

Algunas referencias musicales en el *Poema del Cante Jondo* o un bárbaro en el jardín perdido...

A Mercedes y José Ruibal
artistas fascinantes

El tema que me propongo tratar concierne al funcionamiento de los elementos musicales en el *Poema del Cante Jondo* de Federico García Lorca. No obstante, para abordarlo, parece inevitable plantear una perspectiva que no basaría únicamente en las influencias evidentes de la música gitanoandaluza en los versos del poeta granadino. Si consideramos justa la opinión de Octavio Paz quien sostiene que el texto literario es un tejido de relaciones que operan dentro de su estructura y connotan fuera de ella, entonces, habría que ver de qué manera el componente musical de los poemas lorquianos se ajusta con otros aspectos de su visión poética, p.ej., con su infalible valor pictórico o dramático, y de qué modo todos ellos llegan a complementarse dentro de un sincretismo lúcido de una imagen poética. Semejante autonomía lograda gracias a una simbiosis creativa de los ingredientes de variada fuente cultural parece una réplica magistralmente concluida al fenómeno de aquel sincretismo secular que había marcado la tradición artística e intelectual peninsulares, dibujando así el perfil de la, tan buscada hoy día, identidad española.

Que me sea permitido recurrir a un recuerdo, ya que en lo recóndito de la memoria sospecho latente el impulso que me compromete ahora a escribir estas palabras.

Solamente una vez estuve en el viejo barrio granadino de Albaicín. Demasiado poco tiempo para tener derecho de sacar conclusiones. La memoria, sin embargo, más fiel a la intuición que al sentido racional de las cosas, me hace recordar aquella tarde, como si desde su centro, envuelto en una tórrida luz de verano, acechara el germen oculto de un conflicto.

Se ofrecía apacible la imagen, soleada y solitaria. Solitarias se veían las torcidas calles a la hora del tiempo detenido de la siesta. El sol oleoso lamía las paredes de las casas que escondían a sus habitantes; un paisaje sin rostros, sin voces, sin perros... Sólo en el fondo de la callejuela, a contraluz, un hombre dormitaba en una vieja silla, destartalada ya pero pintada de rojo intenso.... En el suelo, pegada a sus pies, la pequeña radio emitía los sonidos que impregnaban el calor con ruido estridente y confuso... Y de repente, de las ventanas cerradas y de los muros encalados, empezó a desprenderse el tufo de la hostilidad que parecía llegar de hace siglos. Y tan insultante y agresivo se tornaba el silencio que sin ningún arrebató visible de violencia, sin amenaza directa o una sola señal de advertencia, la viajante se vio obligada a emprender la también silenciosa retirada... La memoria guarda aún el sabor del rechazo, la sorpresa de sentirse, tan de golpe, un ser ajeno e irremediabilmente extranjero.

Hoy, desde las neblinas de mi Polonia otoñal, pienso que, tal vez, hayan sido necesarios el miedo ancestral, el refinamiento islámico, el fanatismo cristiano y el despotismo racial de los poderosos, para que aquel fracaso mío ante la solidaria hostilidad del barrio granadino se cristalizara en una pregunta por la identidad de mi propio rostro de la habitante de la *otra* Europa frente al más hondo latido vital de España. Y me pregunto también, pensan-

do en la confusa suerte de mi país, en el sentido de la Historia que a tantas caravanas culturales dio la cita en la Península Ibérica y que, siglos después, hizo que naciera allí el poeta y que su mano, antes de quedar derrotada por la guerra de los españoles con los españoles —la guerra cainita— como la nombró Unamuno, dejara escrito el testimonio: el famoso *Romance de la Guardia Civil Española*...

Si la poesía es la palabra esencial en el tiempo, no resulta sorprendente el hecho de que existen ciertas preguntas o reflexiones que pueden lograr una interpretación solamente a través de una revelación poética, sin buscar en ella las respuestas ya hechas, sino más bien, afrontando en la síntesis de su ritmo e imagen una afanosa conquista de la argumentación vital.

El filósofo Locke decía que el conocimiento nos llega a través de los sentidos. Hipótesis tanto discutible como discutida, pero como la poesía y la filosofía suelen llevarse de la mano, como si retomando el diálogo con el filósofo, en una conferencia dedicada a la estética de la obra de don Luis de Góngora¹, Lorca había definido una imagen poética como una traslación de sentido. Y no cabe duda que la metáfora es una de las posibles formas de conocimiento. Como señalando el centro vital de su propia creación, Lorca añadió: «El lenguaje está hecho a base de imágenes, y nuestro pueblo tiene una riqueza magnífica de ellas»²... Si hablando de Lorca menciono a Góngora, esto no se debe solamente al hecho ya sabido que la indiscutible vinculación espiritual entre ambos poetas queda inscrita en la evolución de la gran lírica española, indicándonos sus dos vertientes esenciales: la riquísima tradición oral o popular de gentes que hacían su poesía andando los caminos y la tradición de los poetas cultos o cortesanos. Menciono pues a Góngora porque quisiera insistir en una paradoja común que marcó las trayectorias creativas de ambos poetas.

Si tanto Góngora como Lorca han renovado la estética de sus respectivas circunstancias poéticas, lo admirable del hecho está en que los dos lo hayan logrado sin cometer el tan eficaz a veces en el dominio artístico, acto de parricidio creativo. Es justamente una transformación de la sensibilidad poética, y también de la sensibilidad intelectual, la que los dos proponen, remodelando conscientemente el patrimonio cultural español. Y no a la ruptura sino a una sabia y provocadora asimilación de los ingredientes ofrecidos por la civilización europea y por la tradición peninsular se debe el hecho de que los dos poetas, al revolucionar el idioma, al mismo tiempo, con una refinada nitidez revelaron en él una línea de la continuidad dentro de la historia literaria española.

Góngora, renunciando a la tradición caballeresca y de lo medieval, recurre a la vieja tradición latina, apoyándose en las voces de Séneca y Lucano. Y partiendo de allí, «modelando versos castellanos a la luz fría de la lámpara de Roma»³, renovando la estética literaria renacentista ya en declive, alcanza con mayor refinamiento un tipo de arte únicamente español: el barroco. La mencionada traslación de sentido en el arte de ambos se da, no obstante, en dos direcciones opuestas. En el caso de Góngora este proceso opera desde lo universal hacia la síntesis extremadamente individualizada que, superando la sensibilidad renacentista, trasplanta lo universal a lo nacional...

Para ver cómo detrás del rigor de una hipérbole oculta late una infalible gracia andaluza bastaría tan sólo esta descripción que el poeta hace de una desposada:

Virgen tan bella que hacer podría
tórrida la Noruega con dos soles
y blanca la Etiopía con dos manos.

¹ La imagen poética de don Luis de Góngora, en: *Federico García Lorca: Conferencias y charlas*, Fondo Nacional de Cultura, Ministerio de Educación, La Habana, 1961.

² Ver nota 1.

³ Ver nota 1.

Lorca, en cambio, en el afán común a toda la *Generación del 27*, supera los caminos del Modernismo y llega a crear el espacio poético en el que la copla misma se hace culta. El grandioso espíritu popular, incrustado en los versos lorquianos que son una afirmación de la vida a la vez que una exaltación de la muerte, trasciende lo local —en el mejor sentido de la palabra—, para alcanzar a la orilla de la conciencia trágica, revestida de sol y de la sensualidad panteísta, una dimensión sacra y universal...

Tanto Góngora como Lorca, realizaron su visión poética en plena y consciente libertad de creación. Dice Lorca: «Si es verdad que soy poeta por la gracia de Dios —o del demonio—, también lo es que lo soy por la gracia de la técnica y del esfuerzo, y de darme cuenta en absoluto de lo que es un poema»⁴. Ni el primero, sucesor de los clásicos, de Quevedo, de Cervantes, ni el otro, hijo espiritual, en la línea más inmediata, de Manuel de Falla y Juan Ramón Jiménez, fueron parricidas. Y aquí se da otra paradoja no menos significativa que la primera. Ambos tuvieron que pagar su generosidad artística, Góngora, con trescientos años de malentendido en torno a su obra, y Lorca, con la maldición de un tiro en la nuca... Es que hay países donde las libertades cuestan caro.

Al continuar sus observaciones sobre la estética de Góngora, Lorca afirma: «Un poeta tiene que ser profesor en los cinco sentidos corporales. Los cinco sentidos corporales, en este orden: vista, tacto, oído, olfato y gusto/.../Todas las imágenes se abren, pues, en el campo visual/.../La metáfora une dos mundos antagónicos por medio de un salto ecuestre que da la imaginación»⁵.

En este concepto de la metáfora concebida como fusión de dos realidades antagónicas radica la clave de una estructura básica del universo poético de Lorca.

El poeta supo apreciar la categoría del conflicto como sustancia elemental y necesaria de cualquier proceso creativo. Del enfrentamiento de dos valores poéticos en oposición hace el núcleo de la virtud pictórica y también el primer eslabón de la arquitectura musical de sus versos. El juego de antinomias es tan propio a la estética de esta poesía como a la del cante jondo. Veamos, pues, cómo se están mezclando, fortaleciéndose mutuamente.

La plasticidad lorquiana rara vez es la de matices suaves o de contornos delicados. Lorca fue maestro de contrastes, de mezclas de colores, de manchas agresivas, de *lo cárdeno sobre lo rojo*, de la blancura de la luz herida por una sombra del ciprés; la línea de la sombra vibrando en el lamento desgarrador del *Quejío* gitano se asemeja a un cirio del altar o a una alargada y estática silueta del místico caballero de El Greco...

La fusión de ambivalencias que constituye la metáfora de Lorca cumple una doble función dentro del texto: de un lado subraya su carácter visual y del otro, viene a intensificar el profundo dramatismo de su claroscuro psíquico. Analógicamente, en el cante jondo, el *cantaor* extiende el espacio de la tensión dramática entre dos extremos que a menudo suelen ser la orilla de la muerte y la orilla de la vida, para lograr el tono profundo del patos y del éxtasis, tan propios a la música gitanoandaluza. Por eso, al hablar de la expresividad del cante, Lorca señala la casi absoluta ausencia de un «tono medio» como una de sus características elementales. La *siguiriya* gitana, p.ej., empieza por un grito estremecedor que divide el paisaje en dos mitades... Se corta la voz del hombre abriendo el espacio para el dramático silencio que resuena después del grito.

Tan sólo en los tres poemas pertenecientes al ciclo del *Poema del Cante Jondo* —¡Ay!,

⁴ Federico García Lorca: *Obras completas, recopilación y notas por Arturo del Hoyo, Aguilar, Madrid, 1966, página 167.*

⁵ Ver nota 1.

*El paso de la seguiriya, La soleá*⁶—, cuyos títulos son una referencia directa al cante, podemos distinguir con facilidad las parejas de las imágenes antinómicas:

- «el grito y el silencio»;
- «las mariposas negras y una blanca serpiente de niebla»;
- «el temblor y un ritmo que nunca llega»;
- «tierra de luz, cielo de tierra»;
- «el mundo chiquito y el corazón inmenso».

El hechizo y el desencanto, el grito y el silencio que cae después del grito buscan para sí una libertad en la que la pena se vuelve cósmica en el afán solitario del hombre de reconciliarse, de cicatrizarse con la tierra, con las nubes, con el más diminuto granito de arena... Todos los poemas del *Cante Hondo* respiran el panteísmo desbordante. El hombre entra en diálogo con el paisaje y, antropomorfizándolo, establece una difícil comunión con el cosmos, con el espíritu protector y divino, jamás nombrado directamente pero intuido en el ramito de un árbol, en las temblorosa luz de la luna, en la ráfaga del viento... Las dimensiones que adquiere la expresión de la soledad y la desgracia, tanto en la música como en la poesía, son las de un mito o de una tragedia antigua... En el espacio abierto por dos imágenes opuestas/el poema, /y por la voz del *cantaor* y la de la *falseta*/el cante, /en el tiempo que es mítico, ya que de igual suerte puede evocar una eternidad que un segundo, se realiza el rito oscuro y sagrado en el que el hombre emprende una lucha con las fuerzas que desbordan en él y elevándolo a la dimensión donde cada vivencia es única, esencial y definitiva, amenazan con destruirlo.

Tanto las distintas formas del cante como los poemas inspirados por esta música, y que en realidad, son dos códigos diferentes de la misma expresión vital, adquieren el carácter de una catarsis en la que el cielo y el infierno se unen y se confunden, así, como pueden confundirse el sabor del gozo máximo con el presentimiento de la muerte. Y no hay que olvidar que siendo España la tierra tan vital, es un país de una tremenda sensibilidad de la muerte, país abierto a la muerte, para mencionar, tan sólo, la *cultísima Fiesta de los Toros que forma el triunfo popular de la muerte española*⁷. Esta fiesta es un auténtico drama religioso, donde de la misma manera que en la misa se adora y se sacrifica a un Dios. En el mundo, quizás solamente México sea otro país donde la muerte sigue siendo todavía un objeto de culto. Tal vez, gracias al tan palpable instinto vital que inevitablemente evoca a la muerte, se deben estas ya famosas palabras de la gran artista del cante, la tía Anica la Piriñaca que cuando la preguntaron qué es lo que siente cuando canta a gusto, había respondido: «cuando canto a gusto me sabe la boca a sangre»⁸... En el intento de llegar a las palabras esenciales, a los sonidos puros cuya forma y modulación tuviesen el carácter de la invocación y encantamiento arcaicos que desde sus raíces confusas sobrevivieron estilizados en los ritmos de las *tonás*, de la *soleá*, de los *fandangos* y de la *siguiriya* gitanos, radica el misterio de los sonidos negros y de la famosa teoría lorquiana del duende...

«En toda Andalucía.../la gente habla constantemente del duende y lo descubre en cuanto sale con instinto eficaz. El maravilloso *cantaor* El Lebrijano, creador de la *Debla*, decía: los días que yo canto con duende no hay quien pueda conmigo; la vieja bailarina gitana, la Malena exclamó un día oyendo tocar a Brailowsky un fragmento de Bach: ¡Olé! Eso tiene duende, y estuvo aburrida con Gluck y con Brahms...»⁹. El legendario *siguiriyero*, Manuel

⁶ Federico García Lorca: Romancero gitano. Poema del cante jondo, Espasa-Calpe, Madrid, 1972.

⁷ Teoría y juego del duende, en: Federico García Lorca: Conferencias y charlas, citado.

⁸ Ver nota 7.

⁹ Ver nota 7. Félix Grande: Memoria del flamenco. Espasa Calpe, Madrid, 1979, vol. I, pp. 56, 149 y 157.

Torres, fue quien dijo escuchando al propio Falla su *Nocturno del Generalife* esta frase memorable: «Todo lo que tiene sonidos negros tiene duende»... tener sonidos negros, es decir, espejo de reverso, cabello a dos cortes... El hombre del pueblo habló incesantemente de los sonidos negros y con intuición asombrosa coincidió con Goethe que hizo la definición del duende al hablar de Paganini: «poder misterioso que todos sienten y que ningún filósofo explica...».

Si tanto el cante jondo como los poemas de Lorca por su estructura ambivalente convierten la expresión artística en campo de batalla de los conceptos opuestos, allí, la verdadera lucha es con el duende. Es el duende nuestro primer llanto, del primer beso, de la primera soledad... Y también el del humor y de la fabulosa gracia creativa del pueblo.

Al intercambio de las inflexiones de la voz del *cantaor*, de sus matices e intensidad, corresponde, en el terreno del texto poético, el consciente empleo por parte del poeta, de imágenes llenas de una determinada sugestión colorista, y de metáforas basadas en el color cuya connotación gira en torno a los conceptos claves, arcaicos y universales, como lo son, p.ej., la sangre, la vida, el amor, la muerte —con finalidad de preservar dentro del lenguaje poético el pulso que le es intrínseco—, el de la fuerza simbólica y mágica de la palabra. El famoso compositor Manuel de Falla sostiene que el cante jondo es la más antigua expresión del canto primitivo que existe en Europa, y que, p.ej., la *seguriya* gitana es el único canto europeo que conserva intactas, tanto por su estructura musical como por el estilo, todas las características del canto primitivo de los pueblos orientales. Tres son, según Falla, los factores históricos de muy distinta trascendencia para la vida cultural de España, que influyeron en la formación de estos cantos. Ellos son: la adopción por la iglesia española del canto bizantino;

— la invasión árabe;

— la inmigración y establecimiento en España de numerosas bandas de gitanos.

Los gitanos andaluces enriquecieron el cante con materiales que encontraron en la Andalucía Baja e inauguraron la prehistoria del flamenco en el siglo XVI. Una de las investigadoras de este fenómeno cultural, Sofía Noël, enumera esos materiales latentes que otra vez vienen a confirmar el ya mencionado sincretismo cultural de la Península Ibérica: ¹⁰ «En Andalucía, los gitanos encontraron influencias orientales y helénicas, semíticas y autóctonas, laicas y religiosas, cantos sinagogales, cantos de muezín, liturgias griegas, visigóticas, melodías hindúes, persas, iraquíes, bereberes, jarchyas hebreas y árabes...» De la fusión de estos elementos dispersos a la que hay que añadir las propias tradiciones de los gitanos surgió el cante flamenco o gitano.

Todos los investigadores insisten en el orientalismo musical del cante, pero lo fascinante de este fenómeno está en el hecho de que su expresión musical se explica no sólo por los contactos que el pueblo del sur peninsular tuvo con griegos, bizantinos, fenicios y árabes sino también por la Iglesia cristiana, cuya liturgia, desde sus comienzos, tiene su raíz en cantos asirios y hebreos —salmódica, responsorios—, a los que se agregaron otros cantos en las catacumbas y más tarde en las basílicas. No hay que olvidar que la Iglesia cristiana tuvo su cuna en Jerusalén por lo que los cantos religiosos israelitas con influencias de asirios, copos, armenios y persas, fueron la base del canto litúrgico cristiano. Esta oscilación entre la estética oriental y las influencias de la liturgia cristiana se dejan percibir en el cante y de igual suerte se reflejan también en el *Poema del Cante Jondo*. El mismo Falla enumera las coincidencias del cante jondo con algunos cantos de la India y otros pueblos de Oriente. Señala el enarmonismo como medio modulante; -el *portamento*, es decir, el modo de conducir la voz produciendo los infinitos matices del sonido existentes entre dos notas conjun-

¹⁰ Ver nota 9.

tas o disjuntas/el *Quejío*; subraya el hecho de que el cante, al igual que los cantos primitivos de Oriente, se basa en la gama musical que es consecuencia directa de lo que podríamos llamar gama oral...; -Insiste en el uso reiterado y hasta obsesionante de una misma nota, procedimiento propio de ciertas fórmulas de encantamiento y hasta de aquellos recitados que pudiéramos llamar prehistóricos y que hacen suponer a algunos, que el canto es anterior al lenguaje. A este procedimiento vocal correspondería dentro del texto la repetición de los versos tal como la notamos, p.ej., en los tres poemas citados. Semejante repetición llega a otorgarle al texto un efecto de una polifonía dramática que nos hace pensar también en la función del coro en la antigua tragedia griega... Su valor ornamental y pictórico parece indiscutible. Falla menciona también como elemento constitutivo del cante, la destrucción de toda sensación de ritmo métrico produciendo la impresión de una prosa cantada cuando en realidad son versos los que forman su texto literario. Los estribillos, la consecuente repetición de un determinado verso después de cada estrofa, no solamente es un giro ornamental sino que fortalecen los arrebatos sugeridos por la fuerza emotiva del texto. Así, en el mencionado poema ¡Ay!, la repetición del verso: *Dejadme en este campo llorando*, corresponde a una antigua fórmula de una lamentación; el estribillo *Tierra de luz, cielo de tierra* en *El paso de la siguriya* constituye una polifonía rítmica dentro del poema, haciéndonos pensar en la estructura dramática de este texto que se deja sentir como cierta teatralización. El estribillo correspondería a la sugestión premonitoria del coro en la tragedia antigua; la insistencia en el verso *Vestida con mantos negros* en *La Soleá* intensifica el valor pictórico del poema, profundizando, al mismo tiempo, su ambiente de luto... Semejante procedimiento técnico aplicado con el fin de una ampliación de un clima emotivo de los poemas encontraría su analogía en esta observación de Manuel de Falla: «aunque la melodía gitana es rica en giros ornamentales, éstos, lo mismo que en los cantos primitivos orientales, sólo se emplean en determinados momentos como expansiones emocionales sugeridos por el texto, y hay que considerarlos por tanto, más como amplias inflexiones vocales que como giros ornamentales»¹¹.

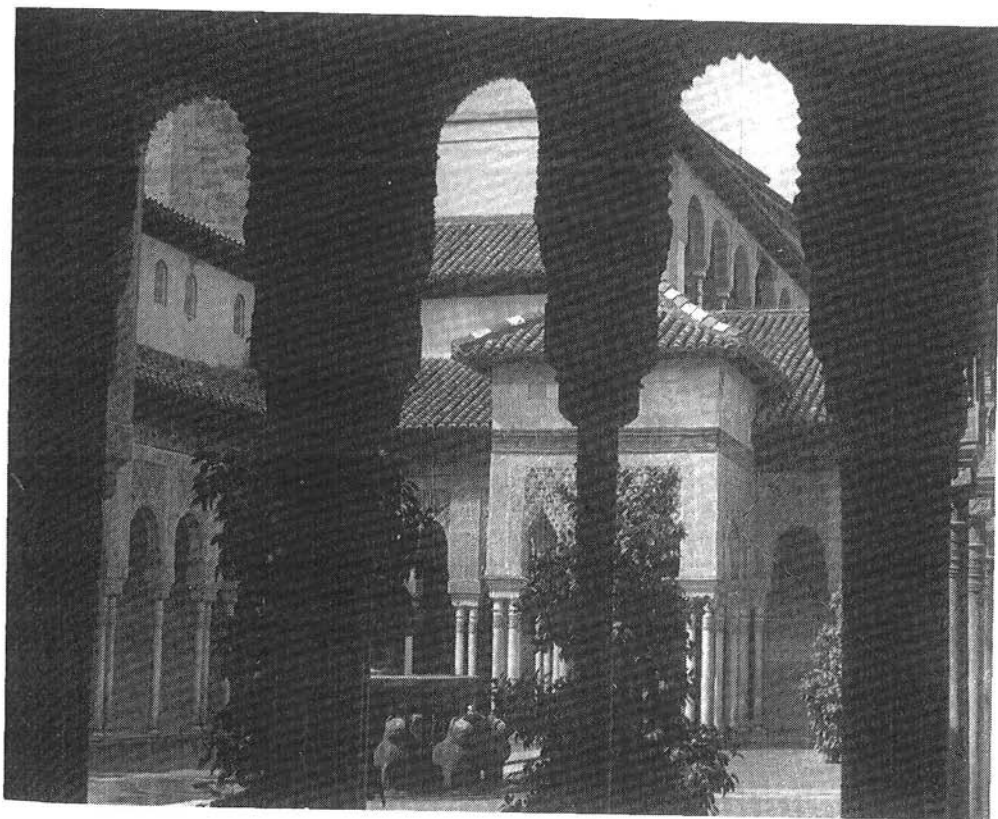
El trance de la pasión tan ensimismada, tan tenaz que sólo puede expresarse a través de sí misma, impone, sin embargo, su propio rigor de la forma y también el de la muy particular ética. La extrema tensión de la que somos cómplices al escuchar la toná o una copla, nos sitúa en el centro del drama/hasta quisiéramos decir, en su epicentro,/en el fondo exacto de la trayectoria del hombre solo en la que pronto intuimos una sensibilidad y sabiduría que son milenarios. Semejante procedimiento formal que, tal vez, podríamos llamar una óptica del centro, no admite una mirada objetiva, excluyendo de antemano la cautela del distanciamiento o la abstracta especulación intelectual. Y desde las entrañas del instante que compartimos con el artista del cante, llegamos a sentir el impacto de una inesperada solidaridad con el tiempo remoto, con la raza minoritaria de los gitanos que había influido en la expresión definitiva de este arte. Y parece que la mencionada ética del cante brota justamente allí, donde la imagen poética o la voz del *cantaor* dejan de ser tan sólo una fascinante y personal traslación del sentido, para significar también la reivindicación de la memoria colectiva y la patética transgresión del tiempo y de la Historia.

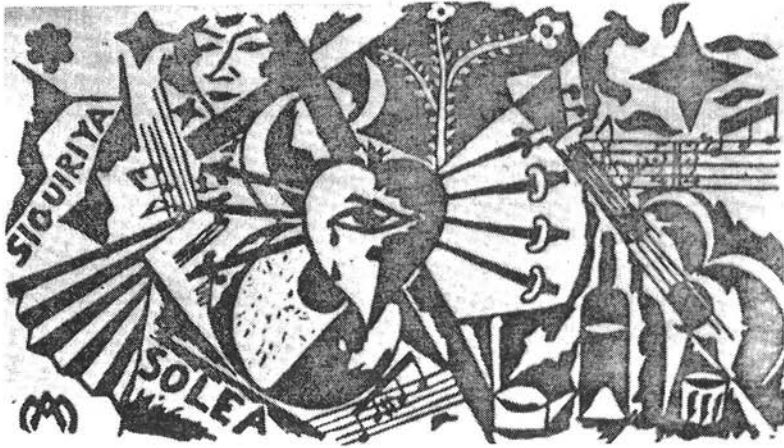
En alguna ocasión había dicho Borges que *la literatura es como un sueño dirigido*. De nuestra fidelidad al sueño depende la fuerza de la literatura y su poder de preservar la tradición. Lo sabían ya los grandes maestros clásicos, Calderón y Cervantes, convirtiendo esa fidelidad en el principio de la moral... Como fenómeno cultural, el Cante Jondo sería, pues, una máxima expresión de un sueño roto... Una confirmación definitiva del fracaso del *homo ritualis* en la civilización europea. En la voz del *cantaor* resuena un lamento por la gracia

¹¹ Ver nota 9.

perdida del armonioso Espíritu Universal libre del dualismo de la caída y de la resurrección. Y doble es también la fuente de esta nostalgia del cante. Una, en el plano más inmediato, sería la caída del mito dionisiaco llevada a la conciencia panteísta del pueblo. Para señalar a la otra, vuelvo a repetir mi pregunta por la identidad del habitante de la Otra Europa frente al más complejo latido vital de España, y creo, que la respuesta concluye en la conciencia escatológica de nuestras culturas —tanto la polaca como la española— formadas por la Biblia. Es decir, en nuestro ya muy viejo sueño de los bárbaros expulsados del jardín.

Bárbara Stawicka-Muñoz

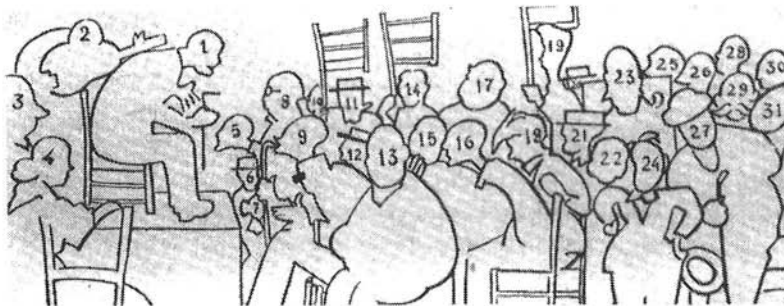




Cartel anunciador del Primer Concurso de «Cante Jondo», de Manuel Ángeles Ortiz. Granada, 1922



Caricatura del Concurso de «Cante Jondo», (celebrado en la plaza de los Aljibes, de la Alhambra, en junio de 1922), de Antonio López Sancho



1. Diego Bermúdez, el *Tío Tenazas*, 2. Ramón Montoya Salazar, 3. Joaquín Cuadros, 4. Pastora Pavón, la *Niña de los Peñes*, 5. Valentín Felip Durán, 6. *El Niño del Barbero*, 7. La *Niña de la Aguadera*, 8. Francisco Soriano Lapresa, 9. José Ruiz Almodóvar, 10. José Sánchez Puertas, 11. Ruperto Martínez Rioboó, 12. Antonio López Sancho, 13. Ignacio Zuloaga, 14. José García Carrillo, 15. Fernando Vilchez, 16. Manuel de Falla, 17. Vicente León Callejas, 18. Federico García Lorca, 19. Hermenegildo Lanz, 20. José Martínez Rioboó, 21. Manuel Ángeles Ortiz, 22. Luis Martínez Rioboó, 23. Santiago Rusiñol, 24. Antonio Ortega Molina, 25. José Carazo, 26. Rogelio Robles Pozo, 27. Francisco Vergara Cardona, 28. Fernando de los Ríos Urruti, 29. Santos Martínez, 30. Miguel Cerón Rubio, 31. Ramón Carazo. (Dibujo de H. Capilla.)