

SEIS LINEAS DE LORCA LIBERADAS DE SU CONTEXTO

CSABA CSUDAY

Universidad Católica Péter Pázmány
Depto. de Español
csudacs@btk.ppke.hu

The subject of this article is the analysis and the comment on the six-lined *siguiriya* of García Lorca, titled *The Silence*. The author attempts to set this “minimized” *corpus* free from its context and arrive at possible meaning considering the short poem like “a fossil, a sign-object” in its “naked and extreme soltinede” as, in his *Archeology of Knowledge* Michel Foucault has proposed.

EXPOSICIÓN: CONTEXTO

En la conferencia que García Lorca dictó en Granada en 1922 sobre el *cante jondo* hay una frase que dice: „el cante jondo, pero especialmente la *siguiriya* /llega/ a producirnos la impresión de una *prosa cantada*, destruyendo toda la sensación de ritmo métrico, aunque en realidad son tercetos o cuartetos asonantados sus textos literarios.”¹

Esta frase nos resulta importante por varias razones.

Primero merece la atención ya el contexto en que surge. En la parte que antecede la frase, el conferenciante Lorca, utilizando las palabras de Manuel de Falla, traza una relación entre la ambigüedad textual de la *siguiriya* (o sea entre su carácter prosaico y poético) y su origen prehistórico. De Falla, en la citación de Lorca dice: „El inharmonioso, como medio modulante; el empleo de un ámbito melódico tan recluso, que rara vez traspasa los límites de una sexta, y el uso reiterado y hasta obsesionante

¹ En: Federico García Lorca, *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1967, pp. 39–56.

de una misma nota, procedimiento propio de ciertas fórmulas de encantamiento, y hasta de aquellos recitados que pudiéramos llamar prehistóricos, ha hecho suponer a muchos que el canto es anterior al lenguaje.”²

Esta referencia al origen ancestral del „cante chico” (la *siguiriya*) y con ella tal vez de todo discurso artístico, le sirve a Lorca, lógicamente, para disertar sobre la esencia mítica del cante jondo, que, por tanto, bien valdría la pena tratar como tema, aunque mucho me temo de que lo hayan hecho ya otros, y suficientemente.

Me gustaría pues ahora poner más énfasis en la importancia de la referencia „textual” de la frase citada por Lorca. Más exactamente en el final, donde el poeta afirma que *el texto literario* de las *siguiriyas*, pese a su carácter indudablemente prosaico, constituye en realidad estrofas, tercetos o cuartetos, o sea formas poéticas propiamente dichas. Es importante para mí esta ambigüedad textual, porque las „seis líneas”, elegidas como tema y objeto de mi trabajo, forman efectivamente el *corpus* reducido de una de las *siguiriyas* del *Cante jondo* de García Lorca, titulada *El silencio*, y como tal, como imitación (o recreación) del género popular, es de suponer que muestre la mencionada ambigüedad.

Y mi primera pregunta es ésta justamente: Si, como el poeta afirma, *El silencio*, junto con las demás letras de otras *siguiriyas*, constituye un „texto literario”, entonces ¿mediante qué recursos discursivos o elementos textuales expresa (si es que exprese) dicha dualidad? Para dar la respuesta, tenemos que observar detalladamente las seis líneas, y, dependiendo del resultado del análisis, podemos plantear otra cuestión no menos interesante: ¿Qué se puede hacer con las conclusiones de un análisis semejante sin conocer los contextos inmediatos y más amplios del texto?

El examen minucioso de nuestro texto „minimal” o „minimalizado” de *El silencio* será algo semejante a lo que propone Michel Foucault en su *Arqueología del saber*. Como es sabido, Foucault aconseja considerar un texto como un fósil, un signo-objeto ancestral, cuyo origen y circunstancias de nacimiento son desconocidos. Prefiere analizarlo en su pura materialidad, en su „soledad desnuda y extremada” en la que el texto-objeto se nos ofrece. En un espacio pues, que no es „ni eso, ni aquello”, ni la obra entera, ni la biografía, ni el ambiente sociocultural de una época. Pero, añade Foucault, lo que es cierto es que este fósil entabla diálogo con otros fósiles, mediante el fenómeno de la intertextualidad. „Los márgenes de un /texto/ nunca son nítidos ni rigurosamente delimitados: más allá del título, de /sus/ líneas y de /su/ punto final, más allá de su configuración interna y de la forma que la hace autónoma, está

² *Obra citada*, p. 39.

envuelto en un sistema de reenvíos a otros (textos), a otras frases: nudo sin una red” – dice Foucault.³

Sin embargo, para poder descifrar ese posible diálogo que establecen las palabras de *El silencio* con otros „acontecimientos discursivos”, deberíamos definir primero qué entendemos por texto literario, cuáles son sus características, y ver después hasta qué punto y cómo muestran, abarcan tales características las seis escasas líneas.

Como definición tomo aquí la de Carlos Reis que nos ofrece al comienzo de su *Comentario de textos*. Reis dice que el *texto literario* es „resultado articulado y coherentemente estructurado de la enunciación del lenguaje literario” (...) que „configura un universo de naturaleza *ficcional* con dimensión e índice de particularización”, (...) y que „evidencia una (...) *coherencia*, tanto desde el punto de vista semántico como (...) técnico compositivo” (...) y „debe ser entendido también como entidad *pluriestratificada*, esto es constituida por diversos niveles de expresión”, y por último, „el texto literario comprende una dimensión virtualmente *intertextual*”⁴.

EL TEXTO

El silencio

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

EL UNIVERSO FICCIONAL DE EL SILENCIO; PARTICULARIZACIÓN DEL LÉXICO

Las informaciones básicas que nos ofrecen las 26 palabras del texto (incluyendo el título) pueden ser las siguientes:

Las 26 voces son, en realidad, 19, pues el sustantivo „silencio” se repite 4 veces, la conjunción „y” 2, el artículo indeterminado „un” 2 y el artículo determinado “el” también 2 veces.

La „cosa” central en la cual se enfoca la „voz poética” (el „yo” o sujeto que enuncia el texto y se responsabiliza por su articulación), es la señalada en el título (el silencio), que es un nombre abstracto, y sobre el

³ Michel Foucault, *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969, p. 34.

⁴ Carlos Reis, *Comentario de textos*, Salamanca, Ed. Colegio de España, 1995, p. 23.

⁵ En: Federico García Lorca, *Antología poética*, Barcelona, Plaza y Janés, 1994, p. 122.

cual el enunciador nos dirá algo, para concretizarlo. El adverbio „ondulado” indica una calidad particular de ese objeto de la enunciación, atribuyéndole el estado o condición de una superficie material (de agua o suelo en particular), poniéndole (al silencio) en contacto inmediato de la noción y sensación de las ondas y del fenómeno de la ondulación; el adverbio „donde” le presta (al silencio) cierto carácter espacial, el de un lugar en el que, por su calidad especializada por el adjetivo atribuyente („ondulado”), pueden ocurrir y de hecho ocurren acontecimientos que lo relacionarán con otras cosas.

De los 4 sustantivos restantes que entran en esta relación, 3 („valles”, „ecos” y „suelo”) designan elementos naturales; dos en sentido material-físico, uno, igual que el silencio, en su abstracción acústica. „Las frentes”, en su forma sorprendentemente plural enlaza los objetos naturales con los seres vivos, involucrando al hombre en la anteriormente establecida relación entre algunas cosas.

Los 4 verbos expresan qué tipo de ocurrencias, acciones o acontecimientos pasan con y entre las „cosas”. El primero, „oye”, con su modo imperativo invoca un „tú”, o sea, una segunda persona a la que – por lo menos así parece a primera vista – se dirige la instancia emisora de „la voz poética” y hacia quien canaliza su acción discursiva. Además el verbo „oye” indica algo (el silencio) como objetivo o fenómeno acústico que la persona convocada puede (o debe) escuchar.

„Es”, por su forma de tercera persona, es la forma más elemental de la identificación, definición de la cosa a la que se refiere („el silencio”, en nuestro caso). Algo (el silencio) es esto, algo (el silencio) es así, algo (el silencio) hace que ocurran algunas cosas con unas u otras entidades.

La forma de tercera persona en plural „resbalan” alude a estas entidades, mientras que el verbo „inclina”, por su forma de tercera persona vuelve a referirse al „actante” principal, o sea, al „silencio”, y, a su vez, los dos expresan movimiento de una marcada y acentuada dirección hacia abajo.

COHERENCIA SEMÁNTICA; ORACIONES

La coherencia que el texto „evidencia”, se manifiesta, sintácticamente hablando, en dos oraciones. Una más breve y casi simple, otra más larga que, a su vez, se divide en cuatro partes: en dos proposiciones coordinadas y en dos subordinadas.

La primera oración equivale a la primera línea y reza así: „*Oye, hijo mío, el silencio.*” El predicado es „oye”, su complemento directo será: „el silencio”. El sujeto es el „tú” que se omite, pero es convocado como

„hijo mío”. Este análisis sintáctico *parece* ser evidente y bien claro, y *parece* también designar la dimensión humana del texto, delimitándola en una escena ficticia en la que los papeles se reparten entre dos personas: un adulto (padre o madre que habla y dice „oye”) y un niño (el „hijo”, como figura en el texto), que le escucha a su padre. Lo que sigue a continuación, según tal interpretación, o sea la oración larga y articulada en cuatro partes, detalla lo que este „hijo” puede oír o ver: la voz (las voces) que emite, la imagen que muestra el silencio y que refleja su condición y el efecto en las ocurrencias que causa esta voz (causan estas voces) y esta condición.

La segunda oración en las tres primeras proposiciones nos da a conocer estos efectos e imágenes. La apariencia (o fenómeno) que se ve (y se oye primero), o sea la que se ofrece como algo visible y oíble, es la de la ondulación. Otro fenómeno bien ambiguo por su parentesco con la luz, que, como sabemos, demuestra también una naturaleza doble de partículas materiales y de ondas. Y con el carácter ambiguo del silencio, que es al mismo tiempo algo visual y algo sonoro, aparece, se hace presente cierto desdoblamiento y una duda respecto a la escena que nos pareció tan evidente. La duda consiste en que lo que nos pareció doble (los dos sujetos de la escena) puede pertenecer a la misma entidad. O, diciendo de otra manera, empezamos a sospechar que el adulto que habla y el niño que convoca, o sea el remitente y el destinatario pueden ser la misma persona. Llegamos a intuir que, por consiguiente, „la voz poética” la emite un „yo” desdoblado que, en realidad, está dialogando consigo mismo. „Hijo mío” en este caso designará a un „otro”, el „doble” infantil de un „superego” maduro. Y lo que ocurre entre „ellos” es un acto de comunicación, es más, un acto de revelación mediante la cual el „maduro” consciente le comunica a este „otro” inocente un conocimiento. Se trata, pues, de aquel acto mítico que suele llamarse *iniciación*. La coherencia semántica definitiva le dará al texto el contenido o significado de este conocimiento. Nos queda por precisar entonces, cómo detallan este contenido (o *mensaje*) las partes subordinadas de la segunda frase. El „cómo” quiere decir ahora la interpretación de una paradoja y una sorpresa.

La imagen paradójica la expresa esta frase: „(Es) *un silencio, donde resbalan valles y ecos*”, y llamamos „paradójica” la imagen porque es casi imposible imaginar sin ruido alguno (silenciosamente) un terremoto, por ejemplo, cuando pueden „resbalar valles”, a no ser que se trate de un sueño o visión. Por otro lado, es algo extraño que sean los valles que resbalen, cuando en la naturaleza suelen resbalarse (o venir abajo) los montes, las laderas. La noción de „valle” asocia un sitio de entre montañas firme, inmóvil, que tiene dos lados opuestos que sirven de fuente sólida para la reflexión de voces que son los ecos. Si las „murallas” que circundan los valles resbalan, los ecos, claro está, cambian también de dirección.

Pero la pregunta verdadera es ésta: ¿por qué afirma el „superego” o „la voz poética” que el silencio es un sitio (o „cuasi-lugar”) *donde* resbalan valles y ecos? La paradoja viene de la inversión de las leyes (o funciones) naturales: en el mundo regido por estas leyes es justamente la oposición del silencio, o sea, es la voz, la fuerza del sonido que es capaz de mover montañas. La inversión hace que sea real y verdadera lo contrario de todo: el silencio, que por su esencia es una negación o tal vez la nada misma, lo envuelve todo, lo hace ver y oír y, en una palabra, lo hace existir todo como realidad, como presencia.

¿Y qué es la nada, la negación absoluta de todo existente? Lo no-existente, la totalidad de la falta, del vacío cuyo nombre para nosotros los seres vivos es: muerte. Y que de verdad efectúa cataclismos, vuelve resbaladizos valles y ecos, pese a su atributo principal de ser nada, que, por tanto, está por todos lados, y si está en cada cosa, *evidentemente* puede ser visto y oído, como el silencio.

¿Y qué se puede hacer con semejante advertencia o conocimiento? ¿Qué puede hacer „el hijo” después de este acto de iniciación? Pues algo que se nos comunica, como una sorpresa, en la última parte de la segunda oración: „y que *inclina las frentes hacia el suelo*”.

Pero ¿es verdad que llegamos hasta algo inesperado, sorprendente al leer esta frase? Hasta cierto punto sí. A primera vista, al nivel referencial de los significados, sí. Sobre todo por „las frentes” que es el complemento directo. ¿Las frentes de quiénes?, podemos preguntar, porque hasta ahora dominaron en esta segunda parte los elementos naturales (silencio, valles, ecos). Por la falta de la indicación de los poseedores y por la utilización del artículo determinado „las” el sustantivo cobra un sentido general: *todas* las frentes.

Volviendo nuestra mirada al campo semántico que nos abrió el verbo „resbalan” y su carga de movimiento con marcada dirección hacia abajo, la inclinación de las frentes hacia el suelo es lógica y consecuente y, por tanto, coherente: si hay un terremoto, los hombres que están allí, se caen y sus frentes chocan con el suelo. Pero ¿cuál será su significado desde el punto de vista de la inversión de que hablamos antes? ¿Qué contenido concluyente le atribuye a la frase su posición final? Si el conocimiento susodicho sobre el silencio es una causa, ¿cuál puede ser su efecto y, que nos interesa más, el significado de este efecto? ¿Cuál será la consecuencia de un cataclismo interno, en el alma, causado por el conocimiento del silencio, o sea, lo que es el silencio, la nada, la muerte?

Pues esto: un movimiento, un gesto. Un gesto que expresa muchas cosas. Pero generalmente suele ser el signo de la estimación, de la rendición ante una persona, una autoridad, una fuerza. Ante el silencio, la nada, la muerte, por ejemplo.

COHERENCIA TÉCNICO-COMPOSITIVA

Hasta ahora he tratado algunos aspectos del „universo ficcional” de la „coherencia semántica” de las seis líneas nuestras. Faltan pues dos aspectos de la definición del texto literario de Carlos Reis, que elegí como hilo conductor para este análisis: el punto de vista „técnico-compositivo” que, a mi entender, abarcará la vertiente retórico-poético-formal del texto (o sea parte de la dimensión „pluriestratificada” que, por sus coincidencias múltiples con los otros aspectos básicos, no trataré aquí aparte), y su „dimensión virtualmente *intertextual*”. Dos referencias sumamente importantes, si sigue válida la tesis de la que he partido, o sea, que las seis líneas de la *siguiriya* de Lorca nos muestran dos caras: una prosaica y otra poética, mientras que el texto es de hecho una poesía. Pero si hasta ahora la he tratado como si fuera prosa, entonces la cara poética, al menos en lo que se refiere a la forma, al metro, a las rimas, a los tropos y a otros recursos formales-poéticos-retóricos, quedará casi totalmente oscura.

Sin embargo, y teniendo en cuenta que este aspecto del texto necesitaría otro estudio completo, quisiera marcar aquí solamente las posibles direcciones o los puntos en los que merece la pena depararnos.

El primero es la „sonoridad” de *El silencio*, o sea del poema mismo, que se manifiesta por y en la palabra y el fenómeno del *eco*. Vale notar la simetría inversa (la „especlaridad” si se quiere) de las vocales „o” y „e” de la primera palabra „oye” y la terminación de la última („su)elo”. Luego la repetición de la voz „silencio”, que efectúa de hecho una „ondulación” y que suena en las asonancias al final de los versos.

Merecería detallar también la „visualidad” misma del texto, que en primer lugar quiere decir la longitud variada de los versos, rasgo que, a su vez, representa igualmente el fenómeno del resbalarse e inclinarse de la forma. Representando así ya *a priori*, o sea ya en la forma visual, en el aspecto de los versos una línea corva, sinusoidal de una onda, y la ondulación de una línea imaginaria que forman los finales de los versos. En este sentido *El silencio* en su „materialidad desnuda y pura textual” constituye la ondulación, una línea ondulada que se dirige desde arriba hacia abajo, como una onda vertical.

A ese punto vale añadir lo que escribió Luis Martínez Cuitiño sobre la simbología mítica en el *Poema* de Lorca. Martínez Cuitiño, basándose en un trabajo de Joly Luc dice que ciertas formas geométricas (o *grafemas*) pueden considerarse como figuraciones básicas comunes de la humanidad. Así „el círculo, el ángulo y su concreción en el triángulo, la ortogonalidad y su cerramiento en el cuadrado responden a una simbología que tiene su asiento en el inconsciente colectivo (los arquetipos en términos de Jung)” y – sigue el texto –, „La ortogonalidad es representación de

dos líneas, una vertical y otra horizontal, símbolo de la vida la primera, la muerte la segunda. El encuentro de estas dos rectas tiene por signo más extendido la cruz, conjunción de vida y muerte... La ortogonalidad también se inscribe en una figura geométrica elemental, como es el cuadrado, que condensa la sabiduría fundante del hombre: la aceptación de la muerte como término del esfuerzo humano".⁶

Ahora bien, observando también las características „horizontales” de nuestro *corpus* podemos constatar que la línea ondulante vertical de los versos cortos de *El silencio* traza cierta ortogonalidad con los más largos, formando así una cruz múltiple.

Pero si en vez de línea senoide la conjunción de los finales de los versos resulta una línea zigzagueante, quebrada en ángulos, esta figuración puede ser identificada como rayo o relámpago. Y sobre el relámpago dice el ya citado Martínez Cuitiño en el mismo estudio: „El relámpago esquematizado con líneas quebradas en ángulos que descienden se ha registrado desde antiguo con el efecto de alejamiento mágico. Es siempre una manifestación del poder sobrenatural y nefasto para el hombre.”

Podemos atribuir además a la imaginación poética la misma dirección connotativa respecto a „los valles”, „ecos” y „frentes”. La línea ondulante, como tal, como pura forma geométrica (la onda, la línea senoide), describe de hecho valles y frentes que, si se quiere, parecen „resbalarse”, y entre los cuales es lógico y posible imaginar cierta reflexión, hasta la de los sonidos, de los ecos.

INTERTEXTUALIDAD

Buscando el significado de los términos „silencio” y „onda” en los diccionarios de símbolos encontramos afirmaciones sorprendentemente „coherentes” con las de nuestro texto. Se dice, por ejemplo, que „el silencio es la voz primera” que simboliza el estado que antecede y que sigue la creación. Puede significar la rigidez de la muerte, la nada, pero al mismo tiempo la trascendencia del nuevo mundo, del más allá.

En las filosofías orientales el silencio expresa también armonía, contemplación, que en su punto máximo suprime el idioma. En el sistema neoplatónico de Plotino el silencio representa lo Absoluto: „Si en realidad queremos pensar en lo que es Uno, quizás tendríamos que llamarlo Silencio” (*Eneades*, 5.6). El silencio es también una regla que observan los monjes de ciertas órdenes religiosas. Este voto de silencio

⁶ Luis Martínez Cuitiño, *Universalidad de algunas simbologías míticas en el Poema del Cante Jondo*; Madrid, Cuadernos Hispanoamericanos, Sept.–Oct. de 1986, p. 582.

forma parte también de los ritos de iniciación herméticos. Pascal, en sus *Pensamientos* dice: „El silencio eterno de los espacios infinitos me horro-riza”. Goethe piensa igualmente que el silencio emite „un miedo mortal”. Es harto conocida y citada la frase de Wittgenstein sobre la necesidad de callar las cosas de las cuales no se puede hablar. Hamlet, antes de morir se dice: „Y todo el resto es silencio”.

En un fragmento de la *Filosofía* de Karl Jaspers leemos sobre la *verdad* que nos presenta en las situaciones „de límite” lo siguiente: „La verdad está donde la existencia, en su naufragio, puede traducir el lenguaje equívoco de la trascendencia en la más simple certeza con respecto al ser. Es ésta la certeza de que el ser *existe* y de que *es así*. Es la necesidad incomprendible, frente a la cual no se puede hacer otra cosa que inclinar silenciosamente la cabeza y resignarse.” (Ib., III. p. 134)⁷

Citaciones las hay muchísimas, pues la literatura del silencio será seguramente tan rica y abundante que la de las palabras pronunciadas. Sin embargo, me gustaría terminar este „diálogo de fósiles” con una voz más. Uno de los mayores poetas húngaros del siglo XX, Attila József, que murió trágicamente de joven y un año más tarde que Lorca, escribe en su poesía titulada *Sin esperanza*: „Uno llega por fin a un descampado / triste, mojado, lo mira lento / pensativo, y al rato / inclina su cabeza inteligente, sin esperanza.”

⁷ En: Nicolás Abbagnano, *Historia de la filosofía*, La Habana, Instituto del Libro, 1967, III. p. 507.