

La Pena como inspiración en *The Weary Blues* de Langston Hughes y *Poema del Cante Jondo* de Federico García Lorca

“La Pena” as the inspiration of *The Weary Blues* by Langston Hughes and *Poema del Cante Jondo* by Federico García Lorca



**Universidad
de Huelva**

FACULTAD DE HUMANIDADES

Alejandro Vázquez Bellido
Doble Grado en Estudios Ingleses y Filología Hispánica
Tutores: Jefferey Morse Simons y Sergio Fernández López
Septiembre 2016

Resumen.

The Weary Blues (1926), de Langston Hughes, y *Poema del Cante Jondo* (1931), de Federico García Lorca, fueron dos poemarios innovadores en su época que venían a renovar la lírica a través de la adaptación de los metros y el ritmo de estilos musicales como el blues y el jazz, y el flamenco, respectivamente. Esta similitud entre ambos libros de poemas ha sido, sin embargo, localizada y estudiada por distintos autores; en cambio, aún no ha sido mencionada la columna vertebral que sustenta ambas obras: la Pena, concepto acuñado por Lorca en una de sus conferencias para referirse al dolor profundo del pueblo gitano por haber sido un pueblo oprimido a lo largo de la historia. Utilizaremos este concepto también para el pueblo afroamericano –pueblo marginado también ya desde su explotación como esclavos en los campos de trabajo–, presente en el poemario de Hughes, al igual que lo está el pueblo gitano en el de Lorca. Para ello, estudiaremos el reflejo de la Pena a través de cuatro temas principales: la naturaleza, el amor, la muerte y la propia Pena –como un elemento temático más.

Palabras clave: Hughes, Lorca, Pena, blues, jazz, flamenco

Abstract.

The Weary Blues (1926) by Langston Hughes and *Poema del Cante Jondo* (1931) by Federico García Lorca were innovative volumes of poetry in their time. They sought to renew poetry by adapting the meters and rhythm of blues and jazz, on the one hand, and flamenco, on the other hand. However, this similarity between these books has been identified and studied by several scholars. The inspiration of both works, however, hasn't been studied yet: "la Pena", a term coined by Lorca in one of his lectures to refer to the deep pain of gypsies because of the oppression they have suffered throughout history. We are going to use this concept as well for African-American people –an alienated people from the time they worked as slaves on plantations–, who appear in Hughes' book of poems in the same way gypsies do in Lorca's. Thus, we are going to study the presence of "la Pena" as it is manifest in four main themes: nature, love, death and "la Pena" –as another thematic element.

Keywords: Hughes, Lorca, Pena, blues, jazz, flamenco

Resumen en inglés.

The Gypsy and African-American peoples have been historically oppressed. This oppression –which consisted of labour exploitation, violence and persecutions, among other horrible facts– provoked in them a deep pain which they needed to express by means of one of the most important cultural manifestations in human societies: music. From different origins, blues and jazz for black people, on the one hand, and flamenco for gypsy people, on the other hand, are musical genres that had the same aim: to express the racism and hatred they had been suffering from the dominant culture. In other words, they searched for a so-called catharsis, that is to say, they wanted to express the pain they were feeling by means of singing, so as to try to make it less hard. This pain is present in blues, jazz and flamenco lyrics and in the way that these songs are performed.

Federico García Lorca coined a term which seems to express this deep sorrow in a more detailed way: he called it “La Pena”, and he used it to refer to the experience of gypsy people. By analogy, we believe that the feeling he describes in one of his lectures can be used equally for any alienated race or society. That is why we will use this term throughout this work, since we are going to compare two books of poems which are very similar, as far as their essence is concerned, though they were composed in different contexts.

The two books of poems are *The Weary Blues* (1926) by Langston Hughes and *Poema del Cante Jondo* (1931) by Federico García Lorca. They were written at times very close to each other. However, the first volume was written in the United States of America, whereas the second one was created in Spain. In addition, Hughes’s book dealt with African-American people’s life, as well as blues and jazz, while Lorca dealt with gypsy people’s life and flamenco. Moreover, Hughes was an African-American and Lorca was not a gypsy, so each of them relates to their respective books in a different way: Lorca wants to explain flamenco music in detail, using the context of Andalusia, and Hughes prefers writing about the African-American experience, using the context of Harlem.

In spite of these differences, and in addition to what has been already said about how innovative these books of poems have been –formally speaking– at their time, we consider that in both works, “La Pena” is the central element which joins them together. “La Pena” is the inspiration that guides the four main topics that both books seem to share: nature, love, death and “La Pena” itself. These different themes, which we are going to study by comparing Lorca’s and Hughes’s poems, offer us the image of “La Pena” in several manifestations. As we will see, “La Pena” determines the way of handling these themes.

In order to make this comparison, we are going to use two editions of the books of poems with which we will be dealing: *The Collected Poems of Langston Hughes* by Langston Hughes, edited by Arnold Rampersad, and *Poema del Cante Jondo-Romancero Gitano*, edited by Allen Josephs y Juan Caballero. I’m going to quote most of the poems of both books so as to show a representative evidence to support my thesis. In other words, I will not use all of the poems in order not to be repetitive and not to enlarge this Final Degree Project unnecessarily.

The first topic with which I am going to deal is nature. Nature is present in both works, but in each of them, it is represented in a different way: Lorca talks about species proper to Andalusia, whereas Hughes refers to natural elements which are more common, such as the moon or trees in general. Nevertheless, “La Pena”, as we will see in the development of the Project, gives a special vision of all of these natural elements. By examining specific poems, we will see nature as a dangerous element which shows how terrifying reality is.

The second topic is love. Love is an important theme in flamenco lyrics and in blues and jazz lyrics as well, and it is also vital in the two books of poems, which capture the essence of the musical genres to which we are referring. We are going to study love as a painful experience because it is the only hope for the alienated person, and when it disappears, the unique manner of forgetting about the existential pain they suffer from disappears as well.

The third topic to be treated is death. We will see how death is a constant along these alienated races’ lives. Death is the real exit of that life of sorrow they endure. We are going to see that death appears in most of the poems, though the explicit references are few. We can read many lines throughout the poems in which death is mentioned

indirectly or metaphorically, in a poetic way. However, we will focus on those poems in which death becomes the main theme of the poem.

Finally, the last topic with which I am going to deal is “La Pena” itself. We will refer to “La Pena” as another topic, in which “La Pena”, which works as the inspiration for *The Weary Blues* and *Poema del Cante Jondo*, is manifested. It can be treated as another topic since gypsy and African-American peoples normally need to talk about the deep pain that they feel –which is “La Pena” –. Therefore, they make it explicit in the lyrics which they sing, and of course it is present in Lorca’s and Hughes’s poems.

Furthermore, apart from seeing “La Pena” as another thematic element, we will study a spatial and temporal element that appears in both works: the night. The night appears as a time of confession in which the oppressed races sing to alleviate the problems of the day and the problems that they always carry with themselves. Catharsis is going to be the word which we will use to refer to this idea; it shapes these musical genres and, therefore, these books of poems, as it seems to be the way of getting out of “La Pena”, so as to continue living the next day. That is why we will see in some occasions the adjective “green” to refer to the night, since it stands for hope, whereas the day means the renaissance of sadness and sorrow.

In conclusion, we will see that the oppression which was suffered by alienated societies and expressed in musical genres or languages –as they are the way in which they really express themselves– is the main connection that links *The Weary Blues* and *Poema del Cante Jondo*, created in such different contexts –The United States on the one hand, and Spain on the other hand. This can be demonstrated throughout the four themes that I have identified in this brief summary and that show how the pain that gypsy and African-American people suffered is present in different ways, but always providing a negative and weary vision of their existences in both books of poems.

Índice

1. Introducción.....	7
1.1. Objetivos.....	8
1.2. Metodología.....	8
2. Estado de la cuestión.....	10
3. Contexto y Tesis	
3.1. Contexto	
3.1.1 Blues, jazz y flamenco como expresiones de pueblos oprimidos.....	12
3.1.2. Langston Hughes, el “Harlem Renaissance” y <i>The Weary Blues</i>	14
3.1.3. Federico García Lorca, la Generación del 27 y <i>Poema del Cante Jondo</i>	17
3.1.4. La Pena: elemento aglutinador de los dos poemarios.....	18
3.2. Tesis: análisis del <i>Poema del Cante Jondo</i> y <i>The Weary Blues</i>	
3.2.1. Naturaleza.....	21
3.2.2. Amor.....	25
3.2.3. Muerte.....	28
3.2.4. Pena.....	31
4. Conclusiones.....	38
5. Bibliografía.....	39
6. Anexos	
6.1. Anexo I: poemas de Langston Hughes.....	41
6.2. Anexo II: poemas de Federico García Lorca.....	44

1. Introducción

A lo largo de la historia han existido pueblos que ejercían una fuerza superior sobre ciertas minorías que habitaban o que posteriormente habitaron esas tierras. Ese pueblo dominante imponía su cultura y reprimía todas aquellas costumbres que no perteneciesen a la suya. Este ha sido el caso de los payos y los gitanos en España o el caso de los blancos y los afroamericanos en los Estados Unidos de América.

El pueblo gitano y el pueblo afroamericano han sido tradicionalmente colectivos oprimidos que han conservado con celo su cultura para evitar el sometimiento absoluto a manos del pueblo opresor. Su cultura, eminentemente oral debido a su analfabetismo, –pues se ganaban la vida con la agricultura, en el caso de los afroamericanos, y con la compraventa, en caso de los gitanos– se puede ver reflejada en sus particulares dialectos, que han sido transcritos por numerosos autores e incluso sistematizados, perdiendo así su carácter únicamente oral como en el caso del caló. También podemos encontrar narraciones breves, además de costumbres en la vida social, familiar, etc. Con todo, una de las formas más fuertes de expresión cultural de estas razas marginadas es la música.

La música ha servido a estas razas como medio de sanación –temporal– del dolor que sufrían por su condición de oprimidos. Los gitanos, ya en la época de los Reyes Católicos, eran unos parias¹ y así lo siguieron siendo hasta el franquismo. Y anteriormente, lo fueron en los diferentes países que visitaron desde su huida de la India, de donde proceden originalmente².

En el caso de los negros, la esclavitud en Estados Unidos no fue abolida hasta el 1 de enero de 1863, aunque el racismo generalizado por parte de la sociedad estadounidense puede verse hasta nuestros días.

Conocedores de este contexto, hubo dos poetas contemporáneos que se interesaron por las razas oprimidas más cercanas a su entorno, incluso por las oprimidas en general, como se irá viendo en etapas posteriores de su obra poética. Por un lado,

¹ “El aldabonazo verdaderamente sonoro lo daría la campana de Medina del Campo en enero de 1499 y serían Isabel y Fernando quienes movieran con resolución la sogá del badajo. Aquella pragmática [...] inauguró la marginación del gitano”. Félix Grande, *Memoria del Flamenco*, Alianza Editorial, Madrid, 1999, p. 88.

² “Prácticamente en todas partes se les trató con desprecio o con odio –o con desprecio y odio-. En Rumanía, Hungría, Alemania, Francia...”. *Ibid.*, p. 73.

Federico García Lorca (Fuente Vaqueros, 5 de junio de 1898-camino de Víznar a Alfacar, 18 de agosto de 1936), poeta perteneciente a la Generación del 27, que dedicó una parte importante de su obra a la figura del gitano aun no perteneciendo a dicha raza. Y por otro lado, Langston Hughes (Joplin, Misuri, 1902- Nueva York, Nueva York, 1967), poeta de raza negra perteneciente a la llamada *Harlem Renaissance*, dedicó también gran parte de su obra a reflejar las condiciones y las interioridades de su raza.

Ambos trataron, Hughes en *The Weary Blues* (1926) y Lorca en *Poema del Cante Jondo* (1931)³, esa Pena con mayúscula que imprimen en sus composiciones los artistas del blues, el jazz y el flamenco, una cosmovisión negativa presente en los poemarios que vamos a tratar y que los emparenta. Así veremos cómo dos poemarios confeccionados en contextos tan distantes pueden estar relacionados fuertemente por esa Pena del oprimido. Creemos necesario establecer esta relación, que es la piedra angular que une a estos poemarios, más allá de lo que ha sido anteriormente mencionado como la adaptación de los poemas al ritmo del blues, el jazz y el flamenco, respectivamente, o en definitiva, la imitación en el poema del ritmo, la métrica y las palabras comunes en las letras de estos estilos musicales.

1.1. Objetivos

Con el desarrollo de este trabajo queremos demostrar que *Poema del Cante Jondo* y *The Weary Blues*, a pesar de sus diferencias, las cuales iremos evidenciando, son poemarios más similares de lo que pueden parecer a simple vista. Sus autores tenían objetivos muy distintos a la hora de componerlos. Sin embargo, ambos están sustentados por un lado, en el caso de Hughes, en el blues y el jazz; y por otro lado, en el caso de Lorca, en el flamenco. En definitiva, ambos autores basaron sus poemarios en estilos musicales nacidos de razas marginadas, y por tanto, estilos musicales en los que se refleja el dolor por pertenecer a una raza oprimida. Este dolor o Pena, utilizando la terminología lorquiana, constituye la base que sustenta ambas obras y es precisamente lo que las une íntimamente. Veremos cómo la Pena aparece en los dos libros de poemas a través de cuatro secciones temáticas: naturaleza, amor, muerte y la propia Pena, como un elemento temático más. A raíz de estos temas, la Pena irá manifestándose en los dos poemarios, aportando una visión pesimista a los poemas.

³ Publicado en 1931 por la Editorial Ulises de Barcelona, si bien compuesto casi por completo en 1921 a excepción de la Escena del Teniente Coronel de la Guardia Civil y el Diálogo del Amargo, añadidos en 1925.

1.2. Metodología

Para llevar a cabo estos objetivos que hemos mencionado en el punto anterior, utilizaremos fuentes secundarias donde se estudia la obra de Federico García Lorca y Langston Hughes, el grupo o movimiento al que pertenecen, los estilos musicales que les influyen y los poemarios que nos ocupan. Con esta bibliografía, estableceremos el contexto sobre el que propondremos nuestra tesis y también nos servirá para apoyar algunos de los análisis que hagamos sobre los poemas, si bien es cierto que no emplearemos mucha bibliografía, puesto que no se han comparado los poemarios de nuestro estudio, y tampoco se han unido los mismos a través del concepto de la Pena.

Utilizaremos fuentes primarias para citar los poemas con los que vamos a trabajar, además de valernos de algunos de los comentarios de los editores de dichas ediciones. Por un lado, para *Poema del Cante Jondo*, utilizaremos la edición de Cátedra del año 1994 titulada *Poema del Cante Jondo-Romancero gitano*, y editada por Allen Josephs y Juan Caballero. Por otro lado, para *The Weary Blues*, utilizaremos la obra *The Collected Poems of Langston Hughes*, publicada por Arnold Rampersad en la editorial Random House en el año 1994.

2. Estado de la cuestión

Son muchos los trabajos que relacionan el blues y el jazz con el flamenco. En la obra *Jazz, Flamenco, Tango: Las orillas de un ancho río*⁴, José Luis Salinas comenta de forma extensa las estrechas relaciones que poseen ambos estilos musicales por las condiciones de su nacimiento. El trabajo de Salinas se centra en trazar una línea entre la realidad antropológica y social de ambas razas que las relaciona y consigue explicar el parecido que existe entre estos géneros musicales. Además, relaciona los rasgos que poseen estos cantos entre sí como consecuencia del contexto en el que aparecen.

Respecto a los autores, hay estudios monográficos de ambos que revisan tanto su biografía como su obra literaria, tanto poesía como prosa. Tenemos, además, *The Big Sea*, una autobiografía de Langston Hughes, y la biografía de Lorca publicada por el estudioso de la vida y obra lorquianas Ian Gibson: *Vida, Pasión y Muerte de Federico García Lorca 1898-1936*⁵.

Por otro lado, y ampliando también algunos datos esbozados por Salinas tras la explicación de los rasgos antropológicos que relacionan a ambas comunidades, Carlos A. Rabassó en su obra *Granada-Nueva York- La Habana: Federico García Lorca entre el flamenco, el jazz y el afrocubanismo*⁶, comenta, de forma general, las relaciones existentes entre la poesía del autor granadino y el autor americano.

También cabe destacar la tesis doctoral del profesor Antonio F. Calvo, titulada *Traducción e Interpretación: Langston Hughes y Federico García Lorca, encuentro en el lenguaje*⁷. En esta obra, el profesor Calvo se centra principalmente en la traducción llevada a cabo por Langston Hughes del *Romancero Gitano*. Antes de eso, nos pone en antecedentes y analiza datos biográficos de los autores, similitudes entre el flamenco, jazz y blues, etc. Todo ello, con la intención de fijar un encuentro en el lenguaje de ambos poetas, algo que veremos a lo largo de nuestra tesis.

⁴ José Luis Salinas Rodríguez, *Jazz, Flamenco, Tango: Las orillas de un ancho río*, Editorial Catriel, Madrid, 1994.

⁵ Ian Gibson, *Vida, Pasión y Muerte de Federico García Lorca 1898-1936*, 2ª ed, Plaza y Janés Editores, Barcelona, 1998.

⁶ Carlos A. Rabassó, *Granada-Nueva York- La Habana: Federico García Lorca entre el flamenco, el jazz y el afrocubanismo*, Ediciones Libertarias, Madrid, 1998.

⁷ Antonio F. Calvo, *Traducción e Interpretación: Langston Hughes y Federico García Lorca, encuentro en el lenguaje*, Ph.D., City University of New York, New York, 2007.

Por otra parte, encontramos una ingente cantidad de artículos que hablan de la influencia del blues y el jazz en la poesía de Hughes, al igual que encontramos también multitud de artículos y trabajos que mencionan la influencia del flamenco en Lorca. Y, aunque encontramos trabajos que relacionan a ambos autores por su idiosincrasia poética en poemarios como los que nos ocupan, *The Weary Blues* y *Poema del Cante Jondo* –además de otros como *Fine Clothes to the Jew* o *Romancero Gitano*–, no existe ningún trabajo en el que se relacione de manera pormenorizada las dos obras que mejor representan el espíritu del blues y el jazz, y del flamenco, respectivamente. La clave que propondremos para emparentar ambos poemarios, la Pena, no ha sido establecida como columna vertebral que una ambas obras, ni a ambos autores, ni siquiera en el caso de la tesis doctoral del profesor Calvo que hemos mencionado antes.

Pretendemos, pues, engarzar *The Weary Blues* y *Poema del Cante Jondo* a través de este concepto que Lorca únicamente utilizó para referirse a Andalucía y a colación de su *Romancero Gitano*. La Pena se articulará y será visible a través de cuatro temas que veremos en el siguiente punto, nuestra tesis, después de contextualizar las obras que vamos a estudiar.

3. Tesis

3.1. Contexto

3.1.1 Blues, jazz y flamenco como expresiones de pueblos oprimidos

No cabe duda de que la música es una forma de expresión creada por un pueblo en unas condiciones históricas y sociales que explican parcialmente su ritmo, su melodía y por supuesto sus letras. Por ello, no es de extrañar que haya expresiones musicales, cantos, que expresen mayor dolor que otros y que la razón que determine su expresión sea el contexto histórico-social en el que se encuentren adscritos los pueblos que producen dichos cantos. Así sucede pues con blues y el jazz, en el caso de Estados Unidos, y con el flamenco, en el caso de España y más concretamente de Andalucía⁸.

Los pueblos creadores de estos estilos musicales –una de las más destacadas expresiones de su folklore– se vieron determinados por su raza. El pueblo gitano creó el flamenco, y el pueblo afroamericano creó el blues y el jazz, y ambos vivieron situaciones similares, cada uno en una zona geográfica distinta. Salinas dice al respecto:

Se trata de unos lenguajes que se gestaron en colectividades negras y gitanas asentadas, respectivamente, en la cuenca inferior del río Misisipí y en las proximidades del bajo Guadalquivir. Estas comunidades estuvieron sometidas a un enquistamiento social que, aunque mitigado, ha persistido hasta hoy.⁹

El autor utiliza el término “lenguajes” para referirse a estos estilos musicales; pues son construcciones de su folklore en las que se representa su día a día, su realidad. Dentro de esta realidad, se encuentra el dolor que han sufrido, unos por ser un pueblo nómada duramente castigado a lo largo de toda la historia, otros por ser transportados desde África a Estados Unidos para trabajar como esclavos en las plantaciones.

Estos lenguajes surgen, pues, como una forma de catarsis, es decir, como una forma de expresar el dolor de la existencia, para hacerla así más llevadera¹⁰. Salinas comenta lo siguiente respecto a esto:

⁸ Por ello, y aunque el flamenco se extendiese por toda España ya en los siglos XVIII y XIX, y en la actualidad se cante en todo el mundo, tanto por gitanos como por payos, hablaremos también en nuestro trabajo de cante gitano-andaluz, pues Andalucía es su cuna y fue labor del pueblo gitano su creación.

⁹ José Luis Salinas, *op.cit.*, p.17.

¹⁰ Por ello, “las voces de negros y gitanos se acercan a veces más al grito que a la palabra”, un grito que transmite “una patética indefensión frente a los grandes problemas existenciales”. *Ibíd.*, p. 45.

Así pues, la música resulta ser, con frecuencia, un medio para expresar y trasladar emociones profundas; finalmente, para librarse de ellas. Y descargar también, aunque sea momentáneamente, las del oyente. Debido a esta transferencia emocional, el canto/cante ejerce un efecto de catarsis tanto en el intérprete como en el espectador¹¹.

Langston Hughes es consciente de que el dolor es el motor del afroamericano para crear el blues y utilizarlo como catarsis de la pésima situación en la que se encuentra. En el siguiente fragmento define así el blues y explica cómo surge:

The Blues! Songs folk made up when their hurt hurts, that's what the Blues are [...] "Colored folks made up the Blues. Now everybody sings'em. We made'em out of being poor and lonely and homes busted up, and desperate and broke". For the Blues are genuine folk-songs born out of heartache¹².

Esta definición podría ser válida para cualquier estilo musical nacido del dolor, y por tanto, reflejaría también la esencia del jazz y el flamenco.

Estas canciones comenzaron en el ámbito laboral tanto en el blues como en el flamenco. Uno de los cantos que configura el blues es el *field holler*, relacionado con los cantos de trilla o las mineras, tal y como apunta Carlos A. Rabassó:

No hay que olvidarse de los cantos de trilla o de las mineras (de Jaén y Murcia), cantadas también hoy por payos como José Menese. Similares a los *field hollers* (grito cantado) de los campos de trabajo en el Sur de Estados Unidos, los cantos primitivos surgen también de la actividad del hombre (del gitano especialmente) con la tierra¹³.

Son, además de los mencionados, muchos otros tipos de cantos los que han configurado tanto el blues como el flamenco. De hecho, como señala Salinas:

Los pueblos negro-norteamericano y gitano-andaluz insertaron en las manifestaciones musicales del entorno rasgos propios, produciendo sendos aglomerados musicales que acabarían consolidándose como unos géneros sistematizados por reglas específicas y perdurables, y que se conocerían como blues, jazz y flamenco¹⁴.

Hemos mencionado antes el tema de la raza como algo esencial para la configuración de estos estilos musicales o, mejor dicho, para la configuración del dolor del que posteriormente brotarían estos "lenguajes". Léopold Sédar Senghor daría una definición del concepto de "Negritud" que valdría también para expresar la esencia de

¹¹ *Ibid.*, p. 45.

¹² Langston Hughes, *The Langston Hughes Reader*, George Brazillier Inc., New York, 1958, p. 87.

¹³ Carlos A. Rabassó, *op.cit.*, p. 276.

¹⁴ José Luis Salinas Rodríguez, *op. cit.*, p. 29.

lo gitano: “La Négritude, c’est une certaine manière d’être homme, surtout de vivre en homme. C’est la sensibilité et, partant, l’âme plus que la pensée”¹⁵.

Los pueblos gitano y afroamericano, por su condición de parias, y por tanto por no verse envueltos en las estructuras ideológicas de privilegio y pensamiento de los blancos, sitúan el sentimiento por encima de la razón. El gitano, al igual que el negro, se halla libre de la dictadura de la razón y esto lo refleja a través del flamenco (el afroamericano a través del blues y el jazz): “La Ilustración desdeñará al flamenco, perseguirá las corridas de toros, educará inapelablemente al ciudadano y se acuartelará contra las emociones exaltadas”.¹⁶

Estos “lenguajes” se encuentran más emparentados con el siglo XIX, época en la que consiguen su mayor desarrollo, puesto que “[...] el Romanticismo se nutre de la desobediencia, las emociones y la exaltación [...] El *Cancionero anónimo flamenco* se nutre de las dos fundamentales emociones románticas¹⁷—el amor y la muerte—”.¹⁸

Tenemos, por tanto, lo apolíneo (la claridad, la razón, el cosmos: el blanco) por un lado; y por otro, lo dionisiaco (la oscuridad, el sentimiento, el caos: el negro y el gitano). Esta esencia dionisiaca está, pues, presente en los orígenes del jazz y del flamenco y se manifiesta también en “lo esotérico y oculto, lo sincrético, las expresiones telúricas de pueblos ancestrales que han guardado sus misterios <<órficos>> por medio de la transmisión oral de conocimientos sagrados, el rechazo indiscriminado de la escritura como verdugo de su espiritualidad”¹⁹.

3.1.2. Federico García Lorca, la Generación del 27 y *Poema del Cante Jondo*

Precisamente por esto, el flamenco quedó desterrado de la sociedad ilustrada del siglo XVIII por contraponerse a su espíritu racionalista. Sin embargo, en el siglo XIX, época romántica, por ser el flamenco una expresión propia del pueblo español, alcanzó un período de esplendor.

Tras la estereotipada imagen de España que transmitieron y divulgaron escritores de distintas nacionalidades a lo largo del siglo XIX —la llamada “España de

¹⁵ Léopold Sédar Senghor, *Ce que je crois*, Éditions Grasset & Fasquelle, Paris, 1988, p. 139.

¹⁶ Carlos A. Rabassó, *op.cit.*, p. 218.

¹⁷ Posteriormente hablaremos de la relación de estos “lenguajes” con el Romanticismo.

¹⁸ Carlos A. Rabassó, *op.cit.*, p. 218.

¹⁹ *Ibid.*, p. 299.

pandereta”—, quedó el flamenco como un género denostado que recordaba a esa España de la que hablan autores como Théophile Gautier en su *Voyage en Espagne* o Prosper Mérimée en su novela corta *Carmen*²⁰. Esta era la situación en la que se encontraba el flamenco cuando apareció la llamada Generación del 27, que lo reivindicó principalmente a través de dos figuras que van de la mano en ese momento²¹: Manuel de Falla y Federico García Lorca. Músico el uno y poeta y músico el otro, se conocieron ya en el otoño de 1919²² en Madrid, pero coincidieron en Granada cuando el autor de “El Amor Brujo”, tras “varias temporadas en diferentes casas próximas a la Alhambra, acabó por instalarse con su hermana en un encantador carmen [...]”²³ en el verano de 1921. Previo a este momento, ya se estaba gestando una creciente curiosidad del poeta hacia la tradición a través de su venerado Antonio Segura Mesa, su viejo profesor de piano, que lo “había iniciado en la ‘ciencia del folklore’”²⁴. También tuvo un papel relevante en el interés de Lorca hacia la cultura popular, la figura de Ramón Menéndez Pidal, que pretendía transcribir romances populares granadinos. Para ello, contó con la ayuda del poeta, que acabó completando su formación folklórica con la ayuda del músico gaditano²⁵.

En este ambiente de reverberación folklórica y con intelectuales tan destacados interesados en la tradición popular, tuvo lugar la celebración del “Concurso de Cante Jondo” de Granada en 1922, que, como apunta José Luis Salinas, rescató el flamenco “de una situación al que no pocos habían condenado. Fue a partir de él cuando se le reconocieron al flamenco, por vez primera, sus valores como arte popular”²⁶. Organizado, entre otros, por Manuel de Falla y Federico García Lorca, ya en noviembre

²⁰ “Efectivamente, nuestro país se convirtió en la meca de estos viajeros románticos que llegaban a nuestro país atraídos por los tópicos”. Pedro Navascués Palacio, “Recorrido artístico por la España romántica”, *Descubrir el arte*, nº 30, Madrid, 2001, p. 41.

²¹ Esta reivindicación de lo popular pudo verse reflejada también en la tendencia neopopularista de la poesía del 27: “Alberti y Lorca son los que mejor representan esta vertiente, aunque son importantes también las contribuciones de Prados, Altolaguirre y Villalón”. Víctor de Lama, *Poesía de la Generación del 27: Antología crítica comentada*, EDAF, Madrid, 1997, p. 47.

²² Ian Gibson, *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca. 1898-1936*, “5. Falla, Madrid y *El Maleficio de la Mariposa*: 1919-1920”, 2ª ed, Plaza y Janés Editores, Barcelona, 1998, p. 121.

²³ *Ibíd.*, p. 145.

²⁴ *Ibíd.*

²⁵ “Se considerará cante jondo para los efectos de este concurso, el grupo de canciones andaluzas cuyo tipo genérico creemos reconocer en la llamada <<siguirilla gitana>>, de la que proceden otras canciones aún conservadas por el pueblo y que, como los polos, martinets y soleares, guardan altísimas cualidades que las hacen distinguir dentro del gran grupo formado por los cantos que el vulgo llama flamencos. Esta última denominación, sin embargo, solo debiera en rigor aplicarse al grupo moderno que integran las coplas llamadas malagueñas, granadinas, rondeñas [...]”. Citado en: Carlos A. Rabassó, *op.cit.*, pp. 267-268.

²⁶ José Luis Salinas Rodríguez, *op.cit.*, p. 23.

de 1921, el autor granadino tenía algunos poemas inspirados en el cante jondo que tenía pensado publicar coincidiendo con la celebración del concurso²⁷.

El libro, titulado *Poema del Cante Jondo*, no vería la luz hasta el año 1931 de la mano de la editorial Ulises. Este libro supuso ir un paso más allá de lo que habían llegado otros poetas que habían tratado lo popular, y más concretamente el flamenco. Este era el caso de Manuel Machado y su poemario *Cante hondo*. Lorca parte de la base de que las coplas populares no deben ser imitadas. En palabras del mismo autor:

Los poetas que hacen cantares populares enturbian las claras linfas del verdadero corazón; y ¡cómo se nota en las coplas el ritmo seguro y feo del hombre que sabe gramáticas! Se debe tomar del pueblo nada más que sus últimas esencias y algún que otro trino colorista, pero nunca querer imitar fielmente sus modulaciones inefables, porque no hacemos otra cosa que enturbiarlas. Sencillamente por educación²⁸.

Como apunta Martínez Nadal, amigo íntimo de Lorca, en el autor granadino “la evocación directa desaparece. Lorca exprime las últimas esencias de lo popular” y lo disuelve con su “patetismo lorquiano”²⁹. En otras palabras, Lorca no pretende copiar lo que hace el pueblo porque es imposible, él aprehende la esencia del cante y las coplas, y las explica con el lenguaje que cree conveniente para transmitir su verdad más pura. Esto es algo que explicaremos posteriormente, antes de empezar con el estudio de los poemas.

En definitiva, García Lorca, escritor payo, de familia acomodada, trata de describir y plasmar el escenario poético del cante. Pretende fijar “el cerrado, difícil y [...] extraño mundo del cante jondo [...] Es un libro interior, penetrante [...] que busca la esencia oculta y oscura del mundo del cante, que busca el detalle perfecto, el matiz específico”³⁰. Lorca, al igual que los miembros de su generación, buscaba “la reivindicación de lo popular” con una motivación estética, no llamar la atención sobre las condiciones del gitano³¹.

²⁷ “El 1 de enero de 1922 confió a Adolfo Salazar que su publicación coincidiría con la celebración del festival”. Ian Gibson, *op. cit.*, p. 147.

²⁸ Federico García Lorca, *Prosa I. Federico García Lorca: Obras (Vol. 6)*, Ed. Miguel García Posada, Akal, Madrid, 1994, p. 219.

²⁹ Rafael Martínez Nadal, *Federico García Lorca: Autógrafos*, I, Dolphin, Oxford, 1975, pp. 19-20.

³⁰ Federico García Lorca, *Poema del Cante Jondo-Romancero Gitano*, Eds. Allen Josephs y Juan Caballero, Cátedra, Madrid, 1994, p. 32.

³¹ Esta intencionalidad puede verse aún más claramente en el *Romancero gitano*, donde Lorca muestra la realidad del gitano para convertirlo en mito, en una exaltación de su carácter dionisiaco, utilizando la

3.1.3. Langston Hughes, el “Harlem Renaissance” y *The Weary Blues*

Situación muy distinta es la de los escritores del llamado “Harlem Renaissance”. Estos autores, de raza negra todos ellos, pretendían “dar a conocer el sentir de la comunidad negra”³². Decía Senghor de la poesía del “Harlem Renaissance” en torno al concepto de Negritud que mencionamos al principio de la introducción:

Rien ne traduit mieux cette façon de sentir que la nouvelle poésie nègre, qu’ elle soit africaine ou américaine [...] c’est la poésie negroaméricaine qui nous influence dans les années 1930: celle de Countee Cullen [...] mais surtout Langston Hughes, que j’ai connu personnellement.³³

Así, los autores del “Harlem Renaissance” trataban de mostrar una realidad que vivían por ser personas de raza negra; describían sus vivencias, su dolor, mientras que los autores de la Generación del 27 se limitaban a “resaltar los valores de su cultura”³⁴.

Ya antes del surgimiento del “Harlem Renaissance”, hubo escritores afroamericanos que escribieron sobre las raíces de su cultura³⁵. Dos de los ejemplos más destacados fueron Paul Laurence Dunbar y Charles Waddel Chesnutt. Sin embargo, como señala Wintz al respecto, no podemos hablar de una tradición literaria negra hasta la llegada del “Harlem Renaissance”:

Black literature before the Harlem Renaissance cannot be considered very successful. The two most accomplished black writers, Dunbar and Chesnutt, were silent after 1906 [...] In short, while the Renaissance would not emerge from a total literary vacuum, neither would it build on a well-established black literary tradition. The Harlem Renaissance would represent more accurately the birth of black literature than its rebirth³⁶.

En este contexto aparece Langston Hughes, el más destacado poeta del blues y el jazz, que, junto a otros compañeros de generación, comienza a escribir lo que constituiría el nacimiento de la verdadera literatura negra. Sin embargo, Hughes fue más allá de la reivindicación y el reflejo del día a día de su pueblo: Langston Hughes, por su

terminología nietzscheana. Sin embargo, si hablamos de una poetización del cante, de plasmar sus escenarios poéticos; es indisoluble mencionar al gitano y los entornos en los que desarrolla su faceta artística. Por tanto, en los poemas que vamos a comentar veremos cómo, aunque no sea el fin último de la obra, también en *Poema del Cante Jondo* podemos ver la realidad vital del gitano.

³² “Hughes and his fellows tried to depict the ‘low life’ in their art, that is, the real lives of blacks in the lower social-economic strata. They criticized the division and prejudices based on skin color within the black community”. Langston Hughes –poems–, PoemHunter.com- The World’s Poetry Archive, 2012.

³³ Léopold Sédar Senghor, *op.cit.*, p. 139.

³⁴ Carlos A. Rabassó, *op.cit.*, p.97.

³⁵ Dunbar escribía poesía en su dialecto y Chesnutt trataba de denunciar la situación de los negros.

³⁶ Cary D. Wintz, *Black Culture and The Harlem Renaissance*, Rice University Press, Houston, 1988.

orgullo de raza al igual que el resto de sus compañeros³⁷, buscó transmitir la dolorosa vida diaria del afroamericano a través de las expresiones musicales más típicamente negras y que sirvieron para expresar la pesadumbre existencial de su raza: el blues y el jazz³⁸. Todo esto, además, en un ambiente en el que proliferaban *night-clubs* y cabarets en Harlem, donde blues y jazz se daban la mano para contentar tanto al público de raza negra como de raza blanca:

White audiences flocked into night-clubs and concert halls to hear Roland Hayes, Paul Robeson, Bessie Smith, Ethyl Waters and Louis Armstrong. Black music, both the blues and jazz, swept New York, America and western Europe³⁹.

Estos ideales poéticos del joven Langston Hughes en Harlem se concentran en una serie de poemas que comienza a publicar en el año 1921 en la revista *Crisis* y que finalmente ven la luz en un libro publicado en 1926 de la mano de la editorial Knox con el título *The Weary Blues*, cuyo poema homónimo⁴⁰, y perteneciente al poemario, recibe el premio anual de poesía de la revista *Opportunity*⁴¹.

3.1.4. La Pena: elemento unificador de los poemarios

En estos respectivos contextos y en fechas muy cercanas, aparecen estos dos poemarios: uno en España y otro en Estados Unidos, los cuales vienen a innovar y reflejar la esencia de la raza gitana y la raza negra, respectivamente, a través de la adaptación lírica de los “lenguajes” creados por estos pueblos oprimidos. La innovación se produce en ambos poemarios en dos niveles que distingue Carlos A. Rabassó⁴²: el nivel melódico y el rítmico. El primero se caracteriza por el uso de un “surrealismo autóctono”, algo comprobable a través del uso de imágenes tanto por parte de Hughes

³⁷ “As Alain Locke observed in 1926, ‘the younger generation is vibrant with a new psychology’ which was manifested in a shift from ‘social disillusionment to race pride’”. Cary D. Wintz, *op.cit.*, p.30.

³⁸ “Hughes found the most basic expression of the black spirit in music, especially the blues and jazz [...]”. *Ibíd.*, p. 74.

³⁹ *Ibíd.*, p. 94.

⁴⁰ Posteriormente analizaremos “The Weary Blues”, poema que da nombre al poemario.

⁴¹ *Ibíd.*, p.74.

⁴² Rabassó realiza esta división para referirse a los niveles complementarios en los que se materializa el flamenco en su obra; sin embargo, aquí la aplicaremos a *Poema del Cante Jondo* y también a *The Weary Blues*. Vemos esta clasificación igualmente válida para el flamenco en el poemario de Lorca como para el blues y el jazz en *The Weary Blues*. Es cierto que Rabassó diferencia 3 niveles, pero el primero, nivel melódico, lo usa para referirse a “una temática que gira en torno al duende y a su materialización plástica, la tragedia”. Carlos A. Rabassó, *op.cit.*, p. 270.

como de Lorca; y por otro lado, el nivel rítmico, es decir, la imitación de la métrica y las formas de las letras del flamenco, el blues y el jazz.⁴³

Sin embargo, estos niveles conforman la superficie de un sentimiento más profundo: la Pena, la característica esencial que une estos tres lenguajes y los dos poemarios que vamos a comparar. En otras palabras, esta Pena queda reflejada en los estilos musicales que hemos estado tratando a lo largo del trabajo y, por tanto, también queda reflejada en *Poema del Cante Jondo* y *The Weary Blues*. Esta Pena es, además, un tema como el amor o la muerte. Así lo considera Antonio Carrillo en el siguiente texto cuando se refiere a las coplas flamencas, aunque, en nuestra opinión, resulte también un telón de fondo para todos los temas:

El tema central de las coplas es el Amor, y a su alrededor giran –fuertemente condicionados– los restantes aspectos temáticos de la poesía flamenca: la Pena, la Libertad fugitiva, la Soledad, la Muerte, el Sino o el sentimiento religioso gitano-andaluz⁴⁴.

Consideraremos la Pena como un dolor profundo que sufre tanto el pueblo gitano como el afroamericano por haber sido tradicionalmente una raza oprimida, porque “se encuentra arrojado al mundo, en el abandono y desconsuelo de los demás”⁴⁵. La Pena la consideraremos como un tema también, puesto que a veces se expresa directamente, se habla de un sufrimiento extraño, “de cauce oculto y madrugada remota”; en definitiva, como una cosmovisión romántica del mundo que existe –aunque se desconocen los motivos reales de su existencia– y no parece tener fin.

Esta Pena, que difiere de la visión romántica del mundo por motivos históricos⁴⁶, no es en esencia del todo extraña a ese *fastidio universal*, que responde a la concreción de la cosmovisión romántica, acuñada por Meléndez Valdés en un poema que expresa a la perfección ese modo de ver la existencia: “[...] mi espíritu insensible, / del vivaz gozo a la impresión suave, / todo lo anubla en su tristeza oscura, / materia en todo a más dolor hallando / y a este fastidio universal que encuentra/en todo el corazón perenne

⁴³ “Su manera de construir el discurso poética [Lorca] se asemeja a las técnicas empleadas por Nicolás Guillén respecto al son cubano y a Langston Hughes en su poesía *bluesy*”. *Ibíd.*, p. 271.

⁴⁴ Antonio Carrillo, *El cante flamenco como expresión y liberación*, Editorial Cajal, Almería, 1978, p.121.

⁴⁵ *Ibíd.*, p.123.

⁴⁶ El gitano fue perseguido y maltratado a lo largo de la historia, mientras que el romántico comenzó a sentirse arrojado al mundo por las filosofías existencialistas del momento.

causa”⁴⁷. Este *fastidio universal* o *mal du siècle*⁴⁸ es una manera de relacionarse con el entorno y de vivir la experiencia de la realidad.

La Pena es el gran tema de estos dos libros, tanto en *Poema del Cante Jondo* como en *The Weary Blues*. Ya Lorca hablaba de ella en su conferencia del año 1931 para referirse al “Romance de la Pena Negra” de su *Romancero gitano*. Sin embargo, la Pena es también la columna vertebral de *Poema del Cante Jondo*, porque el flamenco nace a causa de ella y ambos son indisolubles. En términos lorquianos, nos referiremos más concretamente a la Pena (esta será la definición del concepto de Pena que utilizaremos a lo largo del trabajo), tal y como él la explica en la conferencia:

[...] no hay más que un solo personaje, grande y oscuro como un cielo de estío, un solo personaje que es la Pena, que se filtra en el tuétano de los huesos y en la savia de los árboles, y que no tiene nada que ver con la melancolía, ni con la nostalgia, ni con ninguna otra aflicción o dolencia del ánimo; que es un sentimiento más celeste que terrestre; pena andaluza que es una lucha de la inteligencia amorosa con el misterio que la rodea y no puede comprender⁴⁹.

Continúa diciendo Lorca sobre Soledad Montoya, personaje central de su “Romance de la pena negra” y personificación de la Pena:

[...] concreción de la Pena sin remedio, de la pena negra, de la cual no se puede salir más que abriendo con un cuchillo un ojal bien hondo en el costado siniestro. La pena de Soledad Montoya es la raíz del pueblo andaluz. No es angustia, porque con pena se puede sonreír, ni es un dolor que ciega, puesto que jamás produce llanto; es un ansia sin objeto, es un amor agudo a nada, con una seguridad de que la muerte (preocupación perenne de Andalucía) está respirando detrás de la puerta⁵⁰.

La Pena, como decimos, es el eje central de ambos poemarios. A raíz de este eje, se van articulando los distintos temas que aparecen a lo largo de dichas obras y que las conectan. La Pena tiñe de pesimismo los distintos puntos en los cuales dividiremos nuestro trabajo. Ejemplificando con poemas, iremos comparando cómo se van desarrollando los distintos temas que aparecen: naturaleza, amor, muerte y Pena.

3.2. Análisis

⁴⁷ Consultado en: <http://www.poesi.as/jmv20802.htm>.

⁴⁸ “Fastidio universal, 1794; mal du siècle, 1833, Weltschmerz, 1847”. Russell P. Sebold, “La cosmovisión romántica: siete síntomas y cinco metáforas”, *Castilla. Estudios de literatura*, nº 2, 2011, p. 315.

⁴⁹ Federico García Lorca, *op.cit.*, p. 359.

⁵⁰ *Ibíd.*, pp. 362-363.

3.2.1. Naturaleza

Antes de comenzar con el primer tema, la naturaleza, hemos de mencionar una característica común de ambos libros de poemas: los dos tienen un espacio lírico propio fácilmente reconocible. *Poema del Cante Jondo* tiene Andalucía, y *The Weary Blues*, Harlem⁵¹, es decir, por un lado, la naturaleza y, por otro, la ciudad. Esta dicotomía puede verse claramente en los poemas de estos autores: mientras que Hughes solo habla de la luna, el mar y en alguna ocasión de los árboles, Lorca menciona especies endémicas de Andalucía⁵² y se refiere a ellas por su nombre, por no hablar de las repetidas menciones al campo⁵³. En Lorca encontramos referencias a la naturaleza de forma constante, mientras que en Hughes no; sin embargo, queremos reparar en aquellos poemas en los que la visión de la naturaleza se ve empañada por esa Pena de la que hablamos, ya sea aludiendo a especies autóctonas de la flora andaluza o a elementos de la naturaleza no tan singulares.

El primer poema de *The Weary Blues* en esta línea es “Winter Moon”: “How thin and sharp is the moon tonight! / How thin and sharp and ghostly White / Is the slim curved crook of the moon tonight!”⁵⁴. La voz poética ve las formas extrañas de la naturaleza con miedo. En este poema, es el parecido de la luna con la forma puntiaguda de un garfio lo que le produce desazón y hace que aumente su pesadumbre existencial. La luna, en este caso, la percibe como un símbolo de la muerte por su semejanza con el garfio, algo que se da de manera constante en la obra de Federico García Lorca a través, principalmente, de la imagen del cuchillo.

Dentro de esta misma línea, encontramos otro poema de Hughes titulado “Caribbean Sunset” donde de nuevo la voz poética transmite su pesadumbre existencial a la naturaleza que le rodea, cuya visión acrecienta ese fastidio universal: “God having a hemorrhage, / Blood coughed across the sky, / Staining the dark sea red, / That is sunset in the Caribbean”⁵⁵. La voz poética contempla la puesta de sol como sangre tosida por

⁵¹ En “Water-front Streets”, quinta sección del poemario, el escenario sería el mar. Encontramos también poemas intimistas en los que se pierde el referente espacial como veremos en poemas como “Mammy”, además encontramos poemas en los que la voz poética evoca momentos del pasado en el sur de Estados Unidos como en “Aunt Sue’s Stories” o “Song for a Banjo Dance”.

⁵² Este interés por el campo andaluz era algo que ya había exhibido con anterioridad en su *Libro de poemas* donde encontramos poemas como “Madrilgal de verano”, “Chopo muerto”, “Campo”, “Árboles”, etc. Federico García Lorca, *Poema del...*, p. 64.

⁵³ “Sobre el monte pelado / un calvario. / Agua clara / y olivos centenarios”. *Ibíd.* p. 155.

⁵⁴ Langston Hughes, *op.cit.*, p.35.

⁵⁵ *Ibíd.*, p. 98.

Dios debido a una hemorragia. Vemos cómo incluso en los verbos se refleja esa visión pesimista; cuando la voz poética dice “Staining”, vemos cómo el sentido que se pretende dar es de profanación del cielo y, en definitiva, de negatividad.

En lo que respecta a Lorca podemos ver esa Pena en los paisajes que, para el poeta, evoca la seguriya y la soleá; hablamos de los poemas “Paisaje” y “Evocación”. En el primer poema, dice Lorca: “Sobre el olivar / hay un cielo hundido / y una lluvia oscura / de luceros fríos”. En el segundo: “Tierra seca / tierra quieta / de noches inmensas”.

Vemos cómo en estos la Pena determina el paisaje. En esta ocasión, hay una diferencia con respecto a los elementos de la naturaleza observados por Hughes: Lorca crea los espacios que le evoca la seguriya y la soleá. Sin embargo, son espacios observados desde el prisma de la Pena, puesto que: “Soleá: otro de los cantes jondos por excelencia. Con la siguriya forma la base del cante más serio”⁵⁶. Y “el cante más serio” es aquel que procede de la seguriya tal y como mencionamos.

Hemos dicho, pues, que en algunos de los poemas de las obras que estamos estudiando, podemos encontrar elementos de la naturaleza vistos desde la Pena, lo que hace que estos lleguen a tener un aspecto mortecino o incluso tétrico. Sin embargo, localizamos otro grupo de poemas en los que vemos una identificación entre la raza marginada y el elemento de la naturaleza en cuestión. También en el poema “March Moon”, se identifica el yo poético con la Luna cuando le pregunta, después de observar cómo el viento retira las nubes que recubren parcialmente el astro: “But why don't you blush, / O shameless moon? / Don't you know / It isn't nice to be naked?”⁵⁷. Son estos unos versos ambiguos, pero la voz poética está centrada a lo largo de todo el poemario desde el punto de vista del negro; por lo que podemos deducir que las nubes simbolizan las corazas del negro ante la sociedad. Una vez que las corazas desaparecen y el negro se muestra tal cual es, desnudo ante la sociedad, la voz poética se ve reflejada en la luna y cuestiona su impasibilidad ante algo que debería hacer que se sonrojase.⁵⁸

⁵⁶ Federico García Lorca, *Poema del...*, p. 153.

⁵⁷ Langston Hughes, *op.cit.*, p. 93.

⁵⁸ Otra posible interpretación, ya que la luna es a menudo un símbolo femenino, puede ser la de la luna como una bailarina negra de *striptease* en Harlem como podemos ver a lo largo del poemario en “Nude young dancer” o en “Midnight dancer”, poema que comentaremos posteriormente en este trabajo. En cualquier caso, la voz poética se ve reflejada en la luna o ve reflejada una acción concreta de su raza –las bailarinas que se ven obligadas a desnudarse por dinero y que se sonrojan por ello–.

En torno a la primavera, encontramos dos poemas dentro de esta temática que describimos: “Poème d’Automne” y “After many springs”. Son dos poemas diferentes como veremos. En el caso del primero, vemos como la voz poética fija su mirada pesimista en un hecho de la naturaleza: los árboles en otoño finalmente perderán sus hojas cuando llegue el invierno, pues el viento gélido las acabará arrancando dejando el árbol desnudo.

Las hojas otoñales simbolizan a los negros, como podemos ver en estos versos: “The autumn leaves / Are too heavy with color⁵⁹”. El color, es decir su raza, da peso a las hojas; ese peso finalmente se extinguirá con la muerte, simbolizada por el viento de invierno, cuyas caricias serán el único amor que recibirán: “The winter winds / Will strip their bodies bare / And then / The sharp, sleet-stung / Caresses of the cold / Will be their only / Love.”⁶⁰.

Por otro lado, en el otro poema, “After many springs”, la voz poética no identifica al negro con el objeto observado ni la naturaleza de un modo tétrico como en los poemas a los que nos referimos al principio. En este caso, el yo poético contempla la naturaleza e incluso ve la belleza que hay en ella: “Now, / In June, / When the night is a vast softness / Filled with blue stars, / And broken shafts of moon-glimmer / Fall upon the earth”⁶¹. Sin embargo, la Pena sigue presente y esa belleza no le dice nada, está vacía: “Am I too old to see the fairies dance? / I cannot find them any more”⁶².

En *Poema del Cante Jondo*, en cambio, Lorca se vale de dos plantas autóctonas del campo andaluz para hacer una identificación entre el gitano y dichos elementos, de la misma manera que hace Hughes en “Poème d’Automne”. Los poemas están incluidos dentro de la última sección del poemario⁶³ y se titulan “Pita” y “Chumbera”. En el caso de “Chumbera” dice Lorca: “Dafne y Atis / saben de tu dolor. / Inexplicable”⁶⁴. En estos versos se introduce el tema del dolor, lo que nos acerca a la figura del gitano, pero

⁵⁹ Langston Hughes, *op.cit.*, p. 92.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 93. En muchas de los poemas se mezclan los distintos temas que vamos a tratar. En este caso, vemos la naturaleza, el amor y la muerte; sin embargo, los poemas irán siendo clasificados según la importancia del tema en el poema en cuestión.

⁶¹ *Ibid.*, p. 28.

⁶² *Ibid.*

⁶³ Última sección antes del añadido final de “Escena del Teniente Coronel de la Guardia Civil” y su “Canción del apaleado” y el “Diálogo del Amargo” y su “Canción de la madre del Amargo”. Federico García Lorca, *Poema del...*, pp. 205-220.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 202.

siguiendo el análisis que hacen Allen Josephs y Juan Caballero de la presencia de las figuras mitológicas de Dafne y Atis, la interpretación consigue afinarse mucho más:

Dafne sabe del dolor de la chumbera porque al ser tan arisca y no querer ser tocada por nadie se convirtió en árbol. La chumbera con sus espinas no permite que nadie se le acerque; comparten el dolor de la soledad. Atis se castró a sí mismo, y Lorca alude a la castración metafórica que sufre la planta cuando se recogen los higos chumbos.⁶⁵

Esas espinas de la chumbera que la aíslan porque no permiten que nadie la toque, puede relacionarse simbólicamente con el gitano y el aislamiento social que sufre por su condición de oprimido. Respecto al parecido del gitano con la castración metafórica que sufre la chumbera cuando se recogen los higos chumbos, podríamos señalar la castración social que han sufrido tradicionalmente. Félix Grande señala en su *Memoria del Flamenco* varios hechos en su historia que vienen a corroborar esto:

Mateo Maximoff describe los mercados rumanos de esclavos; en ellos, la mercancía se presentaba sobre una tarima y era vendida en su subasta, por lotes o por familias completas. Informa Maximoff de la existencia de presidios en donde los gitanos acusados de desobediencia o rebelión o incluso de faltas menos graves, trabajaban como lavadores de oro en beneficio del Estado.⁶⁶

Tenemos también el poema “Pita” que realiza una función similar a la del poema que acabamos de analizar: la naturaleza como reflejo de la raza oprimida. En este caso, el poeta utiliza la pita, una planta autóctona “de hojas radiales grandes, triangulares y terminas en aguijón, frecuentemente en el Sacro Monte de Granada”⁶⁷

La pita es para Lorca un “Pulpo petrificado”, expresión que se repite hasta dos veces en el poema, al principio y al final. En este sentido, el poeta hace referencia a la condición de petrificado del gitano dentro de un mundo de payos. La sociedad le impide que forme parte de la misma, y por otro lado, ellos se resignan en lo que respecta a su estado por no querer formar parte de un grupo social en el que no encajan. Como bien percibe Félix Grande: “¿Llamaremos racista al hecho de que su cultura les reúne, les aísla y nos deja afuera a nosotros? ¿Pero no es ese nuestro sitio? Sus padecimientos hicieron cada vez más clandestina a su cultura. Y cada vez más orgullosa.”⁶⁸

⁶⁵ *Ibíd.*, p. 202.

⁶⁶ Félix Grande, *op.cit.*, p. 74.

⁶⁷ Federico García Lorca, *Poema del...*, p. 203.

⁶⁸ Félix Grande, *op.cit.*, p. 105.

Lorca también dice en el poema: “Pones cinchas cenicientas / al vientre de los montes, / y muelas formidables / a los desfiladeros”⁶⁹. Aquí podemos entender que el poeta se refiere a la grandeza del gitano dentro no solo del contexto andaluz, sino del contexto español en general. Tal y como dijo en su conferencia sobre el *Romancero Gitano*:

El libro en conjunto, aunque se llama gitano, es el poema de Andalucía, y lo llamo gitano porque el gitano es lo más elevado, lo más profundo, más aristocrático de mi país, lo más representativo de su modo y el que guarda el ascua, la sangre y el alfabeto de la verdad andaluza y universal.⁷⁰

3.2.2. Amor

Otro de los temas a tratar, y a través del cual se puede ver la Pena de forma nítida, es el amor. En los tres “lenguajes” que estamos tratando y que están reflejados en los poemarios, el amor es un tema muy destacado, ya que es una experiencia que se vive intensamente y que sirve para enfatizar la Pena o para aminorarla. El amor se convierte en una vía de escape para la Pena, por tanto cuando desaparece, la expresión es desgarradora.

En ambos poetas, y siguiendo el estudio realizado por José Cenizo en torno a las coplas flamencas, puede verse ese “amor, voraz enredadera”⁷¹, es decir, el amor sexual y no de otra índole. Especialmente, vemos el amor no correspondido o el desamor; en definitiva, las experiencias dolorosas del amor.

En Lorca, concretamente en *Poema del Cante Jondo* y a diferencia del *Romancero gitano*, el tema del amor no ocupa un lugar preeminente. Aún así, aparece reflejado como vamos a ver a lo largo de distintos poemas, por ejemplo en el poema-prólogo “Baladilla de los tres ríos”: “¡Ay, amor / que se fue y no vino! [...] ¡Ay, amor /

⁶⁹ Federico García Lorca, *Poema del...*, p. 203.

⁷⁰ Federico García Lorca, *Prosas...*, p. 359.

⁷¹ “José Cenizo, basándose en los cancioneros populares y en antologías de coplas flamencas, investiga el tema del amor, en sus múltiples facetas y expresiones. Divide el libro en dos grandes apartados:

AMOR, VORAZ ENREDADERA(amor secreto, declaración de amor, encuentro amoroso, amor roto, amor y desamor, muerte de amor, etc)

LA MADRE, EL AMOR QUE NO CESA (el supremo amor de la madre, padres e hijos en torno a la madre, la madre muerta, etc)”. José Cenizo Jiménez, *La madre y la compañera en las coplas flamencas*, Pról. Miguel Ropero Núñez, Signatura Ediciones, Sevilla, 2005, p. 13.

que se fue por el aire!”⁷². O también podemos ver otra referencia en el poema “De Profundis”: “Los cien enamorados / duermen para siempre / bajo la tierra seca”.⁷³

En estos poemas, vemos la imposibilidad de la realización de la experiencia amorosa. Sin embargo, vamos a centrarnos en dos poemas de Lorca en los que el amor constituye el tema principal de los poemas; por un lado, continuamos con la idea de la experiencia amorosa como algo irrealizable en “Amparo”; y por otro lado, tratamos el tema de la infidelidad en “Encuentro”.

En “Amparo”, la voz poética muestra al enamorado describiendo la soledad de la mujer a la que ama: “Amparo, / ¡qué sola estás en tu casa/vestida de blanco”⁷⁴. Una soledad teñida por la Pena tal y como podemos ver en el paisaje decadentista que se describe y rodea a Amparo: “Oyes los maravillosos / surtidores de tu patio, / y el débil trino amarillo / del canario. / Por la tarde ves temblar / los cipreses con los pájaros”⁷⁵.

Sin embargo, vemos la imposibilidad de ese amor porque Amparo está vestida de blanco esperando a casarse y el yo poético es incapaz de declararle su amor; por tanto, el poema acaba de la siguiente manera: “Amparo, ¡qué sola estás en tu casa, / vestida de blanco! / Amparo, / ¡y qué difícil decirte: / yo te amo!”. A través de los signos de exclamación, podemos ver la expresión dolorida de la no realización de la experiencia amorosa.

Una visión de la Pena a través del “amor, voraz enredadera” se muestra a través de lo que parece ser una infidelidad en el poema “Encuentro”. Aquí, un hombre se encuentra con otro y le pide que se marche para evitar una lucha a muerte: “No mires nunca atrás, / vete despacio / y reza como yo a San Cayetano, / que ni tú ni yo estamos / en disposición / de encontrarnos”⁷⁶. No solo aquí podemos ver la tragedia del poema, también en la forma de describir el sufrimiento por esa posible infidelidad⁷⁷: “En las

⁷² Federico García Lorca, *Poema del...*, p. 142.

⁷³ *Ibíd.*, p. 182.

⁷⁴ *Ibíd.*, p. 185.

⁷⁶ *Ibíd.*, p.162. Respecto a la interpretación de esta lucha a muerte, dice Gustavo Correa: “El simple encuentro de dos hombres lleva el signo fatal de la encrucijada”. Gustavo Correa, *La poesía mítica de Federico García Lorca*, p. 22.

⁷⁷ “Ni tú ni yo estamos/ en disposición/de encontrarnos./Tú...por lo que ya sabes/¡Yo la he querido tanto”.*Ibíd.*,p.162. Vemos cómo a través de la elipsis, Lorca deja entrever lo que ha pasado entre estos dos hombres.

manos/tengo los agujeros/de los clavos”. Vemos la referencia relativa a los estigmas de Cristo provocados por los clavos de la cruz, que simbolizan la traición.⁷⁸

En el caso de Hughes, podemos encontrar varios poemas relativos al amor. Algunos de ellos son “Soledad: A Cuban Portrait” y “Young Bride”, donde la voz poética centra el foco en dos personajes, como ya podemos intuir en los títulos: una mujer llamada Soledad y una joven esposa.

En el primer poema se nos habla de una mujer que ha sufrido mucho en su vida por amor, lo que la ha dejado marcada:

The shadows
Of too many nights of love
Have fallen beneath your eyes.
Your eyes,
So full of pain and passion,
So full of lies.
So full of pain and passion,⁷⁹

Tal es el dolor de Soledad que se encuentra “So deeply scarred, / So still with silent cries”⁸⁰. Podemos ver una expresión dolorida del sufrimiento por amor a través de este personaje.

Por otro lado, tenemos el poema “Young Bride” sobre el cual podemos establecer una relación con el poema de Lorca, “Amparo”; en ambos poemas vemos el parecido de los personajes –los cuales titulan el poema–: dos mujeres frustradas, una, Amparo, por no haber podido consumir el matrimonio, y la otra chica, una joven que ha podido consumarlo, pero el amor ha terminado con su vida. La principal diferencia es, sin embargo, que el sentimiento predominante en Amparo es la soledad, lo cual se refleja en el paisaje decadentista que hemos descrito anteriormente; mientras que el sentimiento predominante en “Young Bride” es la muerte: esta mujer, aparentemente abandonada en el altar, tiene un dolor tal que acaba muriendo de pena:

They say she died of grief

⁷⁸ Traición de Judas Iscariote hacia Jesucristo.

⁷⁹ Langston Hughes, *op.cit.*, p. 57.

⁸⁰ *Ibíd.*

And in the earth-dark arms of Death
Sought calm relief,
And rest from pain of love
In loveless sleep.⁸¹

Otro de los poemas en los que se refleja de una manera nítida la impresión de la Pena sobre la manifestación del desamor es “Black Pierrot”. En este poema podemos ver el desamor sufrido por un negro, un negro universal que representa realmente al oprimido y que sufre la ida de su único sustento para soportar la Pena. Así de desgarrada es la expresión de su dolor al saber que su amor no es correspondido: “She did not love me, / So I wept until the dawn / Dripped blood over the eastern hill / And my heart was bleeding, too”⁸². Y la única forma de superar ese dolor y volver a encontrar un sustento para la Pena es “To seek a new brown love”⁸³.

Esta expresión dolorida de la existencia, tanto para observar la naturaleza como para vivir la experiencia amorosa fallida, tiene como fin último, como liberación final, uno de los temas más importantes dentro de los “lenguajes” de estas razas oprimidas: la muerte.

3.2.3. Muerte

La muerte es una constante en ambas obras⁸⁴. En *Poema del Cante Jondo* podemos encontrarla directamente en algunos de los títulos como “Lamentación de la muerte” o “Muerte de la petenera”. Además, aparece también el color negro como símbolo tradicional para referirse a la muerte⁸⁵, en algunos poemas como “Camino”⁸⁶ o “La Soleá”⁸⁷. Lorca también, además de los colores, tiene otras formas de simbolizar la

⁸¹ *Ibíd.*, p. 56.

⁸² *Ibíd.*, p. 31.

⁸³ *Ibíd.*

⁸⁴ “La muerte y el destino ocupan un lugar destacado en la copla flamenca”. José Gelardo, *Sociedad y cante flamenco*, Tres Fronteras Ediciones, Murcia, 2002, p.127. Además, respecto al blues y al jazz: “Los temas de sus *letras*—el amor no correspondido, los viajes, los caprichos del *destino*—tienen carácter atemporal”.

⁸⁵ “La muerte está ligada a la tierra y a la gama de colores que se extienden del negro al verde sin contar los matices de colores de la tierra [...] el negro está asociados a las tinieblas primordiales [...]”. Manuel Antonio Arango, *Símbolo y simbología en la obra de Federico García Lorca*, Editorial Fundamentos, Madrid, 1998, p. 80.

⁸⁶ Federico García Lorca, *Poema del...*, p. 176.

⁸⁷ *Ibíd.*, p. 160.

muerte. Una de las más frecuentes son los aljibes, cisternas, pozos, etc⁸⁸, las cuales podemos encontrar en los siguientes ejemplos⁸⁹:

Balcón- “La Lola aquella, / que se miraba / tanto en la alberca”⁹⁰

Evocación- “Tierra / de las hondas cisternas”⁹¹

Las seis cuerdas- “Y como la tarántula/teje una gran estrella / para cazar suspiros, / que flotan en su negro / aljibe de madera”⁹²

En el poema “Café cantante”, Lorca dice que “la Parrala sostiene / una conversación / con la muerte. La llama, / no viene, / y la vuelve a llamar”. En este poema, vemos cómo la muerte está presente en el cante, que es la forma última de la Pena. La búsqueda de la muerte a través del cante constituye una catarsis para el cante y la Pena es la que posibilita esta búsqueda⁹³.

Este poema guarda un gran parecido con “Malagueña”, puesto que la situación en la que se desarrolla es muy similar: un lugar cerrado donde se canta (en este caso una taberna en lugar de un café cantante) y la muerte personificada como tema principal del poema. En este, sin embargo, la muerte no mantiene una conversación, sino que “entra y sale, y sale y entra”⁹⁴.

El grupo de poemas que se encuentra dentro de la sección “Poema de la soleá” es el que mejor expresa la muerte. Destacan “Puñal”, “Encrucijada” y “Sorpresa”, donde el puñal tiene un papel protagonista, pues es el ejecutor de la muerte en

⁸⁸ Existen muchos otros símbolos de la muerte en la poesía de Lorca y concretamente en el poemario que nos ocupa; sin embargo, vamos a centrarnos en otros aspectos, especialmente en aquellos poemas en los que la muerte aparece de una forma más explícita. Para más información en torno a las imágenes lorquianas que simbolizan la muerte y otras, véase: Manuel Antonio Arango, *Símbolo y simbología en la obra de Federico García Lorca*, Editorial Fundamentos, Madrid, 1998.

⁸⁹ “cisternas, aljibes y pozos casi siempre significan la muerte en la obra de Lorca. Este sentido funesto se ve claramente en el <<Romance sonámbulo>>”. Federico García Lorca, *Poema del...*, p. 154.

⁹⁰ Federico García Lorca, *Poema del...*, p. 172.

⁹¹ *Ibíd.*, p. 154.

⁹² *Ibíd.*, p. 177.

⁹³ Deducimos que la Parrala canta en un café cantante de noche, tal y como era costumbre en la época; sin embargo, por aparecer el tema de la muerte de manera explícita, incluimos este poema dentro del grupo de los poemas que tratan el tema de la muerte.

⁹⁴ “Cuando el ‘cantaor’ comienza a tocar, la muerte entra por el camino de la canción en la taberna donde están reunidos los músicos y el pueblo andaluz. Cuando la música cesa, la muerte sale”. Manuel Antonio Arango, *op.cit.*, p. 80.

“Sorpresa”: “Muerto se quedó en la calle/con un puñal en el pecho./ No lo conocía nadie”⁹⁵.

Respecto a Hughes, no son pocos los poemas en los que se hace referencia constante a la muerte. Sin embargo, trataremos aquellos en los que la muerte es el tema principal.

Apunta José Gelardo en torno a las coplas flamencas que existe una “apelación a la muerte como última alternativa” que “refleja el espíritu de abatimiento y de apatía de estos grupos marginados”. Sin embargo, esto lo podemos observar en el jazz y en el blues, y por tanto también en el poemario del autor afroamericano. Buen ejemplo de ello es “Mammy”, donde la voz poética, embargada por la Pena, busca la muerte:

I'm waiting for ma mammy,—
She is Death.
Say it very softly.
Say it very slowly if you choose.
I'm waiting for ma mammy,—
Death.⁹⁶

La muerte es tratada de una forma muy cercana, como una madre que acogerá al afroamericano y lo liberará de todas las penas que le provoca la vida. No es este el único poema en el que se busca la muerte, tenemos uno, “Suicide’s note”, en el que la voz poética, tras buscar y encontrar la muerte, cuenta lo sucedido: “The calm, / Cool face of the river / Asked me for a kiss”.⁹⁷ Vemos aquí de nuevo esa idea maternal de la muerte mostrada a través de la imagen del río, que le pide un beso al yo poético. Además, se presenta a la muerte como la calma —“The calm, / Cool face of the river”⁹⁸—, es decir, como un remanso de paz ajeno a la turbulenta existencia.

En esa misma dirección apunta el poema titulado “Fantasy in Purple”, en el cual el yo poético persigue la muerte para acabar con la Pena. Para ello, pide a la jazz-band que toque, de modo que la música sirva como catarsis y calme el dolor: “Beat the drums of tragedy and death. / And let the choir sing a stormy song / To drown the rattle of my

⁹⁵ Federico García Lorca, *Poema del...*, p. 159

⁹⁶ Langston Hughes, *op.cit.*, p. 40.

⁹⁷ *Ibíd.*, p. 55.

⁹⁸ *Ibíd.*

dying breath⁹⁹”; y morir tranquilamente: “And let the white violins whir thin and slow,/ But blow one blaring trumpet note of sun/ To go with me to the darkness where I go.”¹⁰⁰

También queda patente la Pena por la muerte de un ser querido, en este caso un amigo, en el “Poem [2] (To F.S.)”. La expresión poética es sencilla, puesto que el dolor por la muerte del amigo no puede cifrarse en un poema, es, como decía Lorca en el poema “Chumbera”, “inexplicable”:

I loved my friend.
He went away from me.
There's nothing more to say.
The poem ends,
Soft as it began,—
I loved my friend.¹⁰¹

La muerte es siempre el telón de fondo de ambos poemarios, y de todo el blues, el jazz y el flamenco. Es la liberación de la Pena, pues estructura tanto *The Weary Blues* como *Poema del Cante Jondo*. La muerte es el referente que está siempre presente tras la Pena. Sin embargo, la Pena también es un tema dentro de las canciones de blues, jazz y flamenco como vamos a ver en el siguiente punto.

3.2.4. Pena

La Pena, como decimos, es además de una cosmovisión dolorida de la existencia, un tema dentro de estos poemarios que estamos estudiando. A menudo, no es el amor o la muerte de un ser querido lo que preocupa, sino esa Pena que referida al blues y al jazz recibe el nombre de *the blues* y es descrita como: “an emotional state usually characterized by sadness, grief or depression”¹⁰². Además: “the blues philosophy implicit in the blues includes the idea that the blues is something to be accepted not something to be gotten rid of”.¹⁰³ Es, por tanto, lo mismo que la Pena: esa desazón constante y que siempre permanece “penetrating into all areas of life”¹⁰⁴.

⁹⁹ *Ibíd.*, p. 56.

¹⁰⁰ *Ibíd.*

¹⁰¹ *Ibíd.*, p. 52.

¹⁰² Mark Winborn, *Deep Blues: Human Soundscapes for the Archetypal Journey*, Fisher King Press, Cheyenne, 2011, p. 17.

¹⁰³ Mark Winborn, *op.cit.*, p. 18.

¹⁰⁴ Langston Hughes, *op.cit.*, p. 52.

En Lorca, podemos ver la idea de la Pena como tema dentro del poema y no solo como un elemento inherente dentro de la expresión poética de *Poema del Cante Jondo*. De la misma forma, sucede con Hughes en *The Weary Blues*. Para ello, dividiremos el presente tema en dos apartados: la Pena como tema dentro de los poemas y la Pena dentro del contexto de la noche¹⁰⁵.

El poeta afroamericano resume a la perfección la idea de la Pena en tres de los poemas de *The Weary Blues*: “Lenox Avenue: Midnight”, “Sick Room” y “Afraid”. En el primero, la voz poética compara el sonido del jazz con el ritmo de la vida; es decir, momentos de intenso dolor y momentos de tristeza constantes, tal y como expresa a través de estos ejemplos: “Overtones, / Undertones, / To the rumble of street cars, / To the swish of rain”¹⁰⁶.

En cualquier caso, Hughes habla de la profunda Pena de la existencia, la Pena que es el vivir. Por ello, todos los momentos de la vida son vistos como desgarradores o depresivos y tienen un culpable que queda explícito en el poema: “And the gods are laughing at us”¹⁰⁷. En otras palabras, el destino es lo que hace que la vida del afroamericano sea una experiencia de desasosiego constante o, en el caso del gitano y el flamenco, el sino.¹⁰⁸

Tenemos por otro lado el poema “Sick Room”, en el que una mujer yace en la cama entre la Vida y la Muerte, tapada con una sábana de dolor:

How quiet
It is in this sick room
Where on the bed
A silent woman lies between two lovers —
Life and Death,
And all three covered with a sheet of pain [...].¹⁰⁹

¹⁰⁵ Posteriormente, explicaremos el porqué de este apartado.

¹⁰⁶ Langston Hughes *op.cit.*, p. 92.

¹⁰⁷ *Ibíd.*

¹⁰⁸ Dice Cansinos-Assens sobre el flamenco algo aplicable al blues y al jazz: Ante la violencia regia, ante el poder inquisitorial caprichosos y omnipotentes, que os ponen ante el dilema del bautizo o el éxodo, que os prohíben hablar vuestro idioma o reuniros con vuestros hermanos, ¿qué otro recurso os queda que desahogar vuestra indignación de judío, de morisco, en esa forma tatareada, irónica, de la copla andaluza, que despersonaliza la pena?”. Rafael Cansinos Assens, *La copla andaluza*, Editoriales Andaluzas Unidas, Granada, 1985, pp. 185-186. A través del canto tanto negros como gitanos culpan al sino o al destino de su persecución y dolor constantes a lo largo de la historia.

¹⁰⁹ Langston Hughes, *op.cit.*, p. 99.

En este poema, a través de una presencia femenina, Hughes cuenta la vida del pueblo afroamericano: una existencia entre la vida y la muerte, siempre marcada por el dolor, la Pena. Este dolor se transmite al contexto que rodea a la persona afectada: “How quiet / It is in this sick room”¹¹⁰.

En Lorca, en cambio, hay dos poemas que concentran bien la idea de la Pena como elemento temático, más allá de que esta se encuentre siempre de forma inherente en el desarrollo de cualquiera de los temas de *Poema del Cante Jondo*. Tenemos por un lado, “Balcón”, un poema que comentamos por la referencia a la muerte en los siguientes versos: “La Lola aquella, / que se miraba / tanto en la alberca”¹¹¹. Sin embargo, esta referencia a la muerte, no es más que la búsqueda de la misma para poner fin a la Pena, que intenta calmarse a través de la catarsis del flamenco¹¹²: “La Lola canta saetas [...] La Lola aquella que se miraba tanto en la alberca”¹¹³. Por tanto, la Pena se convierte en el verdadero tema del poema.

Tenemos también el poema “Ay”, cuyo título ya es bastante significativo, puesto que refleja la expresión de la Pena a través del grito. Vemos además cómo se deja ver la Pena a través de estos versos que se repiten hasta en tres ocasiones, aunque en el tercer caso con una variación: “(Dejadme en este campo/llorando) [...] (Ya os he dicho que me dejéis / en este campo/llorando.)”¹¹⁴.

Por otro lado, vamos a hablar de otro apartado de la Pena: la noche. La noche es un espacio distinto dentro de ambos poemarios. A pesar de que parece ser solo un marco a través del cual se articulan temas como el amor o la muerte, nos parece necesario incluirlo como un momento especial en el que se canta la Pena y por tanto, un apartado de nuestro trabajo dentro de la Pena como elemento temático junto a la naturaleza, el amor y la muerte.

La noche le da un sentido especial a estos poemas, puesto que es el momento en el que las angustias del día a día salen a la luz a través del canto¹¹⁵. Es decir, la noche es

¹¹⁰ *Ibíd.*

¹¹¹ Federico García Lorca, *Poema del...*, p. 172.

¹¹² No tenemos una referencia a que el hecho se produzca durante la noche, con lo cual no lo incluimos en el otro apartado; y por tanto, no podemos ver ese momento de esperanza que se acaba con la madrugada, la antesala del nuevo día, es decir, el fin de la catarsis.

¹¹³ *Ibíd.*, p. 172.

¹¹⁴ Federico García Lorca, *Poema del...*, p. 158.

¹¹⁵ “The blues might be seen as a means of transcending the experience of oppression through expression”. Mark Winborn, *op.cit.*, p. 15. Sin embargo, esto es aplicable también al jazz y al flamenco.

el momento propicio para la reunión, ya sea en tabernas¹¹⁶, *night-clubs* o cabarets¹¹⁷ para expresar ese “grito sin respuesta” a modo de “autoterapia y no ludus¹¹⁸”. Por tanto, la noche es la esperanza que se pierde cuando comienza el día. Uno de los poemas de Lorca que expresa esta idea es “Madrugada”: “Sobre la noche verde / las saetas dejan rastros de lirio / caliente”¹¹⁹. Vemos el adjetivo “verde” utilizado como color de la esperanza y el rastro de sangre¹²⁰ que deja el cante.

En el poema, “El grito”, similar a “Ay”, Lorca muestra el principio de la seguriya, que “comienza por un grito terrible”. Es “el grito de las generaciones muertas, la aguda elegía de los siglos desaparecidos [...]”¹²¹. Este poema se desarrolla en una “[...] noche azul”, donde el comienzo de la seguriya resulta una esperanza para el cantaor, que se difumina cuando acaba. En ese momento, se produce la quietud, una quietud devastadora que no solo se produce cuando finaliza el cante de la seguriya, sino cuando acaba la noche. El poema “El silencio” es un buen ejemplo de ello, donde se describe “[...] un silencio ondulado, / un silencio, / donde resbalan valles y ecos / y que inclina las frentes / hacia el suelo”¹²², es decir, un silencio que provoca la pérdida de la esperanza y el retorno a la situación de pesadumbre existencial cuando se pone fin a la catarsis.

Este silencio también se describe en *The Weary Blues* en varios de los poemas. Uno de los que mejor lo refleja es “Summer Night”, donde Hughes nos describe una noche de verano en la que el yo poético se encuentra solo ante la noche; los locales

¹¹⁶ “El cante jondo canta siempre en la noche. No tiene ni mañana ni tarde, ni montañas, ni llanos. No tiene más que la noche, una noche ancha y profundamente estrellada. Y le sobra todo lo demás. Es un canto sin paisaje y, por tanto, concentrado en sí mismo y terrible en medio de la sombra”. Citado en: Carlos A. Rabassó, *op.cit.*, p. 280.

¹¹⁷ Cuando comenzó el blues, ya desde sus orígenes, se tocaba durante la noche y a posteriori, se tocaba al igual que el jazz en los cabarets y night clubs: “Another important element in the central role played by the blues in African American music is the fact that it was initially repressed: since masters forbade melancholy and protest songs, the blues were forced underground throughout slavery. It was sung at nights in cabins, in solitude [...]”. Philippe Carles and Jean-Louis Comolli, *Free jazz/black power*, Trad. Grégory Pierrot, University Press of Mississippi, Oxford, 2015, p. 104.

¹¹⁸ Félix Grande, *op. cit.*, p. 108.

¹¹⁹ Federico García Lorca, *Poema del...*, p. 148.

¹²⁰ El lirio rojo, como la sangre.

¹²¹ Federico García Lorca, *Prosas...*, p. 229.

¹²² Federico García Lorca, *Poema del...*, p. 149.

donde se toca blues y jazz han cerrado antes¹²³ y la voz poética se halla sola en un momento en el que la Pena se manifiesta de manera intensa:

[...]
And the night becomes
Still as a whispering heartbeat.
I toss
Without rest in the darkness,
Weary as the tired night,
My soul
Empty as the silence,
Empty with a vague,
Aching emptiness,
Desiring,
Needing someone,
Something.¹²⁴

Al final del poema, el yo poético pide la llegada de la mañana para poner fin a esa situación de vacío y dolor: “I toss / Without rest in the darkness [...] / Until the new dawn, / Wan and pale, / Descends like a white mist / Into the court-yard”¹²⁵. Además, la voz poética se identifica con la propia noche para expresar ese hastío que le envuelve: “I toss [...] / Weary as the tired night / My soul / Empty as the silence”¹²⁶.

Esta misma idea del vacío y el dolor está presente en otros dos poemas: “Cabaret” y “The Weary Blues”. En el primero, la voz poética hace mención a la Pena que hay tras la aparente alegría de una *jazz-band*: “Does a jazz-band ever sob? / They say a jazz-band's gay. / Yet as the vulgar dancers whirled / And the wan night wore away / One said she heard the jazz-band sob / When the little dawn was grey”¹²⁷. Como podemos ver en los dos versos finales, la voz poética reconoce que alguien oyó el llanto de la *jazz-band* al amanecer, es decir, cuando la canción del oprimido toca a su fin.

¹²³ The sounds/ Of the Harlem night/ Drop one by one into stillness./ The last player-piano is closed./ The last victrola ceases with the/ "Jazz Boy Blues." /The last crying baby sleeps [...]. Langston Hughes, *op.cit.*, p. 59.

¹²⁴ *Ibíd.*

¹²⁵ *Ibíd.*

¹²⁶ *Ibíd.*

¹²⁷ *Ibíd.*, p. 35.

En “The Weary Blues”, podemos ver esta noción. Sin embargo analicemos antes algunos de los elementos del poema y veamos por qué Hughes pudo ponerle al poemario su nombre.

En este poema se describe a un músico de raza negra que toca el piano en un club de jazz durante la noche. El momento de la catarsis se refleja a través de la música en numerosos versos:

With his ebony hands on each ivory key
He made that poor piano moan with melody.
O Blues!
Swaying to and fro on his rickety stool
He played that sad raggy tune like a musical fool.
Sweet Blues!
Coming from a black man's soul.
O Blues!
In a deep song voice with a melancholy tone
I heard that Negro sing, that old piano moan.¹²⁸

En este poema se tratan los temas que principalmente nutren la Pena del pueblo afroamericano¹²⁹: el sentimiento de soledad –en “Ain't got nobody in all this world, / Ain't got nobody but ma self”¹³⁰ – y los problemas cotidianos – “‘T's gwine to quit ma frownin' / And put ma troubles on the shelf”¹³¹–. Además, a excepción del amor, aparece el tema principal de la Pena: la muerte. En el poema, esta constituye la liberación del oprimido y por tanto de la Pena: “I got the Weary Blues / And I can't be satisfied. / Got the Weary Blues / And can't be satisfied — / I ain't happy no mo' / And I wish that I had died.”¹³²

Los versos finales del poema muestran cómo tras el fin de la noche y por tanto de la catarsis, el *bluesman* se va a la cama y cae como si estuviese muerto, rendido por

¹²⁸ *Ibid.*, p. 50.

¹²⁹ En el propio poema se le da nombre a esa Pena: The weary blues, es decir, *the blues*, ese nombre que se le da a la Pena en el blues como vimos antes. Aparece en el poema y justificado, pues el negro del poema explica que teniendo *the blues*, nunca va a poder estar satisfecho, es decir, ser feliz: “I got the Weary Blues / And I can't be satisfied. / Got the Weary Blues / And can't be satisfied “. *Ibid.*

¹³⁰ *Ibid.*

¹³¹ *Ibid.*

¹³² *Ibid.*

the weary blues, que nunca desaparece: “The stars went out and so did the moon. / The singer stopped playing and went to bed / While the Weary Blues echoed through his head. / He slept like a rock or a man that's dead.”¹³³

En definitiva, en ambos poemarios tenemos una Pena que funciona como uno de los temas del flamenco, el blues y el jazz en *Poema del Cante Jondo* y *The Weary Blues* y también como inspiración o columna vertebral de todos ellos. Una columna vertebral que no tiene fin con la muerte, pues continúa –“La cruz. / (Punto final / del camino.) / Se mira en la acequia / (Puntos suspensivos.)¹³⁴–, porque: “[...]we are alone / It is night, / And we're afraid”¹³⁵.

¹³³ *Ibíd.*

¹³⁴ Federico García Lorca, *Poema del...*, p.204.

¹³⁵ Langston Hughes, *op.cit.*, 41.

4. Conclusiones

Tras la exposición de nuestra tesis, hemos podido comprobar que la Pena de la que hablaba Lorca en su conferencia sobre el Romance de la Pena Negra es la que une y sustenta los poemarios *Poema del Cante Jondo* y *The Weary Blues*, si bien los contextos socio-históricos de las obras, así como sus entornos, difieren considerablemente.

Las distancias que hay entre ambos poemarios son anchas, debido a los distintos contextos, métrica y ritmo de los poemas, y sobre todo las pretensiones de sus autores: por un lado tenemos a Hughes, que pretendía mostrar, principalmente, la realidad del pueblo afroamericano, al cual pertenecía; y por otro lado, a Lorca, cuya intención era explicar los entresijos del cante para dar a conocer al público su profundidad y tragedia. Esta tragedia es lo que une íntimamente ambos poemarios, esa Pena o *the blues*, en el caso de los afroamericanos.

Esta Pena aparece por las condiciones sociales y antropológicas de los pueblos afroamericano y gitano, grupos oprimidos desde tiempos remotos hasta nuestros días. La marginación que sufrían les hizo crear estilos musicales propios o “lenguajes” – flamenco, blues y jazz– que permitían expresar su amarga realidad. Esa amargura está presente en la mayoría de sus temas, de la misma forma que está presente en ambos poemarios. Por ello, hemos estudiado la Pena a través de cuatro temas comunes en los que se manifiesta, ya que, al fin y al cabo, estas obras pretenden literaturizar la esencia de estos “lenguajes”.

Hemos estudiado la visión de la naturaleza, el amor, la muerte y la propia Pena. En estos cuatro temas, la Pena ha estado presente como hemos ido comprobando: la naturaleza es una extensión del alma dolorida de la voz poética, el amor se vive de manera desgarrada por ser el único sustento, la muerte es la liberación de la Pena, pero al mismo tiempo una tragedia que aterroriza al individuo; y por último, la propia Pena, que se convierte en el tema principal de la poesía. En definitiva, la Pena concentra dos poemarios creados en circunstancias y contextos muy distintos y los acerca mostrando la tragedia de los grupos oprimidos.

5. Bibliografía:

Arango, Manuel Antonio, *Símbolo y simbología en la obra de Federico García Lorca*, Editorial Fundamentos, Madrid, 1998.

Cansinos Assens, Rafael, *La copla andaluza*, Editoriales Andaluzas Unidas, Granada, 1985.

Carles, Philippe and Jean-Louis Comolli, *Free jazz/black power*, Trad. Grégory Pierrot, University Press of Mississippi, Oxford, 2015.

Carrillo, Antonio, *El cante flamenco como expresión y liberación*, Editorial Cajal, Almería, 1978.

Cenizo Jiménez, José, *La madre y la compañera en las coplas flamencas*, Pról. Miguel Ropero Núñez, Signatura Ediciones, Sevilla, 2005.

Correa, Gustavo, *La poesía mítica de Federico García Lorca*, Gredos, Madrid, 1975.

García Posada, Miguel, *Prosa I. Federico García Lorca: Obras (Vol. 6)*, Akal, Madrid, 1994.

Gelardo, José, *Sociedad y cante flamenco*, Tres Fronteras Ediciones, Murcia, 2002.

Gibson, Ian, *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca. 1898-1936*, 2ª ed, Plaza y Janés Editores, Barcelona, 1998.

Grande, Félix, *Memoria del Flamenco*, Alianza Editorial, Madrid, 1999.

Hughes, Langston, –poems–, PoemHunter.com- The World's Poetry Archive, 2012.

Hughes, Langston, *The Langston Hughes Reader*, George Brazillier Inc., New York, 1958.

Lama, Víctor de, *Poesía de la Generación del 27: Antología crítica comentada*, Madrid, 1997.

Martínez Nadal, Rafael, *Federico García Lorca: Autógrafos*, I, Dolphin, Oxford, 1975.

Navascués Palacio, Pedro, “Recorrido artístico por la España romántica”, *Descubrir el arte*, nº 30, Madrid, 2001.

Rabassó, Carlos A., *Granada-Nueva York- La Habana: Federico García Lorca entre el flamenco, el jazz y el afrocubanismo*, Ediciones Libertarias, Madrid, 1998.

Hughes, Langston, *The Collected Poems of Langston Hughes*, ed. Arnold Rampersad, Random House, New York, 1995.

Salinas Rodríguez, José Luis, *Jazz, Flamenco, Tango: Las orillas de un ancho río*, Editorial Catriel, Madrid, 1994.

Sédar Senghor, Léopold, *Ce que je crois*, Éditions Grasset & Fasquelle, Paris, 1988.

Sebold, Russel P., “La cosmovisión romántica: siete síntomas y cinco metáforas”, *Castilla. Estudios de literatura*, nº 2, 2011.

Winborn, Mark, *Deep Blues: Human Soundscapes for the Archetypal Journey*, Fisher King Press, Cheyenne, 2011.

Wintz, Cary D., *Black Culture and The Harlem Renaissance*, Rice University Press, Houston, 1988.

<http://www.poesi.as/jmv20802.htm>.

6. Anexos

6.1. Anexo I: poemas de Langston Hughes

Winter Moon

How thin and sharp is the moon tonight!
How thin and sharp and ghostly white
Is the slim curved crook of the moon tonight

Caribbean Sunset

God having a hemorrhage,
Blood coughed across the sky,
Staining the dark sea red,
That is sunset in the Caribbean

Poème d'Automne

The autumn leaves
Are too heavy with color.
The slender trees
On the Vulcan Road
Are dressed in scarlet and gold
Like young courtesans
Waiting for their lovers.
But soon
The Winter winds
Will strip their bodies bare
And then
The Sharp, sleet-stung
Caresses of the cold
Will be their only
Love.

Young Bride

They say she died,
Although I do not know,
They say she died of grief
And in the earth-dark arms of Death

March moon

The moon is naked.
The wind has undressed the moon.
The wind has blown all the cloud-garments
Off the body of the moon
And now she's naked,
Stark naked.
But why don't you blush,
O shameless moon?

Don't you know

It isn't nice to be naked?

After many springs

Now,
In June
When the night is a vast softness
Filled with blue stars,
And broken shafts of moon-glimmer
Fall upon the earth,
Am I too old to see the fairies dance?
I cannot find them anymore.

Soledad: A Cuban Portrait

The shadows
of too many nights of love
Have fallen beneath your eyes.
Your eyes,
So full of pain and passion
So full of lies.
So full of pain and passion,
Soledad,
So deeply scarred,

Sought calm relief,

And rest from pain of love

In loveless sleep.

Black Pierrot

I am a black Pierrot:

She did not love me,

So I crept away into the night

And the night was black, too.

I am a black Pierrot:

She did not love me,

So I wept until the dawn

Dripped blood over the eastern hills

And my heart was bleeding, too.

I am a black Pierrot:

She did not love me,

So with my once gay-colored soul

Shrunk like a balloon without air,

I went forth in the morning

To seek a new brown love.

Poem [2] (To F.S.)

I loved my friend.

He went away from me.

There's nothing more to say.

The poem ends,

Soft as it began,—

I loved my friend.

Sick Room

How quiet

It is in this sick room

Where on the bed

A silent woman lies between two lovers —

Life and Death,

And all three covered with a sheet of pain.

So still with silent cries.

Mammy

I'm waiting for ma mammy,—

She is Death

Say it very softly.

Say it very slowly if you choose.

I'm waiting for ma mammy,—

Death.

Suicide's note

The calm

Cool face of the river

Asked me for a kiss.

Fantasy in Purple

Beat the drums of tragedy for me

Beat the drums of tragedy and death

And let the choir sing a stormy song

To drown the rattle of my dying breath.

Beat the drums of tragedy for me

And let the white violins whirl thin and slow

But blow one blaring trumpet note of sun

To go with me to the darkness where I go

Lenox Avenue: Midnight

The rhythm of life

Is a jazz rhythm,

Honey.

The gods are laughing at us.

The broken heart of love,

The weary, weary heart of pain,

Overtones,

Undertones,

To the rumble of street cars,

To the swish of rain.

Lenox Avenue,

Summer night

The sounds
Of the Harlem night
Drop one by one into stillness.
The last player-piano is closed.
The last victrola ceases with the "Jazz Boy Blues."
The last crying baby sleeps
And the night becomes
Still as a whispering heartbeat.
I toss
Without rest in the darkness,
Weary as the tired night,
My soul empty as the silence,
Empty with a vague,
Aching emptiness,
Desiring,
Needing someone,
Something.
I toss without rest
In the darkness
Until the new dawn,
Wan and pale,
Descends like a white mist
Into the court-yard.

Cabaret

Does a jazz-band ever sob?
They say a jazz-band's gay.
Yet as the vulgar dancers whirled
And the wan night wore away,
One said she heard the jazz-band sob
When the little dawn was grey.

Afraid

We cry among the skyscrapers

Honey.

Midnight.

And the gods are laughing at us.

The Weary Blues

Droning a drowsy syncopated tune
Rocking back and forth to a mellow croon,
I heard a Negro play.
Down on Lenox Avenue the other night
By the pale dull pallor of an old gas light
He did a lazy sway. . . .
He did a lazy sway. . . .
To the tune o' those Weary Blues.
With his ebony hands on each ivory key
He made that poor piano moan with
[melody
O Blues!
Swaying to and fro on his rickety stool
He played that sad raggy tune like a musical
[fool
Sweet Blues!
Coming from a black man's soul.
O Blues!

In a deep song voice with a melancholy
[tone

I heard that Negro sing, that old piano moan
"Ain't got nobody in all this world,
Ain't got nobody but ma self.
I's gwine to quit ma frownin'
And put ma troubles on the shelf."
Thump, thump, thump, went his foot on the

[floor

He played a few chords then he sang some

As our ancestors

[more —

Cried

"I got the Weary Blues

among the palms in Africa

And I can't be satisfied.

Because we are alone,

Got the Weary Blues

It is night,

And can't be satisfied —

And we're afraid.

I ain't happy no mo'

And I wish that I had died."

And far into the night he crooned that tune.

The stars went out and so did the moon.

The singer stopped playing and went to bed

While the Weary Blues echoed through his head.

He slept like a rock or a man that's dead.

6.2. Anexo II: poemas de Federico García Lorca

Paisaje

El campo
de olivos
se abre y se cierra
como un abanico.
Sobre el olivar
hay un cielo hundido
y una lluvia oscura
de luceros fríos.
Tiembla junco y penumbra
a la orilla del río.
Se riza el aire gris.
Los olivos
están cargados
de gritos.
Una bandada
de pájaros cautivos,
que mueven sus larguísimas
colas en lo sombrío.

Pita

Pulpo petrificado.

Pones cinchas cenicientas
al vientre de los montes,
y muelas formidables
a los desfiladeros.

Pulpo petrificado.

Evocación

Tierra seca
tierra quieta
de noches
Inmensas.

(Viento en el olivar,
viento en la sierra)
Tierra
vieja
Del candil
Y la pena.
Tierras
de las hondas cisternas.
Tierra
de la muerte sin ojos
y las flechas.
(Viento por los caminos.
Brisa en las alamedas.)

Chumbera

Laoconte salvaje.

¡Qué bien estás
bajo la media luna!
Múltiple pelotari.

¡Qué bien estás

Amparo

Amparo,
¡qué sola estás en tu casa
vestida de blanco!
(Ecuador entre el jazmín
y el nardo.)
Oyes los maravillosos
surtidores de tu patio,
y el débil trino amarillo
del canario.
Por la tarde ves temblar
los cipreses con los pájaros,
mientras bordas lentamente
letras sobre el cañamazo.
Amparo,
¡qué sola estás en tu casa
vestida de blanco!
Amparo,
¡y qué difícil decirte:
yo te amo!

Baladilla de los tres ríos

El río Guadalquivir
va entre naranjos y olivos
Los dos ríos de Granada
bajan de la nieve al trigo.

*¡Ay, amor,
que se fue y no vino!*

El río Guadalquivir
tiene las barbas granates.
Los dos ríos de Granada
uno llanto y otro sangre.

*¡Ay, amor,
que se fue por el aire!*

Para los barcos de vela,
Sevilla tiene un camino;
por el agua de Granada
sólo reman los suspiros.

*¡Ay, amor,
que se fue y no vino!*

Guadalquivir, alta torre
y viento en los naranjales.
Dauro y Genil, torrecillas
muertas sobre los estanques.

*¡Ay, amor,
que se fue por el aire!*

¡Quién dirá que el agua lleva
un fuego fatuo de gritos!

¡Ay, amor,

Amenazando al viento!

Dafne y Atis,
saben de tu dolor.
Inexplicable.

Encuentro

Ni tú ni yo estamos
en disposición
de encontrarnos.
Tú...por lo que ya sabes.
¡Yo la he querido tanto!
Sigue esa veredita.
En las manos
Tengo los agujeros
de los clavos.
¿No ves cómo me estoy
Desangrando?
No mires nunca atrás,
vete despacio
Y reza como yo

a San Cayetano,

que ni tú ni yo estamos
en disposición
de encontrarnos.

De profundis

Los cien enamorados
Duermen para siempre

bajo la tierra seca.
Andalucía tiene
largos caminos rojos.
Córdoba, olivos verdes

donde poner cien cruces,
Que los recuerden.

Los cien enamorados
Duermen para siempre.

Balcón

La Lola
Canta saetas.

Los toreritos
La rodean,
y el barberillo
Desde su puerta

sigue los ritmos
Con la cabeza.

Entre la albahaca
Y la hierbabuena,

la Lola canta

que se fue y no vino!

Lleva azahar, lleva olivas,
Andalucía, a tus mares.

*¡Ay, amor,
que se fue por el aire!*

¡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.)

Sorpresa

Muerto se quedó en la calle
con un puñal en el pecho.
No lo conocía nadie.
¡Cómo temblaba el farol!
Madre.
¡Cómo temblaba el farolito
de la calle!
Era madrugada. Nadie
pudo asomarse a sus ojos
abierto al duro aire.
Que muerto se quedó en la calle
que con un puñal en el pecho
y que no lo conocía nadie.

El grito.

La elipse de un grito,
va de monte
a monte.
Desde los olivos,
será un arco iris negro
sobre la noche azul.
¡Ay!
Como un arco de viola,
el grito ha hecho vibrar
largas cuerdas del viento.
¡Ay!
(Las gentes de las cuevas
asoman sus velones)
¡Ay!

El silencio

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

Saetas.

La Lola aquella,
Que se miraba

tanto en la alberca.
Las seis cuerdas

La guitarra,

hace llorar a los sueños.
El sollozo de las almas
perdidas
se escapa por su boca
Redonda.
Y como la tarántula
teje una gran estrella
para cazar suspiros,
que flotan en su negro
Aljibe de madera.
Café Cantante
Lámparas de cristal
y espejos verdes.

Sobre el tablado oscuro

la Parrala sostiene
Una conversación
Con la muerte.
La llama
no viene
y la vuelve a llamar.
Las gentes
aspiran los sollozos.
Y en los espejos,
Largas colas de seda
se mueven.

Madrugada

Pero como el amor
los saeteros
están ciegos.
Sobre la noche verde,
las saetas
dejan rastros de lirio
caliente.

La quilla de la luna
rompe nubes moradas
y las aljabas
se llena de rocío.
¡Ay, pero como el amor
los saeteros
están ciegos.

un silencio,
donde resbalan valles y ecos
y que inclinan las frentes

hacia el suelo.

Cruz

La cruz.

(Punto final
del camino)

Se mira en la acequia.

(Puntos suspensivos.)