

Friedrich-Schiller-Universität Jena

Philosophische Fakultät

Institut für Romanistik

Seminario: La voz del pueblo – Curso Intensivo

Docente: Prof. Dr. Claudia Hammerschmidt

Semestre de verano de 2013

Andalucía y su pueblo en el
***Poema del Cante Jondo* de Federico García Lorca**

Entregado por:

Felix Zühlsdorf

Lehramt Gymnasium JM Deutsch/Geschichte/Spanisch

Índice

1. Introducción.....	3
2. Federico García Lorca, Andalucía y el cante jondo.....	4
3. <i>Poema del Cante Jondo</i> de Federico García Lorca.....	6
3.1. Origen y desarrollo	6
3.2. Tres ejemplos de los poemas.....	8
3.2.1. Baladilla de los tres ríos.....	8
3.2.2. Poema de la siguriya gitana.....	10
3.2.3. Poema de la soleá.....	14
3.3. Resumen del análisis – Andalucía en el <i>Poema del Cante Jondo</i>	16
4. Conclusión.....	18
5. Bibliografía	20
Apéndice (los poemas analizados)	

1. Introducción

“Es, pues, señores, el cante jondo, tanto por la melodía como por los poemas, una de las creaciones artísticas populares más fuertes del mundo y en vuestras manos está el conservarlo y dignificarlo para honra de Andalucía y sus gentes.”¹

Estas palabras las pronunció Federico García Lorca durante una conferencia titulada “Importancia histórica y artística del primitivo canto andaluz llamado «cante jondo»” del año 1921. Es una llamada a sus oyentes para que estos recuerden el cante jondo que, como “alma música del pueblo”, “está en gravísimo peligro.”² Aquí ya vemos ciertas características que tienen que ver con el tema del curso intensivo “La voz del pueblo en el espacio cultural europeo.” Lorca ve el cante jondo como creación popular del pueblo andaluz, como si fuera el alma del pueblo. De modo que deberíamos encontrar mucha información sobre Andalucía y su pueblo en sus poemas.

Pero no voy a hablar en general sobre el cante jondo, sino sobre la obra *Poema del cante jondo*, una colección de poemas de Lorca.

¿Qué imagen del pueblo andaluz desarrolla Lorca en los poemas de esta colección? y, ¿cómo lo hace? Para tratar de responder a estas preguntas, el trabajo se estructura de la siguiente manera: primero se trata a Federico García Lorca como un autor andaluz. ¿Qué conexión tiene con Andalucía? y, ¿cómo se puede combinar este con el cante jondo? La pregunta va dirigida a lo que Lorca piensa sobre esta forma de cante, más allá de su generalidad.

La parte principal está dedicada al *Poema del Cante Jondo*. Después de explicar el origen de los poemas, elegí algunos de estos para analizarlos según esta pregunta: ¿qué dice Lorca en sus poemas directa o indirectamente sobre su pueblo andaluz? Un resumen de este análisis es indispensable, ya que hay cosas que los poemas tienen en común y otras cosas que no se ven en los ejemplos elegidos, pero que sin embargo, son necesarios tratar

Para terminar, concluyo y resumo los resultados.

Hay muchos autores que se han dedicado a este tema, pero como se observa a través de la bibliografía, ya hace muchos años que no sale nada nuevo a la luz. Las nuevas investigaciones se centran en las partes de la obra que casi nada tienen que ver con este regionalismo, con el

¹ Federico García Lorca (1997), “Importancia histórica y artística del primitivo canto andaluz llamado ‘cante jondo’”, en Miguel García-Posada (Ed.), *Federico García Lorca. Prosa. Obras completas III*, Barcelona: Galaxia Gutenberg, p. 1302; (abreviado: Federico García Lorca (1997)).

² Federico García Lorca (1997), p. 1281.

fin de enfocarse en la universalidad de Lorca.³ Consecuentemente, me parece importante revisar estas primeras obras para ver la conexión de Lorca con el pueblo andaluz.

2. Federico García Lorca, Andalucía y el cante jondo

Federico García Lorca nació en el año 1898 en Fuente Vaqueros, en la provincia de Granada. Creció en Andalucía y estudió en Granada, entre otros lugares. Por eso, Lorca en sus poemas no solo habla teóricamente sobre Andalucía. Flys lo describía así – quizás un poco exagerado: “En los campos de Andalucía crece la inspiración de García Lorca. [...] El poeta conoce la naturaleza a su alrededor; conoce también el calor simbólico que se da a cada planta, a cada animal en las creencias y supersticiones populares y en la literatura.”⁴ Y si Lorca habla sobre Andalucía no solo lo hace para hablar del paisaje o de las ciudades. Lorca ve que su Andalucía y el pueblo andaluz conforman una unidad, y Lorca se ve como parte de este pueblo. Eso se demuestra por ejemplo en frases como “nuestra única y complicadísima Andalucía”⁵ o “nuestra misteriosa alma.”⁶ Por eso no es una sorpresa que Andalucía sea un tema muy importante en la obra de Lorca. Según Díaz-Playa, se encuentra el imagen de Andalucía mas profundo en el *Poema del Cante Jondo*.⁷ Pero también en *El libro de las poemas*, *Primeras canciones* y en el *Romancero gitano*, Lorca nos da su impresión sobre el pueblo andaluz. Para el último libro el *Poema del Cante Jondo* ya es “un digno precursor”⁸, aunque se ha publicado después.⁹

Lorca usa el cante jondo para expresar su visión del pueblo andaluz. ¿Qué es ese cante jondo? Y la pregunta más importante y más relevante para este trabajo: ¿qué y cómo piensa Lorca sobre esta forma de cante? Hay muchos trabajos sobre este tema y muchas indiferencias entre los investigadores,¹⁰ por eso nos interesa la visión de Lorca sobre el cante jondo. Para él, es “el primitivo canto andaluz” y “las canciones más emocionantes y

³ Vease Horst Rogman (1981), *García Lorca*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, p.127; (abreviado: Horst Rogman (1981)).

⁴ Jaroslaw M. Flys (1955), *El lenguaje poetico de Federico García Lorca*, Madrid: Gredos, p. 27; (abreviado: Jaroslaw M. Flys (1955)).

⁵ Federico García Lorca (1997), p. 1287.

⁶ Federico García Lorca (1997), p. 1281.

⁷ Guillermo Díaz-Plaja (1968), *Federico García Lorca. Su obra e influencia en la poesía española*, 4. ed., Madrid: Espasa-Calpe, p. 109.

⁸ Jaroslaw M. Flys (1955), p. 36

⁹ Vease el capítulo 3.1. de este trabajo.

¹⁰ Norman C. Miller (1978), *García Lorca's Poema del Cante Jondo*, London: Tamesis Books Limited, , p. 11-42; (abreviado: Norman C. Miller (1978)). Ofrece una buena introducción donde da las diferentes opiniones como por ejemplo la visión del origen del cante, el origen de la palabra jondo y las diferencias entre cante jondo y cante flamenco.

profundas de nuestra misteriosa alma.”¹¹ Para explicar qué es el cante jondo, distingue entre cante flamenco y cante jondo y dice que el cante jondo es más antiguo que el cante flamenco; por eso considera el último como consecuencias del primero. Así, adopta la hipótesis de Manuel de Falla, un amigo, que también era organizador del concurso de cante jondo.¹² Lorca ve el origen del cante jondo “en los primitivos sistemas musicales de la india” mientras que el flamenco “toma su forma definitiva en el siglo XVIII.”¹³ El cante jondo “es, pues, un rarísimo ejemplar de cante primitivo, el más viejo de toda Europa, que lleva en sus notas la desnuda y escalofriante emoción de las primeras razas orientales.”¹⁴ Esto nos explica – como hemos dicho en la introducción – por qué para Lorca es tan importante observar esas canciones, y no es solo por su origen antiguo en Europa. “No hay nada, absolutamente nada, igual en toda España, ni en estilización, ni en ambiente, ni en justeza emocional.”¹⁵ Por consiguiente, Lorca combina ese cante con el pueblo andaluz, el suyo, porque eran canciones populares. Por tanto ve “la creación de estos cantos” como “alma de nuestra alma”.¹⁶

Según estas declaraciones sobre el cante jondo, también nos da su opinión sobre el pueblo andaluz que está representado por estas canciones populares: “Nuestro pueblo pone los brazos en cruz mirando a las estrellas y esperará inútilmente la seña salvadora. Es un gesto patético, pero verdadero.”¹⁷ Pero esta esperanza no llega a ningún objetivo, solo a la muerte. Por eso, la muerte como fin y el amor como parte de esta esperanza, son temas muy comunes en los poemas, porque afectan directamente al pueblo andaluz, al menos, tal como Lorca lo ve.

Hay otros autores de poemas jondos como Demófilo, Rodríguez Marín o Manuel Machado. En sus poemas se encuentra “la idea de una Andalucía de doble faz, triste y alegre a la vez.”¹⁸ Pero en el caso de Lorca no: él se queda con solo una cara, que es la de la Andalucía triste, “que él declara como la propiamente popular y ‘andaluza’.”¹⁹ Que la visión alegre está ausente en sus poemas, Lorca lo explica con estas palabras: “Somos un pueblo triste, un pueblo extático.”²⁰

¹¹ Federico García Lorca (1997), p. 1281.

¹² Horst Rogman (1981), p. 15.

¹³ Federico García Lorca (1997), p. 1283.

¹⁴ Federico García Lorca (1997), p. 1283.

¹⁵ Federico García Lorca (1997), p. 1291.

¹⁶ Federico García Lorca (1997), p. 1287.

¹⁷ Federico García Lorca (1997), p. 1291.

¹⁸ Hugo Laitenberger (2000), “Lo gitano y lo andaluz en el 'Poema del cante jondo' y el 'Romancero gitano’”, en Hugo Laitenberger, Theodor Berchem (Coord.), Federico García Lorca (Actas del Coloquio Internacional, Würzburg 1998), Sevilla:Fundación El Monte, p. 29; (abreviado: Hugo Laitenberger (2000)).

¹⁹ Hugo Laitenberger (2000), p. 32

²⁰ Federico García Lorca (1997), p. 1292.

Lorca escribe poemas de origen popular. Normalmente eran poemas de autores anónimos, pero Lorca no solo los copia, sino que él da nuevas formas a estos poemas, nuevos contenidos, teniendo siempre en cuenta los modelos populares:

“Seine volkstümlichen Verse sind nicht Weiterdichten im traditionellen Stil, sondern eine Dichtung, die dadurch volkstümlich ist, dass sie aus der gleichen inneren Situation hervorbricht oder einer gleichen inneren Anlage entstammt wie die volkstümliche Dichtung.”²¹

La tendencia “en la literatura española a volver sobre las fuentes de la tradición oral, el folclore y la poesía popular como base de inspiración temática y formal”²² se llama *neopopularismo*. Gustav Siebenmann ve a Lorca como un representante de esta poesía.²³ Es importante porque de este modo no solo hay que buscar en Lorca la imitación de otros autores o poemas populares, sino que también se puede analizar la particularidad de Lorca en cuanto a su visión de lo popular del pueblo andaluz.

Aunque el cante jondo sea una creación popular, Lorca crea poemas bajo este título. Lorca tiene una visión particular de los poetas que crean cantes populares y opina de ellos que

“enturbian las claras linfas del verdadero corazón; [...] 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.”²⁴

Por tanto vale para él mismo qué dice sobre los poetas.

¿Pero qué es esa última esencia? Es la esencia del pueblo andaluz, que se analizará en el próximo capítulo.

3. Poema del Cante Jondo de Federico García Lorca

3.1. Origen y desarrollo

No sabemos exactamente cuándo escribió Lorca sus poemas. Miller resume diferentes opiniones acerca de esta pregunta. Puede ser que los haya escrito en 1921, o entre 1921 y 1922. También es posible que haya escrito otros en 1924.²⁵ Pero lo que es seguro es la influencia del “Primer Concurso del Cante Jondo” entre el 13 y el 14 de Junio en 1922 en

²¹ Arnold Hottinger (1962), *Das volkstümliche Element in der modernen spanischen Lyrik*, Zürich: Atlantis, p. 45.

²² Demetrio Estébanez Calderón (1996), *Diccionario de términos literarios*, Madrid: Alianza, p.727.

²³ Gustav Siebenmann (1965), *Die moderne Lyrik in Spanien. Ein Beitrag zu ihrer Stilgeschichte*, Stuttgart et.al.: Kohlhammer, p. 170.

²⁴ Federico García Lorca (1997), p. 1294.

²⁵ Norman C. Miller (1978), p. 43. Él cita a los investigadores que, para este trabajo, no resultan importantes.

Granada. Este concurso lo iniciaron Manuel de Falla y otros artistas para proteger este elemento característico del pueblo andaluz.²⁶

Es importante entender esto porque muestra cómo la iniciación del concurso afecta inmediatamente al pueblo andaluz. Si los artistas ven el cante jondo como algo que vale la pena proteger, es porque parte de la cultura de este pueblo. Con esta idea ya tenemos el nexo de unión entre Federico García Lorca, sus poemas y el pueblo andaluz, que es el tema de este trabajo. No sabemos si Lorca empezó a escribir sus poemas antes o después de formar parte de la organización del concurso. Pero tampoco es del todo relevante, porque ya sabemos que el tema interesaba enormemente a nuestro autor.

La conferencia *El cante jondo, primitivo cante andaluz* fue leída por el autor el 19 de febrero 1922 para hacer propaganda del concurso. Antes del concurso ya había leído sus *Poemas del Cante Jondo*, concretamente el 7 de junio 1922. Por tanto, la mayor parte de esta obra ya había escrito antes del concurso.²⁷ Evidentemente tuvo mucho éxito antes, pero una vez celebrado, no fue publicado.

El *Poema del Cante Jondo* se publicó enteramente por primera vez el 23 de mayo de 1931 en la editorial Ulises de Madrid.²⁸ En los poemas que se habían publicado antes de la edición de 1931 se ven algunos cambios que demuestran que Lorca trabajaba en los poemas hasta su publicación.²⁹ No se sabe por qué no los publicó antes, solo podemos imaginarnos que Lorca se dedicó a otras cosas, para él en este momento más importantes, como la publicación de *Romancero gitano* – para el cual el *Poema del Cante Jondo* fue como un trabajo preparatorio – o de sus obras del teatro.³⁰

Lorca dice: “Una de las maravillas del cante jondo, aparte de la esencia melódica, consiste en los poemas.”³¹ Para demostrar cómo que sus poemas tienen que ver con Andalucía y el pueblo andaluz, vamos a centrarnos en tres ejemplos del *Poema del Cante Jondo* para, después, extraer algunas de las características más definitorias en cuanto al tema de este trabajo.

²⁶ Norman C. Miller (1978), p. 44.

²⁷ Norman C. Miller (1978), p. 51.

²⁸ Norman C. Miller (1978), p. 55.

²⁹ Norman C. Miller (1978), p. 55-66. Miller muestra los grandes cambios entre las diferentes versiones. Para la comparación de diferentes ediciones se puede consultar la edición crítica de Christian de Paepe.

³⁰ Norman C. Miller (1978), p. 67.

³¹ Federico García Lorca (1997), p. 1290.

3.2. Tres ejemplos de los poemas

3.2.1. *Baladilla de los tres ríos*

La edición del año 1931 empieza con este poema y también resulta muy importante en relación con nuestro tema puesto que, desde mi punto de vista, muestra todos los tópicos importantes de Andalucía.

Miller resume que se ha interpretado ese poema de diferentes maneras: hay autores que creen que “presents all the elements which will be found throughout the entire Poema”³², mientras que otros solo lo ven como un gran ‘coro’ dedicado a las ciudades de Andalucía, pero sin conexión con los otros poemas.³³ Esas opiniones, bajo mi opinión, no son contradictorias, porque todos los poemas están conectados con Andalucía en cuanto al tema de cante jondo.

Vemos aquí la primera estrofa:

El río Guadalquivir
va entre naranjos y olivos
Los dos ríos de Granada
Bajan de la nieve al trigo.³⁴

Lorca habla de tres ríos. Uno lo nombra – el Guadalquivir – y muestra el paisaje alrededor de la ciudad de Sevilla. En la cuarta estrofa nombra los otros ríos como “Darro y Genil”, que confluyen juntos en Granada. Con “naranjos y olivos” ya tenemos símbolos que nos llevan a Andalucía y a su tierra seca; “la nieve” representa la sierra de Granada. Pero Lorca no solo quiere describir el paisaje, sino además contrastar las dos ciudades, como vemos en las siguientes estrofas:

El río Guadalquivir
Tiene las barbas granates.
Los dos ríos de Granada,
uno llanto y otro sangre.
[...]
Para los barcos de vela
Sevilla tiene un camino;
por el agua de Granada

³² Norman C. Miller (1978), p. 6. Él cita a Celia Lightman (nota 1).

³³ P.e. Albert Henry, como dice Norman C. Miller (1978), p. 68.

³⁴ Se citan los poemas de la siguiente edición: Federico García Lorca (1994), *Poema del cante jondo 1921. Seguido de tres textos teóricos de Federico García Lorca y Manuel de Falla*, ed. Mario Hernández, Madrid: Alianza, p. 141-163. No se van a señalar todas las citas, por consiguiente hay una fotocopia de todos los poemas citados de esta edición en el apéndice de este trabajo.

sólo reman los suspiros.
[...]
Guadalquivir, alta torre
y viento en los naranjales.
Darro y Genil, torrecillas
muertas sobre los estanques.

La “oposición entre el único río Guadalquivir y los ríos Dauro y Genil”³⁵ es evidente: mientras a Sevilla pueden llegar los barcos, a Granada solo llegan los suspiros. En Sevilla se encuentran torres grandes, para describir Granada basta con el diminutivo “torrecillas”; en Sevilla viento, en Granada la muerte.

Las estrofas se componen de oraciones yuxtapuestas que abren otro margen temático:

¡Ay, amor
que se fue y no vino!
[...]
¡Ay, amor
que se fue por el aire!

Introduciendo la estrofa con la interjección “Ay” – que es muy común en las coplas de las canciones porque es como el grito del llanto –, el autor habla del amor perdido, inalcanzable, que será un tema en todos los poemas. De manera que no es este el verdadero amor que buscamos, sino el amor que nos lleva a la desesperación hasta su última consecuencia: la muerte. A pesar de que esta palabra no se nombre, tenemos que pensar siempre en este “binomio temático”³⁶ del amor y de la muerte, porque es parte de la visión que tiene Lorca del pueblo andaluz.

Para entender el cante jondo lorquiano es necesario tener en cuenta esta imagen de Granada que no es tan positiva como la de Sevilla, porque “la visión del libro será, al fin y al cabo, una visión granadina de las cosas.”³⁷ Aunque se vean tantas oposiciones y contrastes en el primer poema, “se confunden en la profundidad de una visión unitativa de esta única y complicadísima Andalucía.”³⁸ Por eso me parece pertinente considerar el poema como la

³⁵ Christian de Paepe (1986), *Poema del Cante Jondo. Federico García Lorca. Edición crítica*, Madrid: Espasa-Calpe, p. 105; (abreviado: Christian de Paepe (1986)).

³⁶ Christian de Paepe (1986), p. 106.

³⁷ Christian de Paepe (1986), p. 105.

³⁸ Christian de Paepe (1986), p.105.

introducción³⁹ de la colección *Poema del Cante Jondo*, o como dice De Paepe el “poema-prólogo.”⁴⁰

3.2.2. *Poema de la siguriya gitana*

Hablamos ahora de un grupo de siete poemas que Lorca titula así. Es, después de *Baladilla de los tres ríos*, la primera parte del *Poema del Cante Jondo*. La siguriya es, según Lorca, el “tipo genuino y perfecto”⁴¹ del cante jondo, de forma que la podemos ver como un ejemplo importante.

Primero nos describe la escena en *Paisaje*. Otra vez estamos en “El campo / de olivos”. Laitenberger considera que tiene un trasfondo autobiográfico porque recuerda a una excursión que hizo Lorca con amigos por tierras granadinas.⁴² No es la Andalucía Sevillana, como describe en la *Baladilla*:

Sobre el olivar
hay un cielo hundido
y una lluvia oscura
de luceros fríos.

También describe el paisaje con características típicas del cante jondo cuando dice: “Los olivos / están cargados / de gritos.” Vemos un paisaje oscuro, sin alegría. Así lo hace en todos los poemas siguientes.

El segundo poema es *La guitarra*. Ese instrumento es el propop del cante jondo. El ritmo del poema, intento reproducir un acorde de guitarra.⁴³ Palabras como “llanto” y “llorar” recrean la atmósfera que ha descrito en el poema anterior. Este llorar “por cosas / lejanas” también nos dice algo sobre la imagen que tiene Lorca de Andalucía. Es algo que no se puede lograr, algo lejano, como un ideal. Quizás es el amor inalcanzable como hemos visto antes. Los últimos versos son los siguientes:

¡Oh guitarra!
Corazón malherido
por cinco espadas.

³⁹ Véase Norman C. Miller (1978), p. 69.

⁴⁰ Christian de Paepe (1986), p. 106.

⁴¹ Federico García Lorca (1997), “Arquitectura del cante jondo”, en Miguel García-Posada (Ed.), *Federico García Lorca. Prosa. Obras completas III*, Barcelona: Galaxia Gutenberg, p. 34.

⁴² Hugo Laitenberger (2000), p.33.

⁴³ Norman C. Miller (1978), p. 70.

Este final es muy dramático y quizás sirva para formentar el clímax del poema.⁴⁴ Después de la exclamación sigue con la comparación de la guitarra con el corazón herido.

De Paepe ve los siguientes tres poemas *El grito*, *El silencio* y *El paso de la siguiriya* como núcleo de ese grupo, el “momento supremo del canto.”⁴⁵ En los títulos vemos la oposición entre el grito y el silencio, antes que viene el poema clave⁴⁶.

Después de tocar *la guitarra*, la música se ve interrumpida por *el grito* del cantaor. Este “¡Ay!” sirve para expresarlo. El grito tiene dos funciones: por un lado, separa las diferentes ideas del grito y por otro, intensifica la atmósfera dramática del poema. ¿Pero qué son las ideas del grito? En primer lugar, es como un sonido que se mueve “de monte / a monte”; en segundo, se transforma en un arco iris, pero no colorido, sino en “un arco iris negro”. El negro muestra algo oscuro, algo sin luz, sin alegría, subrayado por “la noche azul.” La transformación en un “arco de viola” viene después. Es un grito tan fuerte que el viento empieza a vibrar. Crea así una imagen mística, mas, si sabemos que Lorca muchas veces usa el viento como símbolo para la muerte.⁴⁷ El poema acaba con los siguientes versos entre paréntesis:

(Las gentes de las cuevas
asoman sus velones.)

Muestra las consecuencias del grito para el pueblo. Habla de los gitanos⁴⁸ que han visto, gracias a las luces, lo que ha pasado. Pero no sabemos, qué van a ver. De este modo el poema queda abierto.

El silencio no es solo el título del siguiente poema. En los seis versos que tiene repite tres veces ese sustantivo. Después del grito se crea una atmósfera tranquila. Pero no es un silencio como nos imaginamos, es un “silencio ondulado”, de modo que tiene otra vez cualidades del sonido o del viento.

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

⁴⁴ Norman C. Miller (1978), p. 72.

⁴⁵ Christian de Paepe (1986), p. 108.

⁴⁶ Así lo nombra de Christian de Paepe (1986), p. 108. Norman C. Miller (1978) dice „the high point of the entire composition“, p. 73.

⁴⁷ Norman C. Miller (1978), p. 72.

⁴⁸ Norman C. Miller (1978), p. 72.

Así empieza *El paso de la siguiiya*. Se puede identificar muchos símbolos, metáforas y personificaciones en estos cuatro versos. Tenemos la “blanca serpiente” que muestra la niebla, la muchacha morena es el canto siguiiya, las mariposas son negras. Los colores son varios, pero no son colores que denotan alegría, sino la pena.

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

Las mariposas y la niebla están acompañadas por un ritmo sin fin. Así se siente mucho movimiento en el poema que caracteriza este paso. Este ritmo también se puede entender como una referencia “a que la siguiiya no tiene compás, es decir, no tiene un ritmo marcado.”⁴⁹ Pero es más, la personificación del canto tiene algo más, habla de un “corazón de plata” y un puñal. Aquí tenemos la tragedia del ser humano, y otra vez la muerte.⁵⁰

El paso cierra con una doble pregunta:

¿Adónde vas, siguiiya,
con un ritmo sin cabeza?
¿Qué luna recogerá
Tu dolor de cal y adelfa?

Es una pregunta directamente a la siguiiya, personificada en la muchacha. Primero vemos que hace algo sin cabeza, como sin razón, sin fin. No sabe qué va a lograr. A continuación, introduce el símbolo de la luna que, otra vez, significa muerte. Y más aún, porque se puede ver como una tumba del amor perdido.⁵¹ Entre la primera y la segunda estrofa y después de la última, inserta la siguiente frase en letras cursivas:

*Tierra de luz,
cielo de tierra.*

Por un lado subraya la “proximidad del poema a la estructura del cante”, por otro, vemos aquí otra vez un contraste, representado por la diferencia arriba – abajo.⁵²

La siguiiya se fue, y, ¿qué pasa ahora? En el poema *Después de pasar* Lorca dice primero:

Los niños miran
un punto lejano.

⁴⁹ Allen Josephs (1995): *Poema del Cante Jondo. Federico García Lorca*. Madrid: Cátedra, p. 150.

⁵⁰ Norman C. Miller (1978), p. 73.

⁵¹ Norman C. Miller (1978), p. 74.

⁵² Gabriela Genovese (2005), *Un poeta de los márgenes: Federico García Lorca*, Mar del Plata: Ed. Martín, p. 36.

Este punto debe ser imaginado por la melodía de la *siguiriya* antes de que se pierda en el aire, lo que simboliza algo inalcanzable. Después crea una atmósfera mística. Hay “candiles [que] se apagan”, “muchachas ciegas” que preguntan a la luna algo que no se concreta y se siente el llanto como espirales en el aire. Nadie sabe qué pasa en este “punto lejano” y qué tiene que ver con esas cosas extrañas. Son muchas preguntas las que el lector debe plantearse, pero no hay una respuesta. Para Lorca esta es una característica esencial del cante jondo: “En el fondo de todos los poemas late la pregunta, pero la terrible pregunta que no tiene contestación.”⁵³ Con los últimos versos, parecidos a los primeros dos, subraya esta idea:

Las montañas miran
un punto lejano.

Esta vez no son los niños, sino las montañas. Las montañas son muy grandes pero tampoco ven qué pasa en este punto, por tanto debería ser algo muy lejano.

El último poema se llama *Y después*. Si analizamos los sustantivos (laberintos, tiempo, desierto corazón, deseo, ilusión, aurora, besos) vemos que muchos pertenecen a conceptos abstractos. No podemos definir exactamente qué es el tiempo, no sabemos si se cumple un deseo, y la ilusión es también algo irreal. Y así queda todos después. El verbo “desvanecer” refuerza esta vaguedad. Pero queda algo:

Sólo queda
el desierto.
Un ondulado
desierto.

Los versos “Sólo queda / el desierto” se repite – entre paréntesis – dos veces, que sirve entonces como un refrán. Pero la tercera vez no es sólo un desierto, es “un ondulado desierto.” ¿Qué significa este desierto? Miller dice que “only the final emptiness of a vast, silent desert of complete spiritual desolation and loneliness is left.”⁵⁴ Las ondas se pueden asemejar a la música, a las melodías del cante jondo. Por otro lado, muestra un poco de movimiento en este silencioso desierto. No todo está muerto, sino que queda un poco de esperanza.

Todos estos poemas, entendido como conjunto, son una verdadera composición. Esa composición muestra todos alrededor de este *Paso de la siguiiriya* y combina diferentes temas, el amor, la muerte, la tristeza.

⁵³ Federico García Lorca (1997), p. 1291.

⁵⁴ Norman C. Miller (1978), p. 75.

3.2.3. *Poema de la soleá*

Esta colección de diez poemas no es tanto una composición como la anterior, sin embargo, se pueden encontrar muchos aspectos sobre Andalucía. Analizamos los dos primeros y el último, porque funcionan como un marco y reflejan algunas de las ideas que son importantes para el tema del pueblo andaluz.

Evocación se llama el poema introductorio. Y nos lleva otra vez al paisaje de Andalucía, pero también al desierto del poema anterior.⁵⁵ Según Miller, este poema nos ofrece dos grupos de símbolos: Por un lado tenemos palabras como “tierra seca”, “quieta”, “vieja”, “pena” o “muerte sin ojos”, por otro son sustantivos como “viento”, “olivar”, “caminos” o “brisa.” Mientras que el primer grupo simboliza el estancamiento y la muerte, el segundo marca el movimiento, la vida, la libertad.⁵⁶ Pero el segundo grupo está representado solo en cuatro versos y están escritos entre paréntesis.:

[...4 versos...]

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

[...9 versos ...]

(Viento por los caminos.
Brisa en la alameda.)

Así, no es un contraste real, porque los versos del primer grupo – y su ambiente triste – tienen mucho más peso. La emoción positiva no tiene oportunidad de vencer.

En el segundo poema *Pueblo* se precisa más la descripción del paisaje. También refuerza esas emociones del primer poema y da una imagen mística.

Sobre el monte pelado
un calvario. [...]
Por las callejas
hombres embozados,
y en las torres
veletas girando.
Eternamente
girando.

⁵⁵ Christian de Paepe (1986), p. 172.

⁵⁶ Norman C. Miller (1978), p. 77.

¿Quiénes son estos hombres? ¿Por qué están embozados? Y las veletas, ¿qué llevan? No lo sabemos. Según Miller, las veletas son símbolos de los destinos del ser humano que siempre puede cambiar.⁵⁷

¡Oh pueblo perdido,
en la Andalucía del llanto!

Es un comentario de un yo lírico que cierra este poema. Tenemos aquí, por excelencia, la referencia al tema de Andalucía. Está claro que habla de una aldea y no del conjunto de los andaluces, pero lo mismo se podría decir sobre el pueblo andaluz. Es un pueblo sin esperanza, sin un destino. Muy importante es el motivo del llanto, como se ve también en poemas anteriores, así recuerdo de la “tierra de la pena, de la muerte y de las flechas” del poema *Evocación*.⁵⁸

Para ver directamente cómo cierra Lorca esta sección de poemas, analizamos el último, titulado *Alba*, donde – otra vez – da una descripción de Andalucía. Empieza así:

Campanas de Córdoba
en la madrugada.
Campanas de amanecer
en Granada.

Estamos directamente en dos de las ciudades más grandes de Andalucía. Pero no queda claro para qué están ahí las campanas sonando. Por un lado podría ser la esperanza. Antes bien, ¿Por qué suenan tan temprano por la mañana? También se interpreta esta como “anuncios funerarios que acompañan la ,soleá enlutada.”⁵⁹ Pero esa interpretación afectaría directamente a la atmósfera del poema. Si vemos el resto de los poemas parece más sensata la segunda opción, porque hay pocos momentos positivos en ellos. Con los lexemas “llorar”, “temblorosa” y “encrucijada” tampoco se siente algo positivo. Al contrario, hay mucha vida en este poema, porque no solo describe un paisaje, sino que presenta personas como

Las muchachas,
de Andalucía la alta
y la baja.
Las niñas de España,
de pie menudo
y temblorosas faldas,
que han llenado de luces

⁵⁷ Norman C. Miller (1978), p. 77.

⁵⁸ Christian de Paepe (1986), p. 175.

⁵⁹ Norman C. Miller (1978), p. 82.

las encrucijadas.

Otra vez el autor se refiere a las dos ciudades Granada (“Andalucía la alta”) y Córdoba (“Andalucía la baja”).⁶⁰ Las chichas llenan las calles con luces. Se podría ver como un acto positivo, porque la luz simboliza la vida y la razón. Pero éso depende de cómo se ve el símbolo de las encrucijadas. Miller presenta dos opciones: por un lado podría ser el cruce del amor que allí se convierte en una tensión dramática y en la violencia (que es tema de las otras poemas de esa composición). Por otro, se las ve como “the road into womanhood which the young girls who have not yet known love must traverse.”⁶¹

3.3. Resumen del análisis – Andalucía en el *Poema del Cante Jondo*

Después del análisis de algunos de los poemas del Poema del Cante Jondo de Federico García Lorca hay que ver cómo se puede resumir las conexiones entre lo lírico y las ideas de Lorca sobre el pueblo andaluz. Hay algunos puntos que muestran directamente dicha conexión, otros son mas sutiles.

Empezamos con las descripciones geográficas. Como hemos visto, Lorca nombra ciudades como Cordoba y Granada y ríos como el Guadalquivir. Así se sabe donde se tiene que situar los poemas. Sustantivos como “olivar”, “naranjos” y “montes” también dejan imaginar paisajes del sur de España. Lorca conoce su Andalucía y nos da una amplia imagen de esta región.

No es solo ésto. Es más el ambiente, la atmósfera que crea Lorca en sus poemas, que muestra la visión de Lorca de su pueblo. No hay mucho positivo, la pena y la tristeza dominan esas poemas. ¿Pero cómo crea Lorca esta atmósfera?

Primero combina la descripción del paisaje con cosas que crean una atmósfera triste. Así no sólo habla de olivos – en el poema *Paisaje* – si no de “olivos cargados de gritos”, no es sólo la tierra sino “tierra de pena”, “tierra de la muerte sin ojos.”⁶² Estos suplementos ya también caracterizan el pueblo andaluz.

La riqueza de símbolos y metáforas de Lorca, que Rogman ve como la clave para entender sus poemas⁶³, no se puede resumir con pocas oraciones.⁶⁴ Pero doy algunos ejemplos que

⁶⁰ Christian de Paepe (1986), p. 189.

⁶¹ Norman C. Miller (1978), p. 82.

⁶² Manuel Antonio Arango (2007), *Historia, intrahistoria y compromiso social en siete poetas hispánicos. Darío, Lorca, Guillén, del Cabral, Maros, Vallejo y Neruda*, New York et.al.: Peter Lang, p. 35; (Abreviado: Manuel Antonio Arango (2007)).

⁶³ Horst Rogman (1981), p. 109.

muestran cómo subraya la visión del pueblo andaluz. Cuando se habla del tiempo ya hay un símbolo muy importante en la obra lírica de Lorca: ¿cuándo ocurren las acciones? En el *Poema de la soleá* se encuentran frases o palabras como “cielo hundido”, “luceros fríos”, “la noche azul”, “la luna.” Está claro que se habla del símbolo de la noche, que representa la muerte, la pena, el peligro, y así Lorca crea una atmósfera oscura, sin luz. Y eso es algo típico del cante jondo; según Lorca, los poemas “tienen su mejor escenario en la noche ... en la noche de azul de nuestro campo.”⁶⁵

Parece muy interesante cómo Lorca usa los colores. Sabugo Abril dice que “predominan el negro, el rojo y el verde.”⁶⁶ En el *Poema del Cante Jondo* vemos muchos ejemplos del color negro, relacionado con el símbolo de la noche. Habla por ejemplo de las “mariposas negras” o de un “arco iris negro.” Aquí combina el color con cosas que normalmente no se asocian con el negro. Así intensifica el significado como “expresión y símbolo de la pena, del pozo oscuro, de la noche, de la soledad de la muerte.”⁶⁷ Los otros dos colores no forman parte de estos poemas. Pero en el poema *El grito* combina este “Arco iris negro” con “la noche azul.” El azul es el color del modernismo y representa la belleza ideal, con su referencia al aire y al mar.⁶⁸ Aquí en este ejemplo sirve más para contrastar el arco iris y la noche, pero en las dos frases es símbolo de la pena y sirve para amplificar el grito desde el color.

Pero, ¿qué significa esta pena? y, ¿qué tiene que ver con el llanto? La pena, como lo ve Lorca, es algo muy normal y forma parte del pueblo andaluz, “no es una enfermedad. Es un sentir incurable. Se nace y se muere con ella. El artista andaluz crea desde la pena, sabe de ella y vuelve a ella. Le duele, pero la necesita para ser él mismo.”⁶⁹ Por tanto hay que expresarla. El llanto es expresión de la pena andaluza. Por eso se encuentra tantas veces esta palabra en los poemas, como hemos visto en *Baladilla de los tres ríos* o en el *Poema de la siguiyriya gitana*. Y todo eso llega al máximo en el poema *Pueblo* del *Poema de la soleá*:

¡Oh pueblo perdido
en la Andalucía del llanto!

⁶⁴ Véase Manuel Antonio Arango (1995), *Símbolo y simbología en la obra de Federico García Lorca*, Madrid: Editorial Fundamentos.

⁶⁵ Federico García Lorca (1997), p. 1293.

⁶⁶ Amancio Sabugo Abril (1986), Claves interiores de la poesía lorquiana, en *Cuaderno Hispanoamericano* 436, p. 482; (Abreviado: Amancio Sabugo Abril (1986)).

⁶⁷ Amancio Sabugo Abril (1986), p. 483.

⁶⁸ Amancio Sabugo Abril (1986), p. 482.

⁶⁹ Amancio Sabugo Abril (1986), p. 490.

El llanto aparece como un Leitmotiv en los poemas.⁷⁰ Es un llanto que no tiene un contenido porque “llora por cosas lejanas”, como dice Lorca en *La guitarra*. Pero este llanto se puede convertir en grito que es otra expresión de la pena. Continúa la misma esencia como del llanto pero tiene mas intensidad.⁷¹ Ese grito, si Lorca no lo usa como sustantivo, se manifiesta en la exclamación “¡Ay!” que sirve como expresión del grito.

La muerte es otro tema que se puede relacionar también con esta pena. Pero siempre está presentado en oposición con otro tema.⁷² Puede ser en la contradicción de muerte-vida o de muerte-amor. Arango ve la primera oposición en el símbolo del agua, pues “ese preciado líquido es símbolo de renacimiento y de muerte.”⁷³ En la *Baladilla de los tres ríos* también se menciona la segunda oposición. Vienen juntas las palabras “sangre” y “torrecillas muertas” con el “amor.” Pero siempre se siente que no es la vida y que no es el amor el que está en condiciones de prevalecer la muerte.

4. Conclusión

En este trabajo hemos señalado la importancia de la obra *Poema del Cante Jondo* de Federico García Lorca para mostrar su visión del pueblo andaluz y de su tierra Andalucía en general.

Es un tema muy interesante, si sabemos que Lorca es un poco particular con sus opiniones y que hay otros autores como Platero, Machado etc. que dibujan una imagen de Andalucía más amplia que Lorca.

Hemos analizado los poemas en cuanto a su atmósfera, no por su forma, su rima o ritmo etc. porque no nos hubiera dado mucha información con respecto a la visión del pueblo. Cuando se habla de una atmósfera muchas veces es difícil de explicar de dónde se extrae esta impresión. En el caso de *Poema de Cante Jondo* se puede ejemplificar esto con diferentes formas del análisis lírico. Se puede ver en los lexemas, en los símbolos, en los colores, en las descripciones y las contradicciones; por tanto en el contenido. Todas esas cosas aportan esa atmósfera de tristeza, de pena. No hay alegría ni esperanza. La muerte es lo único que queda con toda seguridad. Así lo resume Laitenberger:

⁷⁰ Vease Manuel Antonio Arango (2007), p. 31.

⁷¹ Manuel Antonio Arango (2007), p. 34.

⁷² Norman C. Miller (1978), p. 154-162. Dice que hay muchas contradicciones en la obra de Lorca y es la forma poética más usada.

⁷³ Manuel Antonio Arango (2007), p. 33.

“Esta Andalucía de la muerte es la única que la poesía de Lorca conoce. La Andalucía alegre [...] en su obra no existe. Sólo existe la Andalucía del llanto y de la Pena que, según él, vive en el pueblo.”⁷⁴

Además, se podría resumir como lo hizo Arango: “Indudablemente el *Poema del cante jondo*, acredita plenamente un profundo conocimiento del pueblo andaluz y a su vez representa la voz grave y adolorida del pueblo de Andalucía.”⁷⁵

Sin embargo, es solo una perspectiva, la perspectiva de Lorca. Y, la alegría en el pueblo andaluz existe.

⁷⁴ Hugo Laitenberger (2000), p. 38.

⁷⁵ Manuel Antonio Arango (2007), p. 35

5. Bibliografía

Bibliografía primaria

Federico García Lorca (1994), *Poema del cante jondo 1921. Seguido de tres textos teóricos de Federico García Lorca y Manuel de Falla*, ed. Mario Hernández, Madrid: Alianza.

Federico García Lorca (1997), “Arquitectura del cante jondo“, en Miguel García-Posada (Ed.), *Federico García Lorca. Prosa. Obras completas III*, Barcelona: Galaxia Gutenberg, p. 33-52.

Federico García Lorca (1997), “Importancia histórica y artística del primitivo canto andaluz llamado ‘cante jondo’“, en Miguel García-Posada (Ed.), *Federico García Lorca. Prosa. Obras completas III*, Barcelona: Galaxia Gutenberg, p. 1281-1303.

Bibliografía secundaria

Manuel Antonio Arango (2007), *Historia, intrahistoria y compromiso social en siete poetas hispánicos. Darío, Lorca, Guillén, del Cabral, Maros, Vallejo y Neruda*, New York et.al.: Peter Lang.

Manuel Antonio Arango (1995), *Símbolo y simbología en la obra de Federico García Lorca*, Madrid: Editorial Fundamentos.

Guillermo Díaz-Plaja (1968), *Federico García Lorca. Su obra e influencia en la poesía española*, 4. ed., Madrid: Espasa-Calpe.

Demetrio Estébanez Calderón (1996), *Diccionario de términos literarios*, Madrid: Alianza.

Jaroslav M. Flys (1955), *El lenguaje poético de Federico García Lorca*, Madrid: Gredos.

Gabriela Genovese (2005), *Un poeta de los márgenes: Federico García Lorca*, Mar del Plata: Ed. Martín.

Arnold Hottinger (1962), *Das volkstümliche Element in der modernen spanischen Lyrik*, Zürich: Atlantis.

Allen Josephs (1995): *Poema del Cante Jondo. Federico García Lorca*. Madrid: Cátedra.

Hugo Laitenberger (2000), “Lo gitano y lo andaluz en el 'Poema del cante jondo' y el 'Romancero gitano’“, en Hugo Laitenberger, Theodor Berchem (Coord.), *Federico García Lorca (Actas del Coloquio Internacional, Würzburg 1998)*, Sevilla:Fundación El Monte, p. 23-45.

Norman C. Miller (1978), *García Lorca's Poema del Cante Jondo*, London: Tamesis Books Limited.

Christian de Paepe (1986), *Poema del Cante Jondo. Federico García Lorca. Edición crítica*, Madrid: Espasa-Calpe.

Horst Rogman (1981), *García Lorca*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Gustav Siebenmann (1965), *Die moderne Lyrik in Spanien. Ein Beitrag zu ihrer Stilgeschichte*, Stuttgart et.al.: Kohlhammer.

Amancio Sabugo Abril (1986), Claves interiores de la poesía lorquiana, en *Cuaderno Hispanoamericano* 436, p. 479-493.

Francisco Umbral (1975), *Lorca. Poeta maldito*, 2.ed., Madrid: Biblioteca Nueva.

Baladilla de los tres ríos*

A SALVADOR QUINTERO**

* En gran parte de la obra de Lorca existe una preocupación por la geografía andaluza, sobre todo por lo que podríamos llamar la geografía comparada. Los puntos de comparación son casi siempre Sevilla y Granada. A veces, entra Córdoba, Málaga u otra ciudad. Pero Sevilla y Granada, capitales de Andalucía la baja y Andalucía la alta, Andalucía occidental y Andalucía oriental, forman un contraste permanente a lo largo de su obra poética. Este poema representa la comparación de las dos ciudades desde un punto de vista histórico-sentimental. Es posterior a 1921 y viene a formar una especie de prólogo poético. Para una discusión de las dos Andalucías, véase Ricardo Molina, *Misterios del arte flamenco*, págs. 113-114.

Fue publicado por primera vez en *Horizonte-Arte, literatura, crítica*, Madrid, núm. 5 (1923), pág. 1. Cfr. Katherine Sibbald, «Federico García Lorca's Original Contributions to the Literary Magazines in the Years 1917-1937», *García Lorca Review*, vol. II, núm. 1 (1974), y en el folleto *Antonia Mercé la Argentina*, Nueva York, Instituto de las Españas, 1930, pág. 25. En esta publicación, que recoge los trabajos que se leyeron en la Universidad de Columbia el día 16 de diciembre de 1929 en homenaje a Antonia Mercé, «la Argentina», por Ángel del Río, Gabriel G. Maroto, Federico García Lorca y Federico de Onís, el título del poema es «Balada de los tres ríos».

La primera versión de este poema aparece en la carta que escribió Lorca a Melchor Fernández Almagro, desde «Granada, fines de diciembre 1922». Cfr. Antonio Gallego Morell, (editor): *García Lorca. Cartas, postales, poemas y dibujos*, Madrid, Editorial Moneda y Crédito, 1968, pág. 48.

** Profesor, poeta y terrateniente en Tenerife, era amigo de Lorca y pertenecía —como tantos otros de los «dedicados» del *Poema del Cante Jondo*— a la tertulia que se celebraba en la casa de Carlos Morla Lynch, secretario del embajador chileno, durante este año de 1931 en que se publica el libro de Lorca. Muchas de las dedicatorias parecen ser, por lo tanto, próximas a la fecha de publicación, no de composición.

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

¡Ay, amor
que se fue y no vino! 5

El río Guadalquivir
tiene las barbas granates.
Los dos ríos de Granada,
uno llanto y otro sangre. 10

¡Ay, amor
que se fue por el aire!

Para los barcos de vela
Sevilla tiene un camino;
por el agua de Granada 15
sólo reman los suspiros.

³⁻⁴ Los dos ríos son el Darro y el Genil. Tienen su origen en la sierra. La cabecera del Genil se encuentra en varias lagunas en plena Sierra Nevada, entre Pico Veleta y Mulhacén. El Darro, más al norte, baja desde la sierra de Yedra para confluir con el Genil en Granada.

¹⁰ J. M. Aguirre relaciona este verso con

Dejando un rastro de sangre.
Dejando un rastro de lágrimas.

del «Romance sonámbulo», en «El sonambulismo de Federico García Lorca», en Idefonso-Manuel Gil, (ed.) *Federico García Lorca. El escritor y la crítica*, pág. 40.

llanto: en la versión original que envió a Melchor Fernández Almagro decía *nieve*. El cambio a *llanto* fue introducido en la versión publicada en el folleto-homenaje a Antonia Mercé, «la Argentina».

¹³⁻¹⁴ El Guadalquivir es navegable hasta Sevilla.

¹⁵⁻¹⁶ Sobre Granada, véase «Granada (Paraíso cerrado para muchos)». Al final surge la inevitable comparación con Sevilla: «Todo lo contrario que Sevilla. Sevilla es el hombre y su complejo sensual y sentimental. Es la intriga política y el arco de triunfo. Don Pedro y Don Juan. Está llena de elemento humano, y su voz arranca lágrimas, porque todos la entienden. Granada es como la narración de lo que ya pasó en Sevilla» (I, 940).

¡Ay, amor
que se fue y no vino!

Guadalquivir, alta torre
y viento en los naranjales. 20
Darro y Genil, torrecillas
muertas sobre los estanques.

¡Ay, amor
que se fue por el aire!

¡Quién dirá que el agua lleva 25
un fuego fatuo de gritos!

¡Ay, amor
que se fue y no vino!

Lleva azahar, lleva olivas,
Andalucía, a tus mares. 30

¡Ay, amor
que se fue por el aire!

²¹ *torrecillas*: en la versión original que hemos mencionado decía *fuentecillas* y este cambio también apareció en la publicación de 1930.

Poema de la siguiriya gitana*

A CARLOS MORLA VICUÑA**

PAISAJE

El campo
de olivos
se abre y se cierra
como un abanico.
Sobre el olivar 5
hay un cielo hundido
y una lluvia oscura
de luceros fríos.
Tiembla junco y penumbra
a la orilla del río. 10

* Sobre la *siguiriya*, que es cante gitano por excelencia, no hay mejor definición que la del propio Lorca: «Se da el nombre de *cante jondo* a un grupo de canciones andaluzas cuyo tipo genuino y perfecto es la *siguiriya gitana*» (I, 974).

** «Federico ha publicado un nuevo libro exquisito. Es una recopilación de su *Poema del Cante Jondo*, que data del año 1921. Obra de juventud, en la que consagra afectuosamente las «*Siguiriyas*» a nuestro hijo, Carlos Morla Vicuña», Carlos Morla Lynch, *En España con Federico*, pág. 65.

Se riza el aire gris.
Los olivos
están cargados
de gritos.
Una bandada
de pájaros cautivos,
que mueven sus larguísimas
colas en lo sombrío.

15

15-18 Cfr. con estos versos de «Café cantante»:

Y en los espejos verdes,
largas colas de seda
se mueven.

LA GUITARRA*

Empieza el llanto
de la guitarra.
Se rompen las copas
de la madrugada.
Empieza el llanto 5
de la guitarra.
Es inútil
callarla.
Es imposible 10
callarla.
Llora monótona
como llora el agua,
como llora el viento
sobre la nevada.
Es imposible 15
callarla.
Llora por cosas
lejanas.
Arena del Sur caliente
que pide camelias blancas. 20

Llora flecha sin blanco,
la tarde sin mañana,
y el primer pájaro muerto
sobre la rama.
¡Oh guitarra!
Corazón malherido
por cinco espadas.

25

* Edward F. Stanton, «García Lorca and the Guitar», *Hispania*, vol. 58, núm. 1, (marzo 1975), págs. 52-58, ha estudiado la presencia de la guitarra en la obra de Lorca. Señala como apropiada la posición de este poema, puesto que en una *siguiriya* lo primero que se oye es el rasgueo de la guitarra.

¹⁷⁻²⁰ En su conferencia sobre el cante, Lorca afirma: «...la guitarra ha construido el cante jondo. Ha labrado, profundizado, la oscura musa oriental judía y árabe antiquísima, pero por eso balbuciente. La guitarra ha occidentalizado el cante, y ha hecho belleza sin par, y belleza positiva del drama andaluz, Oriente y Occidente en pugna, que hacen de Bética una isla de cultura» (1, 999).

En el manuscrito original cuyo facsímil publica Rafael Martínez Nadal, suprimió los siguientes versos

Caminos infinitos
sin encrucijadas
nos llevan a las fuentes
perdidas de las rosas

Cfr. Martínez Nadal, *Autógrafos*, pág. 6.

EL GRITO*

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

Desde los olivos
será un arco iris negro
sobre la noche azul. 5

¡Ay!

Como un arco de viola
el grito ha hecho vibrar
largas cuerdas del viento. 10

¡Ay!

(Las gentes de las cuevas
asoman sus velones.)

¡Ay!

* Dice Lorca: «La siguiriya gitana comienza por un grito terrible, un grito que divide el paisaje en dos hemisferios iguales. Es el grito de las generaciones muertas, la aguda elegía de los siglos desaparecidos, es la patética evocación del amor bajo otras lunas y otros vientos» (I, 976).

⁷ La siguiriya comienza característicamente con un «grito» como este «¡Ay!».

EL SILENCIO

Oye, hijo mío, el silencio.
Es un silencio ondulado,
un silencio,
donde resbalan valles y ecos
y que inclina las frentes
hacia el suelo. 5

³⁻⁶ Este silencio es muy lorquiano porque tiene cualidades que no pertenecen al silencio, sino a un silencio mitificado, transformación que se llevará a cabo en el *Romancero* con el viento, la pena y otros muchos elementos. Aquí no está del todo personificado como, por ejemplo el viento en «Preciosa y el aire», pero se ve que el proceso se inicia.

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

Tierra de luz, 5
cielo de tierra.

Va encadenada al temblor
de un ritmo que nunca llega;
tiene el corazón de plata
y un puñal en la diestra. 10

¿Adónde vas, siguiiriya,
con un ritmo sin cabeza?
¿Qué luna recogerá
tu dolor de cal y adelfa?

Tierra de luz, 15
cielo de tierra.

² La personificación de un tipo de cante —aquí la *siguiiriya* como muchacha morena— es una técnica muy típica de este libro, como apuntamos en nuestro estudio.

⁵⁻⁶ El uso de estribillos es muy frecuente puesto que el libro se basa precisamente en el cante.

⁸ *ritmo que nunca llega*: una referencia —pero con muchas sugerencias poéticas— a que la *siguiiriya* no tiene *compás*, es decir, que no tiene un ritmo marcado como la *soleá*, por ejemplo.

⁹ Para el estudio de los metales en Lorca ver Ramón Xirau, «La relación metal-muerte en los poemas de García Lorca», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. VII, 1955, págs. 364-371.

¹⁰ *puñal*: muchas *siguiiriyas* tratan de temas violentos, de amores funestos, de muertes y venganzas. Puñales y puñaladas son mencionados con frecuencia como en esta *siguiiriya* del siglo pasado recogida por «Demófilo», A. Machado y Álvarez en su *Colección de cantes flamencos*, Madrid, Ediciones Demófilo, 1975, (la colección es de 1881), pág. 136:

Siempre en los rincones
Te encuentro yorando;
Mala puñalá me den, compañera
Si te doy mar pago.

Los niños miran
un punto lejano.

Los candiles se apagan.
Unas muchachas ciegas
preguntan a la luna,
y por el aire ascienden
espirales de llanto. 5

Las montañas miran
un punto lejano.

⁵ *luna*: la luna es el elemento más frecuente en toda la poesía lorquina. Este mundo gitano del cante sufre continuamente su hechizo y poder.

⁸⁻⁹ «Tras la seguidilla el hombre y el mundo han quedado transidos de misterio, de nostalgia, de dolor, de interrogaciones. Tal es el sentido de las dos breves estrofas, inicial y final, que encuadran el poema y le dan su sentido completo: niños o montañas miran un punto lejano, es decir, lo humano y lo natural, lo tierno e indefenso y lo fuerte y seguro, igualmente vulnerados», dice Emilia De Zuleta en *Cinco poetas españoles*: (Salinas, Guillén, Lorca, Alberti, Cernuda), Madrid, Gredos, 1971, pág. 209.

Y DESPUÉS

Los laberintos
que crea el tiempo,
se desvanecen.

(Sólo queda
el desierto.) 5

El corazón,
fuente del deseo,
se desvanece.

(Sólo queda
el desierto.) 10

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

Sólo queda el desierto.
Un ondulado
desierto. 15

⁵ *desierto*: Dice Christoph Eich: «El desierto, el mismo desierto, no es simplemente desierto, todavía se puede decir algo de él. Salta a la vista, y Lorca, si tiene ojos, ha de verlo: el desierto es ondulado, ondulado por el viento, por el tiempo, cuyos conos pasan sobre él. Hasta en este mundo mineral hay tiempo todavía, tiempo que se hace visible en las alteraciones del viento y de la arena. Y siempre hay tiempo, siempre existe el tiempo, incluso allí donde pareciera que había cesado de existir» (*Federico García Lorca, poeta de la intensidad*, Madrid, Gredos, versión española de Gonzalo de Sobejano, 2.ª ed. revisada, 1970, pág. 71).

Poema de la soleá*

A JORGE ZALAMEA**

EVOCACIÓN***

Tierra seca,
tierra quieta
de noches
inmensas.

(Viento en el olivar, 5
viento en la sierra.)

* *Soleá*: otro de los cantes *jondos* por excelencia. Con la *siguiriya* forma la base del cante más serio. Así lo define Caballero Bonald en su excelente estudio *Luces y sombras del flamenco*, pag. 99: «El caudaloso y apasionado reducto de las *soleares* —cuna de otros muchos cantes— constituye el más decisivo balance de creaciones gitanas posteriores a la aparición pública de *tonás* y *seguiriyas*. Sus iniciales manifestaciones debieron producirse al finalizar el primer tercio del XIX y creemos que empezó siendo un cante especialmente concebido en función del baile, derivado de algunas antiguas formas de *jaleo*.»

** Escritor —autor de la obra teatral *El regreso de Eva*— y amigo de Lorca. Es importante la correspondencia lorquiana con él en el año 1928 (véase II, 1231-1237).

*** En la primera edición de Ed. Ulises y, por lo tanto, en ediciones posteriores, este poema se ha publicado sin título. Martínez Nadal ha publicado el facsímil del poema en el que se ve un título entre «La soleá», título de todo el poema, y el poema mismo. Establecemos, pues, como su título correcto el de «Evocación», porque además corresponde exactamente con el sentido poético del poema.

Tierra
vieja
del candil
y la pena. 10
Tierra
de las hondas cisternas.
Tierra
de la muerte sin ojos
y las flechas. 15

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

PUEBLO*

Sobre el monte pelado
un calvario.
Agua clara
y olivos centenarios. 5
Por las callejas
hombres embozados,
y en las torres
veletas girando.
Eternamente
girando. 10
¡Oh pueblo perdido,
en la Andalucía del llanto!

¹⁰ *pena*: está es la misma pena que se filtra por los dos libros. Cfr. con «Romance de la pena negra».

¹² *cisternas*: cisternas, aljibes y pozos casi siempre significan la muerte en la obra de Lorca. Este sentido funesto se ve claramente en el «Romance sonámbulo»:

Sobre el rostro del aljibe,
se mecía la gitana.
Verde carne, pelo verde,
con ojos de fría plata.
Un carámbano de luna
la sostiene sobre el agua.

Alcanza su apogeo en «Niña ahogada en el pozo» de *Poeta en Nueva York*.

* Fue publicado en el folleto *Antonia Mercé, la Argentina*, con el título «Pueblo de la soleá».

¹ *monte*: otra referencia al Sacro Monte de Granada.

¹² Lorca emplea a lo largo de su obra ciertos elementos con insistencia casi de refrán, sobre todo al referirse a Andalucía. Algunos de ellos aparecen en este poema: *olivos, torres, veletas*. Cfr. con estas frases de su libro primerizo *Impresiones y paisajes* publicado en Granada en 1918 (la mayoría de los ejemplares que no se vendieron en 1918, se encuentran en la casa familiar de los Lorca «La Huerta de San Vicente» en las afueras de Granada):

Por encima del caserío se levantan las notas funerales de los cipreses... Junto a ellos están los corazones y las cruces de las veletas, que giran pausadamente... (I, 885).

PUÑAL

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

No. 5
No me lo claves.
No.

El puñal,
como un rayo de sol,
incendia las terribles
hondonadas. 10

No.
No me lo claves.
No.

¹ Cfr. la nota del verso 10 del poema «El paso de la siguiiriya».
¹⁴ Cfr. este poema con «Asesinato» de *Poeta en Nueva York*, especialmente estos versos:

Un alfiler que bucea
hasta encontrar las raicillas del grito.

También debe considerarse el final de *Bodas de sangre*:

Y apenas cabe en la mano,
pero que penetra frío
por las carnes asombradas
y allí se para, en el sitio
donde tiembla enmarañada
la oscura raíz del grito.

El puñal es una obsesión a lo largo de la obra de Lorca. Figura en los poemas «Encrucijada» y «Sorpresa» de este libro, igual que en el «Diálogo del Amargo» y en la «Canción de la madre del Amargo». En el *Romancero* aparecen «las navajas de Albacete» en «Reyerta», y los «cuatro puñales» en «Muerte de Antoñito el Camborio». Sobre el significado mítico y obsesivo de puñales y cuchillos en la obra de Lorca, véase el estudio de Álvarez de Miranda, *La metáfora y el mito*, páginas 28-36.

ENCRUCIJADA*

Viento del Este;
un farol
y el puñal
en el corazón. 5
La calle
tiene un temblor
de cuerda
en tensión,
un temblor
de enorme moscardón. 10
Por todas partes
yo
veo el puñal
en el corazón.

* Fue publicado con el título «Calle» en *Antonia Mercé, La Argentina*.

³⁻⁴ Véase la nota del verso 14 del poema anterior sobre la obsesión con el puñal.

⁶⁻⁸ Siempre que tiene ocasión Lorca alude al cante o a algún elemento del cante, como en este caso la guitarra.

¹⁴ Este ambiente ya lo había evocado mucho en *Impresiones y Paisajes*, por ejemplo:

Y las gentes en estos ambientes tan sentidos y miedosos inventan las leyendas de muertos y de fantasmas invernales, y de duendes y de marimantas que salen en las medias noches, cuando no hay luna, vagando por las callejas, que ven las comadres y las prostitutas errantes y que luego lo comentan asustadas y llenas de superstición. Viven en estas encrucijadas el Albaicín miedoso y fantástico, el de los ladridos de perros y de guitarras dolientes, el de las noches oscuras en estas calles de tapias blancas, el Albaicín trágico de la superstición, de las brujas echadoras de cartas y nigrománticas, el de los raros ritos de gitanos... (I, 883).

Este Lorca es más joven, más romántico, más impresionable, pero no cabe duda de que el ambiente es el mismo, sólo que aquí llevado sabiamente a una abstracción poética.

¡AY!

El grito deja en el viento
una sombra de ciprés.

(Dejadme en este campo
llorando.)

Todo se ha roto en el mundo. 5
No queda más que el silencio.

(Dejadme en este campo
llorando.)

El horizonte sin luz 10
está mordido de hogueras.

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

¹³ Este poema recuerda una *siguiriya* recogida por «Demófilo» (página 113):

Ar campito solo
Me voy a yorá
Como tengo yena e penas el arma
Busco soleá.

SORPRESA *

Muerto se quedó en la calle
con un puñal en el pecho.

No lo conocía nadie.

¡Cómo temblaba el farol!

Madre.

¡Cómo temblaba el farolito
de la calle!

Era madrugada. Nadie
pudo asomarse a sus ojos

abiertos al duro aire.

Que muerto se quedó en la calle
que con un puñal en el pecho
y que no lo conocía nadie.

5

10

* Según Eduardo Molina Fajardo, Lorca leyó este poema en una velada del «Centro Artístico» de Granada, el 7 de junio de 1922 y fue publicado después por *Noticiero granadino*. Véase *El flamenco en Granada*, pág. 136. En el folleto *Antonia Mercé, la Argentina* tiene el título de «Copla».

¹³ Este poema se basa al parecer en la muerte del gitano de Chauchina, un pueblo al lado de Fuente Vaqueros, llamado Antoñito el Camborio. Cfr. la nota al verso 1 de «Prendimiento de Antoñito el Camborio en el camino de Sevilla». Aquí Lorca ha poetizado esa muerte, pero la ha combinado con ese extraño anonimato de algún forastero desconocido que se encuentra de repente en la calle hecho ya cadáver:

y que no lo conocía nadie.

Viene a ser como el resultado de la obsesión por el puñal. En cuanto al verdadero gitano, murió así según Couffon, pág. 31: «Vivía de traficar caballos, y en toda la vega era famoso por ser tan borracho como hábil jinete. Muchas noches lo veíamos pasar montado en su caballo, gesticulando, intrépido en su embriaguez, y escapábamos a toda velocidad. Una mañana lo encontraron muerto en el camino. Esa noche había bebido más que de costumbre y había caído del caballo. En su caída su cuchillo que siempre llevaba en la cintura le había abierto el vientre.»

LA SOLEÁ *

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

Vestida con mantos negros.

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

5

Vestida con mantos negros.

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

10

*¡Ay yayayayay,
que vestida con mantos negros!*

* En la versión publicada en el folleto *Antonia Mercé, la Argentina*, tenía los siguientes versos entre las estrofas segunda y tercera:

Y siente que su deseo
dura sierpe de retama,
se le ha enroscado en el cuello.

¹ Este poema es ya la personificación de la *soleá*. Recuerda una *soleá* que cita D. E. Pohren en su *Lives and Legends of Flamenco*, página 97:

Cuatro soleares de luto,
cuatro jipios agoreros...
cuatro siguiiriyas negras,
iban formando el cortejo...

⁹ *el balcón abierto*: recuerda el poema «Despedida» de *Canciones*:

Si muero,
dejad el balcón abierto.

El niño come naranjas
(Desde mi balcón lo veo.)

El segador siega el trigo.
(Desde mi balcón lo siento.)

¡Si muero,
dejad el balcón abierto!

CUEVA *

De la cueva salen
largos sollozos.

(Lo cárdeno
sobre lo rojo.)

El gitano evoca
países remotos.

5

(Torres altas y hombres
misteriosos.)

En la voz entrecortada
van sus ojos.

10

(Lo negro
sobre lo rojo.)

Y la cueva encalada
tiembla en el oro.

(Lo blanco
sobre lo rojo.)

15

* «Se trata... de las cuevas del Sacro Monte convertidas en símbolo del centro o del "initium", desde las que el gitano sueña cuanto, sin saberlo, ya trae andado». Cfr. José Ángel Valente, *Las palabras de la tribu*, pág. 120.

ENCUENTRO*

Ni tú ni yo estamos
 en disposición
 de encontrarnos.
 Tú... por lo que ya sabes.
 ¡Yo la he querido tanto! 5
 Sigue esa veredita.
 En las manos,
 tengo los agujeros
 de los clavos.
 ¿No ves cómo me estoy 10
 desangrando?
 No mires nunca atrás,
 vete despacio
 y reza como yo
 a San Cayetano, 15
 que ni tú ni yo estamos
 en disposición
 de encontrarnos.

* «El simple encuentro de dos hombres lleva el signo fatal de la encrucijada...» Cfr. Gustavo Correa, *La poesía mítica de Federico García Lorca*, pág. 22.

ALBA*

Campanas de Córdoba
 en la madrugada.
 Campanas de amanecer
 en Granada.
 Os sienten todas las muchachas 5
 que lloran a la tierna
 soleá enlutada.
 Las muchachas,
 de Andalucía la alta
 y la baja. 10
 Las niñas de España,
 de pie menudo
 y temblorosas faldas,
 que han llenado de luces
 las encrucijadas. 15
 ¡Oh, campanas de Córdoba
 en la madrugada,
 y oh, campanas de amanecer
 en Granada!

* Cfr. este «Alba» con «La aurora» de *Poeta en Nueva York*, para apreciar el abismo que hay entre la Andalucía que poetiza y el mundo moderno de Nueva York visto por Lorca:

La aurora de Nueva York tiene
 cuatro columnas de cieno
 y un huracán de negras palomas
 que chapotean las aguas podridas.

Cfr. las muchachas andaluzas con esa gente extraña que vagabundea por la metrópoli:

Por los barrios hay gentes que vacilan insomnes
 como recién salidas de un naufragio de sangre.

Según Eduardo Molina Fajardo, Lorca leyó este poema en una velada del «Centro Artístico» de Granada, el 7 de junio de 1922 y fue publicado después por *Noticiero granadino*. Véase *El flamenco en Granada*, página 134.

También fue publicado en el folleto *Antonia Mercé, la Argentina*, con el título «Madrugada».

Letras Hispánicas

Federico García Lorca

Poema del Cante Jondo
Romancero gitano

Edición de Allen Josephs y Juan Caballero

DECIMOSEXTA EDICIÓN

CATEDRA

LETRAS HISPANICAS