

LA ESTÉTICA DEL GRITO EN ANTEO DE JOSÉ MANUEL CABALLERO BONALD

THE AESTHETICS OF THE SCREAM IN ANTEO BY JOSÉ MANUEL CABALLERO BONALD

GILLES DEL VECCHIO

Université Jean Monnet Saint-Étienne

RESUMEN: *Anteo* es un homenaje de José Manuel Caballero Bonald al cante flamenco. Se intuye en el texto el trasfondo social que sirvió de cuna al arte flamenco, así como sus principales fuentes de inspiración. La perpetua tragedia humana vinculada con el arte implica la noción de atemporalidad. La generalización del dolor y su carácter atemporal favorecen la mitificación del cante y la ritualización del espectáculo que ofrece la voz. El propósito es evacuar la pena acumulada a sabiendas de que nunca desaparecerá del todo. La reflexión sobre el idioma deriva hacia la verbalización de conceptos musicales —ritmo, armonía, quebrados, tiempos y silencios— puestos al servicio del cantaor para que lleve a su público a la cumbre de la emoción mediante las diferentes manifestaciones de un grito que acaba alcanzando vigor estético.

PALABRAS CLAVE: Caballero Bonald; poesía; flamenco; tragedia humana; cante; musicalidad; grito.

ABSTRACT: *Anteo* is a tribute by José Manuel Caballero Bonald to flamenco singing. The social background that served as the cradle of flamenco art, as well as its main sources of inspiration, shines through in the text. The perpetual human tragedy linked to art implies the notion of timelessness. The generalization of pain and its timeless character favor the mythologizing of 'cante' and the ritualization of the spectacle offered by the voice. The purpose is to evacuate the accumulated sorrow knowing that it will never completely disappear. The reflection on the language derives towards the verbalization of musical concepts —rhythm, harmony, breaks, times and silences— placed at the service of the singer so that he leads his audience to the peak of emotion through the different manifestations of a cry that ends up reaching aesthetic vigor.

KEY WORDS: Caballero Bonald; poetry; flamenco; human tragedy; cante; musicality; scream.

A lo largo del siglo xx, son tradicionales las denominaciones de «generación», de «promoción» o de «grupo». A José Manuel Caballero Bonald se le asocia a la llamada «promoción de los 50», dentro de la cual destaca especialmente. Según García Jambrina,

José Manuel Caballero Bonald es, junto a Carlos Barral, el poeta más barroco de la «Promoción de los 50». Para este autor, escribir es buscar en el laberinto de la memoria y del lenguaje la palabra precisa para dar cuenta de lo vivido, de lo salvado de la ruina del tiempo (García Jambrina, 2000: 129).

Es de subrayar cómo el crítico insiste en una estrecha relación con el estilo barroco y simultáneamente con una intensa reflexión sobre la palabra y su capacidad para transmitir una experiencia. El poemario *Anteo* marca un hito en este aspecto, según las declaraciones del mismo comentarista:

Este irracionalismo alcanza su primera culminación en *Anteo* (1956), obra unitaria compuesta por cuatro extensos poemas en los que, según el propio autor, «el barroquismo configura un método de indagación léxica en ese maremágnum que suele llamarse realidad». Lo que el poeta pretende ahora es «sustituir una historia por sus presuntas equivalencias mitológicas, referidas en este caso concreto al enigmático mundo del cante gitano-andaluz» (García Jambrina, 2000: 130).

El poemario *Anteo* no deja de llamar la atención dentro del conjunto de la producción de Caballero Bonald por varios motivos: porque el poeta lleva el trabajo de reflexión en torno a la palabra más allá de lo que había hecho hasta ahora; también porque la temática que se impone a lo largo de la obra es única —es decir, que no se aborda otra a lo largo del poemario— y remite a cuatro de los palos más jondos del cante flamenco; además, los poemas que integran el poemario son especialmente densos y largos; y, sin embargo, es el poemario que menos poemas reúne, ya que el conjunto representa tan solo un total de cuatro textos.

La elección del título es muy significativa. Al gigante Anteo se le asocia a la fundación de la ciudad de Tánger. Su fuerza descomunal le garantizaba la victoria sobre cualquier adversario, incluso frente al adversario más temible. En efecto, si el enemigo lo derribaba, Anteo regeneraba sus fuerzas instantáneamente cada vez que tocaba el suelo. Sin embargo, fue vencido por Heracles, que, al darse

cuenta de esta especificidad, optó por sujetarlo y mantenerlo a distancia del suelo. Este aspecto está relacionado con la diáspora que sufre el pueblo gitano. No salta a la vista el vínculo con el mundo del flamenco. Sin embargo, un rápido análisis del mito nos ofrece algunas pistas de interpretación. La referencia mitológica sugiere los orígenes atemporales de la cultura flamenca. La localización del gigante en el estrecho de Gibraltar —donde entran en contacto el mar y el océano— es una referencia a una zona de transición o de tránsito que evoca los orígenes variados de la tradición flamenca, la mezcla de influencias culturales. El gigante vencido nos brinda una imagen antagónica de potencia (como la fuerza de la cultura y de la tradición gitana) y de debilidad (que remite más bien a temas como la persecución y el entorno social).

Mucho menos implícita es la mención de un tipo de copla o de palo al final de cada poema: la soleá, la saeta, el martinete y la seguriya.

Veremos, pues, cómo los cuatro poemas elaboran una visión a la vez mítica y lírica de un trasfondo cultural y atemporal que motiva una honda reflexión sobre el valor de la palabra.

I. EL ORIGEN DE LA INSPIRACIÓN O EL GRITO COMO DENUNCIA SOCIAL

Mediante el flamenco, la comunidad gitana preserva su cultura al mismo tiempo que su cante favorece la transmisión de su historia, de sus orígenes o de sus condiciones de vida en el sentido más amplio. La temática flamenca recoge aspectos de la vida cotidiana tales como el amor, los celos, los conflictos, las rivalidades, el orgullo, la reivindicación de la esencia gitana, la venganza, el trabajo, la cárcel... Algunos aspectos destacan en el contenido temático de la letra: la situación social y las relaciones conflictivas con las autoridades. La tradición flamenca nace en los círculos sociales más modestos y humildes. Conocedor de esta cultura, el mismo José Manuel Caballero Bonald estudió atentamente el asunto y es autor de libros sobre el tema. Esto es lo que afirma al referirse al entorno social de donde procede el flamenco:

Basta recorrer, siquiera sea en un apresurado itinerario, los núcleos de población o los arrabales gitanos donde se dio a conocer el flamenco, para medio entrever aún el mundo socioeconómico en que tan difícil y oscuramente prosperaron los cantes y bailes primitivos [...]. La cueva y el ruinoso patio de vecindad, tal como aún subsisten en la Baja Andalucía, albergaron durante años y años el desarrollo de un arte popular que apenas conseguía asomarse más allá de sus fronteras domésticas. En tan misérrima cuna nació, por toda una serie de imponderables artísticos, la suntuosa llamarada del flamenco (Caballero Bonald, 2006: 117).

En relación directa con esta aseveración, se ha puesto de realce que el mundo social considerado como el marco original del flamenco tiene como correlación directa, entre varias, el dolor causado por la explotación económica:

On trouve dans les paroles flamencas un terreau de rébellion, fruit de la persécution et de la ségrégation. La Garde civile et la justice y apparaissent toujours menaçantes. Depuis toujours, les chants des mines dénoncent l'exploitation au travail dans les puits, et dans le recueillement de la soleá ou de la seguriya peuvent être perçues des plaintes intimes qui conservent toute leur actualité (Grimaldos, 2014: 14).

La marginación social denunciada se suele acompañar de una forma de exclusión que se expresa mediante la persecución impuesta por las instituciones que representan la autoridad. Pensemos en la explotación de esta materia temática desarrollada por Federico García Lorca en su *Romancero gitano*, en particular en poemas tales como «Reyerta», «Prendimiento de Antoñito el Camborio en el camino de Sevilla», «Muerte de Antoñito el Camborio» o «Romance de la guardia civil española». El conjunto de estas orientaciones temáticas (humildad social, miseria, marginación, explotación y persecución) constituye la base de lo que se puede denominar tragedia humana, fuente de inspiración que se deja percibir en varios versos de *Anteo*¹. En el verso 15 del poema titulado «Oficio del hierro», el sustantivo «pobreza» remata la unidad métrica. De manera más metafórica, «la irreparable comezón de la vida» («Tierra sobre la tierra», vv. 31-32)

1 Los versos citados proceden sistemáticamente de la edición mencionada en la bibliografía: Caballero Bonald (2011).

puede abarcar una referencia suplementaria a las duras condiciones de vida con las que se enfrenta la colectividad gitana. Pero observemos ahora estos versos de «Hija serás de nadie»:

Allí verás
 cómo se alza en errabunda cólera
 tu propia sumisión. Bebe conmigo
 el cuenco de la música, la líquida
 maraña del lamento, pérfido
 amor tendido en la harapienta
 majestad de la noche, menguando el clamoroso
 martirio de la luz (vv. 26-33).

La diferencia es abisal entre humildad y humillación. La sumisión impuesta por las normas, convenciones y leyes no muere ahogada en un silencio resignado, sino que suscita un brote de rebeldía («cólera») que cobra mucha fuerza por su capacidad para difundirse («errabunda»). Las coplas se refieren a la tragedia humana de la comunidad gitana, pero se preserva perfectamente la dignidad y el orgullo a pesar de la adversidad. Es lo que justifica los contrastes semánticos diseminados por los versos citados: «martirio» vs. «luz», «pérfido» vs. «amor», «harapienta» vs. «majestad», a lo que conviene añadir el oxímoron del verso 6 en el mismo poema: «mísera epopeya». La fluidez del canto de rebeldía se manifiesta en el hecho de que los adjetivos y los correspondientes sustantivos no comparten el mismo verso, lo cual alarga el grito como si no se pudiera interrumpir, o como si se propagara de forma totalmente descontrolada («líquida / maraña», «pérfido / amor», «harapienta / majestad», «clamoroso / martirio»).

La seguriya y la soleá son los palos idóneos para la exteriorización de la pesada tragedia acumulada a lo largo de los siglos, tragedia también reivindicada con fuerza por estar estrechamente vinculada con la identificación de la colectividad gitana, por no decir con su identidad más profunda:

Las letras de sus coplas [de la seguriya] son tristes, sentimentales y reflejan la tragedia humana, sus sufrimientos y dolores en relación con los eternos temas del amor, la vida y la muerte [...]. Las letras de sus coplas [de la soleá] responden a una temática muy amplia, desde lo intrascendente a lo trágico (Ríos Ruiz, 2002: 434-435).

El motivo de la marginación, a menudo conectado con la dimensión social o con la relación conflictiva respecto a la autoridad, también puede aplicarse a contextos más personales, más individuales, y a veces más íntimos. En semejante caso, surge otra fuente de inspiración muy potente y muy difundida. La copla se deshace entonces de sus andrajos estigmatizadores, para arrebujarse en la capa de la soledad. Los ejemplos mencionados a continuación atestiguan el vigor de este motivo temático. Si el tema es recurrente, las connotaciones implicadas abren un amplio abanico de opciones: «Encerraíto me ves / en mi soledad / con el torito de mi pena negra / que me va a matar» (Bois, 2016: 88). El origen del aislamiento no se expresa en la letra de esta primera canción. Pero lo verdaderamente esencial no es el porqué de la soledad anunciada, sino su puesta en espectáculo. La voz lírica lo vive como una forma de privación de libertad («encerraíto») perfectamente perceptible por los demás, colectividad metonímicamente representada por una segunda persona del singular que asume el doble estatuto de testigo y de destinatario del yo lírico («me ves»). «Soledad» no comparte el verso con ningún otro sustantivo, lo cual constituye una ilustración sintáctica de su contenido semántico. La caracterización de la pena enfatiza el aspecto trágico de la situación mediante la animalización del concepto («torito») y el cromatismo («negro»). Este desequilibrio en la lucha y el color del luto son premoniciones de un desenlace trágico tan inevitable como hiperbólico («matar»).

La soledad vivida como una forma de privación de libertad es un motivo frecuentemente desarrollado, como se puede comprobar con esta segunda canción: «Voy como si fuera preso / detrás camina mi sombra / delante mi pensamiento» (Bois, 2016: 88). El alcance de la copla es meramente simbólico. En efecto, la situación sugerida («como si fuera preso») descarta la idea de encierro tan característica de la privación de libertad («Voy», «camina»). El razonamiento y la memoria («mi pensamiento»), al facilitar e imponer un balance vital trágico, son los responsables de esa sensación de haber perdido la libertad. Se pone de realce de este modo el determinismo social abrumador que la voz lírica debe enfrentar sola («mi sombra»). Los adverbios que encabezan los versos 2 y 3 («detrás», «delante») son los que derivan hacia la imagen de una detención tradicional muy parecida a la situación del Antoñito lorquiano cuando la autoridad «lo llevó codo con codo».

La soledad puede tener como origen la distancia respecto al ser querido o el amor no compartido: «Birgen de la Soledá / si en los brazos der que quiero / pudiera echarme a yorá» (Bois, 2016: 88).

Las causas múltiples que generan esa sensación de fragilidad al dejar a la voz frente a su destino y a su propia tragedia conducen a una generalización afirmada rotundamente en el poema «Oficio del hierro» de Caballero Bonald: «solitario está el mundo» (v. 48).

II. UNA ATMÓSFERA SOBRENATURAL O EL GRITO RITUALIZADO

Explotación, marginación social, persecución, soledad constituyen, pues, las principales fuentes de inspiración, no exhaustivas, de las coplas flamencas. El denominador común que une los elementos que integran esta lista es, sin lugar a duda, el dolor, un dolor intenso, un dolor arraigado, un dolor interiorizado, y hasta reivindicado como un tipo de identidad. La expresión lírica procedente del dolor y de lo que presentamos hablando de tragedia humana solo podía desembocar en una modalidad expresiva impactante:

Dioses
en vez de hombres arrancaban
a la terrestre boca sus rescoldos
de mísera epopeya
(«Hija serás de nadie», vv. 3-6).

El cante de la soleá desencadena la elaboración de una atmósfera caracterizada por su dimensión sobrenatural. Abre paso a algo desconectado de lo trivial, del día a día e incluso de lo racional. La polisemia del sustantivo «rescoldo» contribuye a lo misterioso al introducir mucha ambigüedad. En efecto, cualquiera de las tres definiciones propuestas por el *DRAE* es aceptable dentro del contexto elaborado. Metafóricamente, la ‘brasa’ remite al vigor del cante, el ‘escozor’ alude al dolor que la voz procura exteriorizar, y el ‘residuo que queda de un sentimiento, pasión o afecto’ también cabe dentro del abanico legítimo de la letra de una soleá. La referencia a la «mísera epopeya» une el entorno social en que nacieron las coplas y la tragedia vital vocalmente expuesta. Pero lo más impactante de este fragmento es que la voz del cantaor parece guiada por una fuerza

superior. El calificativo «terrestre» recuerda lo efímero de la vida. Pero el tiempo de vida terrestre del cantautor no impide la difusión de la tradición, ya que otras bocas se encargarán de transmitir esa herencia cultural. El efecto del cante es tan sobrecogedor que parece que el emisor sufre una metamorfosis descontrolada que lo magnifica («Dioses / en vez de hombres»). La fuerza del cante la ponen de realce las sonoridades (en negrita, los sonidos oclusivos que recuerdan los golpes de la vida):

Dioses
 en vez de hombres arrancaban
 a la **terrestre** boca sus **rescoldos**
 de mísera **epopeya**.

El resultado es tan impactante que el espectador —el lector, en el caso del poema— se estremece al ver cómo sus sentidos se ven movilizados y solicitados simultáneamente (el gusto, con el vino; la vista, con la roja flor y otra vez el vino; el olfato, con la flor; el tacto, con el adjetivo «nudoso» y el sustantivo «madera»; y, por supuesto, el oído con las jadeantes llaves, el gemir y el fragor):

mientras las jadeantes llaves
 del amor, la roja flor del vino,
 el nudoso gemir de la madera,
 recorrían la vida de un estéril
 fragor de insurrección
 («Hija serás de nadie», vv. 6-12).

En varias ocasiones, lo impactante del cante se afirma mediante una relación con el tiempo basada en la atemporalidad. Esta tragedia humana no remite a hechos anecdóticos puntuales, sino que se inscribe con tenacidad en el tiempo. El dolor cantado, el dolor liberado, el dolor verbalizado a gritos parece tan infinito que es incompatible con una ubicación temporal precisa y estrecha:

Aquí moría el tiempo
 retumbando entre las sometidas
 deserciones, fugaz la orilla incrédula
 del alma, inmortal su corriente
 («Hija serás de nadie», vv. 15-18).

La voz lírica invita a establecer una clara distinción entre el tiempo tradicional, concebido como un flujo asimilable a un eje cronológico lineal, y la temporalidad que genera el alma dolorida. La intensidad del cante y de lo que transmite borra la linealidad temporal que se ancla en el día a día («Aquí moría el tiempo»), mientras que lo que transmite el cante está por encima del tiempo («inmortal su corriente»).

El efecto producido no puede dejar indiferente. El verbo «agrietar» expresa la capacidad para fragilizar o para herir. La saeta, relacionada con el contexto de Semana Santa, adopta una clara orientación religiosa: «Aquí se agrieta / el mundo, aquí la carne, aquí / el demonio» («Semana Santa», vv. 9-11).

El verso 12 anima al alma para que ayude a la voz poética en su despiadada lucha contra el enemigo que se perfila a través de la trinidad del mal «mundo, carne, demonio». La presencia del diablo enfatiza el fervor de la saeta y contribuye al carácter impactante del texto. Siguiendo esta misma perspectiva, a veces la sangre sustituye al demonio, como en el poema «Tierra sobre la tierra»:

Sangre en la tierra y en la boca
 sangre, la seguriya hunde
 su volcánico lastre en la conciencia
 y allí desata el poderío inane
 de sus precederas iracundias,
 indómita equidad, injusta mansedumbre
 de la más resignada imprecación (vv. 38-44).

La referencia a la tierra recuerda que el arte de la seguriya está totalmente arraigado. Equivale a la reivindicación de un linaje prestigioso cuya genealogía está estrechamente vinculada con un territorio. Solo que, en el caso de la seguriya y del flamenco en general, este territorio es la tierra en su conjunto. Esta reivindicación de territorialización global no descarta el dolor mencionado hasta ahora. De ahí que se perciba la tierra bajo su aspecto a la vez menos estable y más peligroso, lo cual se repercute sobre el cante («volcánico lastre»). La sangre no se puede borrar y afirma su presencia mediante la repetición, la anáfora, el encabalgamiento. El quiasmo («Sangre en la tierra y en la boca / sangre») garantiza la correlación entre dolor padecido y dolor cantado. Estéticamente, la seguriya es una especie de cumbre lírica que raya en la perfección, pero cuyo

impacto social es relativamente limitado, como confirma el encadenamiento de cinco contrastes semánticos («el poderío inane», «sus perecederas iracundias», «indómita equidad», «injusta mansedumbre», «resignada imprecación»).

El aspecto recurrente del dolor expresado, así como la dimensión impactante que acabamos de subrayar, favorecen la ritualización del cante y el espectáculo-ceremonia que conlleva: «Me fui acercando hasta la lúgubre / frontera de la llama, todavía / reciente el maleficio» («Hija serás de nadie», vv. 1-3). En los versos citados, el ritual adquiere una clara dimensión iniciática que refleja la transformación que sufren tanto el cantaor, al exteriorizar su dolor, como el destinatario, trastornado por la emoción. Son varios los elementos que incitan a detectar los pasos de un ritual iniciático: la sensación de aislamiento («Me fui»), la necesidad de superar un obstáculo («el maleficio»), la noción de límite que el ritual invita a superar («frontera»), la elaboración de una atmósfera inquietante o por lo menos fuera de lo común («lúgubre») y la presencia simbólica del fuego purificador («la llama»). De hecho, el fuego une el conjunto de los textos, como sugieren las antorchas del poema «Semana Santa» (v. 55), el fuego litúrgico en «Oficio del hierro» (v. 9) y el cautivo fuego de «Tierra sobre la tierra» (v. 22).

En los versos «Bebe conmigo / el cuenco de la música, la líquida / maraña del lamento» («Hija serás de nadie», vv. 28-33), la invitación a beber completa el dispositivo iniciático con esta imagen que evoca el ritual de la comunión. Estas incursiones en el terreno de lo sagrado eran más de esperar en el caso de la saeta, cuyo tema «es obviamente la pasión y muerte de Jesucristo y todas las circunstancias que la rodean» (Ríos Ruiz, 2002: 432). Sin embargo, se difunden, en el caso de *Anteo*, por todo el corpus:

Hierro y cristal, la voz crepita
sacrificada al fuego litúrgico
 del recuerdo, con sus despedazados
 renglones esparcidos
 sobre la tierra inhóspita
 («Oficio del hierro», vv. 9-13).

La fusión operada entre lo religioso y lo profano desemboca en el estremecedor «hechizo» del poema «Tierra sobre la tierra» (v. 47), hechizo que borra las fronteras de la temporalidad por parecer

condenado a resurgir con una regularidad mecánica. El tiempo lineal se desvanece a favor de una concepción cíclica de lo temporal. Antonio Machado, mejor que nadie, supo hacer hincapié en la ritualización reiterativa que supone la saeta:

¡Oh, la saeta, el cantar
al Cristo de los gitanos,
siempre con sangre en las manos,
siempre por desenclavar!
¡Cantar del pueblo andaluz,
que todas las primaveras
anda pidiendo escaleras
para subir a la cruz! [...]
(Machado, 1992: 199).

En el famoso poema de Machado, se expresa la admiración de la voz poética respecto a una categoría muy concreta de cante («Oh, la saeta»). Se menciona el contexto religioso indisoluble de la saeta popular, pero no por eso menos venerado («Cristo», «sangre», «desenclavar», «cruz»). También se atribuye el origen del cante a una comunidad específica («gitanos», «pueblo andaluz»). Pero el dato más difundido por los versos es la referencia temporal que precisamente remite a la reiteración cíclica:

¡Oh, la saeta, el cantar
al Cristo de los gitanos,
siempre con sangre en las manos,
siempre por desenclavar!
¡Cantar del pueblo andaluz,
que *todas las primaveras*
anda pidiendo escaleras
para subir a la cruz!

Es imprescindible verbalizar ese dolor a falta de poder deshacerse definitivamente de él. Dedicaremos, pues, el último movimiento a las modalidades de expresión y de exteriorización de la pena interiorizada.

III. LA CATARSIS O LA EXPRESIVIDAD DEL GRITO

Soleá, seguiriya, martinete y saeta constituyen, en el caso del poemario *Anteo*, los marcos estructurales del elaborado proceso de exteriorización del sufrimiento acumulado. Designan simultáneamente un tipo de baile, de cante y de acompañamiento musical. Con el propósito de no incurrir en el error subrayado por Juan Carlos Abril —«*Anteo* representa la presunción de adentrarse en un mundo donde todo está ya dicho o donde es muy difícil decir algo sin caer en los tópicos fáciles y usados, en la imagen hecha cliché, el andalucismo típico, el neopopularismo» (Abril, 2018: 105)—, me limitaré a analizar exclusivamente tres aspectos esenciales: la musicalidad, el compás y el grito.

El vínculo más concreto y explícitamente reivindicado por el autor consiste en la mención de un palo particular al final de cada uno de los cuatro textos. De esta manera, se establecen las siguientes correlaciones: «Hija serás de nadie» con la soleá, «Semana Santa» con la saeta, «Oficio del hierro» con el martinete y «Tierra sobre la tierra» con la seguiriya. La red de correspondencias parece perfectamente lógica y la relación así establecida entre el título y el paréntesis —es decir, entre el principio y el final— preserva la armonía del conjunto. En efecto, el tono de melancolía y el tema de la soledad que anuncia el título del primer poema constituyen temas privilegiados de la soleá. El contexto de Semana Santa concuerda perfectamente con la letra de las tradicionales saetas. La asociación de los sustantivos «oficio» y «hierro» favorece la construcción lírica y mental del espacio de la fragua, y el martinete procede precisamente del cante de los forjadores que se acompañaban dando golpes de martillo en el yunque. En el caso de este texto, el poema integra incluso un dato musical relativo a su propia caracterización: «Verbo lacrado, acorde ya sin música» (v. 19), que le recuerda al lector que el martinete no necesita guitarra. En cuanto a la seguiriya, se trata de un palo flamenco plañidero, procedente tal vez de las lamentaciones fúnebres de las primitivas plañideras. La doble referencia a la tierra que aparece en el título cobra, pues, todo su interés y su razón de ser. El equilibrio así conseguido nos ha llevado a caracterizar los cuatro poemas con el adjetivo «armonioso», que no deja de ser una noción musical que permite reunir texto poético y música.

La cuestión del compás no puede ser eludida tratándose de poemas que se elaboran a partir de un referente musical preciso. La primera estrofa de «Oficio del hierro» es un buen ejemplo de la voluntad por parte del autor de transmitir una sensación, por no hablar de emoción, estrechamente relacionada con el ritmo:

Trágico son como el del cáñamo
 bajo la lluvia, el martinete
 se golpea a sí mismo, se entrechoca
 como el mar con el mar, tiende
 su desnudez igual que un lastre
 sobre la inconsolable yacija de la noche,
 esclavo y errabundo al mismo tiempo
 entre la desatada cerrazón de las lágrimas (vv. 1-8).

Juan Carlos Abril señala que la estrofa de apertura del poema «presenta desde el inicio un sonido hecho compás, no un soniquete sino un “trémulo son” que se corresponde con el repiqueteo de la lluvia o el rumor del mar» (Abril, 2018: 137). La relación entre la monotonía que supone la lluvia o el flujo de las olas coincide totalmente con la definición del martinete, según la cual «es un cante sin acompañamiento, lastimoso, monocorde, de tercios arrastrados, que suelen terminar con un largo quejío» (Ríos Ruiz, 2002: 423). Dos versos sugieren el choque entre dos componentes idénticos («se golpea a sí mismo, se entrechoca», «como el mar con el mar»). La ausencia de acompañamiento con la guitarra se transmite con una imagen que evoca la desposesión («su desnudez»), pero sin descartar cierta sensualidad («la inconsolable yacija de la noche»). La acumulación de sonidos oclusivos sordos suena como martillazos, y la estrofa se abre y se cierra con palabras esdrújulas que sugieren un ritmo sincopado:

Trágico son como el del cáñamo
 bajo la lluvia, el martinete
 se golpea a sí mismo, se entrechoca
 como el mar con el mar, tiende
 su desnudez igual que un lastre
 sobre la inconsolable yacija de la noche,
 esclavo y errabundo al mismo tiempo
 entre la desatada cerrazón de las lágrimas.

Un léxico estrechamente relacionado con la dimensión musical se esparce por los versos de los cuatro poemas para que el lector nunca pierda de vista que los textos reflejan la emoción percibida como espectador y oyente. Algunos versos remiten a la difusión de un sonido: «retumbando» («*La soleá*», v. 16); «resonando» («*La saeta*», v. 5). Otras palabras designan directamente el resultado que se le ofrece al espectador durante la actuación: «canto» («*La seguriya*», v. 57); «música» («*La soleá*», v. 29). Pero más sutiles y más numerosos son los juegos de complicidad con el lector a partir de términos polisémicos que acaban elaborando una red semántica cargada de referencias musicales: «llaves», «tiempo», «Toca» («*La soleá*», vv. 8, 15, 20); «tiempo», «coro» («*La saeta*», vv. 30, 47); «tiempo», «temple», «acorde» («*El martinete*», vv. 7, 14, 19); «llaves», «quebradiza», «pulsado», «silencio», «tiempo» («*La seguriya*», vv. 34, 45, 47, 50, 53).

El conjunto de los recursos movilizados para musicalizar el texto establece el marco imprescindible para magnificar la voz del cantor, que a menudo impacta al público mediante el grito. A veces, incluso, el grito es lo que define la esencia misma del cante. De hecho, según Ríos Ruiz, «[l]a seguriya es grito de hombre herido por su destino. Solo puede expresar sentimientos profundos, tragedia radical, la tragedia de ser hombre» (Ríos Ruiz, 2002: 158). Su valor expresivo incomparable inspiró a Federico García Lorca, que le dedicó un poema entero:

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!
(García Lorca, 2018: 133).

Exactamente como en los versos de «Hija serás de nadie», el texto poético solicita varios sentidos simultáneamente: la vista («olivos», «arco iris», «azul»), el tacto («vibrar», «cuerdas»), el oído («grito», «viola», «viento», «ay»). Los tres versos de la tercera estrofa se cierran con una palabra cuya letra inicial es la uve («viola», «vibrar», «viento»), una uve que recuerda la inicial de otro sustantivo que sirve de denominador común a las tres palabras: vibrato. Lo que expresa el grito es un dolor totalmente arraigado que une a los oyentes («monte a monte», «las gentes»). El grito se convierte en llamada («Las gentes de las cuevas / asoman sus velones»). La fuerza unificadora del grito justifica la fusión temporal que se produce en pocos versos entre presente («va», «asoman»), pasado («ha hecho vibrar») y futuro («será»). Un comentario a pie de página, y atribuido al mismo Lorca, completa esa concepción del tiempo: «La siguiiriya gitana comienza por un grito terrible [...]. Es el grito de las generaciones muertas, la aguda elegía de los siglos desaparecidos, es la patética evocación del amor bajo otras lunas y otros vientos» (García Lorca, 2018: 133).

José Manuel Caballero Bonald también aborda este aspecto en *Anteo*. Valora particularmente la intensidad y la fuerza del grito, como en los versos 25-26 del poema «Hija serás de nadie», donde se lee: «por las roncadas / angosturas de un grito». Parece especialmente significativa la insistencia con que los versos se empeñan en diferenciar claramente la voz del grito, aunque emana de un mismo cantaor:

Así la voz volvía a guarecerse
en la querrela, única habitación
del oprimido labio alucinado,
y en tanto ya que las antorchas
envolvían el oro de crespones lívidos,
la palabra gemía enmascarándose
con el suplicio de lo oscuro, ¿quién
despierta?, haciendo más humana
su sagrada quejumbre, ya triunfante
del solemne ritual de las diademas
(«Semana Santa», vv. 52-61).

La voz transmite el mensaje cargado de dolor y de sufrimiento. Sin embargo, frente a los límites que impone la palabra para expresar algo fuera de lo común, la voz admite su impotencia y deja paso a la expresividad del grito. El resultado es la afirmación de una dualidad que raya en una confrontación encarnizada entre palabra y grito, como bien dejan entender los versos 19-26 de «Oficio del hierro»:

Verbo lacrado, acorde ya sin música,
sorda verdad de nadie, el grito
se bifurca en gemidos, garfios, grietas
de rítmica tortura, y es en vano
que quiera la palabra ser apenas
el opaco instrumento de la ira,
puro dolor que se rehúsa
a quien con más codicia lo proclama.

Y es en el último texto del poemario donde se exalta la dimensión ya no solo expresiva, sino también y sobre todo estética del grito:

Oh belleza, imposible luna
matinal, que solo enciende un ascua
gris en el azul inhóspito. Pero
un grito, quizá la contención
más acuciante del espanto, un hondo,
umbrío estertor sin salida, junta
en su trayectoria todo el azar
del mundo, y somos ya lo mismo
que el revés de ese grito,
que el primordial reducto de ese grito,
germen de amor amortiguado
entre sangres que gimen sin sus cuerpos
(«Tierra sobre la tierra», vv. 7-18).

La anáfora «Oh belleza» permite dar paso a una unidad semántica sugiriendo la estructura del encadenamiento, como se encadenan los gritos a lo largo de una actuación. Lo que se anuncia es algo excepcional («imposible luna / matinal») y especialmente valorado. La percepción lírica del grito se manifiesta a través de la voluntad de transmitir el efecto producido por un sonido mediante referencias visuales («enciende un ascua»). El cromatismo viene para subrayar dicha estrategia («gris», «azul»). De modo que la belleza descomunal que ofrece el espectáculo se asimila a una lucecita, único

elemento esperanzador en medio de una atmósfera inquietante («el azul inhóspito»). Por muy estético que sea el grito, es totalmente imposible disociarlo de lo que transmite y de lo que expresa, es decir, un dolor a la vez contenido y acumulado («espanto», «estertor»). La intensidad del dolor es tal que no parece posible exteriorizarlo del todo («umbrío estertor sin salida»). Pero la fusión entre el emisor y el receptor del grito se produce de forma espontánea, ya que todos comparten el hecho de tener algún motivo de sufrimiento, algún dolor acumulado («junta / en su trayectoria todo el azar / del mundo»). De hecho, acto seguido, se impone en el texto poético la primera persona del plural («somos ya lo mismo»), que dibuja los límites de una amplia colectividad afectada por el dolor y, por tanto, también solidaria del dolor expresado («somos ya lo mismo / que el revés de ese grito, / que el primordial reducto de ese grito»). El juego con las personas gramaticales da cuenta de la relación emisor-receptor, es decir cantaor-público. El grito que emana de otro («ese») afecta e incluso metamorfosea al conjunto de una colectividad dentro de la cual se integra la voz poética mediante el pronombre de primera persona del plural. Un brote de esperanza surge al final de la primera unidad («germen de amor»), pero el dolor es aplastante. De manera que pronto el texto deriva hacia aspectos menos cargados de esperanza. La fragilidad del «germen» se convierte mediante un juego paronímico en un gemido («germen» > «gimen»), el «amor» se diluye gráficamente («amor amortiguado»), brota la sangre en plural («sangres») y se impone la desposesión hasta alcanzar la deshumanización («sin sus cuerpos»).

Los tres últimos versos citados confirman la intensidad y la dimensión estética del grito («Oh belleza», v. 19). Se sigue expresando la percepción auditiva con imágenes visuales que remiten a la luz («espejo», v. 19; «ver», v. 20). Sin embargo, lo que predomina es la idea según la cual la luz, por hermosa que sea, no consigue imponerse del todo ni borrar el dolor. De ahí la acumulación de restricciones que se encadenan en los versos 19-21: «espejo desterrado», v. 19; «solo deja ver», v. 20; «adivinada», v. 21; «tiniebla», v. 20; «negro», v. 21. Será porque el dolor no puede dejar de ser dolor eterno.

CONCLUSIÓN

Anteo es un auténtico homenaje que José Manuel Caballero Bonald decide brindarle a la cultura gitana y, más especialmente, al cante flamenco, del que es gran conocedor. Mediante una reflexión sobre la capacidad expresiva de la lengua a través del filtro lírico al que el poeta la somete, Caballero Bonald va reconstruyendo a lo largo del poemario las principales etapas relativas al cante flamenco. Se percibe en el corpus el trasfondo social que sirvió de cuna al arte flamenco, así como sus principales fuentes de inspiración. La fase de transmisión corresponde a un espectáculo tan intenso que suscita la admiración y la fascinación del receptor. La perpetua tragedia humana vinculada con el arte introduce la noción de atemporalidad. El dolor cantado es menos individual que colectivo y no se ubica espacial ni cronológicamente con precisión. Dicha dimensión globalizante y atemporal privilegia la mitificación del cante y la ritualización del espectáculo. El objetivo es exteriorizar la pena acumulada que en realidad nunca desaparecerá del todo. Dicho proceso de catarsis implica la elaboración de una atmósfera impactante en la que se imponen la musicalidad, el compás y la voz. La reflexión sobre la lengua deriva hacia la verbalización de conceptos musicales tales como el ritmo, la armonía, los quebrados, los tiempos y los silencios puestos al servicio del cantaor que lleva a su público a la cumbre de la emoción mediante el grito exteriorizado, el grito embelesador, el grito estético.

BIBLIOGRAFÍA

- ABRIL, Juan Carlos (2018). *El habitante de su palabra. La poesía de José Manuel Caballero Bonald*, Madrid, Visor.
- BOIS, Mario (2016). *Le flamenco dans le texte*, Biarritz, Atlantica.
- CABALLERO BONALD, José Manuel (1983). *Selección natural*, Madrid, Cátedra.
- (2011). *Anteo*, en *Somos el tiempo que nos queda. Obra poética completa 1952-2009*, Barcelona, Austral, pp. 129-139.
- y COLITA (2006). *Luces y sombras del flamenco*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara.
- GARCÍA JAMBRINA, Luis (2000). *La promoción poética de los 50*, Madrid, Austral.
- GARCÍA LORCA, Federico (2018). *Poema del cante jondo. Romancero gitano*, Madrid, Cátedra.
- GRIMALDOS, Alfredo (2014). *Flamenco. Une histoire sociale*, trads. France Nancy y Gerald Gale, Clermont-Ferrand, Les Fondeurs de Briques.
- MACHADO, Antonio (1992). «La saeta», en *Campos de Castilla*, ed. Geoffrey Ribbans, Madrid, Cátedra, p. 199.
- RÍOS RUIZ, Manuel (2002). *El gran libro del flamenco*, vol. I, Madrid, Calambur.