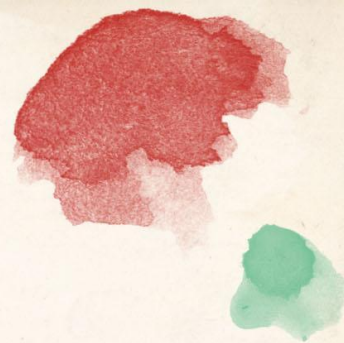




Módulo 2

2.2. LA EMOCIÓN DEL ESCALOFRÍO

Por **Miguel Ángel García**

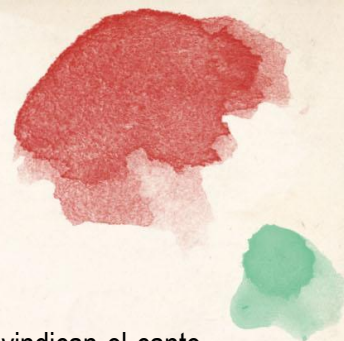
Catedrático del Departamento de Literatura Española de la Universidad de Granada

Tanto las *Suites* como las *Canciones*, tanto el *Poema del cante jondo* como el *Romancero gitano* poseen, en efecto, una coherencia estilística común: sujeción predominante a metros tradicionales, objetivación de la experiencia poética, de forma que se evita la confesión directa del sentimiento individual y se disfraza el intimismo, en una orientación tributaria, en parte, de la poesía pura (cf. García-Posada). No se trata tanto de la poesía pura al modo de Valéry, el referente de Jorge Guillén, tan admirado por Lorca, sino de la atmósfera pura que han ido conformando movimientos de vanguardia como el ultraísmo, el creacionismo y sobre todo el cubismo, con la importancia que dan a la imagen a la hora de alcanzar la autonomía del poema. Esa atmósfera pura, basada en la objetivación distanciada, en un arte autónomo con respecto a la naturaleza y la realidad, en el poder de las metáforas para trasladar a una superior realidad estética, en el carácter lúdico e intrascendente de los nuevos objetos estéticos, o bien en el placer intelectual y la falta de confesionalismo y patetismo románticos, es la designada en 1925 por Ortega y Gasset con el controvertido concepto de deshumanización».

El autor del *Poema del cante jondo* ya se sirve de las técnicas de la vanguardia racionalista, constructiva y pura para abordar un tema tradicional, el del cante andaluz, que había sido tratado contemporáneamente desde Bécquer a Manuel Machado, y para unir lo culto y lo popular, que es convenientemente estilizado. Una carta de enero de 1922 al musicólogo Adolfo Salazar es bastante reveladora: Lorca dice en ella que está poniendo los «tejadillos de oro» al *Poema del cante jondo*, cuyo ritmo es «estilizadamente popular», y que saca a relucir en él a los cantaores viejos (Silverio Franconetti, Juan Breva, la Parrala), «toda la fauna y flora fantásticas que llena estas sublimes canciones», y por supuesto a la Muerte (así, escrita con mayúscula).

Pensemos en estos versos dedicados a la Parrala, en la sección de «Viñetas flamencas»: «Sobre el tablado oscuro, / la Parrala sostiene / una conversación / con la Muerte. / La llama, / no viene, / y la vuelve a llamar».

Por el *Poema del cante jondo*, añade Lorca, desfilan la siguiroiya, la soleá, la saeta y la petenera. Lo define como «la primera cosa de otra orientación mía», destaca su novedad, y aclara que Falla, el único que lo conoce hasta ahora, está entusiasmado. Nos da así las claves del tono, la temática y la estructura del libro, sobre el que también arroja luz la conferencia, de febrero de ese año, en la que resalta la importancia del cante jondo (la inminencia del Concurso pudo precipitar la redacción del *Poema*; en junio lee composiciones del libro en el acto de presentación del evento).



Huyendo de la españolada y de la Andalucía de pandereta, Lorca y Falla reivindican el cante jondo no tanto como fenómeno revelador del «carácter andaluz» cuanto como fuente de música supranacional, de Debussy a Glinka (cf. Christopher Maurer). En la fórmula estética de ambos, lo local es trascendido a lo universal. La conferencia lorquiana del 22, rehecha en los años 30 con el título de «Arquitectura del cante jondo», introduce una diferencia radical entre cante jondo y cante flamenco en cuanto a la antigüedad, la estructura y el espíritu de las canciones: «El primero es un canto teñido por el color misterioso de las primeras edades; el segundo es un canto relativamente moderno, cuyo interés emocional desaparece ante aquel. Color espiritual y color local, he aquí la honda diferencia». Por su calidad de canto primitivo, el cante jondo «lleva en sus notas la desnuda y escalofriante emoción de las primeras razas orientales». El fatalismo oriental y el cante jondo, al que dan forma definitiva los gitanos, se funden en la visión lorquiana: la siguiiya, que para Falla es la canción tipo del grupo de este cante, comienza por un «grito terrible» ante el que ningún andaluz, al escucharlo, puede resistir la «emoción de escalofrío». Las más «infinitas gradaciones del dolor y la pena» laten en los tercetos y cuartetos de la siguiiya y sus derivados.

Son palabras que llevan directamente a los poemas «El grito» («La elipse de un grito / va de monte / a monte») y «El paso de la siguiiya» («¿Adónde vas, siguiiya, / con un ritmo sin cabeza? / ¿Qué luna recogerá / tu dolor de cal y adelfa?»), ambos de la sección «Poema de la siguiiya gitana». Más aún: en la siguiiya, «perfecto poema de las lágrimas, llora la melodía como lloran los versos». Imposible no pensar en el llanto incontenible y monótono de «La guitarra», otro poema de la misma sección: «Empieza el llanto / de la guitarra. / Es inútil / callarla. / Es imposible / callarla». Las coplas, añade Lorca en su conferencia, tienen un fondo común: el amor y la muerte. En ese fondo palpita «la terrible pregunta que no tiene contestación», la Muerte, «la pregunta de las preguntas». Todo ello para concluir: «En las coplas la Pena se hace carne, toma forma humana y se acusa con una línea definida». Estamos ya en plena «Andalucía del llanto», como la llama el propio Lorca en el poema «Pueblo», perteneciente a la sección «Poema de la soleá», en la Andalucía impregnada de pena negra que llega hasta la Soledad Montoya del *Romancero gitano*. La del *Poema del cante jondo* es una Andalucía trágica, inseparable de la raíz romántica que nutre la conciencia poética de Lorca (cf. Luis García Montero) y de su sentir la vida por vía de la muerte, que nada tiene de necrofilia en este caso, porque es el amor apasionado a la vida lo que suscita la oscura pesadilla (cf. García-Posada). Paradójicamente, el vitalismo poético lorquiano radica en esta conciencia trágica (cf. Juan Carlos Rodríguez).

Las *Suites* no se apartan de este universo inconfundible del poeta. Lorca se refirió en varias ocasiones a su publicación como libro, proyecto que finalmente no realizó, aunque adelantó algunas en revistas como la juanramoniana *Índice*, en 1921. Ya en octubre de 1923, expresa a Fernández Almagro su deseo de publicar el conjunto. En febrero de 1926, informa a su hermano Francisco de que «las suites *arregladas* quedan deliciosas y de un lirismo profundísimo». Por entonces piensa publicarlas a la vez que *Canciones* y *Poema del cante jondo*, tres libros que, advierte, se completan entre sí y tienen unidad. Las cita con un nuevo título, *Libro de las diferencias*, en la *Antología* (1934) de Gerardo Diego; y Manuel Altolaguirre recoge una muestra de trece composiciones en el volumen misceláneo *Primeras canciones*, que publica en sus ediciones Héroe, en 1936. Todavía en julio de este año, poco antes de morir, en su última entrevista, Lorca define las *Suites* como un libro en que ha trabajado mucho y con gran amor



sobre «temas antiguos». Son temas propiamente lorquianos como el tiempo, la muerte, la frustración amorosa, el deseo incumplido o vetado, la pérdida del paraíso y de la infancia; o mejor, temas tratados al modo propiamente lorquiano.

Hay que tener en cuenta, a este propósito, que los poemas se organizan en series. Nos encontramos con una estructura compuesta por temas con variaciones o glosas, las «diferencias» de los vihuelistas españoles del Renacimiento a los que apunta el mismo Lorca, y de aquí el mencionado título alternativo de *Libro de las diferencias*. Como explica Belamich al reconstruir y editar el libro, la suite designaba en los siglos XVII y XVIII una sucesión de danzas escritas en la misma tonalidad que la primera. Las suites de Lorca muestran las distintas facetas de una meditación que va profundizando en el mismo motivo. El amor aparece ligado a la muerte, que lo frustra: «Me miré en tus ojos / pensando en tu boca. //Adelfa roja. //Me miré en tus ojos. / ¡Pero estabas muerta! //Adelfa negra» («Remansillo»). Se quiere volver al tiempo pleno de la infancia («Yo vuelvo / por mis alas. // ¡Dejadme volver!») o del amor («Quiero volver a la flor. / Y de la flor / a mi corazón. // ¿Te vas, amor? ¡Adiós! // ¡A mi desierto corazón!»), como leemos en la serie titulada «El regreso». La suite «La selva de los relojes» tiene como tema la fugacidad angustiosa del tiempo y lo inexorable de la muerte, la «hora fría» o la «hora esfinge» a la que aluden las correspondientes variaciones o diferencias. Infancia, muerte, amor y paso del tiempo se entrelazan muy logradamente en la pieza que da título a esta suite: «Los lirios negros / de las horas muertas, / los lirios negros / de las horas niñas. // ¡Todo igual! / ¿Y el oro del amor? // Hay una hora tan solo. / ¡Una hora tan solo! / ¡La hora fría!».

La creación de *Suites* coexiste con la de *Canciones*, libro con el que se producen claras interferencias textuales (cf. García-Posada), si bien Lorca no maneja aquí unidades poéticas orgánicas, sino más simples. Tras el juego o la levedad aparente, en *Canciones* continúa la hondura simbólica y la insistencia en los grandes temas de siempre, abordados desde las claves expresivas de la poesía pura (poemas breves, sin anécdota ni efusión sentimental, lirismo objetivado), por lo que la atmósfera de este libro coincide plenamente con la estética imperante en 1927, la fecha en la que es publicado (y en la que lo situamos y nos referimos a él con más detenimiento).

Un MOOC sobre

Federico García Lorca



Bibliografía

García Lorca, Federico, *Suites*, ed. crítica de André Belamich, Barcelona, Ariel.

García Lorca, Federico, *Obra completa I, Poesía 1. Libro de poemas. Poema del cante jondo. Suites. Canciones*, ed. de Miguel García-Posada, Madrid, Akal, 2008.

García Montero, Luis, «García Lorca y el cante jondo», *La palabra de Ícaro. Estudios literarios sobre García Lorca y Alberti*, Granada, Universidad de Granada, 1996, págs. 41-62.

Soria Olmedo, Andrés, *Federico García Lorca*, Madrid, Eneida, 2000.



UNIVERSIDAD
DE GRANADA

 **abiertaugr**
la formación abierta de la UGR

