

## El eterno canto de la Pena: Adorno, García Lorca y el *Cante Jondo*

IOLE SCAMUZZI

Università degli Studi di Torino

Como es bien sabido, uno de los temas fundamentales de las *Notas sobre literatura* de Theodor W. Adorno es la cuestión de la capacidad de supervivencia de la literatura de Europa occidental tras la enorme herida provocada por la Segunda Guerra Mundial y en particular por el Holocausto. El filósofo alemán se pregunta si en la segunda parte del siglo veinte todavía es posible la narración, puesto que ésta se basa en la revelación del sentido de la vida del hombre y Auschwitz ha eliminado tal sentido de la vida de nuestro horizonte moral y consciente. Se pregunta además por las consecuencias que puede acarrear semejante vacío de sentido en el campo de la interpretación literaria; en concreto, las consecuencias que puede tener para nuestra capacidad de acceder a los textos producidos antes de que se verificara la gran fractura: la interpretación literaria, de hecho, se acerca a la narración en su búsqueda y construcción de un sentido capaz de investir directamente la obra literaria, y al mismo tiempo, de manera indirecta, el mundo que la ha producido y aquel en el que se la lee. La respuesta a tales cuestiones se plantea, dura y definitiva, en *La posición del narrador en la novela contemporánea*, en cuyas primeras líneas el filósofo afirma sin medias tintas que el narrador contemporáneo se enfrenta a una paradoja: «ya no se puede narrar, mientras que la forma de la novela exige narración» (Adorno 2003: 42). Las únicas obras de arte que parecen ser capaces de sobrevivir a la destrucción del sentido son las que «encarnan sin compromisos el horror y arrojan toda la felicidad de la contemplación a la pureza de tal expresión» (*ibidem*): Un arte por tanto simultáneamente recorrido por el malestar universal del hombre frente al mundo y replegado en sí mismo, complacido por su disonancia y por su sufrimiento, programáticamente ajeno a la realización de la humanidad. Este repliegue de la escritura sobre sí misma, por el que en vez de intentar referirse al mundo, la literatura se limita a moverse dentro del universo textual, Adorno lo llama “alejandrismo” y se vuelve a presentar en el campo de la hermenéutica literaria: ésta se convierte en el refugio del pensamiento ya que permite una reconstrucción de un orden “normal” de las cosas a través del escrutinio exclusivo del universo literario, dando así la impresión falaz de que Auschwitz se puede configurar como una situación límite y que como tal se puede marginalizar respecto al horizonte humano<sup>1</sup>.

Normalmente la vulgata sobre la teoría de Adorno se limita a esto, con la complacencia del mismo filósofo, que en sus *Minima Moralia* sintetizó su pensamiento con el célebre aforismo según el cual producir poesía después de Auschwitz se debería considerar una barbarie, entendiendo claramente la palabra poesía como cualquier tipo de arte. No obstante, al leer las *Notas sobre literatura*, nos damos cuenta de que la reflexión del filósofo sobre el destino del arte en el siglo XX está basada en un análisis de los fenómenos literarios más sutil de cuanto pueda parecer la famosa síntesis proverbial de su pensamiento. En el ensayo *La herida Heine*, el filósofo aclara la diferencia substancial entre prosa y poesía ante la fragmentación del sentido del siglo XX, diferencia que ya se encontraba en las bases del *Discurso sobre poesía lírica y sociedad* y que rescata la poesía, en el sentido estricto de versificación lírica, del duro destino asignado a la prosa y consecuentemente a la narración. Quiero proponer esta misma distinción sutil como punto de contacto entre el pensamiento de Adorno y el de García Lorca.

---

<sup>1</sup> Estos conceptos se encuentran en *Sobre la escena final de Fausto*, (Adorno 2003: 125-135).



Si la prosa de Heine, sobrecargada de significados viciados por la industria cultural, no se presta a interpretación, justamente porque el mundo administrado se ha apropiado de ella, su lírica, por el contrario, es rescatable en base a un principio de dolor: «si toda expresión es la huella del sufrimiento, [Heine] consiguió convertir la propia insuficiencia, la carencia de lengua de su lenguaje, en expresión de la ruptura» (*Ivi*: 97). En otras palabras, al contrario de la prosa, la lírica será capaz de sobrevivir en el siglo XX y al siglo XX –ya sea como objeto de interpretación ya como nueva creación– justamente porque sustituye la pérdida de sentido con el sentido más profundo –aunque menos articulable– de la Pena y la soledad del poeta frente al mundo. Soledad, dolor y presencia de la muerte son para Adorno justamente los elementos adecuados para poner en relación la lírica con el hombre en el sentido más puro del término, desenmascarando la falsa conciencia de la ideología para poder así pasar a la reinención de lo que es realmente humano y universal.

En el *Discurso sobre poesía lírica y sociedad* Adorno adscribe a la lírica realmente “artística” la capacidad exclusiva de aportar a la propia individualidad algo esencial en relación con lo social. Es decir, la lírica, aunque es expresión del individuo, puede alcanzar a ser parte de lo universal. Esto no quiere decir que el poeta sea capaz de expresar mejor que los demás experiencias y emociones que en cambio comparte con el resto de sus iguales, sino que precisamente a través de su inmersión en el individuo, la lírica es capaz de señalar lo que atañe al hombre, lo que se puede considerar universal precisamente porque se asume desde el individuo, no por encima de él ni para él, emancipándose completamente del mundo administrado que corresponde a la prosa.

De la individualización sin reservas es donde la obra lírica espera lo universal. [...] Sin embargo, esa universalidad del contenido lírico es esencialmente social. Sólo entiendo lo que dice el poema quien en la soledad de éste percibe la voz de la humanidad (*Ivi*: 50).

Esta es la paradoja de la lírica moderna, paradoja de la expresividad y no ya de la impotencia<sup>2</sup>: la soledad del poeta se hace eco de la soledad de la entera humanidad abandonada a los horrores del siglo XX. Tal soledad es por tanto condición necesaria para el logro artístico de la lírica, porque sólo mediante el paso por el individuo ésta se eleva hacia el hombre. En otras palabras, la lírica tiene íntima relación con lo social, pero no porque refleje la posición social del poeta o del movimiento al que pertenece, sino porque, al ser expresión de un individuo como separado de la sociedad, la lírica se refiere a la sociedad en conjunto, unas veces secundándola, otras superándola, para desenmascarar en fin por lo menos parte de la ideología. Es así como el arte, la lírica, “va más allá de la falsa conciencia [...] deja hablar a lo que la ideología oculta” (*Ivi*: 51) y, por ello, cuanto más alejado de la existencia y de las cosas esté, tanto más podrá identificar la falsedad del mundo reificado<sup>3</sup>. La profunda pertinencia de la lírica realmente artística para lo social, como se ha dicho antes, convive con la irremediable soledad del sujeto poetizante frente al mundo y frente a lo colectivo. El yo lírico experimenta por tanto una fractura (la misma de la que se hablaba en relación con Heine) que se manifiesta bajo el doble aspecto del alejamiento voluntario entre el yo y el mundo y de su nostalgia por éste y da lugar a un sentimiento constante de dolor e inquietud. Debido a esta dolorosa alienación en el mundo, el sujeto se aproxima a su propia nulidad hasta casi tocarla y linda con su propia muerte. De esta manera se cumplen los tres estadios que comunican y vinculan el yo lírico con el yo universal y humano: soledad, dolor, muerte. Sólo a través de esta conquista de los límites del yo poetizante la lírica puede alcanzar lo que Adorno llama su “corriente colectiva subterránea”, presente en la voz colectiva del canto popular como también

2 Impotencia del narrador de la novela, reducido al silencio.

3 Evidentemente, el filósofo se refiere aquí a los varios surrealismos y a las poéticas de la palabra pura.

en la voz individual de poetas como Federico García Lorca:

Hoy en día, cuando el presupuesto de aquel concepto de poesía lírica del que parto, la expresión individual, parece resquebrajado hasta lo más profundo en la crisis del individuo, la corriente subterránea colectiva de la poesía lírica empuja hacia arriba en los más distintos lugares, primero como mero fermento de la misma expresión individual, pero luego también como anticipo de una situación que rebasa positivamente a la mera individualidad. Si las traducciones no engañan, por ejemplo García Lorca, asesinado por los esbirros de Franco y a quien ningún régimen totalitario podría haber tolerado, es portador de tal fuerza (*Ivi*: 58-59).

En este paso Adorno señala a Federico García Lorca, junto con Bertolt Brecht –que cabe recordar que fue conocido por la generación del 27 gracias a Rafael Alberti– como ejemplo de poeta capaz de conjugar juntamente lírica y sociedad y por ello intolerable para el régimen. De hecho, la poesía lírica de García Lorca cumple exactamente esa función a la que se refiere el filósofo de superación de la ideología a través del sufrimiento individual que se convierte en universal. Y no es casualidad que en las palabras de Adorno aparezca también el canto popular: potencial pacotilla pintoresca, en manos del poeta o del verdadero artista se convierte en la más clara manifestación de la contribución que el canto de la humanidad que sufre puede llevar al siglo de la crisis. Lorca fue capaz de discernir en el cante andaluz, aquel *Cante Jondo* que se celebraba en Granada en el año 1922 gracias también a los esfuerzos del poeta, aquella corriente colectiva indicada por el filósofo: Lorca la promovió por tal cualidad y la convirtió en fuente subterránea de inspiración de su poesía, alzando así, con voz de *cantaor*, el lamento capaz de sobrevivir a su muerte y a la pérdida de sentido del siglo XX.

A estas alturas se podrían nombrar y analizar los lugares y el modo en que García Lorca representa a los pueblos marginados de la Historia y de las ideologías: desde los gitanos de la época del *Poema del cante jondo* y del *Romancero gitano*, hasta los negros de Harlem, cuyo rey vestido de portero espera la venganza de la naturaleza sobre el mundo industrializado. La crítica contemporánea se resiste a seguir considerando a Lorca como la voz de los pueblos oprimidos y llama la atención sobre el hecho de que el poeta hace que cada uno de estos personajes y pueblos levante el mismo lamento: se trata del sentimiento universal de la Pena, ya presente en los *cantes* andaluces<sup>4</sup>. La soledad del *cantaor* alza su grito de dolor ante el mundo superando así cualquier tipo de barrera cultural o histórica –recordemos que las *seguiriyas* gitanas empiezan todas con un *jondísimo* ¡Ay!, el mismo lamento que introduce, en *Poeta en Nueva York*, el nombre de Harlem<sup>5</sup>. La pena aparece con tal fuerza expresiva que se transforma en personaje:

La mujer, corazón del mundo y poseedora inmortal de la «rosa, la lira y ciencia armoniosa», llena los ámbitos sin fin de los poemas. La mujer en el cante jondo se llama Pena... Es admirable como a través de las construcciones líricas un sentimiento va tomando forma y cómo llega a concretarse en una cosa casi material. Este es el caso de la Pena. En las coplas la Pena se hace carne, toma forma humana y se acusa con una línea definida. Es una mujer morena que quiere cazar pájaros con redes de viento (García Lorca 1984a: p. 72).

Una imagen no sólo de dolor, sino también de vanidad, de pérdida del sentido del sufrir y del vivir, en su esfuerzo infernal de cazar pájaros con redes de viento, parecido a aquel recoger agua con un recipiente agujereado de la tradición mitológica antigua. Lorca, en su

4 Es conocido por la crítica lorquiana el concepto de agitanamiento del mundo, es decir, de la atribución de características típicas del gitano como algo elaborado simbólicamente por el poeta a todos los personajes que en sus obras sufren o están socialmente marginados (i.e.: cercanía a la cultura del metal y de la fundición, preferencia por las horas nocturnas, confianza en la muerte, hostilidad hacia las fuerzas públicas).

5 Me refiero a la composición *El rey de Harlem*.

*Romancero gitano* (1930), va todavía más allá dando a este dolor atávico el nombre y el apellido de Soledad Montoya. Lo vemos en el "Romance de la pena negra" (García Lorca 19858: pp. 247 y ss.):

Las piquetas de los gallos  
cavan buscando la aurora,  
cuando por el monte oscuro  
baja Soledad Montoya.  
Cobre amarillo, su carne,  
huele a caballo y a sombra.  
Yunques ahumados sus pechos,  
gimen canciones redondas.  
Soledad, ¿por quién preguntas  
sin compañía y a estas horas?  
Pregunte por quien pregunte,  
dime: ¿a ti qué se te importa?  
Vengo a buscar lo que busco,  
mi alegría y mi persona.  
Soledad de mis pesares,  
caballo que se desboca,  
al fin encuentra la mar  
y se lo tragan las olas.  
No me recuerdes el mar,  
que la pena negra, brota  
en las sierras de aceituna  
bajo el rumor de las hojas.  
¡Soledad, qué pena tienes!  
¡Qué pena tan lastimosa!  
Lloras zumo de limón  
agrio de espera y de boca.  
¡Qué pena tan grande! Corro  
mi casa como una loca,  
mis dos trenzas por el suelo,  
de la cocina a la alcoba.  
¡Qué pena! Me estoy poniendo  
de azabache, cama y ropa.  
¡Ay mis camisas de hilo!  
¡Ay mis muslos de amapola!  
Soledad: lava tu cuerpo  
con agua de las alondras,  
y deja tu corazón  
en paz<sup>6</sup>, Soledad Montoya.  
Por abajo canta el río:  
volante de cielo y hojas.  
Con flores de calabaza,  
la nueva luz se corona.  
¡Oh pena de los gitanos!  
Pena limpia y siempre sola.  
¡Oh pena de cauce oculto  
y madrugada remota!

6 La paz es uno de los sentimientos perdidos y buscados por el siglo XX herido, que se unen a la pérdida del sentido, sobre el cual la humanidad ya no podrá descansar.

Pena limpia y siempre sola, pena de los gitanos y del mundo entero. Lorca retoma con precisión los temas de los cantos populares que, como hemos visto, Adorno rescata de la pacotilla romántica como “gran poesía, la visión de la víctima”. Ejemplos de ello son estos fragmentos de las *seguiriyas* recogidas por Machado y Álvarez (1999<sup>2</sup>: p. 161ss.), que muestran los temas fundamentales y relacionados entre sí de la soledad y de la muerte, capaces de acceder a lo universal con su lamento:

A la muerte llamo,  
no quiere vení;  
que hasta la muerte tiene, compañera,  
lástima e mí.

Al campito solo  
Me voy a llorá;  
como tengo llena de penas el alma  
busco soleá.

En la primera composición, la soledad es tan absoluta que provoca la llamada de una muerte que no llega nunca, herida por el excesivo dolor del cantaor, aislado definitivamente del único destino que une a todos los hombres y que hace su vida inteligible. En la segunda, las lágrimas empujan al cantaor a una búsqueda que será también canto, porque, inútil recordarlo, la palabra andaluza *soleá* indica tanto la condición de estar solos, como una tipología muy practicada de *cante jondo*.

Aún más claramente que en Adorno, son la soledad y el dolor los elementos que siempre se presentan como antesala de la muerte, garantizando al poeta su conexión con el ser humano y nutriendo su canto. Pero hay algo, según Lorca, capaz de diferenciar el cante gitano andaluz de cualquier otro canto; algo profundamente español subyace a la universalidad de su propia poesía: el *duende*. Por muy extraño que parezca a su sensibilidad germánica, el propio Adorno ya había percibido su necesidad cuando, siempre en su *Discurso sobre poesía lírica y sociedad*, señalaba la insuficiencia de la musa en la poesía moderna: «... todo el poder de arrebató que de modo cómicamente irremediable escapa a la invocación de la musa con palabras del lenguaje moderno» (Adorno 2003: 61).

Adorno buscaba esa Pena individual capaz de rescatar al hombre del mundo administrado asignándole una dimensión universal de nivel superior. Lorca, como poeta, nuevamente particulariza el concepto que en el filósofo era general: el *duende* es el demonio artístico del pueblo español –ninguno de los discursos de Lorca sobre el duende o sobre el *cante jondo* está completamente horrorizado de un cierto patriotismo, que no obstante, nada tiene que ver con el nacionalismo– y está tan acostumbrado a tratar con el mal universal y con la muerte, que puede desafiar al siglo de la gran herida. El *duende* sustituye, enfrentándose con la fractura, una musa cansada con corazón de piedra:

La musa dicta y, en algunas ocasiones, sopla. Puede relativamente poco, porque ya está lejana y tan cansada (yo la he visto dos veces), que tuvo que ponerle medio corazón de mármol. [...] En cambio, al duende hay que despertarlo en las últimas habitaciones de la sangre. Y rechazar al ángel y dar un puntapié a la musa, y perder el miedo a la fragancia de violetas que exhale la poesía del siglo XVIII y al gran telescopio en cuyos cristales se duerme la musa enferma de límites (García Lorca 1984b: p. 84ss).

El *duende* tiene mucho que ver con las laceraciones estéticas y las explosiones de las que habla Adorno en relación con Heine y el Surrealismo: es dolor cósmico en estado puro, despojado de las limitaciones formales de la musa y del ángel. Cuánto y cómo exista el *duende* y pueda cantar sólo a través de la sangre y de la herida y no mediante las reglas de lo bello, lo explica Lorca mediante una brillante anécdota sobre Pastora Pavón, la grande Niña de los Peines, única participante femenina del *Concurso de Cante Jondo*. Lorca nos la presenta cantando en una taberna de Cádiz, rodeada de los más expertos de cante, de dolor y de *duende*, entre los cuales se encuentra el *cantaor* Manuel Torres, que también participaba en el *Concurso*:

Jugaba con su voz de sombra, con su voz de estaño fundido, con su voz cubierta de musgo, y se la enredaba en la cabellera o la mojaba en manzanilla o la perdía por unos jarales oscuros y lejanísimos. Pero nada; era inútil. Los oyentes permanecían callados (*Ibidem*).

Como se ha dicho, un *cante jondo* en el que esté realmente presente el *duende* se aprecia por los gritos del público, extraordinariamente parecidos a los gritos de los asistentes a los espectáculos de toreo. Pero en este caso Pastora Pavón ha pecado de indulgencia hacia la musa, ha cedido a la belleza de su voz de estaño fundido y por tanto ha disgustado a quienes la escuchan. Para redimirse, con un gesto espectacular se apodera de su *duende* y lo arroja ensangrentado a los pies del auditorio:

Entonces La Niña de los Peines se levantó como una loca, tronchada igual que una llorona medieval, y se bebió de un trago un gran vaso de cazalla como fuego, y se sentó a cantar sin voz, sin aliento, sin matices, con la garganta abrasada, pero... con *duende*. Había logrado matar todo el andamiaje de la canción para dejar paso a un *duende* furioso y abrasador, amigo de vientos cargados de arena, que hacía que los oyentes se rasgaran los trajes casi con el mismo ritmo con que se los rompen los negros antillanos del rito, apelonados ante la imagen de Santa Bárbara. La Niña de los Peines tuvo que desgarrar su voz porque sabía que la estaba oyendo gente exquisita que no pedía formas, sino tuétano de formas, música pura con el cuerpo sucinto para poder mantenerse en el aire. Se tuvo que empobrecer de facultades y de seguridades; es decir, tuvo que alejar a su musa y quedarse desamparada, que su *duende* viniera y se dignara luchar a brazo partido. ¡Y como cantó! Su voz ya no jugaba, su voz era un chorro de sangre digna por su dolor y su sinceridad, y se abría como una mano de diez dedos por los pies clavados, pero llenos de borrasca, de un Cristo de Juan de Juni. (*Ibidem*)

La Niña de los Peines, la *cantaora* Pastora Pavón, alejada toda armonía, se convierte en Soledad Montoya, encarnación de la Pena, y de la taberna de Cádiz pasa al Gólgota, atravesada por unos clavos que crucifican a un Cristo español. Su voz, en las maravillosas grabaciones hechas por Lorca y Manuel de Falla para el *Concurso de Cante Jondo*, entona una *Petenera* cuyos primeros versos dicen así: "Quisiera yo renegar/ del mundo por entero", sonando como las palabras de Cristo cuando pregunta al Padre acerca de su soledad. El *cante gitano* dictado por el sangrante demonio español es capaz de convertirse en el llanto de Cristo en la cruz, balido del cordero sacrificado por los sacerdotes de Tartessos, y al mismo tiempo es la voz del siglo veinte herido por el Holocausto en su horizonte cognoscitivo, moral y humano. La voz de Pastora Pavón pasa de lo individual a lo universalmente humano sin que el mundo, sea lo que sea, pueda amendentar su canto: su Pena es demasiado atávica y demasiado actual como para someterse al poder.

Es justamente la presencia de la Pena, hermana de soledad y de muerte, la que García Lorca extrae de su propia alma andaluza y del canto individualísimo de los *cantaores* de su tierra, el elemento que hace adecuada su poesía al siglo veinte, sin acusar la crisis de interpretación. Poetas como Juan Ramón Jiménez o aún como el comprometido Alberti quedan lejos de la sensibilidad contemporánea, pero Lorca sigue cantando en nuestro oído como si el

régimen no lo hubiera asesinado, como si Auschwitz y el 11 de septiembre<sup>7</sup> no nos hubieran arrancado de cuajo la narración, sigue llevándonos siempre más allá de cualquier horizonte ideológico, un paso más adelante hacia el ser humano (García Lorca 1985<sup>8</sup>: p. 158):

¡AY!

El grito deja en el viento  
Una sombra de ciprés.

(Dejadme en este campo  
llorando).

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

(Dejadme en este campo  
llorando).

El horizonte sin luz  
Está mordido de hogueras.

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

#### Bibliografía citada:

- ADORNO, Theodor W. (2003) *Notas sobre literatura*, Madrid, Akal.
- AMIS, Martin (2008) *The Second Plane*, Londres, Vintage.
- GARCÍA LORCA, Federico (1984) *Conferencias*, ed. C. Maurer, Madrid, Alianza, 2 voll.
- (1984a) *Importancia histórica y artística del primitivo canto andaluz llamado «Cante Jondo» en GARCÍA LORCA 1984, Vol. I, pp. 45-83*
- (1984b) *Teoría y juego del duende*, en GARCÍA LORCA 1984, pp. 85-95.
- (1985<sup>8</sup>) *Poema del cante jondo. Romancero gitano*, eds. Allen Josephs y Juan Caballero, Madrid, Cátedra.

7 Martin Amis, en su obra de ensayos *The Second Plane* (Amis 2008) dibuja un paralelo entre el Holocausto y el 11 de septiembre como rupturas en el horizonte moral y hermenéutico de Occidente. Lo que más padece esta nueva crisis es el género de la novela, género por definición individualista y por eso mismo trágicamente vano enfrente del horror que ha arremetido contra el mundo, género que vuelve a morir cediendo el paso al periodismo, social por excelencia. En el primer ensayo de la obra ("The Voice of the Lonely Crowd"), Amis observa significativamente: "An unusual number of novelists chose to write some journalism about September 11th - as many journalists more or less tolerantly noted. I can tell you what those novelists were doing: they were playing for time. The so-called work in progress (i.e. la novela) had been reduced, overnight, to a blue streak of autistic babble" (2008: 12).

MACHADO Y ÁLVAREZ, Antonio (1999<sup>2</sup>) *Colección de cantes flamencos, recogidos y anotados por Demófilo*, ed. E. Baltanás, Sevilla, Signatura.

