"EL DUENDE: UNA APORTACIÓN DE LORCA A LA ESTÉTICA CONTEMPORÁNEA"

Cayetano Aranda Torres[1]

A la memoria de D. Pascual González Guzmán,
"grato animo".

"se necesita la ayuda del duende para dar en
el clavo de la verdad artística"[2].

I

Padece el arte de Federico García Lorca el singular destino de no ser visto y comprendido a la luz de una teoría estética determinada, máxime cuando sus propios textos parecen proporcionar la pauta y el método para ser entendidos de manera peculiar y original. Si bien es cierto que no puede ser encuadrado con facilidad en ningún credo estético conocido, también es verdad que no es difícil encontrar en el inmortal granadino algunos, pero muy explícitos y hasta claros, pronunciamientos sobre cómo entender la obra de arte y el arte mismo. Como muestra de la fecundidad y productividad del acercamiento de Lorca al hecho artístico, y a la experiencia estética, pueden servir las dos conferencias, de algún modo complementarias, que constituyen, junto a otros textos no menos importantes, su aportación a la estética y a la comprensión del hecho literario moderno. Se trata en conjunto de los escritos teóricos que van desde "Importancia histórica y artística del primitivo canto andaluz llamado «cante jondo»", de 1922, hasta "Juego y teoría del duende", de 1933[3]. A lo largo de más de una década y en ese conjunto de textos, nuestro autor se plantea el fenómeno artístico como espectador, como receptor de la obra, y no sólo como creador. De ahí que se privilegien las artes interpretativas en las que el ejecutante pone en juego su lenguaje corporal como principal recurso expresivo y comunicativo. Efectos parecidos, si no los mismos, se producen en el intérprete y en el destinatario de la obra, de tal modo que podemos decir que, sobre la base corporal y hasta carnal del arte, se produce una comunicación más estrecha e íntima, más allá o más acá de todo sistema de signos, entre las subjetividades de los participantes en el hecho artístico. Me propongo hacer una lectura sistemática de la estética literaria lorquiana sobre la base de su noción de duende. Lo expuesto en esta introducción es un pequeño y breve bosquejo, preliminar a esa lectura.

El problema con el que se centra la reflexión estética lorquiana es el problema del duende, cuyo ámbito es todo el arte llamado andaluz, que tiene que ver con "el espíritu oculto de la dolorida

[1] Dpto. Ciencias Humanas y Sociales. Universidad de Almería. E - 04120 ALMERÍA. E-mail: caranda@ualm.es
[2] *Obras de Federico García Lorca* (*OFGL*), Conferencias (C), II, 107.
[3] Los textos se citan por la edición *Obras de Federico García Lorca* (*OFGL*) dirigida por Mario Hernández. Las mencionadas conferencias se encuentran en la edición de las *Conferencias* (C, I y II), de Christopher Maurer, aparecidas en Alianza Editorial. En ocasiones se recurre a la edición de las *Obras completas* (O.C.), en dos volúmenes de la editorial Aguilar, ed. A. del Hoyo, Madrid, 1974.

ACTAS XXXV (AEPE). Cayetano ARANDA TORRES. "EL DUENDE: UNA APORTACIÓN DE LORCA A...
Centro Virtual Cervantes

España", y que trata de diferenciar el cante jondo de toda una suerte de canción folklórica, a la sazón de enorme éxito popular en España.

"¿Quien pudiera entender...
...ese cantar oculto
a todas las miradas
del espíritu, dulce melodía
más alla de las almas?[4].

Para entender el cante flamenco, y con él toda poesía y poética, Lorca pone en juego su teoría del duende. Para empezar es preciso afirmar que el duende no es la propiedad que hace hondo y profundo al cante. Como aclaración de la noción toma Federico lo dicho por el cantaor Manuel Torres que, al escuchar la música de Falla, ha sentenciado como gran faraón que es: "todo lo que tiene sonidos negros tiene duende". Ser faraón en el cante es ser un cantaor hondo, que extrae sus sonidos de lo más recóndito del alma, de lo más profundo del fuero interno, de ese lugar donde la voz expresa la carnalidad del cuerpo del cantaor. En general, en el mundo del flamenco se entiende por "faraón", en cierto sentido, aquel cantaor que se ha convertido en autoridad, en padre respetable y dignísismo, porque de alguna manera sabe interpretar los palos a su aire, dando una versión personalísima y original de todo su cante. Siendo el cante andaluz "el alma música del pueblo"[5], el papel del cantaor es muy singular pues sin él todo sería academicismo y/o gitanería. Para que lo dicho en el cante sea una "palabra luminosa y profunda"[6], y para que éste asombre y maraville, hasta el punto de que el arte sea un modo de "maravillosa verdad"[7], se requiere una condición única: que el ejecutante se deje llevar por la expresividad de su cuerpo, de la que ninguna razón intelectual puede dar cuenta. Lorca postula que la relación del artista con la naturaleza en general, y muy especialmente en aquellas manifestaciones artísticas en las que el cuerpo es el instrumento expresivo más importante, es de comunión espiritual, de tal manera que, por ejemplo, el bailaor o la bailaora tienen como modelo la propia naturaleza en sus movimientos más gráciles y superfluos, en sus cortejos y fantasías, en sus adornos y gracias, en lo que hay en la naturaleza de lujo y exceso innecesario. No es superflua la alusión al cante como un producto de las razas orientales. En este sentido el cante flamenco representa el hilo que nos une no sólo con ellas sino con lo oriental (clara influencia del primer romanticismo en el arte lorquiano), como el modo artístico de proximidad a los sonidos naturales, "al trino del pájaro, al canto del gallo y a las músicas naturales del bosque y la fuente"[8]. Pero además, puede decirse, que el cante es el arte que llega a ser medida y metro, compás que toma su modelo del pulso y los pulsos, del latido y el quejido, del ritmo cordial y de la tensión sanguínea; es la actividad que todo lo altera, que produce un desorden emocional y un desequilibrio en la carne y la sangre del intérprete y del oyente. De todos es conocida la frase de los flamencos según la cual el compás va en la sangre, y que el secreto de todo lo jondo se encuentra en el compás.

Más allá de las cuerdas vocales, del aparato fonador, y de nuestros oídos prestos a la escucha, el flamenco requiere un poner en juego el ritmo cordial del corazón que se expande hacia otro corazón, porque la cordialidad es la obra del amor, y éste tiene su originen en el deseo. Desear y amar

[4] *OFGL, Libro de poemas*, 197.
[5] *OFGL*: C, I, 50.
[6] Ibídem, 49.
[7] Idem.
[8] Ibídem, 53.

ACTAS XXXV (AEPE). Cayetano ARANDA TORRES. "EL DUENDE: UNA APORTACIÓN DE LORCA A...
Centro Virtual Cervantes

son vistos por Lorca como pulsiones que alteran la normal emisión de la voz y de todas las funciones corporales. Voz entrecortada, apenas perceptible, plagada de ambigua significación, el cante jondo es como el balbuceo del niño[9], como la expresión que comunica mucho más de lo que dice, pero, sobre todo, como el efecto del deseo humano sobre la voz que produce una emisión más alta o más baja de la misma. El primitivismo del cante andaluz, su carácter ancestral, su desnuda y escalofriante emoción se deben al hecho de ser un cante que se origina en el cuerpo humano que sufre, en el cuerpo signado por el dolor, por la pena y la amargura que descentran y desequilibran la voz del o de la que canta. A esto habría que unir el que los temas dominantes en todo arte que expresa el *páthos* del cuerpo son siempre el amor y la muerte, el llanto y el beso. Los cantes tienen un fondo común: el amor y la muerte. Lorca lo expresa al tomar en consideración las letras: "El poema o plantea un hondo problema emocional, sin realidad posible, o lo resuelve con la muerte, que es la pregunta de las preguntas"[10]. Reparemos que el texto dice "el poema", esto es, la unidad mínima de expresión artística, y la letra del cante. El credo artístico lorquiano, si de tal cabe hablar, se define al señalar el oficio de poeta: "Un poeta tiene que ser profesor en los cinco sentidos corporales. Los cinco sentidos corporales en este orden: vista, tacto, oído, olfato y gusto. Para poder ser dueño de las más bellas metáforas [O.C.: "imágenes"] tiene que abrir puertas de comunicación en todos ellos y con mucha frecuencia ha de superponer sus sensaciones y aun de disfrazar su naturaleza"[11]. En justa correspondencia con esta última declaración se encuentran aquellos versos que describen la profunda similitud entre la poesía y el canto:

"El canto quiere ser luz.
En lo oscuro el canto tiene
hilos de fósforo y luna.
La luz no sabe qué quiere.
En sus límites de ópalo,
se encuentra ella misma,
y vuelve[12].

Procedentes de terrenos límites de la experiencia y la vida humana, el canto y toda poesía son como resplandores que alumbran en lo oscuro y que están sometidos a un continuo proceso de reverberación y de múltiple reflexión. Ese sería el espacio de la poesía, el de un flujo de iluminaciones procedentes de lo oculto, que produce múltiples imágenes de reflexión, en sentido óptico. Cuando el verso dice que la luz no sabe qué quiere nos está insinuando con palabras tan precisas como esclarecedoras que el espacio de la comunicación consciente, la luz a la que nace el canto, evidencia la contradicción entre el entendimiento y la voluntad. De tal modo que cuando algo aflora artísticamente desde la profundidad de su origen por mor de la comunicación, ese claro o iluminación abiertos no tienen voluntad, en el sentido de no tener permanencia ni consistencia, hasta tal punto que el espacio lumínico es puro reflejo, y que lo así alumbrado retorna a su origen, al que pertenece de suyo.

[9] Recuerdese el famoso texto de August Schlegel sobre el balbuceo infantil y el lenguaje de los pueblos primitivos como las formas ejemplares y prototípicas de la poesía.
[10] Lorca, C, I, 67.
[11] *OFGL*: C, I, 99
[12] *OFGL, Canciones*, 34.

ACTAS XXXV (AEPE). Cayetano ARANDA TORRES. "EL DUENDE: UNA APORTACIÓN DE LORCA A...
Centro Virtual Cervantes

II

La distinción que Federico lleva a cabo entre imaginación e inspiración nos sirve para aquilatar su poética del cuerpo expresivo[13]. La imaginación, base y fuente de toda poesía, tiene que ver con la capacidad de nuestro psiquismo de producir y elaborar imágenes. Sabemos desde Kant que no hay objetividad sin que la imaginación proporcione un esquema a la rapsodia de las sensaciones para lograr una percepción estable. Pero también sabemos desde la obra del profesor de Königsberg, que la imaginación puede trabajar sola sin referirse a ningún objeto sensible, y en tal caso sus objetos carecen de objetividad según las categorías de nuestro entendimiento. La imaginación poética es pues, para Lorca, una técnica pobre y rudimentaria, carente de emoción, técnica de forjar imágenes que transforman las cosas y las redimen de su mera objetividad sensible. El problema de la imaginación poética es que "siempre, siempre, siempre opera sobre hechos de la realidad más neta y precisa. Está dentro de nuestra lógica humana, controlada por la razón, de la que no puede desprenderse. Su manera especial de crear necesita del orden y del límite"[14]. Pero en la realidad hay otro orden, otra lógica, que salta el límite y explora lo ilimitado e infinito. El poeta es el que dice sí a un nuevo lenguaje que procedente del cuerpo, sus sentidos, latencias y pulsiones, rompe la lógica de la razón. Es preciso dar el paso a la inspiración para sobrepasar la lógica de la imaginación.

¿Pero, qué es la inspiración para el poeta granadino? Nada más y nada menos que la respuesta humana para estar en consonancia con la profundidad de las exigencias de la naturaleza, sensaciones y sentimientos, para no ser indiferente a ellos. De ahí que la inspiración no pueda buscarse ni esperar encontrarla dispuesta a nuestro antojo, sino que es un regalo, un don, un presente para quien no dimite del deseo, para quien sostiene y mantiene el deseo vivo, para quien no ceja de querer. Poesía es un modo de acercar y querer lo imposible, para de alguna manera hacerlo posible.

> "Poesía es lo imposible
> hecho posible"[15].

La inspiración es la forma en la que el poeta, que quiere ir más allá de la mera imaginación fabuladora, consigue apenas algo entrevisto. Se trata de una evasión de la realidad por el camino de lo inconsciente, de las pulsiones que se manifiestan entre los desfiladeros del deseo, en sus incongruencias, en las alteraciones del sentido, en los contrasentidos, e incluso en los sinsentidos. La inspiración, en definitiva, es la irrupción en el discurso consciente y ordenado de otra escena, de otro lenguaje, de otra lógica que desordena todo para imponer su férrea ley: la ley de la asociación libre, del encadenamiento de palabras que nos lleva a otras palabras, de frases y discursos ordenados por un sentido latente, en fin, del desorden y la ilimitación de un decir desaforado que apenas tiene algo que decir. El poeta inspirado llega a serlo cuando presta atención al lenguaje de su propio cuerpo; deja de soñar e imaginar, y pone su voz y su palabra para que se exprese el cuerpo carnal, la voz reprimida por la lógica de la razón y la gramática. Aquí se encuentra la fuente de la inspiración. El modelo aportado una y otra vez es Juan de la Cruz, poeta del anhelo irrefrenable y el amor desatado, de la libertad de la palabra que se ha desprendido de la cárcel del pensar lógico, y que habla en un lenguaje que Lorca califica de "inhumano"[16]. Todo poeta, que verdaderamente lo es,

[13] Cfr. Lorca: "Imaginación, inspiración, evasión", en *OFGL*, C, II, 13-31.
[14] C, II, 14-15.
[15] O.C., I, 714.
[16] Cfr. C, II, 29.

ACTAS XXXV (AEPE). Cayetano ARANDA TORRES. "EL DUENDE: UNA APORTACIÓN DE LORCA A...
Centro Virtual Cervantes

se pone al servicio de una ensoñación que proviene del amor en carne viva, de la palabra que se funde con su carnalidad propia, y se hace cuerpo vivo y expresivo. Así se concreta la idea del poeta como *medium* de la naturaleza tan bellamente expuesta:

"El poeta es el medium
de la Naturaleza
que explica su grandeza
por medio de palabras"[17].

El duende viene a ser ese personaje que todos llevamos dentro y al que casi nunca prestamos atención, al que no escuchamos, ni siquiera oímos, que desplaza y desproporciona nuestro decir y nuestro cantar, aquél que se comunica, eriza el pelo y pone alerta nuestros sentidos, porque no se queda en las entendederas comunes sino que pasa al tuétano de nuestro sentir, y atravesando la epidermis llega al hondón del alma sobrecogiéndonos. El duende es quien juega con nosotros, se ríe de nosotros, y se vale de nosotros para saltar de un cuerpo a otro, de mi piel a la tuya, del sensorio común a la epidermis que expresa lo que no puede ser dicho con palabras. Todo jugar es un ser jugado y todo juego se impone y domina al jugador.

Como espíritu de la tierra el duende llega al ser humano por los pies, palpita en las venas y las arterias, acelera los biorritmos, lucha contra nuestras capacidades expresivas, con los escasos talentos de los que disponemos, y termina imponiendo su ley y su especial modo de ser comunicando la subjetividad atenazada del intérprete con la anhelante capacidad del espectador. Su presencia se nota por la alteración de los biorritmos, del sueño y la vigilia, del hambre y la saciedad, de todo aquello que anuncia la fraternidad humana con el resto de los seres vivos y hasta la naturaleza geológica. Pero el duende sólo juega. Como jugador juega impune e inocente, como el niño, con nosotros. Y nos termina doliendo en lo más profundo de nosotros mismos porque nos anuncia que el dolor sólo acaba con la visita de la pálida dama.

Es tierra, ¡Dios mío!, tierra, lo que vengo buscando.
Embozo de horizonte, latido y sepultura.
Es dolor que se acaba y amor que se consume,
torre de sangre abierta con las manos quemadas"[18].

Todas las artes son capaces de duende, pero su lugar natural es la voz desgarrada y quebrada del cantaor, las manos que arrancan los sonidos negros a las cuerdas de la guitarra, el cuerpo que se deshace y desparrama de la bailaora, la garganta del aedo que recita su cantar. En definitiva, el duende necesita del cuerpo vivo del interprete, porque en el se introduce y de él se adueña. Lo utiliza a su antojo, y cuando de él sale y se va alegremente por la ventana deja al artista desecho y descompuesto, como si le hubiesen pegado una paliza. Al duende no hay quien lo aguante por mucho tiempo, es burlón y desconsiderado, fementido y traidor. Cuando el intérprete está enduendado no sabe lo que dice, por su boca habla otra voz, y no podemos pedirle que nos lo explique pues ni él mismo sabe lo que está diciendo. Por lo demás, el tiempo del reló es sustituido por el tiempo corporal, por una vivencia del tiempo que ningún instrumento de medida conocido

[17] O.C., I, 713.
[18] O.C., I, 781

ACTAS XXXV (AEPE). Cayetano ARANDA TORRES. "EL DUENDE: UNA APORTACIÓN DE LORCA A...
Centro Virtual Cervantes

la mide, porque impone su propio transcurrir y durar. El duende aparece cuando la obra se ejecuta, y depende más del ejecutante que de la obra, la partitura o la letra misma. Una buena ejecución hace olvidar un mal guión previo, y la obra se convierte en vida, en fluir continuo entre cuerpos atenazados por el misterio y la magia de lo que nos sobrecoge. El duende se balancea en un columpio y desde allí, como adolescente que es, se ríe de la vida, se ríe de nosotros.

El duende se mofa de nuestro constante pensar en la muerte y de nuestra melancolía neurótica. Nos sugiere al oído que somos carne mortal, finita y caediza, pero que somos la víctima propiciatoria de un demonillo joven que bromea con esa carne y la convierte en carne enamorada, trémula, y liviana. Causa una herida: "el duende ama el borde de la herida y se acerca a los sitios donde las formas se funden en un anhelo superior a sus expresiones visibles"[19]. El duende aparece cuando la muerte se mece juguetona y despreocupada en nuestro columpio, y se muestra para inscribir su misterio con palabras entrecortadas. Como su efecto es siempre límite, hace de borde entre lo comprensible y lo incomprensible, entre la salud y la enfermedad, de tal modo que la obra del duende causa efectos de verdad. La verdad de la obra artística que es verdadera consiste en que nunca se repite, que siempre es diferente en cada ocasión y en cada momento de su ejecución, que cada instante de la experiencia artística se convierte en experiencia única e irrepetible. La verdad de la obra no preexiste a su lectura, audición, contemplación, sino que irrumpe cuando lo que ha sido pintado con las manos y la retina, lo que ha sido modelado con la habilidad manual, lo que ha sido compuesto con el instrumento que vibra en nuestras delicadas extremidades. Es aquello que hace hilo con nuestro cuerpo expectante y causa en él ese efecto único e irrepetible que es la verdad de la obra. La verdad se pone en obra porque la hechura humana tiene que ver con la realización del pensamiento en las cosas, porque tenemos órganos expresivos, fundamentalmente boca y manos[20], para ahuyentar el peligro de reducir el ser humano a un sujeto pensante, descarnado y etéreo. El arte, según Federico, consiste en la reencarnación gozosa de nuestra subjetividad huida del cuerpo, en el anclaje del goce en el cuerpo, en la de-signación de la conciencia por los órganos expresivos. ¡Que vuelva al cuerpo lo que en él se ha originado!

En resumen el duende lorquiano es el testimonio de que el arte es arte de los sentidos, de la carnalidad humana, del sentimiento que desborda la razón, del sentido que supera toda lógica, del cuerpo que se expresa sin medida ni razón, del hondón de la humanidad que se vale de la finitud humana para entonar un canto de anhelada y desasosegante infinitud. Leemos, modo lorquiano, el religioso misterio de la encarnación, con una frase: el duende se hizo carne. No un espíritu trasmundano, ni celestial ni divino, sino la naturaleza, la madre tierra, que nos quiere para sí, y de la que el desvarío humano quiere escapar en todo momento. El duende nos recuerda continuamente que pertenecemos a la tierra, y que la poesía no es sino el modo humano de atestiguar esa pertenencia. Sin ese testimonio todo pensar y hacer humano es auténtica locura y permanente sinrazón.

III

Lorca comparte con buena parte de los teóricos y literatos europeos de los años veinte un importante presupuesto. Se refiere éste a que toda obra de arte autónoma está regida por sus propias

[19] OFGL, C, II, 105.

[20] Para comprender el papel de la boca (lenguaje) y de las manos (trabajo) en el pensamiento contemporáneo puede consultarse mi monografía *Lenguaje y trabajo en el pensamiento de Hegel. Una introducción a la filosofía hegeliana*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 1992.

ACTAS XXXV (AEPE). Cayetano ARANDA TORRES. "EL DUENDE: UNA APORTACIÓN DE LORCA A...
Centro Virtual Cervantes

leyes[21]. En este sentido el poeta de Fuentevaqueros busca con ahínco un principio explicativo-comprensivo que aclare no ya el **origen** (*Ursprung*: lugar originario en el que la obra irrumpe rompiendo con lo anterior) del arte, sino también, y lo que es más importante, el efecto de la obra sobre el receptor. De este modo lo que origina y el efecto del arte viene a ser la misma cosa, una **intuición intelectual** de lo universal e infinito en lo particular y finito. Respondiendo a la máxima goetheana de ver lo universal realizado en el individuo, y lo general en la particularidad del caso único, también Lorca ve lo real animado por una fuerza que toma las cosas como si fueran su aparición, el modo como aparece una naturaleza que se oculta tras la momentánea y fugaz irrupción en lo senso-perceptual. El arte es la forma (*Gestalt*) con la que aparece el contenido (*Gehalt*), de tal modo que la forma se identifica con la visibilidad de lo invisible (*Gehalt*), con la figuración formal, parcial y limitada, de una potencia infinita que busca ocultarse tras su manifestación. La poética lorquiana quiere colocarnos delante de lo que llamamos ideas generales, particularizadas en unas figuras, personajes o situaciones concretas y singulares. Como señala acertadamente Breton, y tomada como reacción a las épocas en las que reina la abstracción (léase el clasicismo de Goethe a Hegel), "la nuestra se siente inclinada a hacer brotar de las mismas materias (de las cosas) sus elementos metafísicos completos"[22]. La metafísica del artista es la capacidad de ver lo incondicionado e infinito en las cosas mundanas, lo cual supone la muerte y transfiguración de las mismas. Una metafísica fieramente humana que se puebla de lagartos, serpientes, camaleones, etc., como símbolos de un habitar humano la tierra mimetizado por un poderoso influjo del elemento tectónico y terráqueo, se oculta como la estética de Lorca.

El duende es la voz de la tierra que se manifiesta a través de los poros y de la electricidad de nuestra piel cubierta de pelo. Lorca está de acuerdo con que tanto el artista como el destinatario del arte viven con intensidad la fuerza expresiva que se manifiesta en ciertos fenómenos naturales (la voz, sea palabra hablada o canción, el baile, las destrezas manuales, etc.), y que, incluso al margen de que sea consciente o no, la fuerza es vivida en sí misma como aquello que altera nuestra mismidad, como lo que descoloca nuestra subjetividad reflexiva, como lo que desordena y confunde todo decir y hacer. La lógica interna de lo poético viene representada por la voz corporal de la naturaleza que resuena con fuerza más allá de sus ataduras y represiones culturales. Federico nos propone el poder revolucionario del duende vocinglero, lenguaraz y deslenguado, que da voz a impulsos y derivas, a tendencias y deseos, a inclinaciones y debilidades, dado que éstos son, a su modo de ver, más poderosos que nuestra subjetividad racional y civilizada. Así, si al filósofo corresponde el concepto y lo abstracto, al poeta le concierne el decir sin medida ni razón.

> "Nosotros ignoramos que el pensamiento tiene arrabales
> donde el filósofo es devorado por los chinos y las orugas"[23].

No se trata tan sólo de plantear que la filosofía tiene un componente incognoscible, aquí chinos y orugas devoradores del filósofo, sino que la razón poética, quizá mejor mito-poética, tiene una lógica consistente en hacer frente y soportar todo aquello que un pensamiento estrictamente racional deja de lado. "El hombre se acerca por medio de la poesía con más rapidez al filo donde el filó-

[21] Cfr. F. Medicus: "El problema de una historia comparada de las artes", en Ermantiger y otros: *Filosofía de la ciencia literaria* (1930), Madrid, F.C.E., 1984, 195-250.
[22] Breton: *Antología del humor negro* (1939/1949), Barcelona, Anagrama, 1991, 301. Desde esta perspectiva se podría definir el surrealismo como la postulación de una metafísica oculta en los objetos corrientes. Sólo la imagen artística re-vela esa metafísica, de manera que se requiere el ojo del pintor o de la cámara para hacer posible tal revelación.
[23] Lorca: *Poeta en Nueva York*, *OC*, 1, 482.

ACTAS XXXV (AEPE). Cayetano ARANDA TORRES. "EL DUENDE: UNA APORTACIÓN DE LORCA A...
Centro Virtual Cervantes

sofo y el matemático vuelven la espalda en silencio"[24]. El peso de la experiencia del límite en el que quiere permanecer el poeta lleva aparejado su fragilidad y su propia limitación para la comunicación franca y sin obstáculos.

Se dice que Lorca escribe desde dos núcleos básicos: desde el deseo y desde la diferencia[25]. Desde el deseo porque reconoce en la criatura humana el deseo, antes incluso que cualquier actitud cognitiva o racional. Desde la diferencia porque es la diferencia la que pone en acción el deseo y lo lleva y lo trae como quiere. El deseo impone el fantasma como una forma de satisfacción alucinatoria, de ahí que el duende sea esa criatura noctámbula que asalta camas y dormitorios, y que tiene que ver con la realización del deseo y del ensueño. Los personajes de los dramas lorquianos se plantean la eterna pregunta que está recogida en su libro *Canciones*:

> "Morena de luna llena,
> ¿Qué quieres de mi deseo?"[26]

El deseo no es ese impulso consciente que motiva, siquiera impuramente, la voluntad humana, sino un deseo huidizo y sin objeto, un poner y quitar continuo la diferencia. Las criaturas lorquianas son victimas sin saberlo de un deseo funesto, impuro, que se apareja con lúgubres presagios, y que termina descubriéndose como el portaestandarte de la muerte. Lo oscuro, lo cerrado, lo en sombra, guarda y oculta el ciego deseo humano sacrificado e inmolado en imaginaria guillotina porque todos y todo impiden su libre expresión. Pero lo cerrado oprime y agobia, y el sujeto sufre en su carne tan terrible represión pulsional vivida en carne viva. Como en la canción dedicada a Debussy en el que la sombra envía al cuerpo "reflejos de cosas quietas"[27], de eternidades que desasosiegan a las efímeras criaturas que somos. Lo que proviene de lo oscuro no obedece a la lógica analítica de la separación de sus componentes esenciales, sino a la lógica del límite, que es la lógica en la que se debate con profundidad la modernidad.

> "Pero nadie en lo oscuro podrá darte distancias,
> sino afilado límite, porvenir de diamante..."[28].

Lo que motiva la creación poética lorquiana es en todo momento un deseo que aflora en la carne, y que, si por un lado idealiza y transforma lo concreto en abstracto, por otro lado indica que el conocimiento de la cosa es su muerte, su definitivo adiós a la vida. Lorca comparte con los críticos del idealismo el que la idealización es la tumba de las cosas.

> "Como todas las cosas
> ideales, se mecen
> en los márgenes puros
> de la Muerte"[29].

[24] O.C., I, 1087
[25] Cfr. Rodríguez: *Lorca el sentido*, Madrid, Akal, 1997, 9.
[26] *OFGL, Libro de canciones*, 113.
[27] *OFGL, Libro de canciones*, 88.
[28] *Poeta en Nueva York, OC*, I, 498.
[29] O.C., I, 680.

ACTAS XXXV (AEPE). Cayetano ARANDA TORRES. "EL DUENDE: UNA APORTACIÓN DE LORCA A...
Centro Virtual Cervantes

Y del mismo modo como se realiza en esta poesía la universalización de lo particular y concreto, así la vida y la muerte son esos prototipos de lo individual e irreductible a toda categorización de una parte, y de otra el poder destructor del pensar que para poner freno al deseo elabora abstrusos conceptos abstractos para defenderse de lo que impulsa de manera apremiante.

"ver la vida y la muerte,
la síntesis del mundo,
que en espacios profundos
se miran y se abrazan"[30].

Por eso el territorio de la muerte es el ámbito propio de la poesía. Hablando de Pablo Neruda dice Federico: "Un poeta más cerca de la muerte que de la filosofía; más cerca del dolor que de la inteligencia; más cerca de la sangre que de la tinta. Un poeta lleno de voces misteriosas que, afortunadamente, él mismo no sabe ni descifrar"[31]. No se dice que ambos polos de la comparación sean incompatibles o heteróclitos, sino que se deslindan los terrenos del pensar conceptual y del pensar poético. Nadie podrá decir que nuestro universal poeta ha desdeñado los sutiles razonamientos de la filosofía, sino más bien el árido funcionamiento de la razón exacta y calculadora, el ciego mecanismo del lucro y el beneficio, y el pragmatismo y la prisa de una época sin razón.

IV

Pero, ¿es el duende de Lorca lo irracional sin más? ¿Hay una lógica interna de lo poético humano ajena a la razón o a todo intento de racionalización? A estos interrogantes podemos contestar de manera provisional y sin voluntad de agotar el tema que, por otra parte, requiere una investigación más ardua y sosegada. La lectura del que suscribe no abona en absoluto la tesis de que Lorca sea un poeta irracional. La crítica, en muchos casos aguda y profunda, suele hablar de la "angustiosa fatalidad dramática"[32] que desemboca en un sino agónico y funesto del ser humano, para caracterizar esta faceta que convierte a nuestro poeta en el genio que ha unido lo lírico con lo dramático por encima de las distinciones genéricas de su hacer literario. A nuestro parecer, el problema de caracterizar el arte de Lorca estaría mejor enfocado si reparamos en el mimetismo y la curiosidad con los que se enfrenta a la realidad que le rodea para ver en ella la expresión de lo general y abstracto. Lo poético, que es la forma de universalizar lo particular, de generalizar lo singular, se convierte de este modo en el modo que tiene el ser humano de habitar el mundo. El *metrón* de la poesía es el modo de transformar revolucionariamente la realidad que no se deja cambiar, que persiste en su endurecimiento frente al sujeto sentimental. Más allá de las tradicionales distinciones y divisiones de la actividad artística, y de cualquier postulación de un criterio que distinga el arte del resto de las actividades humanas, se da aquí una regla básica de todo hacer poético y de toda *poiesis* artística. Frente al cálculo y la medida de todo lo fenoménico, frente a la exactitud y la pureza epistémica de cierto mirar las cosas, la poética del duende impone el verso que penetra las cosas y las ve como resultado del ambivalente desear humano, como ideal y desecho, como belleza y fealdad, como nobleza y abyección. Toda realidad es penetrada por esta fuerza que emana de la tierra y de la carna-

[30] O.C., I, 712.
[31] O.C., I, 1183.
[32] Salinas: "Dramatismo y teatro en Federico García Lorca", *Ensayos completos*, Madrid, Taurus, 1983, 161.

ACTAS XXXV (AEPE). Cayetano ARANDA TORRES. "EL DUENDE: UNA APORTACIÓN DE LORCA A...
Centro Virtual Cervantes

lidad de lo humano, y lo transforma y trasfigura. El modo de habitar la tierra de la poesía es más primario y esencial que toda agri-mensura y de toda geo-grafía. De todas las fórmulas lorquianas hay una que nos parece extraordinariamente significativa y elocuente: "Tierra para todo lo que huye de la tierra"[33]. Dar tierra, también en el sentido funerario, para todo intento demente y enajenado de creernos superiores a ella. Esta fidelidad lorquiana a la tierra y sus leyes es uno de los rasgos esenciales de su credo poético.

El desafuero de la poesía, si de tal cabe hablar, lo desmedido en ella, si toda poesía no fuera desmesura, consiste básicamente en instaurar una ¿nueva? medida del espacio y del tiempo, y del sentir humano ambas categorías, y en especial del sentido de la secuencia temporal. El duende es la irrupción del tiempo vivido en carne y piel, sobre el tiempo cronológico, impuesto por el terrible y justiciero padre de todos los dioses. La muerte de Cronos a manos de su hijo Zeus simboliza la revuelta del corazón humano que venga a su ultrajada madre Gea. Frente al tiempo uniforme, con su pasar uniforme y monótono, se instala en el espacio de la representación artística el tiempo subjetivo, el tiempo del dolor y de la pena, del sentimiento hondo y arraigado, del sufrimiento y de la alegría, del dramatismo momentáneo propio del nacimiento y la muerte, sobre la continuidad monótona de la existencia cotidiana.

Me parece esencial esta dimensión temporal en el arte de Lorca. Todo en él es de un dramatismo subido por esa tiranía de lo vivido sobre lo conocido, de lo vivenciado sobre lo tasado. Su estética es la de la rebelión y la resistencia frente a toda medida exacta, cualquiera que ésta sea. El dramatismo del tiempo lorquiano se basa en su estaticidad y en su reversión. El tiempo, una vez desencadenado el conflicto dramático, no pasa, se ha detenido en una eternidad e infinitud propias del deseo humano rebelde y del sufrimiento sin límite. El tiempo de los personajes se convierte en la maldición porque juega a su disfavor, porque se impone frente a lo caedizo del deseo humano. Es el tiempo que no pasa ni se altera (*Yerma*), o que se vuelve contra el sujeto (*Mariana Pineda*). No se trata del tiempo de la redención, ni de la salvación, ni el que cura herida alguna, ni el que sirve de catarsis o para restañar cicatrices abiertas. Lo temporal ahonda y profundiza el desgarrón que supone la irrupción del deseo. Hay siempre algo de irreductible en el modo como los humanos viven el tiempo y su acontecer. Todos esperamos que acontezca lo bueno y deseable pero, a veces, acontece lo nocivo y desagradable. Lo que el tiempo nos trae al ámbito de la experiencia es el suceso inesperado, el acontecimiento desaforado e inaudito, que se convierte en duración infinita, convulsamente sentida. Nada mejor que la comparación del hecho poético con el nacimiento del verbo: "nacimiento del Verbo de la tierra"[34]

El lector-espectador de la obra lorquiana siente que su horizonte espacio-temporal se desvanece. Porque el espacio de la representación es el espacio de nuestra vida pasada, de nuestro vivir reminiscente, de nuestro sentir que evoca otros sentires y padeceres. El destinatario de la obra se pierde con las clasificaciones convencionales sobre el amor y la muerte, sobre el sexo y la división sexual, sobre las derivas del desear humano. Se vive el puro efecto estético que consiste en ser trasladado al espacio del conflicto dramático, del acontecimiento que no augura nada bueno, y a un tiempo que juega a la contra de la criatura porque es el tiempo de su fracaso y de su frustración. Quizá subiste el sujeto que no dimite de su deseo, que insiste y persiste en añorar aquello que quiere, que se afana, como el cantaor y el danzante, en expresar lo que le atenaza el corazón, la garganta y los músculos. El dramatismo de los conflictos que se desarrollan en el tiempo consiste en ese sino

[33] O.C., I, 780.
[34] *OFGL, Libro de poemas*, 198.

ACTAS XXXV (AEPE). Cayetano ARANDA TORRES. "EL DUENDE: UNA APORTACIÓN DE LORCA A...
Centro Virtual Cervantes

inevitable de la finitud de la criatura, que se sabe finita pero que se rebela y se revela cantando como si el canto conjurase la amenaza del tiempo.

"una canción antigua
con palabras de tierra entrelazadas
en la azul melodía"[35].

Dejarse llevar por lo que te diga la materia como fuerza multiforme y proteica, como *vis activa*. Aquí la materia es el cuerpo vivo y encarnado, la corporalidad animada (*Leib*) de la criatura humana, convertido en síntoma viviente de un *pathéin* e indirectamente de un *noeīn*. Precisamente este postulado, el que nada puede ser conocido si previamente no es padecido o sufrido, convierte la poética lorquiana en una novedad en el orbe de la poética romántica cuya accesis intelectual domina todo la fauna de los sentimientos. Cuando Lorca dice que "la Parrala sostiene una conversación con la muerte"[36], no está sugiriendo que la letra de la célebre cantante suponga una meditación sobre el postrero acto de vivir, sino más bien que la negra señora la tiene cogida y no la suelta hasta que no entone el planto inspirado por ella, por su llamada y continuo requiebro. La voz desgarrada de la cantaora tiene un doble sentido es la tomada por y la que se resiste a la muerte. O cuando "la muerte entra y sale, y sale y entra de la taberna"[37] donde el cantaor entona una soleá, una seguiriya o una malagueña, estamos diciendo con el poeta que el duende, ese espíritu terrenal que ronda y vela al artista, está jugando con nosotros, con el cantaor y con el oyente, que su capricho puede ser el que marque el destino de cada uno/a.

En definitiva la estética poética lorquiana se resume en fórmulas sencillas, como aquella de 1917 que otorga todo el protagonismo al hacer (*poieīn*) de la naturaleza: "Poesía grande, infinita, de la Naturaleza, cargada de ruidos extraños y de músicas celestiales"[38]. O como entender al alma del pueblo compuesto de música[39] En ese contexto se inscribe la teoría del duende, cuya mayor importancia es atestiguar que la poesía es un modo de descubrir y redescubrir lo que nos suele pasar desapercibido, "un aire... que anuncia el constante bautizo de las cosas recién creadas"[40]. El intento de redefinir el mundo que se lleva a cabo en la poesía lorquiana tiene su base experiencial, si queremos llamarla existencial en un querer la nada frente a un mundo que no se sostiene y que ha empezado su propia aniquilación. Ningún ejemplo mejor que el contenido detallado de la pena de Soledad Montoya, la del *Romance de la pena negra*: "es un ansia sin objeto, es un amor agudo a nada, con una seguridad de que la muerte (preocupación perenne en Andalucía) está respirando detrás de la puerta"[41]. Esta es la filosofía lorquiana, la que late detrás del ansia que caracteriza a todo verdadero artista que quiere comunicarse con los otros mediante la obra tomada como una cadena que une a los seres humanos[42].

[35] *OFGL, Libro de poemas*, 208.
[36] *Poema del cante jondo, O.C*, 1, 205.
[37] Ibídem, 212.
[38] O.C., I, 935.
[39] La célebre definición del cante jondo: "el alma música del pueblo" (OFGL, C, I, 50), apunta a la definición nietzscheana de la música como estado anímico específico, anterior a toda otra forma de lenguaje.
[40] *OFGL*, C, II, 109.
[41] O.C. I, 1088.
[42] Cfr. O.C., I, 1106.

ACTAS XXXV (AEPE). Cayetano ARANDA TORRES. "EL DUENDE: UNA APORTACIÓN DE LORCA A...
Centro Virtual Cervantes

El arte crea imágenes con la pretensión de convertirlas en mitos. Pero este carácter mitopoético del arte no se conforma con la belleza como característica formal, propia de la bella forma artística griega, sino que imagina nuestra insatisfacción. Así, la Zapatera "es un mito de nuestra pura ilusión insatisfecha"[43]. Convertir en poética la desilusión, atestiguar la pertenencia a la tierra como única medida del habitar humano, fundir en aliento único la pasión con la razón, y conceder a la palabra su primitiva fuerza creadora, nos parecen las cuatro claves sobre los que se basa el credo estético de Federico García Lorca. Se trata de una estética en la que se actualiza un viejo panteísmo de raíz neoplatónica y romántica, que busca la esencia de toda poesía en la comunicación mediante palabras que de-signan el cuerpo expresivo del creador y del receptor de la obra. Una poética, en fin, en la que la palabra no ha perdido su componente tectónico y genético, como una nueva versión actual del verbo original creador.

[43] O.C., I, 1143.

ACTAS XXXV (AEPE). Cayetano ARANDA TORRES. "EL DUENDE: UNA APORTACIÓN DE LORCA A...
Centro Virtual Cervantes