



EL ARTE DEL SILENCIO

JUAN VADILLO

Profesor de literatura

Universidad Nacional Autónoma de México

Resumen

En el presente ensayo se intenta describir qué sucede con el silencio que viene después de la música. Cómo se llena de significación y cómo puede ser más expresivo incluso que la música que lo antecede. A partir de esta idea se demuestra que el arte flamenco (un arte de acuerdo con José Bergamín se conforma no sólo por el toque, el baile y el canto, sino también por el toreo) tiene una forma especial de remarcar el silencio, pues ese es su principal propósito. En este sentido se recurre a ciertas nociones del silencio en la filosofía de la india y sus equivalentes en el budismo, así como al concepto de “nada” de José Bergamín, para explicar cómo es posible que el silencio sea el continente del todo, y de qué manera consigue expresarlo el silencio inmediatamente posterior a la música. En este sentido también se analizan ciertos poemas influenciados por la copla flamenca, cuyo tema es el silencio.

Palabras clave: silencio, flamenco, muerte, totalidad, compás.

Abstract

In this essay we try to describe what happens with the silence that comes after the music. How it is filled with meaning and how it can be more expressive even than the music that precedes it. Based on this idea, it is shown that flamenco art (an art according to José Bergamín is made up not only of playing, dancing and singing, but also of bullfighting) has a special way of emphasizing silence, since that is its main purpose. In this sense, certain notions of silence in Indian philosophy and their equivalents in Buddhism are used, as well as the concept of "nothing" by José Bergamín, to explain how it is possible for silence to be the continent of everything, and how does the silence immediately after the music express it. In this sense, certain poems influenced by the flamenco copla, whose theme is silence, are also analyzed.

Keywords: silence, flamenco, death, everything, measure.

Fecha de recepción: 30/06/2023

Fecha de publicación: 01/07/2023

El arte del silencio

También nos habla, mudamente,
el silencio de la poesía.
(José Bergamín)

En aquel sitio el mismo silencio
guardaba silencio a sí mismo.
(*Quijote*, segunda parte, LXIX)

Silenciosa y cubierta de polvo,
veíase el arpa.
(Bécquer)

La fuerza de un castañetazo; la intensidad de un remate de guitarra y cajón; la herida que deja en el aire un rasgueo o el redoble de un zapateado tienen la virtud de remarcar el silencio, de hacerlo paradójicamente audible y, a su vez visible, luminoso.

El flamenco es un arte del silencio, va en busca del silencio hasta que lo encuentra, y cuando lo encuentra, lo deja preñado con toda su esencia. Por eso no es lo mismo el silencio anterior a la música que el silencio que la música nos deja. José Bergamín parafraseando a Cervantes habla de un silencio mudo, “que se guarda silencio a sí mismo.”¹ No se trata de un pleonasma sino más bien de una paradoja: el silencio más profundo, el más silencioso es precisamente el silencio que más suena. Bergamín también habla de silencios callados, silencios puros, silencios de verdad.² Podríamos añadir que entre todas las artes que también son capaces de expresar el silencio (como sucede con los lienzos mudos de Velázquez donde canta la luz silenciosamente), el arte flamenco es el que va a conseguir expresarlo con más fuerza, con más dolor, con más sinceridad, justo al borde de la muerte. En este sentido cuando escuchamos el “ahí queda eso del toreo, como del baile y el cante flamencos,”³ eso que queda es lo más importante, el silencio después de la música, la muerte simbólica del toro, lo que es eterno porque ya pasó, porque aparentemente ya no existe.

Siguiendo a Bergamín, las artes efímeras paradójicamente son las más eternas, y entre ellas, sobre todo las de improvisación, “las artes mágicas del vuelo,” aquellas que no tienen “huella o trazo lineal que señale su ruta para repetirse.”⁴ Bergamín se refiere al cante, al toque, al baile y al toreo, porque, en ellos, lo que parece más irrepitible es lo que va a perdurar en el silencio. En este sentido la belleza más sublime es aquella que se pierde para siempre: un requiebro o un galleo con la capa, un desplante, un dibujo en el aire con los brazos, un

¹ BERGAMÍN, José: “El silencio mudo,” en *Antes de ayer y pasado mañana*, Seix Barral, Madrid, 1974, p. 33.

² *Vide Idem*.

³ BERGAMÍN, José : *La música callada del toreo*, Turner, Madrid, 1994, p. 22.

⁴ *Ibid.*, p. 22.

rasgueo imprevisto. Estos momentos de improvisación, al no tener partitura o coreografía se vuelven todavía más intensos; su carácter irrepetible entraña una muerte definitiva, que va a ser expresada con toda la fuerza del silencio.

En oriente la belleza es más intensa cuanto más efímera. En el flamenco no solamente es más intensa sino también más dolorosa, por eso se trata del arte que consigue expresar de la manera más auténtica la Pena andaluza: decir adiós para siempre, encontrar el amor y en ese mismo momento encontrar también la muerte (“soledad de mis pesares / caballo que se desboca, / al fin encuentra la mar / y se lo tragan las olas”⁵), morir simbólicamente con la llegada de la primavera (“¡de qué callada manera / se me adentra usted sonriendo, / como si fuera la primavera! / Yo muriendo”⁶). En la raíz de la Pena está el dolor de la belleza herida; por eso el silencio del flamenco es un silencio herido, que consigue expresar la Pena con toda su intensidad. En este sentido Bergamín habla de un silencio que no sólo canta, sino que, “a veces, grita.”⁷

El silencio y el compás

Lorca, refiriéndose al ayeo de la seguiriya apuntaba que “la voz se detiene para dejar paso a un silencio impresionante y medido. Un silencio en el cual fulgura el rostro del lirio caliente, que ha dejado la voz por el cielo.”⁸ La voz del seguiriyo se detiene al borde del silencio, para dejarnos ver lo invisible: el fulgor que impregna el aire de luz. Se trata de un silencio medido, como se mide el tiempo en la fragua, con el compás. No es el último silencio, es solamente una pausa que consigue darle forma a la melodía, así como el silencio entre las palabras posibilita el lenguaje. Esa breve pausa en que el cantaor se detiene consigue “hacer audible, sobrecogedor, maravilloso, el silencio.”⁹

El compás desnudo, donde baten las palmas, nos llena de silencios sorprendidos, así como la vida nos va llenando de muertes pequeñas, banderillas toreras que nos estimulan. A través de muertes pequeñas y silencios breves pasan los instantes eternos. El compás no mide los acentos, más bien mide los silencios breves que hay entre los acentos.

El silencio encuentra el compás cuando lo pierde. El compás de doce pulsos también puede entenderse como un solo instante hecho de silencios breves.

⁵ GARCÍA LORCA, Federico: “Romance de la Pena negra”, en *Romancero gitano*, edición y estudio de Christian de Paepe, Espasa-Calpe, Madrid, 2006, p. 114 (vv. 15-18).

⁶ GUILLÉN, Nicolás: “Canción”, en *La rueda dentada*, Instituto Cubano del Libro, La Habana, 1972, p. 66.

⁷ BERGAMÍN, José: “El silencio mudo,” *op. cit.*, p. 33.

⁸ GARCÍA LORCA, Federico: “Arquitectura del cante jondo”, en *Obra completa* (Tomo VI), Akal, Madrid, 2008, p. 229.

⁹ CARASO, Joel: “Canto rodado: Bergamín angélico, duendístico y musarañero”, en *En torno a la poesía de José Bergamín*, Pages Editors y Universitat de Lleida, 1995, Lleida, p.151. p. 151.

Lorca apunta que la llegada del duende precisa de la muerte, y también nos recuerda que el duende siempre está al borde de la herida. Podríamos agregar que la llegada del duende precisa del silencio, porque el duende siempre está al borde de la muerte.

El cante por lo *bajini*, al ras del silencio

Frederic Mompou quería que su música apenas fuera la voz del silencio, que apenas rozara el silencio como un copo de nieve al deslizarse sobre el cristal de un espejo. Quería que sus acordes evocaran el antiguo sonido de las campanas del pueblo, la más íntima infancia, el recuerdo de su abuelo trabajando en la fábrica de campanas. Buscaba la resonancia que se pierde a lo lejos hasta romper el último eco. Por eso pensó en el tercer verso de una lira de San Juan para nombrar una de sus composiciones: “La música callada;” José Bergamín también escogió ese mismo nombre como título para uno de sus libros, *La música callada del toreo*, donde el poeta filósofo nos cuenta que, en silencio, él escuchaba flamenco al ver torear.

Tanto la música de Mompou como la experiencia de Bergamín se acercan a la expresión artística del cante por lo *bajini*¹⁰; sin embargo, para expresar la profundidad de este cante es necesario recurrir al cuarto verso de la misma lira de San Juan: “La soledad sonora.” El cantaor cuando canta por lo *bajini* canta sintiendo que está solo, aunque haya público. No puede haber mayor sinceridad artística. Cantando bajito invita a los oyentes a la soledad y al silencio, les abre las puertas de su más íntima soledad. Cantando bajito el silencio se asoma y el duende inunda la taberna. En palabras de Bergamín se trata de una “silenciosa invitación íntima, secreta.”¹¹ Cuanto menos oyentes haya, habrá más intimidad, por eso a veces el cante se escucha mejor en la taberna que en el teatro. Cuando llega el alba en la taberna se canta bajito para sentir el silencio mudo que juega con el claroscuro de la primera luz, la voz al ras del silencio se siente más herida. Mágicamente el cantaor imita el sentimiento de los pájaros que cesan por un momento de trinar para escuchar su propio silencio. La voz al ras del silencio es como la más tímida luz que levemente dibuja el contorno de las sombras.

El silencio y la muerte

José Bergamín en *La música callada del toreo* advierte que decir “nada”, no es lo mismo “es todo lo contrario que no decir nada”¹² Esto se puede entender si pensamos que la nada es el continente del todo, y que la única manera de expresar el todo es por medio del concepto de la nada. Cuando los brahmanes buscan acercarse a Dios empiezan por negar sistemáticamente todo lo que existe, para

¹⁰ *Bajini* en el léxico flamenco significa cantar bajito.

¹¹ BERGAMÍN, José: “El silencio mudo,” *op. cit.*, p. 35.

¹² BERGAMÍN, José : *La música callada del toreo*, *op. cit.*, pp. 41-42.

llegar a lo único que verdaderamente existe, el “no ser” que se encuentra precisamente en el silencio. La filosofía de la india habla del “no no ser,” que entraña la paradoja de ser y no ser al mismo tiempo como el silencio que nunca deja de ser y al mismo tiempo no es. En ese sentido los budistas hablan del vacío como continente del todo, transcribo un “Sutra Prañaparamita”: “Oh Shariputra, aquí la forma es el vacío, el vacío es la forma, la forma no es otra cosa que vacío, el vacío no es otra cosa que la forma.” Para los brahmanes el equivalente del vacío es el silencio que contiene la totalidad, todo viene del silencio y todo regresa a él, tal como sucede en un sentido alegórico con la música, y también con la vida.

Lo que intento esbozar es el hecho de que Dios está en el silencio. En este sentido Lorca pensaba que la interjección “ole”, viene de Alá, que en árabe significa Dios, es decir que Dios se acerca cuando pasa el toro y vuela la capa, porque por ahí también pasa la muerte, el silencio, nada.

En el flamenco el “ole” también se escucha después de un remate. Los breves silencios del zapateado también están expresando la muerte. Hay una relación entre el silencio y la muerte, ninguno de los dos existe plenamente para nosotros. Acaso las personas totalmente sordas pueden escuchar el silencio más profundo, el silencio mudo. Esta paradoja sustenta la idea de que la música más profunda está en el silencio, así como la vida más intensa está en la muerte. Por eso el flamenco es el arte del silencio y de la muerte. Su intención es hacerlos visibles mediante la máxima pasión vital del sonido desgarrado y la fuerza rítmica que lo sostiene.

Para Bergamín, “nada,” además de ser el continente de todo, entraña también el misterio del silencio y de la muerte. Por eso el duende precisa de la muerte, porque se asoma desde el misterio y se posa -como ya dijimos- al borde del silencio.

El arte verdadero –apunta Bergamín- “se trasciende por la invisible presencia mítica y sagrada de la muerte.”¹³ Esto sucede cuando sus silencios mudos, de sombra, de luz, de aire nos hablan.

Para Heidegger la razón de la vida está en la muerte, “ser para la muerte.” Esto nos recuerda las coplas de Manrique, que, si bien van a dar a la mar que es el morir, también van a dar al silencio. Por eso es que la muerte en estos versos viene tan callando, con sus silencios mudos que se cuelan entre los instantes, entre las palabras que existen por el silencio, al final de cada verso. Estas coplas nacen de la muerte, la medida de sus versos, tan breve como un martillazo de luz, también tiene la intención de remarcar el silencio.

“El simbolismo sexual de la danza en la bailaora, como el de la muerte en el toreo –nos dice Bergamín- transforma o transfigura el deseo o el miedo, trascendiendo su instintiva motivación.”¹⁴ En estas líneas el poeta y filósofo está dibujando el erotismo de la muerte, la pulsión erótica que en el arte consigue sublimar el deseo sexual. La relación entre la pulsión erótica y la muerte (la muerte pequeña) ha sido expresada de una manera excepcional por el Comendador

¹³ *Ibid.*, p. 67.

¹⁴ *Ibid.*, p. 49.

Escribá: “Ven muerte, tan escondida, / que no te sienta venir / porque el placer de morir / no me vuelva a dar la vida.”

En la plaza de toros cada suerte es una muerte pequeña que le da vida al torero y al toro. *La suerte o la muerte*, es el título de un poemario de Gerardo Diego, donde el poeta juega con los diversos significados de la palabra suerte, que, si bien puede expresar un lance o una faena, también se refiere a la buena fortuna que ha de tener el diestro con la muleta. A su vez, la suerte con sus diversas acepciones se deja sentir en el cante y en el toque flamencos, cuya destreza expresiva tiene que ver muchas veces con el azar, es decir que el tocaor, con sus llamadas y falsetas, alegoriza el vuelo de la capa, esperando al cantaor de manera intuitiva; este último, por su parte, elige el momento en que va intentar embestir al guitarrista que consigue escapar con una nueva falseta. Y eso es lo que evoca el vuelo de la capa, juego de sombra y luz, belleza infinita de la muerte como retablo de la vida. Silencio infinito que guarda silencio a sí mismo.

El silencio de la llama

En su *Memoria del flamenco*, Félix Grande apuntaba que este arte “viene desde la llama del candil.”¹⁵ Recordemos en este sentido los versos de Lorca: “¡Oh, qué grave medita la llama del candil! [...] / y se asoma temblando / a los ojos redondos / del gitanillo muerto.”¹⁶

Al fondo de la cueva, la llama del candil en silencio evoca el claroscuro de la vida y la muerte, también puede verse como la alegoría silenciosa del baile, expresando todas las formas y ninguna, un movimiento incesante en la quietud.

A su vez la llama va a expresar el carácter contrapuntístico del flamenco: tensión y relajación, conjunciones y disyunciones, luces y sombras. A veces las manos de la bailaora parecen dos llamas, así como las describe Luis Rius en sus versos dedicados a la bailaora Pilar Rioja: “Mariposas las manos incendiadas;”¹⁷ o como lo expresó Blanco Amor en su “Bulería gitana”: “Dos llamas, como dos manos”, / crepitan en lo remoto.”¹⁸

La bulería es una llama que desprende chispas: síncopas, anticipaciones de acordes, paradojas, antítesis, contradicciones, tensiones que como luciérnagas se encienden y se apagan.

El claro oscuro del candil también nos habla del dolor y la alegría. Vivir con candela –a la manera gitana- implica ambos. En la siguiente copla, que canta

¹⁵ GRANDE, Félix: *Memoria del flamenco*, Punto de Lectura, Madrid, 1986, p. 129.

¹⁶ GARCÍA LORCA, Federico, “Candil”, en *Poema del cante jondo*, Edición Crítica de Christian de Paepe, Espasa-Calpe, 1986, Madrid, p. 256.

¹⁷ RIUS, Luis: sin título, en *Canciones a Pilar Rioja, Verso y prosa*, FCE, México, 2011 p. 199, v 8.

¹⁸ BLANCO AMOR, Eduardo: “Bulería gitana”, *Apud* Manuel Ríos Vargas, *Antología del baile flamenco*, Signatura, Sevilla, s/f, p. 91, vv. 5-6.

Antonio Mairena, la candela expresa explícitamente una manera de vivir dolorosa, pero a su vez, implícitamente está expresando placer:

En candela viva yo me ehtoy quemando
cómo me quemo
cómo me quemo en vida, yo
pasito a pao
cómo me quemo
me ehtoy quemando en candela viva
pasito a pao.¹⁹

Las palmas, que baten en el aire y se apagan, alegorizan un silencio herido, un diálogo entre la vida y la muerte, similar al que sostiene la sombra con la luz del candil.

El silencio en *Canto rodado* y *Duendecitos y coplas*

En estos dos poemarios, José Bergamín no sólo se ajusta a la métrica²⁰, sino también a la sonoridad y al estilo característicos de la copla flamenca; pero a su vez agrega su propia manera culta de escribir, así como su pensamiento meditativo que muchas veces consigue ahondar y arrojar luz sobre la sabiduría filosófica del flamenco.

En los siguientes versos que se acercan métricamente a las seguidillas de tres versos, el tema es el silencio:

Los muertos no hablan,
pero hasta los árboles, si los mueve el viento,
dicen lo que callan.

Nos lo están diciendo
la hierba y las flores, la noche estrellada
que vela el sueño.

Si hablaran los muertos
no podrían decirnos más de lo que dicen

¹⁹ En canal de YouTube, Antonio Mairena Seguiriyas 1967 / candela en su acepción placentera tiene un buen ejemplo en una famosa letra de Kiko Veneno: “Si tengo frío / busco candela.” La copla citada que canta Antonio Mairena se puede ver y escuchar en el canal de YouTube: *Vadillo poesía y flamenco*, cuya dirección es: <https://www.youtube.com/channel/UCX3VX0mIPwyB6v8oAnV6Omg/feed>

²⁰ Habría que matizar, que se ajusta en la mayoría de los casos, sobre todo porque hay tres poemas aquí citados que no se ajustan.

con tantos silencios. (*Canto rodado*, p. 29)²¹

Este trovo está escrito por lo *bajini*, como canta la voz del viento, al ras del silencio. El silencio de la naturaleza, apenas herido por el viento, lo dice todo sin decir nada. Los muertos dicen más que los vivos con sus silencios.

El siguiente poema también está escrito por lo *bajini*, podría ser la continuación del anterior:

Después de que yo me haya muerto
te hablaran por mí los árboles
para decirte que escuches
lo que anda diciendo el aire:
lo que apenas dice el aire
callandito, entre las hojas,
para que no lo oiga nadie. (*Canto rodado*, p. 37)

Obsérvese que “callandito” bien puede leerse como un sinónimo de cantar por lo *bajini*. Callandito el murmullo del aire apenas roza el silencio que guarda un secreto.

La siguiente seguriya nos deja escuchar el silencio del agua:

Cuando el agua aquieta
su corriente clara
es cuando nos dice con su transparencia
todo lo que calla. (*Canto rodado*, p. 19)

En la soleá de tres versos que sigue, las piedras escuchan la voz de las estrellas en un diálogo silencioso:

Lo que dicen las estrellas
lo escuchan para guardarlo
en su silencio las piedras. (*Canto rodado*, p. 50)

La relación entre el silencio y el concepto de “nada” (como continente del todo) recurrente en el pensamiento de Bergamín, se ve reflejada en esta soleá de tres versos, en la que debemos inducir que cuando los silencios hablan siempre dicen todo:

Cuando los silencios hablan
unas veces dicen todo
y otras veces dicen: nada. (*Canto rodado*, p. 40)

²¹ BERGAMÍN, José: *Canto rodado*, en *Poesía*, VI, Turner, Madrid, 1984, p. 125, citado de aquí y en adelante como *Canto rodado*.

La idea de que el silencio que viene después de una palabra la hace relumbrar, queda expresada con gran belleza en la siguiente soleá de tres versos:

El silencio es oro y plata:
por el silencio se vuelven
de oro y plata las palabras. (*Canto rodado*, p. 13)

En el siguiente trovo es claro que los silencios de oro son los silencios mudos, los que -como habíamos apuntado- paradójicamente, cuanto más silenciosos son, tienen más sonoridad:

Hay silencios de oro
y silencios de plata:
porque hay silencios mudos
y silencios que hablan.

Y por esos silencios
nos dicen las palabras
menos de lo que dicen
y más de lo que callan. (*Canto rodado*, p. 73)

Acercándonos nuevamente al tema del silencio y la palabra, podemos leer que el silencio guarda todo el poder evocativo, expresivo y polisémico de la palabra, porque en su seno recoge la sonoridad y la resonancia de ésta. Jacques Lacan (invirtiendo la moneda de Saussure) apuntaba que el verdadero significado de la palabra (habría que añadir, el que tiene más riqueza expresiva) está en el significante, es decir en la prosodia, en el sonido que es lo que captura el silencio para transformar la palabra en oro.

En la siguiente soleá de tres versos, la riqueza evocativa que el silencio brinda a la palabra, también expresa el pensamiento antirracionalista de Bergamín, el cual en principio consiste en pensar que la verdad es distinta a la razón. Por ende, lo que queda en el silencio viene a ser la verdad, que para Bergamín es muchas cosas (incluso contradictorias) al mismo tiempo:

La verdad de las palabras
no es verdad por lo que dicen:
es verdad por lo que callan (*Duendecitos*, p. 111)²²

²² BERGAMÍN, José: *Duendecitos y coplas*, en *Poesías casi completas*, Alianza, Madrid, 1984, p. 111. Citado aquí y en adelante como *Duendecitos*.

Igual que los brahmanes, Bergamín también encuentra en el silencio algo divino, obsérvese la siguiente soleá de tres versos:

¡Qué prodigio, qué portento
revelarse en lengua humana
lo que es divino silencio! (*Duendecitos*, p. 78)

El silencio en el *Poema del cante jondo*

El siguiente poema de Lorca comienza con la misma paradoja bergaminiana del silencio que suena:

El silencio²³
Oye, hijo mío, el silencio.
Es un silencio ondulado,
un silencio,
donde resbalan valles y ecos
y que inclina las frentes
hacia el suelo.

Se trata de una sinestesia²⁴ que nos recuerda la sinestesia bergaminiana de oír flamenco al ver torear.

Paepe advierte que se trata del silencio que aguarda el paso de la seguriya; valles y ecos personificados esperan a la seguriya con la frente hacia el suelo. Los ecos que se resbalan en el silencio son los del ayeo herido. Al final lo único que nos queda es el silencio:

Todo se ha roto en el mundo.
No queda más que el silencio.²⁵ (vv. 5-6)

En un poema dedicado al cantaor Silverio Franconetti, Lorca nos deja imaginar que la voz luminosa va creando glorietas a través del silencio:

Y fue un creador
y un jardinero.
Un creador de glorietas
para el silencio.²⁶(vv. 17-20)

²³ GARCÍA LORCA, Federico: “El silencio”, en *Poema del cante jondo*, *op. cit.*, p. 163 (es uno de los siete poemas que integran el “Poema de la seguriya gitana”).

²⁴ Figura retórica que implica una transposición sensorial, en este caso oído por vista: “un silencio ondulado” (v.2)

²⁵ GARCÍA LORCA, Federico: “Ay”, en *Poema del cante jondo*, *op. cit.*, p. 179.

Algo parecido sucede con los siguientes versos de “Preciosa y el aire” cuando el silencio escapa del sonido del pandero que toca la gitanilla:

El silencio sin estrellas,
huyendo del sonsonete,
cae donde el mar bate y canta
su noche llena de peces.²⁷ (vv. 5-9)

En el poema de Lorca, “Elegía del silencio,” el silencio también huye del sonido, pero en este caso conforme huye también lo va creando:

Huyendo del sonido
Eres sonido mismo,
Espectro de armonía
Humo de grito y canto.²⁸ (vv. 37-40)

Aquí el silencio no solamente canta, sino que grita.

En la imagen de los versos de Bécquer (que usamos como epígrafe) el arpa silenciosa está evocando todas sus posibilidades musicales, justamente porque nadie la toca, porque está en un rincón cubierta de polvo; es decir que su silencio sonoro expresa toda la música que el arpa potencialmente podría producir.

Algo parecido pasa con la guitarra silenciosa en los versos de Lorca:

Cuando yo me muera
enterradme con mi guitarra
bajo la arena.²⁹ (vv.1-3)

Aquí se añade, además, el simbolismo de la muerte, que, asociado al silencio representa el continente de la vida. La imagen polipétala de estos versos evoca entonces una guitarra que, a diferencia del arpa, nunca más podrá sonar, se trata de la guitarra negra de Lorca, la guitarra de la Pena andaluza, que sonó con más sentimiento que ninguna, pero que ahora está enterrada.

²⁶ GARCÍA LORCA, Federico: “Retrato de Silverio Franconetti,” en *Poema del cante jondo*, *op. cit.*, p. 234.

²⁷ GARCÍA LORCA, Federico: “Preciosa y el aire”, en *Romancero gitano*, *op. cit.*, p. 93.

²⁸ GARCÍA LORCA, Federico: “Elegía del silencio”, en *Libro de poemas, Obra completa* (Tomo I), *op. cit.*, p. 211.

²⁹ GARCÍA LORCA, Federico: “Memento” en *Poema del cante jondo*, *op. cit.*, p. 243.

Cierre

Así como la luz hiriente cae abatida en la sombra, la danza mortal también es abatida en el silencio del compás, allí se detiene en un instante sublime, un silencio medido de sombra.

La expresión de “las artes mágicas del vuelo” se concentra en la muerte simbólica del silencio y en los silencios del silencio. Estos últimos son los que verdaderamente cantan, los que solamente puede escuchar el “tercer oído” del que hablaba Nietzsche en *Zaratustra*.

Un rasgueo, el final de un picado, un remate, un castañetazo, el último tacón de un zapateado son destellos interminables que se apagan como luciérnagas sobre el lienzo oscuro del silencio; de esa manera nos estremecen porque nos recuerdan que la muerte es el único destino.

La bulería se mueve como la inestabilidad de la llama, con anticipaciones de acordes y síncopas que siempre nos llevan a un acorde inestable, parece que burla a la muerte, pero al final siempre queda atrapada en el silencio.

La llama de un velón y su sombra transforman la muerte en deseo. Un deseo que revive y mata, un silencio herido de muerte, un silencio de silencios en las grietas de la música, en los bordes de las palabras.

Todo surge del silencio y todo regresa al silencio.

Bibliografía

BERGAMÍN, José: *Canto rodado, Poesía, VI*, Turner, Madrid, 1984.

_____ : *Duendecitos y coplas, Poesías casi completas*, Alianza, Madrid, 1984.

_____ : “El silencio mudo,” en *Antes de ayer y pasado mañana*, Seix Barral, Madrid, 1974, pp. 33-35.

_____ : *La música callada del toreo*, Turner, Madrid, 1994, p. 22.

CARASO, Joel: “Canto rodado: Bergamín angélico, duendístico y musarañero”, en *En torno a la poesía de José Bergamín*, Pages Editors y Universitat de Lleida, Lleida, 1995, pp. 113-152.

GARCÍA LORCA Federico: “Arquitectura del cante jondo”, en *Obra completa* (Tomo VI), Akal, Madrid, 2008, pp. 228-235.

_____ : *Poema del cante jondo*, Edición Crítica de Christian de Paepe, Espasa-Calpe, 1986, Madrid, p. 256.

_____ : *Romancero gitano*, edición y estudio de Christian de Paepe, Espasa-Calpe, Madrid, 2006.

GRANDE, Félix: *Memoria del flamenco*, Punto de Lectura, Madrid, 1986.

GUILLÉN, Nicolás: “Canción”, en *La rueda dentada*, Instituto Cubano Del Libro, La Habana, 1972, p. 66.

RIUS, Luis: *Canciones a Pilar Rioja, Verso y prosa*, FCE, México, 2011.