

EL POETA QUE ESCUCHABA (EN) LA NOCHE:
SILENCIO Y DESPERTAR DEL LENGUAJE
EN EL *POEMA DEL CANTE JONDO*

*The poet that listened (in) the night: silence and
waking up of the language in Poema del Cante Jondo*

Javier HELGUETA MANSO
Universidad de Alcalá
javierhelgueta@gmail.com

Recibido: 27 de mayo de 2015; Aceptado: 1 de septiembre de 2015;

Publicado: diciembre de 2015

BIBLID [0210-7287 (2015) 5; 189-207]

Ref. Bibl. JAVIER HELGUETA MANSO. EL POETA QUE ESCUCHABA (EN) LA NOCHE:
SILENCIO Y DESPERTAR DEL LENGUAJE EN EL *POEMA DEL CANTE JONDO*. 1616:
Anuario de Literatura Comparada, 5 (2015), 189-207

RESUMEN: A pesar de su productividad en el terreno de la crítica y del arte de las últimas décadas, el silencio no es un problema nuevo, sino un fenómeno que aparece ya en los albores de la cultura como se puede comprobar en diversas cosmogonías. Aquí se intentará analizar en torno al *Poema del Cante Jondo* para demostrar su presencia en García Lorca, así como para intentar plantear una metodología empírica tan necesaria a los estudios literarios. Esta ha de partir del concepto de la *escucha* para reconstruir el repertorio sensorial auditivo del poema y su relación con lo imaginario. El resultado será el descubrimiento de un cronotopo mítico del silencio, la noche en el espacio de la naturaleza. En ese marco de silencio cósmico tendrá lugar una progresiva articulación del lenguaje cuyo trayecto, tras comenzar en el suspiro, culmina con las formas más sofisticadas del diálogo y del canto.

Palabras clave: Federico García Lorca; Mito; Cosmogonía; Imaginario nocturno; Silencio.

ABSTRACT: Despite its productivity in the fields of criticism and art in the last decades, *silence* is not an emerging problem, but a phenomenon that already appears in the dawn of culture, as it can be proven by diverse cosmogonies. In this paper, there will be an attempt to analyze silence around *Poema del Cante Jondo* to demonstrate its presence in García Lorca, and to try to raise a much-needed empirical methodology to literary studies. The methodology will depart from the concept of *listening*, to rebuild the poem's auditory sensory repertory and its relationship to the imaginary. The result will be the discovery of a mythical chronotope of silence, the night in the space of nature. In the framework of cosmic silence, a progressive articulation of language will arise, with a journey that begins in a sigh and culminates with the most sophisticated forms of chants and dialogue.

Key words: Federico García Lorca; Myth; Cosmogony; Night imaginary; Silence.

1. INTRODUCCIÓN

1.1. *Síntesis del objeto de estudio y de la metodología empleada*

Algunos pensadores del siglo pasado que reflexionaron sobre el problema del silencio en la estética concluyeron que la «elección del silencio por quienes mejor pueden hablar [era] históricamente reciente» (Steiner 2006, 65), o bien que se trataba del «mito» de nuestro tiempo, como indicaba Susan Sontag al incluir esta «búsqueda del silencio» entre sus *Estilos radicales* (1977, 16). Sin embargo, no se debe caer en la ostentación de pensar que el descubrimiento del fenómeno del silencio y de sus posibilidades en el terreno del arte sean algo reciente, ni exclusivo de la Edad Contemporánea. Téngase en cuenta que el silencio aparece ya como tema literario –y no siempre de manera implícita– en los versos de los primeros líricos occidentales, y como fenómeno cultural relevante en muy diversas sociedades en los albores de la civilización humana, al hacer acto de presencia en algunas cosmogonías y mitos de creación que se citarán a lo largo de este trabajo.

En el camino hacia una teoría del silencio y una metodología específica para su análisis se ha de llevar a cabo una precisión significativa en relación a su modo de ser contextual: «El silencio nunca es una realidad en sí misma, sino una relación: siempre se manifiesta en la esfera del ser humano, como elemento de su relación con el mundo» (Breton 2001, 100-101).

De este modo, en el caso del silencio poético, aparte de las incursiones que la métrica o la retórica –en donde se sobreentiende la importancia del contexto de aparición– hayan podido ejecutar, existen otros medios de alcanzar una concepción precisa del problema. Uno de esos métodos exige situar lo silente dentro de un ámbito más amplio, el de las manifestaciones sensoriales auditivas.

Cuando el antropólogo Marvin Harris reflexiona sobre la evolución cultural que supone la música, en la comparación del hombre con respecto al resto de especies, asevera que «hablar con perfección supone oír con perfección» (2013, 90). De un modo similar, Martin Heidegger afirmaba que «poder hablar y poder oír son igual de originarios» (2005, 43) ya que «los mortales hablan en la medida en que escuchan. Están atentos a la invocación del mandato del silencio (Stille) de la Diferencia, aunque no la conocen» (1987, 29). Ambas cualidades, la palabra y la escucha, se encuentran con especial intensidad en el poeta, hombre predispuesto para la aprehensión sensorial del mundo: al ser la poesía un arte en primer lugar sonoro, la audición constituye su sentido más desarrollado. Un poeta especialmente preocupado por el problema de la escucha, como Hugo Mujica, recuerda en su ensayo *Origen y destino* que «en todo lugar donde se canta, el canto humano, antes de ser voz, es escucha. El hombre, el poeta, es un oyente de las Musas, del musitar de la Memoria» (2014, 22).

Para reconstruir el repertorio de la sensorialidad sonora será necesario también recalcar puntualmente en la Teoría de lo Imaginario. Tiene pleno sentido hacerlo por cuanto, considerado el poema como «una aspiración a imágenes nuevas» (Bachelard 1997, 10), la crítica ha puesto el acento en repetidas ocasiones en la original capacidad de Lorca para la creación de las mismas. Más concretamente, para el libro que se va a analizar, el poeta granadino considera la imagen una «constante» de la *siguiriya* propia del *cante jondo* (1997b, 44).

A través de la Teoría de lo Imaginario se puede lograr un engarce entre imagen y sonido, y así también entre imagen y silencio. En todas sus obras Gaston Bachelard transmite el impulso ontológico que el lenguaje experimenta a través de la imagen (1997, 11-14). En *El aire y los sueños* esboza una «imaginación material aérea» (294) y en *Poética del espacio*, aunque no lo desarrolla, se ve puntualmente preocupado por un imaginario del silencio diferenciándolo en relación no solo a los espacios cerrados (2012, 39, 62 y 171-172), sino, específicamente, a los espacios abiertos (75)¹. Estos

1. Recuérdense la experimentación sobrecogedora del silencio ante el espacio infinito en Pascal o Leopardi, por citar dos de los principales ejemplos occidentales.

constituirán el *topos* genuino del *Poema del Cante Jondo*: los extensos campos andaluces, a veces descritos como desierto.

La crítica ha percibido ya la relevancia de lo sensorial auditivo para este poema. Soufas, que había señalado el trayecto de la visión a la imaginación como camino habitual de la creatividad lorquiana, advierte después sobre la oscilación hacia la escucha ya en su primera etapa literaria (2005, 230). Por ejemplo, cuando en *Libro de Poemas*, implora:

Señor, ¡arráncame del suelo! ¡Dame oídos
que entiendan a las aguas!
Dame una voz que por amor arranque
su secreto a las ondas encantadas.

(«Manantial», vv. 103-106).

De manera que en *Libro de Poemas* se está anticipando un sentido de la escucha que se afinará en *Poema del Cante Jondo*, como demuestran en sus respectivos estudios Zardoya (1974) y, especialmente, Sánchez Merino (1960). Esta última, refutando a Díaz Plaja (210), demuestra la frecuencia y variedad de elementos sonoros en la obra de Federico García Lorca (210-242).

1.2. *Carácter mítico del Poema del Cante Jondo*

Por tanto, este poemario constituye un amplio repertorio de sonoridad, explícita e implícita. Ello es así no solo por versar sobre el cante jondo, sino también por construir a través de él una especie de cosmogonía del universo andaluz y, a poco que se releen diversos relatos de creación, se descubrirá que el ruido, el silencio y el lenguaje suelen intervenir, de manera más o menos explícita, pero siempre imprescindible en ese proceso genésico.

No obstante, ese carácter cosmogónico está incluido dentro de una arquitectura mítica más amplia. Con respecto a las implicaciones este adjetivo es necesario llevar a cabo algunas consideraciones que acoten el significado que se le quiere dar aquí. Como señala Fernández Cifuentes, emplear el adjetivo «mítico» para la poesía de Lorca «representa [...] una de las provincias más pobladas: la de los críticos que se proponen reconocer en Lorca una especie de poeta cósmico, intuitivamente conectado a los mitos y los ritos “primordiales” de las culturas más antiguas y acendradas» (2005, 10).

Entre esos ilustres ejemplos se encuentran García Posada, para quien «es difícil avanzar por la obra lorquiana sin sentir el peso del modelo mítico, del arquetipo, que carga los textos de sentidos no explícitamente manifestados» (1970, 85-86); así como Manuel Alvar, quien al estudiar los cuatro

elementos en la poética de Lorca concluye que «el poeta ha creado su obra y ha recreado el mundo mítico de su cultura» (2005, 74), o José Ángel Valente, al afirmar que «La palabra poética de Lorca tiende por naturaleza a la estructuración de mitos» (1994, 106). Esta argumentación se encuentra en sintonía con los estudios realizados por el propio Federico García Lorca sobre el cante jondo, en los que destaca de este palo del flamenco su «delicado panteísmo» (1997b, 45), y así también el «sentido religioso» del propio cantaor, que «cuando canta celebra un solemne rito, saca las viejas esencias dormidas y las lanza al viento envueltas en su voz» (51).

Amorós Moltó habla en términos similares sobre el *Romancero Gitano* al indicar que «las raíces telúricas de Lorca tocan su fondo ancestral último en un mito de muerte y ajenitud. [...] Regresar al origen que es lo indistintivo; volver a ese instante, anterior al Verbo» (1991, 346); pero debe tenerse en cuenta que este libro supone la culminación de un itinerario que había sido iniciado ya en *Poema del cante jondo* en el cual García Lorca, recuperando un canto ancestral de origen arcano (Falla 1972, 144), pretende recrear la Andalucía mítica²: «Poema» y «cante» se juntan entonces en una relación simbiótica en la cual el corpus del *cante* anónimo aparece como el incentivo y tema del *poema* muy individual de Lorca, que necesariamente lo trasciende con una superioridad implícita» (Brian Morris 2005, 319).

La esencia de este universo descrito a través del cante jondo no puede ser otra que la del «Régimen nocturno», sistema que desarrolló con amplitud Gilbert Durand en sus *Estructuras antropológicas de lo imaginario* (1982, 184 y ss.). Se puede decir que el propio García Lorca sitúa este canto en dicho régimen cuando afirma que «el cante jondo canta como un ruseñor sin ojos. Canta ciego y por eso nace de la noche. [...] No tiene más que una luz de noche abstracta donde una estrella más sería un irresistible desequilibrio» (1997b, 45).

Christian de Paepe demuestra la aplicación, sin contradicciones, de dichas premisas teóricas, ya que en el poemario «los tres primeros conjuntos mayores se sitúan explícitamente en el ápice cronológico tradicional del cante, que culmina y acaba en el punto de ruptura de la noche que es la madrugada» (Paepe 1986, 107). Si se deja a un lado la «Baladilla de los tres ríos», «poema-prólogo» (42), el poemario arranca en un tiempo nocturno

Sobre el olivar
 hay un cielo hundido

2. Si bien se trata de una visión parcial de Andalucía, la «Andalucía del llanto», la Andalucía granadina de la melancolía y la muerte de los gitanos, como se indicará más adelante.

y una lluvia oscura
de luceros fríos.
Tiembla junto y penumbra
a la orilla del río.

(«Paisaje» vv. 5-10).

que no será abandonado en ningún momento del libro, siendo, de hecho, «luna» la última palabra del último poema («Canción de la madre del amargo», v. 10).

La noche constituye un tema muy recurrente en la historia de la literatura española pero, al menos en lo que se refiere a su significado en el *Poema del Cante Jondo*, no parece acusar influencias directas de los principales tópicos literarios sino ponerse en relación con una mentalidad arquetípica. Se halla bastante lejos de la noche mística, entendida como vía purgativa y tránsito a un estado superior en san Juan de la Cruz, pues antes que ser un instrumento de salvación supone una huella premonitoria de la muerte. Esto no implica, sin embargo, que haya de ponerse en relación con el imaginario barroco, fecundo en las asociaciones tanático-nocturnas, excepto, quizás, en la idea de sentir la muerte como «un castigo» (García-Posada 1970, 43) –lo cual puede explicar en parte su habitual carácter virulento– ni tampoco, necesariamente, con la noche romántica, salvo porque todas estas remiten a un tronco primigenio común, al que apela García Lorca: el valor de la noche, descrito por la antropología y los historiadores de las religiones³, como entidad original propia de los mitos de creación⁴.

3. La noche constituye un elemento henchido de significaciones culturales. En un sentido positivo, supone un cronotopo de revelación y epifanía: en la *Noche de reyes* se produce la llegada del Mesías para los cristianos y, para los musulmanes, en la *Noche de poder* o *Noche de destino* («Laylat al-Qadr»), la más propicia en paz y armonía del Ramadán, tiene lugar el descendimiento de los ángeles a la Tierra (BOWKER 2006, 378).

4. A veces incluso, aunque no con demasiada frecuencia, en forma de diosa misma. En la tradición egipcia se habla de *Athyr* como diosa de la noche y en la védica aparece *Nakta* (PUECH 1994, 371). En nuestra tradición occidental, Nyx es diosa que cita Hesíodo en las primeras generaciones de su *Teogonía* (xxx) y que cobra especial importancia en el orfismo como «diosa primordial» a la que a veces ha de consultar el propio Zeus (ELIADE 1999, 327). Además, es conocida la referencia cosmogónica de Aristófanes en *Las aves*: «En el seno infinito del Érebo la Noche de negras alas engendró antes que nada un huevo lleno de viento» (circa v. 690). La diferencia entre las tradiciones primitivas y el *Poema del Cante Jondo* radica en que, en las primeras suele presentarse, en el mismo Principio, normalmente bajo la forma de «tinieblas» (ELIADE 1979, 41), mientras que aquí aparece una noche límpida, presidida por la luna, el símbolo más frecuente de la poesía lorquiana (GARCÍA-POSADA 1970, 71). Este último elemento no será analizado aquí porque, dentro de la «polivalencia

La noche constituye tanto el origen como el marco –o decorado (Sánchez Merino 1960, 22)– del cante jondo y del universo mítico andaluz que desarrolla Lorca. En este punto se abren dos direcciones para el análisis: la noche en cuanto sustancia primordial, en la que reina el silencio, y la noche en cuanto elemento genésico propicio para el nacimiento del lenguaje.

2. SILENCIO Y DESPERTAR DEL LENGUAJE EN EL *POEMA DEL CANTE JONDO*

2.1. *Valores del silencio*

Los sentidos del silencio en Lorca son múltiples a lo largo de una producción poética llena de versatilidad, como ha demostrado Sánchez Merino (1960, 234-241), hasta el punto de que, puestos todos ellos en común, podrían llevar a la contradicción o la paradoja, inherente a la propia naturaleza del silencio. Por ello, para el caso que aquí ocupa, intentarán evitarse relaciones con otros poemarios, puesto que el silencio de este libro se pliega a los intereses comunes del resto de elementos. Esta inusual coherencia tiene que ver con una de las tesis que defiende este trabajo, así como los expertos musicales, el silencio forma parte intrínseca de la naturaleza del cante jondo.

En esta simbiosis señalada por Morris (§ 1.2.) de poesía y cante, la noche silenciosa cumple una función doble, al ser no solo marco mítico, sino también espacio de la creación. George Steiner ha sido uno de los primeros en sistematizar el significado poético del silencio, al considerarlo entre las diferentes fronteras de la lengua ante las cuales se enfrentan los escritores (Steiner 2006, 64). Por su parte, Blanchot definía la inspiración como «experiencia específicamente nocturna, experiencia de la noche». Y más aún, como «la primera noche» en donde «se aproxima la ausencia, el silencio» (1992, 154). En ese sentido se debe leer la hipótesis de López Castro sobre el «regresar al origen» lorquiano: «Hacia esa oscura luz del fondo descien- de la poesía de Lorca, conteniéndose en la suspensión de un silencio y abriendo un vacío en el que el poema precisamente puede manifestarse» (2009, 101).

Así pues, en una especie de noche original y, sobre todo, a través del proceso de la escritura, la palabra del poeta y la voz del cantaor se

lorquiana» alcanza, finalmente, una multitud de significaciones (71-76) que casan mal con el objeto de estudio.

ensamblan a fin de que se produzca la (re)creación órfica de una Andalucía mítica: «El grito deja en el viento / una sombra de ciprés» («¡Ay!», vv. 1-2).

En esa recreación los componentes sonoros construyen el mundo o transmutan en elementos del mundo, a veces hasta la personificación. Es el caso de los diferentes palos del flamenco, que pueden llegar a tomar formas humanas como es el caso de la siguiriya:

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

[...]

¿Adónde vas, siguiriya,
con un ritmo sin cabeza?

(«El paso de la siguiriya» vv. 1-4; 11-12).

Todo lo referido hasta ahora demuestra que el *Poema del Cante Jondo* está ambientado casi en su totalidad en el cronotopo específico del silencio: la unión de la naturaleza como espacio y de la noche como tiempo. La realidad sensorial que captan los sentidos es filtrada hasta convertirse en categoría poética si se indaga el universo de este poemario no «por la fronda, sino por la raíz oculta» (Valente 1994, 104). Solo de este modo puede hallarse el significado metafísico y primordial de la noche silenciosa: «El caos primigenio o la *Nada* ontológica para Lorca es todo lo contrario a estas realidades y se asocia con una insondable e inmóvil oscuridad vacía donde reina un profundo silencio» (Arséntieva 2006, 260).

No obstante, como se ha señalado párrafos atrás, además de su valor en esta ubicación cronotópica, el silencio constituye un elemento de la naturaleza misma del cante jondo y, en especial, de la fase culminante de la siguiriya. El propio García Lorca define este proceso:

La siguiriya gitana comienza por un grito terrible. Un grito que divide el paisaje en dos hemisferios ideales. Después la voz se detiene para dar paso a un silencio impresionante y medido. Un silencio en el cual fulgura el rastro de lirio caliente que [ha] dejado la voz por el cielo (1997b, 36).

Este mismo orden teórico será respetado en la versión poética que él mismo prepara para su *Poema del Cante Jondo*. En «Poema de la siguiriya gitana», tras las composiciones «Paisaje» y «Guitarra» se suceden «El grito» y, a continuación, «El silencio», finalizando toda la sección:

Oye, hijo mío, el silencio.
Es un silencio ondulado,
un silencio,

donde resbalan valles y ecos
y que inclina las frentes
hacia el suelo.

En estos versos se hace patente la magnitud de lo silente. Se trata de una entidad numinosa capaz de alterar el orden del espacio y de truncar el fluir aéreo de los elementos sonoros de ese grito (v. 4), hasta hacer pesada la conciencia de los hombres por temor o respeto (vv. 5-6). De hecho, precisamente a partir de este poema la crítica ha sugerido el carácter «mitificado» del silencio (García Lorca 2000, 149n)⁵ que en estas páginas se viene defendiendo.

Esta relación entre música y silencio no es exclusiva, sino que también surge puntualmente para el caso concreto de algunas de esas figuras humanas que pueblan esta genuina Andalucía. En «El paso de la siguiyriya» «una muchacha morena [...] / va encadenada a un temblor / de un ritmo que nunca llega» (vv. 2, 7-8); en «La madrugada», «como el amor / los saeteros / están ciegos» (vv. 1-3 y 12-14); y, por otro lado, del cantante Silverio Francanetti se dice, en su «Retrato», que fue un «un creador de glorietsas / para el silencio» (vv. 19-20). Así pues, además de las relaciones entre silencio y noche, ya establecidas, con estos ejemplos queda demostrada la imbricación entre silencio y música, otra de las fronteras del lenguaje que representaría «el código más profundo, más numinoso» al que aspira «el lenguaje, cuando se le capta de verdad» (Steiner 2006, 60). Es lo que Juan Carlos Rodríguez ha señalado para Lorca, en relación al camino emprendido ante la insuficiencia del lenguaje:

¿Cómo buscar en la palabra el silencio de lo que no tenía más que silencio? No lo imposible de decir, sino lo más estremecedor: lo que no tenía lenguaje: Foucault lo ha señalado como nadie. En ese espacio sin lenguaje evidentemente Federico estaba abocado a ver la posibilidad del cambio –de la palabra– solamente a partir de la textura musical (1993, 75).

5. No aciertan, sin embargo, los editores Allen Josephs y Juan Caballero al señalar el *Poema del Cante Jondo* como inicio de esta visión del silencio, pues tiene sus raíces ya en numerosas composiciones de su poesía de juventud: «Amargos silencios en el mar de nuestra vida» (38), «En el silencio del pueblo» (78), «En un fondo silencioso y reposado» (55), «La estancia silenciosa...» (44), «Flor blanca y dolorosa de un jardín silencioso» (29), «Hay rumores de río en la ciudad callada» (50), «Llorad con gran silencio» (108), «Mañana de invierno. Silencio. Neblina» (31), «Nada turba el silencio en las noches», (9), «El paisaje es un silencio» (71), «Pensando silencioso ante el mar de mi pena» (141). Aquí se refieren tan solo unos pocos títulos para poder dar cuenta de esta tesis.

En conclusión, este silencio primitivo es uno de los elementos aún «puros» –etiqueta muy importante en sus teorías del cante jondo y del duende– que Lorca trata de recuperar «como fuerza cósmica, a la manera de los mitos del origen del mundo» (Ramírez González 1992, 25). Es el silencio de una noche primigenia en donde, como sucede en dichos mitos, reina «lo pre-formal», el «estado no diferenciado que precedía a la cosmogonía» (Eliade 1979, 41-42). Será en este imaginario del silencio, en donde tengan lugar las imágenes y los sonidos de la noche, de la muerte y de lo estático, donde surja y fenezca, a partir de un protolenguaje, la lengua y el canto.

2.2. *Despertar y evolución del lenguaje: ¿Del suspiro al canto?*

De ese silencio cósmico original, que puede ponerse en relación con las cosmogonías órficas (Marco Furrasola 2001, 38) o gnósticas (Montserrat Torrens 2001, 61; Agamben 2002, 103), nace el lenguaje. No obstante, este brotar no está exento de complicaciones, por cuanto la aparición de la «voz humana» viene a constituir «tanto milagro como escándalo, sacramento como blasfemia» (Steiner 2006, 53). Los primeros poemas del libro son ejemplo de un protolenguaje similar al de la naturaleza, cuando se dice que en los ríos granadinos «solo reman los suspiros» («Baladilla de los tres ríos», v. 16) o que «Los olivos están cargados / de gritos» («Paisaje», vv. 11-13).

El hecho de que el gitano del poemario, en plena ontogénesis de su *logos*, sea «voz de la naturaleza» (García Montero 1990, 38) se relaciona con las intuiciones que sobre el origen del lenguaje tuvieron filólogos y filósofos del siglo XIX, para los cuales «las primeras palabras imitaban sonidos naturales (teoría del *ding dong*); reproducían los gritos de los animales (la del *guau guau*); tuvieron su origen en vocalizaciones emocionales como gemidos, suspiros o gritos (teoría del *pooh pooh*)» (Escandell 2009, 342).

Una vez más, no solo la interpretación cósmica, sino también las características inherentes al *cante jondo* pueden apoyar la argumentación, pues este, «acercándose a los primitivos sistemas musicales, es tan sólo un perfecto balbuceo» (García Lorca 1997, 35). En esta misma línea, Louis Lucas, teórico al que cita el propio Falla, ya había señalado que el género enarmónico al que pertenece dicho cante era «el que primero aparece en el orden natural por imitación del canto de las aves, del grito de los animales y de los infinitos ruidos de la materia» (*apud* Falla 1972, 144).

La dificultad a la hora de establecer una clasificación en torno al lenguaje del universo de este poemario radica en que los cultivadores de este género, como se ha visto, sostienen la precedencia del canto respecto del lenguaje (Falla 1972, 145; García Lorca 1997b, 38). Sin embargo, frente a

estas visiones que rezuman cierto neorromanticismo, parece más seguro seguir la línea marcada por la antropología, al considerar el orden contrario: el lenguaje sería previo puesto que el canto musical supone la forma más sofisticada desde el punto de vista de la cultura humana (Harris 2013, 90; 1999, 72 y 184). Por este motivo, se elegirá, a continuación, una taxonomía gradativa que, iniciándose en un paralenguaje, que ha de considerarse protolenguaje, se desarrolle estadio a estadio hasta el canto.

2.2.1. El protolenguaje

La lingüística se ha acercado al paralenguaje como manifestación limítrofe de la lengua, porque, entre sus muy variadas formas de expresión, a veces resulta hartó difícil deslindarlo del lenguaje humano estricto. No obstante, antes de nada, hay que distinguir lo que serían *modos de elocución* de *formas de la enunciación*. Al primer caso pertenecen el susurro, el murmullo, el musitar, etc., en donde el lenguaje verbal, aunque de una manera parcial o disimulada, se efectúa. Del segundo son algunos de los ejemplos que aparecen en el *Poema del Cante Jondo*, tales como el suspiro, el llanto o el grito, pues en estos no llega a producirse la articulación del lenguaje, sino que responden a «reacciones» o «estados» «fisiológicos» o «emocionales» que el cuerpo produce de manera refleja (Poyatos 1994, 88-89).

El suspiro, que, *a priori*, tiene un carácter involuntario, posee un complejo nudo de connotaciones debido, sobre todo, a una amplia tradición literaria en donde sí queda expresado voluntariamente (121). Desde esta perspectiva, se sitúa a camino entre el ruido y el silencio pues corresponde a una manifestación sonora de un secreto que se calla, como sucede en «Barrio de Córdoba» por donde a causa de una muerte «Las gentes van suspirando / con las guitarras abiertas» (vv. 9-10).

Precisamente en relación con el suspiro literario se podría colegir una contestación de Lorca a Gustavo Adolfo Bécquer en la «Baladilla de los tres ríos». Si Bécquer, sabiendo en la rima xxxviii que «Los suspiros son aire y van al aire» (v. 1), se preguntaba «Dime, mujer, cuando el amor se olvida / ¿sabes tú adónde va?» (vv. 3-4), Lorca le responde con el estribillo «¡Ay, amor / que se fue por el aire [...] / ¡Ay, amor, / que se fue y no vino!» (vv. 5-6; 11-12). Ello haría pensar en una identificación entre los ríos de Granada y el poeta o su pueblo y, así, los suspiros que remaban en sus aguas serían los de las gentes andaluzas (v. 16), en pro de esa recreación del mundo, ya comentada, a través de las diversas formas del lenguaje.

Por su parte, el llanto y el sollozo –que acompaña al llanto dándole hondura (Sánchez Merino 1960, 224)– afloran en este poemario a causa de la naturaleza doliente del cante jondo y del tono melancólico que suscita

el régimen nocturno. Su frecuencia es tan notoria que ese universo mítico queda definido desde este rasgo de la tristeza y el duelo, por el cual la tierra andaluza viene a ser definida como «Andalucía del llanto» («Pueblo», v. 11). Téngase en cuenta que, dentro de los casos de paralenguaje, el llanto sería donde de forma más marcada el ruido posee un valor cultural (Leach 1972, 332). De este conocimiento surgen las precisiones lorquianas: En el poema «Alba» al son lastimero de las campanas «todas las muchachas / lloran a la tierna / soleá enlutada» (vv. 6-7).

Del mismo modo, en «Cueva» unos «largos sollozos» (v. 2) se emiten desde la gruta, sin que se identifique, para aumentar la tensión y el enigma, el emisor de los mismos; y en el «Café cantante», uno de los escasos espacios urbanos e interiores del *Poema del Cante Jondo*, «las gentes / aspiran los sollozos» (vv. 10-11), alteración del modo natural del llorar causada por la muerte (v. 6).

Con respecto al grito, a pesar de que podría ser considerado una forma bisagra entre lo humano y lo animal, esta modulación de la voz goza de mayor variedad y especificación cultural, de entre todas las formas del paralenguaje; tanto que es a partir de este que Poyatos propone la necesidad de sistematizar una «antropología acústica» (1994, 120).

El grito de la siguiriya, descrito anteriormente, se enmarcaría en el grupo de «gritos folklóricos y ritualizados» ancestrales (120), pero, yendo aún más allá, de entre los diversos elementos del paralenguaje referidos, el grito parece ser la raíz misma del significado mítico de este mundo:

El *Poema del Cante Jondo* nos habla del hondo problema emocional que es la Andalucía viviente en la imaginación de Lorca. Entre la tristeza melancólica y la quietud del paisaje, se balancea un nocturno de gritos fundamentalmente trágico que sobrecoge por su profunda verdad lírica (Lara Palazuelo 1973, 29).

Ello es porque, previamente al valor semántico, el grito interviene, sin intermediarios, en la construcción rítmico-musical: «El ritmo es la modulación del grito original lanzado por la voz humana acompañada de la pulsación de la guitarra. En tal virtud el ritmo es el “camino” del grito y al mismo tiempo la “forma de la tensión” con que el grito sale del interior del corazón» (Correa 1970, 34).

La relevancia de este componente explica que se haya llevado a cabo una clasificación de los diferentes *ayes* lorquianos (Seco de Lucena 1990, 101) para sintetizar que, bajo su «concreción», simbolizan «el puñal» (Eich 1976, 74), esto es, una forma anticipatoria de la muerte en toda su obra literaria. Esta naturaleza tanática del grito suele cumplirse en todas las ocasiones en que aparece a través del propio imaginario del silencio y de la muerte. Así, por ejemplo, en el poema titulado «¡Ay!», «Un grito deja

en el viento / una sombra de ciprés» (vv. 1-2) al que le suceden otras imágenes –«el horizonte sin luz» (v. 9) y el *yo poético* «llorando» (v. 13)– y fenómenos sensoriales auditivos –«No queda más que el silencio» (v. 5)– de la desolación. Quizás por ello a veces resulte difícil asignar un emisor para esta forma no verbal del lenguaje, como ocurre en «El grito», donde el poema comenzaría *in media res* con «la elipse de un grito» (v. 1) que marchando «de monte / a monte» (vv. 2-3) no se sabe por quién ha sido proferido.

2.2.2. Enunciación plena del lenguaje

Para el caso del *Poema del Cante Jondo* resulta discutible la separación de lenguaje y canto, ya que los poemas vienen a ser, en cierta medida, la letra misma de las canciones (§ 2.1.). No obstante, en este apartado no se va a explicar el lenguaje del poeta, sino el hablar mismo de las figuras o los elementos personificados que pueblan este universo –hasta cierto punto ficcional y, en ocasiones, teatralizado–.

Tras sucederse en primera instancia los modos no verbales ya comentados, emerge la articulación del lenguaje de una forma lenta, conviviendo en todo momento con los suspiros, llantos y gritos. Es la edad temprana del lenguaje en donde los hombres se comunican con los elementos de la naturaleza –una serpiente en «El paso de la siguiiriya»–, las entidades cósmicas –la luna en «Después de pasar» (v. 5)– o la misma muerte –en «Café cantante»–:

Lámparas de cristal
y espejos verdes.
Sobre el tablado oscuro,
la Parrala sostiene
una conversación
con la muerte.
La llama,
no viene
y la vuelve a llamar.

(vv. 1-9).

La evolución del lenguaje se cumple en los últimos compases del poemario al ser transcritas en el mismo verso, y por primera vez, conversaciones directas –«Escena del Teniente Coronel de la Guardia Civil» y «Diálogo del Amargo»– que constituyen la forma más sofisticada de lenguaje de cuantas aparecen en este libro. A través del diálogo se muestra la maduración de la especie humana que ha pasado de los primitivos sollozos en las

cuevas («El grito», «Cueva», etc.) al lenguaje articulado de la ciudad («Café cantante», «Tres ciudades», etc.)⁶.

2.2.3. El canto y el ciclo de la expresión humana⁷

El canto constituye, en sí mismo, la enunciación propia de todo el poemario, a través de un yo poético que asume la portavocía del pueblo gitano. Ya se ha señalado la interpretación órfica (§ 2.1.) por la que dicho canto, materializado poéticamente, se transforma en una fuerza cosmogénica mediante la cual se recrea un mundo mítico, en donde además de los elementos y figuras genuinos, brota el lenguaje y el cante específico de esa Andalucía primitiva a la que suele aludir García Lorca (1997b, 37).

Por este motivo, hacia la mitad del poemario, la canción se ha establecido ya como expresión propia de los personajes poéticos –que hasta entonces solo habían llorado, gritado o hablado– en las saetas de «El balcón»; el cantar tembloroso (v. 12) con sus «siete ayes clavados» (v. 13) de «Camino»; y, por supuesto, con las diferentes «Viñetas flamencas», en donde los poemas dibujan escenas concretas de reproducción del canto a través del «Retrato de Silverio Franconetti», la figura del cantante «Juan Brevia» o el baile sonoro de la parrala en «Café Cantante». En los tres casos las alusiones al silencio vuelven a incidir en la necesidad de la presencia ausente de lo callado para que se efectúe la creación órfica de un mundo a través del canto. En el caso de Silverio Franconetti del que, ya se dijo, era «un creador de glorietas / para el silencio» (vv. 19-20); en el caso de la Parrala en «Café cantante», cuya «conversación con la muerte» es desigual ante la contestación ¿sorda o nula? de esta (vv. 7-9); y, en último lugar, al resaltarse la ceguera homérica de Juan Brevia (vv. 12-13) –ceguera que comparte con los saeteros (§ 2.1)–, para incardinar, aún más si cabe, en un espacio legendario estos cantes, en los cuales el cantaor pertenece a la tradición arcana de los aedos.

6. Estos diálogos fueron añadidos por razones editoriales (GARCÍA-POSADA 1970, 98), de manera que, aunque primeramente parezcan desbordar el esquema estructural sobre el que se asentaba el libro, esto es, un poemario sobre los distintos palos del cante jondo, servirán a posteriori de bisagra para conectarlo con la otra gran composición sobre el mundo gitano, el *Romancero*, en donde el lenguaje y la sociedad, gracias a la consolidación previa de este mundo mítico, están asentados ya en un estadio cultural superior.

7. En la obra de García Lorca el canto no es exclusivo del hombre, sino que la misma naturaleza puede ejecutarlo con muy distintos significados. Aquí, sin embargo, resulta evidente la descripción de un canto plena y exclusivamente humano.

Esta posición intermedia, dentro del libro, en que se sitúan las diferentes manifestaciones del canto, frente a la consolidación del lenguaje, que había tenido lugar al final del mismo (§ 2.2.2.), puede trastocar la visión evolutiva de la antropología en la cual, la gradación cultural iba del prelenguaje al canto, pasando por el lenguaje, y dar sentido a esas otras visiones de la relación paralenguaje/lenguaje/música que se suceden en las más diversas disciplinas y que apelan a la revalorización de lo paralingüístico y lo no verbal. Por ejemplo, el lingüista Fernando Poyatos, al recordar que «esos signos no verbales expresan a menudo lo que las palabras no podrían expresar» (Poyatos 1994, 141), no se desvía de una línea de interpretaciones antiquísima, marcada por el propio Darwin (1979, 84), algo que Roman Jakobson defiende en cierto modo, cuando considera que, si bien la lengua «como palabra parece ser que sigue condenada al farfullero» (2002, 100), como susurro representa la «música del sentido» (101). En una línea similar, Ernst Cassirer, al analizar la conformación simbólica del lenguaje, aprecia que en su forma más simple, el sonido, es donde realmente se traducirían «la dinámica del sentimiento y del pensamiento» (1971, 172), mientras que, por su parte, Michel Foucault sostiene en *Las palabras y las cosas* que «en todo su espesor y hasta los sonidos más arcaicos que por primera vez lo arrancaron del grito, el lenguaje conserva su función representativa; en cada una de sus articulaciones, desde el principio de los tiempos, ha *nombrado*» (1985, 109). En última instancia, María Zambrano, gran conocedora de la historia de la literatura española, y cuya filosofía se acerca a los problemas del *logos* entre la poesía y la mística o la poesía y el pensamiento, subraya la integración de los diferentes estadios del lenguaje al hallarse la Palabra, con mayúsculas, entre el balbuceo y la música (2011, 197 y 198).

Así pues, si bien en este trabajo había sido necesario llevar a cabo un esquema prefijado de evolución lingüístico-cultural del protolenguaje al canto, dicha integración entre los diferentes estadios internos tiene mucho que ver con las concepciones que los teóricos y creadores señalados en este trabajo, en especial Manuel de Falla y Federico García Lorca, donan al cante jondo: no solo la ya advertida precedencia del canto respecto del lenguaje (Falla 1972, 145), sino la fusión y el carácter cíclico de todos sus componentes, desde el grito hasta el silencio en que finalizaba la siguiiriya. No por casualidad, este carácter cíclico es el propio del régimen nocturno, en donde quedaban implicados «los símbolos naturales o artificiales del retorno, los mitos y los dramas astrobiológicos» (Durand 1984, 52) que se pueden rastrear especialmente en este poemario de Lorca, de entre el resto de su producción.

3. CONCLUSIÓN

Con esta aproximación que atendía al concepto de la escucha, se ha reconstruido el repertorio sensorial auditivo, sin obviar las implicaciones socioculturales de cada elemento, para desentrañar un imaginario del silencio en el *Poema del Cante Jondo* desde el que el poder apreciar la emergencia y evolución de un protolenguaje que se transforma en canto. De este modo, también, se alcanza la significación del silencio como telón de fondo y entidad cósmica que marca, junto con otros símbolos propios de su paradigma imaginativo, la naturaleza trágica de la «Andalucía del llanto» que en Federico García Lorca está asociada a la visión de una «Granada solitaria y contemplativa» (Paepe 1986, 105) recreada a través de dicho *cante jondo*. Es por ello que el poemario acaba con una canción de luto «Canción de la madre del Amargo» presidida por los símbolos tanáticos de la «cruz» (vv. 5 y 9) y la «luna» (v. 10). Y a ello también se debe la causa de cierto nihilismo lorquiano que se cifra en la imagen del desierto en «Y después», el último poema de la sección dedicada a la *siguiriya*⁸.

Así se comprende la ondulación del silencio («El silencio», v. 3), como asimilación con las dunas del mismo desierto: en ambos espacios, el tónico y el telúrico, respectivamente, todo se desvanece: los «laberintos / que crea el tiempo», vv. 1-2; «el corazón / fuente del deseo» (vv. 6-7); así como «la ilusión / de la aurora» (vv. 11-12) («Y después»). Abolido, respectivamente, el tiempo; la vida y su dinamismo de fuente; y, en última instancia, la esperanza de la luz y el amanecer; «solo queda el desierto», cuya simbología de vacío ontológico que se suele atribuir a Nietzsche tiene su origen ya en los primeros eremitas de la historia (Goff 1996, 26-27).

Se produce, por tanto, la disolución del canto cuando ya «Todo se ha roto en el mundo» («¡Ay!», v. 5) y, en un guiño tácito a Hamlet, se descubre que «No queda más que el silencio» (v. 6). Un silencio, no obstante, que ahoga y nutre, a partes iguales, en un sentido cíclico, el cante jondo y que permite, como marco, la creación órfica de universo mítico andaluz que Lorca está llevando a cabo en este poemario.

8. Aunque no siempre la muerte ha de tener este sentido de anulación o disgregación. En cierta entrevista el propio García Lorca señalaba que «en cada cosa hay cosa hay una insinuación de muerte. La quietud, el silencio, la serenidad, son aprendizajes» (*apud* GARCÍA-POSADA 1970, 39).

EDICIONES EMPLEADAS

- GARCÍA LORCA, Federico. *Poema del Cante Jondo*. Ed. Christian de Paepe. Madrid: Espasa-Calpe, 1986.
- GARCÍA LORCA, Federico. *Poema del Cante Jondo*. Ed. Luis García Montero. Madrid: Espasa-Calpe, 1990.
- GARCÍA LORCA, Federico. *Obras completas. Poesía*. Ed. Miguel García Posada. Barcelona: Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 1997, vols. I y II.
- GARCÍA LORCA, Federico. *Obras completas. Prosa*. Ed. Miguel García Posada. Barcelona: Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 1997, vol. III.
- GARCÍA LORCA, Federico. *Poema del Cante Jondo. Romancero gitano*. Eds. Allen Josephs y Juan Caballero. Madrid: Cátedra, 2000.

BIBLIOGRAFÍA

- AGAMBen, Giorgio. *El lenguaje y la muerte. Un seminario sobre el lugar de la negatividad*. Valencia: Pre-Textos, 2002.
- ALVAR, Manuel. «Los cuatro elementos en la obra de García Lorca». En FERNÁNDEZ CIFUENTES, Luis (ed.). *Estudios sobre la poesía de García Lorca*. Madrid: Istmo, 2005, pp. 43-75.
- AMORÓS MOLTÓ, Amparo. *La palabra del silencio. La función del silencio en la poesía española a partir de 1969*. Tesis de doctorado no publicada. Universidad Complutense de Madrid, 1991.
- ARSÉNTIEVA, Natalia. «Orígenes, estructura y principales aspectos de la cosmología mitopoética de García Lorca». En CAMACHO ROJO, José María (ed.). *La tradición clásica en la obra de Federico García Lorca*. Granada: Editorial Universidad de Granada, 2006, pp. 249-309.
- BACHELARD, Gaston. *El aire y los sueños. Ensayo sobre la imaginación del movimiento*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1997.
- BACHELARD, Gaston. *La poética del espacio*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 2012.
- BLANCHOT, Maurice. *El espacio literario*. Barcelona: Paidós, 1992.
- BOWKER, John (comp.). *Diccionario abreviado Oxford de las religiones del mundo*. Barcelona: Paidós, 2006.
- BRETÓN, David Le. *El silencio*. Madrid: Sequitur, 2001.
- BRIAN MORRIS, C. «“Cante jondo” y *Poema del cante jondo*: género y génesis». En FERNÁNDEZ CIFUENTES, Luis (ed.). *Estudios sobre la poesía de García Lorca*. Madrid: Istmo, 2005, pp. 319-336.
- CASSIRER, Ernst. *Filosofía de las formas simbólicas*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1971.
- CORREA, Gustavo. *La poesía mítica de Federico García Lorca*. Madrid: Gredos, 1970.
- DARWIN, Charles. *El origen del hombre*. Madrid: EDAF, 1979.

- DURAND, Gilbert. *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*. Madrid: Taurus, 1982.
- EICH, Christoph. *Federico García Lorca, poeta de la intensidad*. Madrid: Gredos, 1976.
- ELIADE, Mircea. *Imágenes y símbolos*. Madrid: Taurus, 1979.
- ELIADE, Mircea. *Historia de las creencias y las ideas religiosas. De la Edad de Piedra a los misterios de Eleusis*. Barcelona: Paidós, 1999, vol. I.
- ESCANDELL, Victoria (coord.). *El lenguaje humano*. Madrid: Editorial Centro de Estudios Ramón Areces, 2009.
- FALLA, Manuel de. *Escritos sobre música y músicos*. Madrid: Espasa-Calpe, 1972.
- FERNÁNDEZ CIFUENTES, Luis (ed.). *Estudios sobre la poesía de García Lorca*. Madrid: Istmo, 2005.
- FOUCAULT, Michel. *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. México D. F.: Siglo XXI, 1985.
- GARCÍA MONTERO, Luis. «Introducción». En GARCÍA LORCA, Federico. *Poema del Cante Jondo*. Madrid: Espasa-Calpe, 1990, pp. 11-40.
- GARCÍA-POSADA, Miguel. *García Lorca*. Madrid: EDAF, 1970.
- GOFF, Jacques Le. *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval*. Barcelona: Gedisa, 1996.
- HARRIS, Marvin. *Introducción a la antropología general*. Madrid: Alianza Editorial, 1999.
- HARRIS, Marvin. *Nuestra especie*. Madrid: Alianza Editorial, 2013.
- HEIDEGGER, Martin. *De camino al habla*. Barcelona: Serbal, 1987.
- HEIDEGGER, Martin. *Aclaraciones a la poesía de Hölderlin*. Madrid: Alianza Editorial, 2005.
- JAKOBSON, Roman. *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona: Paidós, 2002.
- LARA PALAZUELO, Antonio. *El adjetivo en la lírica de Federico García Lorca*. Barcelona: Ariel, 1973.
- LEACH, Edmund. «The influence of Cultural Context on Non-Verbal Communication in Man». En HINDE, Robert A. (ed.). *Non-Verbal Communication*. Cambridge: Cambridge University Press, 1972, pp. 315-347.
- LÓPEZ CASTRO, Armando. «Lorca y la nostalgia del regreso al origen». *Revista Garoza*, 2009, 9, pp. 89-102.
- MARCO FURRASOLA, Ángeles. *Una antropología del silencio*. Barcelona: PPU, 2001.
- MONTSERRAT TORRENS, José (ed.). *Los Gnósticos*, vol. 1. Madrid: Gredos, 2001.
- MUJICA, Hugo. *Del crear y lo creado. Prosa selecta. 1: Ensayos*, vol. 2. Madrid: Vaso Roto, 2014.
- PAEPE, Christian de. «Introducción». En GARCÍA LORCA, Federico. *Poema del Cante Jondo*. Madrid: Espasa-Calpe, 1986, pp. 7-137.
- POYATOS, Fernando. *La comunicación no verbal*. Vol. 2. *Paralenguaje, kinésica e interacción*. Madrid: Istmo, 1994.
- RAMÍREZ GONZÁLEZ, José Luis. «El silencio del significado y el significado del silencio». En CASTILLA DEL PINO, Carlos (comp.). *El silencio*. Madrid: Alianza Editorial, 1992, pp. 15-45.

- RODRÍGUEZ, Juan Carlos. *Lorca y el sentido. Un inconsciente para una historia*. Madrid: Akal, 1993.
- SALINAS MARTÍNEZ, Pedro. «De la noche, el ruido y el silencio». *Aurora: Papeles del Seminario María Zambrano*, 2001, 3, pp. 35-42.
- SÁNCHEZ MERINO, María Rosario. *La poesía de Federico García Lorca: los motivos sensoriales y los sentidos*. Tesis de doctorado no publicada. Universidad Complutense de Madrid, 1960.
- SECO DE LUCENA, María Encarnación. *La estética de lo pequeño y la reducción espacial en la obra de Federico García Lorca*. Granada: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada, 1990.
- SONTAG, Susan. *Estilos radicales*. Madrid: Taurus, 1997.
- SOUFAS, Christoffer. «Lorca y la ausencia existencial». En FERNÁNDEZ CIFUENTES, Luis (ed.). *Estudios sobre la poesía de García Lorca*. Madrid: Istmo, 2005, pp. 227-259.
- STEINER, George. *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*. Sevilla: Gedisa, 2006.
- VALENTE, José Ángel. «Lorca y el caballero solo». En *Las palabras de la Tribu*. Barcelona: Tusquets, 1994, pp. 104-110.
- ZAMBRANO, María. *Claros del bosque*. Madrid: Cátedra, 2011.
- ZARDOYA, Concha. *Poesía española del siglo XX. Estudios temáticos y estilísticos*. Madrid: Gredos, 1974.