# Poema del cante jondo y la ruta del duende

Hugo Jesús Correa Retamar
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (Brasil)

«Cuando canto a gusto, me sabe la boca a sangre»[10]
(Tía Anica, La Piriñaca, cantaora de flamenco)

España, una región tan poco homogénea del globo terráqueo y con distintas e interesantísimas manifestaciones culturales, encuentra en el flamenco o en el cante jondo[11] la fuerza y la intensidad artística que representa el alma de un pueblo tan singular. Como se sabe, la cuna del flamenco es la Andalucía mora donde se concentra gran parte de la población gitana española. Los pertenecientes a ella, aunque no sean los padres del flamenco, como árabes y judíos sí que han contribuido de manera muy representativa para que tal arte se desarrollara y se convirtiera en lo que es hoy, es decir, la bandera de España para el mundo.

Los orígenes del flamenco son muy discutidos y discutibles por los flamencólogos de guardia. Mederos (1996) recoge testigos que dicen que desde la época de los romanos había muchachas gaditanas que danzaban unos bailes enervantes al compás de castañuelas de bronce para el deleite de los intelectuales de la época. Quizás estuviera ahí la semilla del arte apasionante y apasionada que conocemos hoy.

Lo que se sabe es que el *cante jondo,* ancestral del conocido flamenco, nace a oscuras en ambiente familiar regado al vino que calienta el alma. Al surgir tiene un espíritu de protesta, de dolor. Sin embargo, a mediados del siglo XIX en los cafés de Sevilla (aproximadamente 1842) el mundo pequeñito de los pueblos marginados se convierte en algo popular, perdiendo así un poco de su carácter jondo, íntimo. Las canciones que antiguamente trataban de protesta pasan a tratar de pasiones, de parientes muertos, etc. El arribo de lo jondo a los cafés se debe a los gitanos como nos cuenta Enrique Naranjo de la Garza:

> «Los últimos años del siglo XIX fueron los años de los cafés, y en las principales ciudades andaluzas, los cafés terminan siendo los lugares donde el cante flamenco de los gitanos se mezclaba con el baile de los mismos, y las visitas que las gitanas hacían luego de mesa en mesa, hablando, bebiendo y rompiendo a bailar, en medio de bromas de su género, que conducen a borracheras, cuestiones, y terminan, con mucha frecuencia en tinares, con tiros y puñaladas dentro y fuera de dichos establecimientos.» (Mederos, 1996: 27)

[10] Tía Añica, *apud* Mederos, 1996: 35.
[11] Forma primitiva y más pura del flamenco.

La gente empieza a interesarse por este baile raro y en los cafés surgen los famosos *tablaos*. Con ello, aquel ritmo que traen las gitanas deja de ser cosa de borrachos para convertirse poco a poco en un arte para el gran público. Así, el cante antes *jondo* se llamará en adelante *flamenco* y por su entorno comercial perderá cada vez más sus marcas de improviso, ya que sus cantaores y bailaores se harán profesionales. Cuenta Mederos (1996) que los cantaores de los insurgentes tablaos tenían como maestros a los verdaderos cantaores de lo jondo que se reunían en sus ruedas familiares para cantar sus penas en el anonimato. Los profesionales del cante se infiltraban en estos ambientes privados para aprender el verdadero espíritu flamenco, para conocer el tal *duende*[12], verdadera expresión de un arte que en realidad continuaba siendo privilegio de pocos.

Hijo de la misma Andalucía, la de «del llanto»[13], como el *cante jondo,* Federico García Lorca es un artista que desde su juventud es un enamorado del arte de los marginados. Nació el 5 de junio de 1898[14], en la provincia de Granada, la misma Granada que sirvió de último reducto para los moros de España. La Granada que respira aires de imperio y decadencia donde se yergue la imponente Alhambra, sueño de los reyes nazaríes. Como un intelectual sediento de experiencias, Lorca estudia música, derecho, filosofía y letras. Aún muy joven se hace amigo del compositor Manuel de Falla, un experto en el cante jondo que le abrió nuevos horizontes al poeta, que será a la vez un cosmopolita pero, como nadie, alguien aferrado a sus raíces mediterráneas y andaluzas.

En 1918 el joven Lorca publicó su primer libro *Impresiones y Paisajes.* Por esta misma época vivió en Madrid en la famosa *Residencia de Estudiantes* compartiendo pasillos con Salvador Dalí, Luis Buñuel y Rafael Alberti, con quienes hace amistad y vive la famosa *Generación del 27,* inspirada en algunos principios del legado del 98. Federico, un hombre enamorado de la vida y de la muerte, murió precozmente, pero nos ha dejado una larga y novedosa creación artística e intelectual tanto a través de sus poesías, su teatro y su música como de sus conferencias sobre temas que discuten el arte de su propio país. El poeta, que pertenecía a la élite granadina, transita entre lo culto y lo popular. Lorca quiere llevar el arte al pueblo y el arte del pueblo a la cultura. Luego, no al azar, escribe sobre gitanos y sobre cante jondo en la época en que España todavía era un país cerrado, tradicional y extremadamente conservador.

Junto a Manuel de Falla, uno de sus grandes inspiradores, Federico promueve en 1922 el *Primer Concurso de Cante Jondo,* evidenciando sus preocupaciones con el rumbo que tomaba la modernidad y con ella la profesionalización del arte

---

[12] Tema que será desarrollado posteriormente.

[13] Como dice el poema *Pueblo* de *Poema Del Cante Jondo.*

[14] Fase decisiva en el contexto político y literario de España. En esta época el país perdía sus últimas colonias ultramarinas y la literatura buscaba levantar el país de la miseria. La famosa *Generación del 98,* encabezada por Miguel de Unamuno, busca una renovación de España por sus propios caminos y singularidades. En el libro *Del sentimiento trágico de la vida,* Unamuno defiende la españolización de Europa y no la europeización de España. Según el autor, a la Europa tecnicista le faltaría la pasión de la fe que era característica de España.

del pueblo andaluz que estaba perdiendo su carácter más puro, la verdad y la profundidad de su alma. Años después, el mismo poeta preocupado con el pueblo sería asesinado tan trágica y dolientemente como las propias letras negras del cante jondo a comienzos de la guerra civil española.

Federico García Lorca fue, como se puede ver, el hombre que nació en una España en crisis y que murió en una Espãna en una crisis todavía mayor, es decir, la Guerra Civil Española. Un poeta que trae el alma andaluza a flote desde sus primeros versos, o sea, el hombre sensible que entiende que la historia es el motor que mueve las naciones, el hombre que tiene sangre latiente en las venas y que lucha con sus palabras tan cortantes y afiladas como el propio «cante jondo» que dará nombre a uno de sus más representativos libros de poemas.

Para el análisis de la figura de Lorca y del libro *Poema del Cante Jondo* hace falta que consideremos dos de sus conferencias, es decir, *Juego y teoría del duende* en que define en palabras ese ser divino que habita el cuerpo humano y renace a través del arte –*el duende*–, y otra conferencia titulada *Importancia histórica y artística del primitivo canto andaluz llamado «Cante Jondo»* en que el poeta desnuda o intenta dibujar con sus palabras los lazos que relacionan España con Oriente, es decir, intenta dibujar la España que sabe a sangre, a vida y a muerte, busca llegar al interior del «espíritu oculto de la dolorida España» (García Lorca, 1968: 109).

En la heterogeneidad y a la vez singularidad de la cultura española, el duende es una figura que representa de manera muy fuerte la forma de expresarse y de interactuar de este pueblo. Como dice el mismo Lorca en *Juego y teoría* no es raro que cualquier cosa que maraville los sentidos en España sea recibida con un «¡Ole!» (tan cercano al Alá de los musulmanes en palabras del poeta) seguido de un comentario como «¡Eso tiene duende!» (García Lorca, 1968: 109). La tierra de toros y de baile, cosas tan difíciles de comprender por el resto del mundo, es la misma que celebra la muerte y la vida, o mejor, el enfrentamiento de la una con la otra, el reto de la vida con la muerte. El torero, figura tan conocida de España que está en el ruedo bajo la mirada de espectadores impacientes, se enfrenta a miles de demonios plasmados en la figura del animal de cuernos puntiagudos y cortantes. Al mismo torero, en el ambiente mitológico del toreo y de los aficionados a este, no se le ve como el carnicero que es para el mundo entero, sino que en ese mundillo los toreros son «los sacerdotes milenarios que siguen sacrificando toros a Gerión» (García Lorca, 1968: 112). Para un extranjero esto puede parecer una atrocidad cometida en contra del animal, pero al estar en la misma plaza de toros, detrás de las barreras, el tal *duende* lorquiano y andaluz es como si tomara cuenta del cuerpo, no solo del torero que se juega la vida, sino de todos aquellos que están con él en pensamiento y en oración. El torero y el público van, en un instante, más allá de sus miedos, a una región desconocida, latente y novedosa en que la vida parece que ya no está y por ello se muestra en su máxima potencia y plenitud. Es el estar al borde de la muerte lo que nos aferra como ninguna otra cosa al último momento de la vida. Lo mismo ocurre con el flamenco, o más aún, con el cante jondo cuando hay duende, puesto que no siempre lo hay. El ritmo de

las castañuelas y el nivel de intimismo que consiguen las cuerdas dolientes de la guitarra o la voz *afilá* del cantaor, o el zapateo frenético de la bailaora tomados por el duende, hacen que por un instante nos olvidemos de quiénes somos y nos traslademos a aquellos pies, aquella voz, aquellas manos que gimen, que lloran y que dan lugar a una magia sin igual. En el cante dos cosas son muy importantes para que haya duende: la guitarra que se corta con las cinco espadas de un cuerpo humano que grita por su boca redonda desesperadamente y la propia voz del cantaor que, como decíamos, es la llamada voz *afilá,* es decir, afilada, como el filo de una navaja nueva. La pasión que mueve el flamenco es, según Federico, la misma que mueve a España, esta tierra paradójica que está entre dos mundos –por un lado la mágica y pobre África y por otro la fría y rica Europa–. Luego, para que podamos entender España como Lorca la ve es importante que entendamos lo que es el duende que define en su *Juego y teoría* ya que es en España, y no en otro sitio, donde este espíritu que necesita de un cuerpo vivo se manifiesta en su máximo esplendor.

Para García Lorca hay países de *ángel* como Italia. El ángel es el inspirador del arte, pero está sobre el hombre, encima de él. El hombre es pasivo y recibe del ángel su gracia por la simpatía que le provoque, aunque ese no es el caso de España. También hay para Federico países de *musa*. Las musas, a su vez, ya están cansadas, viejas y frías como el mismo mármol del cual se hacen sus estatuas. La musa despierta la inteligencia del poeta que muchas veces es la enemiga de la poesía. La inteligencia, según el granadino, eleva al poeta a un trono imaginario, de manera que este se olvida de que es un hombre como cualquier otro, perdiéndose en la vanidad; ese tampoco es el caso de España. Así, España se presenta como un país esencialmente de duende. ¿Por qué? ¿Qué diferencias hay entre ángel, musa y duende?

Diríamos que el ángel y la musa vienen desde fuera, son externos al hombre, mientras que el duende es interno a este y solo existe porque existe el hombre. Al duende le hace falta un cuerpo vivo para manifestarse, es el *hic et nunc,* el instante estricto en que el cuerpo libera sus rayos divinos. Es como si fuera lo que hay de dios en cada uno de nosotros, pero no un dios celestial, sino un dios hecho de carne y hueso, un dios vivo y a la vez único, semejante al demonio socrático, y a la metáfora de la pareja alada que gobierna el alma del hombre de Platón. Un dios que tiene un caballo blanco y otro negro que tiran a la vez cada uno hacia un lado distinto, uno hacia arriba y otro hacia abajo, en la intersección de estos destinos, o sea, vida y muerte, dolor y alegría, soledad y esperanza, es donde está el duende. Donde los límites se codean y ya no existen, pero para que todo esto exista y se manifieste es necesaria la presencia del hombre. El ser imperfecto, dialéctico, heterogéneo y único como el mismo duende y la misma España del espíritu oculto y de los sonidos negros que describe el poeta andaluz. Añade Lorca que todas las artes son propicias para el duende, pero en tres se manifiesta con más facilidad –la música, la danza y la poesía hablada– puesto que dependen de un cuerpo vivo que las hace nacer y morir de modo perpetuo y levantarse sobre un presente exacto (García Lorca, 1968: 114).

De esta forma, Federico García Lorca, el poeta inspirado y teórico, ¿podrá hacer que su poesía trasmita o provoque el *duende?* Si lo consigue, ¿cómo se concreta este proceso? No nos olvidemos de que Lorca, al hablar del duende, lo acerca a la poesía hablada, no a un libro de poesías ni a la poesía escrita. Para que se pueda manifestar el duende debe haber un ambiente muy fuerte de improvisación, de sorpresa y *no* de técnica. Recordemos que el poeta nos dice que la inteligencia es enemiga de la poesía en la mayoría de las veces. Sin embargo, el mismo Lorca aduce que:

> «Si es verdad que soy poeta por la gracia de Dios –o del demonio– también lo es que soy por la gracia de la técnica y del esfuerzo, y de darme cuenta en absoluto de lo que es un poema.» (García Lorca, *apud* Stawicka-Muñoz, 1986: 569).

Luego, el artista de la pasión busca un equilibrio en su creación poética, un equilibrio entre la inspiración y la magia del duende con la técnica y la experiencia del poeta. El duende de su poesía escrita debe renacer en cada lector. Para ello, la poesía debe estar técnicamente bien construida para que le indique al lector el camino, la ruta que recorre el duende. Veamos, entonces, cómo Federico construye el libro *Poema Del Cante Jondo,* que tuvo una primera parte escrita en 1921 a propósito del *Festival de Cante Jondo,* organizado junto a Manuel de Falla, pero que realmente se concluyó y publicó, tras algunas alteraciones, en 1931.

En su conferencia de 1922 *La importancia histórica y artística* dice Lorca:

> «Vean ustedes, señores, la trascendecnia que tiene el cante jondo y qué acierto tan grande el que tuvo nuestro pueblo al llamarso así. Es hondo, verdaderamente hondo, más que todos los pozos y todos los mares que rodean el mundo, mucho más hondo que el corazón actual que lo crea y la voz que lo canta, porque es casi infinito. Viene de razas lejanas, atravesando el cementerio de los años y las frondas de los vientos marchitos. Viene del primer llanto y el primer beso.» (García Lorca, 1922: 150).

En otro momento de la conferencia *Juego y teoría,* el poeta retoma un comentario de Manuel Torre, *cantaor* de flamenco: «Todo lo que tiene sonidos negros tiene duende» (García Lorca, 1968: 110). De ahí que el cante jondo se mueva por el *duende* y este no se alimente solo de la pena, del dolor, sino también del amor. El cante jondo respira los aires de la lejanía, del tiempo y de la profundidad, ambientes nebulosos y negros como el propio carácter de las melodías flamencas que Lorca nombra en cinco grandes secciones: *Poema de la Siguiriya gitana; Poema de la Soleá; Poema de la Saeta; Gráfico de la Petenera y Viñetas Flamencas*.

Entre los cantes llamados jondos o flamencos se encuentran las siguiriyas o seguidillas gitanas, las soleás, las saetas, las peteneras, bien como las serranas, los tangos, las farrucas, etc. Los cuatro primeros son aquellos que traen a flote los sentimientos más trágicos y profundos, y no al azar la arquitectura de *Poema Del Cante Jondo* estriba en esas cuatro grandes columnas de la pena.

El libro se abre con la geografía andaluza que construye el decorado que dará vida a toda la sinfonía del cante a través del poema *Baladilla de los tres ríos*. Un decorado que representa las tres regiones míticas de la Andalucía de gitanos, moros y judíos, es decir, Córdoba, antigua capital de Al-Ándalus (la España Califal); Sevilla, ciudad de gitanos y a la vez muy importante tanto para la dominación árabe en España como para la época posterior a la conquista de América, ya que de ahí partían las carabelas rumbo al Nuevo Mundo; y Granada, la tierra del poeta, que en las mismas palabras de Lorca «no puede salir de su casa» (García Lorca, 1968: 6), el último reducto moro de España y el último emblema de gloria de oriente en Europa.

Los ríos que guían el poema y trazan los caminos de la pena, bañan las tres ciudades. El Guadalquivir que baña Córdoba y Sevilla es el río que quiso ser mar, ya que era una puerta hacia el océano. Dauro y Genil, a su vez, bañan Granada. Ya en este poema introductorio percibimos que Andalucía, al ser leída por los trágicos y fatales caminos de sus ríos, es el paisaje ideal para que nos adentremos en los grandes pozos del cante jondo. De un lado el Guadalquivir, que, como Sevilla, respira naranjos y olivos, donde aún hay un camino tanto para llegar como para salir, pues el río es infinito como el mismo mar en el que desagua. De otro, los dos ríos de Granada, que bajan desde la nieve al trigo siendo ríos de llanto y de sangre que contemplan torres muertas y donde solo reman los suspiros, la nostalgia y la soledad. De esta manera, a través del paseo por la aguas, que llevan ambas un fuego fatuo de gritos, el poeta nos presenta el propio argumento del libro que es un transitar de la alegría a la pena, de Sevilla a Granada, pero cualquiera que sea el trayecto, el caminante no saldrá del mismo tono de misterio y de fatalidad. El *Poema Del Cante Jondo* lo podemos escuchar como hacemos con el mismo canto andaluz, al compás de los melismas creados por los cantaores. La música, las imágenes del poema, surgen lentamente como un dolorido «ay»[15], dibujando semitonos dentro de una misma sílaba que alcanza tan hondo, tan jondo y no puede abandonar del todo la nota. Es como si el cantaor, el lector, o mejor el poeta, quisiera buscar infinitos caminos a través de los semitonos, de los melismas, en la búsqueda de una salida liberadora, sin embargo, como está atrapado por la fatalidad y no puede cambiarla, no puede salir de su casa, se desvanece en llantos y estalla en suspiros dolientes y cortantes con la navaja de su voz *afilá*.

Tras presentar magistralmente la geografía andaluza y conducirnos por los caminos que van desde el dolor a la alegría y viceversa, se inician en el libro una de las secciones que tiene por título un tipo de cante, la siguiriya. Este ritmo es considerado por los expertos como la raíz del cante jondo y es el que tiene una relación más íntima con el verdadero folklore andaluz. La siguiriya consta de cuatro versos asonantes, de seis sílabas, a excepción del tercero que tiene once. Esta sería la clásica siguiriya. Sin embargo, Lorca no utiliza esta estructura para los versos,

[15] Este proceso de búsqueda del sentimiento que comienza con un «ay» del cantaor se llama ayeo (Mederos, 1996: 34).

o sea, no mantiene fija la estructura rítmica, sino que la reconstruye por medio de las imágenes, el ambiente y el carácter de una siguiriya.

El primer poema de *Siguiriya* titulado *Paisaje* sirve para que el poeta nos enseñe el ambiente donde viven los gitanos. Ya en el segundo, *Guitarra,* Federico revela la base del acompañamiento de este ritmo primitivo y pasamos a entender por qué motivo la guitarra es el elemento que más combina con el cante jondo. En la guitarra hace falta la violencia del cuerpo humano para que las notas nazcan sobre un presente exacto e irrepetible y corten su gran boca que pide vida, lo que no se daría de la misma manera en un piano donde la furia se sustituye por la quietud y duración de las notas. Según Mederos, «En la guitarra es necesario arrancar las notas, hacerlas nacer, de ahí su condición siempre nueva, azarosa, balbuceante» (Mederos, 1996: 34). Luis Rosales, a su vez, afirma que «La guitarra suena a naciendo, pero también a acabándose. No hay sonido tan patético como el suyo» (Rosales *apud* Mederos, 1996: 34).

En *Guitarra,* de Lorca, hallamos a un instrumento empezando su llanto que gana la madrugada y que es infinito e imposible de callar. Es un dolor que llora por cosas distantes, por tierras y tiempos lejanos como el mismo flamenco que pide siempre camelias blancas. No obstante, esta guitarra llora una flecha que no tiene blanco, que no llegará nunca a su sitio definitivo, llora la tarde infinita, la que no tiene mañana e incluso llora al primer pájaro, pero este estará muerto. La guitarra es como un gran corazón que agoniza y grita un dolor profundo. La guitarra sigue herida por las cinco espadas, es decir, por los cinco dedos de la carne del hombre que la toca. Este dolor, como el dolor de Andalucía, tierra de persecuciones y de perseguidos, es el mismo dolor de la España que Lorca vivió y murió. El dolor que tiene voz, pero no encuentra eco, solo pájaros muertos. La siguiriya lorquiana es como esta necesidad de gritar y de que este grito perdido en un tiempo y en un espacio se haga oír.

En la segunda sección titulada *Soleá* encontramos los motivos que provocan los gritos. Si el cante jondo debe gritar, lo hace por alguna razón. La palabra soleá se deriva de soledad, el mismo ambiente yermo que encontraremos en la «Andalucía del llanto» que menciona el poema *Pueblo* (García Lorca, 1998: 62). La soleá es el cante conocido como la madre de todos los demás cantes y se caracteriza por la simplicidad. La guitarra adquiere en este cante importancia crucial y lo curioso es que, en general, se ha hecho para que lo cantaran los grupos, una colectividad. No al azar, Lorca, a través de la soleá, canta las condiciones de abandono y miseria de los marginados de Andalucía. La soledad de esta parte del poema nos provoca un sentimiento de abandono e impotencia. Descubrimos ahí las cuevas de los gitanos, la tierra árida y seca que vive entre «ayes» a escondidas y a la sombra de los puñales que abandonan a los muertos en las encrucijadas de un tiempo que no avanza, que se detiene. Un tiempo de hombres embozados que van y vienen de los naranjos a los olivos y que dejan tras de sí una estela de llanto y dolor. En este ambiente se nos aparece la Soleá, ahora una muchacha vestida con mantos negros, de corazón enorme y que le trae el consuelo a los lutos diarios: «Vestida

con mantos negros/Piensa que el mundo es chiquito/Y el corazón es inmenso…» (García Lorca, 1999: 67).

La soleá se va, dejándonos la *Saeta,* que en el cante es la conversación con alguna divinidad a través del canto. Las saetas se hacen comunes en las fiestas religiosas españolas y en especial en las procesiones, principalmente en la Semana Santa andaluza. Sin embargo, su origen parece ser más pagano y más relacionadao con el misterioso mundo de los gitanos. Es como un canto de lamentos y maldiciones que se dicen en tono muy bajo a un dios que las escuche. En *Saeta,* Lorca ambienta el mundo religioso de la Andalucía profunda, sus procesiones, la noche cubierta de cirios, de velas, de cruces sobrepuestas, es decir, de muertes. Sevilla aquí es la tierra que hiere, mientras Córdoba es la tierra que mata. En este mundo de maldiciones y lamentos salen a la luz los ruegos a las dolorosas españolas y al Cristo moreno, quizás gitano, que pasa de lirio de Judea a clavel de España. En la tierra del duende Cristo es clavel y moreno, con guedejas tostadas por el sol y los pómulos salientes. En la tierra del duende que no es Alemania, ni Italia, los cristos andaluces son reales, tan ardientes y vibrantes como el mismo clavel.

El siguiente paso en esta procesión de *Poema del Cante Jondo,* es el *Gráfico de la Petenera.* La petenera es un cante de mal agüero, de mala suerte que en general encierra una tragedia. En este momento del poema nos encontramos campanas que doblan, jinetes que no llegarán ni a Córdoba ni a Sevilla ni tampoco a Granada. Llegarán nada más que al laberinto de cruces que amargan sus dolores. La guitarra que antes, en *Siguiriya,* necesitaba cantar y que no se callaba, surge nuevamente y ahora hace llorar incluso en los sueños el sollozo de las almas perdidas. Los cien jinetes que no llegan a ninguna de las tres ciudades míticas que sostienen el poema, mueren en el camino sin fin de *Muerte de la Petenera* y la guitarra empieza nuevamente a romper los sonidos de su voz sedienta. Esta parte del libro se concluye con la muerte. Es como si desde el principio la muerte estuviera cabalgando con los jinetes, con los tres ríos, y los encontrara justo en el punto cumbre de la tragedia de cruces que es la *Petenera*.

No obstante, cuando todo parece estar perdido se oyen dos voces, o mejor, la voz de *Dos Muchachas*. Una de ellas es Lola y la otra Amparo. Lola es el apodo de Dolores. Lola, el dolor, tiene los ojos verdes y una voz violeta, es ella la esperanza nueva y en cuanto termine de lavar los pañales de algodón bajo los naranjos vendrán los toreros. Lola, el dolor de ojos verdes, embruja a los sacerdotes de Gerión. Aún habrá vida.

Amparo, a su vez, está sola en su casa vestida de blanco, bordando lentamente mientras la vida renace a su alrededor. Amparo espera la vida, y para el poeta es difícil decirle que la ama. Amparo ama la soledad y es a la vez la propia soledad. El poeta está condenado a Amparo, aunque quiera a Lola. Lola y Amparo son así el soporte para el cante jondo, es decir, son el dolor y la soledad, pero el dolor que canta y la soledad que espera. El dolor que fascina y provoca «oles» en los que lo

ven pasar. La soledad que es, a su modo, un amparo y un refugio para el amor, que es vida y muerte, pena y alegría, momento exacto e irrepetible, duende.

Las siguientes secciones llamadas respectivamente *Viñetas Flamencas, Tres ciudades, Seis caprichos, Escena del teniente coronel de la Guardia Civil y Diálogo Del Amargo,* profundizan aún más el carácter jondo, sombrío y negro del libro que recupera la raíz andaluza homenajeando a grandes personajes del mundo flamenco como Silverio Franconetti y Manuel Torres, entre otros. Este breve recorrido rumbo al duende flamenco del que nos habla Lorca, este espíritu mágico y real que necesita un cuerpo vivo para que se manifieste y que nace de las profundidades del propio hombre, este resquicio de divinidad que habita la materia y que está guardado bajo llave en lo más recóndito de nosotros mismos, resurge de las páginas de *Poema Del Cante Jondo*. García Lorca, el mágico heredero de tierras lejanas, épocas y cantos primitivos y orientales como la propia Granada andaluza, es el hombre que, a través de la técnica, combina la inteligencia y la improvisación, y por medio de imágenes negras que contrastan con otras de loor a la vida (negro/rojo, naranjos/llanto, olivos/sangre), reconstruye en el lector, responsable de dar vida al duende, el propio cante jondo. Si el duende busca un cuerpo vivo para manifestarse, nunca podrá estar en los poemas de Lorca que, como obra escrita, no se construye sobre un presente exacto. No obstante, por la organización icónica, sonora y sensorial construida por el poeta, los poemas de *Poema del Cante Jondo* buscan infinitamente este presente exacto que se resuelve, en este caso, no en el cantaor ni la bailaora, sino en el propio lector, en el que el poema pasa a ser un vehículo para el duende. Con la reconstrucción del ambiente andaluz, el lector también respira aquel presente exacto y se traslada, no ya a los pies de la bailaora o al sonido de la guitarra flamenca, sino a la propia Andalucía del llanto y este llanto se hace vivo a cada *hic et nunc* que lo invoca en el momento de la lectura. El texto se convierte en el encantamiento sagrado del duende y la cita inicial de este trabajo de la Piriñaca refleja cómo nos sentimos al leer el *Poema Del Cante Jondo* de Lorca, el arquitecto del duende.

## BIBLIOGRAFÍA


Arango, M. A. (1986). «Dolor, muerte y mito en el *Poema del Cante Jondo*». En *INTI: (Cuadernos Hispanoamericanos: Homenaje a García Lorca)*. Madrid. 435-36: 75-580.

Brown, P. (1989). *El mundo de la antigüedad tardía (De Marco Aurelio a Mahoma)*. Madrid: Taurus.

Crespi, G. (1982). *Los árabes en Europa* (Pueblos y Culturas). Madrid: Encuentros.

García Lorca, F. (1999). *Poema del Cante Jondo.* Madrid: Alianza. *Obras Completas,* 1968. Madrid: Aguilar.

— (1981). *Federico y su mundo.* Madrid: Alianza Tres.

Gibb, H. (1947). «Literatura». «La Piriñaca». En *El Legado del Islam*. Madrid: Pegaso.

Gibson, I. (1979). *El asesinato de García Lorca*. Barcelona: Plaza y Janés.
Lewis, B. (1956). *Los árabes en la historia*. Madrid: Espasa-Calpe.
San Ramó, T. (1986). *Entre la Marginación y el Racismo. Reflexiones sobre la vida de los gitanos*. Madrid: Alianza.
Sánchez Ortega, M. (1976). *Documentación selecta sobre la situación de los gitanos españoles en el siglo xvii.* Madrid: Editora Nacional.
Salgado, F. (1996). *Vocabulario de historia árabe e islámica*. Madrid: Akal.
Martínez Cuitiño, L. (1986). «Universalidad de algunas simbologías míticas en el *Poema del Cante Jondo*». En *INTI: (Cuadernos Hispanoamericanos: Homenaje a García Lorca)*. Madrid. 435-36: 581-589.
Mederos, A. (1996). *El Flamenco.* Madrid: Acento.
Molina Fajardo, E. (1976). *El Cante Jondo.* Granada: Universidad de Granada.
Paepe, Ch. (1986). «El poema "Sorpresa" del *Poema del Cante Jondo* (Seis versiones y una interpretación)». En *INTI: (Cuadernos Hispanoamericanos: Homenaje a García Lorca)*. Madrid. 435-36: 591-606.
Riquer, M. (1950). *Resumen de Versificación Española.* Barcelona: Seix Barral.
Stawicka-Muñoz, B. (1986). «Algunas referencias musicales en el *Poema del Cante Jondo* o un bárbaro en el jardín perdido…». En *INTI: (Cuadernos Hispanoamericanos: Homenaje a García Lorca)*. Madrid. 435-36: 567-574.
Unamuno, M. (1967). *Del sentimiento trágico de la vida en los hombres y en los Pueblos*. Madrid: Espasa-Calpe.