, en tanto ésta es un esquema que vuelve la realidad cognoscible. Por el contrario, el arte llega a aparecer en su completitud como existencia inmediata y soberana.

Sin embargo, al reconocer el papel de la recepción en los procesos estéticos, y atendiendo el problema de las fragmentaciones en el campo artístico, Ortega y Gasset relaciona la sed de conocimiento —la filosofía— con tomar agua de un vaso bello —el arte. El filósofo no se atrevería a saciar su sed en este vaso bello porque, de hacerlo, sentiría que está bebiendo la sangre de un individuo idéntico a sí mismo, explica Ortega y Gasset, lo que significa que filosofía y poesía son consanguíneas pero distintas. En la metáfora de la sed, el receptor-filósofo y el objeto estético se identifican entre sí, mientras que la estética y la epistemología entran en conflicto. Al final, con un gesto de resignación incondicional frente a la belleza, se justifica el inevitable utilitarismo hacia los “vasos bellos”, y en este sentido se relaciona el arte con una función dentro de la esfera de la vida: “Sólo (*sic*) así se explica que pueda alguien beber en vasos bellos”.²¹

Los planteamientos iniciales de Ortega y Gasset se radicalizan en su ensayo sobre el “nuevo arte”, en el que entabla diálogo con el 98 y el modernismo cuando define como deshumanizada la estética de su tiempo. Su postura respecto a la autonomía de los procesos estéticos es intransigente; se niega a dar dimensión social al enfrentamiento entre romanticismo y realismo, los examina como monumentos y ve en ellos resonancias apagadas de imperativos sociales. Desde una perspectiva histórico-evolucionista, ve la estética como una cadena de avances lineales que se superan por el encuentro dialéctico de lo innovador y lo fosilizado. Para él, el logro último del arte es hacer “vivir [las ideas] en su irrealdad misma es, digámoslo así, realizar lo irreal en cuanto irreal. Aquí no vamos de la mente al mundo, sino al revés, damos plasticidad, objetivamos, *mundificamos* los esquemas, lo interno, lo subjetivo [...] El cuadro, renunciando a emular la realidad, se convertiría en lo que auténticamente es: un cuadro —una irrealdad”.²² En esta

²¹ *Ibid.*, p. 250.

²² José Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte*, Madrid: Revista de Occidente, 1960 [1ª ed. 1925], pp. 37-38. El ensayo subraya varias veces su deseo no valorativo, y, sin embargo, una y otra vez alude a la separación de los receptores del arte entre los que son

medida, el arte de su tiempo excede en potencia intelectual al arte realista, desentendiéndose de las tensiones ideológicas de su entorno.

En conflicto con la estética deshumanizada se encuentra el compromiso de gran parte de las vanguardias con las pugnas sociales del momento. Con respecto a esto, valga mencionar las obras de Vallejo, algunas obras de Huidobro —partes del mismo *Allazory Finnis Britanniae* (1935)—, el cariz revolucionario del estridentismo y muralismo mexicanos, el fascismo militante de Marinetti, la participación de los futuristas en el arte y la Revolución soviética, la protesta antiburguesa a la que se convierte la autonomía del arte en manos de surrealistas y dadaístas. Si la escisión entre arte y vida se ha fundamentado sobre la autonomía del campo estético, esta premisa puede no sólo ser concebida como evasión, sino como llamado a la insubordinación. Esta interpretación ideológica radical ofrece Maurice Blanchot, para quien la escritura automática es expresión de una urgencia emancipadora. Por medio de un uso no controlado por la razón, el lenguaje se niega a la servidumbre, rechaza el utilitarismo. La palabra surrealista, según el filósofo francés, resiste la alienación del circuito especulativo capitalista para dar cabida a una oposición similar a la lucha obrera.²³

Otro frente de resistencia a los postulados de Ortega y Gasset es presentado por Antonio Machado.²⁴ Hablando de las imágenes en la poesía de José Moreno Villa —sobre cuya producción, paradójicamente, Ortega y Gasset escribe su “Ensayo de estética a manera de prólogo”, citado con anterioridad—, Machado postula un intercambio sensorial entre texto poético y mundo: “son imágenes que fluyen y se alcanzan —ondas de río— sin trocarse ni sustituirse, como en la metáfora —¿es la metáfora elemento lírico?— y responden a una dialéctica sensorial y emotiva, que nada tiene que ver con el análisis conceptual que llamamos, propiamente, dialéctica”.²⁵ El autor desta-

capaces de entenderlo y los que no; el autor se pretende uno de los primeros, relegando a la segunda categoría al “pueblo”, la “masa” (*ibid.*, p. 4).

²³ “Reflexions sur le surréalisme”, en *La part du feu*, París: Gallimard, 1949, pp. 90-102.

²⁴ “De los detractores que tuvo el ideal de la deshumanización del arte, ninguno más sereno e implacable que Antonio Machado”, afirma Geist, *op. cit.*, p. 154. Cfr. Soria Olmedo, *op. cit.*, pp. 221-223. A pesar de la oposición de Machado al arte deshumanizado, la crítica ha llegado a considerar la creación de este poeta dentro de la corriente simbolista. Véase también J. M. Aguirre, *Antonio Machado, poeta simbolista*, Madrid: Taurus, 1982, pp. 63-64, 78-81, 147.

²⁵ “Reflexiones sobre la lírica”, en *Poesía y prosa. Prosas completas (1893-1936)*, ed. crítica de Oreste Macrí, con la colaboración de Gaetano Chiappini, Madrid: Espasa-Calpe, 1989, t. II, pp. 1650-1651.

ca lo emotivo sobre lo conceptual y la pragmática sobre los tropos hasta llegar a poner en duda la metáfora *qua* rasgo discursivo de la lírica.²⁶ Más adelante, propone la desmitificación del *yo* poético como entidad estética en competencia con el mundo externo para la creación: “[e]l culto al yo, como única realidad creadora, en función de la cual se daría exclusivamente el arte, comienza a declinar”;²⁷ y señala la complejidad de la fuente de donde emana el poema lírico: “El equilibrio [...] entre lo intuitivo y lo conceptual puede afirmarse ahora entre el sentir del poeta y el frío contorno de las cosas”.²⁸ Antes de optar por una de las dos tendencias de su época —el *yo* o el mundo—, el poeta de *Campos de Castilla* deja que su criterio estético sea habitado por tensiones y fuerzas encontradas; y en esto es seguido por Lorca.

Machado es, también, por otra razón, una de las voces que trascienden sobre el granadino cuando aboga por un uso matizado del sustrato tradicional en la poesía culta, la inserción del poeta en su momento sociohistórico y la presencia del mundo exterior a través de las voces que resuenan en la palabra lírica:

No decimos gran cosa, ni decimos siquiera suficiente, cuando afirmamos que al poeta le basta con sentir honda y fuertemente, y con expresar claramente su sentimiento.

Al hacer esta afirmación damos por resueltos, sin siquiera enunciarlos, muchos problemas. El sentimiento no es una creación del sujeto individual, una elaboración cordial del yo con materiales del mundo externo. Hay siempre en él una colaboración del tú, es decir, de otros sujetos. No se puede llegar a esta simple fórmula: mi corazón enfrente del paisaje produce el sentimiento. Una vez producido, por medio del lenguaje, lo comunicó (*sic*) a mi prójimo. Mi corazón enfrente del paisaje apenas sería capaz de sentir el terror cósmico, porque, aun este sentimiento elemental, necesita para producirse la congoja de otros corazones enteleridos en medio de la naturaleza no comprendida. Mi sentimiento ante el mundo exterior, que aquí llamo paisaje, no surge sin una atmósfera cordial. Mi sentimiento no es, en suma, exclusivamente mío, sino más bien

²⁶ Señala el poeta: “Lejos estamos aquí [...] de la concepción romántico-simbolista del paisaje como mero estado del alma, y de las cosas como símbolos de nuestro sentir” (*ibid.*, p. 1659).

²⁷ *Ibid.*, p. 1660. Cfr. con la opinión de Cano Ballesta (*op. cit.*, pp. 19-20) sobre el retroceso del *yo* frente al mundo de los objetos como característica de una poesía que a lo largo de los años veinte se aleja de la tradición romántica y su fijación en el mundo interior del individuo.

²⁸ Machado, “Reflexiones sobre la lírica”, p. 1661.

nuestro. Sin salir de mí mismo, noto que en mi sentir vibran otros sentires, y que mi corazón canta siempre en coro, aunque su voz sea para mí la mejor timbrada. *Que lo sea también para los demás, éste es el problema de la expresión lírica*. Un segundo problema. Para expresar mi sentir tengo el lenguaje. Pero el lenguaje es ya mucho *menos mío* que mi sentimiento. Por de pronto, he tenido que adquirirlo, aprenderlo de los demás. Antes de *ser nuestro*, porque *mío* exclusivamente no lo será nunca, era de *ellos* [...].²⁹

Por una parte, aquí se afirman palabra y emoción compartidas por el individuo y la comunidad; por otra, se implica que, además del diálogo constituido por las voces participantes al nacimiento común de sentimiento y palabra, existe otro por medio del cual la comunidad otorga valor estético a la creación personal. En este sentido, siempre son muchas las voces que crean el poema, que le dan estatuto de reacción sensible al mundo. El poeta abre el género a la polifonía, categoría que su propio creador, Mijaíl M. Bajtín, ha negado a la poesía. Para Machado, el diálogo empieza con el acogimiento del texto, es decir, cuando el *coro* receptor tiene que apreciar la voz “mejor timbrada”. No obstante, al separar puntos de partida y llegada, el planteamiento se debilita: el lector de poesía culta en la modernidad silenciosa de su lectura se aparta del coro con que Machado sueña, además de que no queda claro en qué basa éste la afinidad entre el sentir de uno y el de los demás. En todo caso, el principio de las disonancias encontradas en el cuerpo sonoro del poema llegará a Lorca por la vía de la tradición oral, misma fuente en la que abreva Machado.

Otra fuerza intelectual de la época se encuentra en las vanguardias y en el arte moderno. Partiendo de la pintura cubista se crea toda una revolución, heterogénea y controvertida en sus diferentes manifestaciones, provocadora y extremista en muchos casos. Según la crítica, el ultraísmo español no parece repercutir significativamente en la creación de los poetas del 27.³⁰ El ambiente vanguardista se caracteriza por la efervescencia estético-ideoló-

²⁹ Antonio Machado, *Los complementarios*, ed. de Manuel Alvar, México: REI, 1988, p. 96. Las cursivas son mías.

³⁰ Anthony Leo Geist (*op. cit.*, pp. 37-64) considera que la vanguardia española se caracteriza por su hostilidad hacia la asimilación de la tradición inmediata, por un deseo de renovar la perspectiva artística sobre el mundo, por un matiz lúdico e intrascendente que impregna su estética, por la fijación en los tropos y su uso para el efecto poético —en esta medida, la metáfora se vuelve eje de la reorganización del mundo lírico—, por los cambios temáticos y técnicos en la creación. Todo lo anterior se impone como expresión de un deseo de autonomía del arte. La fragmentariedad de la lírica vanguardista tiene su

gica y por el desigual pero vehemente compromiso de los escritores con la fuerza de su palabra, para lo que exigen un espacio social, una tribuna. La tenacidad de este deseo va acompañada por el sentimiento antiburgués. Sin menoscabo de esta actitud en esencia social, entre la palabra de los manifiestos y la obra de los escritores, entre la historia literaria y el análisis de los textos poéticos, el enclave de arte y vida se desdibuja hasta el punto de hacer posible la aseveración que en 1932 formula Antonio Marichalar: “No creo que hay (*sic*) que darle mayor trascendencia a la intención poética [...] La idea del poeta, por enconada que se exponga, no puede dejar de ser *inofensiva* en todo caso. Poetizada, no pasará de ser una idea lírica: un verso subversivo influye en la poética; no en las costumbres”.³¹ En esta aseveración resuenan principios que identifican la lírica con la expresión individual.³² Desde el siglo XVIII, el sentimiento, como material literario y manifestación humana contraria a la razón, se sustrae a su especificidad sociocultural; relacionado más con lo femenino y el espacio privado, se ve despojado de valor pragmático. Uno de los espacios propicios para la efusión sentimental es el que ocupa el *yo* lírico. Éste, a pesar de identificarse con el poeta, pierde su arraigo en la vida en un movimiento de introspección. Por todo lo anterior, el poema

razón de ser en este deseo (*ibid.*, pp. 148-149), lo que implica para el arte “un profundo sentido ahistórico. Al querer separar el poema de toda referencia que no sea a sí mismo, se rechazan no sólo las circunstancias actuales, sino el pasado. Incluso el empleo de estrofas tradicionales con el fin de conseguir la autonomía subvierte la tradición y niega la historia” (*ibid.*, p. 151). La idea de la ahistoricidad lírica lleva en germen la desvinculación entre poesía y sociedad, la cual resulta problemática para la inserción de los textos en su ambiente ideológico. En cuanto a la trascendencia del ultraísmo, Dámaso Alonso afirma: “El ultraísmo, movimiento fracasado, alimenta, aunque sea en pequeña parte, una de las más intensas generaciones poéticas de nuestra historia” (*op. cit.*, p. 176).

³¹ “Poesía eres tú. (Conclusión) II”, *Revista de Occidente*, 37 (julio-septiembre, 1932), p. 294. Las cursivas son mías. Esta línea de pensamiento es expresada también por Gerardo Diego en el Prólogo a su antología cuando defiende la “perfecta autonomía de la voluntad poética” (*Poesía española, Antología 1915-1931*, Madrid: Signo, 1932, p. 8). Cfr. la opinión de Emil Staiger acerca de que “Lo lírico no construye, pues, nada, pero por lo mismo tampoco destruye nada” (*Conceptos fundamentales de poética*, trad. de Jaime Ferreiro, Madrid: Rialp, 1969, p. 96).

³² Cfr. lo señalado por Meyer Howard Abrams: “The lyric form [...] had long been particularly connected by critics to the state of mind of its author. Unlike the narrative and dramatic forms, most lyrics do not include such elements as characters and plot, which can be readily explained (according to the common mirror-interpretation of mimesis) as imitations of external people and events. The majority of lyrics consists of thoughts and feelings uttered in the first person, and the one readily available character to whom these sentiments may be referred is the poet himself” (*The Mirror and the Lamp. Romantic Theory and the Critical Tradition*, Oxford: Oxford University Press, 1971, pp. 84-85).

alberga, según Marichalar, la falta de responsabilidad ética por definición relacionada con el otro. En este contexto, Meyer Howard Abrams considera que “writing in the 1830’s, it seemed [...] that the lyric poem, being short, is *subject to fickle moods and simulated passions*, and being written in the first person, is relatively incapable of providing [...] the *expedient of shifted responsibility, under guise of which a poet may unreservedly expose his intimate feelings*”.³³ Estas acepciones comunes han quitado al género su trascendencia en el diálogo social. Por lo mismo, para hablar de ideología en la lírica se hace uso de la oposición entre pureza y compromiso, alternativas que, además de referirse a tendencias y escuelas, se basan en la separación entre forma y contenido, en el sistema de valoración que sostiene esta dicotomía —la axiología que acompaña la oposición entre materia y espíritu—, y en la epistemología que de ella se desprende —desde la estilística hasta las diferentes versiones del estructuralismo y el postestructuralismo. Como resultado, se angosta el horizonte histórico sobre el que podemos analizar fenómenos como la poesía de Lorca, y se empobrecen conceptos como política, sociedad y arte.

Acotando más el contexto de producción, el *Poema del cante jondo* ocupa a Lorca de manera intermitente desde el momento de su preparación para el I Concurso de cante jondo en Sevilla (finales de 1921), hasta el momento en que se escriben los dos últimos diálogos (verano de 1925). El libro se excluye de las obras maestras de su autor por desentonar con la propuesta renovadora de sus trabajos mayores.³⁴ A partir del aprendizaje creador del *Romancero gitano*, la dramaturgia del guiñol, ya de vuelta de Nueva York y antes de pasar a una presunta etapa de compromiso, Lorca publica esta colección de poemas, libro considerado menor, de aire modernista; una obra de estética no sólo circunstancial, sino recapitulada y trascendida por el *Romancero gitano*: una “joyita de la primera época lorquiana”, según Martínez Nadal.³⁵ Si bien la crítica ha trazado la historia editorial del libro, las

³³ *Ibid.*, p. 99. Las cursivas son mías. Emil Staiger asevera: “Lo lírico no construye, pues, nada, pero por lo mismo tampoco destruye nada” (*op. cit.*, p. 96).

³⁴ Guillermo de Torre dice al respecto: “Pero es en otro poeta, el mayor, o el de personalidad más acusada [...] de las décadas 20 y 30, donde ciertos reflejos [...] de la época innovadora se hacen más fértiles y ofrecen una asimilación superiormente bella. Aludo [...] a Federico García Lorca y a su utilización de la metáfora, que aparece ya en *Libro de poemas* (1921), continúa en *Primeras canciones* (1922), las *Canciones* (1921-1924) y alcanza su culminación en el *Romancero gitano* (1924-1927)” (*Historia de las literaturas de vanguardia*, Madrid: Guadarrama, 1971, t. II, p. 245). Significativa es la ausencia del *Poema del cante jondo* en la lista que comprueba la modernidad poética lorquiana.

³⁵ “Prólogo”, en García Lorca, *Autógrafos I*, p. xx.

razones que se dan por su composición final híbrida y el retraso de nueve años en su publicación son de índole circunstancial. Todavía no se ha preguntado sobre la vigencia estética de este texto en 1931.

Más allá de la temática, el *Poema del cante jondo* inaugura y pone en circulación un modo de producción literaria. Con sobrada razón afirma Edward F. Stanton: “There are not many direct echoes of *cante jondo* in Lorca’s work”.³⁶ Negándose, pues, a una representación del entorno, Lorca hace que Andalucía se vuelva espectral.³⁷ Lo anterior no impide que la creación del granadino se encuentre en profunda unión con su colectividad circundante: “His poetry has an unmistakably objective and collective bias. The soul that conveys itself in the *Romancero Gitano*, for example, does not belong to him alone, but to a whole people —gypsies, the Andalousians, Spaniards, and by extension, all men”.³⁸ En su última frase, Stanton entra en una contradicción incómoda: la idea de una experiencia común a todo ser humano desmiente el “sesgo colectivo” del que ha hablado. La tradición comunitaria, oral, viva, en la que sin pretensiones de imitación se afianza Lorca, tiene rasgos particulares. Esto no implica que su poesía sea patrimonio exclusivo de una comunidad andaluza o española, inteligible sólo para quienes pertenecen a estos contextos culturales. Lorca está lejos del costumbrismo realista. Por el contrario, y como afirma Rafael Lamas en un estudio que reorienta de manera original y necesaria la reflexión crítica sobre el libro, Lorca usa la memoria cultural que le ofrece el flamenco como mecanismo de producción estética: “this process of quoting not things, but rather, practices of producing things”.³⁹ Así, el poeta inscribe su poesía en la tradición flamenca, a pesar de no representar su entorno gitano ni imitar géneros y versos jondos.

³⁶ *The Tragic Myth. Lorca and Cante Jondo*, Lexington: The University of Kentucky Press, 1978, p. 21. En esto coincide también D. Gareth Walters: “So, despite his high regard for the poetry of *cante jondo*, Lorca never incorporates it verbatim in his book [...] Moreover, the poet has advanced [...] to a genuinely evocative mode, where restraint and sobriety of diction and metaphor [...] are effective in conveying the timeless and telluric essence of the *cante jondo* experience” (“Parallel Trajectories of Falla and Lorca”, en Federico Bonaddio y Xon de Ros (eds.), *Crossing Fields in Modern Spanish Culture*, Legenda-European Humanities Research Center, Oxford: University of Oxford Press, 2003, p. 90).

³⁷ Stanton, *op. cit.*, p. 55; véase también el capítulo V: “The Mythic Land: Andalucía”.

³⁸ *Ibid.*, p. 27.

³⁹ Rafael Lamas, *Remembering, Interpreting and Quoting Traditional Popular Culture: Cultural Memory in Manuel de Falla’s “El amor brujo” and Federico García Lorca’s “Poema del cante jondo”*, Dissertation Abstracts International, The Humanities and Social Sciences, 63:12, Nueva York, 2003, p. 16. El trabajo de Lamas responde a una realidad crítica de agotamiento que Luis Fernández Cifuentes había detectado desde el año 2000: “Domina así en

A diferencia de Lamas, Stanton expropia la productividad de sentidos de la cultura andaluza, la despoja de especificidad, la saca de su contexto y la vuelve espacio común de la experiencia humana. Con esto la cosifica; le quita, además del sesgo cultural, la posibilidad de ser fuente orgánica de inspiración a la vez arraigada en su circunstancia y proyectada sobre otros horizontes. Rafael Lamas, al hacer uso del concepto de memoria cultural según Vico y Ricoeur, y de origen, según Said, capta la estrategia y el logro del poeta granadino, esto es, su interpretación y puesta en práctica de la tradición jonda. En palabras de Lamas: “Retaining the benefits of combining the proximity of recognition and the distance of research, Lorca undertakes a hermeneutic interpretation as well as a critical ‘reconstruction’ in his own work”.⁴⁰ Participando del entorno, el *Poema del cante jondo* remueve los elementos de la cultura circundante con el fin de descubrir maneras de producir sentido. En este proceso es fundamental un nuevo sujeto lírico.⁴¹

La escritura inaugural del *Poema del cante jondo* se relaciona con los acontecimientos del Concurso de cante jondo durante las fiestas del Corpus Christi, en 1922.⁴² Según Eduardo Molina Fajardo y Ángel Álvarez Caballero, el concurso fue una idea de Miguel Cerón, —“compendio de granadino

el corpus crítico sobre la obra de García Lorca un vocabulario adoptado y adaptado menos de la filosofía que de la antropología social, con términos como mito, rito, misterio, magia, arquetipo, primitivo, primario, cósmico, etcétera” (“¿Qué es aquello que relumbra? [Una última cuestión]”, en Andrés Soria Olmedo, María José Sánchez Montes y Juan Varo Zafra [coords.], *Federico García Lorca, clásico moderno [1898-1998]. Congreso Internacional*, Granada: Diputación de Granada, 2000, p. 227).

⁴⁰ Lamas, *op. cit.*, p. 93.

⁴¹ Lamas también se refiere a esta creación como a una forma de pasar por las diferentes fases de restauración hermenéutica de la memoria cultural; para él, Lorca instaura la geografía en la que el cante irrumpe, y va poblando el escenario de metáforas y símbolos en la medida en que de la poesía pasa a una narración lírica. Si bien comparto la idea de una elaboración paulatina de personajes que llevan acabo la recreación de un ambiente artístico, difiero en cuanto al papel que Lamas adjudica a las entidades discursivas del *Poema del cante jondo* (*ibid.*, pp. 121-154).

⁴² Sobre el concurso, la relación entre Falla y Lorca, el suceso y su programa, véase Mario Hernández, “Introducción”, en García Lorca, *Poema del cante jondo*, ed. de Mario Hernández, pp. 15-29; y la “Introducción” de Miguel García Posada a su edición de Federico García Lorca, *Poesía I*, Madrid: Akal, 1980, p. 100. Por otro lado, Ian Gibson relata los pormenores de este acontecimiento en su *Federico García Lorca. I. De Fuente Vaqueros a Nueva York (1898-1929)*, Barcelona: Grijalbo, 1985, pp. 303-328. Véase también Suzanne Byrd, “‘La fiesta del Cante Jondo’ de Granada: ¿Una española?”, en Ángel Loureiro (ed.), *Estelas, laberintos, nuevas sendas. Unamuno. Valle-Inclán. García Lorca. La guerra civil*, Barcelona: Anthropos, 1988, pp. 345-352. Bernard Leblon reflexiona sobre las circunstancias del concurso en “Granada, 1922. Manuel de Falla reivindica el flamenco”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 509-510 (1992), pp. 69-79.

intelectual de la época”—⁴³ propuesta a Manuel de Falla en una caminata por el Generalife en 1921.⁴⁴ Lorca no fue de los más importantes ni de los primeros que formaron el grupo de intelectuales preocupado por la vitalidad del flamenco y su supervivencia bajo la amenaza de lumpenización asociada con la taberna y el mundo de la juerga flamenca, o ante su inminente comercialización en los escenarios teatrales. Es por Manuel de Falla que el poeta se hace consciente de estas condiciones que habían empezado a afectar, según el maestro, la intimidad de la transmisión y el estilo. Si de viaje por su tierra, en 1922, el joven organizador había ido en busca de cantaores para el concurso, de vuelta a su oficio el poeta se encontrará con un bagaje que no había sospechado antes: la experiencia de una estética no libresca, no homogénea, no culta, no individual. El impacto de esta experiencia se cristaliza en la conferencia titulada “Importancia histórica y artística del primitivo canto andaluz llamado ‘cante jondo’ ”.⁴⁵

El texto tiene un esquema dual de composición: una parte informativa y otra destinada a explicar el propio fenómeno cultural en tanto acontecimiento múltiple e híbrido. El desempeño y el acierto de Lorca en la primera parte han sido objetados en diversas fuentes que, si bien no dejan de manifestar su descontento por la información que el poeta proporciona, tampoco dudan en alabar sus intuiciones en cuanto al sentido profundo del cante jondo.⁴⁶ Ricardo Molina y Antonio Mairena llegan a descalificar el concurso en general a raíz de la exclusión de los cantaores profesionales; consideran que con esto se produjo un clima equívoco en cuanto al estado de desarrollo social del flamenco, se vivió y se transmitió la impresión de un arte menos profesionalizado de lo que en realidad se trataba por aquel entonces.⁴⁷ La

⁴³ Eduardo Molina Fajardo, *El flamenco en Granada. Teoría de sus orígenes e historia*, Granada: Miguel Sánchez Editor, 1974, p. 125.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 127. Véase también Ángel Álvarez Caballero, *Historia del cante flamenco*, Madrid: Alianza, 1981, p. 179, y Walters, *op. cit.*, p. 94.

⁴⁵ Federico García Lorca, *Conferencias I*, intr., ed. y notas de Christopher Maurer, Madrid: Alianza, 1984, pp. 43-83. Esta comunicación pertenece a un género que el poeta practicará a lo largo de su vida. Marie Laffranque (*op. cit.*, p. 94) afirma que las conferencias ponen en marcha un intercambio destinado a informar y a poner al público en contacto con el pensamiento estético del poeta. Sobre la historia de la redacción y las distintas variantes registradas de la conferencia, véase Maurer, “Introducción”, pp. 45-47.

⁴⁶ Félix Grande, *García Lorca y el flamenco*, Madrid: Mondadori, 1992, pp. 24-36; Ricardo Molina y Antonio Mairena, *Mundo y formas del cante flamenco*, Madrid: Revista de Occidente, 1963, p. 75.

⁴⁷ A la profesionalización del cante jondo contribuye el café cantante; en su espacio se pasa del ritual comunitario al espectáculo para auditorios más amplios y diversos que la

caracterización del cante jondo como “primitivo” canto andaluz correspondía a las tendencias tradicionalistas afines a las enseñanzas de Menéndez Pidal.⁴⁸ La elección de cantaores, la confusión en cuanto a la estricta jerarquía establecida entre público y músicos del cante jondo, pero, sobre todo, la poca trascendencia que el evento tuvo, dan la razón a Molina y Mairena cuando dicen: “El concurso fue una fiesta para intelectuales, legos la mayoría en materia del cante, en modo alguno un auténtico certamen para cantaores, y la prueba está en que tanto en los días del concurso, como ahora, no es de los cantaores de quien se habló (y se habla), sino de las relevantes personalidades españolas y extranjeras que acudieron”.⁴⁹

En la conferencia, Lorca señala, por una parte, el carácter arcaico a la vez que arcano que el primitivo canto andaluz contiene, carácter que lo acerca al impulso originario de la lírica. El poeta define el fenómeno del cante jondo como “camino donde murió el primer pájaro y se llenó de herrumbre la primera flecha”, “el grito de las generaciones muertas, la aguda elegía de los siglos desaparecidos”.⁵⁰ Por otra parte, hace hincapié en las facetas múltiples del fenómeno: voz, guitarra, danza, palmas, todo ello en un intenso diálogo con el público. Si en tanto canción primitiva y arte originario el cante jondo responde a las necesidades de la deshumanización,⁵¹ su anda-

comunidad gitana. La comercialización incentiva una división interna: el cante se bifurca entre la vertiente gitana, representada por Manuel Torre, y la no gitana, por Antonio Chacón. La influencia de los payos promueve la profesionalización y la proliferación de géneros más ligeros, destinados a oídos menos educados (*ibid.*, pp. 51 y 56-57). Los esfuerzos por dar a conocer la tradición del cante jondo a los círculos andaluces cultos están vinculados con Antonio Machado y Álvarez, el “Demófilo”, cuyas empresas editoriales —*El Folklore Andaluz: Revista de Cultura Tradicional* (Primera época 1882-1883) y *Colección de cantes flamencos*, originalmente publicada en 1881 en Sevilla, y reeditada en 1975 por Ediciones Cultura Hispánica en Madrid— tienen el propósito de defender el mundo artístico flamenco. Su hijo, Manuel Machado, publica, en 1912, *Cante hondo*, libro de poemas cuyos versos se acercan formalmente a la lírica tradicional.

⁴⁸ Molina y Mairena, *op. cit.*, p. 74; Walters, *op. cit.*, p. 98.

⁴⁹ Molina y Mairena, *op. cit.*, p. 68. Las críticas no impiden que el concurso sea considerado por Edward Stanton como “the most important event in the modern history of this music” (*op. cit.*, p. ix).

⁵⁰ García Lorca, *Conferencias I*, p. 54.

⁵¹ Marie Laffranque ya ha señalado que el gusto de Lorca por la sobriedad del cante jondo es una faceta de la tendencia hacia el arte deshumanizado que, si bien se concreta en 1925, está en el ambiente desde mucho antes. Laffranque dice de Lorca: “Son admiration pour la sobriété du cante jondo, et des poèmes chantés sur ces melodies primitives, s'accorde avec une autre tendance générale de l'art moderne. La ‘deshumanisation’ chère à Ortega [...]” (*op. cit.* p. 105).

miaje artístico es un reto a la pureza poética. El cante es lo otro de la lírica; lo que desafía y contradice la homogeneización, lo que no se somete ni a la revelación del discurso ni a la reducción de la idea. Mientras que el conferencista puede dar cuenta del fenómeno describiéndolo, el poeta no imitará ni podrá apropiarse del mundo jondo. El nexo entre la conferencia y el poemario se crea sobre una diferencia —la del tono—, y en función de una coincidencia necesaria tanto para el poeta como para el conferencista: la posición que ambos ocupan frente al fenómeno del cante jondo es externa.⁵²

En cuanto a la diferencia: un sentido de reivindicación impregna todo el texto de prosa, organizándolo sobre una base de historia e interpretación artística, musicología y emoción. El conferencista ve un mundo lleno de pasiones que desembocan en la creación de la geografía por la vía de la historia regional: los moros de Granada y los gitanos gestan una nueva cultura en un espacio geográfico; su expresión artística, a la vez que emana de este territorio, da sentido a un lugar sin señas particulares anteriores.⁵³ Con esto se fragua una estirpe de artistas, pero también de espectadores. En el texto lírico se perderá por completo este tono inclusivo. Lorca enmarcará los acontecimientos de sus poemas en contextos específicos en los que las voces participantes, lejos de producir una reacción homogénea frente a la geografía y la cultura, serán fuentes en discordia y nacimientos de contrapunto dialógico.

⁵² La referencia de Lorca al binomio amor y muerte (*Conferencias I*, p. 66) como organizador del mundo jondo, ha llevado a la crítica a hablar de una relación directa entre el texto en prosa y los poemas. Roberta Ann Quance se refiere al binomio deseo/frustración como motor de la poesía de Lorca en “Lorca’s *Canciones*: the Poetics of Desire”, en Gregorio C. Martín (ed.), *Selected Proceedings 32nd Mountain Interstate Foreign Language Conference*, Winston-Salem: Wake Forest University, 1984, p. 259. Para su análisis, Quance toma parcialmente como base el trabajo de David K. Loughran, *Federico García Lorca. The Poetry of Limits*, Londres: Tamesis Books, 1978. Este crítico encuentra, en buena medida, en la poesía lorquiana de temática gitana la presencia de otro binomio: libertad/represión, aunque también contempla la presencia de amor y muerte en varios de los textos del *Poema del cante jondo* (*ibid.*, pp. 89-90). Por su lado, Christian de Paepe considera que el tema de la Soleá es “la soledad causada por la muerte violenta por razones de amor” (“El poema ‘Sorpresa’ del *Poema del cante jondo* [seis versiones y una interpretación]”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 435-436 [1986], p. 602). De Paepe alude a la fijación de la crítica en el binomio amor/muerte (*ibid.*, p. 606, n. 40). Christopher Maurer también ve en el poemario esta misma oposición (“Perspectivas críticas”, p. 228).

⁵³ Las músicas y cantos “cruzan y definen *nuestra única y complicadísima Andalucía*”, dice García Lorca (*Conferencias I*, p. 60. Las cursivas son mías).

Con respecto a la exotopía del artista en cuanto a su objeto, en la conferencia el paisaje natural y antropológico se vuelve muy pronto espacio íntimo. Dice Lorca: “Es un canto sin paisaje y por lo tanto concentrado en sí mismo [...]”.⁵⁴ Borrando el mundo de la naturaleza, pareciera que incluso la poesía tradicional llega a obedecer a las premisas de la deshumanización. Sin embargo, la concentración de la que habla Lorca significa más bien aislamiento y exterioridad, características que lo definen como espectador lego.⁵⁵ Lo que en la conferencia se ve como potencia discursiva es la integración del mundo tradicional en sus espacios vitales. En el *Poema del cante jondo*, una vez superado el momento inicial de empatía, la ubicación fuera del evento antepuesto —la naturaleza, un crimen, una mujer de luto, un cantaor ejerciendo su arte— da la posibilidad de objetivación. Así, el que observa es capaz de ocupar el espacio creador que su único punto de estar —su posición inalienable— le permite. Es de este modo que la condensación del ámbito flamenco se hará efectiva en el poemario: *vis à vis* el yo lírico. El grado de intimidad que se crea entre las fuentes de inspiración y el mundo del poema no se basa en la absorción de las unas por el otro, sino en el delineamiento de los espacios intermedios que hacen posible el diálogo entre las voces.

La conferencia sobre el cante jondo fue vehículo de legitimación, mientras que el poemario sigue siendo, entre otras cosas, la plasmación de una temática que evitó lo folclórico y de una forma que superó el peligro de lo pintoresco. El mundo artístico de los gitanos, objeto de cognición en la prosa, es inseparable de un cierto público en una circunstancia particular; el del poemario es una serie de acontecimientos, creada en la exclusiva y unitaria relación del poeta con el género, su tradición, y un propósito estético de concluir y dar sentido valorativo a realidades externas, accidentales como materia prima, aunque intencionales en su elaboración poética. El poemario se funda sobre las condiciones de diálogo, y es en sí mismo razón suficiente de inclusiones o exclusiones. El conferencista se aleja de la tradición comunitaria para observarla, incapaz de hacerse partícipe de lo gitano, y en esta medida es justo con la independencia de los dos sistemas involucrados en la observación: el culto individual y el tradicional comunitario, por más que ninguno de los dos sea tan homogéneo como parece nominalmente. El

⁵⁴ *Ibid.*, p. 71.

⁵⁵ El poeta sostiene que “Los verdaderos poemas del ‘cante jondo’ están, en substancia, sobre una veleta ideal que cambia de dirección con el aire del Tiempo” (*ibid.*, p. 72). Con esto, el mundo de la tradición se aleja del paisaje específico, pero, a la vez, Lorca lo inserta en la historia literaria que comparte también con la poesía culta.

poeta obtiene una imagen del mundo circundante a través del prisma que es el cante jondo, y la asume como una responsabilidad creadora que funde sin unificar los diversos materiales de la vida, los cuales convierte en arte. El conferencista valora por exaltar, mientras que el poeta otorga continuidad valorativa. La irrupción del mundo jondo en la vida de Lorca es, pues, una toma de conciencia estética en relación con los géneros discursivos y con el papel del artista como mediador entre la obra y sus receptores.

A lo largo de la década en la que el *Poema del cante jondo* se gesta, las vindicaciones culturales lorquianas se hacen también de otros temas. 1926 es el año de Góngora. Christopher Maurer registra en su “Introducción” a las *Conferencias*, algunos de los elementos coincidentes entre las diferentes tendencias estéticas que influyeron en el poeta, después de lo que se suele considerar su primer período tradicionalista:

¿Qué tendrían en común Góngora y los cubistas? Su realismo conceptual, no imitativo, y su actitud frente a la naturaleza. Buscan no “las calidades efectivas de los objetos, sino sus naturales equivalencias plásticas”, fijándose solamente en los rasgos esenciales de las cosas. Los cubistas se oponen al impresionismo como Góngora se opone al sentimentalismo. *Ambas tendencias privaban al mundo de su otredad*, haciendo que existiera sólo en cuanto afectaba al yo.⁵⁶

Maurer apunta hacia dos problemas que se deben analizar aquí para establecer el gongorismo y el vanguardismo de Lorca con respecto a la evolución estética plasmada en el *Poema del cante jondo*. El primero es el tema de la relación entre poesía y naturaleza en tanto que ésta es parte de la vida; el segundo es la presencia de la otredad como centro de interés para la creación lírica. Todavía en las teorizaciones de 1926-1927, la rivalidad entre poesía y naturaleza tiene una correspondencia a todas luces ingenua: la poesía popular depende de la naturaleza, se crea en función de ella, mientras que la culta se erige en mundo aparte, por un acto de voluntad que impide al poeta adherirse a secas al mundo natural; la poesía culta no es un sustituto, subterfugio,

⁵⁶ Maurer, “Introducción”, p. 22. Las cursivas son mías. La conferencia sobre Góngora fue pronunciada por primera vez el 13 de febrero de 1926, en el Ateneo de Granada. En 1927, Lorca vuelve a ofrecerla en la Residencia de Estudiantes. “El texto de esta lectura madrileña, recogido en la revista *Residencia* en 1932, es el conocido hasta ahora” (*ibid.*, p. 19). El 19 de marzo de 1930, estando en La Habana, el poeta habla otra vez de Góngora. Sobre las diferencias entre el texto de la Residencia y el de 1930, véase Maurer, *op. cit.*, pp. 26-30.

consuelo o representación de la sabiduría y eternidad de la *physis*, sino una opción creacionista cuyo propósito es la emancipación del *yo*. En este sentido, tanto la naturaleza como los productos originarios de ella —paisajes primarios, animales, plantas— constituyen la inspiración sensorial que debe alterarse sustancialmente en la creación lírica. Maurer señala que en el contexto de la conferencia sobre Góngora “[l]a naturaleza viene a ser, para García Lorca, la piedra de toque del arte, una imagen de la autenticidad”.⁵⁷

La creación poética en el Góngora de Lorca deriva del instinto estético característico de un poeta “sin sentido de la realidad real, pero dueño absoluto de la realidad poética”.⁵⁸ El material utilizado por el cordobés en la construcción de sus mundos poéticos viene de su capacidad inusitada para crear imágenes basadas en la traslación del sentido —en términos aristotélicos, “metáfora”; en los términos propios de la época, “imagen”. Así, la imagen poética se va desligando de características primarias; una naturaleza nueva se le adjudica y es ésta la que se descubre como la realidad del poema. Al mismo tiempo se va revelando una nueva tendencia a poetizar y a usar el lenguaje en busca del extrañamiento. Con base en la imagen de Góngora, la relación de la poesía con la vida se torna cognoscitiva. Muy cercano todavía a Ortega y Gasset, en su conferencia sobre Góngora, Lorca parece ver la poesía como una transformación radical si no de la vida, de su percepción por medio de la metáfora:

Naturalmente, Góngora no crea sus imágenes sobre la misma Naturaleza, sino que lleva el objeto, cosa o acto a la cámara oscura de su cerebro y de allí salen transformados para dar el gran salto sobre el otro mundo con que se funden [...] Los chopos, rosas, zagales y mares del espiritual cordobés son creados y nuevos [...] Góngora tiene un mundo aparte, como todo gran poeta. Mundos de rasgos esenciales de las cosas y diferencias características.⁵⁹

El juego de palabras y el tono lúdico del adverbio que abre la frase subrayan la antinaturalidad creadora y receptora del resto del párrafo. La inteligibilidad de la poesía de Góngora se desprende, pues, de dos vertientes gnoseológicas unidas por un oxímoron: el conocimiento de lo natural —en tanto vida y lenguaje— y su enajenación literaria.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 25.

⁵⁸ Federico García Lorca, *Obras completas*, recop., cron., bibl. y notas de Arturo del Hoyo, pról. de Jorge Guillén, Madrid: Aguilar, 1986, t. III, p. 1037.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 1043.

“Los elementos obran en sus paisajes como si fueran dioses de poder ilimitado y de los que el hombre no tiene noticia. Les da oído y sentimientos. Los crea [dice Lorca de Góngora]”.⁶⁰ El mundo de la poesía gongorina se logra por ser expresado en su especificidad más elemental y sobresaliente. Por lo mismo, el conjunto —natural, lingüístico y cultural— se basa en la motivación de los significados: un sentido se activa en la red de comunicación entre texto y lector, mientras que otro opera al romperse la inercia convencional-arbitraria por medio de la cual el lenguaje representa la realidad. Lorca alaba el que Góngora se aleje de todo lo conmensurable, es decir, de todo lo que es otro para el poeta. Así afianza los conceptos de una poética que comparte con sus compañeros de generación; elabora una línea de ideas que combaten con otras por la supremacía estética del momento; toma partido por una manera de hacer poesía que se desenvuelve en varios frentes: lírica *vs.* épica, poema *vs.* naturaleza, imaginación *vs.* realidad, lenguaje poético *vs.* lenguaje lógico-causal, individuo *vs.* comunidad. La conferencia sobre Góngora defiende el poder originario de la poesía y la creatividad casi objetual de la metáfora en relación tanto con lo que nombra como con lo que oblitera, siendo esto último el valor de cambio simbólico de la palabra-cosa. El modo de ver el lenguaje poético es juanramoniano; responde a una polémica cuyo objetivo es abrir y definir el campo de acción del poeta en su especificidad de artista en su tiempo. La figura poética de Góngora se erige desligada de su contexto: su imagen se vuelve metáfora, se priva de realidad histórica.

La defensa lorquiana incumbe la transformación y creación de nuevas teogonías o cosmogonías, la posibilidad de reelaboración de los mitos en función de nuevos significados, la metamorfosis de lo originario, la puesta en crisis de lo que es conocimiento común. Las elaboraciones mitológicas reavivadas por la estética renacentista llegan con Góngora a la plenitud de un uso insólito: el mito nutre pero a la vez oscurece el núcleo de su significación, crea una conexión causal suficiente, no por verdadera sino por elemental, funciona por superposiciones y traslación del sentido, se sostiene por sí mismo —en tanto cadena lírico-narrativa—, a la vez que necesita toda una red de relaciones interculturales para ser entendido a causa de su nueva dimensión textual. En Góngora, la palabra extiende sus medios expresivos hasta el punto en que la idea y su imagen toman la forma de un silogismo.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 1048.

Para Lorca, una nueva modalidad del discurso poético nace con Góngora: la narración lírica en forma de series metafóricas.⁶¹ Por esta práctica se redefine la diferencia pero también el espacio de encuentro entre poesía narrativa, drama y lírica, que culminará en el *Romancero gitano*, *El público* y *Así que pasen cinco años*.⁶² Se trata de una definición violenta que se lleva a cabo en el confín entre vida y muerte, como señala de manera magistral Nadine Ly:

El poema entonces, no será más que el significante de la muerte del tema. Escribir no es sino matar al tema, y matarlo tantas veces cuantas asoma al encuentro de la espada del poeta/matador. En el caso de Góngora, subsiste un hilo conductor, un esqueleto invisible, última huella de la narración épica o heroica, ya sustituida por la insustancialidad y totalmente autónoma trabazón de las imágenes. Muerte de la “literatura”, muerte de la anécdota y de la división genérica, y muerte también de la misma poesía: la revolución llevada a cabo por Góngora se edifica en una serie de muertes violentas cuyo resultado es el advenimiento de la escritura.⁶³

Esta serie de muertes metafóricas vertebran “El poema de la Soleá”, donde toda una tradición narrativa, lírica y teatral multiplicará sus sentidos en esta especie de microrrelato y puesta en escena lírica de la muerte.

Pero hay también otro elemento clave para entender la influencia estética de Góngora: su otredad histórica y estética absoluta para la poesía española de los años veinte, inclusive la del 27. En 1926, Lorca pone en circulación un valor antepuesto a la vida estética de su tiempo. A la vez, se inscribe sobre el cuño añejo y marginal de una figura, adquiere un linaje, inventa una comunidad. Honor y anatema están en la base de esta invención genealógica. La trascendencia de esto, en el caso de Lorca, no es un cauce poético; es, ante todo, un pronunciamiento de identidad estética marginal y a contracorriente.

⁶¹ “Góngora elige entonces su narración y se cubre de metáforas [...] La narración es como un esqueleto del poema envuelto en la carne magnífica de las imágenes” (*ibid.*, p. 1051).

⁶² Mucho antes de hablar de Góngora y de detectar ese alumbramiento de la imagen en la poesía lírica, Lorca ha cruzado ya con una madurez extraordinaria las líneas entre los diferentes géneros, precisamente, en el *Poema del cante jondo*.

⁶³ “Lorca y la teoría de la escritura: ‘La imagen poética de don Luis de Góngora’”, en Alfonso Esteban y Jean-Pierre Etienvre (eds.), *Valoración actual de la obra de García Lorca. Actas del coloquio celebrado en la Casa de Velázquez*, Madrid: Casa de Velázquez-Universidad Complutense, 1988, p. 167.

Poco después de 1927, Lorca revalora a Góngora en el contexto de una nueva conferencia: “Imaginación, inspiración, evasión”. Ahí, ubica su nexo con el poeta barroco en el esfuerzo artístico por “animar [...] dar alma”.⁶⁴ En 1928 no importa tanto descubrir relaciones semánticas insólitas, renovar las posibilidades expresivas del lenguaje por medio de la imaginación, romper los diques entre narración y lírica. Ha pasado escaso año y medio desde “La imagen poética de don Luis de Góngora”, y al parecer, el ámbito de la vida es imprescindible para el arte porque proporciona, en su misma hechura, las cualidades “del orden y del límite”.⁶⁵ Emancipada de imagen e imaginación, y sostenida por su propio poder de evocar la realidad que debe trascender, la poesía va hacia la búsqueda de la emoción inspirada. El poder de las palabras es su caudal de “inefable regalo”.⁶⁶ Una vez más, Lorca se basa en el oxímoron que encierra la ambivalencia de una intuición esperanzada: el arte de la palabra es persecución de lo inefable. Al ser un lugar común de las poéticas a partir del Romanticismo, lo anterior cubre el discurso de un halo fatal, a la vez que justifica el esfuerzo continuo del *yo* por alcanzar lo inalcanzable. En este sentido, lo no decible se vuelve la medida de la entropía, de la pérdida de energía semántica de las palabras. Pero para Lorca, lo que no se puede decir no cae dentro del intento por revelar la realidad, aunque se esté partiendo de ella; no proviene del aprovechamiento semántico de los recursos lingüísticos, aunque dependa de ellos; radica en el truncado poder del lenguaje para el hacer:

Las últimas generaciones de poetas se preocupan de reducir la poesía a la creación del hecho poético y seguir las normas que este mismo impone, sin escuchar la voz del razonamiento lógico ni el equilibrio de la imaginación. Pretenden libertar la poesía no sólo de la anécdota, sino del acertijo de la imagen y de los planos de la realidad, lo que equivale a llevar la poesía a un último plano de pureza y sencillez. Se trata de una realidad distinta, dar un salto a mundos de emociones vírgenes, teñir los poemas de un sentimiento planetario. “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.⁶⁷

⁶⁴ *Conferencias II*, p. 13. “Imaginación, inspiración, evasión”, fue pronunciada por primera vez el 11 de octubre de 1928 en Granada.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 15.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 17.

⁶⁷ *Ibid.*, pp. 17-18. Las cursivas son mías.

El 10 de febrero de 1930, en la presentación neoyorquina de este texto, Lorca pone como ejemplo de los hechos poéticos puros su *Romancero gitano*, provocando la colisión entre dos ámbitos de la producción poética.⁶⁸ El primero es la institución del romancero, cauce sensible y ancestral de la poesía hispánica; el otro atañe a la presencia de una nueva sensibilidad vanguardista. Sin embargo, gran parte de los lectores de la época, tanto quienes gustaron de la obra como quienes la criticaron, no lograron ver la polémica entre los dos espacios sociopoéticos.

A finales de 1928, en una carta a Pepín Bello, Buñuel escribe: “El *Romancero gitano* me parece [...] muy malo. Es una poesía que participa de lo fino y aproximadamente moderno que debe tener cualquier poesía de hoy para que guste a los Andrenios, a los Baezas y a otros poetas maricones y cernudos de Sevilla”.⁶⁹ Tampoco lo entendieron, según Lorca, sus amantes: “[...] no me quejo de la falsa visión andaluza que se tiene de este poema [dice del *Romancero gitano*] a causa de recitadores sensuales, de bajo tono, o criaturas ignorantes. Creo que la pureza de su construcción y el noble tono con que me esforcé al crearlo lo defenderán de sus actuales amantes *excesivos*, que a veces lo llenan de baba”.⁷⁰ La discrepancia interna del grupo al que Lorca perteneció un tiempo y la valoración crítica de los “putrefactos”, delinean no sólo la tensión estético-dialógica que crea la poesía en su entorno intelectual, sino también la polémica que es su centro creador. La pregunta candente es el problema de la autenticidad. Para los “amantes *excesivos*”, el *Romancero gitano* es auténtico por hundir sus raíces en la tradición; para Buñuel se aleja de ella sólo superficialmente. Ninguna de las partes es capaz de ver en el libro las múltiples encrucijadas estéticas.

Entre la poesía de Lorca y sus pesquisas estéticas en la tradición —la fuerza de la metáfora aprendida de Góngora, los mecanismos creadores de las vanguardias, las enseñanzas de la pintura moderna, el romance—, más que un trayecto lineal, se va trazando un nudo de confluencia, un espacio de superposiciones en que se debate el pensamiento. Lorca renueva constantemente la orientación de su arte, la enriquece a pesar de las posibles contradicciones, pone en tensión las seguridades técnicas con el anhelo de lo nuevo. Pero lo nuevo nada tiene que ver con la simple originalidad de la

⁶⁸ *Ibid.*, p. 25.

⁶⁹ Buñuel, *apud* Luis Fernández-Cifuentes, *García Lorca en el teatro: la norma y la diferencia*, Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 1986, p. 248.

⁷⁰ *Obras completas III. Prosa*, ed. de Miguel García-Posada, Barcelona: Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, 1996, p. 179.

técnica; su consistencia se quiere virgen, y en esto la búsqueda estética lorquiana de la década de los veinte nunca abandona las enseñanzas del primitivo canto andaluz: “lo primero que se necesita para el cante es [...] una sagacidad para eliminar lo *nuevo* y accesorio para que resalte lo esencial”.⁷¹ Lorca clasifica lo nuevo en dos categorías opuestas: la tradición marginada del cante y la vanguardista.

Con la revisión de estas ideas estéticas se puede llegar a las siguientes conclusiones: Lorca no es estático con respecto a sus principios artísticos; sus ideas corresponden a una época de debate; se encuentra entre muchas aguas: el arte puro-deshumanizado (Ortega), el arte arraigado en su sociedad (Machado) y las vanguardias; sostiene teóricamente la especificidad de los medios artísticos en cuanto herramientas, a la vez que hace uso de todos ellos sin restricciones para su creación; se hace parte de una tradición con todos los elementos de sus distintos sectores y momentos históricos. Para todo lo anterior necesita y crea un *yo* lírico cuya principal característica, como se verá en los capítulos siguientes, es ser híbrido: lírico-plástico, lírico-mélico, lírico-dramático. Este agente no rehúye los conflictos que significa el haberse mezclado con las voces y los actos de los demás. Sus gestos tienen un matiz personal que le ayuda a integrar de manera subjetiva los materiales a su alrededor. Lo que separa a este *yo* lírico de los demás es el tono de su actitud contemplativa-empática y creativa-objetivadora con el que asume su identidad. Con esto da una respuesta personal al problema que vertebra el arte de su tiempo: la relación entre arte y sociedad.

La opción formal sobre la que Lorca estructura su *Poema del cante jondo*, a saber, las series de narración lírica que se crean en los diferentes apartados, la convergencia conceptual y estética de poesía y música, poesía y pintura, el deslizarse de la palabra poética a la representación dramática del diálogo, son elementos formales que manifiestan una toma de conciencia en cuanto a la índole del nexo establecido entre arte y mundo. En sí, esta decisión formal habla de un posicionamiento ideológico a la manera en que lo define Theodor Adorno en un artículo de 1962:

There is no content, no formal category of the literary work that does not, however unrecognizably transformed and unawarely, derive from the empirical reality from which it has escaped. It is through this relationship, and through the process of regrouping its moments in terms of its formal law, that literature relates

⁷¹ García Lorca, *Conferencias I*, p. 65, n. 18.

to reality. Even the avant-garde abstractness to which the philistine objects and which has nothing to do with the abstractness of concepts and ideas is a reflection of the abstractness of the objective law governing society.⁷²

El nexo de arte y sociedad es para Adorno una condición estética radical independiente del origen y destino sociales de la obra de arte, de la representación realista, del género estético que se ejerce. Más allá de lo obvio, la creación artística no puede existir sin el peso ético de su relación con la sociedad. En el caso de Lorca y su libro juvenil, las influencias, tendencias de creación y formas de expresión que el poemario agrupa se vuelven particularmente significativas sobre el sustrato en el que se integran: el mundo jondo andaluz, este entorno familiar, comunitario y tradicional sobre el que se tamiza la modernidad relativa del ambiente intelectual en el que Lorca respira. Las voces de las que el poeta hace eco, además de definirse y acotarse la una a la otra, se trasplantan en un suelo extraño: el cante jondo, sus formas, su pasión, su coto cerrado. La modernidad social y artística que Lorca baraja cae como semilla y crece en el suelo del flamenco, al que también transforma por medio de su principal fuente de enunciación: el *yo* lírico.

La arquitectónica de la voz principal del *Poema del cante jondo* depende de los gestos que la configuran: plástico, mélico, dramático. El sujeto lírico-plástico, evidente en las secciones de título relativo a la pintura (“Gráfico de la Petenera”, “Viñetas flamencas”), aunque no exclusivo a ellas, se expresa en el poema a través de una retórica ecfrástica. En la écfrasis se cohesiona la controversia de discurso e imagen, palabra y objeto. El *yo* lírico-mélico, presente en secciones donde la música converge con la poesía (“Poema de la Sigüiriya gitana”, “Poema de Soleá”, “Poema de la Saeta”, etc.), se despliega en una cadencia de armonía acústica, ya sea como contrapunto, ya como simultaneidad acorde a la tradición o como ímpetu de ruptura con ella. El *yo* lírico-dramático de los diálogos finales reúne individuo y comunidad en la mueca retórica del entimema, de aquel silogismo cuyo eslabón intermedio se ha perdido. En sí, los diálogos restablecen esta ruptura, sanan la herida del lenguaje. Mediante estas estrategias híbridas de expresión, la memoria poética transforma el archivo tradicional y se transforma por él. Para

⁷² “Commitment”, en Rolf Tiedeman (ed.), *Theodor W. Adorno. Can One Live after Auschwitz. A Philosophical Reader*, trad. de Rodney Livingstone y otros, Stanford: Stanford University Press, 2003, p. 254.

calibrar sus medios expresivos sobre moldes ancestrales, el hombre moderno se refugia en la comunidad; su presencia inquieta el ambiente comunitario e instala la duda en el corazón de un carácter dado. El *yo* y la comunidad se redefinen, la agencia del individuo se refleja en los actos de los demás, explora su raigambre en el pasado e instala su presencia en el mundo del cante.

Desde el punto de vista retórico, el gesto ecfrástico es realista. Su discursividad propaga el movimiento temporal en el espacio, mientras que su plasticidad ofrece la posibilidad *ilusoria* del tacto. Así, el *yo* lírico habla de lo que ve y toca. Se crea, pues, un mundo de sujetos —gitanos y gitanas— y objetos antepuestos —instrumentos musicales, imágenes religiosas—, que los ojos pintan para el discurso. La armonía mélica, en tanto prueba de competencia musical y acoplamiento, es el producto de un arreglo cuya no-naturalidad y no-espontaneidad comprueban la necesidad de orquestar las voces, los coros. Finalmente, la retórica dramática es una puesta en abismo de la función misma del gesto; de los gestos en los que Lorca inscribe su libro. Los *dromena* —el discurso de la acción individualizada, como sucede en las primeras cuatro secciones del poemario— en oposición a los *stásima* —canciones líricas corales, como las de “Dos muchachas”, “Viñetas flamencas”, “Tres ciudades”—, surgen enmarcados en ambientes tradicionales, indicando los límites entre la reminiscencia y la acción, y señalando continuidades y rupturas entre dos mundos apartados, el de la comunidad tradicional y el del individuo burgués. En la urdimbre lírica del *Poema del cante jondo* se recapitulan las historias, lo añejo pugna por la supervivencia en la modernidad y en ocasiones sucumbe a la necesidad del cambio.

Se crea así una entidad de carácter negociable que se opone al sujeto lírico unitario, homogéneo, aislado de la palestra social del diálogo. El libro sobre el cante está en la raíz del trabajo renovador que Lorca emprende desde los primeros años de la década de 1920. Para ver su producción debatida entre tradición y modernidad, o incluso integrada por un vanguardismo que no desecha sino que incluye y renueva la tradición, es necesario un marco abarcador. El mecanismo generador de este marco es la incorporación de la voz personal en la multitud de las voces del coro. Tamizando el pensamiento de Machado y de Ortega, las enseñanzas de la vanguardia, a caballo entre la poética neosimbolista y el gongorismo, con una conciencia social relativa a la tradición oral y sus espacios de producción, Lorca busca en la disonancia la manera de cantar en compañía. Con ello recupera una de las características primordiales del canto lírico coral:

Choral lyric, rather than focusing on the idiosyncracies of private or narrow concerns, reflects communal experience. Lyric treatment of public experience begins with the poet's self as a citizen, real or "honorary" (expressed through a surrogate chorus), rather than as man, an extension of the city that reaches into a collective past and future and is defined by common myth and religion. Choral lyric attempts to bridge the gap between communal past and future, despair and hope, praise and suspicion.⁷³

Por esto, el *yo* autónomo de la poesía en boga es uno de los materiales que el poeta usará para forjar una perspectiva sobre la experiencia comunitaria, es decir, sobre la memoria, el ahora y el entonces, que otorgan identidad al sujeto dentro del grupo. Este sujeto será el corifeo, cuya voz es reconocible sólo por su relación con el coro.

La crítica ha notado el aislamiento programático del *yo* lírico en los tiempos de Lorca: "[...] la exclusión tan señalada de consideraciones sociales o políticas no responde tanto, en el fondo, a la apatía del artista. Es más bien el supuesto de un esquema poético que en principio se propone ser intrascendente, que no comunica nada, que no tiene interés en salir de sí mismo. Tal estética excluye por sistema la ética".⁷⁴ En contra de esto luchan las voces del *Poema del cante jondo*. Al restablecerse la red de preguntas que un texto formula a otros y al desentrañar las respuestas que un poeta da a incertidumbres del momento, los lazos sociodiscursivos entre la palabra y la vida surgen irreprimibles, pero no por la temática, sino precisamente por la forma arquitectónica del *yo* que habla, irreductible tanto a la tradición como a la modernidad.

Lo que revela el estudio de los principios estéticos que rigen la actividad ensayística de Lorca es el desfase entre un deseo de construcción de una poética sistemática y el nexo axiológico que orienta la comunicación entre discurso y público, entre un arte que desea deshumanizarse y la necesidad de que este arte trascienda en las conciencias de los receptores.⁷⁵ Marie Laf-

⁷³ Hugh Parry, *The Lyric Poems of Greek Tragedy*, Toronto-Sarasota: S. Stevens, 1978, p. 21.

⁷⁴ Geist, *op. cit.*, pp. 151, 167, n. 157.

⁷⁵ Rafael Lamas también advierte signos de contradicción entre el pensamiento teórico y la praxis estética, tanto en Manuel de Falla como en Lorca: "An interpretation of Falla's and Lorca's appropriations of flamenco cannot ignore that both authors fall back to the theories that they seemed to criticize. It is precisely this paradox that makes the understanding of their works a complex task, involving a debate between hermeneutics and orientalist and casticist positions" (*op. cit.*, p. 221).

franque constata que el desempeño artístico de Lorca, en todas sus facetas, está dirigido hacia la comunión con la gente, hacia la inserción de la individualidad en el gran entorno de la cultura que origina al individuo y que define sus preocupaciones. Uno de los motores del esfuerzo conceptual de Lorca es la convicción del poeta respecto a la pertenencia de su obra a una época y a una sociedad: sus reflexiones estéticas se vierten en este terreno de intercambio con su tradición y sus coetáneos, con el entorno humano e histórico en el que vive: “tout au long de sa vie [se refiere a Lorca], l'évolution de ses idées esthétiques est liée à l'attitude la plus souple, la plus attentive aux hommes et aux choses, dans leur existence irremplaçable et solidaire”.⁷⁶ Por medio de un recuento de la realidad decimonónica y de la de principios del siglo xx, Laffranque llega a ver en el cante jondo la realidad artística expresiva de una Andalucía sumida en el aislamiento y el lamento de sus condiciones de retraso social y pugnas internas. La estudiosa entreteje las fuerzas progresistas y conservadoras, el pasado árabe, el carácter rural de la región, la presencia del elemento gitano, la sensación del abandono cultural, la marginalidad geopolítica. En este mapa ubica el sentido trágico de la muerte en la obra lorquiana: “Dans l'obsession lorquienne de la mort, il y a cette terreur de la vie humaine qui se prolonge au sein de la longue et lente décomposition finale, sous forme de conscience lacinante, martyre, jamais resignée d'une solitude faite d'oubli, d'impuissance, d'un dénuement toujours plus complet”.⁷⁷

Lorca se debate entre la tradición cultural como raigambre y la posibilidad de la modernidad como proyección en el futuro, entre la muerte y la pena de su cultura nativa y lo absurdo de la muerte moderna. Oscila entre la pasión que le despierta el deseo de un papel activo dentro de su sociedad, desde su desempeño de creador, y el desafío hacia “los putrefactos” que asume la vanguardia artística de su tiempo. Su dilema no es imaginario y su elección no se queda sin consecuencias de enfrentamiento con miembros de su propio grupo. Si las conferencias tienen como propósito influir en la sociedad, parece contradictoria toda la defensa de la autonomía del arte que en ellas se desarrolla. La unidad de la conciencia artística no es ideal, pero tampoco necesaria, se resquebraja en dudas, pertenece al despliegue de la vida y de las ideas del yo biográfico, y se transustancia en la obra; incluye en su forma la consternación por una toma de partido nunca indolente.

⁷⁶ Laffranque, *op. cit.*, pp. 18-20 y 22.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 51.

Es así como el poeta llega a las formas tradicionales con una actitud distinta a la de su comunidad granadina, pero con plena conciencia de trabajar con un material que pertenece, ante todo, a los demás. La duda y la vacilación no pueden sino ser parte del acto ético que es la literatura, y quizá los momentos de discordancia interna sean los que permiten una imagen total de la conciencia no concluida del hombre-poeta, que hacen diferencial su tono emocional-volitivo hacia el hecho estético de la poesía y el deseo comunicativo de la prosa.⁷⁸

Lorca aboga por un arte autónomo en sus conferencias, el cual llega a concebir como ejercicio de estilización de la espontaneidad, es decir, como un intento por dominar la emoción.⁷⁹ Lo anterior entra en tensión con su praxis literaria y más todavía con su manera de insertarse como hombre y artista en su época. El tiempo del poeta es contradictorio: por una parte, el aprendizaje de los “ismos” y la teorización de Ortega y Gasset, y, por otra, la expresión del pueblo y del entorno cultural propio, crean dentro del pensamiento lorquiano un estremecimiento. No se trata de sancionar la incongruencia que puede haber entre un arte que se pretende autónomo y un compromiso auténtico con la vida. Más bien se trata de entender su poesía como diálogo y polémica, como espacio en el que se encuentran las voces que forjan el perfil histórico de una sociedad. Son las mismas fuerzas que ubican los principios éticos del poeta en la encrucijada del arte por el arte y el arte por su inclusión en la vida. Y es exactamente este crucero hecho verso que confiere a la poesía lorquiana su signo personal de acto ético.⁸⁰ Pero es también por la misma tensión o incluso incompatibilidad que se llega al límite del lenguaje y se abren al poeta los campos de la pintura, la música, el drama, de donde recogerá sus tropos, materiales y actitudes para la creación del *Poema del cante jondo*.

⁷⁸ La duda es parte fundamental del acto responsable, según Bajtín. Es a partir de la vacilación que se ponen en tela de juicio todas las posibles facetas de una decisión más allá de imperativos; es así como el acto ético se inserta en el ámbito de la vida irrepetible, siempre único, siempre concreto: “Yes, we do recognize doubt as a distinctive value [...] It is precisely doubt that forms the basis of our life as effective deed-performing, and it does so without coming into contradiction with theoretical cognition [...] it is precisely this unitary and unique truth of the world that demands doubt” (Mikhail Bakhtin, *Toward a Philosophy of the Act*, ed. de Michael Holquist y Vadim Liapunov, trad. y notas de Vadim Liapunov, Austin: University of Texas Press, 1994, p. 45).

⁷⁹ Laffranque, *op. cit.*, pp. 313-315.

⁸⁰ *Ibid.*, pp. 91-92.

II. LA VOZ Y EL SITIO

...a universal method is a fiction of metaphysics.

OLGA M. FREIDENBERG, *Image and Concept:
Mythopoetic Roots of Literature*

Andalucía es el espacio geográfico del *Poema del cante jondo*. Lorca no intentó sembrar dudas al respecto: menciona ciudades, ríos, géneros musicales típicos del mundo andaluz, personajes del flamenco, cafés cantantes, paisajes, leyendas locales. La crítica ha basado sobre esta precisión el andalucismo del poeta granadino y el valor metafórico de su geografía, el cual varía con respecto al sistema simbólico de cada estudioso. La insistencia de Lorca en cuanto al espacio se hace evidente desde los títulos de su libro: “Baladilla de los tres ríos” (pp. 149-153), “Tres ciudades” (pp. 245-251), “Paisaje” (pp. 156-157), “Pueblo” (pp. 174-175), “Encrucijada” (pp. 177-178), “Cueva” (pp. 185-186), “Balcón” (pp. 203-204), “Camino” (pp. 210-211), “Barrio de Córdoba” (pp. 248-249).¹ No obstante la riqueza y recurrencia de las menciones a esta geografía, no se ha prestado atención al alcance de la densidad espacial en la configuración del mundo poético y sus voces. Quizá esto se deba a la consideración de la lírica como discurso aespacial por excelencia. La indiferencia por el valor territorial concreto es correlativa a la supuesta no referencialidad, propia del género lírico moderno.

Gustavo Correa sostiene que toda la poesía de Lorca se orienta hacia una constante transformación basada en el mito. Cada uno de los elementos creadores del mundo poético se transustancia en un universo mítico, en un “escenario metafórico de impulso antropomórfico” por la vía de los tropos, en este caso, de la metáfora.² La conversión del ámbito de la vida —su

¹ Sigo la edición crítica de Christian de Paepe del *Poema del cante jondo*, Madrid: Espasa-Calpe, 1986. En adelante, de todas las citas del *Poema* solamente indico entre paréntesis el número de página.

² *La poesía mítica de Federico García Lorca*, Madrid: Gredos, 1970, p. 21. En concordancia con lo anterior, David K. Loughran se muestra contundente al señalar que “the concrete is [...] symbolic of the spiritual” (*Federico García Lorca. The Poetry of Limits*, Londres:

naturaleza y escenarios culturales— en lugar simbólico, obedece a la orientación inmaterial que los críticos adjudican al género lírico y su pretensión de autonomía: cada elemento discursivo se debe purificar de la vida social, ideológica y pragmática de la palabra para volverse forma lírica. Andrew Debicki afirma que los poemas de Lorca “[...] representan transmutaciones de elementos de la realidad que sirven para sacar el poema de lo anecdótico y de lo particular, y para ofrecernos visiones de esquemas universales o de amplias realidades vitales”.³ Esto hace que Lorca entre sin dificultades en la estirpe romántico-simbolista de los poetas españoles modernos, seguidores de Juan Ramón en la búsqueda de la pureza. La renuencia del discurso lírico a la mimesis se intensifica bajo las exigencias de la deshumanización. Acerca de esto, la crítica señala: “*Poema del cante jondo* [...] although inspired by the essential popular songs of the world of flamenco, relates to the avant-garde’s attempt to extract poetry from the human domain”.⁴

Un paisaje unívoco sólo puede surgir de la purificación antipragmática a la que la lírica moderna somete el ámbito de la vida, según la teoría y la crítica. A esta univocidad obedece también la no espacialidad del héroe: “[I]a lírica excluye todos los momentos de la expresividad espacial del hombre [explica Mijaíl Bajtín], no localiza ni delimita al héroe totalmente en el

Tamesis Books Limited, 1978, p. 72). La finalidad simbólica que lleva de lo material a lo espiritual se sostiene en diferentes momentos del análisis en el libro de Loughran. Indicativa de esto es su interpretación del movimiento desde la exterioridad del balcón hacia la interioridad del corazón en el poema “La Soleá”: “All of the sky, all possibility of becoming and perception, resides within the balcony of the heart, and the dawn appears to be only a reflection of that inner reality” (*ibid.*, p. 69). Sobre la misma línea, Pedro Córdoba Montoya comenta: “La actitud poética consiste primero en no partir de la realidad, en darles (*sic*) las espaldas a la realidad” (“Lorca teórico del lenguaje o el origen sentimental de las palabras”, en AA.VV., *Homenaje a Federico García Lorca*, Toulouse: Université de Toulouse-Le Mirail Service des Publications, 1982, p. 142 [col. Travaux de l’Université, Série A-núm. XX]). Por su parte, Andrés Soria Ortega difiere respecto a los valores simbólicos del espacio, y encuentra en éste una fuerza de valor creativo particular: “Lo telúrico es inmenso, pero se le ha dado muchas veces dimensión humana, ambiente local y arranque narrativo” (“Notas sobre el andalucismo de Lorca”, en Alfonso Esteban y Jean Pierre Etievre (eds.), *Valoración actual de la obra de Federico García Lorca. Actas del coloquio celebrado en la Casa de Velázquez*, Madrid: Casa de Velázquez-Universidad Complutense, 1988, p. 184).

³ “Federico García Lorca: estilización y visión de la poesía”, en Ildefonso-Manuel Gil (comp.), *Federico García Lorca*, Madrid: Taurus, 1973, pp. 107-108.

⁴ Federico Bonaddio, “Lorca and the Spanish Avant-Garde: Autonomous and Elitist Art”, en Derek Harris (ed.), *Changing Times in Spanish Culture*, Aberdeen: Central Services University of Aberdeen, 1996, p. 99. Las cursivas son mías.

mundo exterior y, por consiguiente, no ofrece la sensación de la finitud del hombre en el mundo [...].⁵ Un espacio metafórico se integra por la necesidad de suplir su fragmentación —otra característica principal de la lírica—, y es habitado por un héroe desarraigado del ámbito de la vida. Ambos elementos corresponden a un lenguaje ocupado por el tono del autor contemporáneo, doble del *yo* lírico y cara textual del autor biográfico. La crítica ha considerado todo lo anterior como condición genérica particular de la poesía a partir del Romanticismo, con una aplicabilidad general en la medida en que afirmaciones tan abarcadoras la pueden tener. Así, por más que cada crítico de Lorca arranca de una sistema hermenéutico de valores diversos, el censo común es: un *yo* lírico, un lenguaje, una geografía. Mi interpretación va en contra de este sistema. En lo que sigue, demostraré la imposibilidad de la unidad espacial con base en la constante orquestación de voces en el poemario, y desbrozaré las consecuencias que esta cartografía dialógica implica para la clasificación del género lírico.

La forma, el límite que distingue la palabra literaria de la palabra en la vida, es la brecha que separa una geografía de valor argumental —un lugar de encuentro entre voces y posturas éticas, un espacio de apropiaciones ideológicas— de un escenario con espesor topológico solamente, un paisaje-símbolo. Este “[...] nuevo formalismo responde al afán de delimitar limpiamente poesía y mundo cotidiano, y está relacionado con el concepto de que la función poética es reorganizar, estéticamente y dentro del poema, el mundo”.⁶ La forma lírica como filtro purificador y transformador de la vida, sin embargo, no es lo que todo mundo ve en la poesía de Lorca. El hermano del poeta observa con sutileza: “Se olvida con frecuencia, al enjuiciar la poesía de Federico, la fuerza inmediata de los pasajes no metafóricos, las partes

⁵ *Estética de la creación verbal*, 6ª ed., trad. de Tatiana Bubnova, México: Siglo XXI, 1995, p. 148. Bajtún ve la conciencia del héroe lírico como un proceso concluido desde la voz del autor, desde afuera, nunca como un proceso orquestado en el que se da un diálogo activo. El estudioso se refiere a la construcción del héroe en su libro *Problemas de la poética de Dostoievski*, trad. de Tatiana Bubnova, México: Fondo de Cultura Económica, 1986, pp. 71-111. Para una argumentación en contra del monologismo radical que Bajtún adjudica a la lírica, desde el punto de vista del concepto de responsabilidad también bajtiniano, véase Michael Eskin, *Ethics and Dialogue in the Works of Levinas, Bakhtin, Mandel'stam and Celan*, Oxford: Oxford University Press, 2000, pp. 115-116. Llevando lo expuesto por Bajtún a sus últimas consecuencias, Eskin afirma que el *yo* lírico se encuentra siempre en relación con este otro frente a quien se articula la voz poética.

⁶ Anthony L. Geist, *La poética de la generación del 27 y las revistas literarias: de la vanguardia al compromiso (1918-1936)*, Barcelona: Labor-Guadarrama-Punto Omega, 1980, p. 141.

llanas, simplemente factuales, de su poesía: porque en su lenguaje la realidad está muchas veces directamente presentada”.⁷ Lo anterior no impide que el mismo crítico caiga en los lugares comunes de la tradición hermenéutica romántica.⁸ No obstante, en el análisis de “Córdoba lejana y sola”, la veta pragmática de la interpretación da sus mejores frutos, revelando la “[...] sensación de precisión, de amor a lo concreto, a lo definible [...]” junto con “[...] el ansia de ordenar poéticamente las cosas”.⁹ A pesar de estas observaciones agudas, Francisco García Lorca no lleva hasta las últimas consecuencias su descubrimiento de la lucha entre lo concreto y lo simbólico en la poesía de su hermano.

Esta limitación analítica obedece al condicionamiento respecto al universo ideológico y discursivo unitario que teóricos y críticos han adjudicado a la lírica moderna. Y es precisamente por lo mismo que no se ha dado sino un sentido material —retórico o ideológico, en la mayoría de los casos— a las disonancias expresivas e hibridación genérica de la poesía lorquiana. Por cierto, no falta quien observe estos fenómenos como rasgos temáticos, es-

⁷ Francisco García Lorca, *Federico y su mundo*, ed. y pról. de Mario Hernández, Madrid: Alianza Tres, 1980, p. 248.

⁸ “Quizá no haya otro poeta [dice el hermano menor de Lorca] que le aventaje en las menciones poéticas de lo concreto: las cinco en punto, las ingles del herido, o el doble resuello de los toros; pero tampoco otro que tan palpablemente opere sobre la idea de la escala que va de la simiente al astro, o al último sentido de las cosas. Si todo poeta, para serlo, necesita su metafísica, hay que decir que nunca la palabra ha tenido metafísica en un sentido tan literal como en Federico; sentido casi primigenio, como muchas veces su poesía” (*ibid.*, p. 231. Las cursivas son mías). La tensión entre una tendencia que interpreta la palabra poética en tanto integrada en la esfera de la vida y la actitud contraria de pensar la poesía como espacio metafísico, autónomo, fuera de la materialidad, se encuentran a flor de piel en esta cita. Por otra parte, el hermano del poeta no es el único que se ha fijado en el valor realista de la poesía de Lorca; Norman Miller afirma: “Every image in the *Poema del Cante Jondo* contains specific, material objects or phenomena that are perceived not only in terms of their metaphorical relationship to each other, but also by the definite sense of experience that each conveys to the reader” (*García Lorca’s “Poema del cante jondo”*, Londres: Tamesis Books Limited, 1978, p. 143). Matizando lo anterior, Andrew A. Anderson señala que, a diferencia de Dalí, para quien el arte debía llevar a un dominio distinto, más allá de la realidad y hasta de la representación simbólico-metafórica, para Lorca: “[...] the ‘hecho poético’ pushed significantly beyond the purely metaphorical, but did not transform (and disrupt) the very perception of reality [...]” (“Lorca at the Crossroads: ‘Imaginación, inspiración, evasión’ and the ‘Novísimas estéticas’”, *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 16 (1991), p. 156).

⁹ Francisco García Lorca, *De Garcilaso a Lorca*, ed. y pról. de Claudio Guillén, Madrid: Istmo, 1984, p. 255.

tructurales.¹⁰ La versión más sutil y productiva de esta barrera crítica se da en un momento en que se habla sólo oblicuamente de la unicidad en la palabra lírica lorquiana. Christopher Maurer, al analizar dos ediciones críticas del *Poema del cante jondo*, da cuenta de la similitud estructural entre esta obra y *Suites*:

[...] Lorca is playfully questioning the relation of names to their referents [...] and hurling pithy metaphorical descriptions of his own familiar objects [...] The poetic idea that underlies both “Poema flamenco” and the *Suites* is that a phenomenon (the sea, the world of flamenco, darkness) *can be captured better in a series of random “momentos”, “engravings”, or “vistas”* than in the sort of discursive, declamatory verse that one finds throughout his first book, *Libro de poemas*.¹¹

El crítico señala una práctica que resulta tan típica para los poetas, que ya nadie la observa sino como tropo, pero que en Lorca no lo es. Los momentos plasmados y las miradas casuales no son independientes de la posición de quien habla. Es más, el estado de las cosas modelado por la palabra lírica representa instantes conectados en tiempo y espacio por un hilo histórico que corre a través de la memoria. Son éstos, y no la temática ni la estructura lírico-dramática o lírico-narrativa las que dotan a la poesía lorquiana de una multiplicidad cultural sistémica, relativa a su entorno.

¹⁰ Roberto Yahni se ha fijado en el aire de prosa narrativa y dramaturgia que añade a la lírica lorquiana el rasgo formal del paréntesis. En este elemento ve conatos de diálogo y hasta la presencia de la voz que se oye en las acotaciones teatrales, “Algunos rasgos formales en la lírica de García Lorca: función del paréntesis”, en Ildefonso-Manuel Gil (comp.), *Federico García Lorca*, Madrid: Taurus, 1973, *passim*. Sobre lo mismo, Derek Harris encuentra que en el *Romancero gitano* “[...] dramatismo, lirismo y narración se alternan e incluso llegan a efectuar sutilísimos intercambios de funciones” (“La acción del *Romancero gitano*”, en Andrés Soria Olmedo (ed.), *Lecciones sobre Federico García Lorca: Granada, Mayo de 1986*, Granada: Edición del Cincuentenario, 1986, p. 37). Roberta Ann Quance se muestra de acuerdo con los críticos anteriores: “Lorca’s poetry, it is well known, is very rarely pure lyric. From the very early *Libro de poemas* (1921) to the last poems of the *Diván del Tamarit* (1940) Lorca’s poetry relies upon a strong narrative and dramatic component” (“Lorca’s *Canciones*: the Poetics of Desire”, en Gregorio C. Martín (ed.), *Selected Proceedings 32nd Mountain Interstate Foreign Language Conference*, Winston-Salem: Wake Forest University Press, 1984, p. 255). En cuanto a la hibridez discursiva es, nuevamente, Francisco García Lorca quien, con gran perspicacia, advierte: “[e]l mundo de lo concreto se diversifica en la obra de Federico de manera a veces increíble [...]” (*Federico y su mundo*, p. 232).

¹¹ “Perspectivas críticas: horizontes infinitos. Two Critical Editions of Lorca’s Early Poetry. A Review Article”, *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 14 (1989), pp. 226-227. Las cursivas son mías.

Partiendo de que el individuo es el centro del discurso poético, me interesan, además de los tropos de su existencia —que a fin de cuentas se encuentran en todo tipo de discurso—, las fuerzas ideológicas en cuyo entramado se posibilita el deseo individual del canto como signo vital. Así, a pesar de que en la lírica el *yo* no tiene nombre, padres, lugar de nacimiento o destino particular, es precisamente en este género que se radicaliza su espesor existencial, y con este término me refiero a las cosmovisiones que las voces ponen de relieve y dentro de las cuales se vuelven plenamente inteligibles. Los sujetos piensan, sienten, apostrofan, construyen espacios simbólicos, y dentro de ellos ponen a funcionar los tropos, evocan, conjuran, contemplan, lloran, recuerdan, siempre en contacto total con su propio ser, idénticos a sí mismos, con deseos inaplazables, privilegios de autoridad, como este *yo* central de la modernidad y la posmodernidad: omnipotente frente al discurso y esquivo en cuanto a su compromiso, respectivamente.

En la modernidad, la palabra poética solía establecer una relación con Dios; en la posmodernidad se revela como fin absoluto.¹² En ambos casos, el *yo* que enuncia se erige en *arché* (principio), durante la modernidad por ser portador de una totalidad contraria a la muerte, y en la posmodernidad, por claudicar, indiferente ante el fin, sin pretensión ni esperanza de perfección, llevado a la muerte por la contingencia de estar en el mundo. Sobre la palabra lírica de este *yo* nacido lentamente a partir del Renacimiento, Bajtín ha dicho que:

[...] no conoce la sensación de marginación, ni la de historicidad, ni la de determinación social y especificidad del propio lenguaje [...] El lenguaje se autorrealiza en la obra poética como evidente, incontestable, y universal [...] El lenguaje del género poético es un universo ptolomeico unitario y único, fuera del cual no existe nada y no se necesita nada [...] El universo de la poesía, sea cual sea el número de contradicciones y conflictos irresolubles revelados por el poeta, se ve siempre iluminado por la palabra única e incontestable. Las contradicciones, los

¹² Martin Heidegger, explícitamente antimetafísico, al analizar la poesía de Hölderlin afirma que: “El dicho de los poetas consiste en sorprender estos signos para luego transmitirlos al pueblo. Este sorprender los signos es una recepción y, sin embargo, a la vez una nueva donación; pues el poeta vislumbra en el ‘primer signo’ ya también lo acabado y pone audazmente lo que ha visto en su palabra para predecir lo todavía no cumplido” (*Arte y poesía*, trad. y pról. de Samuel Ramos, México: Fondo de Cultura Económica, 1958, p. 144). Por otra parte, en la posmodernidad el arte reclama para sí y para el individuo una falta de teleología, y por tanto de revelación, radicalizando el espacio de autonomía que heredó de la modernidad. Sobre esto, véase Richard Rorty, *Contingency, Irony, and Solidarity*, Cambridge: Cambridge University Press, 1989, en especial los capítulos I y II.

conflictos y las dudas, se quedan en el objeto, en los pensamientos y en las emociones; con otras palabras, en el material; pero no pasan al lenguaje [...] La responsabilidad igual y directa de toda la obra frente al lenguaje (como *lenguaje propio*), la plena solidaridad con cada elemento suyo, con cada tono y matiz, es una exigencia fundamental del estilo poético [...] El poeta no puede oponer su conciencia poética, sus intenciones, al lenguaje que utiliza, porque se encuentra íntegramente en él [...] La unidad y unicidad del lenguaje son condiciones indispensables para la realización de la individualidad intencional directa (y no objetiva característica) del estilo poético y de su consecuencia como monólogo [...] Como resultado de las condiciones que hemos analizado el lenguaje de los géneros poéticos [...] se convierte frecuentemente en autoritario, dogmático, conservador, enclaustrándose para protegerse de los dialectos sociales, extraliterarios.¹³

Para Bajtín, el monologismo se basa en que la poesía no se orienta internamente a la respuesta del otro; puede contenerla, hacerla oírse, dialogar con ella, pero todo esto sucede en el nivel del contenido, nunca en el de la forma arquitectónica.¹⁴ En la lírica no hay polémica; hay sólo un acento que engloba a los demás.

La fragmentación, la ausencia de argumento, la imposibilidad de desplazarse y la coincidencia de autor y héroe son algunas de las razones por las que Bajtín no reconoce en la poesía moderna sino una sola voz. Esto es cierto para un hablante independiente del espacio. En un universo aespacial se desdibujan nexos, alianzas y contraposiciones del *yo* con las demás fuerzas ubicadas en un *topos* compartido. La espacialidad incierta de la voz borra la dimensión social de la identidad del *yo* lírico y empaña el acento particular del que éste es capaz, no sólo dentro del coro, sino, precisamente, a causa de él. En cambio, los sujetos que hablan en el *Poema del cante jondo* reivindican la función identitaria del espacio.

¿Cuál es la importancia del espacio para el *Poema del cante jondo*? ¿Qué elementos, más allá de los nombres, hacen que el lector tenga la sensación de estar frente a una geografía concreta, reconocible en su singularidad, a pesar de la fragmentación de acontecimientos y de la opacidad temporal? ¿En qué medida, al decir Andalucía, se pasa de la arbitrariedad del nombre

¹³ Mijaíl M. Bajtín, *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación*, trad. de Helena S. Kriúkova y Vicente Cazcarra, Madrid: Taurus, 1989, pp. 102-105.

¹⁴ Uso el término “forma” en el sentido bajtiniano, es decir, como la esfera de creación íntegra de una obra de arte, en la que la voluntad estética y ética del autor configura una unidad de orden arquitectónico (*ibid.*, pp. 60-75).

propio a la palabra poética motivada, por la que se otorga sentido causal a un espacio arbitrario y heterogéneo, y por extensión, al hablante/habitante?

Hablar de nuestro hábitat significa posicionarnos frente a él. Delimitar nuestro interés y maneras de relacionarnos con él conlleva una ecología de la palabra poética. Antes que otra cosa, el *Poema del cante jondo* es, precisamente, un mundo de voces en interacción respecto a su posición, no tanto en Andalucía, sino hacia ésta. Así, el texto crea una geografía reconocible por su nombre, con lo cual la poesía renuncia de entrada a cualquier pretensión de unidad espacial e histórica a favor de una plurivocidad antropológica. En esta representación de la patria chica, el enfrentamiento principal se ocasiona por la postura del poeta: la del hombre sedentario que escribe sobre un fenómeno creado por una cultura nómada. Uno de los valores del poemario es que el *yo* lírico principal ocupa su posición con integridad inalienable, pero revela que ésta sólo es tal en la medida en que se distingue del lugar específico de otras voces. Es por esto que la visión nómada del espacio no se reduce a un recuento simbólico de migraciones, ni se transforma en un pintoresquismo impostor; por el contrario, llega a colisionar con toda su fuerza con la perspectiva sedentaria. El final de esto es todo menos conciliatorio.

Manuel Machado había publicado en 1912 un poemario titulado *Cante hondo; cantares, canciones y coplas compuestas al estilo popular de Andalucía*. Con esto se unía a una manera de versificar que proponía la visión de una región geográfica y cultural. El *Poema del cante jondo* renuncia a esto, no porque capte el espíritu del cante jondo sin imitarlo, como la crítica dice sin comprobar ni uno ni otro de los procedimientos, sino porque se construye sin pretensión de unidad; porque capta y entrega la polémica entre visiones corrientes de la Andalucía de su tiempo, desde las posiciones diferenciales más prominentes.

En su conferencia sobre el cante jondo, García Lorca denuncia el acercamiento folclorista a la producción cultural comunitaria:

Los poetas que hacen cantares populares enturbian *las claras linfas del verdadero corazón*; y ¡cómo se nota en las coplas el ritmo seguro y feo del hombre que sabe gramáticas! Se debe tomar *del pueblo* nada más que *sus últimas esencias* y algún que otro trino colorista, pero nunca querer imitar fielmente sus modulaciones inefables, porque no hacemos otra cosa que enturbiarlas.¹⁵

¹⁵ “Importancia histórica y artística del primitivo canto andaluz llamado ‘cante jondo’”, *Conferencias I*, p. 72.

Su visión ensayística peca de esencialista, ya que pinta el fenómeno tradicional del flamenco con los ojos del señorito letrado, protector del caudal popular *verdadero*. Lo que la prosa no logra, la poesía lo pone en práctica: la Andalucía de los gitanos no es la misma que la de los intelectuales que organizan el I Concurso de cante jondo en 1922; tampoco se pretende reducir las diferencias entre la Andalucía de las casas comerciales con su historia colonial y la Andalucía que recorre el nómada o el contrabandista; la de la mujer y la de quien la pretende en amores; la de las niñas modosas y la de la Petenera; la del rey y la del vasallo. Esto no significa que Lorca compartimente hasta vaciar de sentido histórico la unidad geográfica. Por el contrario: poema tras poema la geografía se puebla de sentido cultural, pero sin reducirse a una visión conclusiva, homogénea ya sea por la simbología o por la historia. La Andalucía del *Poema del cante jondo* no es una alegoría de unidad tradicional, aunque tampoco un muestrario desjerarquizado con pretensiones de totalidad; es la integración estética de los diálogos que la constituyen histórica y culturalmente como hábitat humano en la década de 1920.

La imagen heterogénea del espacio se introduce desde la “Baladilla de los tres ríos” (pp. 149-153), texto inaugural que pone en abismo la manera en que el *Poema del cante jondo* se crea como encuentro de voces, gestos y actos que delimitan un espacio. Se trata, pues, de un diálogo evidente, primero, entre formas poéticas: cuatro cuartetos de octosílabos y seis dísticos de endecasílabos rotos que reúnen en una convivencia sincopada la poesía narrativa y la lírica, la literatura oral y la culta. El elemento unificador entre las formas dispares es la rima que une cuartetos y dísticos. Si por una parte los ríos tienen características humanas, “van”, “bajan” (vv. 2 y 4), tienen barbas (v. 8) y suspiran (v. 14), en las cuartetos, hasta el verso 18, una voz los describe y recrea: el Guadalquivir es la imagen de la felicidad, mientras que el Dauro y el Genil destilan dolor y tristeza. Los ríos parecen entregar una imagen propicia a la metaforicidad común de la poesía.

No es sino hasta el verso 19 que la voz apostrofa los ríos: “Guadalquivir, alta torre / y viento en los naranjales. / Dauro y Genil, torrecillas / muertas sobre los estanques”.¹⁶ La correspondencia de identidad entre el nombre propio y el río pierde su automatismo para dar lugar a un abanico de identi-

¹⁶ El apóstrofe, además de ser el tropo poético más utilizado para transformar lo inanimado o animal en humano, da un sentido de presencia activa (Jonathan Culler, *The Pursuit of Signs*, Ithaca: Cornell University Press, 1985, pp. 135-154).

ficaciones. El Guadalquivir es siempre alegre y orgulloso, los otros, mortíferos y achaparrados. Las características contagian las ciudades andaluzas, aunque es también la cartografía selectiva de ellas la que da carácter emotivo a sus ríos: las torres altas y los naranjales de Sevilla, los estanques y el agua inmóvil de Granada. Por consanguinidad, ciudades y ríos se identifican mutuamente. Para este momento, Sevilla y Granada han dejado también su nominalismo arbitrario y se han vuelto significantes motivados: abarcan las razones por las que se vuelven espacios felices o desgraciados. Lo que parece no cambiar, en todo caso, es la polarización espacial y emotiva de la geografía andaluza.

Hasta el verso 25, el espacio se configura en las cuartetos, aunque la armonía del contrapunto entre las ciudades se encuentra constantemente interrumpida e interpelada por los dísticos que contaminan de diálogo la creación unívoca de la geografía: “¡Ay amor;/ *que se fue y no vino!*” (vv. 5-6, 16-17, 27-28), “¡Ay amor;/ *que se fue por el aire!*” (vv. 11-12, 23-24, 31-32). Las interrupciones de la voz que canta las cuartetos por los versos en cursiva hacen posible la interpelación directa que empieza en el verso 19 (“Guadalquivir, alta torre / y viento en los naranjales. / Dauro y Genil, torrecillas muertas / sobre los estanques.”), y el todavía más profundo diálogo que ocupa los versos 25-26: “¡Quién dirá que el agua lleva / un fuego fatuo de gritos!”. Hasta este momento, la entidad discursiva de las cuartetos se había estado configurando plena de conocimiento y autosuficiente desde un espacio panóptico, pero, a partir de ahora, la situación cambia; con la exclamación se entra en diálogo.

Si bien a lo largo de las cuartetos se ha hablado de dos tipos de ríos, el verso 25 borra las diferencias con el sustantivo “agua”. Más adelante se reconoce la fuerza restauradora del orden: la polarización se deshace también en función del nombre propio “Andalucía”, y de una imagen tópica y feliz: “Lleva azahar, lleva olivas, / Andalucía, a tus mares” (vv. 29-30). Ya no son los ríos que bajan, van, reman, llevan, mueren, sino una voz que conmina la misma Andalucía a seguir en su trajín comercial, recordatorio de riquezas que se pierden en el tiempo del hombre sedentario, del cultivador, de quien trabaja dentro de una economía de acumulación.

El uso del futuro (“¡Quién *dirá* que el agua lleva / un fuego fatuo de gritos!”) implica incertidumbre y hasta una pregunta velada. Estos versos se pueden entender también como duda sobre la existencia de quien tiene la capacidad de oír los ríos. El sustantivo “fuego” sustituye la sonoridad por lo visual, atrayendo subrepticamente la atención hacia el acto y el espacio de

leer: hacia la tipografía distinta de los dísticos y su orientación emotiva ajena a la de las cuartetas. El adjetivo “fatuo” es en sí una descalificación que no se sabe todavía si opina sobre la fatuidad del fuego o de los versos amorosos. La exclamación subraya la duda sobre la enunciación de los ríos. Con “¡Quién dirá [...]!” se construye el testimonio de una voluntad: negar el discurso adolorido del Guadalquivir, del Dauro y del Genil expresado en los dísticos; pero también se insinúa otra entidad presente en el universo poético. En un momento de implícita triangulación discursiva, alguien ha denunciado la negación de la voz principal a prestar oídos a lo que los ríos hacen con sus dísticos, a saber, generar una geografía pasional, cartografiar el espacio por medio del discurso amoroso.

Una entidad discursiva ajena al *yo* que habla de los ríos surge en el pronombre interrogativo “quién”, y cuestionando al que adjudica al agua un fuego fatuo de gritos, deja sobre la escritura su impronta, crea una complicidad entre el oyente del discurso principal y el agua que habla. La presencia casi espectral dirige la atención del lector al origen oral de la lírica por llamar la atención a una reacción estética inmediata: se trata del oyente que, con un gesto desaprobatorio, se registra en la orientación volitiva del poema, en la brusca incredulidad que da la exclamación: “¡Quién dirá que el agua lleva / un fuego fatuo de gritos!”, y en la aseveración u orden de “Lleva azahar, lleva olivas, / Andalucía, a tus mares” (vv. 29-30). Transmisor y receptor comparten y se encargan de la misma circunstancia artística: ambos interfieren en la creación. Pero los participantes no son sólo los que se incorporan en el intercambio personal. La ejecución en vivo implica una espacio-temporalidad abarcadora, en la que las imágenes del ser y del lenguaje son resultados de todo lo que toma lugar en la actividad estética: ruidos, voces ajenas a la circunstancia, interrupciones de silencio, gritos, risas.¹⁷ Es a la luz de estas presencias ubicuas que las voces de cuartetas y dísticos entran en conflicto ante los ojos del lector: contestar en el poema significa reconocer la existencia de un contradiscurso, de una respuesta que obliga a la voz principal a reubicar su estrategia expositiva y revela que la posición topográfica forma parte integral de la identidad.

Desde el punto de vista espaciotemporal privilegiado de los ríos, el *yo* quiere fundar Andalucía en un contraste semántico. El rumor de los dísticos, sin embargo, contraría esta visión de binomio. El murmullo es resisten-

¹⁷ Paul Zumthor, *Introducción a la poesía oral*, trad. de María Concepción García-Lomas, Madrid: Taurus Humanidades, 1991, pp. 155-166.

te y el desafío discursivo de los gritos es reconocido al fin y al cabo. Si el curso de las aguas tiene como fin desembocar en el mar, cargado de productos, el poema no desemboca en el mismo lugar, sino allí donde se oye la obsesiva insistencia del susurro, en el desacuerdo apasionado con la entidad que enuncia las cuartetas. “¡Ay, amor / que se fue por el aire!” y “¡Ay, amor / que se fue y no vino!” son la expresión de la corriente de agua que une, en su caracterización de lamento, los tres ríos, superando las oposiciones pretendidas en las cuartetas y justificando plenamente el título, no de canto a ellos, sino de “baladilla” suya. Roberto Yahni ha notado la frecuente existencia de dos voces en la lírica de García Lorca, fenómeno que se relaciona con la teatralidad y la oralidad.¹⁸ El dramatismo, la multiplicidad de planos discursivos en interacción y el sentido de ejecución en vivo se pueden advertir en el poema cuando hay un cambio tipográfico entre estrofas. Pero más que las apariencias dramáticas o gráficas, lo que sacude la forma lírica es el diálogo de las voces que crean la geografía, su encuentro polémico sobre Andalucía.

La oposición entre aquella Sevilla feliz y su contraria, Granada triste, fracasa ante la resistencia de los ríos que, en tanto actitud reconocible y enunciación de un punto espacial distinto, es calidad de ser tanto como de estar. La voluntad de los ríos se cristaliza en el interior de su curso, desde sus obsesivos versos en cursiva, que se enfrentan con una definición que los cosifica, que los inmoviliza. Si la interioridad se revela como posibilidad de enunciación, la intimidad se proyecta como acto de amar vigente, cuyo tono elegíaco sacude la narración de los octosílabos. Los ríos quedan dotados de un espacio *intra* (su nombre-historia), de otro interior (sus versos) y de una intimidad (su pena de amor) que logran separarlos de esta Andalucía tópica de “azahares y olivos” que la voz de las cuartetas propone como espacio histórico, total y homogéneo. El proceso de identidad de los ríos, pero también de la misma Andalucía, es el paso de un nivel de ser a otro, paso incitado por el enfrentamiento, es decir, por la espaciosidad respectiva, dinámica y activa de las distintas voces en interacción dialógica. La Andalucía fraguada sobre el lugar común de la pugna entre Sevilla, por un lado, y Granada y Córdoba por otro, no será el espacio en el que se desplieguen los poemas, así como el *yo* lírico no será, desde ninguna parte, el vehículo único del relato elegíaco y hondo que es el poemario. Es más, desde la “Baladilla de los tres ríos” el receptor es “quien dirá” su resistencia plena a un modo de hacer poesía. La reorientación de la palabra del *yo* se deberá al gesto del otro,

¹⁸ Yahni, *op. cit.*, pp. 355, 357.

silencioso, empotrado en el texto, que pondrá en tela de juicio la verticalidad de la voz única, rasgo genérico *par excellence* de la lírica.¹⁹

La construcción acumulativa del espacio en el *Poema del cante jondo* implica más de una voz, más de una actitud discursiva. Lorca opone al tiempo lineal de la escritura, a su progresión unidimensional y a su falta de simultaneidad, la creación y lectura de un mapa que no se puede descifrar sin sus antecedentes memoriales. Éstos se ubican en el espacio como las capas geo-genealógicas del mundo andaluz, diverso e imposible de revelar por vía de la nomenclatura o la simple acumulación de sus tradiciones orales y cultas. Pero tampoco un acopio de modulaciones vocales o un corte transversal en la historia puede abrir a la recepción estética la tierra dadora de identidad; ninguna abstracción esencialista o muestrario positivista cubriría de sentido los nombres conocidos. El espacio andaluz como sistema de puntos en correlación requiere de un enfrentamiento eminentemente dialógico. Esto es lo que ocurre en la primera secuencia del libro: el “Poema de la siguiuriya gitana”.

En esta primera sección, hay una secuencia de acontecimiento lírico que se prepara a lo largo de cuatro poemas para culminar y desembocar en “El paso de la siguiuriya”, “Después de pasar”, “Y después” (pp. 164-169). De manera parecida a la formación de espacio y tiempo de la “Baladilla de los tres ríos”, el paisaje con sus componentes fundamentales adquiere configuración de entidad discursiva a lo largo de los siete poemas que componen la secuencia. En “Paisaje” (pp. 156-157), parece presentarse descriptivamente un espacio central, “El campo / de olivos” (vv. 1-2), cuya caracterización axial —el movimiento contenido— será explotada y profundizada, en varios sentidos, tanto en el mismo poema como en “El grito”. La moción dilatada es el elemento que motiva tanto la configuración espacial como el sonido, con su naturaleza alterna (el silencio), aspectos predominantes en todo el “Poema de la siguiuriya gitana”.

Entre construcciones métricas de tres, cuatro, cinco y seis sílabas aparecen heptasílabos encargados de transmitir un acontecer inminente que se cierne lento sobre el paisaje: “Tiembla junco y penumbra” (v. 9), “Se riza el aire gris” (v. 11) y “que mueven sus larguísimas / colas en lo sombrío” (vv. 17-18). El olivar es visto en un instante de luz y oscuridad, tiempo en que se

¹⁹ Parafraseo aquí el epígrafe de Olga M. Freidenberg, tomado de *Image and Concept: Mythopoetic Roots of Literature*, ed. de Nina Braginskaia y Kevin Moss, trad. de Kevin Moss, pról. de Vyacheslav V. Ivanov, Amsterdam: Hardwood Academic Publishers, 1997, p. 35.

intensifica la oposición entre movimiento y quietud. Las coordenadas del panorama se fijan por el momento incierto —madrugada o crepúsculo—, el arraigo de los árboles en el campo y el estremecimiento de sus hojas, movimiento paralelo al temblor de junco y sombra junto al río. El paisaje se estremece con el aleteo de los pájaros en cautiverio, imagen de estatismo y cerrazón. La sensación de lentitud se profundiza por la longitud superlativa de las larguísimas colas. Dentro del paisaje, el *yo* lírico se hace presente por el símil con el que proyecta el espacio natural sobre su mundo cultural a través del “abanico”, cuyo movimiento se parece al del campo de olivos.

La sonoridad surge entre los versos 12 y 14: “Los olivos, / están cargados / de gritos”. Sin otra procedencia específica, la voz inarticulada emana de la naturaleza. Pero los gritos no se actualizan, como tampoco se logra el vuelo de los pájaros en cautiverio: sonoridad y movimiento están contenidos. La rima asocia las palabras “olivos”, “abanico”, “hundido”, “fríos”, “río”, “gritos”, “cautivos” y “sombrío”, relacionando movimiento en contención, temporalidad incierta y sensaciones opacas. El olivar es sólo por su nombre un lugar de cultivo, ya que en la memoria del poema el espacio se cierra como una cárcel en la que los animales renuncian al vuelo y los árboles gritan. La crítica ha señalado en este poema una antropomorfización del paisaje sin darle una explicación.²⁰ Aceptando este tropo, la operación de asignar a la naturaleza atributos humanos es la estrategia por medio de la cual la voz del agricultor se apropia de un paisaje que conlleva valores de índole primitivo y nómada. El *yo* lírico ofrece a su lector un espacio pleno de inteligibilidad, de rasgos culturales actualizados. Sin embargo, la centralidad del grito evoca el palimpsesto de presencias humanas activas en la memoria del poema y en el silencio del paisaje.

²⁰ Gustavo Correa advierte este procedimiento en “El grito” y en toda la sección de la *siguiriya*, y apunta: “Consustancialmente a este amplio escenario metafórico de impulso antropomórfico y de significación cósmica se halla el mundo del devenir humano propiamente dicho con su sentido del destino y de la realización vital” (*op. cit.*, p. 21). Francisco García Lorca señala un proceso parecido de humanización en el “Romance de la ‘Preciosa y el aire’” (*De Garcilaso a Lorca*, pp. 262-263). Concha Zardoya basa todo su análisis sobre Lorca en este elemento de la humanización de sus paisajes (*Poesía española contemporánea. Estudios temáticos y estilísticos*, Madrid: Guadarrama, 1961, pp. 346-363), y sus conclusiones al respecto son las siguientes: “La humanización del paisaje afecta tanto a la adquisición de estados psíquicos como a la incorporación de sentidos y acciones humanas” (p. 350). Andrew Debicki sostiene que este fenómeno en los poemas de Lorca es parte de un proyecto poético más amplio en el que se crea una visión de mundo integral, donde cosas y personas pueden igualarse en funciones y propiedades (“Federico García Lorca: estilización y visión de la poesía”, p. 104).

En el poema “La guitarra” (pp. 158-160), la agitación del paisaje adquiere índoles alternas: la del llanto del agua (v. 12), del viento (v. 13), de la flecha sin blanco (v. 21), de la tarde sin mañana (v. 22), del primer pájaro muerto (v. 23).²¹ El punto de vista creador se ubica en un espacio desde el que la imagen se presume completa, aunque frustrada en todas sus expresiones.²² Toda actividad pragmática o emotiva se realiza por la guitarra, el agua, el viento, la flecha, la tarde, el primer pájaro. Cada uno de estos elementos cumple funciones que tienden a explicar el trasfondo sensible de la situación que los engloba. El llanto de la guitarra, comparado con la voz del agua y el viento, se contagia de la permanencia indiscernible que los fenómenos naturales tienen. Su vida en el tiempo es imposible de concretar, y su origen es la raíz de una mitología, la del trino originario en el que se juntan el canto, su ejecución natural y su cancelación por la muerte: “[...] el primer pájaro muerto / sobre la rama”.

La guitarra empuja el curso temporal hacia un cumplimiento inevitable. Al principio del poema, como consecuencia implícita del llanto, “Se rompen las copas / de la madrugada”. La premonición de algo, concretada en el poema anterior, se plasma aquí en la imposibilidad de callar la guitarra:

Es inútil
callarla.
Es imposible
callarla.

(vv. 7-10, p. 158)

²¹ Christoph Eich termina su interpretación apuntando hacia una simbología de la metáfora como arquetipo: “el corazón es lo que ahora da noticia de sí. La intemporalidad lo ha herido. Por eso llora. Errante, monótono, fatal, el llanto mana del corazón sangrante” (*Federico García Lorca, poeta de la intensidad*, 2ª ed., trad. de Gonzalo Sobejano, Madrid: Gredos, 1970, p. 63). Al no haber una razón explícita para el llanto de la guitarra, el crítico adjudica al evento una intemporalidad que es propia también del sentimiento expresado por la guitarra. Más adelante, interpreta las “blancas camelias” como símbolo de “la vida en su pureza, y un llanto por la paralización del tiempo y la fatalidad de la muerte” (*loc. cit.*). La acepción de la flor como símbolo de la vida en su pureza parte de presupuestos que el crítico no explica y los cuales carecen de un apoyo textual evidente. Por lo demás, la paralización del tiempo no compagina con el presente activo de los tiempos verbales.

²² Christian de Paepe habla de esta frustración en la nota a los versos 21-24 (*Poema del cante jondo*, p. 159). Otros elementos que contribuyen a lo mismo son: el llanto monótono como el ruido del agua o el paso del viento “sobre la nevada”, la añoranza de las cosas inalcanzables, la muerte final del pájaro, cantor originario.

Si bien no se trata de identificar gritos y llanto, su relación parece posible sobre la base de una causalidad incierta todavía. Lo que sí se sabe es que el grito y el llanto de la guitarra crean un sustrato semántico de angustia y tristeza.

En un presente duradero toma lugar el llanto. Sin embargo, la acción que la guitarra lleva a cabo tiene su correlato en la memoria que involucra el resto de los elementos en éste y en los poemas anteriores (memoria comunitaria), introduciendo nuevas instancias que amplían la geografía y hacen pensar en la posibilidad de expandir el paisaje a fuerza del recuerdo:

[La guitarra] Lloro por cosas
lejanas.
Arena del Sur caliente
que pide camelias blancas.

(vv. 17-20, p. 159)

Las voces-llanto configuran el tiempo y el espacio. El discurso no permanece inmóvil; se origina en diversas instancias pero regresa a la fuente principal: la guitarra, centro vital y sensible —“corazón” (v. 26)—, fijo y doliente. El instrumento parece ser el espacio en el que converge la elegía de los elementos y de los seres naturales; en él se minimizan la existencia y expresión diferenciadas de las fuentes sonoras, y gracias a él tienen voz. La comparación del acto instrumental con el de agua y viento, la posibilidad sintáctica de que “flecha”, “tarde” y “primer pájaro” sean sujetos del verbo “llora” y no objetos, la irreversibilidad con la que se caracteriza la acción del lamento por la comparación con las voces naturales, y, finalmente, los dos últimos versos: “Corazón malherido / por cinco espadas” (vv. 26-27), dan pie a la identificación entre éstas y el viento, el agua, la flecha, la tarde y el pájaro muerto.²³

El llanto de la guitarra puebla de agentes el espacio —no de manera descriptiva—, como en una ejecución inmóvil vista desde un punto externo. El resultado del duelo natural es el llanto del instrumento, y su causa es la

²³ Félix Grande interpreta este poema como una versión del toque por soleá o sigui-riya: “es difícil decir mejor lo que siente la sexta cuerda, lo que siente sin fin de manera obsesiva, en los toques por soleá y, sobre todo, lo que siente la quinta cuerda cuando las otras cinco la invitan a que cuente sin fin, de manera obsesiva, lo que ocurre al cerrarse la puerta de las variaciones [...] de los toques por sigui-riya; en ambas músicas [...] la dominante no sirve sólo como cierre a la frase, sino como acta notarial que da fe de un testimonio malherido” (*García Lorca y el flamenco*, Madrid: Mondadori, 1992, p. 131). Christian de Paepe ve en el número “cinco” la metáfora de los dedos del guitarrista que toca el instrumento (*Poema del cante jondo*, p. 160, n. a los versos 25-27).

memoria colectiva implicada en la existencia histórico-geográfica, permanente pero, a la vez, concreta en el presente, abarcadora de espacios y tiempos pasados, y reactivada en la voz que canta. Esto se definirá con mayor claridad más adelante, en “El silencio”. El paisaje insinuante de voces va poniendo la base para una caracterización interna de los seres humanos que aparecerán más adelante. Sólo en este sentido, la guitarra, como artefacto cultural, deja intuir rastros metonímicos de personajes humanos. Para lograr la identificación de la geografía con una línea de habitantes, el poeta no tiene que inventar a un antagonista; es suficiente con el intercambio entre la semiótica cultural de la guitarra y la memoria natural del espacio que resuena en el interior del instrumento.

El título “El grito” pone en primer plano una expresión sonora que, a lo largo del poema, se transforma en imagen transeúnte que busca espectadores. La importancia, entonces, no se encuentra sólo en el dolor, angustia, pena, que el grito contiene o expresa, sino en su potencia generadora de expresiones:

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!

(pp. 161-162)

El ir y venir del grito entre las montañas, su capacidad de multiplicarse por el eco, su condición versátil y paronomástica —arco iris, arco de viola—, su plasmación como acto recurrente por el estribillo onomatopéyico, constru-

yen un papel protagónico en el paisaje montañoso de la noche. El grito emana en un tiempo presente, deja su espacio original —probablemente el olivar—, y desde ahí se convierte en objeto para ser mirado. Quien lo ve parece abandonar también su lugar para seguir la órbita del eco en la segunda estrofa: “Desde los olivos, / [el grito] *será* un arco iris negro” (vv. 4 y 5. Las cursivas son mías). El futuro del verbo marca la distancia que separa al espectador del trayecto sonoro, pero a la vez hace que el grito sea intuido, supuesto, más que presenciado. En los tercetos se desencadena la acción: ubicación visual del grito que se aleja entre las montañas, imaginación de su efecto acústico, devolución transfigurada a su espacio/naturaleza inicial.

Los primeros personajes que asoman al mundo del poema son la creación final del eco en el umbral entre la cueva y la naturaleza. “Las gentes de las cuevas” surgen como destino último del acontecer natural, aunque también marginal por el paréntesis que encierra los versos. El eco es propagación y réplica de un sonido original; se debe a los accidentes geográficos que han multiplicado el grito. Si el grito es lo auténtico, el eco es su contrario, pero a la vez es una evidencia de que la conexión entre sonido y fuente es todo menos mecánica. El eco es el sonido accidente; sin embargo, en el poema no sólo representa la resonancia de una palabra respecto de la cual podríamos interpretar sentidos o al menos la relación entre el punto de partida y el de llegada. En “El grito”, lo que va de monte en monte es el eco de una expresión desarticulada, propia más de la espontaneidad incontrolable que de la necesidad lógica.

Hasta este poema, el mundo se crea por actos de conjunto, por la unidad semántica de sus distintas partes, el acuerdo entre diversos entes en colaboración. Los sonidos se producen por unos, se reproducen por otros, la geografía depende de sus recursos constructivos, las enunciaciones tienen el primitivismo de su entorno originario. Varias instancias son colectivas: ríos, olivos, pájaros, y aun la misma guitarra —ente individual— se devuelve al conjunto de su entorno, articulando su sonido en armonía con otros elementos, tocada por ellos. La naturaleza, los animales y la guitarra tienen vida propia porque tienen voz. El grito da concreción emocional a lo que el paisaje engloba; se trata de un sonido desarticulado, impenetrable, que la naturaleza crea como expresión apremiante y desgarradora. El grito instauration a los que toca, les insufla existencia, y esto significa que, como entes creados, las gentes de las cuevas participan del dolor hecho voz, de las coordenadas spatiotemporales del lamento ininteligible. Así, este poema se une con “El silencio” que queda al desvanecerse la fuente sonora.

Hasta aquí, la actitud del *yo* lírico ante el panorama está marcada por la expectativa del observador. Aceptación del dolor mutante —entre imagen y expresión de la imagen—, cautela y expectación, van configurando la posición del *yo* lírico, el cual emerge de un entorno imponente, rememorando un momento inicial al que no se tiene acceso. Esto significa que todo lo que de iniciático u originario tiene el entorno creado por el discurso reaviva la extrañeza del *yo* lírico, quien, a la vez que se va definiendo por el contexto para cobrar voz, para ser dotado de una historia, para formar parte de una comunidad, reconoce lo impenetrable y ancestral de este ambiente, intentando encontrar su lugar dentro de la geografía, la historia, la lengua, los ritos.

En “El silencio” (p. 163) un ser humano asume el discurso: madre o padre, este *yo* rompe la quietud, incitando al hijo a oír el “silencio ondulado”. El poema está lleno de una actitud reverente.²⁴ Con esto se instala en el universo del *Poema del cante jondo* un principio de valor y premonición. La alusión al pasado, en cuanto experiencia ancestral de tiempo, espacio, presencia de seres y sonidos en la memoria, actualizados en “La guitarra”, vuelve a aparecer en el discurso transmitido por los padres al hijo. El tono íntimo de la enunciación remite al fundamento de comunicación de la tradición oral: insinuación de conocimientos y memoria.

El silencio es la huella que dejó en el espacio del poema la memoria textual de la secuencia hasta este punto:

Es un silencio ondulado,
un silencio,
donde resbalan valles y ecos.
(vv. 2-4)

La ausencia de sonido crea su topografía por la fuerza de la huella. Así, el fuego fatuo de los gritos, el abrir y cerrar de las hojas en el campo de olivos, el movimiento de las largas colas de los pájaros cautivos, la vibración del viento, se vuelven intuiciones veneradas. La transmisión verbal inscrita en el imperativo “oye”, la alusión a un conocimiento tradicional y comunitario que se revela por la posición de emisor y receptor, y la pluralidad de las “frentes” que se inclinan al suelo, hacen que los actores concretos del poema se vuelvan representativos de toda una comunidad. El silencio es la

²⁴ Christian de Paepe establece todas las relaciones pertinentes entre este poema, “El grito”, y “El paso de la siguriya” (*Poema del cante jondo*, p. 163, n. 1 y 5).

memoria del sonido habitado, de los espacios y agentes por donde el grito pasó, es la sonoridad vuelta espaciosidad. En las ondas del silencio cabe la memoria. Los pliegues del desierto representan un trayecto pleno de mitos y poesía. El hijo aparece como heredero de las voces naturales y los lugares insinuados en poemas anteriores. “El silencio”, ubicado a mitad de la serie, marca el paso de la comunidad al individuo.

Dentro de este ambiente es causalmente explicable “El paso de la sigui-riya” (pp. 164-165). Movimiento espaciotemporal y una leve impresión de redundancia se evocan en los encabezados de los tres últimos poemas de la secuencia. El primero remite al movimiento del baile, a la actividad de caminar, a una procesión solitaria. En el poema se explotan varios sentidos: la muchacha morena del segundo verso, determinada por su paso al lado de una “serpiente blanca” y perdida entre la oscuridad de las “mariposas negras” —morena ella—, no llega a concretar su ser/paso de sigui-riya sino hasta el verso once: “¿Adónde vas, / sigui-riya”; pero en seguida este mismo ente se relaciona “con un ritmo sin cabeza”. Por otra parte, si bien sigui-riya se utiliza como vocativo, la palabra se escribe con minúscula, evocando más un nombre genérico que uno propio.

La dicción doble se manifiesta otra vez en el uso de cursivas “*Tierra de luz, / cielo de tierra*” (vv. 5-6, 15-16). La rima asonante de los versos pares (“morena”, “niebla”, “tierra”, “llega”, “diestra”, “cabeza”, “adelfa”, “tierra”) y la casi uniformidad octosilábica remiten a la construcción rítmica del romance. Eso se corrobora también con la narratividad que caracteriza el poema y que recuerda el “Romance de la pena negra”.²⁵ Oscuridad, ritmo, color, llevan a la construcción de un ambiente perturbado, de un mundo subvertido, en el que los valores de luz/oscuridad —asociados con cielo y tierra respectivamente— llegan a ser propios de tierra y cielo, por el quiasmo de los versos en cursivas que acercan los espacios opuestos. La verticalidad espacial y jerárquica de tierra y cielo se desestabiliza, se abre el camino para una redefinición cualitativa.

La primera estrofa rompe y, por lo mismo, hace más evidente el esquema narrativo. Alude a la presencia viva de un ritmo, de un paso concreto: es el eco de una voz, la reminiscencia de alguien “encadenad[o] al temblor” (v. 7), a la manera de fenómeno natural, es decir, inexorable. La clausura del poema con los versos en cursivas imprime un sentido de continuidad

²⁵ Según Christian de Paepe, “[e]l ‘Romance de la pena negra’ ofrece una hermenéutica del *Poema del cante jondo*” (“‘La esquina de la sorpresa’: Lorca entre el *Poema del cante jondo* y el *Romancero gitano*”, *Revista de Occidente*, 65 [1986], p. 17).

circular, inevitable entre cielo y tierra. La frustración del “ritmo que nunca llega” (v. 8) parece ser la herencia que han legado a la siguiiriya gitana los pájaros cautivos, la flecha sin blanco y la tarde sin mañana. El puñal que la muchacha lleva en su mano diestra está asociado con su “corazón de plata” (v. 9), que será el centro de la creación para gran parte del “Poema de la soleá”. Aquí empieza a tomar forma la relación entre metal y muerte que culminará en el “Diálogo del Amargo”, como sugiere Ramón Xirau: “A metal más precioso, muerte más aguda. Desde este momento [se refiere al “Diálogo”] la plata, a veces el oro, utilizados ya sin relación directa con el instrumento que hiere —puñal, cuchillo, navaja—, van a adquirir el valor de punzantes y dolorosos símbolos de la muerte”.²⁶ En los versos 9 y 10 (“tiene el corazón de plata / y un puñal en la diestra”) se concreta con vehemencia visual la premonición de la muerte que devolverá el grito al paisaje.

Entre cuartetas y dísticos —construcción estrófica que remite al primer poema del libro— se despliega un diálogo. Las cuartetas provienen de un punto que se identifica con un *yo* por su apelación directa al *tú* de la gitana. Mientras, los dísticos parecen encarnar un llanto monótono, una letanía que subraya la subversión del mundo. Por la secuencia de interrogación-afirmación al final del poema se puede suponer que los versos en cursivas son el discurso de la siguiiriya, caracterizado, desde afuera, por un ritmo truncado y/o irracional, lleno de dolor. La letanía que el personaje reza —productora del ritmo que marca el paso—, su contenido absurdo y su solipsismo, subrayan el desapego que la figura sufre en relación con la lógica y la topografía.²⁷ Sin embargo, el diálogo no abre la comunicación entre los agentes discursivos: las cuartetas terminan en un lamento lleno de interrogantes. Además de evocar la estructura estrófica y gráfica de la “Baladilla de los tres ríos”, este poema repite en parte el esquema de apelaciones, sólo que esta vez la renuencia a comunicarse proviene del personaje que se expresa en los dísticos y es definitiva.

En el siguiente poema, “Después de pasar” (p. 167), “[l]os niños miran” (v. 1) un punto en el espacio. Aquí, las referencias visuales se mez-

²⁶ “La relación metal-muerte en los poemas de García Lorca”, en Ildefonso-Manuel Gil (comp.), *Federico García Lorca*, Madrid: Taurus, 1973, pp. 344-345.

²⁷ Me refiero tanto al contexto argumental del poema como al espacio territorial. Lo que la gitana repite se puede tomar como punto de vista sobre una realidad expuesta en términos paralelos en “Paisaje”, donde cielo y tierra aparecen en un conjunto cercano, contagiándose de características el uno a la otra: “Sobre el olivar / hay un cielo hundido / y una lluvia oscura / de luceros fríos” (vv. 5-8, p. 156).

clan con lo auditivo, acercando este poema a “El grito”: primero los niños y después las montañas miran, y, en el ínterin, la oscuridad se reafirma en candiles apagados y en las muchachas invidentes. Entre la tierra y la luna, el espacio es habitado por los sonidos de llantos que deambulan cíclicamente. Espaciosidad y temporalidad se combinan y definen en función de la siguiiya. La luna, que ya recogió el dolor del personaje por mediación de las muchachas ciegas, lo devuelve a los espectadores; la comunidad se constituyó en tanto receptora del acontecer individual y lo transmitió:

Unas muchachas ciegas
preguntan a la luna,
y por el aire ascienden
espirales de llanto.

(vv. 4-7, p. 167)

“El paso de la siguiiya” genera espectadores. Así, en “Después de pasar” se crea una situación presenciada por niños y muchachas, dos grupos hasta aquí dotados de sensibilidad particular en el poema.

A diferencia de lo que ocurrió con los habitantes de las cuevas en “El grito”, aquí los agentes no son marginales. Además, a algunos de estos personajes, pobladores de las montañas, se refiere la personificación y metonimia de los dos últimos versos: “Las montañas miran / un punto lejano” (vv. 8-9). Por la secuencia de los versos, parece que el acto visual es algo que se transmite de los niños —principio— a las montañas —final—, creando la ilusión de una continuidad paralela al movimiento elíptico del grito. Lo único en común entre niños y montañas es la vigilia observadora.

Varios elementos discursivos y semánticos crean lazos de intratextualidad entre “Después de pasar” y los poemas que le anteceden en la sección de la siguiiya: los niños que miran el punto lejano parecen multiplicación desdoblada del hijo-aprendiz en “El silencio”; las espirales del llanto que sugieren la multiplicidad idéntica de sonidos emanados desde fuentes distintas, y visualizados en su transcurso de la tierra al cielo, remiten a la elipse del grito yendo de monte en monte; el lamento de los elementos naturales y el trino de los pájaros evocan la crispación del aire gris en “Paisaje” (v. 11, p. 157). Finalmente, algo recurrente en todos los poemas vistos hasta ahora es la transmutación del efecto sonoro en visual: el dolor discursivo de la protagonista se vuelve un punto en el horizonte.

La relación entre “Y después” y “El paso de la siguiiriya” parece perderse al ser sustituida la espacialidad por una temporalidad que se desvanece. Este intercambio de cualidades tiene que ver también con la destrucción de la fuente creadora.

Los laberintos
que crea el tiempo,
se desvanecen.

(Sólo queda
el desierto.)

El corazón
fuente del deseo,
se desvanece.

(Sólo queda
el desierto.)

La ilusión de la aurora
y los besos,
se desvanecen.

Sólo queda
el desierto.
Un ondulado
desierto.

(“Y después”, pp. 168-169)

La noche muere al filo de la aurora: inalterable en su eternidad, el desierto permanece, como ocurre cuando al grito sucede el silencio. La circularidad espaciotemporal se representa en la ondulación del desierto. La aparente inmovilidad temporal —“La ilusión de la aurora” (v. 11)— es desmentida. Una frontera infranqueable se reconoce a la par que la conciencia de la desilusión se hace efectiva. La huella de alguien que pasó, del mismo viento, del “grito [que] ha hecho vibrar / largas cuerdas de viento” o de “un silencio ondulado”, devuelve el poema a la secuencia lineal de los versos precipitados hacia el final.

Lorca había señalado, en 1922, en su conferencia sobre el cante jondo que:

La siguiiriya gitana comienza por un grito terrible. Un grito que divide el paisaje en dos hemisferios iguales; después la voz se detiene para dejar paso a un silencio impresionante y medido. Un silencio en el que fulgura el rostro de lirio caliente que ha dejado la voz por el cielo. Después comienza *la melodía ondulante e inacabable* [...] la melodía de la siguiiriya *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.²⁸

Como puente de comunicación se expande la espaciosidad encontrada entre el “Poema de la siguiiriya gitana” y la conferencia: “[l]a elipse de un grito” se compara con un “arco iris” (p. 161) y “un silencio ondulado” (p. 163); la muchacha morena va “junto a una blanca serpiente / de niebla” (p. 164), en tanto que “por el aire ascienden / espirales de llanto” (p. 167). La opinión de Lorca sobre la línea horizontal en la que se pierde el cante por siguiiriya, subraya la división entre el mundo jondo, este universo de modulaciones ondulantes, y el de sus espectadores, un cosmos de desplazamientos rectilíneos. Los movimientos de la música tienen las particularidades del trayecto que recorren los elementos naturales, sinuosos como “[l]os laberintos / que crea el tiempo” (vv. 1-2, p. 168).

No hay redundancia entre “Después de pasar” y “Y después”, sino plena antítesis. En el primer poema, la agonía de la siguiiriya asombra; se recibe por los que son incapaces de una captación interpretativa: los niños, las ciegas. Un ambiente mágico, donde las montañas son capaces de ver, aprehende intuitivamente el paso de la gitana, lo incorpora en su paisaje. En “Y después” no hay sino desilusión: el yo lírico, espectador del acontecimiento que se ha llevado a cabo, ha sido incapaz de descifrar, más allá de los fenómenos, el sentido del paso. Así, la quietud que para la comunidad es centro de veneración, para el yo lírico es laberinto, vacío, desilusión, desvanecimiento. En “Y después”, una fuerza piadosa afirma la permanencia del desierto frente a la queja del yo. Sus versos entre paréntesis parecen un susurro al que se opone la voz de las estrofas nones. La última estrofa de “Y después” expande el sentido de los dísticos. Su tono se impone, en ella se afirma la riqueza del desierto, la misma memoria del poema, donde cada pliegue encierra la huella de un acontecer que no se pierde ni desvanece porque fue apercibido como acontecer límite, tal y como la madrugada o el deseo.

²⁸ Conferencias I, p. 53. Las cursivas son mías.

En el “Poema de la siguiiriya gitana”, la geografía adquiere sentido en la medida en que se canta; y viceversa, la música y la poesía adquieren sentido al inscribirse en la geografía. Lo que ha sido considerado por la crítica como humanización de los elementos naturales, es un procedimiento formal cuyo destino es transformar el espacio en tamiz axiológico del mundo jondo. Esto se logra por la esporádica presencia de los seres humanos, la emanación constante del sustrato cultural, en especial el de la música, que configura nominalmente la semántica de los poemas, pero que también matiza el entorno comunitario de producción y recepción de los acontecimientos líricos. La circunstancia externa afecta la constitución del *yo* lírico, instancia marginal que dialoga con las demás fuerzas. Hay una relación causal entre espacio y acontecimiento, es decir, los actos producen su realidad circundante y son inteligibles dentro de ella. Esto se ve cuando se establecen continuidades argumentales entre las miradas oblicuas, los diálogos, los espacios del *yo* y los demás. Con esto llego a la última y quizá más importante característica de este mundo valorado desde el espacio: la esfera de los personajes líricos no se inscribe en la del *yo*. En la medida en que el mundo jondo va concretando sus límites, se empieza a perfilar sobre la geografía la figura del *yo* como actitud hacia el otro y su sistema valorativo.

Lorca se muestra pleno de estrategias para mostrar la medida en que el discurso lírico va cargado de disonancias ideológicas, de acentos enfrentados. Una de sus prácticas es reconocer en la palabra la acumulación de la memoria. Desde lo más hondo, desde el espacio que ocupan, las voces se vuelven hilo conductor a la vez que prueba de una cosmología minimalista. Ahí se ensaya —no se recrea ni se representa— la historia de los seres y las tradiciones estéticas que han confluido en Andalucía. Las voces del poemario ocupan el lugar que enuncian, se enfrentan entre sí precisamente por estar en él, lo habitan y lo tematizan, ahondan en él. En muchas ocasiones, los poemas no parecen contar historias; ni siquiera engloban dos puntos espaciales. En estos casos, una contrapropuesta que Lorca sostiene en otro poema, en otra sección del libro, se configura como la otra voz, el otro espacio desde el que se invoca. Se trata del caso de la red discursiva que crean Amparo, la Lola, la Parrala y la Carmen. El erotismo decimonónico y cursi de “Amparo” se estrella contra la sensualidad que establecen la cantaora, la Lola y la Carmen con su entorno. Versiones de feminidad, entidades ejemplares de educación sentimental, de clase social, de proyectos éticos, se hablan y se responden en el libro desde distintas coordenadas, desde puntos irrepetibles en el espacio: el campo, la casa, el café cantante, las calles de

la ciudad. Su ubicación crea una antropogeografía: un mapa donde las voces forjan el espacio, dibujan los caminos de encuentro, los límites de la interacción, las encrucijadas de la sorpresa y el conflicto, las bifurcaciones del destino.

“La Lola” y “Amparo” forman un núcleo interdependiente: una se opone a la otra.²⁹ La primera es una mujer del pueblo llano, la otra, una joven burguesa; Lola se identifica por su inmersión en la naturaleza, Amparo se encuentra encerrada en su casa; una se desvanece en el deseo de los torerillos, mientras la otra nada en un ambiente de soltería (pp. 225-229).³⁰ Las dos figuras femeninas se enriquecen por su relación con la Parrala (“Café cantante”, pp. 237-238) y la Carmen (“Baile”, pp. 250-251). Lola se hace cargo de una espaciotemporalidad expectante. El artículo definido de su nombre impone un ambiente de familiaridad, remite a la oralidad, singulariza al personaje. Estos tres elementos sacan al poema de su destino temático amoroso e imponen una estrategia de acentos que multiplican la imagen de la protagonista, proyectando sobre el espacio los tiempos y modos del ser.

El deslizamiento hacia la naturaleza y la descripción de la tarea de lavar, constituyen un acontecimiento interrumpido por los dísticos exclamativos: “¡Ay, amor, / bajo el naranjo en flor!” (vv. 5-6, 11-12, 16-17). El estribillo enfatiza la actualidad de la pasión y desestabiliza su inmediato valor de repetición. A esto contribuye una temporalidad paradójica. El poema empieza en el presente:

²⁹ Loughran, *op. cit.*, p. 80.

³⁰ La primera tiene un linaje que se deja ver en “Balcón” (pp. 203-204), donde canta saetas, y que va hasta el *Romancero gitano* (*Poema del cante jondo*, p. 204, n. 13). Amparo se acerca a la figura por quien se duele la voz en “Es verdad”, poema de *Canciones*. En ambos textos, el *yo* padece un amor desesperado: “¡Ay qué trabajo me cuesta / quererte como te quiero // Por tu amor me duele el aire / el corazón / y el sombrero. // ¿Quién me compraría a mí, / este cintillo que tengo / y esta tristeza de hilo / blanco, para hacer pañuelos? // ¡Ay qué trabajo me cuesta / quererte como te quiero!” (Federico García Lorca, *Canciones*, en *Obras completas*, ed. de Miguel García-Posada, Barcelona: Galaxia Gutenberg, Círculo de lectores, 1996, t. I, p. 369). Aquí, los hilos son atributo del amante, y como en “Amparo”, también están relacionados con la frustración del deseo. La culminación de Amparo se logra en doña Rosita, mujer desamparada, destruida por el tiempo, la soledad, el desamor. El coser y los hilos —este tópico de la actividad femenina—, son para Lorca uno de los signos de la desesperación que acompaña todo tipo de deseo. *Cfr.* el romance que Clavela canta en la primera escena de la “Estampa primera”, así como el tema de la bandera que borda Mariana Pineda en la obra homónima (*Obras completas*, t. II, pp. 117-118, 123, 131, 133, 139). También Yerma dice, en el segundo acto de la obra homónima: “Quiero beber agua y no hay vaso ni agua; quiero subir al monte y no tengo pies; quiero bordar mis enaguas y no encuentro los hilos” (*Obras completas*, t. II, p. 504).

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

(“La Lola”, vv. 1-4, p. 226. Las cursivas son mías)

El detallismo de la imagen y el color de los ojos implican un punto de observación constante y cercano. Sin embargo, lo visual no ordena sólo el campo de los colores, sino también el del sonido: el color se propaga en la voz, es decir, en el tiempo del canto. En este sentido, espacio y tiempo se entrecruzan, las características de uno identifican al otro.

Enseguida, el tiempo se detiene “bajo el naranjo en flor” del primer dístico. El azahar impregna el ambiente con sus reminiscencias virginales, aunque también transmite una sexualidad tensa. El tiempo de florecimiento convierte en sensación presente la temática de la pasión. El *yo* ubica en el espacio sus sentimientos por la heroína, o quizá sea ésta quien deja en el ambiente su presencia efusiva. A la vez, la falta de verbo multiplica el curso temporal en el canto de la mujer, abriendo paso a la regresión que ocurre en la siguiente estrofa hacia un pretérito continuo y no determinado:

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

(vv. 7-10. Las cursivas son mías)

En la cuarteta anterior, la voz de la Lola, aliterada como está en el título, se había puesto de colores. La permanencia del tono violeta se vuelve fondo sobre el que se ha inscrito ya la imagen del canto natural referido por el *yo* lírico. La palabra, incapaz de englobar la simultaneidad de las dos dicciones, se vuelve color —permanencia en el espacio—, sirve de pentagrama para el trino del pájaro, y el canto natural se propaga como un eco. El primer plano pasa a ser trasfondo, aunque mantiene intacta su temporalidad presente —“La Lola canta” (v. 1)—, oponiéndola a la *a posteriori* mención de “iba” y “cantaba” que se encarga de manifestar la desarticulación temporal entre el poema y la percepción. La importancia del estribillo sobre el resto del acontecimiento será la del cruce donde entroncan acentos distintos. El valor de placidez ostentado en la escena no se instituye ni por el ambiente campestre

ni mucho menos por la actividad en desarrollo. El tópico de la lavandera cantando se transforma desde los tiempos, espacios y acentos traslapados.

No es sino hasta los versos 11 y 12 donde se repite “¡Ay, amor, / bajo el naranjo en flor!” que la rima ha asociado con “algodón”, “voz”, “sol” y “gorrión”. Los campos semánticos cruzados (algodón/sol, gorrión/voz) aluden a vista y sonido. Elementos que han caracterizado a la mujer pasan a formar parte de la naturaleza. Entre la abundancia del sol y el espacio limitado de la acequia se despliega la misma desproporción que entre el diminutivo de “olivarito” (v. 9) y la potencia del canto del gorrión, cuya morfología invoca un falso aumentativo. El *beatus ille* de la escenografía crece a partir de la voz natural del pájaro que cambia el tono del estribillo. La exclamación “¡Ay, amor...” puede ser celebratoria, nostálgica, triste, anticipatoria. El ave y Lola se enfrentan sobre un sentimiento en cuya modulación se acumulan matices posibles. Así, los versos 11 y 12 adquieren una sonoridad coral que no garantiza la armonía puesto que se abre a la circunstancia particular de cada cantor. La simultaneidad se vuelve retrospectiva por los verbos, y a pesar de que el discurso del personaje y el del pájaro se empalman literalmente, siendo contiguos en el espacio, guardan algo de la polémica de un diálogo cuyos acentos son discernibles sólo en el contraste de las fuentes de enunciación.

En el terceto de los versos 13 a 15 el tiempo cambia de nuevo: “Luego cuando la Lola / gaste todo el jabón, / vendrán los torerillos”. Una premonición se cierne sobre la escena de la lavandera y extiende el tiempo presente en el futuro. La tensión temporal se basa en la acción que Lola llevará a cabo. La mujer, su voz, su actividad, el ave cantora, quedan en segundo plano. En su tercera repetición, el estribillo suena a raíz del cambio que la inminente llegada de los torerillos produce sobre el paisaje natural y humano. Estos cambios afectarán el tono en el que se articula “¡Ay, amor, / bajo el naranjo en flor!” (vv. 16-17). La relación entre el personaje femenino y el colectivo masculino no es evidente. En todo caso, la soledad de la protagonista y del gorrión al enunciar los dísticos ha sentado un precedente de amor no compartido sino evocado, que puede o no cumplirse con la participación del grupo masculino.³¹

En este poema hay varios sujetos de enunciación: uno que tiene como tarea transmitir la escena actuada por otros, quienes articulan los dísticos

³¹ Los torerillos son el público cuando Lola canta saetas en “Balcón” (pp. 203-204). Aquí se lleva a cabo un acto comunitario de conexión profunda entre el coro y la corifea. Walter A. Dobrian sostiene: “En ‘Balcón’ el poeta enfoca (*sic*) el aspecto festival (*sic*), erótico que muchas veces subyace las sobrias celebraciones religiosas (*sic*)” (*García Lorca: su Poema del cante jondo y Romancero gitano analizados*, Madrid: Ediciones Apuerto, 2002, p. 109).

en forma de resonancia, pero también de palimpsesto. “¡Ay, amor, / bajo el naranjo en flor”, en la voz violeta se oye como queja o invocación, y corresponde al canto arquetípico que configura a la lavandera. En la voz del pájaro se oye un acto reflejo, carente de intención, abierto a la interpretación del oyente. Al final, el *yo* del poema toma la frase y le imprime su propio acento de espectador, pronosticando un presente reiterado *ad infinitum*. El estribillo plurivalente muestra los matices de diferenciación en una frase al parecer idéntica. Es, pues, de este modo, que el poema queda abierto a los hechos y a las palabras en la medida en que se repite el ritual del olivarito.

La apertura de “La Lola” invita a leer a la protagonista frente a otras figuras femeninas y en diálogo con ellas, especialmente en contrapunto con su doble, la Lola de la sección de la Saeta, y con Amparo, que en el segundo poema de la sección de “Dos muchachas” está configurada también por la soledad, la labor arquetípica del bordar y su posición de espectadora de la naturaleza. En el primer caso, desde un espacio limítrofe, Lola canta saetas en “Balcón”:

La Lola
canta saetas.
Los toreritos
la rodean,
y el barberillo
desde su puerta,
sigue los ritmos
con la cabeza.
Entre la albahaca,
y la hierbabuena,
la Lola canta
saetas.
La Lola *aquella*,
que *se miraba*
tanto en la alberca.

(pp. 203-204. Las cursivas son mías)

Junto con la muchacha, un elenco de personajes colma el ambiente de actualidad cultural: los toreritos y el barberillo. El poema acumula perspectivas de una imagen por la vía de los efectos sonoros y la concordancia tem-

poral, cosa que también sucedió en “La Lola”. El cambio de distribución sonora —cantidad de sílabas y rima— en los últimos tres versos del poema, acompaña una ruptura de contenido, reorientando el sentido en el deíctico “aquella” y el tiempo verbal de “miraba”.

Espacio y personaje se enlazan en un montaje de contrapunto, gracias al cual el sitio se delimita por la voz que canta, presencia nominal que domina la memoria del poema. La mujer sobresale también frente al grupo homogeneizado y arquetípico de los toreritos. El barberillo, la otra presencia individual, mantiene el ritmo (v. 7), sirve de soporte. El suceso del poema es la armonización del acontecer que se lleva a cabo entre corifea/coro y director de escena. El ambiente religioso de la saeta se ha secularizado por completo, mientras que un aire pagano se imprime a raíz de las yerbas de olor que impregnan de naturaleza el espacio. Por su identificación con la saeta, el espacio secular del “balcón” reviste piedad, se vuelve púlpito. Pero este elemento realista se retrabaja a lo largo del poema: el escenario ritual oscila entre la secularización de sus personajes y el paganismo de sus yerbas de olor.

La crítica ha visto en esta misma alusión la multiplicidad de la Andalucía lorquiana:

Positioning Lola on a balcony between mint and basil to sing *saetas* suggests a key to Lorca's representation of Andalusia. Underlying this interlacing of details is the conviction that his native region is complex and multifaceted and that a sensitive tribute to the genre of song most closely associated with Andalusia has to include its flora, its landscapes and cities, and its inhabitants with their distinctive sounds, costumes, rituals and activities.³²

El pasaje exalta la observación afinada de Lorca, a pesar de que la totalidad del argumento hace al granadino casi un poeta costumbrista que clama el valor de su terruño. Todas las regiones habitadas tienen cantos y flora, esto no es exclusivo de Andalucía, ni distingue la de Lorca de otras. Lo que el crítico no ve es que el poema se construye sobre la misma estrategia estética de la saeta tradicional —la hibridez—, multiplicando los niveles de su significación: entre la loa y la elegía, el mundo cristiano y la profanación erótica, el elemento estoico y el epicúreo.

³² C. B. Morris, *Son of Andalusia. The Lyrical Landscapes of Federico García Lorca*, Nashville: Vanderbilt University Press, 1997, p. 224.

A partir del verso 13, se invierte el orden de las asonancias, y por medio de las palabras “aquella” (v. 13) y “miraba” (v. 14), se pasa de la actualidad en la que ocurre el paso de la procesión a una dimensión temporal distinta, desde la que se recuerda a Lola. La alteración temporal de los últimos versos afecta la condición en la que está el personaje femenino en cada uno de los dos distintos momentos del poema. Christian de Paepe interpreta el verbo en pasado como alusión a “una atracción maléfica” que los aljibes ejercen sobre los personajes líricos de Lorca, es decir, como signo de muerte.³³ Ya sea que se trate de un proceso de autodestrucción, ya porque detrás de los tres últimos versos se alude al poder seductor, reflejo de Narciso —interpretación que da también el editor—, lo crucial en esta parte es que por medio de alteraciones formales, como también a raíz de la posibilidad de retrotraer el discurso en el espacio de la memoria, la principal fuente de enunciación hace que confluyan en el texto dos imágenes del mismo personaje.³⁴ Esta demarcación de lo otro —el tiempo y la protagonista— da identidad a la voz de enunciación: el *yo* lírico es portador de memoria colectiva, transmisor de mitos.

Al final del poema la representación de exteriores fijada en los primeros 12 versos da su lugar al ensimismamiento reflexivo que también se representa en el intercambio entre la imagen y la dicción. Es decir, si la mirada de Lola queda atrapada en su reflejo, el deíctico “aquella”, el adverbio cuantitativo “tanto” y más todavía la frase elíptica de los versos 13 y 15, devuelven la voz a su intimidad, al monólogo del recuerdo. En los tres últimos versos no se trata de identificar a la Lola que canta saetas, sino a la que habita en el recuerdo de quien habla. Así, el personaje individualizado por su función en la procesión retrocede frente a la actualización de la memoria íntima. La circunstancia externa se encierra en el reflejo de la muchacha en el aljibe; la procesión de Pascua se apaga, cede su lugar a la asociación mnemónica que sobrepasa el ambiente festivo. Al desvanecerse, el balcón del primer verso se extiende hasta fragmentos de otros espacios, mostrando los trayectos subterráneos que forjan la geografía —balcón, aljibe, intimidad—, que la vuelven actualidad —cante, otro, *yo*.

En “Amparo”, la espaciosidad se forma sobre el motivo de la separación. El poema tiene tres vertientes discursivas: una de descripción, enfocada en

³³ *Poema del cante jondo*, p. 204, n. 13.

³⁴ Las dos facetas sensibles de la expresión del personaje, consecutivas en el discurso pero distantes en las emociones, están entrelazadas por el juego de las rimas, aludiendo a las rimas visuales cubistas.

Amparo (vv. 6-13), otra directa, de discurso amoroso (vv. 1-3, 14-19), y un dístico parentético que resuena internamente y da cohesión al resto del poema (vv. 4-5).

Amparo,
¡qué sola estás en tu casa
vestida de blanco!

(Ecuador entre el jazmín
y el nardo.)

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

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

Amparo,
¡qué sola estás en tu casa
vestida de blanco!

Amparo,
¡y qué difícil decirte:
yo te amo!

(pp. 228-229)

La crítica ha adjudicado a Amparo una soledad desesperante, precisamente por oposición al ambiente en el que se desenvuelve su contraparte, Lola. Al respecto, C. B. Morris dice:

To enter the rarified world of Amparo after breathing the open spaces which are the habitat of Lola is to be asphyxiated within a series of prisons, one contained within the other as in a Chinese box; some are explicit, like the house, the patio and the canary's cage; other are implicit, like the cemetery suggested by the cypresses and the frame holding the canvas. Even the parenthesis containing the description of Amparo's whiteness is a barricade, separating her from

reality and mooring the two lines, so that they stand as a solemn epitaph that paralyses her rather than as a refrain that celebrates her.³⁵

En cierto nivel, Morris tiene razón: Amparo es lo que la soledad enmarca (vv. 1-3), una existencia tópica a primera vista. Sin embargo, hay elementos disonantes en ella. En la primera cuarteta, Amparo hace casi lo mismo que Lola. La diferencia significativa es el espacio que ocupan, desde el que miran y oyen la naturaleza. En la segunda cuarteta, se añade la actividad creativa de la mujer. Como signo de autorreferencialidad, lo que borda Amparo son “letras” (v. 14). Entre este verso y la exclamación final del poema se extiende un puente: Amparo ejerce cierto tipo de escritura, huella y ruptura de su propio silencio. A pesar de hablar sobre su amor, quien se declara no lo hace frente al objeto de su deseo, sino sobre el papel, hacia dos receptores: uno imposible, Amparo, y el otro virtual, el lector. Aquí se vuelve visible una línea sutil, la que separa y une espacios contiguos: la palabra amorosa de la poética; al *yo* que oye del *yo* que habla; la voz del silencio; la imagen de la sensación; la contemplación amorosa del espacio intransitable del otro. Así como el ecuador separa matices visuales y olfativos delicados entre el jazmín y el nardo, el amor y su imposibilidad se encuentran y se enlazan irreductiblemente sobre una divisoria tenue y débil: la letra.

Los versos entre paréntesis “(Ecuador entre el jazmín / y el nardo)”, caracterizan tanto el vestido como la casa en el momento en que estas *cosas* se vuelven hipálages para hablar de Amparo. Entre la mujer, el vestido y la morada se establece una relación de correspondencia exclusiva y de oposición al mundo externo. Objetos límite, el vestido y el hogar, son de la misma naturaleza que un ecuador: un confín entre el *yo* y lo otro, ya sea éste lo exterior natural o el amante que habla. Éste ve y oye lo mismo que Amparo, se encuentra cerca de la interioridad de ella sin ser ella; se ubica en una franja limítrofe sobre la que se se puede compartir el espectáculo de exterioridad e interioridad. El ir y venir entre diferentes perspectivas de enunciación, a través del tiempo o del espacio, crea el mundo de Lola y Amparo como una red de relaciones significativas con otras voces. La mujer en el mundo jondo es, así, un espacio que se percibe como íntimo en tanto intransitable por el otro, ya sea éste el coro o el amante, el silencio o la palabra.

Otra figura que se debate en el mismo esfuerzo de expresión es la Parralla. Si el título del poema dedicado a la cantaora, “Café cantante” (pp. 237-

³⁵ *Op. cit.*, p. 218.

238), da la impresión de ubicarla en el espacio más propio de la *performance* del cante jondo, los primeros dos versos singularizan esta impresión, dando paso a la creación de un café cantante en el que la Parrala es el personaje central y el acto de su conversación, único. En el escenario iluminado por lámparas de cristal y espejismos de luz, alguien observa a una mujer que evoca la muerte en su canto. La comunicación de la cantaora con la muerte no parece lograrse, así que los intentos se multiplican y el auditorio no presencia un canto, sino un lamento reiterado. Con la repetición del llamado se mezclan impresiones sonoras y visuales mientras se multiplican los reflejos-ecos en la actividad de los espejos.

La vista rige la creación del ambiente iluminado por “Lámparas de cristal” reflejado en “espejos verdes” (vv. 1-2). De ahí la inclusión del poema en “Viñetas flamencas”.³⁶ La ambientación atemporal y la serie de verbos en presente a lo largo del poema hacen que la estampa se pinte frente a los ojos del lector-espectador. El foco se centra en el acontecimiento: “Sobre el tablado oscuro, / la Parrala sostiene / una conversación” (vv. 3-5). A diferencia de Silverio Franconetti y Juan Breva, personajes de las dos anteriores “Viñetas flamencas”, narradas por el *yo*, la Parrala es parte de un ambiente en el que su voz actúa: conversa con la muerte. Lo anterior rige la movilidad de la focalización, la actualización de la simultaneidad y los valores discursivos literales.

El trasfondo cultural del cante jondo emerge en el realismo de la imagen. La muerte, como personaje, está integrada y genera el acontecimiento en el escenario. De valor idéntico en tanto actrices del suceso, la Parrala y la figura reticente de la Muerte comparten el tablado, una como fuente de enunciación, la otra como destinatario imposible. Hasta el verso 11, el espacio se ha dividido entre el tablado de la Parrala y el lugar de “las gentes” que presencian el espectáculo. En los últimos tres versos, se juntan los fenómenos y los actos en el juego verde de los espejos: actuación y función intercambian su fuente y destino, vista y sonido se convierten en movimiento encerrado en los espejos (v. 12) y, por lo tanto, también visualizable, pero ya no de naturaleza actual, sino sobre el espejo de la memoria. Por lo demás, los personajes pierden su predominio escénico, el cual se transfiere y se con-

³⁶ Según Christian de Paepe, “este poema es una verdadera viñeta, en la acepción primera de la palabra, una estampa. Medio siglo de la historia del cante —etapa de los cafés de cante— a través de un grabado del siglo pasado” (*Poema del cante jondo*, p. 237, n. t).

vierte en imagen ambulante entre los reflejos. Por último, el espectáculo se refrena en el tiempo y permanece en el espacio, como estampa de “Largas colas de seda / [que] se mueven” (vv. 13-14). Los versos finales oscilan entre la literalidad de lo expresado y la conclusión del poema: memoria discursiva y memoria de los espejos embonan en la doble recepción del texto: la interna, de “Las gentes / [que] aspiran los sollozos” (vv. 10-11), y la externa, de la lectura.

El último de los poemas que presenta imágenes femeninas en el espacio es “Baile” (pp. 250-251). Los octosílabos asonantados en los versos pares de las cuartetas remiten a una construcción romancística avalada también por el ambiente narrativo del evento, cuyo personaje central es la Carmen.³⁷ Si el personaje femenino es visto, al principio, desde lejos, como figura en las calles de Sevilla, la distancia varía incluso dentro de los límites de la misma estrofa. La referencia a “las calles de Sevilla” (v. 2) revela la ubicuidad del punto de vista, caracterización que se hace más evidente cuando de una imagen general se pasa a detalles como los “cabellos blancos” (v. 3) y las “brillantes [...] pupilas” (v. 4) de la protagonista. Otro tipo de desplazamiento, no ya espacial sino cognoscitivo, se advierte en los rasgos del personaje en los que se enfoca la segunda cuarteta.

La Carmen de “Baile” sacude el estereotipo de la mujer en el mundo flamenco: con una serpiente alrededor de su cabeza de pelo blanco, baila sola con su memoria por las calles, impregnando el entorno de sensualidad bacanal desgastada. Christian de Paepe señala los nexos entre la sección de la saeta, en especial del poema “Sevilla”, con la unidad poética de la soleá, y con “Baile” de “Tres ciudades”, a raíz del motivo recurrente del reptil.³⁸ A lo largo del *Poema del cante jondo*, Lorca ha usado la serpiente decapitada como imagen-espacio donde se encuentran y refractan el ritmo, la feminidad, el deseo, el laberinto. En este trayecto serpenteante se logra transitar por el mundo jondo, sus héroes, sus músicas, transmutando la apariencia en identidad.

Según un testimonio de Guillermo Núñez del Prado, la Parrala obligaba a la soleá:

³⁷ La orden “¡Niñas, / corred las cortinas!” (vv. 4-5, 11-12, 17-18), rompe la forma del romance, aunque también entra en la cadena de la rima.

³⁸ *Poema del cante jondo*, p. 195, n. 7. Falta, también, señalar la presencia de una “blanca serpiente / de niebla” en “El paso de la siguiiriya” de la sección homónima (pp. 164-166). Este animal se asocia con ritmos cuyos portadores son mujeres.

a retorcerse de dolor *como una serpiente sin cabeza*, a sacudirse con *las convulsiones de la carcajada como una bacante ebria*, a crujiir como la carne que se abre para dar paso al cuchillo, a morder como una loba, a besar como una virgen, a vibrar como el cántico de un ángel, a maldecir como la blasfemia de un demonio. No era un canto, era un alma, no era una copla, era un poema hecho de notas que parecían vivir la vida de la carne, ni ella, en tales momentos, era una artista dominando más o menos su arte, sino un verdugo que agarra entre sus dedos un corazón y lo pulveriza.³⁹

La soleá de la Parrala coincide con la figura de la Carmen en “Baile”. Lorca incorpora en esta figura no sólo a la cantaora, sino lo que la gente de la época decía de ella. Por estas imágenes múltiples se revitaliza una reminiscencia: desenfreno, peligro, extremos de emoción y maestría. Todas estas figuras encierran una amenaza, revelan el peligro de la bacante por las calles de “Una ciudad que acecha / largos ritmos, / y los enrosca / como laberintos” (“Sevilla”, vv. 5-8, p. 195), apuntan hacia el ritmo sin cabeza de la siguiiriya (“El paso de la siguiiriya”, vv. 3-4 y 11-12, pp. 164-166), y se superponen como capas de la memoria andaluza en el *Poema del cante jondo*. La lucha a muerte en el “Café cantante” se disemina en espacios exteriores, y mientras más resuena, más propaga el conflicto entre la intimidad y el mundo exterior.

La figura femenina como epítome de pasión amenazante es la piedra de toque sobre la que se revelan facetas del imaginario social alrededor del cante jondo. En la orden de “Niñas, / corred las cortinas!”, dos horizontes ideológicos se enfrentan y chocan, como lo han hecho también, de manera más sutil, en poemas anteriores. La espaciosidad de la orden —interior de las casas—, y su reiteración, producen una imagen del lenguaje en franca disonancia con el espacio, el tiempo y el tono del *yo* lírico. Entre ambas fuerzas se desenvuelven los actores: Carmen, portadora de pasiones ancestrales, las “niñas” que proyectan sobre la bailaora sus deseos jóvenes, y los corazones andaluces que se anegan en la memoria que el momento propicia.

Lejos, cerca, al lado y dentro del personaje femenino, quienes discurren sobre la realidad que se vive en las calles de Sevilla y en la cabeza de la bailaora, tienen un conocimiento asombroso de su mundo:

³⁹ *Cantaores andaluces*, Barcelona: Editoriales Andaluzas Unidas, 1986, pp. 154 y 157. Las cursivas son mías.

Las calles están desiertas
y en los fondos se adivinan,
corazones andaluces
buscando viejas espinas.
(vv. 13-16)

La danza de Carmen ha terminado, las calles están vacías, realidad que da el paso del grito al silencio. “Las viejas espinas” remiten al cabello blanco y los galanes antiguos a los amores pasados de Carmen. El ambiente de la sensualidad que se trunca bajo el peso de los años se multiplica en la evolución del discurso desde la presencia de Carmen hasta el vacío vital y la adivinanza del deseo, encerrados en los corazones andaluces (vv. 15-16). Pero el poema no termina aquí. La voz que prohíbe ver a las niñas insinúa la desobediencia; afirma que la ventana está todavía abierta a la calle, lugar antepuesto a la autoridad de la voz.⁴⁰

A lo largo del poema, Carmen baila y sueña con su baile del pasado (vv. 1 y 9); quienes anuncian esta realidad externa e interna son las espectadoras furtivas: las niñas. El ambiente se debate, por una parte, entre la imagen festiva de la Carmen bailando, y, por otra, en una serie de matices, como el color de su pelo, el sueño de los galanes de antaño, el final irremediable del espectáculo y sus restos patéticos, elementos que configuran el ambiente contrariamente a las expectativas del título y de los dos primeros versos. Entonces, la reiterada advertencia de la voz que pide que se cierren las cortinas atañe no sólo a la festividad bacanal, sino también al encuentro con la memoria.

El espacio que las figuras femeninas delimitan en el poemario es todo menos unívoco o metafórico; en él se crean diversas entidades, por medio de las cuales se da cohesión a un mapa que se desea no onomástico, sino connotativo, propio de las necesidades de sus habitantes. Personajes y lugares aparecen móviles, como transeúntes de la identidad, nómadas frente a la imposición de una geografía petrificada ante todo en su nominalismo; cobran continuidad en el tiempo y son en tanto están, pues el paisaje en el

⁴⁰ Niños y muchachas ciegas acompañan la desaparición de la siguiiriya gitana en el horizonte (“Después de pasar”, vv. 1-2, p. 167); las niñas de pie menudo oyen el lamento de la soleá (“Alba”, v. 11, p. 190). La Lola lleva el legado de los saeteros muertos (“Balcón”, pp. 203-204), y la ausencia de niñas buenas es lamentada en el entierro de la Petenera (“Falseta”, vv. 3-4, p. 219). En varias ocasiones, los poemas engendran a los herederos de su legado en el último momento.

Poema del cante jondo se vuelve dador de identidad por revelar la medida en que los personajes existen en términos de una topografía antropológica:

Human needs in and from landscape are many: we may seek material security or provision, the psychological assurance of environmental integration or dominance, the cognitive pleasures of recognition, verification and understanding, or aesthetic gratification from the comely and perennial.⁴¹

Pero la relación es recíproca. A veces este mismo *locus* de enunciación se pone a prueba: se configura por medio de versiones de un mismo acto, separadas por el pasar del tiempo; un tiempo significativo porque en él cambió radicalmente el mundo en el que los personajes viven. Las técnicas que usa Lorca son múltiples, pero el resultado es constante: la creación de un mapa heterodoxo e incompleto en el que el lector ha de definir su propio punto espacial de escucha para así forjar la relación que mantiene con las demás voces de la geografía, dependiendo de sus propias necesidades.

En 1973, Xavier Zubiri propone la idea de espacio como estructura de puntos, y define como tal su construcción trascendental. Para el filósofo español, la calidad del espacio en cuanto realidad es la “espaciosidad”: el excedente de *lo que es* en la realidad del espacio. Construida a partir de diferentes puntos o notas espaciales, la realidad se basa en la espaciosidad y, en tanto tal, es respectiva, porque se rige por un dentro y un fuera-de; activa, porque siempre da de sí; y dinámica, porque es cambiante. Toda nota de la estructura del espacio está fuera de las otras y dentro de sí misma; es siempre nota-de.⁴² Zubiri distingue entre el espacio geométrico y el físico, y considera la ficción una construcción posible del espacio geométrico, una estructura sentida, imaginada, una distribución posible, aunque no aprehendida como real.⁴³

⁴¹ Chris Fitter, *Poetry, Space, Landscape. Toward a New Theory*, Cambridge: Cambridge University Press, 1995, p. 13.

⁴² Xavier Zubiri, *Espacio. Tiempo. Materia*, Madrid: Alianza, Fundación Xavier Zubiri, 1996, pp. 127-159.

⁴³ En este sentido, la ficción se parece a las matemáticas, o en general, a las ciencias. La gran diferencia se encuentra en los centros de aprehensión de ficción y ciencias: la primera es sentida como contenido de la imagen, captado por la fantasía, mientras que las segundas son comprendidas intelectivamente. “La ficción no es ficción de realidad; sino realidad en ficción; la realidad misma, el carácter físico de realidad que yo aprehendo pero con una estructura fantástica. La ficción es una forma de pensar fantástico; aquel pensar cuyo contenido es formalmente sentido, esto es, imaginado” (*ibid.*, p. 145).

Según el estudioso, la espaciosidad del ser humano le es exclusiva, ya que por medio de su inteligencia éste se encuentra en el espacio y, por estar, es; los objetos o incluso los animales ocupan el espacio. El ser humano tiene su propia espaciosidad en tanto su modalidad de existir implica una estructuración ejemplar del excedente del ser, es decir, de lo trascendental dentro de la realidad: “El hombre es algo interno, interior e íntimo frente a lo que es externo, exterior y éxtimo. Y la manera de ser real en cada uno de estos aspectos es estar excediéndolo para ser real según el otro”.⁴⁴ En cuanto al análisis del texto lorquiano, la estructura concéntrica de la espaciosidad del ser, como la concibe Zubiri, me sirve para discernir los distintos entes a raíz de la enunciación interna, correspondiente a una interioridad y reveladora de cierta intimidad. La espaciosidad de la voz lírica, su ser, es el excedente de decir o dejar oír desde un espacio que, a pesar de parecer unidimensional y transparente, revela sus estratificaciones por medio de ecos concéntricos en los que se oye la voz desde la tradición y la memoria.

En el *Poema del cante jondo*, la espaciosidad de la voz se entiende como *respectiva* en función de la memoria que se asume como responsabilidad frente a otras memorias insinuadas o sentidas, siempre emergentes de puntos distintos en el espacio; como *activa* porque siempre excede su propio discurso presente al remitirlo al pasado y al futuro de otros, y como *dinámica* porque está sujeta a la diversidad de sus oyentes, siempre relacionados con un espacio particular. Estas tres características constituyen una condición fundamental de la forma arquitectónica de la lírica como totalidad. No utilizo aquí el término *totalidad* como característica temático-argumental contraria a la fragmentación. Ésta siempre existe en cualquier tipo de discurso. Es más, siendo un rasgo fundamental de elección de medios y propósitos, la fragmentación siempre es relativa al sistema de valores que un texto sugiere. Tampoco pienso en la totalidad como esta relación con el absoluto literario que, forjada en el Romanticismo, ha acompañado sin interrupción la poesía de los últimos dos siglos. Este nexo entre estética y ontología implica que, desde un espacio interno de valor universal, un lugar idéntico al *yo*, se produce un flujo discursivo de poder originario, casi divino. En su libro, Lorca refuta el solipsismo del *yo* que canta, y así logra ver la poesía después de la era idealista-romántica, rebasada la unión de estos sistemas de pensamiento y representación, en cuyo centro se encuentra el sujeto omnipotente y universal de la poesía romántica. La

⁴⁴ *Ibid.*, p. 189.

equivalencia entre estos dos sistemas se basa en un *yo* unívoco, siempre integral en sus partes constitutivas —espíritu y materia, cultura y naturaleza—, que no sólo renuncia a la historicidad de su mundo, sino que mantiene los orbes de vida y arte en conflicto. Por el contrario, el *yo* lírico de Lorca se nutre de su inmersión en la vida, en la naturaleza hecha paisaje, es decir, ideología.⁴⁵

La naturaleza de Lorca es observada a través de una polémica por la que los discursos se integran en trayectos espaciales, desde la voz de la interioridad hasta la articulación acentual de la poesía en el espacio. En este itinerario se pasa de la homogeneidad universal a la diferencia responsable, de la cerrazón frente al otro a la apertura de su presencia transformadora. Una vez en el mundo, la voz tiene que converger con las voces que han templado su timbre interior. El ambiente en el que se desarrolla el *Poema del cante jondo* es de plenitud comunicativa, posible sólo a golpe de diálogo. La exuberancia semántica de sus poemas se encuentra arraigada en el espacio, y favorece una imagen completa de los personajes en la medida en que éstos son, ante todo, portadores del acto lírico principal: la enunciación.

La multiplicidad de voces y su espaciosidad son constantes de creación en el libro. Lorca bifurca el discurso en el mismo poema; en ocasiones sólo insinúa la existencia de más de una voz. En otros casos, los poemas corren sobre dos planos de enunciación. Una voz se enfrenta con otra o con un eco lejano, dejado atrás, hostil o amigo, coral o individual, único por sus coordenadas y su manera de habitar las honduras, el monte pelado, el campo de olivos. Estas existencias atadas al espacio dan a la geografía un sentido de coto. Por su estructura, el *Poema del cante jondo*, libro separado en ciclos de poemas que cuentan historias o trazan los contornos de personajes, se construye sobre la acumulación temporal en el espacio. Las múltiples fuentes de enunciación surgen al trazarse un proceso de maduración e introspección. Así, se pasa de la noticia sobre una presencia a la constatación de la naturaleza de quien habla, para lo que se delimita el espacio con tal de que su acento sea inconfundible al final.

⁴⁵ En la expresión estética de la naturaleza (el paisaje) se encuentra el modo de naturalizar la ideología. Sobre la manera en que el paisaje sobrevive en las vanguardias, poniendo en práctica precisamente esta posibilidad de unir las dos esferas —naturaleza e ideología—, excediendo los límites de la autonomía del arte, véase el artículo de Charles Harrison, “The Effects of Landscape”, en W. J. T. Mitchell (ed.), *Landscape and Power*, Chicago: The University of Chicago Press, 1994, pp. 203-239.

Los poemas se suceden, dando razones suficientes para discernir entre las voces que participan en la hechura de los relatos. Cada una, con su timbre, informa sobre un portador que, además de calificarse por lo que dice, por su tono, por su ubicación espacial, se manifiesta con un gesto que señala su actitud hacia lo que las demás voces han cantado. A veces el lector siente que el texto lírico se va deslizando hacia un *performance* en el que retórica y pantomima entran en un proceso de equivalencias. A la manera de la cinematografía de la época —es decir, el cine mudo, por el que Lorca experimentó una singular afición—, la palabra es la insinuación de una imagen, y ésta el recordatorio tardío de unos labios que articulan en silencio. Este silencio se vuelve gesto y mueve el discurso hacia su conclusión, la cual sólo es posible en la demarcación del espacio personal por parte de otras presencias.

El *topos* del *Poema del cante jondo* se muestra, en ocasiones, como escenografía, otras, se encoge hasta tomar la forma de un instrumento —caja de resonancia de la guitarra o castañuela-crótalo—, y en otras más designa el lugar de origen mítico del gitano —un pliegue del desierto. Hay que entender el espacio del *Poema del cante jondo* como el lugar de donde emanan el grito, el cante, la poesía, las voces. Esto es, verlo no como escenario o como símbolo, sino como lugar de enunciación, a saber, como el límite pragmático entre vida y arte, sobre el cual la palabra plena se hace posible. Este sitio es el de *quienes* hablan, pero no de un sujeto, sino de todos los que ponen su frase melódica en la armonía disonante que logra el poeta. Aquí los *yo* que enuncian se hacen audibles —esto es, sus voces se distinguen entre sí— por su posición en el espacio. La ubicación se vuelve significativa en relación con el acto que la voz lleva a cabo. La identidad es, pues, una dación del acento audible a la palabra, y es irreductible a un punto espaciotemporal. Por eso, *estar* poéticamente es un privilegio. La tribuna lírica lorquiana es, ante todo, un lugar disputado entre diferentes fuerzas que pugnan por expresión y supremacía.

Sólo gracias a su espaciosidad se vuelven audibles los agentes de enunciación del poemario. El espacio del *Poema del cante jondo* propicia un tipo de actitud discursiva —de acumulación—, en la que el tiempo se mide en términos de memoria inscrita, de ecos que pueblan su trayecto desde las entrañas de la tierra hasta la superficie donde se despliega la palabra. El discurso lírico es *anamnesis* transitada: de la remembranza oculta en el eco a la permanencia de la escritura, del temblor interno al gesto desenvuelto, de la colectividad al individuo, de ser memoria a ser hecho memorable.

Lo anterior es el resultado de un proceso para cuya realización es imprescindible más de un acento. De lo que se trata en el *Poema del cante jondo* es de representar aquellas voces interlocutoras que han ido construyendo el entorno cultural del poeta, y me refiero aquí al propio García Lorca en tanto fuerza creadora. La enunciación emana del cronotopo andaluz; gracias a él se pueden reconocer ecos y acentos que entran en diálogo a pesar de la distancia histórica que los separa: así, los gitanos sedentarios de 1922 hablan con sus antepasados nómadas, las mujeres de hoy con los reyes de ayer, el cantaor con el cronista medieval, el río-mercante con el río-enamorado, el poeta con el pájaro cantor, el cofrade con el guerrero. Las voces en interacción se acumulan en el paisaje conforme animan la vehemencia o desmayo de matices en la voz individual.

Los protagonistas líricos no ocupan siempre un lugar de autoridad, por lo menos no a la manera de fuerzas socioculturales, como pasa en la novela. Sin embargo, en cuanto a su acceso a la palabra, el hablante poético es privilegiado respecto al coro de voces del que ha salido. En el *Poema del cante jondo*, junto con el tradicional *yo* lírico, los gitanos y las mujeres se hacen oír. Su lugar de enunciación no corresponde al de la autoridad; sin embargo, su manera de trascender sobre el espacio —esto es, sobre las demás voces— implica una posición aventajada para el sesgo que toma el acontecimiento lírico en el que los personajes participan.

La misma historia se cuenta líricamente varias veces en este libro. Los entes se van cercando y definiendo por la colectividad. La diferencia entre versiones y rostros no se puede justificar sin tomar en cuenta la plenitud espacial de quienes enuncian o los ecos de quienes sólo resuenan al filo de la muerte. La versión memorable de una historia en el *Poema del cante jondo* es inconcebible sin su arraigo en el espacio de enunciación. Éste se constituye doblemente: con respecto al recuerdo que salva de la voracidad del tiempo y del olvido, y en función del espacio que ocupan sus oyentes. Entre ellos hay que contar herederos y rivales de esta memoria. En el libro no existen un *yo* y un coro homogéneo; más bien, el lector se encuentra con una multitud disonante cuyas voces individuales compiten desde derroteros múltiples por primacía o supervivencia. Entre ellos, algunos luchan también por la cohesión.

Para obtener un mapa estético de la espaciosidad del *Poema del cante jondo* hay que entender la axiología por la que se estructura este universo, por la que sus objetos o seres, las notas individuales de su mapa, se privan o se dotan de vida interior e íntima. En 1922, el mundo jondo se había estilizado

por una parte como folclor, por otra como un trasmundo abyecto; en ambos casos, para un lego como Lorca, se le había sustraído la vitalidad estética. Se necesitaba un nuevo sistema de valores para hablar sobre Andalucía desde ella; pero, ¿cómo se podría lograr esto? Potenciando aquellas estructuras de la memoria ocultas tras capas de historia oficial, a las que no tenía acceso la palabra del escritor culto, mezclando el registro culto con el decir y ponderar de la tradición. Sin embargo, esto no es un proceso tropológico sino un enfrentamiento de cosmovisiones. Al dotar a objetos, mitos, arquetipos o géneros musicales de realidad espacial, esto es, al colocar a los portadores de cultura en relación dialógica entre sí en un entorno actual, Lorca saca a flote el excedente de ser real de todos ellos: su espaciosidad, su capacidad de ser fuentes de enunciación, agentes de un proyecto estético vigente. De la geografía sin sentido estético pasamos a un mundo palpitante de presencia y memoria, palabra e inscripción, paisaje y movimiento, escenografía y acto. Es esta acumulación de elementos identitarios la que da un sentido específico a nombres propios y lugares genéricos, haciendo reconocible el espacio de Andalucía como un lugar poblado de voces.

Olga Freidenberg, en un libro de pasiones interpretativas y hallazgos sensibles, separa con una línea sutil el mito y la literatura. Este trazo corresponde a la diferencia entre la imagen y el concepto, entre la representación de un *topos* imaginario —ya sea éste el héroe o el espacio a su alrededor— y la conceptualización que la metáfora implica en el pensamiento clásico: “[...] one must always remember that the Classical literary process consisted of the artistic re-creation of images that had not been artistic before. Metaphorization, objectively created by the birth of concepts, lays the groundwork of this process”.⁴⁶ El paso de la correspondencia inmediata entre palabra y mundo a la metaforicidad, es decir, a la intervención del concepto entre las dos esferas del ser —el mundo y el logos— es entonces la frontera que separa un pensamiento cosmológico de otro. Por este deslinde se ve afectada la relación del sujeto con su mundo y se abre una brecha entre ambos. La lírica, en tanto género moderno, ha tomado la parte del logos en esta oposición al mundo. Es precisamente contra esta asunción totalizadora que va la creación del espacio en el *Poema del cante jondo*, no para probar los límites o el sinfín de posibilidades de una de las dos formas de estar y pensar, sino para abrir el género y sus lectores al sobresalto del diálogo, a la reconquista de un *topos* de indecisión. Por una parte está el pensamiento del noma-

⁴⁶ Freidenberg, *op. cit.*, p. 35.

da que encuentra en el paisaje transitado la unidad del santuario y la amenaza contra la supervivencia, el trayecto constante y la explotación contingente de los recursos naturales, el sentido ambiguo de pertenencia y desarraigo de la tierra; mientras que, por otro lado, está el ente atado al territorio, para quien el espacio ocupado es valor de identidad y supervivencia.⁴⁷

El *Poema del cante jondo* no es la creación de voces que se encuentran sobre el objeto de lo que hablan; es decir, su mundo no está construido sobre la diferencia de la palabra. Por el contrario: la enorme insistencia en las mismas palabras —grito, pena, olivar, pájaro, muerte, Sevilla, saeta, soledad, blanco, ecuador, Petenera-la perdición de los hombres, poema, puñal, capricho, viñeta— hace patente el choque de distintas cosmovisiones históricas que se enfrentan sin tregua en el espacio de Andalucía. El gran regalo de Lorca a la poesía de su tiempo es el rescate y la conversión de esta memoria ancestral en discurso lírico. Los acentos de las palabras se oyen por su delimitación espacial, por la distribución de los puntos de enunciación que siguen los hilos de la memoria, histórica y poética. Lo anterior implica el reconocimiento de la diversidad cultural que bulle, pero no como muestrario, sino para marcar los límites ideológicos de la estética del cante jondo.

Si la espaciotemporalidad se vuelve rectora de la imagen posible del hombre, o mejor dicho, del lenguaje del hombre, por delimitar su historicidad, Lorca crea una poesía en la que los agentes del discurso y el espacio de la enunciación se construyen y se abren a la historia, recíproca y simultáneamente. Cada voz lírica en el *Poema del cante jondo* se resquebraja para que de sus hendiduras brote la palabra ajena. Si el silencio, como la oscuridad, hace al otro *yo* invisible en la lírica, la palabra de Lorca, siguiendo hilos discursivos en el espacio —el del gitano, del músico, del cofrade, de la muchacha, del arquetipo, del santo, de la Carmen y la Lola, del comerciante—, explota, entregándose a la posición ajena para ser habitada por ella.

El *topos* lírico lorquiano no es el de la acción solitaria ni el de la contemplación; es el destino final del movimiento respectivo que los puntos de una estructura espacial emprenden al reaccionar hacia un incentivo sensible-intelectual; es el campo de batalla para ocupar un lugar en un tiempo: el de

⁴⁷ Para una clasificación de las maneras de percibir el espacio, véase Fitter, *op. cit.*, pp. 15-23. El estudioso propone una serie de aproximaciones intelectivas y pragmáticas al espacio, correspondientes a diferentes etapas del desarrollo cultural y antropológico. Por medio de estas categorías, analiza la presencia histórica del paisaje en la literatura occidental desde la Antigüedad clásica grecorromana hasta la poesía inglesa del siglo xvii.

la enunciación. Sin embargo, no se trata de un espacio escenográfico, constituido a partir de puntos visibles antes de que la voz surja. El espacio lírico es una construcción de presencias y discursos en capas. La sede lírica no se crea por coordenadas de extensión sino por estratos y sedimentos, vetas solapadas de una memoria despierta en una evocación. En el timbre de la voz que canta se recupera una gama de ecos moradores. Estar ante el espacio otorga identidad; sobresalir del rumor de la batalla, como un acento particular, es ser. El espacio lírico es una estratificación del tiempo ordenada por las voces. Ocupando el lugar de enunciación, cada una de ellas propone una estructura distinta del pasado, una geo-genealogía particular. En este sentido, el cronotopo lírico lorquiano se crea por puntos espaciales, cada uno de los cuales constituye el destino de una línea temporal que hunde sus raíces en la tradición y emerge a la superficie para formar parte de un sistema de presencias. Sobre esta diferencia entre el ser nómada y el sedentario se basan varias maneras de acentuar las palabras-estación sobre las que se crea la Andalucía de Lorca, y es esta pugna sobre las visiones del espacio la que la crítica no ha logrado sopesar en su afán de unificar bajo los auspicios de la voz única el mundo jondo de Lorca.

III. LOS FUEROS DEL SUJETO: DE LA HISTORIA A LA LÍRICA

Every study has its fascination. The fascination of history is power.

KARL F. MORRISON, *History as a Visual Art*
in *Twelfth-Century Renaissance*

La presencia de la historia en un texto literario, cualquiera que sea nuestra acepción de ella, es indudable. Su sello se encuentra en todas partes, desde las referencias concretas hasta el simple uso de acentos discursivos enlazados con una escala axiológica particular de un tiempo, espacio, clase social, registro lingüístico.¹ Sin este ámbito valorativo las claves para la intelección y apreciación textual se vuelven borrosas. No obstante la radical importancia de lo anterior, la trascendencia de la historia —hecho y relato— sobre el discurso literario no se reduce a la recepción, sino que recorre y moldea internamente el texto. Con lo anterior, quiero decir que el procesamiento estético de la historia por parte de la literatura acuña imágenes del mundo y del ser humano que, devueltas como valor de cambio al uso social, se emplean en las transacciones del imaginario y se heredan como parte de una tradición.

Los problemas que surgen de los vínculos entre discurso histórico y literario pasan obligatoriamente por nuestros conceptos de realidad y ficción, y se sitúan en el cruce de estatutos ontológicos y de ámbitos discursivos. En los últimos treinta años se ha hablado repetidas veces de los lazos de la historiografía con la prosa y la poesía narrativa o el teatro, pero no sobre historia y lírica. La explicación obvia es que la lírica ahuyenta a la historia al ser el género, por excelencia, de la experiencia personal que trasciende el tiempo y el espacio particulares para encontrar en la ahistoricidad la cadencia de lo universal. Así, resulta más que obvia la brecha entre ambas.

En lo que sigue, establezco primero el andamiaje conceptual para una comparación entre el acontecimiento lírico y aquél cuya memoria rescata la

¹ Hablo aquí de la historia como tiempo pasado y como discurso. Más adelante, precisaré la incorporación de ambas en el discurso lírico.

historia. Encuentro forzoso partir de los conceptos que sostienen las relaciones entre historiografía y narrativa para reflexionar sobre la reticencia crítica de establecer lazos entre poesía e historia. Segundo, mi objetivo es echar luz sobre la manera en que la historia social y cultural son representadas en el *Poema del cante jondo*. Esto me llevará a explicar por qué la faceta histórica del libro no ha sido siquiera tocada por la crítica.

Si bien parto de una acepción de poesía lírica culta que dista del género puro y alto de la estética romántico-simbolista, reconozco que entre este género de coordenadas espaciotemporales opacas, acción mínima, fragmentación argumental, y el discurso de la historia, basado en el relato del evento, en la presencia del hombre epónimo y en la fuerza de la transformación causal o por lo menos veraz, existe un espacio de difícil encuentro, casi asintomático, a no ser por la vía del tema.² Mi propuesta analítica consiste en un uso tropológico del tiempo y el espacio en los que los personajes cobran movimiento, textura y, ante todo, voz, por su inscripción en la memoria de su comunidad, es decir, por la impronta que la historia deja sobre la vida. En esta memoria coinciden discursos marginados por razones epistemológicas —su veracidad no es respaldada por el archivo. Lo que aquí propongo es replantear los conceptos tradicionales de ambas actividades discursivas para después establecer entre ellas una relación cuyo guión se escribe en el *Poema del cante jondo*.

Lorca toma de la realidad histórica de su mundo una geografía que puebla de figuras prototípicas, históricas, legendarias. Incluye personajes del cante jondo y de la historia nacional. Aglomera en presencias multitudinarias la población gitana. Critica las autoridades civiles y militares de su época en personajes arquetípicos. La construcción de sus actores abre el camino para que el género lírico pueda trabajar con materiales que, por definición, le son ajenos: espaciotemporalidad concreta, eventos y personajes históricos, prácticas sociales establecidas y registradas, en pocas palabras, todo un mundo fuera de la subjetividad. ¿A qué obedece la presencia de este pedazo de vida, incrustado en el discurso lírico del individuo? ¿Se trata

² En relación con la poesía histórica inglesa del siglo xvii, Gerald MacLean afirma que, si por una parte el nexo entre historia y lírica es problemático en términos teóricos, “[...] the distinction itself constituted an arena of struggle for control over the past in which aesthetic considerations commonly ‘disguised’ or displaced cover political concerns” (*Time’s Witness: Historical Representation in English Poetry*, Madison: The University of Wisconsin Press, 1990, p. 15). Para un repaso de los elementos genéricos que la crítica ha usado para clasificar la poesía lírica como discurso esencialmente antihistórico, véase Werner Wolf, “The Lyric: Problems of Definition”, en Eva Müller-Zetzelmann y Margaret Rubik (eds.), *Theory into Poetry. New Approaches to the Lyric*, Amsterdam-Nueva York: Rodopi, 2005, pp. 22-56.

sólo de un marco funcional? Incluso visto de ese modo, ¿cómo se incorpora en un discurso por excelencia subjetivo y auto-referencial? Y más allá de lo intrínsecamente poético, ¿cómo cambia la historia que sabemos, la que se carga y se vive como bagaje cultural por la presencia del discurso individual y viceversa? Adelanto que el principal logro de la elaboración lorquiana de la historia es la creación de una memoria lírica, personalizada, ubicable y reconocible como propia. El contenido axiológico de esta memoria lírica es el objeto de estudio de lo que sigue.³

Durante la Antigüedad griega, la inscripción de la realidad en la escritura literaria se midió y cambió a lo largo de cuatro siglos en función de los debates sobre los binomios verdad *vs.* ficción, imitación *vs.* responsabilidad creadora.⁴ Desde Homero hasta los poetas trágicos, pasando por la lírica, se recorrió el itinerario del material histórico-mítico al personal y antiheroico. De la canción inspirada se llegó a una poesía cuya responsabilidad recae sobre el poeta, ya sea porque éste asume el discurso o porque crea con base en sí mismo una versión del mito, identificable con una postura ética distinta a la de la comunidad. Algo parecido ocurrió entre la literatura proveniente del ámbito mítico y la poesía con valor cognitivo secular. Finalmente, el gran cambio se dio al pasar del canto a la escritura en la medida en que ésta monumentalizó el texto y lo insertó en las instituciones de la *polis* como fuente formal de educación.⁵ La secularización del mito abrió el camino hacia su

³ De entrada, se puede decir que se trata de una memoria cultural entretejida en el discurso lírico, parte íntegra de éste, fundadora de la posibilidad del cante en tanto género de música tradicional. Pero esto no es lo único, es más, con sólo esto se regresaría sin ningún cambio a que la lírica es el discurso del yo, cuya experiencia por gracia de la forma se vuelve de trascendencia universal.

⁴ La definición de la escritura literaria en cuanto a los conceptos de mimesis y representación se conecta con el problema de la inspiración y por lo tanto con el de la responsabilidad del autor. En este terreno de ideas se ha debatido el estatuto del discurso desde la Antigüedad. Si Platón optó por la inspiración divina, y por lo mismo atenuó la responsabilidad del poeta, Aristóteles situó a éste en posición central respecto de su producto, mientras que los sofistas, quienes insistieron sobre una visión inmanente del discurso literario, dieron paso a una concepción de la literatura como ilusión, cuya finalidad era el placer, atenuando la incidencia de criterios éticos en la apreciación estética. La visión aristotélica de la poesía prevaleció hegemoníamente durante largos siglos, pero a partir del Romanticismo se observó una vuelta hacia poéticas prearistotélicas: poesía de la inspiración, de la verdad, poesía profética. Junto a este tipo de escritura se desarrollan, a partir del siglo XIX, el realismo y el naturalismo como tendencia de la cultura de masas, ante todo. Sobre lo anterior, véase Margalit Finkelberg, *The Birth of Literary Fiction in Ancient Greece*, Oxford: Clarendon Press, 1998, pp. 3-18 y 196-198.

⁵ *Ibid.*, pp. 161-166.

uso doble, por una parte didáctico, por otra, transgresivo. Así, mientras el drama permite la apropiación histórica del mito, por adecuarlo a tiempos, espacios, costumbres y condiciones identificables por el espectador con su propio momento, el mundo clásico, con la plasmación escrita de la epopeya, promueve la unificación de la memoria mítico-cultural de sus ciudadanos. La secularización y la formalización escrita de los mitos encierran el germen de una pugna recurrente a lo largo de los siglos, que se libró entre la institucionalización del discurso sobre el pasado y su continua reinserción en el presente por medio de prácticas más o menos literarias.

En el siglo xix cambia la relación del hombre occidental con el tiempo de su historia. Sobre la superficie de la tierra se mira incrustado un pasado que, a pesar de su evidencia, había sido ignorado durante siglos. Se descubre que el tiempo tiene una duración que más que cognoscible es imaginable. Lo extraño se instala en la percepción del mundo y de la escritura de la historia decimonónica: “In romantic historiography, nature, the Orient, woman, the people, and the hidden past itself are almost always metaphors of each other and of the oppressed and the repressed in general —figurations of the other of reason and bourgeois order”.⁶ La actualidad presente del ser humano se identifica con un estado en el proceso evolutivo, y su origen se aleja hacia profundidades insospechadas. Presencias imprevistas —animales prehistóricos— y fuerzas cosmogónicas —transformaciones terráqueas violentas— dejan el dominio del mito y de la magia para volverse teorías científicas.⁷ Se mueven incertidumbres y se afirman presencias ocultas donde antes reinaba el conocimiento de lo propio o la fe religiosa.

Las grandes narraciones históricas y literarias promueven la construcción de un puente entre el hombre y su pasado, acortando así las distancias entre realidad e imaginación, filosofía, ciencia y magia. En este contexto:

⁶ Lionel Gossman, *Between History and Literature*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1990, p. 259. “The uneasy presence of the prehistoric and ‘primitive’ haunted the late nineteenth century and defined its memory” (Matt Matsuda, *The Memory of the Modern*, Oxford-Nueva York: Oxford University Press, 1996, p. 12).

⁷ Los avances de la paleontología, propugnados por William Smith y Georges Cuvier para explicar la formación de las capas geológicas y dar cuenta de los restos de vida milenaria plasmados en los fósiles y en los esqueletos de animales prehistóricos, propician una dimensión temporal renovada al entendimiento del ser humano durante el siglo xix. Para una interpretación del proceso cultural que reubica el nexo entre el ser humano y el tiempo de la historia en el siglo xix y las consecuencias de esto en la literatura, véase la “Introducción” al libro de Clayton Koelb, *Legendary Figures. Ancient History in Modern Novels*, Lincoln-Londres: Nebraska University Press, 1998.

[h]istory is desirable [...] precisely because it functions as a transcendental category akin to the ideal: we yearn for the otherness as for the past with the same passion that animates Plato's lunatic, lover and philosopher. History (and indeed all semiotic processes) share with desire an interplay of presence and absence that exercises a formidable power on the imagination.⁸

Aprender el pasado entraña un proceso de imaginar el tiempo bajo amenaza. El amago de pérdida que deriva de esto ilumina el presente como aquello que nos arroja al cambio, con los posibles peligros de una amnesia cultural y su consecuente carencia de linaje. Tanto la ciencia como la ficción se ven fermentadas por el afán del dato procesado que en la representación logra una validez superior al empirismo puro. En cierta forma, la angustia por conocer añade una faceta poética al afán científico.⁹

El paso del siglo XIX al XX se cifra en la candente desavenencia poética entre significado y significante que empieza con la crisis del realismo. Es ahí donde encontrará cabida la nueva forma de ruptura entre el individuo y la sociedad que toma el aspecto de querrela entre las fuerzas imaginativas del yo y el imaginario de su momento histórico. La filosofía se vierte a la observación minuciosa del ser por encima del positivismo y más allá del prejuicio, para encontrarse con que éste anida principalmente en el lenguaje. Las inquisiciones filosóficas se esfuerzan por instituir la extrañeza como actitud ante un mundo enrarecido, objetivado en un estado de *epoché* fenomenológica. Ante todo se despierta la duda en cuanto a la correspondencia eidética entre discurso y realidad. La condena del empirismo positivista en el campo de la ciencia da pie a una tendencia universalista.¹⁰ Lo que en el siglo XIX había sido un franco alejamiento entre narrativa y lírica, en la prosa van-

⁸ *Ibid.*, p. xvi.

⁹ *Ibid.*, p. 35.

¹⁰ Al referirse a la evolución de la ciencia historiográfica en el siglo XIX, Hayden White escribe: "Historical knowledge appeared to confirm the idea that, if culture distinguished human beings from animals, the forms of culture were infinitely variable and both knowledge and values were culture specific rather than universal. Moreover, it appeared that historical knowledge itself, far from being the key to the comprehension of human nature, might be only a particular prejudice of modern Western civilization. Whence the need felt for new sciences of society and culture that would be genuinely universalistic in scope and orientation, utterly free of any link to the values of any specific culture, and programmatically ahistorical in their approach to the study of social and cultural phenomena" (*Figural Realism. Studies in the Mimesis Effect*, Baltimore: The Johns Hopkins University, 1999, p. 23). Así es como el teórico novohistoricista explica el nacimiento de los diferentes formalismos del siglo XX a partir de la herencia gnoseológica del siglo

guardista del xx se advierte como intercambio. La prosa de ficción utiliza cada vez más rasgos líricos: se orienta hacia narraciones estáticas provistas de profundidad sensorial, pero inestables en el espacio y sin extensión en el tiempo.

La modernidad del cambio de siglo institucionaliza la memoria orgánica y fisiológica de la especie; la vuelve científica y la pone al servicio de la organización del tiempo.¹¹ A primera vista pareciera, sin embargo, que lo propio de la especie —el tiempo y el pasado del hombre desplegado en él— es definitivamente inabarcable para la ciencia, lo que tiene una consecuencia inmediata en la esfera del pensamiento social: donde se suponía que los caminos eran opuestos, lo primitivo y lo tecnológicamente evolucionado se encuentran en la seguridad de una realidad inconmensurable. Las sociedades, a pesar de su estado y configuración cultural, coincidieron paradójicamente en la necesidad de explicar el tiempo: en el mundo primitivo por medio del mito, en el moderno por la vía científica.

En nuestros días, la problemática de las relaciones entre historia y literatura tiene dos vertientes de desarrollo teórico. La primera se arraiga en las similitudes formales que se han observado entre ambas, y la segunda hace hincapié en las disparidades del estatuto de sus discursos. Los partidarios del positivismo de la forma y los de la ontología de la enunciación han intentado varios deslindes. Hay quienes, basándose en la maleabilidad del nexo que une representación-interpretación y realidad, sostienen que la diferencia entre un relato de ficción y una obra historiográfica es el sesgo de la autoridad que respalda y vertebra el discurso. Por otra parte, los adeptos de una epistemología exenta de dudas, aseguran que la literatura no tiene valor cognitivo ni heurístico; está dotada de un estatuto discursivo particular que no compete con el de la historia, y sus relaciones con ésta se basan en aspectos de contenido, secundarios en cuanto al valor estético y no relativos a las posibilidades de la forma o género de escritura. Para esta última tendencia, la incertidumbre relativista no oscurece en lo más mínimo la diferencia que

xix. Para White, la reacción científica más prominentemente universalista se produce en contra de la ciencia histórica proveniente del marxismo.

¹¹ Siguiendo el pensamiento de Bergson, Matt Matsuda explora las implicaciones ideológicas de una concepción del tiempo constitutiva de la razón. Matsuda se encuentra con que a finales del siglo xix aparece, frente a la memoria comunitaria de la tradición, la pretensión de una memoria del género y del organismo en la que se descubre la estampa de la ideología en la forma de la normalidad. Además de ofrecer un asidero de clasificaciones accesibles, esta memoria de la especie tiende a convertir en homogéneo y normativo el espacio de la cultura (Matsuda, *op. cit.*, p. 9).

separa literatura e historia, ya que entre ambas se abre, insalvable, la brecha de la verdad.

Desde Roland Barthes hasta Hayden White, pasando por Frank Kermode, Michel Foucault y Paul Hamilton, ha quedado claro que la aspiración a un discurso científico neutral no es posible. En cuanto a la historiografía, ello significa que, más que por la objetividad, ésta se caracteriza por implementar aquellas estrategias que le permiten avalar o marginar versiones de sucesos. La ilusión de verdad y su valor cognitivo son tecnologías de dominación sobre las que se construyen, junto con el conocimiento, las zonas de exclusión y silencio. El Nuevo Historicismo demostró que la ilusión del discurso-desde-ninguna-parte es un dispositivo destinado a sustituir la confiabilidad dudosa del *yo* con la autoridad institucional en nombre de la que el individuo habla.¹² Paradójicamente, y a esto regresaré en breve, la vertiente crítica del Nuevo Historicismo parte de elementos formal-estructurales para aseverar conclusiones éticas. Su fundamento es que entre la escritura historiográfica y la de la literatura se abre fértil la forma narrativa. Pareciera, pues, que en la estructura del relato el Nuevo Historicismo encontró algo intrínseco, con posibilidad de ser objeto de duda o cimiento de verdad.

Lo anterior ha dado pie a un relativismo cuyos oponentes habrían señalado solamente como superfluo si no fuera porque lo consideran esencialmente pernicioso.¹³ Con una base sólida de un positivismo analítico por momentos recalcitrante, Peter Lamarque y Stein Haugom Olsen ponen de relieve las catacresis terminológicas que se han cometido, los hipérbaton argumentales que se han aceptado y la abundancia de niveles simbólicos de los que se tiene que echar mano para llegar a borrar el límite difícil de establecer, pero no por eso menos claro, entre verdad gnoseológica y ficción. Si bien en su libro *Truth, Fiction, and Literature* no hacen de las relaciones entre historiografía y literatura su centro, Lamarque y Olsen critican varios de los argumentos a favor de una geografía de traslapes entre ambas. Por lo mismo, los autores ponen a prueba el concepto de interpretación que supues-

¹² Michel de Certeau afirma la legitimación recíproca, arguyendo que, si bien el discurso historiográfico parece basar su credibilidad en la institución y en la tradición científicas, al final son éstas las que se construyen sobre la credibilidad del historiador. De la misma manera, en vez de esclarecer el pasado, lo que la historia hace es desmenuzar su preocupación sobre el presente (*Heterologies. Discourse on the Other*, trad. de Brian Massumi, pról. de Wlad Godzich, Manchester: Manchester University Press, 1986, p. 203).

¹³ Para un repaso breve pero ilustrativo de los argumentos en contra del Nuevo Historicismo, véase White, *Figural Realism*, *op. cit.*, pp. 15-19.

tamente encierra todo intento de *imitatio*, el valor cognitivo y moral de la ficción, la incisiva plasticidad de los tropos y, en especial, de la metáfora para el descubrimiento de la verdad, la relatividad estética, la presencia de la ideología en la textura de las obras literarias. Su conclusión es rotunda:

Literature offers its own alternative realm of application. It offers an imaginative rather than a discursive interpretation of the concepts. And this possibility of applying thematic concepts in literary appreciation makes no direct contribution to philosophical or theological insight, nor is it tied to any such aim. It constitutes its own form of insight, its own kind of interpretation of thematic concepts. The nature of this insight can be analysed by giving a description of how thematic concepts are attached to literary works.¹⁴

La idea de un espacio distinto que la literatura ocupa, un lugar que, si bien colinda, no forma parte del mundo del pensamiento o de la ética propiamente dichos, se basa en el hecho de que no hay ninguna razón para atribuir al discurso literario una perspectiva privilegiada sobre la realidad. Frente a la literatura —creación verbal ligada con el mundo exterior por medio de convenciones—, la realidad existe casi independientemente del lugar desde el que se le mira; es objeto cognitivo de la filosofía y la ciencia, y sobre ella trasciende el pensamiento religioso. Su especificidad aleja el discurso literario tanto del ejercicio sistemático de la razón como del mundo de la ética o de la magia, al tiempo que cristaliza su contribución en la esfera de la *aisthesis*, donde el valor entra en relación directa con la tradición y lo sublime. La literatura sólo se mide con parámetros estéticos; para Lamarque y Olsen, éstos constituyen cierta aspiración sensible a la universalidad y un esfuerzo por lograr la totalidad de la expresión.¹⁵ La fundamentación de lo anterior se realiza, en el libro de Lamarque y Olsen, más ostensiblemente en referencias a textos líricos que a narrativos o dramáticos.

¹⁴ Peter Lamarque y Stein Haugom Olsen, *Truth, Fiction, and Literature*, Oxford: Clarendon Press, 1994, p. 409. Es claro que esta obra está en contra de la deconstrucción y del marxismo. Se parte de las bases analíticas de la pragmática literaria, por una parte, y por otra, de la estética esencialista del *New Criticism*. Ni el tono a veces displicente frente a la deconstrucción, ni el prejuicio contra el marxismo literario hacen desmerecer el texto. Si bien a menudo se cae en la sequedad del análisis minucioso de una pequeña parte de la obra, que poco aporta a una visión crítica e incisiva de valor más general, o en la arrogancia intelectual de la filosofía analítica, el libro presenta una postura fundamentada de manera sólida.

¹⁵ Véase el comentario sobre Ezra Pound en Lamarque y Olsen, *op. cit.*, pp. 414-415.

A partir del siglo XIX, la competencia entre historia y literatura se crea, se consolida y se vuelve conceptualmente fructífera a partir de los principios conceptuales del positivismo y la reacción a sus contundentes exigencias de cientificismo. Después de un siglo bajo los auspicios de la retórica, historia y literatura se convierten en antagonistas, restableciendo la pugna de raíz aristotélica entre lo real histórico y lo virtual literario.¹⁶ La literatura responde con una vuelta al realismo que no dura sino el tiempo necesario para despertar la sospecha contra la correspondencia entre lenguaje y mundo. Entretejida con la suspicacia de la estética se encuentra la duda ética. Es ahora la historiografía la que no tardará en dar cuenta de los momentos de crisis, haciendo acopio de las fisuras en la causalidad lógica y en la pretendida totalidad, aspiraciones principales de todo discurso científico del siglo XIX. Lo que quiso ser presentado y representado como un todo, rodeado de leyes, resultante de operaciones acumulativas y verificables —el curso de los hechos humanos—, se descubre fragmentado, inconexo y, lo que es peor, elusivo frente a los poderes de predictabilidad científica, lo que, llevado a los extremos, es sinónimo de contrario-a-toda-lógica.¹⁷

A raíz de esto se inicia el proceso de una toma de conciencia que desembocará, durante el siglo XX, en el cambio de los objetivos historiográficos: más que descubrir el pasado, el historiador se aboca a la interpretación de las evidencias, intentando, ante todo, dar forma a lo que parece no tenerla por sí solo, y es así como vuelve a encontrarse con el escritor de ficciones:

In fact, however, despite the quid pro quo of its different statutes, fiction, in any of its modalities —mythic, literary, scientific, or metaphorical—, is a discourse that “informs” the “real” without pretending either to represent it or to credit itself with the capacity of such a representation.¹⁸

¹⁶ Hayden White, *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1978, pp. 123-124. Véase también la contundente opinión expresada por Karl E. Morrison en el Prólogo a su *History as a Visual Art in the Twelfth-Century Renaissance*, Princeton: Princeton University Press, 1990, p. xv.

¹⁷ Lionel Gossman (*op. cit.*, pp. 245-246) ubica este cambio de actitud epistemológica en los textos que nacen de los eventos parisinos de 1848 (véase también el capítulo titulado “History and Literature: Reproduction or Signification”).

¹⁸ Certeau, *Heterologies*, p. 206. Al considerar la modalidad de la ficción científica dentro de lo que aquí de Certeau llama *fiction*, no se deja ninguna duda sobre cierta coincidencia de estatuto entre los discursos literario e historiográfico.

En esta aseveración de Michel de Certeau, el mérito del discurso literario es la búsqueda consciente de coherencia. Por más que la axiología que se deriva de este pensamiento sugiere un sustrato autorreferencial, dejando de lado todo tipo de pretensiones no sistémicas, la coherencia causal del texto trasciende de manera directa sobre lo real, dándole forma. Aquí, inmanencia y plausibilidad desempeñan un papel transformador de la conciencia y del imaginario cultural. En este sentido, historia y literatura se vuelven a encontrar en el terreno de la forma.

A partir de la consigna “All stories are fiction. Which means [...] that they can be true only in a metaphorical sense, in which a figure of speech can be true”,¹⁹ el debate alrededor de la historiografía culmina en una discusión donde privan los argumentos teoricoliterarios sobre las posibilidades formales del discurso narrativo.²⁰ Como consecuencia, lo contrario de una obra historiográfica no es una novela o un poema, sino un catálogo de datos, indicios, hallazgos, es decir, un asíndeton de evidencias sin un relato unificador que atribuya función sistémica a las partes. La forma narrativa, en tanto totalidad causal de transformaciones sobre un eje de tiempo, respaldada por el archivo, es lo que pretende, como centro de su desempeño, el nuevo modo de historiar. La epistemología de la verdad da su lugar a la tropología de la plausibilidad, y en este nivel se descubre poca distancia entre ficción e historia. El Historicismo o Nuevo Historicismo se asume como una práctica dedicada al conocimiento del pasado que, no obstante, es más cercana a la crítica literaria que a la escritura historiográfica tradicional: “The past is to be understood on the model of interpreting a text”.²¹

En la encrucijada de *New Criticism*, estructuralismo y deconstrucción, Hayden White arguye que “By suggesting alternative emplotments of a given sequence of historical events, historians provide historical events with all of the possible meanings with which the literary art of their culture is capable of endowing them [...] History-writing thrives on the discovery of all the possible plot structures that might be invoked to endow sets of events with different meanings”.²² La insistencia en la posibilidad múltiple de la trama

¹⁹ White, *Figural Realism*, p. 9.

²⁰ Para un recuento de esta problemática desde el Romanticismo hasta nuestros días, véase Gossman, *op. cit.*, en especial los capítulos “History and Literature: Reproduction or Signification”, “History as Decipherment: Romantic Historiography and the Discovery of the Other” y “The Rationality of History”.

²¹ Paul Hamilton, *Historicism*, Londres-Nueva York: Routledge, 1996, p. 3.

²² White, *Tropics of Discourse*, p. 92.

—dádiva del género narrativo al historiador— adquiere el valor de declaración programática que tiene su importancia tanto para la historia como para la literatura. Tanto para White como para Hamilton, se parte implícitamente de la división clara entre forma y contenido. Al derrumbamiento de las certezas fincadas en el contenido, los teóricos anteponen el asidero seguro de la forma. Es más, se acepta que el contenido cambia en función de estructuras pregenéricas que rigen más allá del mundo de la conciencia el andamiaje de la cultura. La capacidad de la forma narrativa para ser vestigio hablante, testigo de una *ur-trama*, de linaje apenas silenciado y de intención reconstruible, es lo que la historiografía desea de la literatura. La nueva medida de lo histórico afecta dos de los pilares del campo gnoseológico tradicional: la supremacía de la evidencia y su pertenencia al pasado. La forma del relato trasciende sobre su contenido y moldea la función del archivo; la imaginación orienta la cognición sobre la base del deseo y de la apropiación; el presente se impone exigiendo una explicación del pasado.

A lo largo de su argumentación, White habla de narrativa, lo que hace evidente que la historia, como él la concibe, es representación de un proceso en un tiempo dado. A veces, el estudioso habla de poesía y de poética, en el sentido de la palabra “arte” en general. El género lírico, no obstante, está excluido del parangón.²³ White utiliza un criterio formal para comparar prosa narrativa con ficción e historiografía. El puente entre ambas se llama *emplotment*, a saber, puesta en argumento narrativo de un tema, transformación de un asíndeton de eventos documentados en historia. El *emplotment* es siempre una configuración dual, en una de cuyas dos puntas se encuentra la información —el archivo—, y en la otra, el historiador. Así, se revela la maleabilidad del pasado y la posibilidad de volver lo particular condición universal. Trascender la especificidad del acontecimiento, descarnarlo de espaciotemporalidad y volverlo esencia, significado puro, con base en una operación formal, más que práctica narrativa, se ha considerado, sin embargo operación por excelencia de la poesía lírica. Es así como, sin proponérselo, White incluye en su comparación a la lírica.

Michel de Certeau y Lionel Gossman presentan otro punto de vista; ambos buscan las razones y la trascendencia de los cambios epistemológicos con miras a un entendimiento de las necesidades que subyacen en el intercambio entre el territorio historiográfico y el literario. De Certeau parte de la siguiente postura radical: “[...] the breadth and extension of the ‘real’

²³ *Ibid.*, pp. 81-100.

are forever designated and considered as meaningful solely within the bounds of a discourse".²⁴ La razón del evento pretérito, la causa misma de historiar, es, para de Certeau, una cuestión de margen. Este trazo justificador incluye en la narración lo que precisamente el suceso no es: su *arché*.²⁵ Así, se trae a colación la causalidad, argumento reiteradas veces visitado por los científicos. Pero esta vez, en lugar de justificar el presente por el pasado, de Certeau opta por dotar al acto de recordar con la importancia de una práctica política: narrar precisa de un contexto dentro del cual la narración —acto simbólico— obtiene sentido concreto. Esto implica que el origen de los acontecimientos relatados está en el discurso, y que la razón que los hace inteligibles, que los sustrae del transcurrir ciego del tiempo y los sienta en el prosenio inquietante de la actualidad ideológica, es cultural y no formal.²⁶

History would fall to ruin without the key to the vault of its entire architecture: that is, without the connection between the act that it promotes and the society that it reflects; the double status of the object that is a "realistic effect" in the text and the unspoken element implied by the closure of the discourse.²⁷

La lógica del acontecer en el tiempo es la finalidad del trabajo historiográfico, y su centro, el descubrimiento de una razón no *a priori* comprobada, que enlaza el pasado con el presente —en tanto sociedad propia— y el futuro —en cuanto condicionamiento del acto interpretativo por venir. En este planteamiento, el lugar de coincidencia entre literatura e historia deja de ser la forma de narrar y se descubre como umbral entre el deseo de saber lo que está en peligro de difuminarse y la causa por la que este deseo se genera.

Nada menos parecido a esta concepción de historiografía que el mito o la tecnología del oficio.²⁸ El relato histórico ideal —porque de esto se habla

²⁴ Michel de Certeau, *The Writing of History*, trad. de Tom Conley, Nueva York: Columbia University Press, 1988, p. 21.

²⁵ *Ibid.*, pp. 14 y 34. De Certeau juega con la doble acepción de la palabra "principio", como inicio temporal y como causa.

²⁶ En un texto posterior, Certeau regresa al tema para definir "[...] the essence of the historical: a return of the past in the present discourse" (*Heterologies*, p. 214).

²⁷ Certeau, *The Writing of History*, p. 44.

²⁸ De Certeau señala cómo, a veces, el discurso historiográfico se difumina entre la ficción y el metadiscurso de la metodología: "If history leaves its proper place —the *limit* that posits and receives— it is broken asunder, to become nothing more than fiction (the narrative of what happened) or an epistemological reflection (the elucidation of its own working laws)" (*The Writing of History*, p. 44). Con semejante movimiento doble se crean

aquí, aun si no se declara como tal— se distingue del mito y del metadiscurso. Este deslinde es productivo: por la renuncia al poder fehaciente, la historiografía llega a aceptar la duda; nace sobre la muerte del mito y el alumbramiento de la racionalidad conflictiva. El vacío del pensamiento prerracional deja como nostalgia la imposibilidad de lo literal, donde el puro catálogo de acontecimientos sería un pasado literal. Así es como se abre el camino a los tropos.

Sin embargo, la historiografía tampoco se puede identificar como tecnología del discurso científico por el simple deseo de saber algo fuera de sí misma, impulso que, a su vez, crea una nueva índole de razón, sellada por la presencia de la otredad en la experiencia del *yo*.²⁹ Lo que aquí queda establecido es un criterio más allá de cualquier formalismo. No se trata de que el lenguaje literario sea plurivalente frente al hecho de que el de la ciencia busca la ambivalencia mínima. El deseo por lo otro crea un parámetro fuera del discurso en el mismo lugar donde se engendra la palabra historiográfica. El evento narrado en la historia se concibe en su dualidad constitutiva: como evento-documento del pasado y escritura-documento del presente. En ambos casos, las claves de especificidad dan paso a una equivalencia topológica entre temporalidad y acontecimiento.

White y de Certeau coinciden en reconocer que la presencia de lo literario en el discurso historiográfico introduce en la escritura gnoseológica un sesgo ajeno. En cuanto a esto, es probable que ambos partan de las propuestas de Roland Barthes.³⁰ Para este teórico francés, el discurso de la historia es atravesado forzosamente por el del historiador, es decir, por una enunciación puntual en términos temporales. Los signos de la autoría, calificados perspicazmente como actos de habla, frente y dentro del discurso narrativo o descriptivo, crean, según Barthes, la característica central de la escritura historiográfica. Si, siguiendo a Jakobson —cosa que Barthes y White hacen—,³¹ se considera la autorreferencialidad como rasgo de todos

las fronteras que separan la escritura científica de la leyenda y el metadiscurso de la epistemología.

²⁹ Así, la historiografía se acerca a la poesía. "Poetic language intensifies its traditional quality of multidetermination as it defines itself over and against the discourse of technical reason, with its characteristics of unilinearity and clarity", Hugh H. Grady, "Notes on Marxism and the Lyric", *Contemporary Literature*, 4 (1981), p. 554.

³⁰ Roland Barthes, *The Rustle of Language*, trad. de Richard Howard, Berkeley-Los Ángeles: University of California Press, 1989. Véanse, en especial, los capítulos: "From History to Reality", "The Discourse of History", "The Reality Effect" y "Writing the Event".

³¹ El planteamiento jakobsoniano en el que está basada la configuración de la tesis sobre historiografía puede encontrarse en White, *Figural Realism*, p. 15.

los discursos, ésta se establecería en la historiografía por la relación entre el discurso del tiempo —la historia— y la temporalidad del discurso —la inscripción del *yo*. En este punto, “the presence, in historical narration, of explicit speech-act signs tends to ‘de-chronologize’ the historical ‘thread’ and to restore, if only as a reminiscence or a nostalgia, a complex, parametric, non-linear time whose deep space recalls the mythic time of the ancient cosmogonies”.³² Establecer la pausa en el continuo, enajenar el discurso de su destino primero —desencadenar el transcurso temporal—, atraer la atención sobre sí mismo, es lo que el *yo* del historiador aporta a la configuración genérica de su discurso.

La función historiográfica, concebida como operación inherente a todo discurso de esta índole gracias a la cual la historicidad se vuelca sobre su propia enunciación, sería para la ciencia histórica lo que la función poética en la literatura. Recuérdese que lo propiamente histórico es la narración, en otras palabras, la temporalidad sobre la que los sucesos se despliegan. Sin embargo, al ir más a fondo, este curso cohesionante de los eventos se vuelve punto de confluencia entre el tiempo de la sociedad y el del *yo*, del pasado y del presente. La aparición intermitente de un estatismo se identifica con la presencia del *yo*-historiador. Como consecuencia, la constitución del evento se relativiza. El discurso vale por sus mecanismos de representación metafórica, y el nivel literal se destina al escamoteo de los tropos y su método hermenéutico.³³ Los teóricos se van deslizando del terreno de la narrativa al pleno terreno de la lírica, y el discurso del individuo deviene en parangón clasificatorio de la historia. La contradicción de términos en la que se incurre tiene su raíz en el inmanentismo de la forma en la que se hace hincapié. Los teóricos estructuralistas intentan cargar la forma con un elemento del que en sí carece, y que sólo se le propicia en términos axiológicos, adheridos a la estructura por su actuación dentro de la tradición cultural en la que se vuelve inteligible, aceptada o rechazada. Por lo mismo, la objeción capital a todo historicismo recae en el aspecto de la responsabilidad.³⁴

³² Barthes, *op. cit.*, pp. 130-131. Barthes ve la función del historiador como cercana a la del poeta y el vidente.

³³ *Cfr.* White, *Figural Realism*, pp. 7-18; Barthes, *op. cit.*, pp. 130-140; Hamilton, *op. cit.*, pp. 131-132; Certeau, *The Writing of History*, p. 14; Gossman, *op. cit.*, p. 251. Los teóricos coinciden en la discontinuidad entre realidad y discurso historiográfico y promueven una acepción tropológica de la escritura científica que al final afecta el estatuto de la propia ciencia histórica.

³⁴ Instructiva de las limitaciones en el pensamiento formalista es la coincidencia

Barthes, White, de Certeau, Gossman y Hamilton, encuentran, por vías distintas, la confluencia entre historia y literatura, pasado y presente, en aquellos acentos discursivos que denotan un punto de vista particular desde el cual se narran los eventos. Parecería, pues, que es precisamente éste el pivote de la renovación en cuanto al problema de la responsabilidad. Y sin embargo no lo es. El universalismo buscado en la forma se torna subjetivismo del contenido. La forma, en tanto estructura simbólica, abre la posibilidad de las interpretaciones múltiples. En el pensamiento de Michel de Certeau se supera el nivel simbólico para alcanzar las implicaciones sociales de la narración.³⁵ Separar el evento de la leyenda o del archivo, es presentar su producción y uso en forma ideologizada, y, todavía más, explícitamente política. Para de Certeau, la escritura historiográfica, en tanto acto politizado, surge entre el sentido y la violencia, la ética y el dogmatismo. Se trata, simbólicamente, de un gesto piadoso y a la vez impositivo de los vivos, quienes dan voz, sepultura e hipóstasis a los muertos a la vez que confinan en el silencio a quienes, como almas en pena, rondan el presente desde su pasado inconcluso.³⁶ Es decir, la diferencia apenas esbozada en términos de contenido técnico —leyenda y archivo *vs.* narración histórica— es, para de Certeau, un trabajo que encierra una antinomia ética. En la encrucijada de esta contradicción constitutiva, el estudioso encuentra la

entre quienes usan la forma literaria como comodín de todas las posibilidades de interpretación, y quienes la conciben como anclaje para fundamentar los límites de la interpretación. Compárense los dos pasajes que siguen: “The literary work develops theme through literary form, through diction, metaphor, symbol, description of setting, presentation of character, parallels, contrasts, various either features or structures, point of view, etc. It is the merging of theme and form, this emergence of theme from form, that makes literary interpretation of a literary work necessary and literary appreciation possible” (Lamarque y Olsen, *op. cit.*, p. 436). Sobre esto, Hayden White, desde otro punto de vista, arguye: “Tropology stresses the metalinguistic over the referential function of discourse because it is more concerned with codes than with whatever contingent messages can be transmitted by specific uses of them” (*Figural Realism*, p. 16). A pesar de sus diferencias de apreciación, ambos textos atribuyen a la forma un concepto pobre y esquemático. Lo anterior, de por sí inquietante, toma dimensiones casi apocalípticas en el postestructuralismo tardío, poniendo a prueba “the existence of reality itself and the very possibility of a specifically realistic representation of it” (*loc. cit.*).

³⁵ Certeau, *Heterologies*, pp. 214-216. El historiador francés reconoce como posible la multiplicidad de narraciones de un evento. Lo que hace por encima del Nuevo Historicismo es adjudicar a la escritura de la historia un valor ideológico concreto, relativo a la posición de investigador y destinatario del discurso. Alojando en el discurso el *yo* y sus relaciones sistemáticas y reconocibles con su sociedad, personaliza la responsabilidad.

³⁶ *The Writing of History*, p. 2.

garantía de la responsabilidad, el acto no unívoco de la escritura. El sesgo ético se vuelve así razón del discurso, pierde su cariz metafísico y adquiere un perfil arquitectónico.

Si la prosa narrativa de ficción ayudó a repensar el valor de la ideología y la imaginación en la historiografía moderna, la lírica favoreció la proliferación de símbolos y metáforas en el discurso científico. Este efecto permitió que se entretijera en el subsuelo del texto historiográfico lo que en la superficie no tiene cabida.³⁷ Así, el sesgo de lo metafórico llega a unificar la escritura de manera sistémica, como expresión en la que el *yo* escamotea o deja transparentar su voluntad por medio de los tropos. En este sentido, la lírica se encuentra con la historia en el terreno del monólogo, de la palabra que se dirige al objeto, desatendiendo resonancias multiacentuales.³⁸ Una vez en este punto de la reflexión, la metáfora surge como valor adecuado sobre

³⁷ Sobre esto, Barthes afirma: “When, in a historian’s work, indicial units predominate (constantly referring to an implicit signified), then History is inflected toward a metaphorical form, and borders of the lyric and the symbolic [...] When on the contrary it is functional units which prevail, then History takes a metonymic form, it is related to epic. A third History [...] exists: one which, by structure of its discourse, attempts to reproduce the structure of the choices experienced by the protagonists of the process related; in it the reasonings dominate; this is a reflexive history [...]” (*op. cit.*, p. 137).

³⁸ La opinión de Bajtín en cuanto a la escritura científica es la siguiente: “The scholarly article —where various authors’ utterances on a given question are cited, some for refutation and others for confirmation and supplementation— is one instance of a dialogic interrelationship among directly signifying discourses within the limits of a single context. The relationships of agreement/disagreement, affirmation/supplementation, question/answer, etc., are purely dialogic relationships, although not of course between words, sentences, or other elements of a single utterance [...] this is not a clash of two semantic authorities, but rather an objectified (plotted) clash of two represented positions, subordinated wholly to the higher, ultimate authority of the author. The monologic context, under these circumstances, is neither broken or weakened” (Mikhail Bakhtin, *Problems of Dostoevsky’s Poetics*, trad. de Caryl Emerson, intr. de Wayne C. Booth, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1984, p. 188). En esta parte de su libro, el filósofo ruso habla de las diferentes ídoles del discurso en cuanto al nivel de dialogismo que presentan. Es sintomático que Bajtín, al afirmar la posibilidad de discursos donde no se oye sino un acento —traducido como *single voiced discourses* (*ibid.*, p. 189)—, se refiera al de la ciencia y al de la poesía lírica. Según el estudioso, el lenguaje científico unifica, tamizando sobre la misma base la información que acumula, mientras que “[p]oetic speech in the narrow sense requires a uniformity of all discourses, their reduction to a common denominator [...] The possibility of employing on the plane of a single work discourses of various types, with all their expressive capacities intact, without reducing them to a common denominator— this is one of the most fundamental characteristic features of prose. Here in lies the profound distinction between prose style and poetic style” (*ibid.*, p. 200).

el que se puede medir la relación entre historia y poesía. Considero que, en la afirmación de Barthes sobre la trascendencia de la metáfora en el discurso epistemológico, hay toda una red de correlaciones que revelan la incapacidad crítica de ver en el género lírico algo más que el silencio de las demás voces merced a la unificación textual.³⁹

Paralelamente a la historiografía tradicional se ha desarrollado, en los últimos tiempos, la historia oral, la cual no sólo no le teme al sesgo, sino que funda en él la posibilidad de llegar a un conocimiento histórico silenciado. En la historia oral prevalece el testimonio de los protagonistas sobre el de los documentos. De esta manera no sólo cambia la metodología, sino que el principio de lo verídico se sustituye por el de lo memorable. Los estudiosos de la historia oral partieron de la duda sobre la epistemología que habían heredado: el archivo, el hecho, la figura humana sobresaliente, el relato único. Cuando se empezaron a registrar los recuerdos de las comunidades que protagonizan los eventos, surgió una nueva forma de ver la relación del pasado con el presente y el discurso.⁴⁰ La nueva perspectiva subrayó lo que se vale saber del pasado, es decir, la constitución de la memoria, la impronta del evento sobre la gente. Ante todo, lo anterior señala un cambio axiológico. Con esto no se niega la posibilidad de desentrañar qué pasó. Lo que sí se discute es la validez de esto frente a la constitución de la memoria colectiva, alrededor de sucesos que la comunidad considera fundacionales para su carácter y cohesión. Producto del diálogo comunitario, el sesgo personal distingue una narración de otra. En el acento personal se encuentra una fuente de conocimiento; la dimensión temporal del evento se supedita a la prerrogativa individual/comunitaria del discurso; el objeto —el hecho histórico— no es punto de llegada de las voces, sino punto de partida hacia una imagen del tiempo plenamente parcial.

Al considerar aquello que se puede historiar como un núcleo constituido por la memoria vivencial del evento, Alessandro Portelli afirma: "The

³⁹ "Contemporary stylistics [...] is in essence a stylistics based [...] on the direct referentially oriented discourse of the author. Contemporary stylistics, whose roots go back to the poetics of classicism has been unable to this day to free itself from the specific orientations and limitations of that poetics" (*idem*). A pesar de reconocer en la estilística de su tiempo una imposibilidad congénita, Bajtún no parece capaz de entrever en las vicisitudes de la crítica la posibilidad de un error en cuanto a la poesía lírica.

⁴⁰ Para un repaso de los estadios conceptuales ya atravesados por la historia oral, véase John M. Foot, "Perspectives and Debates. Words, Songs and Books. Oral History in Italy. A Review and Discussion", *Journal of Modern Italian Studies*, 2 (1998), pp. 164-174.

first thing that makes oral history different [...] is that it tells less about *events* than about their *meanings*".⁴¹ La credibilidad de la memoria es la medida de lo que la historia puede o debe ser: "Oral sources [afirma Portelli] are credible but with a *different* credibility. The importance of oral testimony may lie not in its adherence to fact, but rather in its departure from it, as imagination, symbolism, and desire emerge".⁴² Una vez más se encuentran en el cuerpo de la historia la imaginación, el símbolo y el deseo, esta vez partiendo de la posibilidad de que la voz personal —el discurso que une una perspectiva particular con un acontecimiento— sea materia de una índole historiográfica nueva que se vuelve tribuna para quien careció de voz, cuya voz le fue disputada y, en algunos casos, robada. Como se ha señalado con anterioridad, para la historia que tiene en la mente Roland Barthes, imaginación y deseo, los dos aspectos subjetivos del discurso, encuentran el cauce de la metáfora y se envuelven en ella. En este sentido, el historiador tradicional se suprime en tanto tal, mientras deja emerger su filiación retórica y literaria para inscribir sobre la epistemología las señas particulares de su *yo*. El punto de vista institucional y el personal tienden a fundirse en este deseo. El *yo* habla desde su grupo comunitario, sólo que este grupo no es vivenciado sino imaginado. Por el contrario, en la historia oral no se trata de dejar que los tropos sugieran; se trata de implementar como centro del discurso histórico la fuerza del *yo* sin condicionarla. Así, por una parte, la metáfora es el signo de un dogmatismo disimulado, mientras que, por otra parte, su presencia incorporada al discurso personal remite a una ética que hace uso de sus fueros de imaginación y deseo para regresar a la comunidad de la que se partió.

Los tropos revelan la escala axiológica que el discurso sostiene: "If history is the story, then memory is the part of the past which, in its intimate connection to things and people, seems to lend dignity to the identity of a group".⁴³ La diferenciación entre la historia tradicional y la historia oral recae en el nexo íntimo del *yo* con las cosas del mundo, y trasciende sobre nuestra manera de pertenecer a un grupo cultural y de llevar nuestra tradición con dignidad. Los historiadores oralistas desean captar lo íntimo, lo que ha quedado ocupando el espacio de la evocación, periférico y delineado apenas, en el que se desarrolla un proceso de identificación multitudina-

⁴¹ "What Makes Oral History Different", en Robert Perks y Alistair Thomson (eds.), *The Oral History Reader*, Londres: Routledge, 1998, p. 67.

⁴² *Ibid.*, p. 68.

⁴³ Matsuda, *op. cit.*, p. 15.

ria, pero no pareja. En este lugar se ennoblece el mundo por su conexión con el *yo*, mientras que éste adquiere personalidad por aportar su intimidad a la fuerza emotiva de la comunidad.

A continuación, plantearé la estrategia que Lorca usa para imbricar lírica e historia. Con respecto a ésta, parto de que, en tanto actividad cognoscitiva, funciona, ante todo, ideológicamente, es decir, proporciona un guión para las relaciones entre el *yo* y el mundo a través de mecanismos menos diáfanos de lo que la ciencia se ufana de practicar, pero también más ineludibles de lo que una toma de conciencia, por más radical que sea, puede discernir, evitar o combatir.⁴⁴ En la otra orilla de esta historiografía, Lorca va inscribiendo sobre el cuerpo de la sociedad una parcela de la memoria cultural, acudiendo a la puesta en escena de la oralidad y de los ritos comunitarios seculares. Oposición y alianza definen el lugar de la memoria frente al de la historia y dan una nueva dimensión al papel de la lírica en la representación del pasado. Las evocaciones del *yo* y su participación en la esfera de la tradición se vuelven una tarea política por la que la palabra personal define la responsabilidad única del actor en su contexto. Dicha tarea sólo es posible en la medida en la que el *yo* escoge y asume de entre todos los discursos posibles uno como propio, y es ahí, precisamente, donde el género lírico define su relación con la historia. De este punto se deriva también el estatuto particular del *yo* lírico, cuyo *continuum* con su grupo sociocultural no sólo no difumina el acento personal de la voz, sino que, al individualizarla, la enmarca, la vuelve audible. En cuanto a la lírica, la considero heredera del coro clásico en el que resuenan, estetizados pero sin armonizar, los acentos del enfrentamiento del *yo* comunitario con la plasticidad visual y vivencial del mundo antepuesto del héroe ejemplar y personalizado. En el coro los ecos polémicos remiten a la oposición y alteridad dramática de lo que se ha vivido o visto vivir. En este sentido, la lírica es, por excelencia, el discurso de representación de la comunidad.⁴⁵

La historia emana en la lírica desde el silencio literal del evento. Para Lorca surge, en particular, del lugar en el que se estancan el dato y la emoción suprimidos, el de los hablantes cuyas raíces se hunden en las capas geo-

⁴⁴ Michel de Certeau proporciona una clave para entender el problema de la historiografía en tanto actividad de estatuto moral, oscilante entre la ética y el dogmatismo, en su *Heterologies*, capítulo 15, "History: Science and Fiction".

⁴⁵ Para la configuración de esta voz proveniente de la lírica coral y propia del héroe moderno, véase mi trabajo "Del coro al héroe en la *Numancia* cervantina", *Theatralia. Revista de Poética de Teatro*, 5 (2003), pp. 53-57.

lógicas de la asimilación cultural. Este espacio es, para la historia, el poder, y para la lírica, lo inefable. Durante el Medioevo, se forjó toda una tradición discursiva sobre lo inefable. Curiosamente, se trata de una red de relaciones que va de la historia a las artes y a la ideología. Karl F. Morrison afirma al respecto que:

The conviction that sense was unexhausted, if not actually unrealized, in words established a point of convergence between historical writing and other enterprises in which much was said, but unexpressed [...] understanding history was an esthetic (*sic*), cognitive venture in which imagination was recognized as the speculative faculty of the mind in all the arts, including historical writing. In that esthetic (*sic*), there was a characteristic acceptance of violence as a medium of beauty.⁴⁶

En el siglo XII, el silencio pleno de sentido, alentado por el misticismo, produjo muy pronto una práctica de exclusión de individuos o grupos de la historia. La obliteración de cierto conjunto social, como las mujeres o los judíos, se usa en los textos históricos medievales, según Morrison, para establecer continuidad formal. La orientación axiológica del discurso se restituye sobre lo implícito a fuerza de imaginación. Los remansos del silencio en los textos históricos medievales desencadenan el proceso de intelección.⁴⁷ García Lorca, en el *Poema del cante jondo*, trabajará con el pasado hacia esa dirección: escarbará en el silencio del dato para encontrar ahí la definición mutua entre individuo y comunidad, presente y pasado. Escribirá poemas sobre cantaores de flamenco, aludirá a hechos tomados de la historia nacional o personal, sacará del olvido piadoso la crueldad y hará de su poesía un recordatorio de lo memorable.

La historia que Lorca representará líricamente es la de un rey medieval: Pedro I, quien fuera rey de Castilla de 1350 a 1369, cuando murió en Montiel a manos de su medio hermano, Enrique, conde de Trastámara, hijo ilegítimo de Alfonso XI y Leonor de Guzmán. El enfrentamiento de Pedro con la nobleza, sus relaciones cordiales con los judíos y los moros de

⁴⁶ *History as a Visual Art*, p. xvii.

⁴⁷ Morrison afirma: “behind the omissions and inclusions by which historical writers composed their works, which were representations and not documentations of power, there stood critical methods and objectives that changed experience into information” (*ibid.*, p. 36). Sobre esto, véase en el mismo libro el capítulo 2 titulado “History as an Art”.

su reino, su desafortunado matrimonio con doña Blanca de Borbón, sus amores con María de Padilla, su enemistad y pugna con los demás hijos de su padre y su manera intrépida de hacer justicia, le propiciaron el rencor de sus contemporáneos y la posibilidad de inmortalizarse en la literatura de los siglos venideros. Después de la muerte del rey y a lo largo de tres siglos, se forja alrededor de su figura un *corpus* textual histórico-literario. El material, híbridamente acumulado, contiene romances, textos de historiografía, tratados de monarcas, documentos reales, leyendas y comedias escritas en el siglo XVII.⁴⁸ En el siglo XVIII el personaje pasa al teatro francés.⁴⁹ Durante el siglo XIX, más de quince obras dramáticas tienen alguna referencia a los incidentes de su reinado.⁵⁰ Las huellas de Pedro I se borran con el paso del siglo XIX al siglo XX, hasta que, según la crítica, Lorca vuelve a él en su romance “Burla de don Pedro a caballo” que, como ha demostrado Roberta Ann Quance, retoma el material de la tradición oral no sólo para la creación de una figura legendaria, reconocible en su brumosa historicidad, sino para representar las lagunas del olvido por las que se forma la tradición poética.⁵¹

La historiografía medieval reservó a Pedro I un lugar oneroso. López de Ayala, oficial y contemporáneo del rey, cuenta en su *Crónica* los sucesos que vivió, pero de los que lo separan ya más de treinta años (1394). La distancia temporal y la participación personal del cronista en los hechos abren

⁴⁸ Carol Bingham Kirby, *El rey don Pedro en Madrid y el Infanzón de Illescas. Attributed to Lope de Vega*, Kassel: Reichenberger, 1998, p. 117.

⁴⁹ José Lomba y Pedraja, “El Rey don Pedro en el teatro”, en AA. VV., *Homenaje a Menéndez y Pelayo*, Madrid: V. Suárez, 1899, t. II, pp. 266-270.

⁵⁰ Entre los nombres de creadores que se ocupan de don Pedro se encuentran el de José de Espronceda con su *Doña Blanca de Borbón*, obra de teatro que no se representó, y el de José Zorrilla, con *El zapatero y el rey*, también drama en dos partes, puesto en escena en Madrid en 1841 y 1842 (*ibid.*, pp. 270, 272-273).

⁵¹ En la “Última laguna” de “Burla de don Pedro a caballo” se lee: “Bajo el agua / están las palabras. / Limó de voces perdidas. / Sobre la flor enfriada, / está Don Pedro olvidado / ¡ay! jugando con las ranas” (Federico García Lorca, *Poema del cante jondo y Romancero gitano*, ed. de Allen Josephs y Juan Caballero, México: REI, 1987, p. 293). Esto, junto con el subtítulo “Romance con lagunas”, da pie a Quance para relacionar el poema de Lorca con los romances tradicionales sobre don Pedro, el motivo de la caza y el cazador, arguyendo que en el poema se invierten los valores de hombría, las posiciones de víctima y victimario, dando un giro autorreferencial al motivo de las lagunas. Para la estudiosa, éstos son momentos silenciados del pasado que Lorca restituye gracias a la memoria poética: “the poet determined to give us a ballad that advertised itself as [...] pieces from the past”, Roberta Ann Quance, “‘Burla de don Pedro a caballo’: The Modern Ballad’s Dismal Hunt”, *Romance Quarterly*, 1 (1986), p. 83.

el discurso histórico al intento de legitimación.⁵² La subida del fraticida Enrique de Trastámara al trono de Castilla se justifica, según Ayala, por la crueldad del soberano, y responde a los presagios divinos que éste no atendió. Con esto queda también saldada la cuenta personal del canciller, cuya lealtad titubeó durante la pugna entre los hermanos. La perspectiva desde la que escribe Ayala se acerca a la de los romances tradicionales. Sobre la influencia que el material romancístico tuvo en la escritura de la *Crónica* existen trabajos históricos, filológicos y lingüísticos. La crítica opina que los textos poéticos sirvieron de base para la historia, lo cual significa que antes de la *Crónica* de Ayala, las muertes de don Fadrique, doña Blanca y don Juan-Señor de Vizcaya, circulaban ya, al menos en la facción de los Trastámara.⁵³ En los estudios existentes a partir de principios del siglo xx se afirma que el *Romancero del rey don Pedro* y la historiografía medieval y renacentista no sólo comparten el material, sino también el punto de vista valorativo sobre él.⁵⁴ Según William J. Entwistle, los poemas del ciclo de

⁵² Esto no constituye una particularidad de Ayala. Según Mercedes Vaquero, el cronista medieval escribe en relación con el presente, en función del cual contar el pasado cobra interés personal; véase *Tradiciones orales en la historiografía de fines de la Edad Media*, Madison: The Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1990, p. 46.

⁵³ William J. Entwistle afirma que el sesgo de los romances explica perfectamente las necesidades políticas del momento (“The ‘Romancero del rey don Pedro’, in Ayala and the ‘Cuarta crónica general’”, *Modern Language Review*, 3 [1930], p. 321). Desde una perspectiva sociolingüística, Louise Mirrer-Singer sostiene que “[...] in many of the texts of the *Romancero del rey don Pedro*, evaluation functions principally to reinterpret and reformulate events already known to the audience. The romances thus serve simply as a framework for the evaluation. They build on the information shared between the singer and the audience, defining for the listeners the attitudes they ought or ought not to take towards the event of the civil war. The anti-Pedro romances prescribed legitimation by the Castilian populace of the Trastamarian takeover. The texts sung by Pedro’s supporters suggested the opposite posture” (*The Language of Evaluation. A Sociolinguistic Approach to the Story of Pedro el Cruel in Ballad and Chronicle*, Amsterdam-Philadelphia: Johns Benjamins, 1986, p. 38. Las cursivas son mías). Carol Bingham Kirby, siguiendo a Entwistle y a Mirrer-Singer, acepta que “composed during Pedro’s reign and no later than 1389, the D. Pedro ballad cycle has been shown to be negative in its portrayal of D. Pedro and almost predominantly pro-Trastamarian. This ideological origin explains to a great extent the subject of the extant ballads [...]” (*op. cit.*, p. 118). Mercedes Vaquero (*op. cit.*, pp. 96-97) opina al respecto que, desde los romances del ciclo carolingio hasta las crónicas históricas del siglo xv, la pervivencia de los romances obedece a una constante refuncionalización de sus implicaciones y significados ideológicos.

⁵⁴ Para una revisión de las opiniones críticas en cuanto a los nexos entre romances y la *Crónica* de Ayala, véase la “Introducción” de Antonio Pérez Gómez al *Romancero del Rey Don Pedro*, Valencia: “...la fonte que mana y corre...”, 1954, pp. 33-35.

don Pedro son *romances a noticia* opuestos a los *romances a fantasía*; los primeros nacen para transmitir una nueva, y, entre otras particularidades, mantienen la de no proceder de la épica y la de no haber entrado en la lírica.⁵⁵

Se trata, pues, de un material marcado en un principio por el sensacionalismo: la función de los romances es transmitir una nueva que importa. Por lo mismo, en el acto de transmisión se afirma una postura por medio de la cual el emisor compromete al receptor. El utilitarismo no restringe, sino que más bien ensancha la maniobra retórica de los textos. La labor de estos poemas es doble: fungir como testimonio de lo que la historia contará y acompañar activamente el discurso oficial, ofreciendo de manera indirecta el apoyo de la comunidad a sus autoridades, pero también canalizando o solapando el desacuerdo entre discurso oficial y popular. El poder transmisor y la univocidad valorativa del discurso romancístico tienen que vérselas con la especificidad de una literatura oral que vive en variantes. Lo anterior nutre la apertura textual, ya que la noticia puede cambiar de sesgo conforme se aleja del hecho referencial o en la medida en que emergen discursos contestatarios sobre los hechos narrados. En su devenir, los romances tradicionales que narran los crímenes de Pedro I pueden perder su sentido axiológico y sobrevivir por razones ajenas a las de su función original.

No sólo en el ambiente popular puede haber cambios valorativos. En efecto, la presunta crueldad de Pedro I se matiza desde muy temprano. Los Reyes Católicos quieren reivindicar la figura del monarca para borrar del pasado real la sombra fratricida, ya que, además, los dos linajes involucrados en el conflicto de 1369 se habían unido en el siglo xv con el casamiento de la nieta de don Pedro, Catalina, con Enrique III, nieto de Enrique II de Trastámara.⁵⁶ La reivindicación de Pedro I en el contexto de la temprana modernidad cumplía con tres necesidades: afirmar la autoridad absoluta del monar-

⁵⁵ Entwistle, *op. cit.*, pp. 325-326.

⁵⁶ Según Gonzalo Moya, "Los Reyes Católicos ordenaron construir para los restos del 'Rey Cruel' un mausoleo de gran riqueza, y Felipe II hizo que Zurita reemplazase en la lista oficial de los reyes de España el nombre de Pedro I el Cruel por el de Pedro I el Jusiticiero" (*Don Pedro el Cruel. Biología, política y tradición literaria en la figura de Pedro I de Castilla*, Madrid: Jucar, 1974, p. 206). La afinidad entre Fernando e Isabel y Pedro I fue también política: dominar la nobleza "turbulenta, anárquica y disgregadora" (Pérez Gómez, *op. cit.*, p. 27). Por su parte, Felipe II encontró en Pedro I a un antepasado que quiso, así como él, apoyarse en los burgueses, según la opinión de Kirby, *op. cit.*, pp. 125-129.

ca, intimidar la tendencia al cuestionamiento del poder real y proyectar sobre la figura real una imagen de la naturaleza humana, pasional y falible.⁵⁷ Este viraje de la historia repercute en la literatura culta. En la comedia de los Siglos de Oro, los temas que atañen a la figura de Pedro, presentaban en el proscenio, en buena medida, una pugna alrededor de los conceptos de justicia y autoridad; en varias obras se unen en el personaje del rey pares de visiones sobre el monarca: la medieval y la moderna, la personal y la social.⁵⁸

A decir de la crítica española decimonónica, el siglo XVIII no hizo justicia al potencial teatral del soberano cruel: “La musa romántica vino a liberar a d. Pedro del odioso y triste secuestro en que le retuvo, por poco tiempo, la tragedia pseudo-clásica a la francesa. Su historia volvió a tratarse a la española, reanudando la tradición dramática interrumpida”.⁵⁹ Según Lomba y Pedraja, la recuperación de Pedro I en el siglo XIX es indicio de la vuelta literaria a los temas castizos, en contra de modelos extranjerizantes.⁶⁰ Don Pedro se vuelve arsenal de inspiración en contra del afrancesamiento de la literatura, precisamente en cuanto a uno de los símbolos de la España medieval.

En 1834, aparece como Prólogo a *El moro expósito*, del Duque de Rivas, un texto de Antonio Alcalá Galiano que afirma la existencia del Romanticismo español como respuesta a las necesidades ideológicas de un siglo que había empezado atropelladamente para España. El prologuista aboga por una literatura nacional y “natural” que sea producto de la sociedad, de la tradición, de procesos históricos concretos y de las ideas que de éstos derivan; a la vez pide una literatura sublime. Dice Antonio Alcalá Galiano:

⁵⁷ *Ibid.*, 129.

⁵⁸ *Ibid.*, pp. 132-133.

⁵⁹ Lomba y Pedraja, *op. cit.*, p. 271.

⁶⁰ Como demuestra Librada Hernández, Espronceda utiliza el material del *Romanceiro de don Pedro* para ampliar los modos dramáticos y superar el modelo de la tragedia neoclásica, “Beyond Neoclassicism and into Romanticism: Espronceda’s Incursions Into History in *Blanca de Borbón*”, *Letras Peninsulares*, 10 (1997), pp. 133-149. En este artículo se revisa el uso que el Romanticismo da a la historia. Se trata de encontrar en qué momentos la obra de Espronceda vierte en los moldes formales del Neoclasicismo un material nuevo, romántico, para dinamitarlos. Por medio de esto, según Hernández, el autor pone en conflicto al héroe individual con los valores de su mundo, pues, no se trata sólo de hacer una crítica política a Fernando VII, usando como pantalla el material literario e histórico sobre Pedro el Cruel, sino de erigir un ideal de ciudadano, antagonista de la ley, marginal, en contra de las fuerzas convencionales de su sociedad, por medio de la figura de Enrique de Trastámara.

Todo cuanto hay vago, indefinible, inexplicable en la mente del hombre; todo lo que nos conmueve, ya admirándonos, ya enterneciéndonos; lo que pinta caracteres en que vemos hermanado lo ideal con lo natural, creaciones, en fin, que no son copias, pero cuya identidad con los objetos reales y verdaderos sentimientos, conocemos y confesamos; en suma, *cuanto excita en nosotros recuerdos de emociones fuertes*; todo ello, y no otra cosa, es la buena y castiza poesía.⁶¹

El recuerdo es aquí una forma de memoria colectiva nacional que ubica en el pasado remoto lo que late como necesidad y carencia en el presente. Se trata de una condición social impulsada por insuficiencias históricas o fatalidad atávica. Para Alcalá Galiano, el valor del libro que prologa está en el fuerte arraigo en la historia: el Duque de Rivas ha sacado su tema de la España medieval, “campo fertilísimo, y [...] descuidado”, y ha optado por una versificación castiza, para recrear un ambiente cuya documentación escasa provenía de “memorias tradicionales”.⁶²

Unos años después, el autor de *Don Álvaro* publica otro libro en el que presenta incidentes de la historia española en versiones poéticas, llenas de anacronismos e inexactitudes. La obra, titulada *Romances históricos* ofrece en tres de sus secciones episodios de la vida y reinado de don Pedro I de Castilla. La primera sección, titulada “El alcázar de Sevilla”, tiene como tema el asesinato de don Fadrique, maestre de Santiago, medio hermano del rey. En el siguiente apartado, llamado “Una antigualla de Sevilla”, el poeta pone en romance la leyenda del Callejón del Candilejo que antes se encontraba en textos semihistóricos o en obras teatrales. Finalmente, en “El fratricidio” se cuenta la muerte de don Pedro. García Lorca crea una memoria lírica de las secciones segunda y tercera.

Una leyenda transmitida por Ortiz de Zúñiga en 1677 cuenta lo siguiente:

Salía solo el Rey de noche, y en una, o por vicio de su rigor, o por accidente de question, dio muerte violenta a un hombre, tan sin testigos, que tuvo por imposible ser conocido por agressor; hallóse el cadaver, y acudiendo las justicias a la averiguacion, examinando, como se fue, los vezinos, una anciana, que vivía cer-

⁶¹ “Prólogo de la edición de París”, en Duque de Rivas, *El moro expósito o Córdoba y Burgos en el siglo décimo*, ed., intr. y notas de Ángel Crespo, Madrid: Espasa-Calpe, 1982, t. I, p. 11. Las cursivas son mías.

⁶² *Ibid.*, pp. 28-29.

ca, y que se asomó al ruido de las espadas, con un candil en la mano, dixo: que sin duda avía hecho esta muerte el Rey porque aun disfrazado, lo conoció en natural ruido, que al andar hazían las canillas de sus piernas; cuya deposición vista por el Rey, mandó hazer merced a la muger, y que como se pueden poner las cabeças de los delinquentes, donde cometieron los crímenes, se pussiese en aquel la suya, copiada en piedra.⁶³

Ésta es la leyenda del Callejón del Candilejo, misma que narran los tres romances “El candil”, “El juez” y “La cabeza”, agrupados bajo el título general de “Una antigualla de Sevilla”, del Duque de Rivas. En la palabra “antigualla” el autor condensa uno de los propósitos textuales: traer al presente poético un vestigio del pasado. El rastro en sí es de naturaleza heterogénea:

⁶³ *Anales eclesiásticos y seculares de la muy noble, y muy leal ciudad de Sevilla, metrópoli de la Andalucía que contienen sus mas principales memorias desde el año 1246, en que emprendió conquistarla del poder de los Moros el gloriosísimo Rey S. Fernando III de Castilla y Leon hasta el de 1671 en que la Católica Iglesia le concedió el culto y título de Bienaventurado*, Madrid: Imprenta Real, 1795-1796, p. 210. El incidente se ubica cronológicamente en 1354. La obra de Diego Ortiz de Zúñiga se reedita dos veces a finales del siglo XVIII. La leyenda entra en el imaginario de la literatura culta con Luis Vélez de Guevara, *El diablo está en Cantillana*, de 1622. Ocho años después, Pablo Espinosa de los Monteros, en la segunda parte de la *Historia, antigüedades y grandezas de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla*, menciona la misma leyenda sin aludir al candil que en sí da nombre al Callejón del Candilejo. Una versión insinuante, que sanciona mordazmente la justicia de don Pedro, es propagada por Francisco de Quevedo en su “Jocosa defensa de Nerón y del señor don Pedro de Castilla”, poema publicado en 1643, 1655 y 1664 (*Obra poética*, 4 vols., ed. de José Manuel Blecua, Madrid: Castalia, 1970, t. II, pp. 395-398, versos 73-76). Juan de la Hoz y Mota (1622-1714) hace referencia a esta leyenda en *El montañés Juan Pascual, primer asistente de Sevilla*. La obra tuvo mucho éxito en los escenarios andaluces, donde se escenificaba hasta entrado el siglo XIX. En Madrid, se puso varias veces en escena entre 1788 y 1813, mientras que en Sevilla se representó también entre 1806 y 1821. En su novela *The Castilian*, Joaquín Telésforo Trueba y Cosío —escritor español emigrado a Inglaterra, por lo que escribió en inglés—, menciona en una nota la leyenda del Callejón del Candilejo, y cita los *Anales* de Ortiz de Zúñiga, pero sin referirse al ruido de las rodillas. El poeta Juan Arolas (1805-1840) escribe sobre el mismo asunto en *El rey y el alcalde*. Prosper Mérimée cuenta la historia completa en su obra *Histoire de Don Pèdre Ier roi de Castille* (1848). En 1838 se presenta en Madrid una obra de tres dramaturgos, José María Montoto, Gregorio Romero Larrañaga y Francisco González Elipe, titulada *La vieja del candilejo*. Esto sucede el mismo mes en que el Duque de Rivas publica en la revista *Liceo Artístico y Literario Español* uno de sus *Romances históricos* (primera edición en forma de libro, 1841), titulado *Una antigualla de Sevilla*, en el que trabaja con el mismo material histórico-legendario (véase Lomba y Pedraja, *op. cit.*, p. 271). Para la documentación de las fuentes, véase John Dowling, “The King with the Clicking Knees: The Duque de Rivas’s ‘Una antigualla de Sevilla’”, *The South Atlantic Modern Language Association*, 1 (1981), pp. 5-10.

compuesto por la leyenda que circula en la ciudad, los textos literarios que la han retomado y la escenificación de *La vieja del Candilejo*, representada en Madrid en 1838. En la leyenda convergen el ambiente de ficción, los textos que ha producido la memoria colectiva y el espacio concreto, el del callejón con su cabeza de don Pedro.⁶⁴ Literatura e historia, discurso y ciudad, memoria y cartografía se tejen en la poesía narrativa del Duque de Rivas. El vehículo de la unificación de este material es la figura del rey, que aparece en el verso 53 después de haber dado muerte al desconocido. Al momento de ser visto por la vieja del candil:

Y de pie a su frente un hombre,
vestido negro ropaje,
con una espada en la mano,
roja hasta los gavilanes.

El cual, en el mismo punto,
sorprendido de encontrarse
bañado de luz, esconde
la faz en su embozo, y parte.

Aunque no como el culpado
que se fuga por salvarse,
sino como el que inocente,
mueve tranquilo el pie y grave.

(“El candil”, vv. 57-64, p. 103)⁶⁵

Oscuro, sangriento y altanero, este rey no dista mucho del rey medieval. Hay, sin embargo, dos elementos que perfilan la nueva creación: el rey es presentado por la vieja del candil, y, de alguna manera, titubea al encontrarse bañado de luz frente a una mujer testigo. Por medio de los contrastes entre luz y oscuridad, sorpresa y soberbia, estatismo y fuga, se encarna para el lector un personaje no totalmente acabado, cuya principal carencia es no tener nom-

⁶⁴ “In modern Sevilla the Calle de la Cabeza del Rey don Pedro is a section of a long thoroughfare that starts at the Calle de Alemanes (alongside the Patio de los Naranjos of the Cathedral) and runs northwesterly: Argote de Molina, Corral del Rey, Cabeza del rey don Pedro, La Alhóndiga, etc. The Calle del Candilejo connects Cabeza del Rey don Pedro and Alfalfa” (*ibid.*, p. 13, n. 13).

⁶⁵ Ángel Saavedra, Duque de Rivas, *Romances históricos*, 7ª ed., ed. de Salvador García Castañeda, Madrid: Cátedra, 1987. De todas las citas que estén tomadas de esta obra, en adelante solamente se indica entre paréntesis el título del romance, el número de verso y el número de página.

bre. El sonido de las rodillas del rey es evaluado también de manera contradictoria: por una parte como “ruido notable” (“El candil”, v. 66, p. 103) y, por otra como “Rumor de poca importancia / en la escena lamentable, / mas de un tan mágico efecto / y de un influjo tan grande” (“El candil”, vv. 69-72, p. 103). El verso 64 (“mueve tranquilo el pie y grave”) hace audible un tono irónico: el pie no es tranquilo y el ruido que el movimiento produce es más ridículo que grave. Todo lo anterior instaura en el centro del romance la oscilación entre el linaje serio de la memoria romancística, la percepción desprejuiciada de la vieja testigo y del lector. Un ambiente de miedo y premonición envuelve la escena en la que lo sublime se teje con lo grotesco por medio de la ironía.

Al quedar por unas horas sin esclarecer el crimen, el rey exige eficacia a sus oficiales:

R.— ¿Conque en medio de Sevilla
amaneció un hombre muerto,
y no venís a decirme
que ya está el matador preso?
[...]

R.— Más pronta justicia, alcalde,
ha de haber donde yo reino,
y a sus vigilantes ojos
nada ha de estar encubierto.

(“El juez”, vv. 136-140 y 145-148, p. 106)

La contradicción crece. Para el lector que conoce la leyenda no queda duda sobre la identidad del culpable; así, de la exigencia del rey surge una inquietud que sería piadosa de no ser cruel. El rey no es un nuevo Edipo que busca una verdad que ignora. No obstante, va tras su acusación, y quizá también tras su castigo. Las últimas palabras en este apartado son indicativas de la justicia real:

Y, ¡vive Dios, que esta noche
ha de estar en aquel puesto,
o vuestra cabeza alcalde,
o la cabeza del reo!

(“El juez”, vv. 161-164, p. 106)

La enjundia de la amenaza tiene un valor textual: separa al rey del alcalde y, aparentemente, subraya el poder del primero y su sed de justicia. Pero para

el lector, estos versos transforman al personaje real en pícaro y disminuyen el valor moral del asesinato, presentándolo casi como una travesura. A esto contribuye el flagrante silencio sobre la identidad del asesinado y las circunstancias de su muerte. Lo cierto es que el rey no tiene dudas ni piedad, por lo que con él no se negocia. En este sentido, su ira parece genuina (“El juez”, v. 165, p. 107). Detrás de los actos del rey hay cierto sentido de providencia y plan que afirmarían su poder de no ser porque preparan un desenlace tanto alevoso como sagaz. El rey ordena a Juan Diente: “Antes de la media noche / todo esté cual dicho tengo”, y, disfrazado, se pierde entre sus súbditos (“El juez”, vv. 223-224. p. 108).

El embozo-disfraz, el claroscuro en el que se envuelve el rey para matar, administrar justicia o simplemente para observar a sus súbditos, dan a su autoridad un aire siniestro de misterio y un halo de confusión. El rey abandona su identidad, se enajena en “el laberinto ciego... / ...entre el pueblo” (“El juez”, vv. 226 y 228, p. 109). Se le llama “negro bulto” (“La cabeza”, v. 301, p. 111) y se insiste en su calidad de “desconocido” (“La cabeza”, v. 385, p. 114). Inconfundible por su nombre, el rey se diluye en el acontecimiento para resurgir en función de su defecto físico. No se le reconoce por su porte ni por su actitud, sino por el ruido que hace al caminar, por una característica aleatoria que lo vuelve singular. Su identidad se restablece a la vez que la verdad se aclara. Su rostro se identifica cuando su crimen está expuesto. Pero el rey no es sólo culpable de la muerte del hombre anónimo, sino también de escamotear información sobre el crimen. Según su propia sentencia: “el que a la justicia oculta / la verdad es reo de la muerte” (“La cabeza”, vv. 410-411, p. 114). Con alevosía y ventaja, Pedro I va construyendo el camino hacia el clímax de su poderío.

Sólo la justicia divina supera la suya: “Yo soy, sí, quien mató al hombre, / mas Dios sólo a mí me juzga” (“La cabeza”, vv. 415-416, p. 115). No es sólo por arrogancia que se pronuncian estas palabras, sino también para manifestar la providencia que el rey ya ha tomado en sus manos: ha pedido con antelación que se labre su cabeza en piedra y ha ordenado que ésta se coloque en un nicho en el callejón. Agilidad mental, impunidad y amoralismo son las características de este rey, cuya justicia es vista más bien como agudeza. Sin embargo, en el texto del Duque de Rivas, el elemento novedoso es la creación de esta identidad secular, rebajada, ceñida al desperfecto físico y definida por su visibilidad e invisibilidad respecto al pueblo.

En la sección “El fratricidio” (pp. 137-153) se amplía el trazo del monarca. Estamos históricamente en 1369, cuando Enrique de Trastámara, con la

ayuda del ejército francés, ha vencido a Pedro, encerrado en el castillo de Montiel. Sanabria, un fiel vasallo de Pedro, se encuentra en negociaciones con Beltrán Claquín para preparar la fuga de éste.⁶⁶ A la actividad decisiva de Sanabria se antepone un rey dormido que sufre de una pesadilla (“El español y el francés”, pp. 137-139). Se trata de un rey rehén de su pasado. Es en este momento que la composición del Duque de Rivas se aparta de la historiografía para dar carácter literario a su personaje histórico: el rey enumera sus crímenes frente a Sanabria, quien es incapaz de parar la alucinación de su señor. El súbdito deja que Pedro se confiese, a pesar de que:

Quiere ir a darle socorro...,
mas ¡ay!..., ¡en vano lo intenta!
en un mármol convertido
quédase clavado en tierra,
Oyendo al rey balbuciente,
so la infernal influencia
de ahogadora pesadilla,
prorrumpir de esta manera.

(“El dormido”, vv. 285-292, p. 146)

Doña Leonor de Guzmán, don Fadrique, Tello, Osorio, Coronel, doña Blanca y el rey Bermejo, casi todos sacados del *Romancero*, pasan por el sueño de Pedro I y lo acusan de asesino (“El dormido”, vv. 293-308, pp. 146-147). Don Pedro exclama:

¡Ay, que estoy nadando en sangre!
¿qué espadas, decid, son ésas?...
¿qué dogales?... ¿qué venenos?...
¿qué huesos?... ¿qué calaveras?

(“El dormido”, vv. 313-316, p. 147)

⁶⁶ La secuencia de los datos históricos, algún detalle en la escenografía (las hogueras en el campamento nocturno) y en el comportamiento de los dos hermanos cuando están a punto de enfrentarse (Enrique desconoce a su hermano en un principio), hacen pensar que el poeta sigue la *Crónica* medieval (véase Pedro López de Ayala, *Corónica del rey don Pedro*, ed. y estudio de Constance L. Wilkins y Heanon M. Wilkins, Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1985, pp. 197-198).

La novedad aquí no es sólo la aceptación temerosa de la responsabilidad por la destrucción causada, sino que el espanto onírico se torna vergüenza vigilante cuando, al despertar de su pesadilla y sin saber que el vasallo ha presenciado su apología, el rey afirma: “*Soñé que andaba a caza / dice con turbada lengua*” (“El dormido”, vv. 339-340, p. 148). La figura del monarca temido que ni siquiera por su atrocidad deja de ser respetado, es decir, la del señor autárquico en su arrogancia, se va minando. El vasallo sabe que el rey sufre de culpas y que ya no lo juzga sólo Dios. Sumido en el sueño atormentado, Pedro I se vuelve mucho más cercano al súbdito y al lector. La exigencia de piedad o castigo emana del texto.

A lo largo de la escena final, el *yo* narrativo retrata a Pedro y a Enrique de Trastámara desde una posición valorativa ambigua. Se ha dicho ya que la tradición oral había demostrado claramente su predilección por los Trastámara. Aquí, el Duque de Rivas, a pesar de acercarse a los juicios de la crónica de Ayala y a sus intertextos tradicionales no toma partido por ninguno de los dos contrincantes. El poema agrupa a los enemigos desde el título: “Los dos hermanos”. Entre ellos no se reconocen en un principio, y, sin embargo, los une, además de la sangre, la misma ambición de poder, la misma fiereza y el odio mutuo. Enrique es caracterizado como “tigre embravecido”, Pedro como “león rugiente”. El combate entre ambos deja poca duda en cuanto a lo que tienen en común:

Se destrozan, se maldicen,
dagas, dientes, uñas, todo
es de aquellos dos hermanos
a saciar la furia poco.

(“Los dos hermanos”, vv. 457-460, p. 152)

La culminación narrativa y poética tiene lugar cuando don Enrique logra matar a su hermano con la ayuda de Beltrán Claquín. La solución no tiene nada de justiciero o providencial; no gana el más bravo ni pierde el más vil. Momentos antes del triunfo de Enrique, la narración se interrumpe violentamente y se abre un paréntesis:

Pedro a Enrique al cabo pone
debajo, y se apresta ansioso,
de su *crueldad o justicia*
a dar nuevo testimonio,

Cuando Claquín (¡oh desgracia!
 en nuestros debates propios
 siempre ha de haber extranjeros
 que decidan a su antojo).

(“Los dos hermanos”, vv. 461-468, p. 152.

Las cursivas son mías)

La tradición ha cambiado completamente de sesgo: el *yo* narrativo lleva a su lector de la mano al encuentro con lo importante: el rey ha dejado de ser el problema; el problema es ahora el que mueve y promueve la sucesión en el trono, aquella fuerza externa que da solución a los problemas de España con un sentido de antojo y arbitrariedad. El acto de Claquín se juzga desde la perspectiva del *yo*:

Cuando Claquín, trastornando
 la suerte, llega de pronto,
 sujeta a don Pedro, y pone
 sobre él a Enrique alevoso,
 Diciendo el aventurero
 de tal maldad en abono:
 “Sirvo en esto a mi señor;
 ni rey quito, ni rey pongo”.

(“Los dos hermanos”, vv. 469-476, p. 153)

El principio medieval de la lealtad al señor se escucha teñido de escarnio a mediados del siglo XIX. Hasta los versos 469 y 470, el *yo* narrativo había seguido a grandes rasgos las líneas de la evaluación tradicional sobre el rey don Pedro, dejando sólo entrever cierta indecisión discursiva que atañía a la caracterización del personaje principal. Ahora, el *yo* toma partido, pero no por don Pedro, sino por la soberanía de la realeza española y por la del país en general.

Para el Duque de Rivas, la personalidad del rey ha abierto el camino hacia la creación de un ente situado siempre entre la justicia y el error, la arrogancia y la providencia, la debilidad y el valor. Así, el peso de la preocupación revela un problema mucho más doloroso para el momento en que vive el poeta: la herida de la intervención napoleónica todavía reciente. A pesar de que el Duque de Rivas ha sufrido las decisiones de Fernando VII, el absolutismo, la década ominosa, el vaivén indeciso del liberalismo constitucional y el exilio en varias ocasiones; a pesar, incluso, de no pertenecer en

absoluto al grupo de los liberales radicales, el poeta reorienta la tradición medieval hacia un punto nuevo y alejado de la necesidad de legitimar al monarca en sí. Aquí se trata de avalar un proceso de política doméstica. Este rey, personaje individualizado, visto en un espacio de claroscuro valorativo, antepuesto al *yo*, es un valor de política castiza truncado por el interés desnaturalizante de la intervención.

Ahora bien, ochenta años después, Federico García Lorca saca a don Pedro del ámbito de la poesía narrativa y lo hace ingresar al de la lírica. En la segunda sección de su *Poema del cante jondo*, dedicada a la figura de la soleá, el granadino cuenta líricamente la historia del Callejón del Candilejo (pp. 171-190). En un pueblo de Andalucía acontece un crimen que alguien presiente, alguien comete, alguien quiere evitar, alguien sufre, alguien transmite enajenado de miedo y alguien más lamenta. Los *Romances históricos* del Duque de Rivas y los poemas de Lorca comparten elementos como el embozo usado por el rey, el candil-farol, el temblor de la luz, el puñal en el corazón, el cuerpo encontrado en el lugar del delito, el testigo ocular, la ambientación de ciertos incidentes posteriores al crimen como las hogueras en campo abierto, objetos como las veletas girando en las torres (“El candil”, vv. 21-60, pp. 102-103, vv. 98-104, p. 104; “El juez”, vv. 108-111, p. 105 y vv. 153-160, p. 106; García Lorca, “Pueblo”, v. 6, p. 174; “Encrucijada” vv. 2-4, 6, 12-14, pp. 177-178; “Sorpresa”, vv. 6-7, pp. 181-182).⁶⁷ Pero más allá de estas coincidencias, lo que adquiere peso para una lectura paralela es la recuperación del evento histórico. El *yo* lírico y su comunidad plasman la importancia en la transmisión y recepción de las noticias, es decir, en la valoración de la historia que se recuerda, cuenta y canta.

El “Poema de la soleá” empieza con dos textos en los que se representan dos paisajes con temporalidad inquietante: total falta de verbos en el primer poema y sólo un gerundio repetido dos veces en el segundo. Por esta ausencia, el acontecer temporal se identifica con el transcurso de la palabra, y la historicidad del evento se pone en duda. La forma del gerundio marca un acto en evolución constante que se intensifica en el interminable soplar del viento, protagonista en ambos poemas, uniendo en un mismo instante de acción el presente, el pasado y el futuro: la historia cabe en un instante cuya inmovilidad es sólo aparente.

⁶⁷ En cuanto a la posibilidad real de que Lorca haya leído los *Romances históricos* del Duque de Rivas, vale la pena señalar que “Burla de don Pedro a caballo” aparece en una sección del *Romancero gitano* que se titula “Tres romances históricos”.

En el primer poema, el escenario se construye por medio de vistas parciales de un espacio rural.

Tierra seca,
tierra quieta
de noches
inmensas.

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

Tierra
vieja
del candil
y la pena.

Tierra
de las hondas cisternas.
Tierra
de la muerte sin ojos
y las flechas.

(Viento por los caminos.
Brisa en las alamedas.)

(pp. 172-173)

En la edición crítica de Christian de Paepe, el poema no lleva título; sin embargo, en los manuscritos aparece con el nombre de “Evocación”.⁶⁸ La carencia de temporalidad concreta produce un traslape entre lo que es y lo que se evoca. Por lo mismo, tanto el recuerdo como la actualidad se matizan por cierta recurrencia que los vuelve posibles en todo el espectro del tiempo. Desde otra perspectiva, el título implica una presencia que evoca y entra en contradicción con el poema puesto que la falta de verbos difumina temporalidad y agente.

El tiempo se contamina con la quietud y la anchura del espacio (vv. 3-4). En la segunda cuarteta, el encabalgamiento marcado crea un sentido de

⁶⁸ García Lorca, *Autógrafos I*, p. 17. En la edición del *Poema del cante jondo*, de Allen Josephs y Juan Caballero, ya citada, se restituye el título suprimido por Lorca en la edición *princeps* (p. 153).

parataxis, como si alguien contara elementos. Esto significa que la palabra “vieja” (v. 8) puede designar por igual tanto a la tierra como a una mujer vieja, lo que resulta fundamental para mi argumentación dada la presencia de la “vieja del candil” en la leyenda del Candilejo. De este modo, la tierra y la mujer comparten una característica: se identifican por su presencia en el tiempo. Interrumpiendo la construcción del paisaje, entre la primera y la segunda cuarteta se interponen entre paréntesis los versos que hablan del viento. Una vez más el espacio rural, la campiña, se desvincula de toda característica particular: el escenario se vuelve el otro de la geografía. El poema va hacia el fin habiéndose situado en una geografía rural, pero con “Brisa en las alamedas” logra abarcar en un solo movimiento los espacios habitados. La antítesis toca los binomios espacio habitado *vs.* campo, brisa *vs.* viento, como términos análogos en oposición. También contrasta la quietud de la noche con la alusión a la muerte, creando un ambiente de inminencia.

En el poema hay una ausencia total de verbos, lo que, en las estrofas no parentéticas, implica el estatismo tanto de la imagen creada como la de la fuente enunciativa. En los versos entre paréntesis la inmovilidad es sólo aparente, ya que por la distancia semántica de los lugares mencionados y la presencia del viento, elemento por excelencia móvil y contrario a la quietud de la tierra, se infiere el movimiento. La progresión espacial en el poema es paralela a una profundización en las características de la tierra. A partir de esto se puede decir que, si no explícitamente, en el poema se enfrentan dos puntos de vista que crean las correspondientes instancias encargadas de marcar un encuentro entre la lejanía de olivares y sierra y la quietud de la tierra dormida. Finalmente, los espacios se unen por el trayecto del viento.

En “Puñal”, tercer poema de la serie, todo es presencia, acto, discurso:

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

No.
No me lo claves.
No.

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

No.
 No me lo claves.
 No.

(p. 176)⁶⁹

El poema es un diálogo entre cuartetas y tercetos en cursivas. El asesinato parece consumarse en la medida en que los versos se desencadenan, pero también se puede decir que el estribillo es un eco, ya que el crimen ha sido consumado desde el segundo verso. El asesinato del poema crea en su discurso a su verdugo y el arma del crimen; su parlamento, en la forma plástica de una daga, irradia sobre el resto del poema. Frente a la impersonal enunciación de las cuartetas, la apelación directa de la víctima reafirma el presente del acto mortal. Gracias al intercambio de tonos emocionales entre las fuentes de enunciación de cuartetas y tercetos, el poema se torna acontecimiento presente.

Los pares de palabras “yermo” y “terribles hondonadas”, “arado” y “rayo del sol”, “entra” e “incendia”, señalan un acto de violencia excesivo y sin finalidad alguna, e igualan gráfica y afectivamente la violación/muerte de un hombre con la violación cósmica de la tierra por el sol y los arados. Brutal y ardiente, el acto de subyugar el yermo para volverlo fértil, la hondonada para hacerla luminosa, se equipara con la del puñal/falo que penetra el cuerpo de la víctima. Por el contrario de lo que se espera a partir de estas asociaciones, el crimen tiene una teleología sensacional: hace audible la voz de quien muere. Por primera vez en la transmisión de la leyenda del Callejón del Candilejo, la víctima de esta furia asesina, tan irracional como fundamentada histórica y socialmente, adquiere voz, resiste la muerte, deja testimonio de su fin. Aquí la muerte del hombre es el límite en el que se rompe el silencio, un nuevo horizonte de palabra reivindicada desde la memoria.

Al leer “Puñal” en relación con el poema que le sigue, “Encrucijada” (pp. 177-178), se aclara la elipsis con la que se ha creado la escena. Aparece

⁶⁹ En “El fratricidio” del Duque de Rivas, cuando Enrique levanta la daga para matar al rey don Pedro, se lee: “ardiendo limpia en su mano / la desnuda daga, como / *arde el rayo de los cielos*” (“Los dos hermanos”, vv. 49-51. Las cursivas son mías).

aquí el resto de los componentes: noche, viento, farol, puñal, corazón, “yo”. Este “yo” es el espectador del crimen. El polo de atracción sigue siendo el puñal. En función de su poder seductor se crea el *yo* lírico:

Por todas partes
yo
veo el puñal
en el corazón.

(vv. 11-14)

En un momento de intensa teatralidad, el *yo* se multiplica en la escena del crimen, adopta todos los lugares en un perspectivismo frenético y desarticulado para adquirir identidad. El encabalgamiento entre el sujeto y el verbo, la abrupta asimetría métrica, la insistente rima asonante —farol, corazón, temblor, tensión, temblor, moscardón, *yo*, corazón— que precipita la dicción en un eco constante, guían la atención hacia la identidad de este testigo, cuya espaciotemporalidad es culminante, múltiple (“por todas partes” [v. 11]) y actual (el tiempo presente de “veo” [v. 13]). La otra presencia es de quien pronunció la súplica en el poema anterior. Los papeles de estas dos instancias pueden ser el de observador, asesino o asesinado, con cierta tendencia a que las funciones se empalmen. El tiempo del poema recuerda la secuencia de “El paso de la siguiirya”, “Después de pasar”, “Y después”. Tras el crimen queda el eco vibrante en el farol tembloroso de la calle (vv. 5-10). El que aprecia esta luz “espantada” ocupa celosamente el entorno, lo crea a imagen y semejanza, idéntico a su propio pasmo, forjado con base en la sensación y la memoria que transporta la insistencia monótona de la rima.

El título del poema remite a todas las encrucijadas implícitas hasta ahora, a todas las líneas límite de encuentros abruptos: oscuridad-luz en la encrucijada de la madrugada, naturaleza-ser humano, en la entrada de las cuevas, grito y silencio en la huella ondulada de la memoria, extinción y permanencia del sonido en el eco transeúnte, campiña y espacios habitados en los trayectos del viento.

Con el siguiente poema, “¡Ay!”, vuelve la superposición de discursos, actores y perspectivas. Regresan algunos de los elementos presentes en la secuencia anterior al crimen: el llanto y el viento. En cuanto al título, el poema cumple una función metalingüística, y con respecto a la tipología del diálogo lírico, el poema recuerda al de “Puñal”, donde en el transcurso de hechos emergía una apelación directa:

El grito deja en el viento
una sombra de ciprés.

(Dejadme en el campo
llorando.)

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

(Dejadme en el campo
llorando.)

El horizonte sin luz
está mordido de hogueras.

(Ya os he dicho que me dejéis
en este campo
llorando.)

(“¡Ay!”, pp. 179-180)

El diálogo se despliega entre dos instancias: la primera, ubicada por encima del espacio escénico, recupera el eco y el rastro que ha dejado en la memoria del *Poema del cante jondo* el paso de la siguiiriya gitana (“Y después”, pp. 168-169). La otra voz es personal, y en su súplica se funden discurso y espacialidad. Esta instancia se establece en el ámbito lírico más allá de la muerte, por su deseo de permanecer en el espacio.

En relación con el título, el poema cumple una función metalingüística. El “¡Ay!” es la onomatopeya de la muerte, su eco, pero también de la queja entre paréntesis. La rima asonante acerca los vocablos “campo” y “llorando”, pasando de uno a otro la sensación de espacialidad y extensión temporal. Tiempo y espacio se unen en el deseo de subsistir de alguna forma, deseo que se plasma en el eco de la queja. El viento, vehículo del grito, logra ser también una especie de pantalla en la que se insinúa la muerte por la sombra del ciprés. En la imagen de la sombra se forja, además del árbol, una figura cercana al mismo puñal, y, por metonimia, el espacio del cementerio. Eco y metonimia, metáfora y rima, pugnan por negociar el espacio y el tiempo de los participantes en el diálogo de “¡Ay!”.

La eternidad del fallecimiento es también un límite inescrutable, y esta oscuridad del destino devuelve al lector a la premonición mortal de la memoria territorial que carga la serie: la de “la muerte sin ojos”. El dolor se

instala en el tiempo y el gerundio “llorando” indica un acto en proceso. Además, la geografía que desde la “Baladilla de los tres ríos” se va creando en la medida en que adopta formas familiares, propias de un contorno reconocible, adquiere ahora una característica más: es también espacio de la muerte y de los muertos. El campo nocturno puede convertirse en región de procesiones o de desvelos mortuorios, aunque no se adjudique a protagonistas concretos. La muerte no significa aniquilación discursiva, sino exilio voluntario: el muerto vive y articula un deseo de soledad y comunión con los espacios no habitados por el hombre —la naturaleza lírica, *topos* propicio para el llanto. Sin embargo, hay una ruptura sustancial respecto a las condiciones del muerto como las percibe la voz principal del poema: “Todo se ha roto en el mundo. / No queda más que el silencio” (vv. 5-6).⁷⁰ Estos versos interrumpen la comunicación entre los vivos y el muerto. El paréntesis representa la incapacidad de los vivos para escuchar a quien ha cruzado el límite de la muerte. Pero, ciertamente, es la intuición de este lamento incommunicable, y sin embargo presente, la que matiza de desconuelo el tono de los versos 5 y 6 que un *yo* lírico, parte del mundo de los vivos, puede pronunciar.

La voz principal ha dejado atrás las coordenadas del crimen; para ella, el tiempo tumultuoso ha juntado pasado y presente, arrastrando en la superficie del poema el recuerdo de otro mundo desgarrado. Esta voz tan distanciada sabe leer en la naturaleza la metáfora de la muerte: la sombra de ciprés que el grito ha dejado. En los varios niveles tropológicos que median desde el puñal hasta la muerte, se ve no sólo el trayecto semiológico, sino también la travesía temporal entre el discurso poético y el crimen cometido. Por el contrario, la voz del apuñalado quiere detener el tiempo en esta súplica empecinada de inercia e inmovilidad. El prosaísmo de los versos en paréntesis indica su presente, su pertenencia a un *yo* concreto en pena. Dichas características se oponen a la metaforicidad lírica del resto del poema. Por medio de este enfrentamiento, la poesía reivindica una memoria lírica en la que el hecho se encuentra en la traslación de cualidades —la metáfora— o en el enca-

⁷⁰ Sobre estos versos, Christoph Eich comenta: “Finalmente, encontramos la intemporalidad en el girar sin meta de algunos poemas, en la repetición de versos ritornelos. Todos los elementos de rigidez y de vacío se integran en una desesperanza absoluta”, *Federico García Lorca, poeta de la intensidad*, 2ª ed., trad. de Gonzalo Sobejano, Madrid: Gredos, 1970, p. 69. La intemporalidad es el límite parentético de la muerte, aunque, a mi modo de ver, Lorca va más allá.

denamamiento de los significados del puñal, el grito, la sombra de ciprés y la muerte por medio de la metonimia. Al final, ambas operaciones, la poética y la del acontecimiento autobiográfico, acaban en el lugar de permanencia: el poema y el cementerio. Es a raíz del diálogo lírico que se salva del ostracismo la voz del ausente. La poesía capta la semántica del eco, su recuerdo, y aquí, eco significa traslación de la palabra en el tiempo: rima.

Lo que da la rima en cada momento de la rima es el encuentro de un sonido y *el recuerdo de otro*, elementos distintos y, acaso, heterogéneos, porque el uno pertenece al mundo *de la sensación y el otro al del recuerdo*. Con la rima estamos dentro y fuera de nosotros mismos [La rima] es un cauce más que una corriente; pero un cauce que, a su vez, fluye. Complicando sensación y memoria contribuye a crear la emoción temporal *sine qua non* del poema.⁷¹

En el mundo del *Poema del cante jondo*, además de la trascendencia del acto mortal, hay otro elemento que se vuelve centro de una desestabilización: en el ambiente familiar del pueblo aparece un ser desconocido, cosa que explica el título “Sorpresa” del poema siguiente (pp. 181-182).⁷²

⁷¹ Machado, *Los complementarios*, pp. 103-104. Las cursivas son mías.

⁷² La historia de la redacción de “Sorpresa” comprende diez años, empezando un poco antes de noviembre de 1921. En la primera versión, el poema se llamaba “Esquina”. En noviembre de 1921, Lorca redacta otra versión en la que ha cambiado el título a “Copla”, encabezado “que corresponde a la construcción métrica de la copla tradicional de la soleá, es decir, tres octosílabos”. El 9 de junio de 1922, el *Noticiero Granadino* publica “Copla”, junto con otros dos poemas de Lorca, dentro del clima cultural impuesto por la proximidad del Concurso de cante jondo. Cuando Lorca viaja a América, en el Instituto de las Españas en Estados Unidos se organiza, el 16 de diciembre de 1929, un homenaje a Antonia Mercé, en el que Lorca participa con la lectura de algunos poemas, todos pertenecientes al *Poema del cante jondo*. De esta fase de redacción se conservan tres versiones: una publicada por el Instituto, en 1930, en el folleto dedicado al homenaje, otra que figura en un autógrafo de Lorca y una más que se encuentra en una copia mecanografiada. En los tres escritos el poema se llama “Copla” y se identifica como perteneciente al *Plano de la soleá*. En 1931 aparece la edición del Ulises, donde el poema se titula “Sorpresa”. Hay otra versión que Alberti menciona, pero cuya autenticidad no es del todo segura. Sobre el proceso de escritura, véase Christian de Paepe, “El poema ‘Sorpresa’ del *Poema del cante jondo* (Seis versiones y una interpretación)”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 435-436 (1986), pp. 592-596. En su trabajo, Paepe insiste en palabras como narrador y narración. Una vez más, los límites entre lírica y narración parecen traspasarse sin que haya podido advertirse la implicación de esta poética prosaica (*ibid.*, pp. 606-607).

Puede que sea la muerte lo que convierte al asesinado en desconocido.⁷³ En cierta forma, esto está implicado en la imposibilidad terminal con que la palabra “nadie” (v. 8) imprime la cancelación del acceso de los vivos a los ojos del muerto. El encabalgamiento aísla el sujeto del verbo y hace que la palabra defina una total ausencia. Esto atañe tanto al muerto, vuelto “nadie” tras el crimen, como al entorno restaurado negativamente en el siguiente verso: “pudo asomarse a sus ojos” (v. 9). El muerto, desconocido más allá del límite del crimen, intenta irrumpir en el curso de enunciación del vivo. Los versos del difunto apuntan hacia el deseo de ser parte íntegra de su entorno humano, espacio del cual lo ha arrancado la violencia del puñal.

En “Sorpresa”, la movilidad del punto de enunciación está relacionada tanto con el espacio como con la temática. El poema utiliza un recurso doble: discursivización de la mirada, visualización del discurso. La composición se construye por unos ojos que van y vienen entre puntos del escenario, atesorando vislumbres fugaces de testimonios visuales y discursivos: del muerto al puñal, a la gente, al farol, otra vez a la gente, de vuelta al farol, precisando el tiempo, y de regreso al muerto. La mirada ya no se queda atrapada en el pecho, como en “Encrucijada”. El perspectivismo vuelve la vista individual panóptico comunitario que culmina con la repetición de los tres primeros versos del poema, anteceditos por la partícula “que”: “Que muerto se quedó en la calle / que con un puñal en el pecho / y que no lo conocía nadie” (“Sorpresa”, vv. 11-13, p. 182). Se trata de una enunciación oral enfática e intensificadora.

La afirmación “No lo conocía nadie” (v. 3) hace evidente el protagonismo de los espectadores a la vez que comunica una noticia rara, sorprendente. La construcción coral de este poema es la clave de la sección. La sorpresa es lo que experimenta el grupo humano ante el impacto del crimen. La trama no se completa, pero “Sorpresa” uniforma y pone en orden lo acumulado hasta aquí en la sección de la soleá. La seguridad de la muerte cubre de incertidumbre todo lo demás. Hasta la temporalidad —“Era madrugada”— es ambigua: no se sabe a qué momento corresponde: ¿a la consumación del crimen o al enfrentamiento del testigo con la muerte? Esta incertidumbre

⁷³ “No te conoce el toro ni la higuera, / ni caballos ni hormigas de tu casa. / No te conoce el niño ni la tarde / porque te has muerto para siempre... No te conoce nadie”, García Lorca, “Llanto por Ignacio Sánchez Mejías”, en *Obras Completas, op. cit.*, t. I, p. 558. El desconocimiento es anunciado desde la incomunicación discursiva que se establece en “¡Ay!”.

concuenda con el empalme de las funciones que muerto y testigo han cumplido hasta aquí.

El movimiento de la mirada es abarcador, crea un personaje multitudinario que traspasa el espacio del individuo al constatar una imposibilidad generalizada: “Nadie / pudo asomarse a sus ojos / abiertos al duro aire” (vv. 8-10). Los encabalgamientos sorprenden el sentido a la vuelta del verso. En este poema, pasar de un verso a otro es como doblar en una esquina: al hacerlo, uno se puede encontrar con lo impredecible. La reacción de la colectividad se acrisola en el título. La sorpresa es el efecto alienante de la muerte, su manera de volver vacío de sentido a quien yace sin vida, suspendiendo así la memoria de lo familiar. El muerto es un exceso objetual: su voz pierde su sonoridad, y su vista, Medusa invertida, se petrifica. La inercia del muerto contagia a la comunidad que se vuelve incapaz de descifrar la identidad de aquél. Las claves se han perdido. “Sorpresa” poetiza la leyenda del Callejón del Candilejo. Si en “Encrucijada” se extiende un espacio de coincidencias entre el acuchillado y el testigo, en “Sorpresa”, el testigo se aísla, su acento prevalece. Como contraparte de la figura monumental adjudicada al don Pedro de la leyenda sevillana, el testigo se petrifica impávido y enajenado. Éste es el mensajero que, engendrado por la superposición de las historias, intentará reaccionar ante lo ocurrido para redimensionar el hecho legendario en la imaginación comunitaria.

Pero antes de pasar a la serie de transformaciones que la muerte provocará en este testigo, hay que detenerse en la tradición de la que parte Lorca para ver la muerte como esta fuerza que enajena al ser humano de su entorno. En el “Romance del rey Bermejo”,⁷⁴ víctima también de Pedro I de Castilla, el moro cuenta su historia:

Día fue muy aciago
¡Ay qu’el alma me lo daba!
Cuando partí de mi reino
Y de Alhambra mi casa.

El rey es introducido por una voz narradora: “Respondióle el rey don Pedro/ Mostrándole alegre cara”. Los oyentes no se acercan a los pensa-

⁷⁴ Versiones de este romance se pueden encontrar en Pérez Gómez, *op. cit.*, romance xvi, “Día fue muy aziago”, y en Agustín Durán, *Romancero general o colección de romances castellanos*, Biblioteca de Autores Españoles, Madrid: Rivadeneyra, vol. 16, t. II, 1851, romance número 976.

mientos ocultos del rey de Castilla, sino que oyen su voz filtrada por quien lo introduce. El rey Bermejo, por el contrario, sigue cantando su historia:

Un martes en la mañana,
 Sacáronme sobre un asno
 Con mi ropa de escarlata
A un campo [...]
 Allí vino el rey Don Pedro
 [...]
 Y llegando al rey Bermejo
 Dióle una mortal lanzada.⁷⁵

Un cambio de hablante plasma en el poema la imposibilidad del rey Bermejo para contar su propia muerte. Aquí se aprecia el deslizamiento que va de la voz del protagonista que muere a la del espectador que presencia el ajusticiamiento a traición. Cuando el rey de Granada vuelve a hablar desde la muerte, la distancia emotiva entre la víctima y el oyente-lector es trascendente. El mismo lenguaje se ha trastornado:

Respondiérale el rey moro
En su lengua estas palabras:
 —¡Rey Don Pedro, rey Don Pedro,
 Hecho has corta cabalgada!⁷⁶

Es cierto que todo lo que ha dicho el rey Bermejo nos ha sido trasmitido en español desde el principio. Pero hasta aquí se podría pensar, incluso, que el moro ha cantado en esta lengua. No obstante, la muerte lo aliena de nuestro mundo o nos vuelve ajenos al suyo: lo regresa al origen del canto, a su propia lengua. He aquí una transformación radical: el mundo del hablante ha perdido la conexión con el mundo de los oyentes. Para la comunidad, la muerte ha convertido la queja y la acusación del rey moro en texto de segundo orden, en tránsito entre el original y su traducción.

Regresando a “Sorpresa”, se puede decir que el fin de la vida es el origen de la historia recuperada. La muerte —constante y acumulativa—

⁷⁵ *Idem.* Las cursivas son mías.

⁷⁶ *Idem.* Las cursivas son mías.

pone en marcha la memoria para retener en la palabra una o varias versiones. En los últimos cuatro textos del “Poema de la soleá”, Lorca ensaya la productividad de la leyenda a cuyo linaje ahora pertenece su propia poesía. En los últimos cuatro poemas de la sección, se registran las reacciones de diferentes entidades y grupos de personajes al testimonio del asesinato que aísla al individuo de su entorno. Yendo de poema en poema, propagándose en tiempo y espacio, la memoria del crimen se atenúa, la inscripción del testigo y del asesino-soberano se borran y, finalmente, se imponen imágenes y sonos elegíacos: los de la plañidera que cobra fuerza por la personificación de dolor y cante en su nombre; del llanto gitano que crea su propio escenario de desolación cromática; de los amantes separados; de las mujeres abandonadas en los pueblos andaluces. La soledad se contamina poema tras poema por dos elementos contrarios: uno sensual y otro hierático.

“La soleá” (pp. 183-184), poema central en cuanto a lo que se plantea aquí sobre Lorca, surge como parte de un cortejo fúnebre y ayuda a restaurar la seguridad en las proporciones quiméricas de un mundo “chiquito” (v. 2) y de un “corazón [...] inmenso” (v. 3). En el poema se afirma un principio de representación antes sólo insinuado: coro y corifea, comunidad y testigo, asesinado y espectadores, se encuentran en la solemnidad del cante personalizado. La figura femenina también tiene su origen en el mundo del *Romancero de don Pedro*, el cual viene de un romance atribuido a Góngora, en el que María de Padilla llora la muerte del rey en los mismos términos que la soleá:

Salió corriendo á la tienda
Y vió con triste silencio
Llevar cubierto á su esposo
De sangre y de paños negros;
[...]
Quiso decir, Pedro, á voces,
Villanos, *vive en mi pecho*,
[...]
Rasgó las tocas mostrando
El blanco pecho encubierto,
Como si fuera cristal
Por donde se viera Pedro.
[...]

Desmayóse, ya vencida
Del poderoso tormento,
Cubriendo los bellos ojos
Muerte, amor, silencio y sueño.⁷⁷

La personalidad, la voz y la vehemencia, el corazón sede de los muertos, más grande que el mundo mismo, el luto que cubre a la mujer y la muerte como una nube sobre los ojos, resuenan en los versos de la “La soleá” lorquiana: “piensa que el mundo es chiquito / y el corazón es inmenso” y “Se dejó el balcón abierto / y al alba por el balcón / desembocó todo el cielo”, “Vestida con mantos negros” (vv. 2-3 y 9-11). En el romance, el rey es víctima de Enrique de Trastámara, así, su crueldad se borra ante la elegía de su amante. En el poema de Lorca también se borra el crimen cometido. Todo lo que importa está concentrado en la soleá, cuyo lamento es la palabra que puede dar sentido a la ruptura radical que la muerte ha producido en el mundo.

Lorca encuentra en el caudal de imágenes que la tradición le da, un tamiz valorativo de una historia contada durante siglos. De ahí que el poeta sea capaz de desentrañar honor y lamento atados a la tierra, héroes y villanos, pero, ante todo, la figura central que cohesiona la comunidad, voz principal y exégeta de la memoria: la soleá. En esta versión del material tradicional, el poeta incide en el transcurso de la palabra en el tiempo para imprimir con transformaciones continuas y violentas un nuevo sentido sobre el material legendario, y para dar una razón radical a la permanencia recordatoria de sus personajes. Lorca “trans-genera” lo que se cuenta y canta en su alrededor. En su historia, la violencia del soberano medieval se tiñe de sexualidad (“Puñal”), mientras que la regeneración comunitaria se logra cuando todos los involucrados han cedido su espacio a la figura amorosa y elegíaca de la mujer enlutada (“La soleá”). Uno de los lugares comunes del mundo mediterráneo, la mujer oscura y anegada en su viudez, reviste una autoridad desconocida, pierde sus atributos tópicos y, uniendo su voz a la de la amante del rey cruel, se vuelve sacerdotisa de un rito regenerador.

Pero la transformación del sentido legendario de don Pedro no termina aquí. En “Cueva” (pp. 185-186) el mundo gitano se apropia del luto y se vuelve visible. Como continuación de “¡Ay!” y “La soleá”, los sollozos que

⁷⁷ Durán, *op. cit.*, romance número 979. Véase también Pérez Gómez, *op. cit.*, “A los pies de don Henrique”, romance xxxiii a.

surgen de la cueva encuentran su causalidad en la muerte; la memoria se cumple en una evocación originaria del espacio: “El gitano evoca / países remotos” (vv. 5-6, p. 185). En el lamento mortuario se unen el recuerdo primitivo de la historia y el presente. En “Encuentro” (pp. 187-188), los muertos hablan desde la encrucijada que los separará para siempre. Todo se vuelve ironía trágica en la contradicción entre el título y la pérdida total que el poema lleva a cabo. El *yovive* su desgracia y crea su imagen en la difícil encrucijada de pasión, desamor y simbología cristiana.

Quizá la transformación más estremecedora sea la del último poema. En “Alba” (pp. 189-190) se ha pasado del espacio rural a las ciudades, y las campanas repican a muerto. Las muchachas, presencias alternas de la sigui-riya y la soleá, dejan constancia del encuentro mortal y de la frustración del deseo. El acercamiento de la poesía culta a los tropos de la poesía tradicional por medio de la repetición de fórmulas, es desmentida en este poema por el irónico “y oh, campanas del amanecer” (v. 18, p. 190). Pero las contradicciones no terminan aquí: al oírse los versos seis y siete (“[...] lloran a la tierna / soleá enlutada”) la pregunta ¿desde cuándo la soleá se ha vuelto “tierna”? es inevitable. ¿De dónde surge esta caracterización por completo inesperada y hasta contradictoria? “Las niñas de España / de pie menudo / y temblorosas faldas” evocan un sentido sensual, entre cursi y patético. El poema adquiere un tono doble: la ironía desgarrar la solemnidad impuesta hasta ahora y abre el futuro de la leyenda a transformaciones grotescas.

Si se acepta que “the poetic image [...] approaches the full ontological presence of reality”, como aduce Brian McHale,⁷⁸ en el “Poema de la soleá”, Lorca otorga estatuto histórico a la reminiscencia lírica. Entre 1921 y 1922, el todavía joven poeta integra veladamente a Pedro I de Castilla en su mundo jondo; no le da un lugar fijo, no lo inculpa, no lo juzga, no lo absuelve, ni siquiera lo nombra. El rey de la historia y de la tradición romancística, narrativa o culta, había sido hasta entonces figura individualizada, vista en un espacio de claroscuro valorativo, antepuesto al *yo*, y en cuanto tal había perdido vigencia. Lorca despoja al personaje de todo lo eventual. En su lugar nos encontramos ahora con un hijo de vecino que recorre la imagen del mundo que la comunidad es capaz de engendrar. Idónea como agente de la violencia, la estampa real en la versión lorquiana vive bajo distintas perspectivas que la redefinen. Desprovisto de insignias, carente de poder, aquel protagonista de historias cruentas se desvanece dentro de su colectividad nati-

⁷⁸ “Postmodernist Lyric and the Ontology of Poetry”, *Poetics Today*, 1 (1987), p. 21.

va, donde no es su título lo que lo hace memorable, sino la suerte de su ira y la desgracia de su olvido. El acercamiento entre el soberano y el pueblo que empezó con el Duque de Rivas ahora se profundiza.

De la leyenda quedan jirones de emoción. La lírica lorquiana trabaja con los despojos de la temporalidad, con los momentos de indecisión, con los espacios de solapamiento. El legado de Pedro el Cruel o el Justiciero se pone en tela de juicio ante la solidaridad del grupo humano que han hostigado durante siglos diversas figuras de autoridad. Pero ahora la comunidad reduce al rey al silencio, al papel de comparsa. En su lugar queda la herida de sus pasiones violentas en busca de consolación. Bajo el montón de las máscaras regias, Lorca rescata el discurso del individuo para reintegrarlo a la palabra de la comunidad. La historia no se contará ya para comprobar su justicia o crueldad. En sí la historia no será la suya, sino la de los crímenes sufridos, del mismo vulgo ajusticiador, hasta tornar el luto en risa burlesca.

La palabra lírica reside en personajes originados en el sufrimiento y la pasión del cuerpo. Y, mientras el tiempo público se aviva en bustos de piedra, las voces líricas, agazapadas y subrepticias como la marea de las pasiones, inscriben encono, lamento y mordacidad sobre su geografía circundante, configurando su propia Andalucía. En este espacio, el rey medieval cobra un valor originario: es portador de crímenes forjadores de una cosmovisión donde la soleá-soledad y el desconocimiento son los signos de los que matan, pero que a la vez se vuelven el caudal reconocible de la emoción comunitaria. La lírica borra el nombre, las fechas, pero se arraiga en la tierra a través del lamento concentrado en hondas cisternas ("Tierra seca", v. 12, p. 173) de la palabra que emerge del olvido: la de los gitanos, una y otra vez desplazados y acorralados; la de los amantes-mártires en su desencuentro milenario; la del cante coral de las mujeres, beatas y temblorosas de deseo en las encrucijadas. En el centro de este mundo creado por los relatos y los silencios del pasado, consoladora y conspicua, la figura memorial de la soleá-corifea queda cifrando historia y transgeneraciones en su luto hierático, su lamento femenino, su dejo de risa justiciera.

IV. EL GESTO PLÁSTICO: LA DESCRIPCIÓN EN EL *POEMA DEL CANTE JONDO*

En un artículo sobre la narrativa proustiana, Luz Aurora Pimentel llega a comparar cualquier descripción con la écfrasis, no tanto para equiparar los artículos descritos —las obras de arte— con el mundo de los objetos, sino para señalar el proceso de estetización que conlleva la descripción literaria. Para la estudiosa, la función ecfástica se cristaliza en propósitos tales como convertir la cosa descrita en marco fijo y homogéneo a través de un perspectivismo que quita vitalidad y añade poder evocativo. Este efecto sensorial logra la refracción del objeto ecfástico y multiplica sus sentidos dentro de una red de significaciones culturales.¹ Quisiera partir de esta opinión para hablar de la representación de los objetos y de los escenarios líricos en el *Poema del cante jondo*.² Lo que aquí me interesa no son los tropos —descripción y écfrasis— sino la razón, la manera y la ventaja de convertir la forma retórica en una aproximación estética al mundo. Considero que en este proceso no sólo se da forma al mundo que se organiza en un texto, sino también al género de expresión, esto es, en el caso del *Poema del cante jondo*, a la poesía lírica.

Frente a los registros narrativos variopintos, la apuesta central de la lírica moderna es que la representación sea unívoca desde el punto de vista de sus orígenes y efectos emotivos. En palabras de Hugo Friedrich: “Si el poema moderno se refiere a realidades —ya sea de las cosas, ya sea del hombre—, no las trata de un modo descriptivo, con el calor de una visión o de una sensación familiar, sino las transpone al mundo de lo insólito, deformándolas y convirtiéndolas en algo extraño a nosotros”.³ El deseo de desfamiliarizar ha sido el estandarte de los formalismos teórico-literarios y corres-

¹ Luz Aurora Pimentel, “Écfrasis: la representación verbal de un objeto”, en *El espacio en la ficción*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, Siglo XXI Editores, 2001, pp. 123-127.

² Sobre esto, véase Olga Freidenberg, *Image and Concept: Mythopoetic Roots of Literature*, ed. de Nina Braginskaia y Kevin Moss, trad. de Kevin Moss, pról. de Vyacheslav V. Ivanov, Amsterdam: Hardwood Academic Publishers, 1997, p. 428.

³ Hugo Friedrich, *Estructura de la lírica moderna, de Baudelaire hasta nuestros días*, trad. de Juan Petit, Barcelona: Seix Barral, 1959, p. 15.

ponde al principio de dificultad explotado intensamente en diferentes momentos de la escritura literaria (el barroco, el simbolismo, las vanguardias). La descripción sería, en este contexto, un antídoto a la dificultad, la antípoda del concepto, un deseo de no apropiación del mundo, sino de contacto cognoscente con él, una manera de dar la bienvenida a los demás en un mismo espacio o a la emoción que en él se experimenta. Es decir, a todas luces, la descripción no sería el modo lírico de expresión *par excellence*. A medio camino entre la historia y la tragedia, la poesía yámbica (la lírica) se ocupa de los hechos particulares; “[...] los poetas yámbicos, [...] hacen sus obras sobre un individuo particular”, afirma en su *Poética*, Aristóteles, y no se ocupa de la lírica en su tratado precisamente porque al fundarse sobre el individuo, el género deja de ser mimético. Es decir, deja de representar el mundo exterior, la vida.⁴ ¿Cómo reconciliar entonces la misma noción de descripción con el género lírico? ¿Cómo pensar en un inventario lírico de los objetos más allá del individuo que canta?

A pesar de su admiración por Góngora, su herencia juanramoniana y su filiación vanguardista, Lorca crea en el *Poema del cante jondo* una disonancia estridente con estos legados, precisamente por un afán de describir relativo a una peculiar forma de percepción. Como se ha visto hasta aquí, en el *Poema del cante jondo*, la geografía y la historia se ofrecen como anclas que conectan el texto con el mundo de la vida. Desde el material usado y el título, el libro se inserta en un espacio estético concreto, donde lo culto se mezcla con lo popular, lo lírico con la multiplicidad artística del cante jondo. Daniel Devoto considera que Lorca usa sus fuentes tradicionales para crear expectativas que al final no cumple adrede.⁵ En cuanto a las implicaciones del título con respecto al tránsito entre esferas estéticas distintas, C. B. Morris resalta la relación entre el nominalismo de los encabezados y el ambiente cultural andaluz, mientras rastrea la tradición culta en la que abreva Lorca, para concluir que el poeta no sólo no busca definir el cante jondo —música, danza, palabra—, sino que, a partir de sus aficiones literarias,

⁴ Aristóteles, *Arte poética*, ed. bilingüe de Aníbal González, Madrid: Taurus, 1992, 1451b. Paul de Man hace ver la imposibilidad de la descripción lírica en “Lyrical Voice in Contemporary Theory: Riffaterre and Jaus”, en Chaviva Hosek y Patricia Parker (eds.), *Lyric Poetry Beyond New Criticism*, Ithaca: Cornell University Press, 1985, pp. 59-65.

⁵ Daniel Devoto, “Notas sobre el elemento tradicional en la obra de García Lorca”, en Ildefonso-Manuel Gil (ed.), *Federico García Lorca*, Madrid: Taurus, 1973, pp. 115-165. Devoto señala versos que recuerdan saetas, uso de giros populares, alusión a romances tradicionales y que encuentran soluciones lejos de la tradición (pp. 140-142).

mantiene una distancia evidente de las formas estéticas, el ritmo, el contenido y el léxico del mundo jondo.

La función del poemario es, entonces, doblemente mediática, y en tanto tal, formativa: “There is no confusion in *Poema del cante jondo*”, explica C. B. Morris, “Lorca convinces us that he understood *cante jondo* with piercing clarity; he also convinces us that we will understand it by using him as a poetic medium [...]”.⁶ Hacer que el lector comulgue con este mundo a caballo entre la tradición y la modernidad, lo visual, auditivo, cinético y discursivo, implica convertir al lector en espectador, y esta función es la que cumple la descripción lírica en el *Poema del cante jondo*. Se trata de una herramienta que Lorca crea sobre un debate entre la espacialidad del mundo jondo y la temporalidad de la palabra. La dificultad que Lorca debe vencer radica, sobre todo, en la distancia que separa su inspiración de la cultura tradicional, la lectura en voz baja de la ejecución artística en vivo.

Elia Kantaris afirma que, entre los representantes de las vanguardias, hubo quienes, a pesar de su deseo por desvincularse de la esfera de la vida, trabajaron con aquellos materiales de la realidad que se encontraban por debajo de la superficie referencial:

Of course, alongside futurist technocratic eulogy which hollows the present into pure future, there is Apollinaire, Vicente Huidobro, and Gerardo Diego, whose texts are marked by a disjuncture between the surface texture of the real and the attempt to map its presence in terms of language, memory, and desire, *structures necessarily imbued with time, history, and tradition*.⁷

Partiendo de Walter Benjamin, Kantaris llega a la conclusión de que Alberti y Lorca se alejan del elitismo que proclama Ortega en *La deshumanización del arte*, “[an] unthinkable reactionary option for any writer with a social conscience”.⁸ En cambio, Federico Bonaddio aboga por una presunta afición del granadino

⁶ *Son of Andalusia. The Lyrical Landscapes of Federico García Lorca*, Liverpool: Liverpool University Press, 1997, p. 195; véanse también las pp. 182-194. Lo que para otros críticos es clave para una interpretación global y una creación simbólica, esto es, el deseo de Lorca por desvelar la esencia andaluza, para Morris revela un sentido de libertad y reorganización axiológizada del mundo: “*Poema del cante jondo* demonstrates repeatedly that the key to Lorca’s treatment of Andalusia is adaptation and interpretation” (*ibid.*, p. 254).

⁷ “Folk Song/Street Song: Poetry and Popular Tradition in the Historical Avant-garde”, en Derek Harris (ed.), *Changing Times in Hispanic Culture*, Aberdeen: Central Services University of Aberdeen, 1996, pp. 84-85. Las cursivas son mías.

⁸ *Ibid.*, p. 91.

por la poesía autónoma y antipopular.⁹ Sobre el *Poema del cante jondo*, Bonaddio afirma que, al fin y al cabo, no importa la razón por la cual el poeta trabaja con elementos de la tradición popular de Andalucía: “whether it be a wish to bring its artistic value to the attention of others or simply indulge a personal predilection”.¹⁰ Por opuestas que sean, ambas opiniones hacen hincapié en la encrucijada entre tradición y modernidad en que se encuentra el joven Lorca.

Escoger como tema el mundo del cante jondo indica un deseo de formar parte de una tradición. Sin embargo, para que esta tradición quepa en un libro de poesía debe convertirse en realidad estetizada. Visto como un evento artístico del mundo, el cante jondo está sujeto a un proceso ecfrástico de descripción que multiplica sus efectos estéticos a la vez que refracta la unidad tanto del objeto —el cante— como de su nuevo ámbito unitario —la palabra. El poeta se aproxima a su material aislando, unificando y concluyéndolo con base en una axiología de debate que es social en tanto es estética y viceversa:

Rather than evoking an organic, unified, rural or epic vision in opposition to a debased modernity, García Lorca and Alberti construct an avant-garde aesthetics of the fragment through their use of popular culture: “la ruina histórica, el fragmento lírico comido por la arena, aparecen vivos como en la primera mañana de su vida” wrote García Lorca of the “Cante jondo”. Folk culture is here constructed as unconscious, irrational, subtextual other of a monological, codified social system. Rational, linear narrative is suspended in an elaboration of the fragmentation inherent in the source material, the illusion of the ego’s control over language is questioned, along with authorial control of meaning; it is language and its other which speak, mirroring an aesthetics of the collective rather than the individual; and the body becomes the fundamental category of experience in opposition to the realm of discourse.¹¹

El proceso aquí descrito se posibilita por la incorporación de la estética de lo primitivo y de la cultura de masas que el cubismo pone en circulación a principios del siglo xx.

Partiendo de la ambigüedad espacial propuesta por Cézanne, entre 1907 y 1910, la pintura cubista ataca el ideal de la perspectiva única, el orden

⁹ Federico Bonaddio, “Lorca and the Spanish Avant-garde: Autonomous and Elitist Art”, en Derek Harris (ed.), *Changing Times in Spanish Culture*, Aberdeen: Central Services University of Aberdeen, 1996, p. 98.

¹⁰ *Ibid.*, p. 99.

¹¹ Kantaris, *op. cit.*, pp. 89-90.

clásico de la figura humana, la fuente de luz única, el uso realista e impresionista del claroscuro, la presentación ilusionista del objeto real. Esto tiene como consecuencia que, entre 1910 y 1912, se extreme la tensión entre lo reconocible, por representativo de una realidad visual exterior a la obra, y lo perceptible, por conceptual dentro de ella. A partir de 1912 entra en las obras cubistas el *collage*, cuya función es representar la totalidad con base en una parte aleatoria de ella. Esto inaugura un nuevo rasgo: la simultaneidad. Recortes de periódico, letreros y objetos colman la superficie del cuadro de facetas refractadas.

En 1918, a partir del *collage*, se llega al cubismo sintético con una propuesta espacial que tiende a distinguir los planos por medio de zonas de colores no continuas. El representante más importante de esta fase cubista en España es Juan Gris.¹² El cubismo propone una nueva manera de ver y organizar artísticamente lo visual, la tradición plástica, pero también la representación de las emociones, basándose en la conceptualización de los volúmenes, del movimiento y de la estructura de cuerpos, objetos y paisajes. Distanciarse de la representación analógica implica la distorsión de la perspectiva, y, por lo mismo, la pregunta sobre el sujeto creador y receptor. Es la posición del sujeto lo que se vuelve piedra de toque para desmoronar el deseo de objetividad y su esencialismo. Conforme los contornos del objeto se multiplican, en el cuadro cubista se producen dos descubrimientos: la unidad frágil de la percepción y el agotamiento de la fe en las esencias.¹³ En el momento en que estos cambios se producen, Lorca todavía tiene una apreciación por completo esencialista de la pintura contemporánea.¹⁴

En “Sketch de la nueva pintura”, el poeta expone la trayectoria del impresionismo, el cubismo y el surrealismo. Lo interesante de este texto

¹² Para el tema del cubismo me baso en Edward F. Fry, *Cubism*, London: Thames and Hudson, 1966, pp. 9-35.

¹³ Este cambio se relaciona con el paso de la filosofía bergsoniana a la fenomenología (*ibid.*, pp. 38-39). En el caso particular de España, Philip Silver señala que, poco después de la publicación de *Ideas*, de Husserl, “Madrid se convirtió en uno de los centros pioneros de estudios fenomenológicos en Europa [...] Ortega era a la vez un esteta, un metafísico y un pensador político, y su entusiasmo por Husserl y Scheller se hacía sentir no sólo en la Facultad de Filosofía y Letras de San Bernardo, sino también en el Ateneo, en la Residencia de Estudiantes y en el Centro de Estudios Históricos” (“Ortega y la Generación de 1927”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 2 [1971], p. 371).

¹⁴ Silver (*ibid.*, p. 376) considera a Husserl como parte de “la corriente central del idealismo cartesiano”.

para el problema de la descripción en el *Poema del cante jondo* es su preceptiva sobre las relaciones entre el arte y la realidad. El poeta imputa al impresionismo su afán por destruir los objetos —forma, masa y contornos— bajo la magia de los efectos de la luz.¹⁵ La luz es para la pintura lo que el sonido para la poesía: el elemento detonante de las posibilidades expresivas de colores y palabras, respectivamente. Al condenar la supremacía de la luz sobre los objetos, Lorca condena la importancia de los medios sobre las formas. Los cubistas “[e]staban salvando la pintura [dice el poeta], que era un arte de representaciones, y la estaban convirtiendo en un arte en sí mismo, en un arte puro, desligado de la realidad. [...] en la pintura moderna color y volumen empiezan [...] a vivir sus propios sentimientos y a comunicarse y entrelazarse sobre el lienzo obedeciendo a leyes dictadas por sus esencias”.¹⁶ Lorca, afín a los dictados vanguardistas, sostiene una postura a favor de un espacio artístico autónomo, regido por sus propias reglas en cuanto a medios y trascendencia. Dicha especificidad atañe tanto al uso de los medios artísticos como al entendimiento de la relación entre arte y realidad.

La fenomenología y la experiencia ética de la primera gran guerra conducen a la pérdida de la confianza en las formas tradicionales de representar y concebir la realidad empírica, e impulsan la búsqueda de la forma esencial para descubrir, por una parte, el mundo de los objetos como límite de la creación humana, es decir, confín de la inteligencia y los poderes de percepción, y por otra, el caudal de aptitudes de la expresión artística. La exploración va orientada hacia una región de la actividad intelectual donde pintores y poetas encuentran lo que Lorca llama “su expresión geométrica o lírica y la calidad apropiada de su materia”.¹⁷ Incluso los extremos de esta actitud esteticista, como por ejemplo el dadaísmo, se convierten en “purga necesaria”, aunque Lorca se queda con el cubismo por su “necesidad de las materias”.¹⁸ El arte ha aceptado el mundo externo en su especificidad palpable, visual e histórica, como materia prima, pero no aspira a imitarlo sino a explotar al máximo el potencial de sus herramientas y prácticas para llevar a cabo una creación originaria: “Ahora rotundamente se cambia hacia un

¹⁵ Federico García Lorca, *Conferencias II*, intr., ed. y notas de Christopher Maurer, Madrid: Alianza, 1984, p. 37. La conferencia sobre la pintura fue pronunciada por primera vez en Granada el 27 de octubre de 1928.

¹⁶ *Ibid.*, p. 39.

¹⁷ *Ibid.*, p. 40.

¹⁸ *Ibid.*, p. 46.

norte más lógico, más en armonía con el sentido de la creación”.¹⁹ Un creacionismo originario y primitivo, orientado a descubrir el alma de las cosas por medio del arte, se vuelve la base para la relación entre el cubismo y el mundo del cante jondo.²⁰

De esta postura surge una contradicción estética fértil, compartida por muchos integrantes del 27 y procedente del Romanticismo: afirmar y minar a la vez la autonomía estética.²¹ En el caso del poeta granadino, se radicaliza la autonomía de la voz lírica, idéntica sólo a sí misma. Para esto, Lorca escoge como objeto un fenómeno artístico, *qua* expresión de un alma primitiva. Se supone, entonces, que al comulgar con el mundo originario del arte jondo, la lírica regresa a sus orígenes, al “[...] camino donde murió el primer pájaro y se llenó de herrumbre la primera flecha”.²² Pero esta operación mina la autonomía del arte, no para integrarla al espacio de la vida sociocultural inmediata, sino para devolverla al mundo natural. Por lo demás, el signo arbitrario se vierte sobre el signo natural. Esto hace que mi planteamiento regrese a la relación entre pintura y poesía, ya que uno de los fundamentos del debate suscitado en torno a las relaciones de estas dos artes es, precisamente, la diferencia entre el signo arbitrario —la palabra— y el signo natural —la pintura.²³

Toca ahora ver cómo la descripción se vuelve, para Lorca, un mecanismo puente entre las oposiciones creadas por tradición y modernidad, cul-

¹⁹ *Ibid.*, p. 40.

²⁰ Lorca compara la pintura moderna con la “de la época cavernaria y [la encuentra] prima hermana del exquisito arte de los pueblos salvajes”, *ibid.*, p. 45.

²¹ Según Tilottama Rajan: “Pure lyric involves a will to transcendental privacy that the Romantics increasingly see as self-limiting, because it compels literary discourse to remain intentional. Hence they seek to actualize lyric discourse, but in so doing must situate it within a space that extends beyond it and thereby de-idealizes the lyric moment [...] the Romantic poetry should be seen as an attempt to delyricize discourse by situating it in a more objective space [...] however, we must add that the paradoxical nature of Romantic discourse can also be formulated [...] in terms of the survival of the lyrical voice within forms that erode its autonomy” (“Romanticism and the Death of Lyric Consciousness”, en Chaviva Hosek y Patricia Parker (eds.), *Lyric Poetry Beyond New Criticism*, Ithaca: Cornell University Press, 1985, p. 206.

²² García Lorca, *Conferencias I*, p. 54.

²³ Una revisión que se opone a la clara distinción entre el signo de la poesía y el de la pintura se encuentra en E. H. Gombrich, “Image and Code: Scope and Limits of Conventionality in Pictorial Representation”, en Wendy Steiner, *Image and Code*, Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1981, pp. 11-42. El colapso de esta diferencia se propone como base para una reinterpretación de la ékfrasis en Murray Krieger, *Ekphrasis. The Illusion of the Natural Sign*, Londres-Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1992.

tura y naturaleza, poesía y cante jondo. La descripción en un texto narrativo es fundamental para lo que Roland Barthes llama “the reality effect”, característica propia del discurso historiográfico posromántico o del realismo. Los pasajes descriptivos son segmentos aparentemente superfluos sin marca obvia que los imbrique en la construcción o el resultado final del argumento.²⁴ Es decir, en un principio, describir es un exceso que, incluido en un texto narrativo, despierta la inquietud funcionalista. La descripción vista como marco de la inscripción textual mantiene su posición de remanente informativo, pero también se le acusa de superflua. El giro que Barthes da al problema es sugerente: “[...] description appears as a kind of characteristic of the so-called higher languages, to the apparently paradoxical degree that it is justified by no finality of action or of communication”.²⁵ Vista así, la descripción se dota de una relación particular con la palabra en la modernidad: sobre aquélla se mide el poder que el discurso tiene de otorgar estatuto ontológico, a pesar de la existencia extraverbal de su objeto.

Barthes desentraña la función de la descripción como defensa intuitiva contra la ruptura entre discurso y mundo, siempre inminente, pero especialmente amenazante durante los primeros años del siglo xx: frente a lo que se erige en valor por significar algo, es decir, a lo que sale de sus límites semióticos y apela a una red de relaciones causales comprobables, describir es una forma de resistencia al significado, la prueba aplastante de lo real, de lo que existió, de lo que incluye en sí su valor. La descripción se erige así en un principio fundador del discurso, en lo anterior al discurso, en su *arché*.

Tomando en cuenta que la poesía ha sido considerada en reiteradas ocasiones como: *a)* palabra originaria, código discursivo inmaterial y, por eso, de grado estético superior a otros tipos de palabra o sistema artístico; *b)* palabra que más se aproxima a la verdad, y en tanto tal, se erige en rival de la filosofía en esta búsqueda; *c)* comparable a la música, no sería descabellado pensar que la descripción en el sentido que le da Barthes florecería en su ámbito. Y sin embargo, nada menos referencial que la poesía lírica moderna. Pero ¿qué pasa cuando la poesía representa una expresión artística tal y como el cante jondo? La descripción lírica practicada por Lorca en su poemario coin-

²⁴ Roland Barthes, *The Rustle of Language*, trad. de Richard Howard, Berkeley: University of California Press, 1989, pp. 142-143.

²⁵ *Ibid.*, p. 143.

cide con algunas de las características de la écfrasis en tanto discurso que une dominios estéticos, transita entre diferentes grados conceptuales de lo plástico y lo discursivo, pone de relieve las refracciones del binomio identidad/alteridad, inserta la palabra-concepto en el mapa de las emociones tumultuosas.

La descripción, en tanto fermento plástico de los textos narrativos, se puede plantear como la huella de una necesidad por dejar sobre lo descrito el signo indeleble del *yo*. Este proceso de representar el mundo con sus objetos en los límites de la prosa tiene siempre una relación mediatizadora en cuanto al argumento y a los personajes. En este sentido, la descripción nunca llega a su plenitud sino en la lírica. La representación lírica, con su ancla dudosa en la realidad, aporta el acento del *yo* porque lo contrapone a los ecos, a la evocación discursiva que el objeto genera como disparador de asociaciones; yuxtapone la palabra concreta a la nostalgia del lenguaje y a la memoria de los diferentes contextos en los que el objeto ha existido o en que la condición descrita se ha vivido. Sin curso temporal necesario, la descripción lírica es una pragmática de la visualización; capta la discontinuidad entre el aquí y el allá, el dentro y el fuera, y, así, a veces se aboca a restituir el *continuum* metafísico entre el mundo, la palabra y el ser humano. En el discurso lírico, la imitación de la vida surge como testimonio cohesionante, como sutura de todas las fragmentaciones entre el *yo* y el mundo, y atrae sobre sí el curso de la identificación, proceso crucial ya que sustituye la emanación del tiempo por un fluir recíproco de la identidad desde el *yo* hacia el mundo y viceversa, sobrepasando, así, los límites del monólogo.

Además de traer por evocación al dominio discursivo un segmento del argumento, en la épica, la écfrasis es la bisagra del tiempo pasado con el futuro, funciona como tregua de la acción, es una *stasis* en contra de la inexorable pérdida del pasado y la precipitación inminente del futuro. Las armas de Aquiles son descritas porque, dentro de la trama, consituyen el símbolo inanimado de lo que ha pasado en el campamento aqueo: la ira y el abandono de la guerra por parte del héroe. En el discurso historiográfico la descripción —de un documento, de un campo de batalla, de un personaje, de las condiciones sociales— proporciona un efecto de causalidad a lo que el historiador va construyendo con su red de razones para ser apreciado como verídico por el lector. Por el contrario, las imágenes del mundo que la lírica crea y abarca no son escenografías. La descripción pierde por completo tanto su carácter de espejo como su propósito de pausa. Las imágenes del

mundo en la lírica son acontecimientos, en la misma medida que los apóstrofes en carne viva de los personajes.

Lo anterior condiciona el contenido ético y cognitivo de los textos líricos en el *Poema del cante jondo*. La transitoriedad de sus paisajes, su redundancia, ahondamiento, sobreconstrucción, limitación espaciotemporal y, finalmente, su creación por capas de significado, como se vio en el capítulo sobre la voz y la geografía, se desprenden de una necesidad genérica por la que el horizonte de la visión da forma a la temporalidad del discurso y el escenario abarca sus elementos constitutivos. En el poemario se propicia la incorporación de la mirada sobre la palabra. Esta posibilidad es propia del cante y de la cultura gitana.²⁶

La relación entre la mirada y la voz culturales que Lorca ejecuta en su libro propicia una nueva concepción de los contornos y las afueras del *yo*, promueve la renovación del lazo entre poesía y sociedad, nexo que Lorca establece a través de una “manera de mirar”, apropiándose de actitudes y prácticas plásticas. Este sesgo de la mirada tiene una implicación doble: por una parte es el signo de un sujeto estético participativo, inmerso en un ámbito cultural cuyo relieve surge en el proceso evocativo del acto poético, mientras que, por otra, el volumen del mundo circundante informa el acontecer lírico. Una nueva sintaxis de las instancias literarias y pictóricas que participen en el acontecer lírico de la obra —a saber, el *yo* lírico y su acto poético, la memoria y su relieve plástico—, es la base de una estética que Lorca fundamenta y practica en varias de las secciones de su poemario juvenil.

Los lazos de la pintura cubista con la literatura se dan desde muy temprano con Apollinaire²⁷ y Reverdy.²⁸ Las innovaciones plásticas relativas a los nuevos conceptos de espacialidad se manifiestan en los caligramas. Desde la perspectiva formal, “Lo mismo que los pintores, los poetas rechazan la imitación”.²⁹ Diametralmente opuesta a la simplicidad de aseveraciones como la anterior, se encuentra la indagación de espacios de comunica-

²⁶ En “Cueva”, poema en que por primera vez aparece el gitano como sustrato antropológico del poemario, se lee: “El gitano evoca / países remotos [...] / En la voz entrecortada / van sus ojos” (p. 185).

²⁷ Fry (*op. cit.*, p. 10) opina que las teorías del cubismo formuladas por el poeta francés desembocaron, en algún momento, en visiones falsas de esta escuela.

²⁸ Sobre la aportación fundamental de Reverdy con respecto al tráfico de principios plásticos en cuestiones literarias, véase Denis Milhau, “Lecture du cubisme par deux poètes, Apollinaire et Reverdy”, *Europe*, 638-639 (junio-julio, 1982), pp. 44-50.

²⁹ Maurice Sérullaz, *El cubismo*, trad. de Francesc Decaet, Barcelona: Oikos-Tau, 1975, p. 23.

ción entre las artes hacia una hermenéutica que atiende tanto la obra como la red de implicaciones ideológicas e históricas en las que ella nace y es recibida. Hans-Georg Gadamer plantea el problema del arte moderno a partir de la oposición entre arte y naturaleza en el cubismo y la pintura abstracta, enfocándose en la expresión, la interpretación y la cohesión estructural de la obra. Yuxtaponiendo los sentidos representativos-realistas del arte clásico a la composición autónoma del bodegón holandés y de la naturaleza muerta —ambos marcados por su sentido trascendental—, el filósofo fundamenta una acepción objetual-realista de la composición cubista y de la pintura moderna.³⁰ Edward Fry también ha afirmado esto de manera rotunda: “[a]ll the critics of cubism, both during its life span and afterwards, agree that its intentions were basically realistic”.³¹ El problema de la representación se plantea entonces como medida de la integración de la obra en el mundo por un acto de interpretación. Así, lo que se plasma en el objeto artístico es más un indicio de enmudecimiento elocuente que un significado expresado.

Para resolver el enfrentamiento entre tradición y modernidad, esencia y perspectiva, discurso e imagen/danza/música, Lorca usa descripciones con características de écfrasis. Es decir, presenta el cante jondo como medida estética de un mundo mucho más amplio, constituyéndolo como un acto que impregna de sus propios valores el escenario de la vida cultural en el que surge la voz artística del poeta. En la encrucijada entre lo culto y lo tradicional, el creador y el espectador, lo originario y lo circunstancial, el signo arbitrario y el signo natural, la descripción lírica remite a un mundo visto como espectáculo.

En “Gráfico de la Petenera” (pp. 207-224), ante una fuente de enunciación independiente, los campanazos amarillos y las proas de plata pintadas por el viento se transforman en signos de la muerte. A lo largo de los ocho poemas de la sección, el género musical irá adquiriendo trazos y colores; se refractará entre la experiencia visual que el *yo* tiene de la muerte y el ritual comunitario del entierro. En esta sección, la écfrasis lírica dará cuenta de la transición de lo pictórico-visual al evento “por peteneras”, organizando el espacio de la *performance* tradicional. En “Seis caprichos”, penúltima sección del libro, la metáfora llevará la descripción al plano enigmático de la adivi-

³⁰ Hans-Georg Gadamer, *Estética y hermenéutica*, intr. de Ángel Gabilondo, trad. de Antonio Gómez Ramos, Madrid: Tecnos, 1996.

³¹ Fry, *op. cit.*, p. 36.

nanza, donde lo esencial se enfrentará con la perspectiva en un acto a veces lúdico y otras cruel.

La cuarta sección del *Poema del cante jondo* interrumpe y replantea la continuidad de los tres primeros títulos: “Poema de la siguirya gitana”, “Poema de la soleá” y “Poema de la saeta”. El término “Gráfico” —“referente a la escritura o al dibujo”, ‘hábil en lo uno o en lo otro’—,³² aleja la sección del mundo de la poesía, mientras que en la petenera resuena el *collage* poético-mélico de las secciones anteriores. Este género de la música flamenca se asocia con la presencia de una mujer, “un personaje fabuloso”.³³ El título crea un entramado discursivo y plástico de categoría menor tanto dentro del canon flamenco como del pictórico. La figura de la Petenera evocada en el encabezado remite a una memoria colectiva concreta.³⁴

El primer poema de la serie lleva el título “Campana” y el subtítulo “Bordón”. Esta segunda palabra significa, entre otras cosas: “2. Verso quebrado que se repite al fin de cada copla. 3. Conjunto de tres versos, normalmente un pentasílabo y dos heptasílabos, que se añade a una seguidilla. 4. Voz o frase que inadvertidamente y por hábito vicioso repite una persona con mucha frecuencia en la conversación”.³⁵ Título y subtítulo revelan la oscilación entre dos fuentes de sonoridad. Así se traslapan los dos planos, religioso-sagrado y secular-profano, que definen desde el principio el ambiente acústico del poema. Quien lee queda a la espera de campanazos y coplas:

³² Joan Corominas y José A. Pascual, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Madrid: Gredos, 1980, s. v. “gráfico”.

³³ *Ibid.*, s. v. “petenera”.

³⁴ Morris (*op. cit.*, p. 203) presenta dos coplas tradicionales en las que resalta puntos temáticos y léxicos en común con los poemas lorquianos de esta serie, y afirma: “By acknowledging the existence of these songs, Lorca provided for his own poem both a starting point and corroboration of the sinister power exercised —right down to her death— by the kind of woman whose legendary magnetism he evoked by dramatizing what he imagined to be the circumstances surrounding her dying moments”.

³⁵ Real Academia Española, *Diccionario de la Lengua Española*, 21ª ed., Madrid: Espasa-Calpe, 1992, s. v. “bordón”; en adelante todas las referencias a este diccionario se darán como *DRAE*. De esta palabra deriva “bordona”, que designa la cuerda gruesa de la guitarra (Corominas y Pascual, *op. cit.*, s. v. “bordón”). Esta definición es la que avala la interpretación de Christian de Paepe de “bordón” como la cuerda que acompaña la danza de la muerte, significación en la que basa su interpretación de toda la sección de la Petenera (García Lorca, *Poema del cante jondo*, ed. de Christian de Paepe, p. 208, n. t).

En la torre
amarilla,
dobla una campana.

Sobre el viento
amarillo,
se abren las campanadas.

En la torre
amarilla,
cesa la campana.

El viento con el polvo,
hace proras de plata.

(pp. 208-209)

Lo relativo a la campana y a su son encierra también la repetición a la que alude el subtítulo. El dístico final rompe tanto con la estructura de bordón como con la representación literal de la campana. Ésta se desvanece por completo al convertirse en sonoridad visual. El color amarillo matiza con su repetición el segundo, quinto y octavo versos, a la vez que se expande en el décimo por el color del polvo. Lo amarillo contrasta enfáticamente con el color de la plata (v. 11). La estrategia de repeticiones y rimas multiplica sonido y color en la palabra “campana” (vv. 3, 6, 9), que también rima con “plata” (v. 11). Lo mismo pasa con la palabra “torre” (vv. 1 y 7). La palabra “amarillo/a” lleva en germen una forma de diminutivo que, en su lejana reminiscencia, contrasta con el aumentativo, también escondido, de “bordón”. Así, tonalidad y volumen impregnan el poema.

El poema avanza a través de áreas sonoras relacionadas entre sí por motivos visuales. Rima y versificación desdoblan lo sensorial óptico y acústico, haciendo que los recursos poéticos correspondan a niveles de percepciones. Es necesario para el lector dar el paso intuitivo de la campana a los campanazos, y de allí a la comparación de éstos con la repetición del bordón. La reiteración del sonido se intensifica a raíz de la identificación entre torre y viento por medio del color. Lo que comparten campana y viento se plasma en los verbos doblar y abrir del principio, y la inmovilidad de la torre en contraste con las proras y el silencio final de la campana. La secuencia de los actos es lineal: la campana, destinada a la monotonía,

impregna de sonidos el espacio y calla, dejando que el viento haga con el recuerdo del sonido, eco transportado en el aire, “proras de plata”. Al principio, el viento es un conducto benévolo del sonido; al final, su función ha renovado todo el ambiente del poema: el sonido se ha vuelto color, tiempo, espacio, aire, ámbito navegable. El *collage* semántico de la estrofa final, subrayado por el cambio en la versificación, reinventa las posibilidades sensoriales de los elementos que constituyen el ambiente de “Campana”.

El segundo poema de la serie, “Camino”, se crea sobre contrapuntos que recogen elementos de secciones anteriores y motivos constantes en la poesía de Lorca:³⁶

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

(pp. 210-211)

El texto parece una estampa en tensión. La pregunta sin respuesta —“¿dónde irán [...]?” (vv. 2 y 14)— refrena el movimiento de los verbos, supeditando la semántica al matiz del tiempo verbal. Aquí, el futuro —“irán”, “llegarán”, “llevarán” (vv. 2, 6, 10, 14)— en lugar de proyectar el movimiento de

³⁶ En su edición crítica, Christian de Paepe relaciona este poema con las dos canciones del jinete, el “Romance del emplazado”, el “Diálogo del Amargo” y la canción del contrabandista en *Mariana Pineda* (véase García Lorca, *Poema del cante jondo*, p. 210, n. 9; véanse también las notas 3, 7, 8 y 13, pp. 210-211).

los jinetes en el tiempo, lo aprisiona en la duda del espectador. Los verbos suscitan la ambigüedad de la imagen.

La tirantez espacial del poema se profundiza por los núcleos nominales “jinetes enlutados” (v. 1), “cielo yacente” (v. 3), “caballos soñolientos” (v. 9), “siete ayes clavados” (v. 13), así como por la combinación de participios activos y pasivos y por el adjetivo “soñolientos”, que ofrece una fuerte impresión de languidez. La imagen presagia la frustración del camino. Los dos verbos en presente, “suspira” (v. 7) y “tiembla” (v. 12), remiten a una efervescencia refrenada. El camino se vuelve laberinto (v. 11), espacio caótico en el que se ha perdido el destino de ida, pero también la manera de volver. Aprovechando movimiento y estatismo, el poema evoluciona hacia un trayecto inminente.

La inversión vertical de los valores de cielo y tierra —“cielo yacente / del naranjal” (vv. 3-4)—, así como los contrastes cromáticos implicados en el luto que llevan los jinetes, el cielo y el naranjal, cimientan un ambiente enraecido. Pero no es sino hasta la secuencia de los versos cinco a ocho cuando se vuelve explícito un giro sorprendente. Los jinetes no van ni a Córdoba ni a Sevilla. En la memoria del poema las ciudades matizan el origen de los personajes; se crea así una comunicación no arbitraria con el calificativo “andaluces” que sustituye “enlutados” (v. 15) al final del poema. El destino aparece, pues, irreductible al origen. Y así como las dos puntas del camino se juntan —el origen andaluz, la muerte en Andalucía— “capital en esta respuesta a la pregunta (v. 2) es el cambio del puesto ocupado por los jinetes, del sujeto activo que eran de ‘ir’ (v. 2) y de ‘llegar’ (v. 6), son aquí objeto directo de ‘llevar’ ”.³⁷ Salir al camino es una iniciativa que recae en los caballos, mientras que la hipálage del calificativo “soñolientos” contagia de sonambulismo a los personajes, haciendo de ambos, bestia y hombre, un moderno centauro enlutado. Paulatinamente, el poema matiza la respuesta que se puede dar a la pregunta inicial. La mirada del *yo* se desdobra yendo de los jinetes a sus caballos, del punto de partida al de llegada, de los personajes al escenario.

“Con siete ayes clavados” (v. 13) modifica el tono y el sentido de los versos finales que sólo en apariencia son los mismos que los tres primeros. La condición de los jinetes es de inmovilidad dolorosa: atravesados por los suspiros, no podrán ir a ninguna parte. “Clavados” puede referirse a los “ayes” o extenderse a los jinetes. Esta indeterminación abre dos planos de sentido simultáneos: en el primero, los jinetes siguen su movimiento con la

³⁷ *Poema del cante jondo*, p. 211, n. 10.

herida de los ayes; en el segundo, el movimiento se suspende, los jinetes se proyectan sobre la imaginería de San Sebastián, y la pregunta “dónde irán” se vuelve lamento. En ambos casos, una presencia que desborda emoción se incluye en el poema: un *yo* cuya presencia multiplica la angustia y desata los equívocos. Es esta instancia la que ata los cabos del destino con el origen, de la *stasis* con el movimiento, del lamento con la descripción.

El siguiente poema, “Las seis cuerdas”, es una visión sobre el instrumento del cante jondo:

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

(pp. 212-213)

La música se ha transformado en voz desarticulada de almas y sueños. La relación entre este instrumento musical y los sueños remite a otro poema del libro, “Adivinanza de la guitarra”, en el que se refiere a “los sueños de ayer” (v. 7, p. 255). En oposición al poema de la sección “Seis caprichos”, la guitarra de la petenera dispara las emociones: da expresión al llanto de los sueños. En la secuencia de los versos tres a seis existe un paralelismo entre el llanto de los sueños y “El sollozo de las almas / perdidas”. El encabalgamiento intensifica el calificativo de las almas, evocando lejanamente “los sueños de ayer”. En el paralelismo entre el acto de los sueños y el de las almas, la guitarra cobra voz. Los versos iniciales instalan el sonido entrecortado de los sollozos, mientras que la rima “boca-redonda” (vv. 5-6) plasma el eco. La otra asonancia es la que relaciona “guitarra” y “almas” (v. 1 y 3), elemento que refuerza la identificación semántica entre el sonido producido por las almas perdidas y el instrumento.

Sueños y almas, llanto, sollozos y suspiros, cazar y flotar, crean quiasmos semánticos y espejismos fragmentados en concatenación: cada uno

de los actos aumenta semánticamente ciertos rasgos, añade otros, atenúa funciones, concluye imágenes. Paralelo al llanto, el sollozo reúne almas y sueños en su escapatoria. Por su parte, la guitarra enviste una fuerza abarcadora e inevitable: es tarántula devoradora de la que emana sólo el suspiro de algo vivo que está por morir. Por último, la caja de resonancia insinuada en la cadencia de los sollozos y en la alusión a la boca, se representa como “aljibe de madera” (v. 11). De ser instrumento musical la guitarra pasa a ser un espacio de acontecimientos, una especie de depósito gráfico y sonoro, en el que se atesoran y también se distorsionan imágenes, personajes y discursos.

Inicio y fin de la trayectoria, razón de ser y expresión propia de llanto, sollozo y suspiros: así es la guitarra montada de nuevo a partir de las fragmentaciones de su forma total. Por lo mismo, deja de ser un instrumento musical para convertirse en un volumen prismático, capaz de desvincularse del acto sonoro, para mostrarlo en sus facetas múltiples. Se trata de hacer evidente lo diverso dentro de lo unificado, lo múltiple dentro de lo uno, el sonido dentro del espacio, la música dentro del objeto. La guitarra tarántula, cazadora, aljibe, es una síntesis de lo heterogéneo que interviene para alterar las expectativas de la música creada por el instrumento.

El siguiente poema es una variación visual de “Las seis cuerdas”; se titula “Danza” y lleva por subtítulo “En el huerto de la Petenera”:³⁸

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

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

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

³⁸ Christian de Paepe ve en las “seis gitanas” las cuerdas de la guitarra (*ibid.*, p. 214, n. 2 y 3).

Y en la noche del huerto,
sus sombras se alargan,
y llegan hasta el cielo
moradas.

(pp. 214-216)

Por el ambiente, cabe inventarse una guitarra para acompañar el baile de las gitanas en el huerto. Este elemento da un tono realista al cante jondo de la petenera lorquiana. Lo que llama la atención, sin embargo, es la completa ausencia de toda alusión de sonoridad en el poema. En este sentido, lo que prevalece es la descripción de unos personajes que actúan en un escenario.

A partir de fragmentaciones espaciotemporales, la musicalidad plástica de “Las seis cuerdas” y el movimiento de la “Danza” se construyen sobre capas múltiples. Se trata de un *collage*, práctica visual-discursiva sobre la que Henri Béhar afirma: “[el *collage*] prend pour matériau tout fait verbal, auquel il inflige toutes sortes de manipulations, mais aussi le textuel, le déjà écrit, donc prêt à être réutilisé”.³⁹ “Danza”, al crear nexos y paralelismos, parece más bien variación sobre un tema que fragmentación radical en el curso de la serie. El baile de las gitanas emana de los colores: el blanco de la tela, los colores de las rosas de papel y de las flores naturales tejidas en biznagas, la ondulación fosforescente del nácar, la oscuridad de la sombra, el azul del cielo y el morado de las gitanas alargadas. Por medio de estos matices se juntan materiales y ambientes. El movimiento del baile se enmarca “en la noche del huerto”, primer verso de cada estrofa, alterado ligeramente en la última. La “y” copulativa con la que empieza esta cuarteta imprime un tono conclusivo al poema, afín al empalme de cielo y tierra.⁴⁰

Desde el principio hasta estos versos, las gitanas van desapareciendo, sustituyéndose por metonimias que hacen cada vez más huidiza su concreción mientras más central resulta su presencia. La caracterización de los personajes no es estática. Por el contrario, al final, el movimiento de la danza se ha invertido en la prolongación espacial de las sombras. Éstas, evocando el contrapunto entre su extinción —en la cuarteta anterior las sombras se habían calificado como quemadas— y su fuerza de ascenso, apare-

³⁹ Henri Béhar, “La saveur du réel”, *Europe*, 638-639 (junio-julio, 1982), p. 101.

⁴⁰ Dicho movimiento es una constante en el *Poema del cante jondo*: aparece en “Paisaje”, vv. 5-8, p. 156, y en “Camino”, vv. 3-4, p. 210.

cen como algo que sucede, debatiéndose entre la progresión de “alargan” y la conclusión de “llegan”. Los contrastes entre colores claros y ambientes oscuros se funden en “y llegan hasta el cielo / moradas” (vv. 15-16), implicando el final del acto-danza. En el lapso entre “Y en la noche del huerto” (v. 13) y el último verso, la progresión de los verbos plasma el tiempo que corre a la par del discurso, y tiene su contraparte en el cambio espacial. La noche encuentra el amanecer, el baile su fatiga, la tierra el cielo.

La secuencia de los poemas vistos hasta aquí crea la oscilación entre efectos visuales, movimientos y sonoridad. Entre el ambiente de “Campana”, el laberinto lúgubre de los jinetes, el sonido que atrapa la guitarra y la indeterminación de la naturaleza augural de las gitanas se va tejiendo una trama aún por definir. El siguiente poema, “Muerte de la Petenera”, inicia una subdivisión clara entre los ocho textos de la sección. Se trata de un primer intento de juntar los elementos asentados, dándoles un giro argumental. En el poema aparecen los jinetes y sus caballos de “Camino”, la Petenera y las sombras alargadas de “Danza”, el bordón de “Campana”, la guitarra de “Las seis cuerdas” y la muerte, insinuada apenas en el tercer poema.

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.*

(pp. 217-218)

La dualidad de la estructura poética se manifiesta en la diferencia entre el estribillo en cursivas y el resto del poema que, en términos generales, presenta la forma del romance. Esta doble expresión tiene su correlato temático: si bien el título del poema remite a la muerte del personaje femenino, la elegía es para los jinetes. La Petenera se caracteriza como “la perdición de los hombres”, causa de la muerte de los jinetes. El poema oscila entre dos tipos de lamento, a saber, el del deseo ejemplificado en la imagen de la Petenera, y el de la muerte, destino común de la protagonista y los caballeros andaluces. El personaje femenino agoniza hasta el verso 14, mientras que los jinetes han muerto desde antes de iniciarse el poema. En oposición a la Petenera, directamente caracterizada como personaje fatal, la calidad de los jinetes se mediatiza por la relación con sus caballos de movimiento nervioso, ensimismado y laberíntico. El deseo de los hombres encuentra su cancelación en el cambio de sus caballos en jacas: “jaca”, en Andalucía, es el caballo castrado.⁴¹

Los efectos visuales están en la base expresiva del poema. También se reintroduce aquí el temblor, elemento recurrente en todo el libro, para subrayar el punto de sensualidad más relevante, que se desprende también del estremecimiento de las estrellas.⁴² Como elemento comunicante entre cielo y tierra, el “estremecimiento” o “temblor” va reforzado por la inversión de los valores espaciales que ocurre al identificarse los velones con las estrellas (vv. 5-6). El mismo efecto de conjunción espacial tienen los versos “Largas sombras afiladas / vienen del turbio horizonte” (vv. 11-12), que no sólo conectan lo terrenal con lo celeste, sino que también confunden la lejanía con la cercanía.

Las metonimias instalan en el escenario una serie de personajes además de los protagonistas. La presencia de algunos de éstos se vuelve enigmática tras la muerte que los enajena de su entorno. Es por ello que en el cuerpo del poema el nombre del personaje femenino se evade. No obstante, al evitar el nombre, el *yo* lírico logra mirar a la Petenera desde perspectivas distin-

⁴¹ *DRAE*, s.v. “jaca”.

⁴² El temblor aparece como motivo en “Paisaje”, *Poema del cante jondo*, v. 9, p. 156; “El paso de la siguiyria”, v. 7-8, p. 165; “Encrucijada”, v. 6, p. 178, y con variantes en “Sorpresa”, vv. 4 y 6, p. 181 y “Alba”, v. 13, p. 190. Además de los puntos intertextuales que señala Christian de Paepe respecto a los versos “su falda de moaré tiembla / entre sus muslos de cobre” (p. 217, n. 8), véase “¡Amor! ¡Amor! / Entre mis muslos cerrados / nada como un pez el sol” (Federico García Lorca, *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*, ed. de Margarita Ucelay, México: REI, 1992, p. 259).

tas tanto espacial como temporal y emocionalmente, por lo que, al final, ésta se transforma de figura en personaje: es la perdición de los hombres, equivale al temblor sensual de su falda. La Petenera es identificada moralmente por la gente que se congrega para su entierro; corresponde a la ruptura ejemplar de la cuerda de la guitarra. Los jinetes, como se ha visto, se explican en tanto hombres castrados en su deseo. Detrás de los velones encontramos a los gitanos como en poemas anteriores: “(La gente de las cuevas / asoma sus velones)”.⁴³ En las “largas sombras afiladas” se evoca a las gitanas del poema anterior. La multiplicidad del punto de vista desde el que se mira el acontecimiento se hace reconocible también en relación con el espacio. Al inicio del poema, el punto de enunciación se ubica en el exterior de la casa, ya que se le caracteriza a partir de su color, el cual contrasta con el ambiente nocturno. En los versos 5 a 8, la intimidad manifiesta en la escena hace pensar en la cercanía desde la que la imagen se presenta. Finalmente, los versos 11 a 14 ubican la fuente de la mirada en un espacio abierto, de espaldas al lugar de la muerte.

Frente a este punto predominante, se erige como fuente de diálogo el “bordón” coral de “*Cien jacas caracolean. / Sus jinetes están muertos*” (vv. 3-4, 9-10 y 15-16), que se asocia con el lamento de los jinetes. Esta letanía parece arrastrar un conocimiento extrínseco respecto del resto del poema: los caballos castrados, perdidos en el laberinto, giran caóticamente, y la voz principal señala con su invocación la falta de escapatoria. Si bien la pasión de la Petenera “se rompe”, el eco de la muerte de los jinetes se prolonga y junta las dos líneas de lamento en un coro elegíaco. En éste se resuelve el contrapunto entre el personaje femenino único y el colectivo masculino, y se funden muerte y deseo.

“Falseta” es el quinto poema de la serie.⁴⁴ Se trata de un lamento, pero, paradójicamente, no se llora la muerte sino las circunstancias del entierro:

⁴³ “El grito”, *Poema del cante jondo*, vv. 12-13, p. 162.

⁴⁴ Acepto aquí el significado de esta palabra como sinónimo de “falsete”, “voz más aguda que la natural, que se produce haciendo vibrar las cuerdas superiores de la laringe”, y sinónimo de “falseta” en música (*DRAE*, s.v. “falsete”). Opto por esta interpretación porque la de “falseta” implica la presencia de la guitarra, que no me parece obvia en el poema, y también porque aparece en García Lorca, *Autógrafos I*, p. 49. Sobre el título y la opinión de Paepe al respecto, Christopher Maurer remite al manuscrito de la Pierpont Morgan Library, en Nueva York (el cual perteneció antes a Ángel del Río), y sostiene que el título debe ser “Falsete” (“Perspectivas críticas”, pp. 223-237).

¡Ay, petenera gitana!
 ¡Yayay, petenera!
 Tu entierro no tuvo niñas
 buenas.
 Niñas que le dan a Cristo muerto
 sus guedejas,
 y llevan blancas mantillas
 en las ferias.
 Tu entierro fue de gente
 siniestra.
 Gente con el corazón
 en la cabeza
 que te siguió llorando
 por las callejas.
 ¡Ay, petenera gitana!
 ¡Yayay, petenera!

(pp. 219-220)

El punto de vista es retrospectivo. El poema empieza con un vocativo y parece un intento de diálogo sin interlocutor específico. En este sentido, más que un plañido podría ser una especie de queja o reclamo.

La dicción se desarrolla en dos planos a los que se adjudican juicios de valor, expresados por medio de los calificativos “buenas” (v. 4) y “siniestra” (v. 10). La equivalencia sintáctica de estos adjetivos se refuerza por la rima que los acerca para subrayar su contraposición semántica. La ubicación temporal en el pasado invoca el poema anterior, mientras que lo que ocurre con las “niñas buenas” sucede en un presente repetitivo. Los contrapuntos entre las dos partes semánticas del poema se hacen más efectivos por los encabalgamientos bruscos que atraviesan el poema casi en su totalidad, privando brevemente los sustantivos de sus calificativos (vv. 3-4, 9-10) o los verbos de sus complementos (vv. 11-12), y fundando un ambiente de indecisión irónica.

Hay en el poema una toma de posición frente al carácter moral del personaje femenino —“la perdición de los hombres”— y hacia la gente que presencia el entierro. En la comparación de la Petenera con Cristo se enfrentan perdición *vs.* salvación, pasión de deseo *vs.* pasión de pureza, mujer *vs.* hombre, gitana *vs.* no gitano, gente siniestra *vs.* niñas buenas, procesión de llanto *vs.* feria, pasado *vs.* continuación. La fuente principal de enunciación

expone y describe, y, por medio de ello, toma partido. Los contrastes internos van forjando a los personajes, los actos de uno responden a los del otro, sus causas se enfrentan. Las dicotomías éticas no intentan reconciliarse. Por último, el lamento de los dos primeros y de los últimos versos desafía la división tajante del mundo entre gente buena y gente siniestra, abriendo el poema hacia la ironía y la autocensura.

Las categorías en oposición cubren un espectro amplio y heterogéneo. Si la Petenera implica la muerte de los hombres, Cristo-hombre-dios surge como valor contrario. Si aquélla es la representación del deseo corporal que mata y muere, éste es el núcleo de la pureza y del sacrificio. Si el personaje femenino es figura sobresaliente de un mundo jondo-gitano de gente siniestra, el personaje bíblico viene de un mundo religioso poblado de niñas buenas. Si la Petenera va en una procesión funeral, Cristo impulsa ferias. Y, finalmente, si ella muere y es sepultada —lo referente al personaje femenino está marcado por verbos en pasado: “no tuvo” (v. 3), “fue” (v. 9), “siguió” (v. 13)—, él vive una temporalidad activa, manifiesta en el tiempo verbal de las actividades que por él se llevan a cabo —“dan” (v. 5), “llevan” (v. 7).

Mientras el poema anterior concluye la trama que concernía a la protagonista femenina, “De profundis” resuelve la suerte de los “cien jinetes del naranjal”:

Los cien enamorados
duermen para siempre
bajo la tierra seca.
Andalucía tiene
largos caminos rojos.
Córdoba, olivos verdes
donde poner cien cruces,
que los recuerden.
Los cien enamorados
duermen para siempre.
(p. 221)

El penúltimo poema de “Gráfico de la Petenera” se enlaza temáticamente con el segundo de la sección —“Camino”—, de la misma manera que “Campana” corresponde a “Clamor”, “Las seis cuerdas” a “Falseta”, y “Danza” a “Muerte de la Petenera”. En cada uno de los primeros cuatro poemas de la serie se despliega el estadio inicial de diversas facetas pertenecientes al acon-

tecimiento central, es decir, la muerte del personaje central y sus enamorados. Cada faceta de la primera parte desemboca en uno de los poemas de la segunda parte, con regularidad de orden inverso. La sección se abre y se cierra sobre sí misma; así redondea e individualiza su historia, reclamando el artificio de una construcción abanico.

En “Camino” se van dejando preguntas: ¿quiénes son los cien jinetes? ¿Adónde van? ¿Por qué es importante su relación con Andalucía? “De profundis” contesta. Los jinetes han sufrido cambios en su configuración de personajes: primero, son “enamorados”, segundo, ya están enterrados. Ambas condiciones hacen que se relacionen con la mujer-perdición de los hombres, por la trascendencia de su deseo y por su destino. En “De profundis” se retoma una perspectiva espacial. Cuando por primera vez aparecen los jinetes, tanto el título del poema como la mayoría de los elementos que los caracteriza tiene que ver con el espacio: camino, naranjal, destino de ida, espacio laberíntico de encerramiento mortal, Andalucía. Las designaciones espaciales son múltiples: el mismo título, “bajo la tierra” (v. 3), “Andalucía” (v. 4), “largos caminos” (v. 5), “Córdoba” (v. 6), “donde poner cien cruces” (v. 7). La temporalidad se manifiesta en el presente de los verbos y se intensifica por el adverbio “siempre”. Así, el ahora se extiende como el sueño en el que están sumergidos los jinetes. La incertidumbre del destino lúgubre, el presentimiento angustioso de la muerte, la frustración del deseo, elementos constitutivos de los poemas anteriores, se han vuelto aquí lamento profundo, acrecentado por el eufemismo de “duermen para siempre” (vv. 2 y 10). El dolor de la muerte se extiende y cubre el espacio que en otro momento definió a los enamorados, “los cien jinetes andaluces” de “Camino”. Ahora es Andalucía la que se matiza por la condición de los personajes.

La presencia de los colores, “rojo” de los caminos y “verde” de los olivos, aviva la imagen y remite a una naturaleza abierta que comparte con la gente la emoción de los actos. Las cruces se juntan con los olivos, el signo de la muerte se confunde con el árbol, forma parte de la totalidad natural, emana de ella y la contagia con su sentido. De esta manera, el lazo entre medio ambiente y jinetes se establece en el espacio de los que pueden y deben recordar. El “laberinto de las cruces” de “Camino” se ha configurado aquí en función de un espacio arquetípico de la naturaleza andaluza: el olivar. El espacio ctónico que ocupan los jinetes es distinto del que ocupará su memoria. Las cruces son signos de permanencia y se ubican en los olivos, mientras que los jinetes y su deseo han pasado a la esfera de la muerte

y se caracterizan por la inactividad desde su espacio en lo profundo. Lo que toca a los jinetes es la “tierra seca”, y lo que representa su memoria en la naturaleza es la inscripción del deseo sobre los olivos llenos de vida y fertilidad.

La sección del “Gráfico de la Petenera” termina con el regreso hacia su punto de apertura. Las diferencias entre el poema último y el primero son el título, la falta de subtítulo en “Clamor” (pp. 222-223), la añadidura de una terceta y una cuarteta, (v. 7-9 y 10-13); la exclusión de los versos 10 y 11 de “Campana”, y el cambio de torre y campana, del singular en “Campana” al plural en “Clamor”. La indefinición de “Campana” se vuelve presencia multitudinaria en “Clamor”, en el que la singularidad de la muerte destaca entre la multiplicidad de campanas, torres y vientos. Hay una tensión a flor de piel entre la multitud inanimada de las fuentes sonoras del último poema y la muerte, en tanto razón generadora del sonido. Esta relación consiste en semejanzas y contrastes: el clamor de las campanas contrasta con el son de la vihuela. La ubicación espacial del grupo “torres”, “campanas”, “viento”, es la altura, mientras que la muerte va en la tierra. El color amarillo predominante para el grupo ubicado en lo alto contrasta con la vihuela blanca de la muerte, pero, a la vez, se extiende como puente hacia los “azahares marchitos” de la corona; el paralelismo cromático se intensifica todavía más por la rima entre “amarillos” (v. 5) y “marchitos” (v. 9).

Mediante los plurales, la regularidad rítmica y las repeticiones, el clamor del epílogo se vuelve persistente y profuso. Con la aparición de la muerte se abre una competencia entre imagen y sonido que acaba en el silencio súbito de las campanas. Al igual que en el primer poema de la sección, las campanadas se captan como color que crea volúmenes en el espacio. Se producen franjas cromáticas que dividen el paisaje a la manera de la rima, evocadora de imágenes acordes por medio del sonido. Se trata aquí de una técnica muy poco realista, pasada por la semiótica de los colores y el dibujo. Sin embargo, este poema reconstruye también un ámbito sonoro en el que la palabra replica la sonoridad de la campana sobre el silencio blanco de la página, frente a la vihuela blanca con la que canta la muerte.

“Gráfico de la Petenera” es una constante interpenetración e intercambio de valores entre los distintos personajes y las maneras discursivas de presentarlos. El proceso de sustituciones culmina en el paso de la muerte, donde formas y contenidos, colores, música, danza y palabra, por una parte, y los jinetes y la Petenera por otra, se descubren como formas de una misma

procesión, refracciones de la misma entidad. La multiplicidad engendrada en este proceso de decir explica y justifica: *a)* la comparabilidad espacio-temporal que rige la existencia de los actores; *b)* la significación de los mismos motivos en diferentes ámbitos; *c)* la multiplicidad del punto de vista, como elemento fundamental para comparar dos o más versiones del mismo hecho, y *d)* la construcción de la totalidad con base en matices acumulados, cuya superposición es un aspecto del acontecimiento.

W. J. T. Mitchell sintetiza las diferencias entre pintura y poesía en los siguientes términos: “by perceptual mode (eye versus ear); by conceptual mode (space versus time); by semiotic medium (natural versus conventional signs); and by function or ‘grammatical’ mode (the distinctions of modern symbol theory, reflected in such antitheses as replete versus differentiated, autographic versus allographic, analogical versus digital)”.⁴⁵ Algunos de estos elementos se ponen a prueba en “Gráfico de la Petenera” a raíz de un nuevo concepto de descripción lírica que, ante todo, capta el mundo externo al poema como un mundo estético. En esta sección se transcribe un género de música, baile, canto y *performance* tradicionales. Los poemas se enfrentan a los fenómenos de la cultura andaluza como si éstos fueran objetos de arte. Pero además de lo anterior, “Gráfico de la Petenera” convierte la descripción en un croquis, señalando la diferencia entre pintura y poesía por medio de la línea del dibujo, de lo gráfico, de lo que pertenece por igual al color y a la escritura. La hibridación de métodos expresivos se logra por utilizar un modo plástico de captación de formas y volúmenes.

La índole del mundo que Lorca representa es local, confinada en una región geográfica. Sin embargo, al incorporar elementos plásticos (“Gráfico”), musicales (petenera), dramáticos (el diálogo entre el lamento de la muerte y el del deseo), el poeta abarca mucho más que la región andaluza. En su visión estética incluye, por una parte, el modo refractario en que se construye la memoria de un pueblo, mientras que, por otra, responde a las necesidades de un arte de vanguardias. En este sentido, el arte andaluz tradicional, el cante jondo, obtiene el valor de un recordatorio abigarrado, a caballo entre el hábito y la renovación, la comunidad y el individuo, la palabra y la imagen, el sonido y el volumen. El signo poético, entonces, no sólo cumple con una función discursiva, sino que insinúa el palimpsesto estético

⁴⁵ “Going Too Far with the Sister Arts”, en James A. W. Heffernan (ed.), *Space, Time, Image, Sign. Essays on Literature and the Visual Arts*, Nueva York: Peter Lang, 1987, p. 3.

que se encuentra en su origen. Lorca pone a prueba un principio creador que marca toda su producción, mismo que recorre la poesía, el teatro, las conferencias, los dibujos, la puesta en escena y la ejecución musical en tanto procesiones hacia un mismo fin.

Un uso particular se da a la perspectiva ecfrástica en la penúltima sección del *Poema del cante jondo*, “Seis caprichos”, dedicada a objetos del mundo jondo. En apariencia, el primero de ellos establece ya una jerarquía. Sin embargo, el título “Adivinaza de la guitarra”, juguetón a la vez que decepcionante, anticipa el objeto al juego que lo ha de recrear, y suena como un descuido o en todo caso, como redundancia. El poema será un intento de recuperar la sorpresa cancelada; en él desembocarán dos procesos adivinatorios: uno que sigue la objetividad enigmática y otro que atañe a la subjetividad del hablante. Este sujeto, al igual que su objeto —la guitarra—, es esencialmente doble, emisor y receptor del enigma. Al asumir un papel dual, el yo lírico se opaca dando a la cosa la supremacía, y a su refracción la tónica del procedimiento descriptivo. El desvanecimiento deliberado de la identidad unitaria es una práctica que Lorca ha utilizado a lo largo del libro, poblando su universo de presencias y objetos. A partir de una serie de descripciones, el hablante se constituye en tanto voz frente a imágenes o volúmenes, y en relación con la refracción que ellos sufren.

En “Adivinaza de la guitarra” el instrumento es un lugar al que el lector regresa como espectador de los sonidos, nostálgico y temeroso:

En la redonda
encrucijada,
seis doncellas
bailan.
Tres de carne
y tres de plata.
Los sueños de ayer las buscan
pero las tiene abrazadas
un Polifemo de oro.
¡La guitarra!

(pp. 254-255)

La adivinanza como juego aprovecha la comparación metafórica para ponderar como esenciales las características aleatorias. Se trata, pues, de una

definición que se basa en la literalidad leída desde los tropos. El poema es una descripción que quiere desviar la atención. Se trata de una estrategia discursiva caótica para el diccionario, pero enriquecedora de la experiencia cognitiva y básica para el encuentro lúdico y poético con los objetos. Si, por una parte, la instrumentalidad de la guitarra se vuelve opaca para la música, si su sonido enmudece, por otra, su forma ejecutada y su estructura productiva destacan gracias a la palabra que suple la música y hace bailar a las doncellas. La adivinanza aprovecha la convención de la palabra para hablar de la naturaleza musical, encontrándole un destino insólito: la recuperación de un pasado onírico. Lorca señala un camino por el que música y palabra se encuentran sobre una imagen. El poeta parece afirmar que “there is a conventional moment in music and there is a natural moment in speech”.⁴⁶

Frente al conjunto del *yo* lírico y el instrumento, el procedimiento imaginario del poema vuelve operante la adivinanza para el lector. La actitud conclusiva del último verso devuelve al poema su sentido de juego. La práctica de desentrañar los sentidos —tanto las significaciones como las sensaciones a las que apunta la imagen— se invierte. La guitarra como fuente sonora se desbarata. Serán sus fragmentos enmudecidos la vía por la que la armonía se recupere: la encrucijada redonda puede ser el contorno oscuro que anuncia la caja de sonoridad: las doncellas de carne, cuerdas de plástico; las de plata, cuerdas de metal. Los sueños de ayer evocan la tradición musical a la que ésta y no otra guitarra pertenece. Finalmente, el Polifemo de oro establece una totalidad abarcadora y visual, concentrando la atención en el color de la guitarra y su ojo único. Las seis bailadoras abrazadas por su Polifemo contagian de tacto y movimiento el entorno visual. El monstruo mitológico, amante tuerto, ojo y boca abismal de la caja, es la fuente de donde emana el poema. Amor y horror, belleza y bestialidad, vista y movimiento se encuentran en la extraña encrucijada. La adivinanza está en el umbral de la relación paradójica entre el detallismo descriptivo desorientador y la claridad redundante. La imagen de la guitarra se refracta en estadios de percepción del *yo*, cuya sintaxis no tiene una lógica descriptiva particular.

Los “Seis caprichos” con sus referencias musicales y sus representaciones caprichosas, despliegan tácticas discursivas paradójicas. Los objetos son natu-

⁴⁶ Claude Lévi-Strauss, *Look, Listen, Read*, trad. de Brian C. J. Singer, Nueva York: Basic Books, 1997, p. 113.

ralezas oscilantes entre lo animado y lo inanimado, suspendiendo y renovando todo lo que de una y otra categoría les puede ser conferido. El espectador/lector se encuentra frente a entidades camaleónicas cuyo papel en la creación del mundo del cante jondo los convierte de objetos en agentes. Es así como el candil se vuelve llama y después cigüeña-visión (“Candil”, pp. 256-257), el crótalo se hace “escarabajo sonoro” (vv. 4 y 14, p. 258), la pita supera el pasmo animal del “Pulpo petrificado” (v. 1, p. 261) para poner cinchas “al vientre de los montes” (v. 3, p. 261), y la cruz (“Punto final / del camino”) (vv. 2-3, p. 262), deja abierto, aunque también suspendido, el final de la escritura (“Puntos suspensivos”) (v. 5, p. 262). La superposición e intercambio de características pertenecientes a diversos ámbitos crean nuevas implicaciones para quienes no se dirigen únicamente hacia el cumplimiento de una actividad. Esto se deja ver en las relaciones entre lo natural y lo cultural, lo tradicional y lo mitológico, establecidas por la poesía: Laoconte en su lucha con el viento (vv. 5-6, p. 259), Dafne y Atis⁴⁷ en su entendimiento íntimo de la pena de la chumbera (p. 260). Así, se contamina la identidad de las presencias nominales líricas con sus cualidades literales y contextuales, que pasan de unas a otras.

Según Stacey L. Parker:

[e]l *Poema del cante jondo* de Federico García Lorca presenta una poesía aparentemente directa cuya visión nace del mundo concreto. La superficie, sin embargo, desmiente la complejidad visionaria que está por dentro. En muchos poemas del libro, Lorca emplea el juego perspectival mediante imágenes que trascienden el nivel literal, o sea referencial, del poema. De una imagen suele surgir una visión múltiple que nos obliga a una reinterpretación de la visión literal.⁴⁸

Ciertamente, se puede ver el conjunto de la expresión poética de este libro como una complejidad que rebasa lo referencial, optando por acudir a la necesidad hermenéutica de un mundo valorado por sus simbolismos. Extendiendo la afirmación de Parker, se puede, no obstante, evitar que esta necesidad exegética se adjudique a la complejidad —aspecto que a veces se desmiente desde el texto, como por ejemplo, en toda la sección de los “Seis caprichos”—,

⁴⁷ Sobre Dafne y Atis, personajes mitológicos conocidos por haberse convertido en flores o plantas en la mitología griega, véase David K. Loughran, *Federico García Lorca. The Poetry of Limits*, Londres: Tamesis Books Limited, 1978, p. 83, n. 1.

⁴⁸ “La visión múltiple del *Poema del cante jondo*”, *Hispanic Journal*, 10:1 (1988), p. 39.

si se concibe el trabajo de Lorca como descripción de un mundo estético, cuyos objetos apelan a un universo reconocible por nuestros sentidos en refracción.⁴⁹ Saliendo de la fantasmagoría omnipotente del poeta romántico que revelaba la totalidad por medio del poema-prisma, el apego realista de la descripción lorquiana al mundo sigue la huella de la percepción sensorial como diversificación, multiplicación y refracción tanto de los objetos como de sus sujetos antepuestos.

El mundo andaluz desde el *Poema del cante jondo* es un espacio del que la poesía culta se desprende en busca de los límites de sus medios expresivos, pero al cual, como objeto de la recepción y producto mediatizado, tiene que regresar. Hacia esto apuntan la referencialidad obvia y los nexos culturales explícitos. La percepción de este mundo es lo que el libro pone a prueba. No se trata de una intelección inmaterial sino más bien de todo lo contrario: el oído, la vista, el tacto, entran en acción, uniendo objeto y recepción sobre una base pragmática. En el espacio delimitado por las palabras —incluyendo el vacío tipográfico, la sonoridad, la transgresión de la descripción unívoca y detallada, los elementos incluidos por evocación, la consistencia cultural que liga el conjunto poético con el mundo de Lorca en el tiempo de la escritura, etc.— cabe, por su naturaleza evocativa, un nuevo mundo jondo, en el que hay guitarras, encrucijadas mortales, amores y luchas ideológicas, localizadas en una geografía exacta y nominal. A esto contribuye el estatuto efrástico de los objetos en el *Poema del cante jondo*, poemario donde el mundo cultural es un evento artístico y las cosas objetos estéticos. El texto constituye una “colonia ficcional”, en términos de Pavel Thomas: “Fictional colonies established as bases for traveling back and forth to the actual world must therefore be distinguished from fictional settlements founded for the sake of adventure and investigation, after burning ships”.⁵⁰ También es por esto que la tradición reactivada en el ámbito culto ahuyenta el peligro de convertir en esencias las representaciones.

⁴⁹ La fragmentación se ha concebido como mecanismo lírico para conseguir, por medio de lo elemental, una aproximación evocativa de la totalidad. A partir de esta estrategia para recordar impulsada por el fragmento, el mundo lírico se vuelve un constante proceso de construcción, cuyo creador es el poeta. Esta manera de ver la poesía parte del Romanticismo y se extiende a toda la poesía moderna. Philippe Lacoue-Labarthe y Jan-Luc Nancy, *The Literary Absolut. The Theory of Literature in German Romanticism*, trad., intr. y notas de Philip Barnard y Cheryl Lester, Albany: State University of New York Press, 1988 [1ª ed., 1978], pp. 42-43.

⁵⁰ *Fictional Worlds*, Cambridge, Mass., Londres: Harvard University Press, 1986, p. 85.

La crítica ha dado cuenta de los tránsitos que Lorca establece entre las artes mediante un concepto particular de la metáfora.⁵¹ En relación con el mismo tópico también ha despertado especial interés la relación entre Dalí y Lorca. Mario Hernández encuentra que las conferencias “Imaginación, inspiración, evasión” y “Sketch de la nueva pintura” constituyen “una prueba transparente del influjo del pintor [se refiere a Dalí] y son, a su vez, un desarrollo y respuesta personal a sus planteamientos estéticos [se refiere a Lorca]”.⁵² Frente a esta afirmación de Hernández está la opinión de Andrew Anderson, quien encuentra en la conferencia tres diferentes fuentes de inspiración: Juan Ramón Jiménez, Huidobro y el surrealismo, vía Dalí.⁵³

Lorca manifiesta la necesidad de una creación multiartística, tendencia que la crítica detecta y justifica sobre la historia personal y estética. Este fenómeno ha sido ubicado en la influencia de artistas como Dalí (y Buñuel, en el caso de Monegal), a partir de mediados de los años veinte. Mucho antes de esta fecha, sin embargo, como se ha visto en este capítulo, Lorca usa técnicas de hibridación estética. En la encrucijada entre vanguardia y tradición, el poeta se abre paso, yendo del mundo culto al tradicional y viceversa. Los elementos visuales que Lorca usa desde “Gráfico de la Petenera” y “Seis caprichos” multiplican las perspectivas sobre el mundo popular y la visión uniforme de lo primitivo que circula en su época. La poesía encuentra por medio de la descripción lírica —la combinatoria de prácticas visuales en el ámbito de la palabra— el material que le permitirá trasponer lo jondo a lo lírico. Para esto, el arte de la palabra tiene que vencer la exaltación de las visiones románticas sobre la cultura popular y la pureza, exigencia de no referencialidad y herencia de la cultura letrada que atañe tanto a la calidad de los materiales como al uso de las técnicas.

⁵¹ Antonio Monegal ve como razón de este deslizamiento el concepto de “hecho poético”, definido por Lorca en su conferencia “Imaginación, inspiración evasión” (*En los límites de la diferencia. Poesía e imagen en las vanguardias hispánicas*, Madrid: Tecnos, 1998, pp. 93-97).

⁵² Mario Hernández, “García Lorca y Salvador Dalí: del ruisenior lírico a los burros podridos. (Poética y epistolario)”, en Laura Dolfi (ed.), *L'impossible/possible di Federico García Lorca*, Nápoles: Edizioni Scientifiche Italiane, 1989, p. 270; sobre la valoración de la mutua influencia y las consecuencias estéticas de la misma en las obras personales de los dos artistas, véanse las pp. 279-300.

⁵³ “Lorca at the Crossroads: ‘Imaginación, inspiración, evasión’ and the ‘Novísimas estéticas’”, *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 16 (1991), pp. 155-157.

Significados, ideas y símbolos del mundo flamenco se crean en el acto de representación por medio de diversos lenguajes estéticos que confluyen en el mismo espacio para ser integrados en el momento de la ejecución y la captación multisensorial. Lorca moldea su palabra lírica para dar cuenta de una aprehensión orgánica cuyo objeto es un mundo dispar, en el que se multiplican los niveles de denotación —música, danza, canto, poesía— y se disparan los procesos de connotación. El cubismo no dista mucho de algo que Lorca ha estado “viendo” e interpretando dentro de los márgenes de la tradición andaluza: la refracción significativa de un evento en el espacio a partir de una mirada participativa.

V. DEL GESTO HONDO A LA POESÍA

La organización del Concurso de cante jondo en Granada transforma el contacto que Lorca ya tenía con el mundo de la tradición. La participación espontánea y desinteresada en este ámbito, aunque no por esto menos formativa, se vuelve por unos meses el centro de un proceso educativo —Lorca ahonda y diversifica sus conocimientos adquiridos años atrás, durante la recopilación de romances en la zona de Granada llevada a cabo por Menéndez Pidal— y estético, plasmado en el *Poema del cante jondo* y rector de la creación por venir.¹ En lo que sigue, trazaré la influencia artística del flamenco en la creación del *Poema del cante jondo*. Mi hipótesis es que el flamenco en tanto “acontecimiento” representa para Lorca una intersección estética donde confluyen y se articulan el cuerpo y la palabra; esta encrucijada es el gesto.

Reparar de manera sucinta las interpretaciones que se han dado acerca de la relación de la poesía con el cante jondo pondrá de relieve el asombro y la devoción de críticos que poco han ayudado a entender el aprove-

¹ Desde su primer contacto con el mundo de la Residencia de Estudiantes, Lorca estuvo rodeado de información especializada sobre la cultura tradicional: “No podía faltar en la Residencia el interés por la música y la poesía populares de España, tan de moda entonces, y cuyo estudio [...] formaba parte esencial del programa educativo de la Institución Libre de Enseñanza, de la cual era ‘hijuela’ la ‘Resi’. Ramón Menéndez Pidal, presidente del Patronato de la Residencia en los primeros años, había publicado, antes de 1920, numerosos trabajos sobre el romancero. Frecuentaba la Residencia Eduardo Martínez Torner, ferviente estudioso de la música popular, que editó, en 1920, un *Cancionero musical de la lírica popular asturiana* y, en 1924, en las ediciones de la Residencia de Estudiantes, sus *Cuarenta canciones españolas*. Francisco Rodríguez Marín, que entre 1882 y 1883 había dado a conocer en Sevilla su monumental *Cantos populares españoles*, aún proseguía, cuando Lorca llegó a Madrid, sus investigaciones sobre las coplas y el refranero. Falla [...] era profundo investigador de la tradición musical popular, mientras que su maestro, Felipe Pedrell, daría a la imprenta, entre 1918 y 1922, un importante *Cancionero musical*” (Ian Gibson, *Federico García Lorca. 1. De Fuente Vaqueros a Nueva York (1898-1929)*, 2ª ed., Barcelona: Grijalbo, pp. 373-374). Sobre el conocimiento del mundo tradicional andaluz que poseía Lorca, véase Leslie Stainton, *Lorca. A Dream of Life*, Nueva York: Farrar, Straus and Giroux, 1999, p. 93.

chamamiento de éste en el ámbito de aquélla. Por lo general, en los poemas de Lorca se ha visto la esencia del flamenco transustanciada en lírica. Esta interpretación despoja de especificidad las circunstancias del encuentro estético, priva los dos ámbitos de raigambre social y equipara sin más distinción los medios y las formas de expresión de un arte y otro. Finalmente, en el nivel de la recepción reclama para ambos autenticidad, y sobre ella logra la equiparación final: “Lo que aquí y ahora nos interesa es advertir cómo el poeta [Lorca] persigue *lo esencial* en su relación con el flamenco”.² En este contexto, Lorca es sólo poeta, y como tal se dirige hacia su encuentro con la sustancia del fenómeno; no necesita saber sobre él, sino transformarlo en palabra por medio de la intuición. Pero, ¿cuál es el objeto al que se dirige la intuición? Y ¿qué es lo que al final capta? Félix Grande, a quien se acaba de citar, no está solo en esta apreciación; Antonio Molina y Ricardo Mairena ponderan la lucidez intuitiva del escritor: “[n]o dominaba los hechos, en lo que al cante se refiere, pero había llegado a *una entrañable identificación con su esencia lírica*. Los hechos no le hacían falta al poeta”.³ Detrás de la apariencia penetrable, es decir, de los hechos que con minuciosidad recogen los especialistas, se supone algo que apela a una receptividad casi misteriosa. Lorca llega a reconocer este núcleo porque su arte posee las mismas características. Su afinidad es tal que hasta engendra pobladores ejemplares del mundo tradicional andaluz: “Flamenco no es tan sólo un nombre para designar un cante, es una visión del mundo, una filosofía, un arte de vivir. Ser *flamenco* no es lo mismo que ser gitano. Ser flamenco es como formar parte de la Andalucía de Lorca, ser más gitano y más andaluz que Antoñito el Camborio o que Soledad Montoya, la de la pena negra”.⁴ Así termina Bernard Leblon su precioso libro sobre la historia de la travesía gitana de la India a España. Y a pesar de haber puesto en sus páginas la concentrada investigación de fuentes, la perspicaz mirada sobre los elementos constitutivos del folclor andaluz, le bastan esas frases exaltadas para marcar la cercanía privilegiada con el cante que Lorca alcanza en su poesía. Dos personajes del *Romancero gitano*, sin ninguna alusión al *Poema del cante jondo*, se vuelven representativos de la “esencia” flamenca, espacio que comparten sin aparentes impedimentos el poema culto y la comunidad.

² Félix Grande, *García Lorca y el flamenco*, Madrid: Mondadori, 1992, p. 46.

³ *Mundo y formas del cante flamenco*, Madrid: Revista de Occidente, 1963, p. 75.

⁴ Bernard Leblon, *El cante flamenco. Entre las músicas gitanas y las tradiciones andaluzas*, Madrid: Editorial Cinterco, 1991, p. 169. Las cursivas son mías.

Éstas y otras referencias críticas que apuntaré más adelante hacen evidente, por una parte, la extensión y la profundidad del horizonte de la recepción sobre el cual se proyecta la relación del cante con la lírica, mientras que, por otra parte, las opiniones dirigen y concentran nuestra atención en el sustrato común de inmanentismo estilístico que ambas creaciones poseen. Ir del contacto dinámico entre la literatura culta y el mundo tradicional a una esencia compartida, a una consaguinidad, ha sido el trayecto en el que se ha perdido la productiva diferencia entre la oralidad, la historia, la sociología, la estética, elementos que dan un carácter específico a lo que el cante jondo ofreció a la inspiración de Lorca.

En el *Poema del cante jondo* se pueden encontrar la recreación y elaboración simbólica de los paisajes andaluces naturales:

Lo que proponen sus poemas es una visión estilizada, *muy flamenca*, de su Andalucía, con sus campos de olivos y sus gitanos altivos, apasionados y fantásticos; una sucesión de ambientes nocturnos, de juergas o de duelos, y lo más difícil, sin duda, *la emoción pura y desnuda, escalofriante e inefable*, que produce en el auditorio *receptivo* el cante con duende.⁵

La estilización lírica de la tradición ofrece la posibilidad de descarnar la geografía y los personajes de todas sus características particulares para así elevarlos al nivel de abstracción que la pureza lírica exige. En los adjetivos “pura”, “inefable” y “receptivo” se reúne una serie de cualidades que trazan los contornos irreales en los que se encuentran y reconocen como partes de un todo especial el flamenco, el poeta y el espectador/lector.

En la representación lírica del cante jondo, la crítica ha visto la evidencia de una comunicación inmediata entre la *performance* del cante, el Concurso de 1922, la tradición flamenca como sustrato social andaluz y la producción literaria, como si entre ellos se pudieran borrar las diferencias y minimizar la importancia de las mediaciones necesarias para pasar de un ámbito flamenco a otro. Una vertiente crítica profundiza todavía más en el asunto de uniones, asociando el *Poema del cante jondo* con la música en tanto centro incandescente donde las facetas artísticas del flamenco se dan cita: “Lorca llega a encarnar en su verso la *esencia musical* del cante mismo, el contenido de sentimiento y pasión que en él se expresa y hasta el fondo real

⁵ Bernard Leblon, “Granada, 1922. Manuel de Falla reivindica el flamenco”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 509-510 (1992), pp. 73-74. Las cursivas son mías.

plástico donde esa música y esos sentimientos se crean [...] El ‘Cante Jondo’ es la expresión del hombre herido mortalmente por una sociedad que lo margina”.⁶ Pero, ¿cuál es esta “esencia musical” y cómo se plasma en la poesía? ¿Cómo se pasa de un lenguaje sin semántica a otro atado a ésta? ¿Cuál es el papel de la palabra y la danza en la ejecución del primitivo cante andaluz? ¿A qué se denomina “fondo real plástico”? Y ¿cómo llega Lorca a transformar este fondo inmaterial en otro género, perteneciente a otro ámbito y compromisos culturales, de medios expresivos tan distintos a los del cante jondo? Amén del impresionismo grandilocuente, la afirmación del crítico tiene algo productivo: toca la problemática de la representación en la lírica.

En ocasiones se ha considerado el libro de Lorca como reacción personal que replica la estructura de un incentivo artístico no adulterado. Acerca de las primeras cuatro secciones de *Poema del cante jondo*, Norman C. Miller apunta que: “Each of these four songs consists of a varying number of poems that reveal different phases of the poet’s subjective reaction to the music or *spirit* of the particular *cante*”.⁷ Por su parte, Christian de Paepe señala, con respecto a la sección de la siguiiriya, que: “El desarrollo del poema, con su movimiento procesional en forma de ‘paso’, *viene en línea directa de la estructura propia del cante popular*. Esto se *comprueba* comparando el orden de las composiciones de la siguiiriya lorquiana con la descripción que el poeta hace en las conferencias sobre el cante jondo”.⁸ La formación de una red de relaciones temáticas impregna el género musical llamado “siguiiriya”, la prosa de las conferencias y los poemas de Lorca. Los especialistas han fijado los contornos temáticos del encuentro como la piedra de toque para declarar la consanguinidad esencial entre poemas y tradición.

Para entender las fallas de este pensamiento hay que reconstruir la perspectiva de la que viene, así como la historia social y cognitiva a la que pertenece. El cante jondo es música, palabra, danza, individuo y coro, grito y silencio. A pesar de la obvia heterogeneidad de sus ingredientes, por encima de sus orígenes sociorraciales y la diferencia que presenta respecto de la música occidental, los flamencólogos no dejan de tratar el cante en términos de ésta, decisión que también afecta, sin duda, su manera de ver la relación entre Lor-

⁶ Manuel Antonio Arango, “Dolor, muerte y mito en el *Poema del cante jondo*”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 435-436 (1986), p. 575.

⁷ García Lorca’s “*Poema del cante jondo*”, Londres: Tamesis Books Limited, 1978, p. 68.

⁸ García Lorca, *Poema del cante jondo*, ed. de Christian de Paepe, p. 111. Las cursivas son mías.

ca y el folclor en términos de esencias encontradas. La materialidad multiforme y dinámica del flamenco se tiene que tomar en cuenta para cualquier análisis y comprensión. No obstante este rasgo, la musicología ha querido explicar el fenómeno más allá del cuerpo que canta, toca, baila, bate palmas, habla, grita, se calla.⁹ El efecto de esta omisión es la idealización del evento vivo, su reducción a la base filosófica que sustenta la apreciación musical de Occidente. Las fuerzas expresivas del flamenco se exotizan, se descarnan y se doman. William Washabaugh recopila en varias páginas una serie de aseveraciones representativas de la tendencia que busca el espíritu y la esencia del cante jondo. Al final afirma: “Flamencologists pursue conventional Western channels of musical interpretation that, while taken for granted by most people, treat bodies as peripheral and/or monumental with respect to significant social action”.¹⁰ El resultado de esta visión engendra un grupo armónico de creadores y receptores en una esfera estética de asepsia. Por encima del dominio artístico en el que se ejecuta el cante, a pesar de su corporeidad expresiva y su valor semiótico, histórico y social, se da paso a la paradoja de la universalidad/individualidad que abre de par en par la puerta a la comparación con la lírica.¹¹

⁹ William Washabaugh, *Flamenco, Passion, Politics and Popular Culture*, Oxford: Berg, 1996, pp. xv y 92-93. Otro elemento que opone el flamenco a la música occidental es la improvisación, y, por lo mismo, la carencia de escritura del conjunto espectacular. Para el cante no hay pentagrama ni guión; el fenómeno no existe más allá de su representación en vivo, de su materialidad resistente a congelarse o a entregarse a un lector en la tranquilidad de su aislamiento. En cuanto a la partitura musical, Gary Tomlinson afirma que permite encontrar, a principios del siglo xx, una razón más para hablar de la idealidad de la música. Ni siquiera hace falta interpretar la música instrumental. Leerla desde el pentagrama es suficiente para encontrarse con su esencia, algo inmaterial, carente de equivalencia en el mundo, una idea o una sensación (“Musicology, Anthropology, History”, en Martin Clayton, Trevor Herbert y Richard Middleton (eds.), *The Cultural Study of Music. A Critical Introduction*, Nueva York-Londres: Routledge, 2003, pp. 39-40). Nicholas Cook sostiene que en la importancia de la trasposición de la música sobre el pentagrama se pueden reconocer las bases filológicas de la musicología como ciencia (“Music as Performance”, pp. 203-204).

¹⁰ Washabaugh, *op. cit.*, pp. 90-91.

¹¹ El flamenco “[...] though distinctively Andalusian, had the power to speak to all humans” (*ibid.* p. 33); *cfr.* con los valores andaluces pero también universales que el grito, la guitarra, la pena, la muerte, tienen. Véase también David K. Loughran, *Federico García Lorca. The Poetry of Limits*, Londres: Tamesis Books Limited, 1978, pp. 56-69, 87. La misma paradoja se repite en Andrew Deicki, “Metonimia, metáfora y mito en el *Romancero gitano*”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 435-436 (1986), p. 614. El deslizamiento de lo subjetivo a lo ecuménico es, para la crítica, rasgo genérico de la lírica. En el caso de la poesía española, Alfredo Roggiano relaciona este principio con Ortega y Gasset: “[...] el arte es la expresión de un sentimiento individual en tanto que éste encarne el sentimiento univer-

En lo que sí están de acuerdo críticos e historiadores es en que el flamenco es una amalgama racial, artística e ideológica.¹² El cante presenta una hibridación genérica cuyas raíces se encuentran en historias de migraciones, procesos de sedentarización, persecuciones oscuras. Su mezcla racial se ofrece para la recapitulación de varias tradiciones musicales; su antropología reminiscente vincula mapas dispares, principalmente el de Andalucía con el Lejano Oriente; su excelencia en la improvisación renueva el presente por medio de la incorporación constante de rasgos nuevos, ajenos, introducidos subrepticia o abiertamente. Se podría argumentar que éstas no son condiciones exclusivas de esta tradición, sino que forman el sustrato *sine qua non* de la tradición oral. No obstante, el caso del flamenco luce particular por las siguientes razones: la expresión del cuerpo manifestada en la maestría especializada de sus artistas y la imposibilidad de que este elemento exista fuera del evento en vivo. Por cierto, en esta última característica entronca de nuevo con su mundo: el cante y la tradición oral tienen siempre un valor no transferible, no comercializable; en tanto espectáculos en vivo tienden a no reproducirse y por lo mismo a no ser propicios para el circuito de los valores de cambio.

La vitalidad del cuerpo jondo, su gesto de intimidad, su apelación directa a los cuerpos receptores, la inscripción de su palabra poética sobre la mueca y el ademán, es lo que García Lorca logrará plasmar en papel, transformando las premisas del género lírico, tradicionalmente relacionado con lo esencial y lo no referencial. Pero, ¿de qué se hablará por medio del gesto vuelto palabra? La crítica ha hablado del amor, la muerte, la pena negra y el dolor del ser humano marginado como temas que el cante jondo regaló al poeta. No obstante la plausibilidad de las respuestas formuladas, ¿no son éstas superfusas? Una y otra vez, desde sus lecturas, sus conversaciones con otros artistas,

sal del momento del artista en que se define una actitud de la humanidad. El artista no define esa actitud, pero deja la permanencia de su universalidad al plasmarla en una forma. De aquí que el arte verdadero tiene que expresar siempre una verdad estética. Esta verdad no es una ocurrencia del artista, sino un tema necesario. Para Ortega, lo necesario es lo eterno" ("Estética y crítica literaria en Ortega y Gasset", *La Torre*, 15-16 [1956], p. 351).

¹² Washabaugh, *op. cit.*, pp. 39 y ss. El estudioso argumenta que el material unificador de los diversos elementos híbridos que confluyen y crean el flamenco es la ironía, una vía de resistencia a los intentos de apropiación de la cultura subalterna, subyugada por la ideología dominante. Bernard Leblon encuentra en el flamenco la confluencia de elementos artísticos gitanos y andaluces a lo largo de cinco siglos (*op. cit.*, pp. 166-169).

su inquietud de hombre inmerso en el mundo tradicional, Lorca se había topado con estos temas. A mi modo de ver, lo que el joven poeta aprende en el cante jondo se tiene que buscar más allá de una temática constante. El cante jondo provee al poeta, primero, con un material de resistencia ideológica en la que se recapitula la historia gitana, social, y por la que se pone a prueba la solidaridad del individuo con el grupo, y segundo, le ofrece una estética de medios híbridos. Así, el bagaje gitano en el *Poema del cante jondo* entra en tensión y diálogo con la tradición inmanentista de la lírica culta.

Producto cultural de una historia de agravios, el flamenco se ha deslizado con la ayuda de la crítica hacia el mito, el arquetipo. La misma historia de represión concreta se ha disparado hacia la esfera de una pura tenacidad, ciega, y por contradictorio que esto parezca, interiorizada. No es que no fuera posible una resistencia no manifiesta, pero el cante es actitud patente de cabo a rabo, es realización de una intransigencia. El tesón expresivo y los medios de este empeño obsesivo en contra de la destrucción, es decir, la insistencia en el cuerpo y su necesidad de ser y estar en el mundo, serán la base de comunicación entre el flamenco y la poesía de Lorca. La materia de este *topos* común será el gesto dramático. Al cabo de la persecución, próximos a la muerte, recién levantados de la tortura o del luto, los protagonistas del *Poema del cante jondo* articularán cantos, afirmando por medio de la voz las coordenadas de su ser y de su lealtad con la expresión de su cuerpo. Lorca ubica estos cuerpos, hace que su palabra se extienda en el tiempo y se inscriba en el espacio. Los personajes no son vehículos de palabras. Las palabras son garantía histórica y existencial de sus cuerpos.

La voz que nace en la poesía de Lorca por influencia del cante tiene aspectos específicos: su oralidad radical, su introspección vinculada tanto con la historia de persecuciones como con la pericia requerida para ser ejecutada, su acento histórico, su origen siempre fundido con la música y la lírica tradicional, la nostalgia de haber sido inscrita en el espacio y el tiempo del nómada. La palabra del no sedentario es un recipiente y un vehículo de tonos dispares en una medida mucho más amplia de lo que lo es cualquier otra palabra. Sus sentidos son migrantes, al igual que sus portadores. Los pueblos nómadas incorporan la palabra ajena, olvidan y recuerdan conforme trashuman, su expresión se acopla a apuros comunicativos mucho más evidentes y ágiles que la de los sedentarios. Pero, por lo mismo, la palabra del nómada es inestable y cambiante, es una base resbaladiza para el contacto con el sedentario, es un territorio desconocido y en muchas ocasiones incongruente y hasta impenetrable. Se trata de una palabra que ejemplifica

las estrategias y negociaciones que la comunicación entre una comunidad homogénea opaca. En este efecto de extrañamiento, la lengua del nómada se acerca a la poesía.

En su historia de los gitanos en España, Bernard Leblon atribuye el nacimiento y pervivencia del cante a la interacción tirante de grupos humanos en Andalucía desde el siglo xv. Desde la política de la integración de los Reyes Católicos (1499), los gitanos son recibidos con hostilidad por una sociedad en la que, entre los siglos xv a xvii, reina la moral religiosa de la Contrarreforma, y la cual ve en los gitanos la amenaza de un erotismo promiscuo y exhibicionista.¹³ Prohibido, pues, hasta su nombre desde 1610, excluidos de la representación pública en el teatro, vilipendiados como inmorales, ateos, libertinos, espías, caracterizados como apátridas en un momento en el que se va construyendo el ideal de la unión y homogeneidad imperial, privados de identidad étnica, excéntricos desde la fe religiosa, obligados a procesos de sedentarización, reclusión, integración forzada a partir de separar hombres y mujeres, padres e hijos, en el siglo xviii los gitanos representan todavía una peste social. Si en los siglos xv a xvii eran vistos como anatema moral, en la modernidad capitalista son la imagen del ciudadano no rentable, un amago al ideal del pacto social. Es por la vía de la igualdad ante la ley del trabajo que el Estado moderno intentará resolver la integración no lograda, aunque infligida sobre los gitanos.¹⁴

Tanto el rechazo como la protección de la que, a veces, gozó este pueblo nómada, su exclusión de las tablas, la prohibición de su nomadismo vinculado inexorablemente con su aptitud musical y su ocupación en diferentes tipos de espectáculo, crearon, según Leblon, las condiciones sociohistóricas para el nacimiento del flamenco en contacto continuo y fructífero con el sustrato de la cultura oral y culta, los ritmos, la música, y la danza andaluzas. Se creó así una expresión cultural íntima, no profesional, hasta el siglo xix. De lo que Lorca participa es del producto siempre en efervescencia de mediaciones históricas y sociales. Si se toma en cuenta que la tradición oral es memoria viva, es decir, recuerdo a flor de piel, reminiscencia que se funcionaliza constantemente, sin latencias, con energía permanente, dinámica y siempre relativa a la presencia no homogénea de espectadores, entonces es factible pensar que la experiencia de organizar y presenciar el Concurso de cante jondo de 1922 forjó un núcleo de inspiración sin un centro estable, abierto al impacto de la

¹³ *Los gitanos en España. El precio y el valor de la diferencia*, Barcelona: Gedisa, 1987, p. 40.

¹⁴ *Ibid.*, pp. 29-77.

performance como elemento definidor del encuentro entre el poeta y la tradición. El centro de esta vivencia es lo que Lorca pondrá en papel: la oposición del ser humano al mal, en otras palabras, el gesto de la resistencia.

Para llevar a cabo un proyecto estético a contrapelo de lo que se practicaba a su alrededor, el poeta usará el teatro, pero no la simple forma del diálogo, sino la actitud composicional de la palabra en diálogo. De esa forma satisface un propósito doble: la expresión del cuerpo social gitano-andaluz y la plasmación de una rebeldía intelectual. Por medio de estas dos corrientes de fuerza enunciadora, Lorca imprime en su obra la actitud propia y la de su comunidad hacia la poesía de su tiempo, y con esto inaugura un género contestatario hacia adentro —su propia tradición y mundo— y hacia su entorno —la sociedad que castiga la tradición oral flamenca. Este género es una lírica-en-diálogo que se escribe y asume ante la historia y la realidad social de su tiempo. La palabra negociada entre hablantes se emite con la intención de ser entendida como producto de la negociación. Por lo mismo, los hablantes asumen la responsabilidad no sólo de enunciar, sino de trascender uno sobre el otro por su actuación y actualidad en el mundo. Lorca no utiliza la palabra que lleva a un universo superior, si alguna vez hubo tal.¹⁵ El *Poema del cante jondo* es el discurso que logra hablar sobre lo que es ser gitano, pero no por sus sentimientos o temas, sino porque se articula en contra de lo inefable, a favor del registro histórico. Lorca no recupera este archivo ni por la representación de los hechos ni por el testimonio; hace suya la palabra de los cuerpos que resisten. En el *Poema*, más allá de lo inefable, está el cuerpo, su palabra sufriente, así como la definirá años después Jorge Sempún:

[...] una duda me asalta sobre la posibilidad de contar. No porque la experiencia vivida sea indecible. Ha sido invisible, algo de todo diferente, como se comprende sin dificultad. Algo que no atañe a la forma de un relato posible, sino a su sustancia. No a su articulación, sino a su densidad. Sólo alcanzarán esta sustancia, esta densidad transparente, aquellos que sepan convertir su testimonio en un objeto artístico, en un espacio de creación. O de recreación. [...] Siem-

¹⁵ Las siguientes afirmaciones son indicativas del ambiente ideológico al que la lírica apela como género durante las vanguardias, en oposición a la cual opera estéticamente el *Poema del cante jondo*: “El poeta no tiene método... ni ética”, María Zambrano, *Filosofía y poesía*, México: Fondo de Cultura Económica, 1996, p. 25. “La poesía lírica es ahistórica, no tiene fundamento ni consecuencias; habla tan sólo a los que están concordes; sus efectos son una especie de azar, y pasan del mismo modo que el estado anímico pasa”, Emil Staiger, *Conceptos fundamentales de poética*, trad. de Jaime Ferreiro, Madrid: Rialp, 1969, p. 143.

pre puede expresarse todo, en suma. Lo inefable de que tanto se habla no es más que una coartada. O una señal de pereza. Siempre puede decirse todo, el lenguaje lo contiene todo.¹⁶

Lorca no sólo da salida a una intuición vivida desde y por el cuerpo. Gracias al gesto integrado en la vida, es decir, a la reacción visceral ante el arte colectivo, el poeta plasma la inflexión terrible de la voz, el giro de la boca que grita, las convulsiones de las manos, el furor del jaleo y las palmas. Esto sucede dentro de la historia porque el poeta incorpora lo que la comunidad recuerda: la persecución, la discriminación, el odio; y para esto, el contenido temático es lo de menos.

Llegar a concluir esta nueva faceta de la lírica tomará tiempo, incluso mucho más del que señala Christian de Paepe:

Sin excluir [...] la posibilidad de algún trabajo redaccional previo, la realización de la primera y fundamental fase de redacción del PCJ como libro se sitúa en noviembre de 1921. Lorca considera su nuevo libro como acabado, después de un breve arreglo de sus textos, en enero de 1922 y, una vez concluido, decide publicarlo con motivo del concurso de cante jondo en junio del mismo año.¹⁷

En el proceso de toma de conciencia se registran noticias epistolares sobre diversos intentos de editar el poemario que ya en 1922 tiene cinco de sus ocho secciones. Desde 1922 hasta 1931 los intentos por publicar el libro se caracterizan por una extraña indolencia en cuanto a la viabilidad definitiva del proyecto estético. En 1923, en una carta a Falla, Lorca se refiere a una posible edición. En 1924 se publica “Gráfico de la Petenera”, en traducción al francés, en la revista *Intentions* de Pierre André-May.¹⁸ En octubre de 1926, Lorca entrega los manuscritos de *Suites*, el *Poema del cante jondo* y *Canciones* a Emilio Prados para la editorial Litoral. Emilio Prados se exaspera con la poca atención que ha puesto en el trabajo su amigo, y se queja con Guillén.

¹⁶ Jorge Semprún, *La escritura o la vida*, 3ª ed., trad. de Thomas Kauf, Barcelona: Tusquets, 2002, pp. 25-26.

¹⁷ García Lorca, *Poema del cante jondo*, ed. de Christian de Paepe, p. 16.

¹⁸ Sobre este número, su composición y su repercusión, véase Christian de Paepe, “Lorca y *La jeune littérature espagnole*. Nueva luz sobre el número especial de la revista *Intentions* (París, abril-mayo, 1924)”, en Andrés Soria Olmedo, María José Sánchez Montes y Juan Varo Zafra (coords.), *Federico García Lorca, clásico moderno (1898-1998)*. Congreso Internacional, Granada: Diputación de Granada, 2000, pp. 205-219.

Al año siguiente, aparece parte del *Poema del cante jondo* en *Verso y Prosa*, revista murciana que dirigen Guillén y Guerrero Ruiz. En Estados Unidos, Lorca participa con algunas composiciones de su libro juvenil en la publicación de un homenaje a Antonia Mercé, que prepara la Universidad de Columbia en 1929, y que se publica en 1930. Finalmente, en mayo de 1931, aparece en las ediciones Ulises, que dirige Julio Gómez de la Serna, la edición príncipe del libro en su totalidad.¹⁹

Entre 1922 y 1923, los estudios de leyes que Lorca arrastra con muy poca convicción, la vida entre Granada y la Residencia de Estudiantes en Madrid, donde hacia 1923 conoce a Dalí, la revitalización del teatro de cachiporra que proyecta con poco éxito junto a Manuel de Falla, y el trabajo sobre *Mariana Pineda*, alejan al escritor de su poético cante jondo. Sin embargo, la preocupación por lo tradicional se ahonda y diversifica. Esto se hace evidente en la manera en que Lorca se aproxima al teatro de marionetas y a *Mariana Pineda*. Surgido de las circunstancias creadoras que enmarcan el Concurso y las primeras secciones del *Poema del cante jondo*, el teatro guiñol representa para Lorca otra vía de acceso a sus fuentes tradicionales, así como un desafío a la escena teatral de su tiempo. La ventaja de este subgénero dramático es que su fuerza deshumanizadora —el protagonismo de los muñecos— entra en conflicto con la sensiblería de los temas, creando las condiciones ideales para una crítica estética a la vez que social. Se trata, a la larga, de un comentario sobre los valores y aspiraciones que comparten público y escenario. La especulación financiera de finales del siglo XIX crea un clima de expectativa, en especial para la pequeña burguesía española. El estatuto social se invierte en la fantasía de la adquisición. Las fuerzas de la economía monetaria y el deseo de la pequeña burguesía, en su vertiente simbólica del consumismo —en la creación de una imagen semipública de la apariencia y conducta privadas—, dan pie a toda una parafernalia de artículos reales e imaginarios de consumo. Los diferentes tipos de arte participan en la producción y uso de bienes, a la vez que representan una visión perspicaz y crítica de ellos.²⁰

¹⁹ Lo que caracteriza la vida de Lorca en el período entre 1921 y 1927 es un frenesí social y creativo. Los proyectos se traslapan, las experiencias formativas se acumulan, las fuentes de inspiración se contradicen. Por una parte, Falla y Andalucía, y por otra, Dalí y el empuje de la modernidad atraviesan y agitan estos años. Véase Stainton, *op. cit.*, pp. 88-107; Gibson, *op. cit.*, pp. 329-355.

²⁰ Noël Valis, *The Culture of Cursilería. Bad Taste, Kitsch, and Class in Modern Spain*, Durham-Londres: Duke University Press, 2002, pp. 140-149. Para una visión esclarecedora de estas fuerzas y de su trascendencia en la literatura española del período, véanse las pp. 31-76.

En el teatro de marionetas, los protagonistas son representaciones de seres humanos, tridimensionales y parlantes, de mecánica elemental y hechura artesanal; su ejecución implica la conciencia de una mediación artística en grado superior, la cual se vuelve clave de la recepción.²¹ Por lo mismo, en este género se pueden activar los múltiples niveles de pacto entre arte y realidad social, territorio desde donde emana la crítica de Lorca. Las marionetas, en su reminiscencia de un mundo lejano para la audiencia adulta, de conceptualización elemental y de imaginación excesiva, proporcionan una vía estética para reorganizar el mismo concepto de lo representable. Este planteamiento obliga, más allá de la suspensión de la verosimilitud, a una nueva conciencia mediatizadora, necesaria para sentir empatía con lo inanimado-expresivo. De esta manera, las ideas y los afectos ganan una existencia casi independiente que ilumina en retrospectiva lo humano, no por la identidad de condiciones vitales que comparten público y personajes, sino precisamente por la separación entre el ser-espectador y la vida de los protagonistas de madera.

Los héroes del teatro español de este período, a excepción de la brillante dramaturgia de Valle-Inclán, se revelan doblemente acartonados e inexpresivos frente a los títeres rígidos y mecánicos que Lorca desea animar. Al exacerbar la expresividad del títere, el artista puede liberar la fuerza emotiva de la palabra, y, demostrando la vacuidad del discurso tipificado, dar cabida a una agencia humana dignificante.²² Este propósito culminará años después con la “aleluya erótica” de *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*.²³ La falta de conexión expresiva entre discurso y actuación proporciona a Lor-

²¹ Una forma renovadora de ver la relación entre poesía y materia, pero no sobre la base del realismo, sino más bien en función del imaginario que comparten la lírica y la ciencia, puede encontrarse en Daniel Tiffany, *Toy Medium. Materialism and Modern Lyric*, Berkeley: University of California Press, 2000; véase, en especial, “Poetics and Materialism” y “The Lyric Automaton”, pp. 11-33 y 63-94. Tiffany propone que el principal propósito de la ciencia moderna —conocer el mundo material— proviene del molde conceptual de la imaginación poética; compara, entonces, la función del modelo matemático con la imagen lírica respecto de su valor cognitivo y heurístico. El estudioso también analiza el papel del *autómaton*, es decir, de artefactos materiales que sustituyen al *yo* que habla y actúa en la poesía, como fuerzas de representación que acortan la distancia entre palabra y mundo, ser y acto. Su conclusión es que: “[...] poetry and atomic physics often converge, especially in the context of modernism, in their *representations* of material substance and the nature of corporeality” (*ibid.*, p. 287).

²² Según Leslie Stainton (*op. cit.*, p. 103), Lorca da un giro hacia el teatro de cachiporra “[...] because [the puppet theatre] ruptured so thoroughly the deadly conventions of the bourgeois stage: its invisible fourth wall, decorous manners, and polite language”.

²³ Considero esta obra como ejemplo de la relación estética entre la poesía y el

ca un lugar de renovación poética. Lo que de común hay entre la lírica y el teatro de cachiporra no se puede distinguir a primera vista. El condicionamiento escénico del teatro, la ubicación de su palabra en tiempo y espacio, distan de la vaguedad espaciotemporal de la lírica que activa un aquí y un ahora, siempre. No obstante, entre ambos se extiende un campo fértil de contemplación: la gestualidad refractada.

Mariana Pineda es otro de los proyectos de este tiempo en los que se manifiesta el mismo viraje incipiente en la estética de Lorca. En la heroína de la historia decimonónica el poeta buscará las voces de la leyenda por encima de la historia: "Instead of presenting the Mariana Pineda of history, the sensual lover and corageous activist executed for her political ideals, he would reveal the Mariana of legend, the romantic heroine of the tales and ballads he had heard as a child".²⁴ Si bien a primera vista esta táctica no tiene mucha novedad, la diferencia de Lorca apuntada por Stainton es la fuente de la que toma forma su Mariana. El poeta mezcla su discurso con la palabra literaria atesorada en la memoria de la comunidad que canta, que recuerda y que, remontándose al siglo pasado, da expresión a la continuidad de su presencia en el espacio que habita, así como una respuesta de resistencia al presente.

La conciencia de un pueblo que lucha es más que apropiada para las circunstancias por las que atraviesa España en septiembre de 1923, con el inicio de la dictadura de Miguel Primo de Rivera. No pretendo decir que Lorca escribe una obra de contenido político y que la heroína legendaria del liberalismo español decimonónico es vehículo de un mensaje alegórico, pero sí quisiera señalar el nexo entre escritor y público, que con esta pieza de teatro se subraya y se afianza en los productos culturales y la estética de aquel sector social que vive todavía inmerso en la literatura oral. El esfuerzo de la Mariana Pineda lorquiana es, ante todo, el del individuo en busca de una coherencia emotiva e histórica. El centro de gravedad desde donde la historia que representa Lorca se vuelve significativa es la voz femenina, que se inserta en la turbamulta de la política y de la intriga desde el espacio privado. La rebeldía social es el deseo de Mariana, su signo es el trabajo del bordado, su portador es la poesía. La condena final del personaje convierte el espacio privado de la desilusión amorosa en razón suficiente para el castigo y la muerte pública.

teatro. Sobre esto, véase mi trabajo "Discurso y escenificación del deseo en *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín* de Federico García Lorca", *Bulletin Hispanique*, 1 (2001), pp. 191-223.

²⁴ Stainton, *op. cit.*, p. 116.

El elenco de heroínas que Lorca utilizará para ensayar necesidades genéricas y discursivas impostergables resulta bastante nutrido. En su gran mayoría serán personajes fabricados con materiales donde la historia se mezcla con la memoria comunitaria, personajes de una heroicidad inmediata y anónima, sujetos de derrumbamientos más que de actos heroicos. La falta de sentido épico en la agencia personal hará salir a flote toda la incomodidad que las figuras femeninas hablantes representan para la comunidad misma. Sus caídas elegíacas serán también protestas, en gran parte, en contra de su propio ambiente social o de su proyecto amoroso, desfiguraciones inscritas sobre la cara histórica de la comunidad. La matriz de todas ellas se encuentra en la Petenera del *Poema del cante jondo*.

Junto con las heroínas, el gitano de la lírica, este personaje fragmentado, sin nombre, casi borroso, nutre el imaginario de los héroes que poblarán la dramaturgia lorquiana a lo largo de los años veinte, y que después de su época surrealista resurgirá con mayor impulso en los últimos años de su vida. En la poesía se plasma una entidad que encarna todo lo ajeno, incluso para el mismo autor. Como el títere o los personajes grotescos del guiñol, el gitano en el *Poema del cante jondo* se volverá una voz antepuesta a la conciencia del yo lírico, se opondrá a la trama de quien mueve los hilos, del que dicta cómo se cuenta la historia con sus convenciones y sus atropellos. Lorca hablará por la voz callada, por el silencio impuesto, por la muerte. El escenario del gitano se crea en la sección “Viñetas flamencas”, mientras que en los dos diálogos finales el personaje ocupa el espacio, actúa su resistencia, sufre su muerte.

EL GESTO Y SU ESCENARIO

Las opiniones sobre el valor comunitario de la palabra y cante flamencos varían. José Caballero Bonald considera la raíz de la que esta expresión mana como personal. No obstante, la escena en la que se recrea el ambiente del cante es la de una comunión necesaria para que el cantaor rompa el silencio instalado cuidadosamente entre todos.²⁵ Molina y Mairena hablan de la contradicción respecto del profesionalismo que caracteriza la ejecución del flamenco, descubriendo la paradoja entre arte popular y minorita-

²⁵ “Esencia y ambientación del cante flamenco”, en Antonio Carrillo Alonso (ed.), *Cante flamenco. Antología*, Madrid: Taurus, 1978, pp. 48-50.

rio.²⁶ Antonio Machado y Álvarez aboga por una producción conjunta de profesionales y aficionados.²⁷ En sus “Viñetas flamencas”, Lorca recrea este compendio de individualidades dentro de la colectividad como voces en conjunto disonante, cuya pasión preside lo mismo su soledad que su interacción. En este escenario se ubica también al espectador, constituyente del espectáculo desde su espacio y tiempo, y definido en reciprocidad frente a la escena que lo abarca y que hace audible su voz. La actuación en el tablao alumbra el auditorio; los gestos de unos dan vida a los de los otros.

Este procedimiento se escenifica en “Viñetas flamencas” (pp. 231-243), sección en la que se llevan a cabo dos operaciones: se inscribe en la poesía culta el gesto de personajes significativos para el ámbito tradicional, a la vez que la palabra lírica se interna con su acento distintivo en el mundo colectivo del flamenco. El *yo* que canta en los poemas es el depositario de la memoria. Se trata aquí de recoger la palabra del recuerdo sin usurpar el sitio del otro; es por esto que cada uno de los personajes de la comunidad tiene una participación intransferible. Las escenas inmóviles de la sección se ejecutan, en ellas surgen las voces, la música, allí se forja el escenario del baile. En esta sección flamenca, monumental y canónica, Lorca toma la palabra enterrada por la literatura culta —la del flamenco, la del otro— y la vuelve expresión audible, legible.

En “Viñetas flamencas”, el gesto profundo de los que pronuncian la palabra, entonan la música, ejecutan en vivo el cante jondo, crea un escenario memorial que junta imagen cristalizada, fragmentación y costumbrismo con aquel testimonio enterrado, oído sólo a medias, quebrado. En esta sección, todo empieza con una disonancia axiológica. Con el color local y el ambiente del hampa que evoca, Lorca arriesga la clarividencia de su palabra. William Washabaugh sostiene que los intelectuales que organizaron el concurso en Granada rechazaron el término flamenco para evitar la crítica social que conllevaba.²⁸ Lorca prueba desafiar esta discriminación nominal poniendo en circulación y debate el término abyecto. Este riesgo es una apuesta central de la poesía: lo flamenco se sumerge en un diálogo, se puebla de sentidos a raíz de

²⁶ “[...] el flamenco no es folklore, por más que de él proceda. Lo ha superado e ingresado en la esfera superior del arte. Por tal razón, carece de aquella popularidad o favor de las masas, constituyendo un caso, quizá único de ‘arte popular minoritario’”, Molina y Mairena, *op. cit.*, p. 65; aquí se vuelve evidente el dejo de axiología que sostiene la comparación entre flamenco y folclor.

²⁷ “El autor de las coplas flamencas”, en Antonio Carrillo Alonso (ed.), *La poesía del cante flamenco*, Almería: Cajal, 1981, p. 60.

²⁸ Washabaugh, *op. cit.*, p. 33.

su pugna con lo jondo, lo lírico y viceversa. Y es que el fenómeno del que se trata aquí no es arte concluido en sus límites de objeto, sino creación siempre en proceso. El flamenco no existe más que en sus ejecuciones, y esto no tiene que ver con la actualización de su espaciotemporalidad, sino con lo que uno de sus primeros y más perspicaces estudiosos sugiere: “Las coplas populares no están hechas para venderse ni aun para escribirse; por tanto es imposible juzgarlas bien no oyéndolas cantar, toda vez que no sólo la música, sino el tono emocional, les da una significación, una expresión y un alcance que meramente escritas no pueden tener”.²⁹ Lorca se aventura en un diálogo donde lo pintoresco se encuentra con lo jondo, la actuación con el público, la acción con la pasión, el sonido de la memoria con el silencio apremiante de la página.³⁰

“Retrato de Silverio Franconetti” es el primer poema de esta sección:

Entre italiano
y flamenco,
[...]
La densa miel de Italia
con el limón nuestro,
[...]
Los viejos
dicen [...]

(vv. 1-2, 5-6 y 10-11, pp. 232-234)

El punto de vista de la enunciación se sitúa en el mundo flamenco; pero esto no significa una actualidad, sino una puesta en escena de la memoria, de la experiencia misma. La visión retrospectiva reivindica lo propio, pero sólo por medio de la palabra que los viejos poseen. En varias ocasiones se ha visto que la comunidad funciona en el *Poema del cante jondo* como coro, fuente de una sabiduría ancestral, espectadora de actos cuyo contenido recibe y elabora. Ahora la comunidad aparece, por una parte, como un fondo activo

²⁹ Machado y Álvarez, *op. cit.*, pp. 60-61.

³⁰ El tono emocional del que habla el padre de los Machado es precisamente lo que permite ir de un arte a otro, de un ámbito a su antítesis dialéctica. Otro pensador, alejado de España, pero atento a la palabra popular, a la palabra viva, Mijaíl M. Bajtín, define el tono emocional-volitivo como aquel elemento que impregna de sentido arquitectónico a la palabra estética. Es precisamente de este aspecto de la palabra del que hablaré a continuación. Véase “El problema del contenido, el material y la forma en la creación literaria”, en Mijaíl M. Bajtín, *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación*, pp. 13-75.

sobre el que se proyecta el cantaor, mientras que, por otra, es una fuerza antepuesta al *yo* lírico.

Silverio Franconetti tiene dos facetas, es “italiano” y “flamenco”. A raíz de la conjunción copulativa, pertenecer al mundo jondo es comparable a ser parte de un pueblo, a tener un origen nacional. Los versos que siguen, “¿cómo cantaría / aquel Silverio?” (vv. 3-4), orientan el ser italiano y flamenco del cantaor hacia la expresión estética. El origen italiano da a Silverio la “miel”, la dulzura del canto. La procedencia flamenca se sustituye en el verso seis por “el limón nuestro”, opuesto a la miel. La memoria del cantaor se forja sobre lo que es propio y lo que es ajeno, en una síntesis activa de la diferencia. El *yo* lírico ingresa en el mundo del cante jondo a partir del posesivo “nuestro”. Pero también en estos versos, Lorca ubica lo gitano en el corazón de la identidad nacional.

No sólo Silverio es producto de una dialéctica de identidad y alteridad. La misma comunidad surge de este diálogo. La primera caracterización del cantaor viene directamente del conocimiento que posee el *yo*. Para completar la imagen, el *yo* recurre a la palabra de “los viejos”, a la memoria, es decir, a lo que no le pertenece sino como vivencia extinguida de otros, distinta a la propia. El discurso referido de “Los viejos / dicen...”, roto por el paso del tiempo que el encabalgamiento efectúa, produce dos cambios: primero, en la fuente de enunciación, ahora obviamente testigo del testimonio de los que oyeron cantar a Franconetti, y segundo, en el eje sobre el que se desarrolla la semiótica del poema. Frente al sonido, ahora se acude a la memoria sensitiva y visual de los que presenciaron el “hondo llanto del siguiiriyero”. La impresión acústica se interioriza en personas y objetos:

[...] se erizaban
los cabellos,
y se abría el azogue
de los espejos.

(“Retrato de Silverio Franconetti”,
vv. 11-13, p. 233)

En los objetos se cifra el impacto estético que el cantaor tiene sobre su mundo. Así se crean efectos sensibles, aunque de cariz sobrenatural, y matizados por el carácter terrible del “grito”. Éste, si bien no aparece como sujeto sintáctico, se queda en la memoria del poema y se retoma en el verso 15. El grito tiene trascendencia en el ambiente en el que se oye, pero frente a la

impresión que causa se despliega la suavidad con la que Silverio “Pasaba por los tonos / sin romperlos” (vv. 15-16). Sonido y visión, horror y delicadeza, seres humanos y objetos: los contrarios entran en la dialéctica de la creación donde memoria y *performance* —elementos auditivos y sonoros que actúan y ejecutan cambios a su alrededor— son los ejes de lo poético.

Al terminar de trazar las características del retrato, el discurso parece emanar de una fuente nueva que evalúa todo lo anterior:

Y fue un creador
y un jardinero.
Un creador de glorietas
para el silencio.

(vv. 17-20, p. 234)

Considerando que el tropo predominante hasta ahora es la antítesis, entre “creador” y “jardinero” se advierte una yuxtaposición tácita: el creador hace nacer de la nada, el jardinero cuida; el primero viste la gloria de lo nuevo, el segundo, el honor de disponer con delicadeza e inteligencia de lo dado. Ambos conceptos se funden en los dos últimos versos en los que se retoman las categorías de lo visual y lo sonoro, “glorietas” y “silencio”. Por medio del verso 19 (“creador de glorietas”)³¹ se vuelve a la monumentalidad de la creación sobre una gloria doble: la del cante lograda por Silverio y la del cantaor al que rinde homenaje la memoria de los viejos, recogida por el *yo* lírico. El encabalgamiento precipita el sentido elegíaco del verso 20, en el que culmina y a la vez se despeña la obra y el homenaje a Silverio. La creación del cantaor da con el silencio, se cancela en el tiempo y en el espacio, así como la voz poética se estrella contra la imposibilidad de representar el cante. Aquí se vuelve al campo semántico de lo sonoro para negarlo. El ciclo de impresiones se ha cerrado: el retrato de Silverio es posible en función de las distintas facetas de sonido, imagen y actuación que la memoria colectiva y la voz individual han salvado del tiempo.

El final del poema encuentra la permanencia del siguiiriyero en la naturaleza del eco y en la condición onírica de su melodía. Hay aquí una total

³¹ Según el *Diccionario de la Lengua Española*, la glorieta es “Cenador de un jardín. // 2. Plazoleta, por lo común en un jardín, donde suele haber un cenador” (s.v. “glorieta”). Etimológicamente, glorieta se usa “desde el s. XII como nombre de palacio, después se aplica a varios tipos de estancia pequeña, y en particular a glorietas o a pabellones de jardín donde se está ‘como en la gloria’” (Corominas y Pascual, *op. cit.*, s.v., “gloria”).

sustitución del personaje por su característica de voz cantante, imposible en la actualidad. La presencia del eco remite al “grito” y se conecta con las secciones de la siguiiriya y la soleá. El eco es aquí una repetición idealizada por su cercanía con la muerte, por ser sucedáneo y a la vez simulacro de un origen perdido. La pervivencia de Silverio sólo se da en la memoria activa de la comunidad. Pero el eco, como fenómeno de sonoridad secundaria, se ha despojado de lo terrible. El recuerdo se ha alejado del “dionisiaco grito degollado de la siguiiriya de Silverio”, como lo describe Lorca en relación con el duende. En el lugar del “estilo vivo”, de la “sangre” y del “vivo acto” del cante, el poema recrea la fama.³² El poema se vierte sobre lo memorable de Silverio a la vez que interpreta el mismo acto de recordar: de la tradición oral a su concreción e interpretación por el individuo.

La figura central del primer poema corresponde al género de la siguiiriya y remite a la primera sección del *Poema del cante jondo*. El personaje que da título al segundo poema de la serie, “Juan Brevia”, cantó “como nadie los soleares en los olivos de Málaga o bajo las noches marinas del Puerto”:³³

Juan Brevia tenía
cuerpo de gigante
y voz de niña.
Nada como su trino.
Era la misma
pena cantando
detrás de una sonrisa.
Evoca los limonares
de Málaga la dormida,
y hay en su llanto dejos
de sal marina.
Como Homero cantó
ciego. Su voz tenía,
algo de mar sin luz
y naranja exprimida.
(pp. 235-236)

³² García Lorca, *Obras completas*, t. III, p. 1098. La pasión del cante hunde sus raíces en una “viejíssima cultura” (*loc. cit.*), fundamento de la comunicación con el duende. Con la palabra viva de los viejos se intentó instalar momentáneamente el duende; en la conclusión se acepta que sólo se puede oír el eco de su recuerdo.

³³ *Ibid.*, p. 1030.

Como en “Retrato de Silverio Franconetti”, se procede a partir de contrastes: “cuerpo de gigante / y voz de niña” (vv. 2-3), “pena cantando / detrás de una sonrisa” (vv. 6-7). Este conjunto de contrarios particulariza lo que se evoca de Juan Breva: “su trino” (v. 4). La delicadeza y la inocencia frente a lo desmesurado y temible —niña/gigante— dan a luz una armonía en la que se unen la fragilidad del pájaro y la fuerza natural de su canto, y la sonrisa que se sobrepone a la pena (vv. 6-7).³⁴ El “trino” de la voz, apreciado como único (v. 4), recoge en su aseveración el efecto dialéctico de los contrarios.

En cuanto a la ubicación temporal —a excepción del cuarto verso—, la primera parte del poema recoge la figura del cantaor desde la memoria. Los verbos en pasado, “tenía” y “era”, contrastan con la unicidad del trino y su identidad permanente en los siglos. Esta atemporalidad es el elemento que sostiene la transición del pasado al presente (vv. 8-11).³⁵ El segmento transcurre en el ahora del discurso poético, como si la voz de Juan Breva ocupara el espacio, la ciudad y el mar, quedando por siempre en ellos. Las traslaciones sensibles —sabor, vista, sonido— imponen la corporeidad del canto y una continuidad en la que los sentidos se transforman en espacio. La cegue-

³⁴ En la conferencia sobre el cante jondo, Lorca menciona al ruiseñor ciego como metáfora de quien canta (*Conferencias I*, p. 69). En este poema recurre a los motivos de Homero (v. 12) y del “mar sin luz” (v. 14). La comunicación entre los dos textos es indiscutible. Sin embargo, si en el texto prosístico se refiere al canto de Juan Breva, en el poema son las mutaciones características de la voz las que crean la trascendencia del personaje. Desde esta perspectiva se puede analizar sin reparo la afirmación de Lorca sobre “la poesía niña” (*ibid.*, p. 54), referida no a las soleares sino a las siguiiriyas, no a la voz de los cantantes sino a los textos líricos de la tradición flamenca. Con esto quiero decir que los elementos constitutivos de un concepto como el que Lorca tenía del cante jondo, nunca quedan fuera de la plasmación lírica, pero en el contexto de la creación adquieren, junto a su valor cognitivo, una función estética que rebasa por mucho la experiencia del conocimiento o la convicción. La estetización del mundo obliga al yo a asumir una posición no sólo relativa al objeto sino también al otro protagonista o receptor. Pasando del ámbito de la vida al del arte, esta posición interpersonal implica la creación de conciencias activas en diálogo. Sobre esto, véase Mijaíl Bajtín (Pavel Nikolaievich Medvedev), *El método formal en los estudios literarios, introducción crítica a una poética sociológica*, pról. de Amalia Rodríguez Monroy, trad. de Tatiana Bubnova, Madrid: Alianza, 1994, pp. 65-68.

³⁵ Walter Dobrian considera el trino como tipo de frase musical: “El trino es un adorno musical constituido por la rápida y alternada sucesión de dos notas de igual duración, pero separadas por la distancia de un tono o semitono”, *García Lorca: su “Poema del cante jondo” y “Romancero gitano” analizados*, Madrid: Alpuerto, 2002, p. 129. Prefiero adjudicar a la palabra su sentido de canto de ave porque en esta comparación se crea un diálogo entre lo natural y lo cultural, el tiempo finito y el infinito.

ra del rapsoda (v. 12) se comunica con el sueño oscuro de Málaga, y el llanto salino (v. 10) con el sabor del mar (v. 11). Luego se vuelve al tópico de la ceguera y la oscuridad (vv. 12 y 14), y al sabor implícito en los limonares (v. 8), mismo que culmina en la “naranja exprimida”.

Serpenteando entre elementos dispares, el recuerdo de Juan Breva crea una línea de tradición poética que va del rapsoda griego al cantaor andaluz, un espacio geográfico compuesto por ciudad y campo, una serie de expresiones culturales y naturales. La crítica ha visto ya el sistema de oposiciones binarias que vertebró el poema,³⁶ pero no ha dado con la labor creadora que la disolución de estas oposiciones logra. En la relación entre el jugo y la destrucción de la fruta se representa el contrapunto del canto: la sonrisa que encubre y pone de relieve una pena, la voz delicada que permanece más allá del cuerpo gigante, el trino que engloba la voz humana y la transporta a los dominios de la naturaleza, la tierra que termina donde empieza el mar.

Este poema se conecta con “Lamentación de la muerte”, donde se actualiza la voz de Juan Breva. Los elementos que remiten al cantaor son el título original, “Lamentación del Juan Brevas” (*sic*),³⁷ y la alusión a la ceguera (vv. 3-4). En el estribillo se encuentran también ecos de la conferencia sobre el cante jondo: “La figura del ‘cantaor’ está dentro de dos grandes líneas: el arco del cielo en el exterior y el zig-zag que culebrea dentro de su alma”.³⁸ Las dos líneas, que se diferencian claramente en la prosa, están superpuestas en el poema: “*Sobre el cielo negro / culebrinas amarillas*” (v. 1-2 y 23-24); aquí límites y forma no se distinguen unos de la otra. El contrapunto prosístico del arriba/abajo se refracta en “Lamentación de la muerte”:

³⁶ *Idem*.

³⁷ Para el título, véase lo señalado por Christian de Paepe en García Lorca, *Poema del cante jondo*, p. 239, n. t. Véase también García Lorca, *Autógrafos I*, p. 63. Guillermo Núñez de Prado comenta sobre Juan Breva: “Nadie, absolutamente nadie, sin exclusión de estilos, géneros ni personalidades, ha gozado de más popularidad, ni sumado más simpatías, ni obtenido más éxitos que este artista; nadie tampoco ha provocado menos el fruto material de esos éxitos, ni ha sido más generoso, ni más enamorado del arte, ni más desgraciado en el descenso de su vida, ni ha podido burlarse con más justicia que él de las veleidades de la fortuna y de la inseguridad de los triunfos artísticos” (*Cantaores andaluces*, Barcelona: Editoriales Andaluzas Unidas, 1986, p. 48). El descenso al que se refiere el autor lo llevó a la pobreza y a la ceguera. El cantaor inició una variante del estilo de la malagueña y, muchas veces, hacía él mismo sus versos para cantarlos.

³⁸ García Lorca, *Obras completas*, t. III, p. 1023.

Sobre el cielo negro,
culebrinas amarillas.

Vine a este mundo con ojos
 y me voy sin ellos.
 ¡Señor, del mayor dolor!
 y luego,
 un velón y una manta
 en el suelo.

Quise llegar adonde
 llegaron los buenos.
 ¡Y he llegado, Dios mío!...
 Pero luego,
 un velón y una manta
 en el suelo.

Limoncito amarillo
 limonero.
 Echad los limoncitos al viento.
 ¡Ya lo sabéis!... Porque luego,
 luego,
 un velón y una manta
 en el suelo.

Sobre el cielo negro,
culebrinas amarillas.

(pp. 239-240)

Los versos 3 a 22 constituyen un monólogo, confesión y apelación directa a un auditorio.³⁹ El *yo* que enuncia se crea de varias maneras: hacia sí mismo en cuanto a su pasado de vidente y su presente ciego; hacia Dios por medio de la búsqueda teleológica de su vida, y hacia su auditorio, como poeta de aires tradicionales. Dentro de los márgenes del poema, el cantaor que deja su legado se proyecta sobre el universo. Si bien todo en el discurso directo del poema habla de un presente finito, la noche del universo con sus luces galácticas da un tono de permanencia. El estoicismo del hablante principal

³⁹ Sobre esto último, véase lo que apunta Christian de Paepe en García Lorca, *Poema del cante jondo*, p. 240, n. 17.

contrasta aquí con el desprendimiento del universo. Como resultado, la figura del cantaor adquiere dos posibilidades de ser paradigmática: por medio de su discurso y como portadora de un sentido trascendental, es decir, como el excedente del ser en su relación con el universo. El velón y la manta en el suelo remiten a un rito mortuario elemental, y en este sentido lo trascendental evoca y contrasta con las dimensiones que puede tener la muerte. En el debate sobre la sencillez del cantaor y de la muerte se cifran las oposiciones que plantea el poema.

El mundo gitano está en el fondo de este pensamiento, no sólo porque el poema pertenece a “Viñetas flamencas”, sino también por el velón que se asocia con “Las gentes de las cuevas” (p. 162) y con el protagonista, cuya ceguera ha sido ya relacionada con el canto. En “Cueva”, octavo texto del “Poema de la soleá”, se dice del gitano: “En la voz entrecortada / van sus ojos” (p. 185). Por una hipálage, la voz entrecortada —también el trino de Juan Breva— se vuelve característica de los ojos. Se trata aquí de una mirada que canta y de un cante que es una mirada, tanto hacia el pasado —“El gitano evoca / países remotos” (p. 185)— como hacia el más allá —“Sobre el cielo negro, / *culebrinas amarillas*” (pp. 239 y 241). La manera de trascender ante un universo indiferente se encuentra en la comunicación que implementa el poema entre el sujeto que canta y mira, y un auditorio conocedor, amigo. En la penúltima estrofa, el cantaor establece un nexo especial con la gente que lo oye, haciendo hincapié en su existencia de poeta, evocando el futuro de su creación en la comprensión de sus espectadores y transmitiendo con su versificación de tipo tradicional un mensaje moral. Con la exclamación “¡Ya lo sabéis!...” (v. 19), el hablante da las coordenadas de su creación: conocimiento y dominio común. Los frutos de la voz gitana —la de Juan Breva, invidente cantaor de soleares—, amargos y públicos, ciegos y bondadosos, monótonos y simples, se quedan para un uso lo menos utilitario posible —“Echad los limoncitos / al viento”.⁴⁰ Con esto, el poema se opone a su título porque no hay lamentación sino negación de transcendencia. Sobre la pantalla impasible del cosmos, el espíritu del cantaor se escenifica por medio de la voz desde la muerte empobrecida y de la

⁴⁰ El comentario de Christian de Paepe es sugerente en cuanto al tipo de comunicación poética que alcanza Lorca por medio de Juan Breva en estos versos: “la consideración del porvenir imposible dicta la actitud para el momento presente: el consejo es un rotundo ‘carpe diem’ ilustrado por un simbolismo popular de la vida alegre (‘limón’) y por el diminutivo” (García Lorca, *Poema del cante jondo*, p. 240, n. 17). Echar limones al agua es también la actividad despreocupada a la que se dedica Antoñito el Camborio camino a Sevilla, antes de su prendimiento, como señala acertadamente Dobrian, *op. cit.*, p. 132.

mirada desde la ceguera. Juan Brea vuelve al escenario como un espectro que trae una estética y una lección ética elementales.

El poema que sigue canta el poder del gesto. “Conjuro” (pp. 241-242) llevaba originalmente el título de “Signo” y formaba parte de la sección “Maleficio”, la cual nunca se completó.⁴¹ Los cambios hacia la versión final vuelven el poema espacio en el que la escritura va desde el signo/cifra hacia el agüero/sortilegio. El poema posee, por una parte, el tono de la acotación dramática o del guión que dicta y la cámara que sigue los movimientos de la mano (vv. 1-4, 7-10, 13-16), y por otra parte, la letanía monótona del conjuro. La mano protagoniza las cuartetas, mientras que los dísticos parecen instantáneos de la vista sin movimiento ni acción. El poema pasa del gesto al conjuro, retrocediendo de la significación a la magia, de los poderes de la mente a la interpretación caprichosa de signos herméticos. Los naipes del estribillo surgen en este contexto como el sello de lo inescrutable.

En la primera estrofa, la mano es un elemento autónomo que lucha contra la luz. En la segunda, es el objeto escarnecido de la mirada. Y en la tercera estrofa, los gestos de la mano adquieren una significación tétrica. Por los calificativos “crispada” y “doliente”, la comparación de la mano con la Medusa y la traslación de cualidades del ojo al candil, se hacen patentes el ambiente de tensión y la simpatía del *yo* lírico por la luz minúscula. En la tercera estrofa, el símil que compara la mano con “topo” (v. 9) y “mariposa indecisa” (v. 10) rebaja tanto la calidad humana de la mano como la de su acto. La mano que de un golpe apaga la luz, aparece frágil e insegura en la oscuridad. El gesto va en contra de sí mismo en la tercera estrofa. La última aparición de la mano la configura como torturadora y asesina de un alma. En esta última estrofa se reconoce también el papel de mediación que juega la voz lírica: señala e interpreta los gestos para un público implícito en la pregunta “¿la veis?” (v. 14).

En el estribillo “As de bastos / Tijeras en cruz” (vv. 5-6, 11-12, 17-18), la lógica poética forcejea con la suerte. No obstante esta oposición, lo motivado por la mano del artista y la “mano” arbitraria del destino tienen en común el ser signos, gestos sensibles. Lo que el poema irá descifrando es el significado de ambos, el naipe y el gesto de la mano. El aspecto signifiante del movimiento de la mano y el trasfondo fatalista del conjuro coincidirán entonces en ser instancias completas siempre y sólo al filo de la interpretación. Es precisamente en esta condición de carestía que el movimiento de la mano y la sig-

⁴¹ Véase García Lorca, *Autógrafos I*, pp. 71-77.

nificación de las cartas se vuelven al título en un esfuerzo por completarse y completarlo. En la palabra “conjuro” confluyen significados tan encontrados como evocación y encantamiento, súplica y embrujo.⁴² El título queda entonces suspendido entre un sentido y su antónimo; abarca siempre la duda y la ambigüedad. “Conjurar” significa también crear una unión basada en un juramento. Aquí la palabra ejerce su poder mágico para crear una alianza entre el gesto de la mano y la voz que lo interpreta, y también entre la voz que invoca y la imagen de los naipes que materializa el conjuro. En cada una de estas instancias anidan sentidos que se oponen a la vez que complementan a su aliado. El poema congrega, pues, todos sus poderes para implorar piedad, exorcizar, atraer, rechazar, provocar, evitar un destino que está en su mano y que depende de la ciega suerte de las cartas: la muerte de un alma.

El texto, de manera casi alquímica, conduce al lector desde dos caminos opuestos al mismo punto de llegada, a pesar y a raíz, precisamente, del debate y de la ambigüedad encerrados en su título. Las tres cuartetas desmenuzan la mano y su gesto. Pero no es sino por la mediación de quien puede interpretar este signo que el lector llega a integrar las tres cuartetas en un acontecimiento singular. Estas estrofas diversifican los focos de atención, cuentan un suceso sobre el eje de su tiempo lineal, acumulan datos visuales para disponer de ellos hacia una explicación. Por su parte, la codificación evocadora del estribillo no aclara la razón o el destino del conjuro. Es más, cada vez que se repite el dístico, la aporía de su signo se ahonda. Carentes de un sistema de apoyo dentro del cual sus imágenes cobren valor, el as de bastos y las tijeras en cruz esperan una interpretación para cobrar sentido. La tranquilidad de este dispositivo no se encuentra en el poema, donde la única conclusión es la muerte de un corazón invisible (vv. 13-16). Lorca no cierra su poema, no propone un punto de vista sobre el acto, aunque da pistas para que el lector sienta la angustia que produce el acontecimiento. Sin embargo, la invisibilidad del corazón asesinado frente a la omnipresencia de la mano, y la constancia obsesiva pero no por esto transparente de las cartas, hacen que el título actualice la inestabilidad de sus acepciones: la alianza de gesto e imagen se refracta en todas las significaciones de la palabra conjuro. En este sentido, el valor de la palabra acompaña el gesto ines-

⁴² Conjurar significa: “Ligarse con alguien, mediante juramento, para algún fin [...] Dicho de quien tiene potestad para ello [...] Increpar, invocar la presencia de los espíritus [...] Rogar encarecidamente, pedir con instancia y con alguna fórmula de autoridad algo [...] Impedir, evitar, alejar un daño o peligro [...] Tomar juramento a alguien” (*DRAE*, s.v. “conjurar”).

crutable de la mano, al igual que se entrelaza con el guiño de las figuras sobre el papel.

El título del poema final, “Memento” (p. 243), remite a la misa de difuntos. Entre las repeticiones del poema destaca la diversidad de lugares en los que el *yolórico* desea ser enterrado. La rima parece disipar el efecto semántico, relacionando “arena” (v. 3), “hierbabuena” (v. 6) y “veleta” (v. 9), aunque también desemboca en “muera”, palabra que subraya la dependencia entre el final de la vida y el lugar del entierro. No obstante, la rima también hace que lugares y objetos sean equivalentes e intercambiables. Quien enuncia apela a un auditorio con el que comparte una geografía poblada de sentidos trascendentes. El poema, con su seguridad mortuoria, es la prueba del espacio, del escenario final de la muerte, pero también de la continuidad cultural, ya que el sujeto hablante no sólo hace explícito su deseo para que alguien lo cumpla, sino que también marca una geografía y una historia común.

El muerto desea ser constitutivo del mar, por la proximidad entre éste y la arena-tumba; del campo, por el sepulcro perfumado de naranjos y hierbabuena, y del aire, por la mención de la veleta. Este último espacio remite a la conferencia de Lorca sobre el cante jondo, donde son los versos de la poesía tradicional los que habitan la veleta del tiempo.⁴³ Junto a esto, la presencia de la guitarra y el contexto del poema crean una imagen poblada de gente y valores culturales. La inmovilidad del sepulcro y la condición telúrica del muerto contrastan con la petición de “enterradme si queréis / en una veleta” (vv. 8-9). En este poema se vuelve a establecer el contacto entre los vivos y su entorno. Guitarra, arena, naranjos, hierbabuena, se vuelven elementos cargados de valores socioculturales. No se trata sólo de la propuesta de un cuasiepitafio o de la voluntad individual; aquí lo que se revela es el ascendiente que tiene la comunidad sobre la vida, el arte y la muerte del individuo.

“DIÁLOGOS”

Los dos últimos textos del *Poema del cante jondo* producen desconcierto por su configuración genérica, aunque desde el punto de vista temático se encuentran más adentro del mundo gitano que cualquier otra sección del

⁴³ El mismo sentido se encuentra en el primer poema de *Libros de poemas*, “Veleta”, en García Lorca, *Obras completas*, t. I, pp. 7-8.

libro.⁴⁴ La forma une drama y lírica puesto que se inserta en la prosa dialogada. Sin embargo, la poesía es aquí el ambiente estético que abarca los diálogos. Las escenas finales implican un desarrollo mínimo de los caracteres, una trama estática que alude al teatro de títeres en el que la expresividad del gesto se mecaniza para que el peso de la comunicación recaiga sobre el discurso y su articulación, y a una obra como *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*.

Lorca concluye un texto lírico, cuya imitación es de grado cero, con el género más mimético: el teatro. Sobre un escenario lleno de presencias y remembranzas surgen aquellos personajes sin nombre que cuentan la historia de lo que en la sección de la siguiyia gitana se ha denominado “silencio ondulado”. Pero la palabra acallada/oprimida, la que inclina la frente al suelo, cuyo destino es perpetuar la entereza y la resistencia hasta poder ser proferida de nuevo, no es aquí una esencia o una entelequia que acompañan la existencia gitana. El silencio ondulado, la huella de la represión, no se entiende sin el gesto de la opresión. Los dos diálogos lorquianos sacan la condición gitana del mito y la ubican en la historia. Sus personajes no son míticos, ni arquetípicos o ejemplares; son seres de palabra.

Desde el inicio de la “Escena del Teniente Coronel de la Guardia Civil” (pp. 263-273), el militar se autodefine. La ratificación que su subalterno le ofrece obedece a una escala jerárquica de autoridad militar, como manifiestan los monosílabos serviles y automatizados del Sargento. La presentación del militar adquiere un tono casi infantil por su obstinado “Yo soy el teniente. Yo soy el teniente. Yo soy el teniente coronel de la Guardia civil” (líneas 19-20, p. 265). No obstante la vehemencia de la afirmación, la cual no deja ninguna duda sobre quién es el personaje, el discurso y la actitud encierran una contradicción fincada en la identidad de quién y cómo habla. Así, la veracidad del Teniente Coronel se vuelve problemática y se dan las bases para la construcción de un personaje que, en su coherencia conductista,

⁴⁴ Además de estos diálogos, Lorca escribió otros seis textos bajo el mismo título genérico: “El paseo de Buster Keaton”, “La doncella, el marinero y el estudiante”, “Quimera”, “Diálogo mudo de los cartujos” —fechado, por cierto, el 9 de julio de 1925, misma fecha que el “Diálogo del Amargo”—, “Diálogo de los dos caracoles” y “Diálogo con Luis Buñuel” (*Obras completas*, t. II, pp. 276-304). Se trata de obras muy cortas a excepción de “Quimera”; estampas o fragmentos en los que una idea se desarrolla a partir de funciones alegóricas de los personajes o por la arbitrariedad de una trama basada en la obstinación del pensamiento. Estos diálogos colindan con el teatro del absurdo y con el teatro-pánico de Fernando Arrabal.

podrá poner en juego —en riesgo— el prototipo militar, colocando en su lugar a un ser extraño e infantil.

Con la primera didascalia explícita se plasma en el texto la presencia de una voz directriz, cuyo tono introduce un discurso icónico y metafórico: *“Romeo y Julieta, celeste, blanco y oro, se abrazan sobre el jardín de tabaco de la caja de puros. El militar acaricia el cañón de su fusil lleno de sombra submarina”* (lín. 21-23, p. 265). La ternura del abrazo pasa al acto de la caricia, como también se comunica con ella la alusión cromática y la identificación visual que se ha seguido para instaurar la imagen de Romeo y Julieta en la escena; el cañón del fusil es un elemento óptico de valor cromático: azul oscuro, casi negro. El abrazo plástico de Romeo y Julieta y la caricia al fusil, mezclan ternura y amenaza. La acotación guía los ojos hacia los detalles de un cuadro móvil, más que teatral, cinematográfico. Estos detalles, en principio aleatorios para la caracterización del Teniente Coronel, marcan un distanciamiento irónico entre éste y el espectador.

La prosa de la didascalia propicia detalles casi superfluos que acentúan el hecho de que este diálogo no está destinado a la representación, mientras que formalmente refuerza la convención del género dramático a la que el texto pretende pertenecer. En la grieta contradictoria entre acción y descripción se inserta la lírica, recobrando la memoria de su arcaica palabra mélica. La voz del gitano fuera del escenario canta:

Luna, luna, luna, luna,
del tiempo de la aceituna.
Cazorla enseña su torre
y Benamejí la oculta.

Luna, luna, luna, luna.
Un gallo canta en la luna.
Señor alcalde, sus niñas
están mirando a la luna.

(p. 266)

Los espacios mencionados aluden a una geografía y un ambiente cultural que pueblan de matices la voz fuera del escenario. Las condiciones establecidas por el Teniente Coronel dan algunas claves sociohistóricas con las que entra en tensión la dicción poética, socorrida por la condición espacial de afuera-adentro y el diálogo entre presencia e invisibilidad. La pregunta del

militar: “¿Qué pasa?” (lín. 34, p. 266) se justifica por la irrupción del verso y de su temática. A esta pregunta el Sargento responde: “Un gitano” (lín. 36, p. 267). La indefinición que marca el discurso del Sargento prolifera en el discurso del cantor. La palabra “gitano” se repite varias veces durante el primer interrogatorio, al cabo del cual su semántica, ancha y caótica, llega a corresponder a “cualquier cosa” (lín. 48-50, p. 268). Al parecer, la repetición ha vaciado de sentido el vocablo, cuya semántica se vuelve indefinida y oscilante. Tal opacidad es reforzada por la ubicuidad espacial que el personaje reivindica para sí mismo:

TENIENTE CORONEL: ¿Dónde estabas?

GITANO: En la puente de los ríos.

TENIENTE CORONEL: Pero ¿de qué ríos?

GITANO: De todos los ríos.

(lín. 61-68, p. 269)

Mientras más elusivo se vuelve el discurso, más se afirma el gitano doblemente apoyado en su lucha contra la palabra del Teniente Coronel y en su complicidad con el lector. El contrasentido obvio de las respuestas, sus indeterminaciones deliberadas y su ubicuidad, aumentan cada vez que el Gitano abre la boca. De preguntas a respuestas, el valor del lenguaje oscila entre distintos niveles de literalidad y metaforicidad. Por ejemplo, cuando la palabra gitano contesta a la pregunta ¿qué pasa?, se logran dos sorpresas: primero, Gitano parece corresponder a un suceso, no a una persona. En este sentido, el diálogo entre el Teniente Coronel y su subalterno cosifica al Gitano. Segundo, el verbo “pasar” puede ser entendido en su valor literal y no en el figurado de “suceder”. Las dos acepciones, sin embargo, quedan en el texto como refracciones del mismo ser: el Gitano es lo que pasa, a la vez un suceso y el nómada. Pero al cruzar ser y espacio, la palabra entra en pugna con los valores sedentarios, los trastoca. Con esto desespera a su portador —el Teniente Coronel—, haciendo que pierda la brújula. El Gitano, lejos ya de ser objeto del discurso, se revela como agente de él. Lleva a su interlocutor a un viaje imaginario por el significado múltiple, por las variadas maneras de decir y de entender; pone a prueba y extenúa la palabra de los militares.

El Teniente Coronel no se acomoda en las variantes literales e idiomáticas que surgen de su propia dicción mediante las respuestas del gitano; y al no entender a su interlocutor, se enajena de la palabra propia. El intercam-

bio dialógico demuestra que cada uno de los actores adjudica al lenguaje valores semánticos distintos. Lo que se pondera en el discurso del militar es el valor de las metáforas muertas, de los *clichés*. Lo que el discurso del Gitano reivindica es la llaneza semántica de la dicción que busca tras la metáfora congelada el sentido literal, preparando su voz para la creación poética. La exigencia comunicativa que el interrogatorio impone se vuelve como un *boomerang* contra el militar.⁴⁵

La brecha de entendimiento entre los personajes resulta insalvable. El Gitano ubica su discurso en un contexto rural —“En enero tengo azahar [...] y naranjas en la nieve” (lín. 88 y 92, p. 271)—, devolviendo su propio ser a la geografía primigenia de la “Baladilla de los tres ríos”:

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

(vv. 1-4, p. 150)

En el Gitano desemboca, casi al final del libro, el diálogo entre los ríos y las voces de Andalucía. Él es el espacio cultural donde se compendian las contradicciones, los conflictos históricos que el *Poema del cante jondo* ha planteado desde su inicio. Todo lo que fue atributo fluvial contagia al personaje que cobra dimensiones gigantescas. Así, lo que ha de provocar la muerte del Teniente Coronel es un discurso en el que se ha acumulado la memoria: los géneros jondos que han atravesado el paisaje andaluz. La centralidad de la palabra poética se transforma; no se trata de los milagros de la metaforicidad sino de la palabra encarnada. Es precisamente a raíz de la palabra encarnada que no se puede hablar de este personaje lorquiano como arquetipo. El Gitano aquí no responde a significados universales, sino que es el producto de un proceso poético concreto; no representa “lo gitano”, participa de

⁴⁵ Considero que la realización del sentido lingüístico incluye siempre una operación de traslación, es decir, de metaforicidad. Rafael Lamas, quien ha trabajado de manera ejemplar la construcción del sentido estético en el *Poema del cante jondo*, encuentra literal aquello que yo llamo nivel cero de metaforicidad, es decir, la metáfora fosilizada. Por lo mismo, Lamas (*op. cit.*, p. 22) interpreta la pugna entre los dos personajes como análogo a la de la literalidad con la metáfora: “While for him [para el militar] words have a literal meaning, for Gitano words are always living metaphors, whose meanings then have to be re-created in the new historical circumstances”.

ello como el individuo en la especie: de manera circunstancial e histórica. Frente a su palabra, la muerte del militar es el retorno a la onomatopeya: “¡Ayyyyy!, pun, pin, pam” (lín. 94, p. 272). Infantil, elemental y grotesco, el personaje ni siquiera mueve a piedad. El Teniente Coronel se deshace en la medida en que su autoridad es desafiada, o lo mismo valdría decir, en tanto se desarticula su palabra. La acotación que sigue propicia la inclusión de quien escribe en la axiología del texto: “*El alma de tabaco y café con leche del Teniente Coronel de la Guardia Civil sale por la ventana*” (lín. 96-97, p. 272). La índole del alma se establece mediante referencias a los hábitos más insignificantes del cuerpo, atribuciones que reafirman la futilidad aniñada del personaje.

Con la reacción de espanto del Sargento —“¡Socorro!” (lín. 99, p. 272)— culmina la parte propiamente dramática de este diálogo, dejando en el escenario un cierto tono antisolemne y un matiz entre impostado y grotesco, cercano al del teatro de títeres. Frente a este tono se yergue la lamentación del “Gitano apaleado”:

CANCIÓN DEL GITANO APALEADO

Veinticuatro bofetadas.
Veinticinco bofetadas;
después, mi madre, a la noche,
me pondrá en papel de plata.

Guardia civil caminera,
dadme unos sorbitos de agua.
Agua con peces y barcos.
Agua, agua, agua, agua.

¡Ay, mandor de los civiles
que estás arriba en tu sala!
¡No habrá pañuelos de seda
para limpiarme la cara!

(lín. 102-114, p. 273)

Se trata de una queja sobria y tierna, a pesar del tono lastimero adoptado en las peticiones a la Guardia Civil y al “mandor de los civiles”. El poema resulta distinto, sin embargo, si se lee bajo el prisma de la ironía, reminiscencia del diálogo, o en función de otro texto de Lorca, “Canción tonta”, de *Canciones*:

Mamá.
Yo quiero ser de plata.

Hijo,
tendrás mucho frío.

Mamá.
Yo quiero ser de agua.

Hijo,
tendrás mucho frío.

Mamá.
Bórdame en tu almohada.

¡Eso sí!
¡Ahora mismo!⁴⁶

La relación entre los dos textos surge a raíz de las peticiones formuladas por el hijo: ser de plata, ser de agua, ser bordado sobre la almohada. El Gitano apaleado, tras contar las bofetadas que recibe, parece refugiarse en el consuelo de la madre, en la preciosidad del “papel de plata”, en su luminosidad frente a la noche (lín. 103-106, p. 273). La confianza en que la acción de la madre será cumplida, y la oposición de valores emotivos entre la ternura de ella y las bofetadas recibidas, permiten suponer que el paso de “gitano apaleado” a “papel de plata” es una transformación sustancial y benigna en el pensamiento del torturado, matiz que diferencia la perspectiva de los dos poemas lorquianos. En la siguiente cuarteta, la relación que el castigado parece establecer con la Guardia Civil es de súplica: pide agua. Sin embargo, aquí no se trata de colmar la sed física, sino de otra necesidad: la del medio natural y de la navegación. También en este aspecto se opone el poema del gitano al de *Canciones*, donde el agua es la fuente amenazante del frío. Finalmente, en la última estrofa, se antepone implícitamente la condición del comandante de los civiles a la del personaje malherido. A esta imagen se sobrepone la del paño con el que Cristo se limpia la cara camino del martirio. Por este medio se contrapone una vez más la actitud de la madre de “Canción tonta” a la de los personajes del “Diálogo”. El contrapunto sistemático entre los dos poemas hace que uno parezca el

⁴⁶ García Lorca, *Obras completas*, t. I, p. 304.

revés del otro. Esto implica valores invertidos como: benevolencia/agresión, intercambio dialógico tierno, juguetón e intrascendente/canción de resistencia y desenmascaramiento, madre-protección/cultura sedentaria-peligro.

El segundo texto dramático, “Diálogo del Amargo” (pp. 276-295), cierra el *Poema del cante jondo*, subrayando en la memoria del libro ciertos elementos temáticos y un tipo de procedimiento creativo que se ha advertido como técnica de representación a lo largo del libro. La red intertextual que crea este diálogo es amplia; las notas del editor ayudan en gran parte a identificar las relaciones, principalmente, con el *Romancero gitano*, pero también con otros textos poéticos y teatrales de Lorca.⁴⁷ La historia es la de un viaje hacia Granada y la muerte. El Amargo se queda relegado en el camino que inicia un grupo de amigos; se ve acompañado por un jinete desconocido que se identifica como un viajero de Málaga, ciudad en la que habitan sus hermanos, artesanos de cuchillos de plata y oro. El canto final de la madre del Amargo supone la muerte del personaje.

Desde el inicio se despliegan elementos que anticipan la muerte: las adelfas (lín. 2, p. 276) como flores de muerto, el alejamiento de los amigos del Amargo, los parlamentos de ellos y su miedo de la noche, la alusión directa a la comunicación que el personaje central establece con la muerte —“Ay yayayay. / Yo le pregunté a la muerte. / Ay yayayay” (lín. 40-42, p. 279)—, la soledad en el campo. Este diálogo en contraste con el anterior tiene la formalidad tradicionalmente dramática de una evolución que permite entender y explicar causalmente la caracterización de los personajes, los cambios espaciotemporales, los elementos de una economía dramática y escénica que preparan el desenlace. Por otra parte, la raíz temática del texto puede inscribirse en la tradición del caballero de Olmedo, a pesar de las diferencias obvias.

El Amargo es introducido por medio de un rasgo inquietante: su relación dialógica con la muerte (lín. 40-42, p. 279). Habitar las postrimerías de la vida es una realidad que infunde pavor a todos los que están alrededor del personaje: “(*El grito de su canto pone un acento circunflejo sobre el corazón de los que lo han oído*)”, se lee en la acotación (lín. 43-44, p. 279). Mientras, el Amargo se va relegando y quedando solo. La distancia que

⁴⁷ Quisiera añadir a los intertextos que apunta Christian de Paepe, la tradición del caballero de Olmedo y su muerte a medio campo, así como un poema de Lorca que el editor, supongo que por la obviedad del asunto, no menciona, “Canción de jinete” de *Canciones*, en *Obras completas*, t. I, p. 313.

separa el coro del protagonista, es decir, la vida de la muerte, se incrementa. Esto no sólo trae consecuencias para el personaje principal. El que sufre de una pérdida de orientación es el Joven 2º, para quien la acotación impone una actitud de “(*casi perdido*)” (lín. 47, p. 280). Como este elemento de economía textual se pueden mencionar otros: el efecto que tienen sobre el caballo la noche y la conversación sobre los cuchillos (lín. 100, 105, 139, pp. 283-284, 287), los espacios deshabitados y la conciencia de soledad que infunden en el protagonista y el Jinete (lín. 169-175, p. 290), y el cambio que advierte el Amargo en las luces de Granada (lín. 199).

A lo largo del diálogo, el personaje principal tiene una actitud discursiva semejante a la del gitano en el texto anterior: sus parlamentos tienen un valor literal y sus respuestas atienden siempre la superficie enunciativa de su interlocutor y la causalidad más elemental de lo dicho:

JINETE: ¿Va usted a Granada?

AMARGO: A Granada voy.

JINETE: Pues vamos juntos.

AMARGO: *Eso parece.*

JINETE: ¿Por qué no monta en la grupa?

AMARGO: *Porque no me duelen los pies.*

(lín. 60-70, p. 281. Las cursivas son mías)

Cierta actitud de inocente llaneza y de control sobre el nivel semántico más directo del discurso comunicativo se encuentra en los parlamentos del Amargo. Esta postura pone de relieve los niveles metafóricos del discurso del Jinete, personaje portador de cuchillos y destino. El enfrentamiento con la muerte es, en este diálogo, una resistencia lingüística que tiende a invalidar los sustratos metafóricos, explorando la intensidad de un lenguaje que sólo conlleva valores de comunicación primaria: “JINETE: Los cuchillos de oro se van solos al corazón. Los de plata cortan el cuello como una brizna de hierba. AMARGO: ¿No sirven para cortar el pan?” (lín. 91-95, p. 283). Incluso las preguntas del Amargo tienen que ver con un interés vital primario: “JINETE: Allí están mis hermanos. AMARGO: (*Displicente.*) ¿Cuántos?” (lín. 75-78, p. 282). Sobre este desnivel comunicativo, Amargo recibe la primera derrota cuando acepta que los cuchillos no sirven para cortar el pan y que la gente parte el pan con las manos (lín. 94-99, p. 283). En este claro anuncio del destino, el protagonista acepta la ame-

naza mortal, creando su propia conciencia situacional de asombro y aceptación proyectada sobre su caballo “(*El caballo se inquieta*)” (lín. 100, p. 283).

Otro elemento temático es el de la identidad como atributo del discurso. Desde el principio, el único que tiene nombre propio es el protagonista. Los demás se presentan por su identidad distintiva, es decir, su existencia textual no es arbitraria sino motivada por un rasgo de su personalidad: jóvenes, jinete, caballo. En el caso del Amargo, el nominalismo motiva el destino del personaje. Es decir, si la historia representada tiene un final amargo, si el encuentro entre los personajes principales lleva a la muerte, si no hay más que un destino por cumplir, todo cabe en la fuerza denotativa del nombre del protagonista. En esta misma vena se descubren superfluas las metáforas que utiliza el Jinete para describir la naturaleza de su mercancía: “Los otros cuchillos son blandos y se asustan de la sangre. Los que nosotros vendemos son fríos. ¿Entiendes? Entran buscando el sitio de más calor y allí se paran” (lín. 119-121, p. 285). Por más que el Jinete se ufana de la calidad de sus cuchillos, el destino se cumple en la imposibilidad que el Amargo muestra en su esfuerzo por hacer frente a un lenguaje mucho más poderoso que lo va venciendo poco a poco. Al parlamento citado del Jinete corresponde una acotación: “*El AMARGO calla. Su mano derecha se le enfría como si agarrase un pedazo de oro*” (lín. 122-123, p. 285). Una caída más para el protagonista. Su mano presiente una suerte, como si las palabras de su contrincante la crearan por medio de las metáforas.

Este tropo creador vedado al Amargo es el mismo que utiliza la voz por encima de los acontecimientos escenificados: “(*La noche se espesa como un vino de cien años. La serpiente gorda del Sur abre sus ojos en la madrugada, y hay en los durmientes un deseo infinito de arrojarle por el balcón a la magia perversa del perfume y la lejanía.*)” (lín. 155 y 159, p. 289). Las metáforas crean el escenario. La voz dicta el deseo de los personajes en la lejanía, los implica en su ausencia física, les entrega el porvenir de un deseo suicida que el director de escena tendrá que resolver para el espectador. El Amargo, para mantenerse vivo, no tiene sino que resistir el discurso del Jinete, manteniéndose fiel a su propia dicción, atrincherándose en la ignorancia primaria de quien no entiende lo que oye (lín. 127 y 133, p. 286). Una vez rota la obstinación del Amargo, el Jinete se impone completamente y empuja al personaje a descubrir su insuficiencia lingüística mezclando los registros:

JINETE: Porque si llegas allí, ¿qué haces?

AMARGO: ¿Qué hago?

JINETE: Y si te estás en tu sitio ¿para qué quieres estar?

AMARGO: ¿Para qué?

JINETE: Yo monto este caballo y vendo cuchillos,
pero si no lo hiciera, ¿qué pasaría?

AMARGO: ¿Qué pasaría?

(lín. 178-190, p. 291)

En este fragmento, la voz del Amargo se vuelve, paulatinamente, fiel eco de la voz del Jinete, quien, por medio de hipótesis inconclusas, abre un espectro de posibilidades múltiples y crea un campo caótico donde el Amargo no logra encontrar el camino hacia su propio deseo o punto de vista particular. Por otro lado, también se podría interpretar este pasaje como un intento más de resistencia fallida del protagonista, quien postula su displicencia por medio de un remedo constante. Sin embargo, una vez más, el discurso elemental del Amargo se ve rebasado por el laberinto de significación que implican las preguntas del Jinete.

La “Canción de la madre del Amargo” cierra el último texto de forma lírica con un esquema métrico de dísticos octosilábicos pareados. Del texto en prosa se recuperan los elementos de las “adelfas” (lín. 218, p. 294), el “cuchillito de oro” (lín. 220, p. 294) y las características del personaje, “moreno y amargo” (lín. 222, p. 220). El hecho de que la amargura se vuelva característica del personaje, da continuación al problema del nominalismo trabajado en el diálogo. Aquí, la identidad se vuelve rasgo emocional, cubriendo con su versatilidad onomástica a más de un sujeto. Una nueva perspectiva de destino se abre en el poema y cierra la totalidad del libro: “El Amargo está en la luna”.⁴⁸ El lamento recupera el tono de ternura que se encontraba en la evocación de la madre en “Canción del gitano apaleado”. La presencia de la comunidad se hace patente tanto en las “vecinas” (lín. 223, p. 295), acompañantes en el dolor, como en el punto de partida de una leyenda, la del Amargo en la luna. En el poema se despliegan datos pragmáticos; algunos subrayan la existencia de una tradición mortuoria cristiana: la

⁴⁸ El poema “Cometa”, de *Suites*, puede servir como contexto para la explicación del verso: “En Sirio / hay niños” (*Obras completas*, t. I, p. 727). Algo de fugacidad por el título, “Cometa”, y de alegría por la presencia de los niños en la estrella, subyacen en el último segmento del *Poema del cante jondo*, dando una conclusión lúdica y casi risueña a lo que ha sido el amargo trayecto del gitano.

sábana, las adelfas, la palma (lín. 217-218, p. 294); otros, la ubicación temporal: “Día veintisiete de agosto” (lín. 219, p. 294); y otros más, en el último verso, la presencia de la imaginación popular.

En sus dos últimos apartados, por medio de una red de alusiones a la historia de los gitanos en Andalucía y eludiendo la mención literal del mundo estético del cante jondo, Lorca crea una poética de la palabra gitana. Ésta se caracteriza por resistir la integración y por aceptar que el destino de la rebelión es la violencia. El trayecto histórico del gitano andaluz lo lleva a tener que descifrar la metáfora en boca del sedentario. En el espacio de la palabra viva, donde los acentos pugnan por la supremacía, el verso lírico se revela como el medio del que el gitano se apropia para afirmar su historia, su espacio y tiempo en la Andalucía de los años veinte. El *Poema del cante jondo* concluye con la apertura de la lírica a la circunstancia de la oralidad comunitaria en la que un grupo canta su queja, critica de manera mordaz a sus agresores y articula su lamento. Con todas sus imposiciones, los militares, civiles o centauros sedentarios no logran acallar la palabra del nómada: la que defiende la integridad ante la adaptación, la lírica ante la pureza, la memoria de la comunidad ante la historia escrita; ésta es la palabra que ha recibido el poeta de boca del Amargo: la palabra como acto de resistencia.

CONCLUSIONES

El *Poema del cante jondo* es una propuesta estética cuyo propósito es la construcción de un yo lírico más allá de la voz solitaria, entidad antepuesta al mundo y legado de los poetas románticos y simbolistas. Para lograr el alumbramiento de este ser, Federico García Lorca usa la fragmentación lírica como material de construcción: la vincula con la temática, es decir, crea un poemario que, a pesar de sus lagunas argumentales, se puede leer como el nacimiento de una voz poética y su integración a la geografía y cultura andaluzas. Lorca rehabilita la fragmentación como elemento arquitectónico: la usa como práctica particular de la *aisthesis*. Construye, pues, sobre esta transformación, un mapa donde geografía y antropología, mirada y palabra, gesto y acto entran en pugna dialéctica sobre el eje del tiempo lírico. El poeta dota las voces de su poemario de talentos varios; en cada una de ellas se encuentran las aptitudes y la sabiduría del poeta, el pintor, el músico y el actor. Pero el granadino no desea crear seres excepcionales por nacimiento, sino entidades cuyo crecimiento dentro de la geografía y la historia “exige” una actitud estética ante su entorno. Esta actitud, a la vez que integra cada personaje con su entorno, lo aísla en tanto voz audible, es decir, lo dota de una conciencia plena y responsable en cuanto a sus actos. A lo largo de este trabajo, quise ver dicho trayecto en cortes transversales. Sin embargo, cabe señalar que Lorca no crea a su hablante como un muestrario de actitudes; más bien, cada uno de los seres que pueblan el *Poema del cante jondo* existe en ambientes orquestados, donde despliega sus aptitudes en constante refracción: el poeta se vuelve pintor, el músico toma la forma de una cantaora y entrega su nota en un movimiento del cuerpo, la muerte se hace accidente geográfico, el rey pasa al cuerpo de la plañidera, lamentando sus propios crímenes. Entidades discernibles atraviesan los siglos de la cultura andaluza, siempre en interacción y cambio dialéctico para ser entregadas por Lorca a su público y a los poetas por venir. Lo que las hace reconocibles es el timbre valorativo de su voz en el enfrentamiento entre sí.

Cualquiera de las secciones del libro se puede leer con los principios utilizados en mi análisis para la interpretación de las demás secciones. Mi

partición es arbitraria y sólo obedece a una necesidad de presentar las ideas en cierto orden. En las conclusiones quiero, pues, integrar el esfuerzo interpretativo para hacer evidente la orquestación de mecanismos y estrategias estéticas que usan las voces, manos, cuerpos, pinceles y recuerdos en la *performance* de la saeta lorquiana. A causa de un elenco de voces que actúan de manera orquestada, el poeta cruza la línea de la palabra solitaria hacia enunciaciones históricas, multitudinarias, desacralizantes, creadoras de una poesía comprometida con su sociedad y tradición, cuya praxis consiste en escoger, desbrozar y hacerse cargo de materiales culturales, los cuales procesa y entrega en forma dialógica al futuro.

El “Poema de la saeta” contiene ocho composiciones que se desencadenan como un acontecer unitario en el tiempo y el espacio discursivos. La duración va del atardecer a la madrugada. El espacio se crea a la par que el trayecto de los saeteros, quienes, siguiendo el curso del Guadalquivir, se acercan a Sevilla y cruzan en procesión sus callejas.¹ Los personajes se caracterizan, en general, por su relación con el contexto tradicional del canto religioso. Sin embargo, de la pasión sacra se evoluciona hacia la pasión amorosa. Es precisamente este último elemento el que plantea una lectura y no una representación lírica del acontecimiento cultural. El amor, elemento tematizado escasamente en el libro, crea el prisma por medio del cual se individualizan los eventos de esta serie.

En “Arqueros”, la rima presenta la simetría de las asonancias en los segundos versos de los dísticos, mientras que la repetición de la palabra “Guadalquivir” remite a una letanía. El punto de vista desde el que se cuenta la historia parece estar ubicado en Sevilla, cosa que se insinúa en el segundo verso —“a Sevilla se acercan”— y se recalca en el siete: “Vienen de los remotos / países de la pena”. Pero el trayecto de los saeteros no se ha de cumplir:

Los arqueros oscuros
a Sevilla se acercan.

Guadalquivir abierto.

¹ Sobre el valor de los personajes multitudinarios de la sección y sus implicaciones realistas, David K. Loughran comenta: “As opposed to the intimate setting and reduced number of participants absolutely indispensable for the proper rendition of the *siguiriya* or *soleá*, the *saeta* is launched from balconies above the milling crowds that line the streets waiting for the processions to go by. In this aspect, Lorca remains faithful to setting and sequence [...]” (*Federico García Lorca. The Poetry of Limits*, Londres: Tamesis Books Limited, 1978, p. 70).

Anchos sombreros grises,
largas capas lentas.

¡Ay, Guadalquivir!

Vienen de los remotos
países de la pena.

Guadalquivir abierto.

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

¡Ay, Guadalquivir!

(pp. 192-193)

Los verbos en presente, todos de movimiento, remiten a una imagen de acción quebrantada por “Anchos sombreros grises, / largas capas lentas” (vv. 4-5) y a la inmovilidad de “Amor, cristal y piedra” (v. 11). La realidad migratoria de aquellos gitanos que serán el fermento humano y musicológico para el ritual del cante jondo, ha quedado plasmada en estos escasos versos. Su tez, vestimenta y lugar de arribo se diluyen y fijan en el impresionismo de este cuadro verbal, donde *moción* y *stasis* tensan el ambiente. Este contraste genera el ritmo de la procesión, permite parar y avanzar junto con las saetas cantadas, es decir, hace que el papel protagónico de los arqueros enmarque las actuaciones de los demás. De este modo, se pasa también de un recuerdo al curso de la palabra y la historia.

Los personajes y su acción definen el espacio; al mismo tiempo, el trayecto que ellos recorren les confiere identidad. Su modo de llevar a cabo el camino se traza en los tres primeros dísticos, entre los cuales se interponen las evocaciones del Guadalquivir. Los versos en cursivas insertan en el cuerpo del poema una perspectiva distinta a la de los dísticos. Se trata de enunciaciones apelativas directas. Pareciera que por medio de estos versos, la imagen referida adquiere voz propia. El acto que se lleva a cabo en el poema tiene un valor visual y sonoro, pero entre las percepciones de una y otra índole por parte del lector hay diferencias significativas: el movimiento espaciotemporal de los arqueros es referido, mientras que la voz es discurso directo. Este último punto refleja el poema en el título de la serie, a la vez que lo une con su propio encabezado: en el contexto de “Arqueros”, “saeta” es la flecha.

La presentación no dota a los arqueros de particularidades propias de un grupo militar o guerrero; no obstante, la relación lingüística entre saeta y arqueros es suficiente para contraer este campo semántico. Los versos en cursivas, suponiendo que no pertenecen a la fuente principal del discurso, podrían adjudicarse al personaje colectivo, siendo un tipo de saeta-cante que portan los arqueros en su trayecto hacia Sevilla, y que los anuncia desde la lejanía. Por este elemento se suma al texto una estrategia típicamente dramática: la obliteración de los límites entre actor y espectador, por la que la saeta lorquiana se refracta entre emisión y recepción.

El dístico formado por los versos 10 y 11 cierra la información que proporciona la principal fuente de enunciación y manifiesta que quien cuenta cómo se acercan los arqueros es dueño de una información que va más allá tanto del pronosticado viaje como de su destino geográfico. Distinto a lo que se anunciaba, el fin del camino no es Sevilla sino “un laberinto” (v. 9). La semántica de este sustantivo contrasta con la del adjetivo “abierto” que caracteriza el río de Sevilla. Con este antecedente se puede entender la desesperación que se imprime en la queja de “¡Ay, *Guadalquivir!*”, como propia de quien, dejando el espacio abierto y claro del campo, se adentra en el laberinto de la ciudad. El contraste anterior se intensifica por la doble acepción de la palabra “saeta”: la saeta-flecha tiene movimiento lineal uniforme, mientras que la saeta-cante, ya sea desde el punto de vista musical, ya por el trayecto procesional dentro de la ciudad, se representa como una línea llena de vericuetos.

“Noche” es el segundo poema de la serie y, a pesar de que su título reitera la oscuridad, la noche del poema es luminosa y sinónimo de “La constelación / de la saeta” (vv. 3-4):

Cirio, candil,
farol y luciérnaga.

La constelación
de la saeta.

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

Cirio, candil,
farol y luciérnaga.

(p. 194)

La palabra “saeta” presenta cierta plurivalencia semántica, generadora de un paralelismo interpretativo que el poeta aprovecha para moverse entre el sentido literal y el sentido cultural de la palabra. Saeta, arqueros, amor, constituyen el grupo semántico literal; Sevilla, procesión, pasión, el sentido cultural. El poema “Noche” incide en este esquema de paralelismo y oposición: “Cirio, candil” conforman el grupo de la luz de interiores, con connotaciones religiosas, mientras que “Farol y luciérnaga” apuntan hacia el espacio abierto, hacia un mundo profano. La constelación luminosa de la saeta es un conjunto de elementos dispares que se integran a pesar de las distancias espaciales y conceptuales que los separan. La saeta surge al final como espacio limítrofe entre lo terrenal y lo celeste, el interior y el exterior, la luz y la oscuridad.

La cuarteta dirige la mirada a los espacios donde se hace realidad la saeta: la ventana iluminada contra la noche, oposición visual que corresponde al temblor de la luz en el momento de la aurora en la naturaleza. La luminosidad encuentra, por medio de la ventana, a su contrario —la noche. El interior se junta con el exterior en el umbral de la apertura. El diminutivo “ventanitas” (v. 5) reafirma la debilidad de la luz. El temblor del verso 6 pasa al movimiento de “se mecen” (v. 7), y de la rima de “tiemblan” y “superpuestas” a las “cruces” (v. 8). La aurora es una encrucijada, un punto límite entre el día y la noche. Este encuentro de luz y tiniebla se intensifica en el sustantivo “cruces”, culminando en la palabra “encrucijada”.

El único ser animado en el poema es la luciérnaga, cuya inclusión entre elementos inanimados puede verse de dos maneras: ya sea que su animación se encuentre avasallada por la falta de vida del ambiente, o que logre contagiar su medio de una sutil existencia de luz y movimiento casi imperceptibles. La procesión, como realidad efectiva de la actualización de la saeta en el ámbito andaluz, surge en el poema por medio de la movilidad del insecto, cuyo desplazamiento es reconocible a raíz de la línea intermitente de su luz. Así, el movimiento se da gracias a la clave pragmática en la que se convierte la luz, y viceversa. Un calco sonoro y semántico de este movimiento procesional de la luz se logra por la enumeración de los sustantivos en los versos iniciales y finales. La conjunción de los contrarios se acompaña por la circularidad conceptual y temporal, actualizada en la repetición de los dos primeros versos al final del poema; así se hace evidente la ineludible contigüidad e interdependencia de luz y oscuridad, en la obligatoria frontera de día y noche, y en la reciprocidad de inmovilidad y movimiento.

“Sevilla” es el tercer poema de la serie, y en él se vuelven a mezclar las dos vertientes semánticas de la palabra saeta: la militar y la cultural-religiosa.

Desde el inicio y a raíz del calificativo de los arqueros, se anuncia la particularidad semántica de los elementos que acompañan este texto por su inclusión en la totalidad de la serie. En la palabra “finos” se unen significados como “delicado”, “sutil”, “de modos exquisitos” y “agudo” en el contexto de los sentidos.² Por razones etimológicas, la palabra se relaciona con el adjetivo “puro”;³ y, desde esta perspectiva, se concibe como “perfecto [...] y que tiene la bondad y valor intrínseco que corresponde a su especie”.⁴ La definición de los personajes es confusa y a la vez parece crear un clima que debe perdurar e influir sobre el resto del poema para la realización de una serie de sentidos en concatenación causal. Si se trata de arqueros en el sentido militar, entonces, la finura tiene que ver con cómo llevan a cabo del mejor modo su labor: encontrar el blanco con sus flechas. Si la palabra arqueros se refiere a saeteros-cantaores, ellos deben lograr una expresión atinada del cante. Así, los versos en cursivas podrían concebirse como una alusión a las ciudades, discernibles como espacio-destino en función de la finura de los arqueros. Los arqueros de Sevilla cumplen con su calidad pura con sólo herir los sentidos, mientras que en Córdoba su tino debe ser mortal. Sin embargo, lo anterior no es la única exégesis posible.

Sevilla es una torre
llena de arqueros finos.

*Sevilla para herir,
Córdoba para morir.*

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

¡Sevilla para herir!

Bajo el arco del cielo,
sobre su llano limpio,

² *DRAE*, s.v. “fino”.

³ Corominas y Pascual, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, s.v. “fino”.

⁴ Real Academia Española, *Diccionario de autoridades*, edición facsímil, Madrid: Gre-dos, 1976, s.v., “fino”.

dispara la constante
saeta de su río.

¡Córdoba para morir!

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

Sevilla para herir.

¡Siempre Sevilla para herir!

(pp. 195-196)

Los versos en cursivas presentan los siguientes problemas para la interpretación: ¿Quién o quiénes los enuncia(n)? ¿A quién se dirigen? ¿Son amenaza o aseveración? En su primera aparición, tienden a particularizar el significado de la palabra “arqueros” en relación con el calificativo “finos” y con dos de las ciudades principales en la geografía andaluza. Los versos en cursivas interrumpen la descripción de Sevilla. Desde el punto de vista pragmático, estos versos suenan como una máxima o una superstición. El tono de oralidad directa llega a su expresión más aguda en el verso exclamatorio del final, en el que se subraya la seguridad de la aseveración, prolongándose *ad infinitum* como valor inalterable en el tiempo. El discurso directo puede interpretarse como letanía de los personajes que caminan por Sevilla llevando la procesión. Elia Kantaris señala que la sintaxis incompleta de los versos en cursivas propicia la fragmentación, a la vez que imposibilita la creación de un contexto que ayude a entender la totalidad, tal y como sucede también con los versos en cursivas de “Sevilla”, para concluir que: “death becomes the shattering of all meanings and can only be enunciated through a gasping, incremental re-iteration of partial phrases”.⁵ Estructuralmente, la irrupción de los versos en cursivas crea particiones temáticas en el resto del poema. El discurso directo provoca respuestas. Una vez declarada su función teleológica, las ciudades se vuelven instrumentos del hado e incentivo de pasión.

⁵ Elia Goeffrey Kantaris, “Folk song/ street song: poetry and popular tradition in the historical avant-garde”, en Derek Harris (ed.), *Changing Times in Hispanic Culture*, Aberdeen: Central Services-University of Aberdeen, 1996, p. 91.

Si bien el título orienta el poema hacia Sevilla, la referencia a Córdoba diluye el núcleo geográfico, lo mismo que la cercanía de los destinos de morir y herir en las ciudades. El verbo que caracteriza la finalidad de Sevilla es activo, transitivo; el que caracteriza Córdoba es ergativo, implica el objeto semántico en el sujeto. Aquí, se puede ver claramente una fusión de papeles: el sujeto, por identificarse con la pasión que despierta, oscila entre el acto y su sufrimiento. Así se puede explicar también la rara inclusión de Córdoba en un poema que versa alrededor de Sevilla. Desde otra perspectiva, los versos en cursivas son discurso directo que hiere o mata, son saetas enunciativas, son palabras de los arqueros, pero también se pueden considerar palabras de quienes reciben la saeta como arma hiriente y mortal; de este modo, una vez más, acción y pasión se juntan.

Sevilla acecha (v. 5) y enrosca ritmos (vv. 5-6), dispara como flecha su río (vv. 14-15), mezcla amargura y perfección en su vino (vv. 17-20). La sexteta hereda del primer dístico la naturaleza de los arqueros por medio del verbo “acechar” (v. 5). La asonancia entre “finos” (v. 2) y “ritmos” (v. 6) hace que se acreciente la cercanía semántica entre el arte de la saeta-cante y el de los arqueros que disparan flechas, de la música-movimiento y de la herida, revelando la carencia de univocidad significante del vocablo “saeta”, y enlazándolo con los arqueros del primer poema de la serie. A partir de esta relación se proyecta sobre Sevilla un sentido más que une el cante con el campo semántico de la sensualidad. Lo último intensifica la antítesis entre don Juan y Dionisio (vv. 19-20).⁶

Movilidad y perspectivismo crean un ambiente efervescente en el que desemboca la procesión de voces. Una vez concretado el espacio, éste deberá poblarse de seres. Esta exigencia se cumple en “Procesión”, texto en que regresa al itinerario iniciado desde el primer poema de la sección:

⁶ Si por don Juan hay que entender el personaje del burlador de Sevilla, en cuyo linaje literario aparecen nombres como Tirso de Molina y Zorrilla, no parece tan obvia la procedencia de Dionisio, a quien debería de ser otorgado el paradigma de perfección en la lógica del poema. Ninguno de los editores anota algo sobre el personaje; por ello, simplemente tomo el nombre como oposición global a don Juan. Dentro de la oposición total entra la antítesis entre lo mundano y lo espiritual. En otro momento de esta sección, Christian de Paepe considera la alusión a “parra” y a “Dionisio” como referencia al ambiente dionisiaco y festivo de la ciudad de Sevilla. Esta interpretación me parece improbable, ya que el ambiente festivo en el que se ubica el poema adjudica a Dionisio la perfección que difícilmente caracterizaría al dios griego, además de que, si éste es el personaje mitológico conocido, no puede haber contradicción-límite tan aguda como la que deberían representar los dos personajes que mezclan, en el vino de Sevilla, su amargura y perfección, según los versos 17 al 20. Entre las posibilidades de exégesis cabe la que une, por medio de la parra, la imagen de Dionisio y Cristo en una reinterpretación pagana y eufórica de la pasión cristiana.

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

(pp. 197-198)

Por una parte, se mira a los arqueros más de cerca en este poema, y es así como se les califica de unicornios raros. El unicornio es un animal mitológico “[...] que en varias historias y relaciones de Indias y del África se ponen varios Unicornios en formas de caballos pequeños de color pardo, hermoso [...]”.⁷ Dentro de la definición se considera la acepción de unicornio para las culturas orientales. En el contexto andaluz, la saeta es el tipo de cante que unifica de la manera más patente y emblemática la mezcla de raíces de la cultura andaluza. Por lo anterior, en la procesión de “extraños unicornios” no sólo se avala una plasmación visual,⁸ sino que se confirma una interpretación cultural del ambiente. Si se considera que el contexto del poema remite a la esfera cultural de las festividades durante la Pasión de Cristo, los unicornios, con su procedencia pagana y su inserción en la cultura cristiana, afirman una vertiente operativa y nueva en la interpretación de la simbología religiosa de “Procesión”.

Mientras avanza la procesión, hay quien cuestiona la naturaleza de los unicornios. Al ser cambiada la ubicación espaciotemporal, la entidad se transforma: “Más cerca, / ya parecen astrónomos” (vv. 5-6). En la discrepancia entre ser y parecer florece algo semejante a una tentativa encadenada de identificaciones. Sin embargo, el poema desmiente el proceso, ya que los unicornios no tienden a cambiar de naturaleza a lo largo del poema y sólo “parecen” (v. 6) otras cosas. El verbo no insinúa una naturaleza descubierta sino un fenómeno alterable. De la identificación se ha pasado al reconoci-

⁷ *Diccionario de autoridades*, s.v. “unicornio”.

⁸ Véase lo señalado por Christian de Paepe en García Lorca, *Poema del cante jondo*, p. 197, n. 2.

miento, a una anagnórisis. Como anota el editor, el hilo conductor que lleva de un personaje a otro en los últimos cuatro versos es la temática del amor. Amor pagano, amor literario y amor religioso se funden al final del poema, recalcando la triple naturaleza de la pasión que se canta en la saeta,⁹ referencia que puede echar luz a la antítesis entre el don Juan y el Dionisio del poema anterior. Entre los versos 9 y 10 el enfoque se desplaza de los unicornios a “el Ecce Homo”. La mutabilidad del personaje colectivo se proyecta sobre esta figura central; si los unicornios parecen astrónomos y Merlines, la figura central de Cristo puede ser Durandarte y Orlando. La inmovilidad del punto de vista —trátase o no de perspectiva única— contrasta con el movimiento de la procesión, pero también se tensiona internamente con las distintas interpretaciones visuales-pragmáticas y culturales-literarias del hecho presenciado.

“Paso” introduce un movimiento muy distinto respecto del poema anterior. Se trata de una acción unívoca en todos los sentidos: unidad de personaje y unidad de dirección. El poema evoca diferentes partes del libro tanto por su título como por su desarrollo y referencias.¹⁰ Con el resto de los poemas de la serie mantiene relaciones por su referencia a las “luces” (v. 5), al ambiente fluvial que envuelve el paso de la Virgen (vv. 7-8), a la presencia de la saeta (v. 9), a la luminosidad fragmentada (v. 10), al río (v. 13) y al deseo del mar como destino final (v. 14). En los primeros cuatro versos se crea la imagen del personaje central que se debate en la tipología de las metáforas:

Virgen con miriñaque,
 Virgen de la Soledad,
 abierta como un inmenso
 tulipán.
 En tu barco de luces
 vas
 por la alta marea
 de la ciudad,
 entre saetas turbias
 y estrellas de cristal.

⁹ *Ibid.*, p. 198, n. 10.

¹⁰ Christian de Paepe anota la relación de este poema con “El paso de la siguiiriya” y ve en el nombre de la Virgen una alusión a toda la sección de la soleá (*ibid.*, p. 199, n. t, 2).

Virgen con miriñaque
 tú vas
 por el río de la calle,
 ¡hasta el mar!

(pp. 199-200)

La apertura de la flor y la hipérbole de su tamaño contrastan con el ambiente de dolor y con el nombre de la Virgen, así como con la función de este personaje en las procesiones de Semana Santa, en las que la madre de Cristo es espectadora de la Pasión, es decir, se configura como una presencia que corresponde al dolor que los espectadores también viven y que se encuentra en la base necesaria de la expiación jonda. Una vez más se ha transformado el código del evento tradicional: la figura axial de la madre logra caracterizarse al final como protagonista de aventura y viaje. Sobre estos dos espacios de acción se proyecta el deseo unívoco del tiempo y el anhelo del río por el mar.

“Abierta” (v. 3), la caracterización principal de la Virgen, resuena en “marea” (v. 7), “saetas” (v. 9) y “estrellas” (v. 10). El sentido del adjetivo se enriquece con los campos semánticos de los nombres debido a la asociación sonora. De “marea” toma el ambiente acuático, el movimiento voluminoso, la fuerza marítima, el ser fenómeno natural de periodicidad concreta, un cambio inevitable en la condición natural del agua que puede significar peligro. De las “saetas”, el personaje recibe una relación directa con el mundo del cante jondo, y por los arqueros oscuros se le asocia con las flechas, el trayecto del Guadalquivir rumbo al mar y la constelación de luces proyectadas sobre la oscuridad. “Saetas” y “estrellas” se juntan en pugna con la noche, y lo mismo hace la Virgen en su “barco de luces” (v. 5).

La calidad opaca de las saetas que acompañan a la Virgen (v. 9) se puede relacionar con la turbiedad que provoca el movimiento constante de la marea. Si la saeta remite a la acepción de “noche”, la nebulosidad puede aludir a la luz lúgubre y fragmentada. En ambos casos las “saetas” contrastan oblicuamente con “estrellas”, como “soledad” con “tulipán” abierto, “barco” con “ciudad” y calle-río con “mar”, es decir, como elementos incompatibles aunque no contrarios en estricto sentido. Apertura de la flor y cerrazón del camino laberíntico, muchedumbre y soledad, callejas como laberinto y río abierto, luminosidad del barco (v. 5) y turbiedad de las saetas (v. 9), crean un ambiente de efervescencia tirante. En el ritual sobresalen los tópicos reconocibles y los matices que alteran su faz: en el centro de la procesión, la

figura femenina evoca carencia de pasión corpórea y soledad.¹¹ La rima agrupa “soledad” (v. 2), “tulipán” (v. 4), “vas” (v. 6), “ciudad” (v. 8), “cristal” (v. 10), “vas” (v. 12) y “mar” (v. 12), trazando la naturaleza y el trayecto de la Virgen hacia el mar. El poema concluye acentuando las posibilidades acústicas de las palabras en las asonancias cruzadas —el verso 11 con el 13, y el verso 12 con el 14— y la extensión reducida de los versos 12 y 14, de tres y cuatro sílabas respectivamente.

Si en un poema anterior Sevilla se calificaba como “loca de horizonte” (v. 17, p. 196) y, por lo mismo, impulsadora de la corriente del Guadalquivir en busca del mar, la figura lírica de la Virgen en “Paso”, quizá contagiada “por la alta marea / de la ciudad”, crea la impresión de un destino logrado, de un final feliz en el tiempo actual, a pesar de los calificativos “alta” (v. 7) —en referencia a la marea, cosa que encierra semánticamente algo de peligro o miedo— y “turbias” (v. 9) —en referencia a las saetas. Por lo mismo, con el anuncio del destino posible y probable se rompe el movimiento oscilatorio del abrir y cerrar, implicado en la presencia del tulipán, y del ir y venir, propiciado por la palabra marea, y se da paso al trayecto “¡hasta el mar!” (v. 14).

El sexto poema de la serie está cargado de una simbología religiosa cuyos puntos clave se encuentran en el entronque del discurso religioso con la cultura andaluza.¹² Aquí, se intensifica el modo en que el *Poema del cante jondo* forma parte y toma partido en una tradición doble. “Saeta” define cierto tipo de desempeño cultural en el que se mezclan la religión, la geografía, la hagiografía y la antropología:

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

¡Miradlo por dónde viene!

De España.
Cielo limpio y oscuro,
tierra tostada,
y cauces donde corre
muy lenta el agua.

¹¹ *Ibid.*, p. 199, n. 2.

¹² *Ibid.*, p. 201, n. 3 y 4.

Cristo moreno,
con las guedejas quemadas,
los pómulos salientes
y las pupilas blancas.

¡Miradlo por dónde va!

(pp. 201-202)

El poema se vuelve glosa a la saeta en tanto género jondo, con base en el reacomodo de varios elementos de su tradición y vistos desde un punto personal. Como si hubiera posibilidad de equivocación o como si se quisiera puntualizar a un cierto tipo de Cristo, se le califica de “moreno” (v. 1). En la procesión del poema, Cristo va “de lirio de Judea / a clavel de España” (vv. 3-4). España se apropia de esta figura en la forma del “clavel”. El papel de esta flor en el imaginario andaluz es bastante conocido; algo particular en la enunciación consiste en ampliar el valor de símbolo “regional” a “nacional”. Una voz apela a un auditorio ubicado en un espacio compartido: “*¡Miradlo por dónde viene!*” (v. 5). Queda en evidencia que frente al personaje religioso se encuentra una colectividad que lo reconoce como suyo. Entre los dos se extienden lazos geográficos, hagiográficos y antropológicos (vv. 7-10). El país y el personaje comparten colores que también los unen con el cante jondo por los adjetivos “oscuro”, “moreno”, “tostada”, y la memoria poética de las saetas “turbias”. La languidez del agua en los cauces remite a la imagen de los ríos, definidos por su tristeza y desamor.

Impactante es el esbozo de hagiografía que plantean los versos 11 a 14. El pelo quemado, los huesos de la cara resaltados y las pupilas volteadas, hacen de este Cristo un retrato del martirio. Se trata de una figura definida por el color de la piel, la tortura y la muerte trágica. El cuadro reboza de patetismo, intensificado por el verso final que aviva de nuevo a la multitud, al apuntar su asombro ante la acción que Cristo lleva a cabo: “*¡Miradlo por dónde va!*” (v. 15). Cristo ha cruzado el espacio de la procesión y lo ha definido. Su presencia dio al espacio una definición religiosa y antropológica. No se trata de cualquier Cristo y, por lo tanto, no puede más que tratarse de cierta España, delimitada por ser *topos* de martirio, festejada en la saeta. El personaje religioso deriva de la geografía y del tipo humano regional, su historia, sus luchas, sus derrotas. Mientras, el cante interpreta y reorganiza el caudal temático y metafísico del martirio, incorporando sus significaciones al reino de este mundo.

El “Poema de la saeta” puede dividirse en dos partes: en la primera entrarían las cuatro primeras composiciones y en la segunda las restantes. La partición obedece al doble criterio de poemas interpretativos y poemas costumbristas. En los cuatro primeros se pone en escena una versión exegética de la saeta como fenómeno cultural, vivido y recordado desde el punto de vista del poeta-espectador. “Arqueros”, “Noche”, “Sevilla” y “Procesión” interpretan una realidad desde un nuevo ángulo, el cual puebla de sentidos un hecho bien codificado por la comunidad. Los cuatro últimos poemas se enfocan en la realidad propiciada por la procesión. Dentro de esta microserie, “Balcón” (pp. 203-204) introduce un grupo de personajes arquetípicos de la realidad cultural: la Lola, los toreritos, el barberillo.

El esquema rítmico del poema tiene una notable regularidad tanto silábica como de rima, y en sus quince versos se puede advertir la reorientación de una imagen en función de los efectos sonoros y la concordancia temporal en secuencias líricas.¹³ Desde el principio, el nombre del personaje femenino predomina en la memoria acústica. Del balcón, como espacio central, el lente se mueve hacia la figura que dispara sus saetas por encima de la procesión. La Lola se singulariza por su relación con el desarrollo de la festividad y por su significativa asociación con los toreritos (v. 3) y el barberillo. Entre éstos, la muchacha surge como corifea. Otro elemento que hasta el verso 12 particulariza a la Lola es el ambiente olfativo de las hierbas, matiz sensitivo de valor folclórico local que acentúa el realismo del acto desencadenado en el poema.

A partir de “La Lola aquella” (v. 13) se pasa de la actualidad en la que ocurre la procesión a un tiempo desde el que se recuerda a Lola. La altera-

¹³ Hay un predominio del pentasílabo a excepción de los versos uno y cuatro, y del hexasílabo del décimo verso. En los primeros 12 versos hay dos tipos de asonancias: una que relaciona los versos pares, “saetas” (v. 2), “rodean” (v. 4), “puerta” (v. 6), “cabeza” (v. 8), “hierbabuena” (v. 10), “saetas” (v. 12); y otra que surge entre los versos nones, a excepción del primero: “toreritos” (v. 3), “barberillo” (v. 5), “ritmo” (v. 7). A partir de esto, la asonancia entre los versos nones cambia, y “albahaca” (v. 9) rima con “canta” (v. 11). Sin que se pase a una nueva estrofa, al terminar el verso 11 hay un cambio obvio en la disposición de las asonancias de los últimos tres versos. Hasta ahora, la rima “e-a” ocupaba los versos pares y alternaba con los nones. En el verso 13 se ubica la palabra “aquella” que rima con “saeta” (v. 12) y con “alberca” (v. 15), mientras que el verso 14 sigue el tipo de rima de los versos nones, y el verbo “miraba” rima con “albahaca” y “canta”. Este cambio de distribución sonora en los últimos tres versos del poema acompaña una ruptura y una reorientación de sentido, plasmada también en el deíctico “aquella” y el tiempo verbal de “miraba”.

ción temporal de los últimos versos afecta la condición en la que está el personaje femenino en cada uno de los dos distintos momentos del poema. Christian de Paepe interpreta el verbo en pasado como alusión a “una atracción maléfica” que los aljibes ejercen sobre los personajes líricos de Lorca, es decir, como signo de muerte.¹⁴ Ya sea que se trate de un proceso de auto-destrucción, ya que detrás de los tres últimos versos se aluda al poder seductor, reflejo de Narciso —interpretación que da también el editor—, lo crucial en esta parte es que por medio de alteraciones formales, como también a raíz de la posibilidad de retrotraer el discurso en el espacio de la memoria, la principal fuente de enunciación hace que confluyan en el texto dos imágenes del mismo personaje. En un juego de perspectivas, llevado a cabo por la rima y el ir y venir en el tiempo, surgen en el poema facetas de la Lola, hipostasiadas por su carácter ético y estético. Rimas sonoras y rimas visuales subrayan la actualidad del gesto en el balcón, lo trasponen al coro, lo visten de detalles, hasta de olores, le dan una historia y un futuro. El canto concluye en la evocación de la voz que enuncia el poema, como intimidad del *yo* lírico. Una vez más, acción y contemplación juegan, ocupando la una el espacio de la otra.

El paulatino alejamiento de las voces, reemplazado por su eco en la memoria, conduce al éxodo en “Madrugada”. Iniciar una estrofa con una conjunción adversativa es crear una cadena de continuidad lógica cuyo eslabón principal se debe buscar en el pasado. Así, la primera palabra del último poema remite a algo que se trunca en un momento anterior. El coro tendrá que ocupar ahora el espacio que la muchacha dejó vacío. En su voz se cifra el acto y se establece el nexo entre la procesión, como un punto en el horizonte, y el evento que ha tomado lugar en la ciudad, entre las expectativas de aquellos arqueros finos y su destino ciego:

Pero como el amor
los saeteros
están ciegos.

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

¹⁴ García Lorca, *Poema del cante jondo*, p. 204, n. 13.

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

¡Ay, pero como el amor
los saeteros
están ciegos!

(pp. 205-206)

La frustración y el desatino de los primeros versos se intensifican por la queja con la que se repiten al final del poema (v. 12), esta vez como exclamación, subrayando la oralidad e inmediatez de la expresión. El tono íntimo de “Balcón” se extiende en este poema, personalizando el estado emotivo de la voz.

El “Poema de la saeta” empieza como relato de un acto multitudinario presenciado desde múltiples puntos de vista tanto espaciales como emotivos. Los elementos que actúan en las procesiones de Semana Santa son las cofradías, los/las saeteros/as, Cristo y la Virgen. Entre estos tres grupos de actores los papeles de representación son intrigantes: los cofrades se involucran en la pasión de los personajes bíblicos por ser ellos quienes los cargan físicamente, pero también por ir cargados de patetismo ritual. La gente en los balcones se inspira por lo que se vive en las calles, y la saeta es la expresión de una suerte de interiorización que sufren los que cantan, empalmando su propio sentimiento con el de la Pasión de Cristo/Virgen, y el de la acción de las cofradías.

En la serie lírica y por medio de un perspectivismo espaciotemporal, se logra un intercambio de papeles entre los actores y los espectadores del acontecimiento. Gracias a los movimientos continuos, la fuente de enunciación recrea el ambiente en su constante acontecer. De la fenomenología del hecho a la representación del mismo, el punto de vista personal nunca deja de existir, culminando en el tono subjetivo que construyen los dos textos finales. El *yo* lírico asoma al proscenio con un acercamiento dubitativo que se afianza poco a poco en el reconocimiento de suceso y actores. El mundo antepuesto contagia al *yo* de identidad, redefiniendo su palabra poética y jonda. El rito se seculariza, los personajes existen a caballo en un mundo entre pagano, literario y erótico.

Pero ¿quién está detrás de esta voz? Es un *yo* que se crea a la par del discurso, en la medida en que interioriza y vuelve reconocible su propio mun-

do. Para ser parte integrante de su medio, el *yo* se encarga de dar la tribuna a los demás actores de los acontecimientos, y en esto los deja ocupar su memoria, como lo hace con la Lola o con los saeteros al terminar la festividad. También se une a la pasión de su comunidad por la vía de la apropiación de sus símbolos. Andalúz, poeta, pintor, espectador y actor, a veces hombre y otras mujer, sombra y cuerpo de luz, este *yo* es una entidad abierta a su mundo, hecha de los mismos materiales que él. Su máximo logro es respetar estos materiales multiformes y heterogéneos, no intentar domar sus fuerzas centrífugas: propiciar que lo visual irrumpa e interrumpa el transcurso del tiempo, fijando las imágenes; dejar que los actores resuenen en el monólogo del *yo*; hacer que la historia despliegue sus mecanismos de memoria y olvido; encontrando, bajo la masa indistinta de los hechos acumulados, el hilo del relato significativo en los ecos del coro.

BIBLIOGRAFÍA

- ABRAMS, Meyer Howard, *The Mirror and the Lamp. Romantic Theory and the Critical Tradition*, Oxford: Oxford University Press, 1971.
- ADORNO, Theodor W., "Commitment", en Rolf Tiedeman (ed.), *Theodor W. Adorno. Can One Live after Auschwitz. A Philosophical Reader*, trad. de Rodney Livingstone, Stanford: Stanford University Press, 2003, pp. 240-258.
- AGUIRRE, J. M., *Antonio Machado, poeta simbolista*, Madrid: Taurus, 1982.
- ALCALÁ GALIANO, Antonio, "Prólogo de la edición de París", en Duque de Rivas, *El moro expósito o Córdoba y Burgos en el siglo décimo*, ed., intr. y notas de Ángel Crespo, Madrid: Espasa-Calpe, 1982, t. I, pp. 7-34.
- ALONSO, Dámaso, *Poetas españoles contemporáneos*, Madrid: Gredos, 1952.
- ÁLVAREZ CABALLERO, Ángel, *Historia del cante flamenco*, Madrid: Alianza, 1981.
- ANDERSON, Andrew A., "Lorca at the Crossroads: 'Imaginación, inspiración, evasión' and the 'Novísimas estéticas'", *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 16 (1991), pp. 149-173.
- , *El veintisiete en tela de juicio*, Madrid: Gredos, 2005.
- ARANGO, Manuel Antonio, "Dolor, muerte y mito en el *Poema del Cante Jondo*", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 435-436 (1986), pp. 575-580.
- ARISTÓTELES, *Arte poética*, ed. bilingüe de Aníbal González, Madrid: Taurus, 1992.
- BAJTÍN, Mijaíl M. (Mikhail Bakhtin), *Problems of Dostoevsky's Poetics*, trad. de Caryl Emerson, intr. de Wayne C. Booth, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.
- , *Problemas de la poética de Dostoevski*, trad. de Tatiana Bubnova, México: Fondo de Cultura Económica, 1986.
- , *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación*, trad. de Helena S. Kriúkova y Vicente Cazcarra, Madrid: Taurus, 1989.
- , "El problema del contenido, el material y la forma en la creación literaria", en Mijaíl Bajtín, *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación*, trad. de Helena S. Kriúkova y Vicente Cazcarra, Madrid: Taurus, 1989, pp. 13-75.
- , (Pavel Nikolaievich Medvedev), *El método formal en los estudios literarios, introducción crítica a una poética sociológica*, pról. de Amalia Rodríguez Monroy, trad. de Tatiana Bubnova, Madrid: Alianza, 1994.
- , (Mikhail Bakhtin) *Toward a Philosophy of the Act*, ed. de Michael Holquist y Vadim Liapunov, trad. y notas de Vadim Liapunov, Austin: University of Texas Press, 1994.

- , *Estética de la creación verbal*, 6ª ed., trad. de Tatiana Bubnova, México: Siglo XXI, 1995.
- BARTHES, Roland, *The Rustle of Language*, trad. de Richard Howard, Berkeley: University of California Press, 1989.
- BÉHAR, Henri, “La saveur du réel”, *Europe*, 638-639 (junio-julio, 1982), pp. 100-108.
- BLANCH, Antonio, *La poesía pura española, conexiones con la cultura francesa*, Madrid: Gredos, 1976.
- BLANCHOT, Maurice, “Reflexions sur le surréalisme”, *La part du feu*, París: Gallimard, 1949, pp. 90-102.
- BONADDIO, Federico, “Lorca and the Spanish Avant-garde: Autonomous and Elitist Art”, en Derek Harris (ed.), *Changing Times in Spanish Culture*, Aberdeen: Central Services University of Aberdeen, 1996, pp. 97-109.
- BRIHUEGA, Jaime, *Las vanguardias artísticas en España. 1909-1936*, Madrid: Istmo, 1981.
- BYRD, Suzanne, “‘La fiesta del Cante Jondo’ de Granada: ¿Una españolada?”, en Ángel Loureiro (ed.), *Estelas, laberintos, nuevas sendas. Unamuno. Valle-Inclán. García Lorca. La guerra civil*, Barcelona: Anthropos, 1988, pp. 345-352.
- CABALLERO BONALD, José, “Esencia y ambientación del cante flamenco”, en Antonio Carrillo Alonso (ed.), *La poesía del cante flamenco*, Almería: Editorial Cajal, 1981, pp. 46-58.
- CANO BALLESTA, Juan, *La poesía española entre pureza y revolución (1930-1936)*, Madrid: Gredos, 1972.
- CERTEAU, Michel de, *Heterologies. Discourse on the Other*, trad. de Brian Massumi, pról. de Wlad Godzich, Manchester: Manchester University Press, 1986.
- , *The Writing of History*, trad. de Tom Conley, Nueva York: Columbia University Press, 1988.
- COOK, Nicholas, “Music as Performance”, en Martin Clayton, Trevor Herbert y Richard Middleton (eds.), *The Cultural Study of Music. A Critical Introduction*, Nueva York-Londres: Routledge, 2003, pp. 204-215.
- CÓRDOBA MONTOYA, Pedro, “Lorca teórico del lenguaje o el origen sentimental de las palabras”, en AA.VV., *Homenaje a Federico García Lorca*, Toulouse: Université de Toulouse-Le Mirail Service des Publications, 1982, pp. 139-152 [col. Travaux de l’Université, Série A- n° XX].
- COROMINAS, Joan y José A. Pascual, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Madrid: Gredos, 1980.
- CORREA, Gustavo, *La poesía mítica de Federico García Lorca*, Madrid: Gredos, 1970.
- CULLER, Jonathan, *The Pursuit of Signs*, Ithaca: Cornell University Press, 1985.
- DEBICKI, Andrew, “Federico García Lorca: estilización y visión de la poesía”, en Ildefonso-Manuel Gil (comp.), *Federico García Lorca*, Madrid: Taurus, 1973, pp. 93-114.
- , “Metonimia, metáfora y mito en el *Romancero gitano*”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 435-436 (1986), pp. 609-618.

- , *Historia de la poesía española del siglo xx. Desde la modernidad hasta el presente*, Madrid: Gredos, 1997.
- DEVOTO, Daniel, “Notas sobre el elemento tradicional en la obra de García Lorca”, en Ildefonso-Manuel Gil (comp.), *Federico García Lorca*, Madrid: Taurus, 1973, pp. 115-165.
- DIEGO, Gerardo, *Poesía española. Antología 1915-1931*, Madrid: Editorial Signo, 1932.
- DOBRIAN, Walter A., *García Lorca: su “Poema del cante jondo” y “Romancero gitano” analizados*, Madrid: Ediciones Apuerto, 2002.
- DOWLING, John, “The King with the Clicking Knees: The Duque de Rivas. Una antigua de Sevilla”, *The South Atlantic Modern Language Association*, 1 (1981), pp. 1-15.
- DURÁN, Agustín, *Romancero general o colección de romances castellanos*, Biblioteca de Autores Españoles, Madrid: Rivadeneyra, vol. 16, t. II, 1851.
- EICH, Christoph, *Federico García Lorca, poeta de la intensidad*, 2ª ed., trad. de Gonzalo Sobejano, Madrid: Gredos, 1970.
- ENTWISTLE, William J., “The ‘Romancero del rey don Pedro’, in Ayala and the ‘Cuarta crónica general’”, *Modern Language Review*, 3 (1930), pp. 306-326.
- ESKIN, Michael, *Ethics and Dialogue in the Works of Levinas, Bakhtin, Mandel'stam and Celan*, Oxford: Oxford University Press, 2000.
- FERNÁNDEZ CIFUENTES, Luis, *García Lorca en el teatro: la norma y la diferencia*, Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 1986.
- , “¿Que es aquello que relumbra? (Una última cuestión)”, en Andrés Soria Olmedo, María José Sánchez Montes y Juan Varo Zafra (coords.), *Federico García Lorca, clásico moderno (1898-1998). Congreso Internacional*, Granada: Diputación de Granada, 2000, pp. 220-237.
- FINKELBERG, Margalit, *The Birth of Literary Fiction in Ancient Greece*, Oxford: Clarendon Press, 1998.
- FITTER, Chris, *Poetry, Space, Landscape. Toward a New Theory*, Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- FOOT, John M., “Perspectives and Debates. Words, Songs and Books. Oral History in Italy. A Review and Discussion”, *Journal of Modern Italian Studies*, 2 (1998), pp. 164-174.
- FREIDENBERG, Olga, *Image and Concept: Mythopoetic Roots of Literature*, ed. de Nina Braginskaia y Kevin Moss, trad. de Kevin Moss, pról. de Vyacheslav V. Ivanov, Amsterdam: Hardwood Academic Publishers, 1997.
- FRIEDRICH, Hugo, *Estructura de la lírica moderna, de Baudelaire hasta nuestros días*, trad. de Juan Petit, Barcelona: Seix Barral, 1959.
- FRY, Edward F., *Cubism*, Londres: Thames and Hudson, 1966.
- GADAMER, Hans-Georg, *Estética y hermenéutica*, intr. de Ángel Gabilondo, trad. de Antonio Gómez Ramos, Madrid: Tecnos, 1996.
- GARCÍA LORCA, Federico, *Autógrafos I*, ed. de Rafael Martínez Nadal, Oxford: The Dolphin Book, 1975.

- , *Poesía 1*, ed. de Miguel García Posada, Madrid: Akal, 1980.
- , *Poema del cante jondo, seguido de tres textos teóricos de Federico García Lorca y Manuel de Falla*, ed., intr. y notas de Mario Hernández, Madrid: Alianza, 1982.
- , *Conferencias I y Conferencias II*, intr., ed. y notas de Christopher Maurer, Madrid: Alianza, 1984.
- , “Importancia histórica y artística del primitivo canto andaluz llamado ‘cante jondo’”, en Federico García Lorca, *Conferencias I*, intr., ed. y notas de Christopher Maurer, Madrid: Alianza, 1984, pp. 43-83.
- , *Poema del cante jondo*, ed. crítica de Christian de Paepe, Madrid: Espasa Calpe, 1986.
- , *Obras completas*, 3 vols., recop., cron., bibl. y notas de Arturo del Hoyo, pról. de Jorge Guillén, Madrid: Aguilar, 1986.
- , *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*, ed. de Margarita Ucelay, México: REI, 1992.
- , *Poema del cante jondo. Romancero gitano*, ed. de Allen Josephs y Juan Caballero, México: REI, 1994.
- , *Obras completas I y III*, ed. de Miguel García-Posada, Barcelona: Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, 1996.
- GARCÍA LORCA, Francisco, *Federico y su mundo*, ed. y pról. de Mario Hernández, Madrid: Alianza Tres, 1980.
- , *De Garcilaso a Lorca*, ed. y pról. de Claudio Guillén, Madrid: Istmo, 1984.
- GEIST, Anthony Leo, *La poética de la generación del 27 y las revistas literarias: de la vanguardia al compromiso (1918-1936)*, Barcelona: Labor-Guadarrama/Punto Omega, 1980.
- , “El 27 y la vanguardia: una aproximación ideológica”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 514-515 (1993), pp. 53-64.
- GIBSON, Ian, *Federico García Lorca. 1. De Fuente Vaqueros a Nueva York (1898-1929)*, Barcelona: Grijalbo, 1985.
- GOMBRICH, E. H., “Image and Code: Scope and Limits of Conventionalism in Pictorial Representation”, en Wendy Steiner, *Image and Code*, Ann Arbor: University of Michigan Press, 1981, pp. 11-42.
- GOSSMAN, Lionel, *Between History and Literature*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1990.
- GRADY, Hugh H., “Notes on Marxism and the Lyric”, *Contemporary Literature*, 4 (1981), pp. 544-555.
- GRANDE, Félix, *García Lorca y el flamenco*, Madrid: Mondadori, 1992.
- GUILLÉN, Jorge, *Lenguaje y poesía*, 3ª ed., Madrid: Alianza, 1983 [1ª ed., 1961].
- HAMILTON, Paul, *New Historicism*, Londres-Nueva York: Routledge, 1996.
- HARRIS, Derek, “La acción del *Romancero gitano*”, en Andrés Soria Olmedo (ed.), *Lecturas sobre Federico García Lorca: Granada, mayo de 1986*, Granada: Edición del Cincuentenario, 1986, pp. 37-47.

- HARRISON, Charles, "The Effects of Landscape", en W. J. T. Mitchell (ed.), *Landscape and Power*, Chicago: The University of Chicago Press, 1994, pp. 203-239.
- HEGEL, G. W. F., *Estética*, ed. facsimilar, 2 vols., trad. de Hermenegildo Giner de los Ríos, Barcelona: Alta Fulla, 1988.
- HEIDEGGER, Martin, *Arte y poesía*, trad. y pról. de Samuel Ramos, México: Fondo de Cultura Económica, 1958.
- HERNÁNDEZ, Librada, "Beyond Neoclassicism and Into Romanticism: Espronceda's Incursions into History in *Blanca de Borbón*", *Letras Peninsulares*, 10 (1997), pp. 133-149.
- HERNÁNDEZ, Mario, "Cronología", en *Poema del cante jondo, seguido de tres textos teóricos de Federico García Lorca y Manuel de Falla*, ed., intr. y notas de Mario Hernández, Madrid: Alianza, 1982, pp. 191-205.
- , "Introducción", en *Poema del cante jondo, seguido de tres textos teóricos de Federico García Lorca y Manuel de Falla*, ed., intr. y notas de Mario Hernández, Madrid: Alianza, 1982, pp. 11-53.
- , "García Lorca y Salvador Dalí: del ruiseñor lírico a los burros podridos. (Poética y epistolario)", en Laura Dolfi (ed.), *L'impossibile/possibile di Federico García Lorca*, Nápoles: Edizioni Scientifiche Italiane, 1989, pp. 267-319.
- KANTARIS, Elia Geoffrey, "Folk song/ street song: poetry and popular tradition in the historical avant-garde", en Derek Harris (ed.), *Changing times in Hispanic culture*, Aberdeen: Central Services-University of Aberdeen, 1996, pp. 83-96.
- KARAGEORGOU-BASTEA, Christina, "Discurso y escenificación del deseo en *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín* de Federico García Lorca", *Bulletin Hispanique*, 1 (2001), pp. 191-223.
- , "Del coro al héroe en la *Numancia* cervantina", *Theatralia Revista de Poética de Teatro*, 5 (2003), pp. 53-67.
- KIRBY, Carol Bingham (ed.), *El rey don Pedro en Madrid y el Infanzón de Illescas. Attributed to Lope de Vega*, Reichenberger: Kassel, 1998.
- KOELB, Clayton, *Legendary Figures. Ancient History in Modern Novels*, Lincoln-Londres: Nebraska University Press, 1998.
- KRIEGER, Murray, *Ekphrasis. The Illusion of the Natural Sign*, Londres-Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1992.
- LACQUE-LABARTHE, Philippe y Jan-Luc Nancy, *The Literary Absolute. The Theory of Literature in German Romanticism*, trad., intr. y notas de Philip Barnard y Cheryl Lester, Albany: State University of New York Press, 1988 [1ª ed., 1978].
- LAFFRANQUE, Marie, *Les idées éthétiques de Federico García Lorca*, París: Faculté des Lettres et Sciences Humaines de l'Université de Paris, 1967.
- LAMARQUE, Peter y Stein Haugom Olsen, *Truth, Fiction, and Literature*, Oxford: Clarendon Press, 1994.
- LAMAS, Rafael, *Remembering, Interpreting and Quoting Traditional Popular Culture: Cultural Memory in Manuel de Falla's "El amor brujo" and Federico García Lorca's "Poe-*

- ma del cante jondo*", Ann Arbor: Dissertation Abstracts International (63:12), 2003.
- LEBLON, Bernard, *Los gitanos en España. El precio y el valor de la diferencia*, Barcelona: Gedisa, 1987.
- , *El cante flamenco. Entre las músicas gitanas y las tradiciones andaluzas*, Madrid: Editorial Cinterco, 1991.
- , "Granada, 1922. Manuel de Falla reivindica el flamenco", *Cuadernos Hispano-americanos*, 509-510 (1992), pp. 69-79.
- LÉVI-STRAUSS, Claude, *Look, Listen, Read*, trad. de Brian C. J. Singer, Nueva York: Basic Books, 1997.
- LOMBA Y PEDRAJA, José, "El Rey don Pedro en el teatro", en AA. VV., *Homenaje a Menéndez y Pelayo*, Madrid: V. Suárez, 1899, t. II, pp. 257-339.
- LÓPEZ DE AYALA, Pedro, *Corónica del rey don Pedro*, ed. y estudio de Constance L. Wilkins y Heanon M. Wilkins, Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1985.
- LOUGHRAN, David K., *Federico García Lorca. The Poetry of Limits*, Londres: Tamesis Books Limited, 1978.
- LY, Nadine, "Lorca y la teoría de la escritura: 'La imagen poética de don Luis de Góngora'", en Alfonso Esteban y Jean-Pierre Etievre (eds.), *Valoración actual de la obra de Federico García Lorca. Actas del coloquio celebrado en la Casa de Velázquez*, Madrid: Casa de Velázquez-Universidad Complutense, 1988, pp. 163-179.
- LLERA, Luis de, *Ortega y la edad de plata de la literatura española (1914-1936)*, Roma: Bulzoni, 1991.
- MACHADO Y ÁLVAREZ, Antonio, "El autor de las coplas flamencas", en Antonio Carrillo Alonso (ed.), *La poesía del cante flamenco*, Almería: Cajal, 1981, pp. 59-65.
- MACHADO, Antonio, *Los complementarios*, ed. de Manuel Alvar, México: REI, 1988.
- , *Poesía y prosa. Prosas completas (1893-1936)*, 2 vols., ed. crítica de Oreste Macrí, con la colaboración de Gaetano Chiappini, Madrid: Espasa Calpe, 1989.
- , "Reflexiones sobre la lírica", en Antonio Machado, *Poesía y prosa. Prosas completas (1893-1936)*, ed. crítica de Oreste Macrí, con la colaboración de Gaetano Chiappini, Madrid: Espasa Calpe, 1989, t. II, pp. 1649-1662.
- MACLEAN, Gerald, *Time's Witness: Historical Representation in English Poetry*, Madison: The University of Wisconsin Press, 1990.
- MAINER, José Carlos, *La edad de plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*, 2ª ed., Madrid: Cátedra, 1983.
- MAN, Paul de, "Lyrical Voice in Contemporary Theory: Riffaterre and Jauss", en Chaviva Hosek y Patricia Parker (eds.), *Lyrical Poetry Beyond New Criticism*, Ithaca: Cornell University Press, 1985, pp. 55-72.
- MARICHALAR, Antonio, "Poesía eres tú. (Conclusión) II", *Revista de Occidente*, XXXVII (julio-septiembre, 1932), pp. 286-310.
- MATSUDA, Matt, *The Memory of the Modern*, Oxford-Nueva York: Oxford University Press, 1996.

- MAURER, Christopher, "Introducción", en Federico García Lorca, *Conferencias I*, intr., ed. y notas de Christopher Maurer, Madrid: Alianza, 1984, pp. 9-42.
- , "Perspectivas críticas: horizontes infinitos. Two Critical Editions of Lorca's Early Poetry. A Review Article", *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 14 (1989), pp. 223-237.
- McHALE, Brian, "Postmodernist Lyric and the Ontology of Poetry", *Poetics Today*, 1 (1987), pp. 19-44.
- MILHAU, Denis, "Lecture du cubisme par deux poètes, Apollinaire et Reverdy", *Europe*, 638-639 (junio-julio, 1982), pp. 44-50.
- MILLER, Norman C., *García Lorca's "Poema del cante jondo"*, Londres: Tamesis Books Limited, 1978.
- MIRRER-SINGER, Louise, *The Language of Evaluation. A Sociolinguistic Approach to the Story of Pedro el Cruel in Ballad and Chronicle*, Amsterdam-Filadelfia: Johns Benjamins, 1986.
- MITCHELL, W. J. T., "Going Too Far With the Sister Arts", en James A. W. Heffernan (ed.), *Space, Time, Image, Sign. Essays on Literature and the Visual Arts*, Nueva York: Peter Lang, 1987, pp. 1-11.
- MOLINA FAJARDO, Eduardo, *El flamenco en Granada. Teoría de sus orígenes e historia*, Granada: Miguel Sánchez Editor, 1974.
- MOLINA, Ricardo y Antonio Mairena, *Mundo y formas del cante flamenco*, Madrid: Revista de Occidente, 1963.
- MONEGAL, Antonio, *En los límites de la diferencia. Poesía e imagen en las vanguardias hispánicas*, Madrid: Tecnos, 1998.
- MORRIS, C. B., *Son of Andalusia. The Lyrical Landscapes of Federico García Lorca*, Liverpool: Liverpool University Press, 1997.
- MORRISON, Karl F., *History as a Visual Art in the Twelfth-Century Renaissance*, Princeton: Princeton University Press, 1990.
- MOYA, Gonzalo, *Don Pedro el Cruel. Biología, política y tradición literaria en la figura de Pedro I de Castilla*, Madrid: Jucar, 1974.
- NÚÑEZ DEL PRADO, Guillermo, *Cantaores andaluces*, Barcelona: Editoriales Andaluzas Unidas, 1986.
- ORTEGA Y GASSET, José, *La deshumanización del arte*, Madrid: Revista de Occidente, 1960 [1ª ed., 1925].
- , "Ensayo de estética a manera de prólogo", *Obras completas*, Madrid: Revista de Occidente, 1983, t. VI, pp. 247-264.
- ORTIZ DE ZÚÑIGA, Diego, *Anales eclesiásticos y seculares de la muy noble, y muy leal ciudad de Sevilla, metrópoli de la Andalucía que contienen sus mas principales memorias desde el año 1246, en que emprendió conquistarla del poder de los Moros el gloriosísimo Rey S. Fernando III de Castilla y Leon hasta el de 1671 en que la Católica Iglesia le concedió el culto y título de Bienaventurado*, Madrid: Imprenta Real, 1795-1796.

- PAEPE, Christian de, “‘La esquina de la sorpresa’: Lorca entre el *Poema del cante jondo* y el *Romancero gitano*”, *Revista de Occidente*, 65 (1986), pp. 9-31.
- , “El poema ‘Sorpresa’ del *Poema del cante jondo* (Seis versiones y una interpretación)”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 435-436 (1986), pp. 592-607.
- , “Introducción”, en Federico García Lorca, *Poema del cante jondo*, ed. crítica de Christian de Paepe, Madrid: Espasa-Calpe, 1986, pp. 7-137.
- , “Lorca y *La jeune littérature espagnole*. Nueva luz sobre el número especial de la revista *Intentions* (París, abril-mayo, 1924)”, en Andrés Soria Olmedo, María José Sánchez Montes y Juan Varo Zafra (coords.), *Federico García Lorca, clásico moderno (1898-1998). Congreso Internacional*, Granada: Diputación de Granada, 2000, pp. 205-219.
- PARKER, Stacey L., “La visión múltiple del *Poema del cante jondo*”, *Hispanic Journal*, 10:1 (1988), pp. 39-52.
- PARRY, Hugh, *The Lyric Poems of Greek Tragedy*, Toronto-Sarasota: S. Stevens, 1978.
- PAVEL, Thomas G., *Fictional Worlds*, Cambridge, Mass.-Londres: Harvard University Press, 1986.
- PÉREZ GÓMEZ, Antonio, *Romancero del Rey Don Pedro*, intr. bibliográfica de Antonio Pérez Gómez, Valencia: “...la fonte que mana y corre...”, 1954.
- PIMENTEL, Luz Aurora, “Écfrasis: la representación verbal de un objeto”, *El espacio en la ficción*, México: Universidad Nacional Autónoma de México-Siglo XXI, 2001.
- PORTELLI, Alessandro, “What Makes Oral History Different”, en Robert Perks y Alistair Thomson (eds.), *The Oral History Reader*, Londres: Routledge, 1998, pp. 64-73.
- QUANCE, Roberta Ann, “Lorca’s *Canciones*: the Poetics of Desire”, en Gregorio C. Martín (ed.), *Selected Proceedings 32nd Mountain Interstate Foreign Language Conference*, Winston-Salem: Wake Forest University, 1984, pp. 255-263.
- , “‘Burla de don Pedro a caballo’: The Modern Ballad’s Dismal Hunt”, *Romance Quarterly*, 1 (1986), pp. 79-88.
- QUEVEDO, Francisco de, *Obra poética*, 4 vols., ed. de José Manuel Blecua, Madrid: Castalia, 1970.
- RAJAN, Tilottama, “Romanticism and the Death of Lyric Consciousness”, Chaviva Hosek y Patricia Parker (eds.), *Lyric Poetry Beyond New Criticism*, Ithaca: Cornell University Press, 1985, pp. 194-207.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de la lengua española*, 21ª ed., Madrid: Espasa Calpe, 1992.
- ROGGIANO, Alfredo, “Estética y crítica literaria en Ortega y Gasset”, *La Torre*, 15-16 (1956), pp. 337-359.
- RORTY, Richard, *Contingency, Irony, and Solidarity*, Cambridge: Cambridge University Press, 1989.
- SAAVEDRA, Ángel, Duque de Rivas, *Romances históricos*, 7ª ed., ed. de Salvador García Castañeda, Madrid: Cátedra, 1987.

- SEMPRÚN, Jorge, *La escritura o la vida*, 3ª ed., trad. de Thomas Kauf, Barcelona: Tusquets, 2002.
- SÉRULLAZ, Maurice, *El cubismo*, trad. de Francesc Decauet, Barcelona: Oikos-Tau, 1976.
- SILVER, Phillip W., "Ortega y la Generación de 1927", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 20 (1971), pp. 361-380.
- SORIA OLMEDO, Andrés, "Prólogo", en Andrés Soria Olmedo (ed.), *Antología de Gerardo Diego. Poesía española contemporánea*, Madrid: Taurus, 1991.
- SORIA ORTEGA, Andrés, "Notas sobre el andalucismo de Lorca", en Alfonso Esteban y Jean-Pierre Etievre (eds.), *Valoración actual de la obra de Federico García Lorca. Actas del coloquio celebrado en la Casa Velázquez*, Madrid: Casa Velázquez-Universidad Complutense, 1988, pp. 181-208.
- STAIGER, Emil, *Conceptos fundamentales de poética*, trad. de Jaime Ferreiro, Madrid: Rialp, 1969.
- STANTON, Leslie, *Lorca, a Dream of Life*, Farrar, Nueva York: Straus and Giroux, 1999.
- STANTON, Edward F., *The Tragic Myth. Lorca and Cante Jondo*, Lexington: The University of Kentucky Press, 1978.
- TIFFANY, Daniel, *Totipotency: Materialism and Modern Lyric*, Berkeley: University of California Press, 2000.
- TOMLINSON, Garry, "Musicology, Anthropology, History", en Martin Clayton, Trevor Herbert y Richard Middleton (eds.), *The Cultural Study of Music. A Critical Introduction*, Nueva York-Londres: Routledge, 2003, pp. 31-44.
- TORRE, Guillermo de, *Historia de las literaturas de vanguardia*, 3 vols., Madrid: Guadarrama, 1971.
- VALIS, Noël, *The Culture of Cursilería. Bad Taste, Kitsch, and Class in Modern Spain*, Durham-Londres: Duke University Press, 2002.
- VAQUERO, Mercedes, *Tradiciones orales en la historiografía de fines de la Edad Media*, Madison: The Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1990.
- WALTERS, D. Gareth, "Parallel Trajectories of Falla and Lorca", en Federico Bonaddio y Xon de Ros (eds.), *Crossing Fields in Modern Spanish Culture*, Legenda-European Humanities Research Center, Oxford: University of Oxford Press, 2003, pp. 92-102.
- WASHBAUGH, William, *Flamenco, Passion, Politics and Popular Culture*, Oxford: Berg, 1996.
- WHITE, Hayden, *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1978.
- , *Figural Realism. Studies in the Mimesis Effect*, Baltimore: The Johns Hopkins University, 1999.
- WOLF, Werner, "The Lyric: Problems of Definition", en Eva Müller-Zettelmann y Margaret Rubik (eds.), *Theory into Poetry. New Approaches to the Lyric*, Amsterdam-Nueva York: Rodopi, 2005, pp. 22-56.

- XIRAU, Ramón, “La relación metal-muerte en los poemas de García Lorca”, en Ildefonso-Manuel Gil (comp.), *Federico García Lorca*, Madrid: Taurus, 1973, pp. 343-352.
- YAHNI, Roberto, “Algunos rasgos formales en la lírica de García Lorca: función del paréntesis”, en Ildefonso-Manuel Gil, *Federico García Lorca*, Madrid: Taurus, 1973, pp. 353-372.
- ZAMBRANO, María, *Filosofía y poesía*, México: Fondo de Cultura Económica, 1996 [1ª ed., 1939].
- ZARDOYA, Concha, *Poesía española contemporánea. Estudios temáticos y estilísticos*, Madrid: Guadarrama, 1961.
- ZUBIRI, Xavier, *Espacio. Tiempo. Materia*, Madrid: Alianza, Fundación Xavier Zubiri, 1996.
- ZUMTHOR, Paul, *Introducción a la poesía oral*, trad. de María Concepción García-Lomas, Madrid: Taurus Humanidades, 1991.

Arquitectónica de voces.
Federico García Lorca y el Poema del cante jondo
se terminó de imprimir en marzo de 2008
en los talleres

.....
Diseño de cubierta: Irma Eugenia Alva Valencia.
Composición tipográfica:
Patricia Zepeda, en Redacta, S.A. de C.V.
Cuidó la edición Andrea Huerta.

Arquitectónica de voces ofrece un análisis de *Poema del cante jondo* que aspira, en principio, a influir sobre la manera como se piensa en la poesía de Federico García Lorca, y más ampliamente en la lírica, partiendo de las relaciones que el poeta establece con la pintura, la música, el teatro, el baile y la memoria cultural de su mundo. El libro juvenil de Lorca se orchestra sobre el encuentro de una multiplicidad de sujetos que articulan sus versos en armonía, contrapunto, disonancia; desde derroteros geográficos y culturales no por contiguos menos conflictivos. Los acentos que construyen el espacio y la memoria del nómada y el sedentario, de la mujer y del fantasma histórico que la ensombrece, proliferan no sólo de sección en sección, sino en los escasos versos de un solo poema. La difícil convivencia de sujetos y la hibridación de estrategias expresivas exigen repensar la soberanía del yo y la uniformidad de su palabra poética. Con sus hablantes multitudinarios, su material visual, su música, baile, y actos dramáticos, *Poema del cante jondo* revela los límites de la tradición estética romántico-simbolista y obliga a una aproximación teórica nueva al género poético desde las vanguardias. El propósito de este ensayo es crear y poner en práctica un acercamiento nuevo al género poético así como lo exige García Lorca desde su escritura prima.

Christina Karageorgou-Bastea es profesora de Letras hispánicas en la Universidad de Vanderbilt (EEUU). Su investigación se centra en las dimensiones éticas y estéticas del discurso poético en la modernidad tardía.

