



EL AGUJETAS Y LA POÉTICA DE LA *SEGUIRIYA*

JUAN VADILLO

Profesor de literatura

Universidad Nacional Autónoma de México

Resumen: El presente ensayo tiene la intención de establecer un diálogo entre la manera de cantar del legendario cantaor de seguiriyas Manuel Agujetas (1936-2015); y el mundo poético creado en torno a la seguiriya gitana. Partimos de dos conferencias de Lorca: “El primitivo canto andaluz” y “Juego y teoría del duende”, donde el poeta granadino consigue ayuntar su imaginación poética con sus profundos conocimientos sobre el arte flamenco. A la luz de estos textos intentamos una lectura del “Poema de la seguiriya gitana” (una de las secciones del *Poema del cante jondo*) que pudiera relacionar conceptos musicales con evocaciones poéticas inspiradas en la seguiriya (tanto en su plena realización musical, como en su expresión meramente estrófica y silenciosa en el papel de algún cancionero). Desde esta lectura nos acercamos al cante del Agujetas, para tratar de identificar en su voz con rajo la poética de la seguiriya.

Palabras clave: seguiriya, Agujetas, poética, duende, diálogo.

Abstract: This essay intends to establish a dialogue between the way of singing of the legendary seguiriyas singer Manuel Agujetas (1936-2015) and the poetic world created around the gypsy seguiriya. We start from two lectures by Lorca: “El primitivo canto andaluz” (The Primitive Andalusian Song) and “Juego y teoría del duende” (Theory and Play of the Duende), where the poet from Granada manages to join his poetic imagination with his deep knowledge of flamenco art. In the light of these texts we tried a reading of the “Poema de la seguiriya gitana” (Poem of the Gypsy Seguiriya, one of the sections of the *Poema del cante jondo*) that could relate musical concepts with poetic evocations inspired by the seguiriya (both in its full musical realization and in its merely strophic and silent expression in the role of some songbook). From this reading we approach the cante of Agujetas, to try to identify in his voice with rajo the poetics of the seguiriya.

Keywords: seguiriya, Agujetas, poetics, duende, dialogue.

Fecha de recepción: 11/05/2024

Fecha de aceptación: 01/06/2024

El Agujetas y la poética de la *seguiriya*

Conocí al Agujetas en el año noventa. Por aquel entonces me pasaba todas las noches escuchando flamenco en bar *La Soleá*, que estaba en una calleja del barrio gitano La Latina en el corazón de Madrid. Aficionados de diversos oficios acudían al pequeño bar para cantar hasta que llegara el alba: un albañil, un electricista, un herrero, un carpintero, una dama de compañía, entre otros. También iba Alfonso, el guitarrista que había sido mesero de *Vips*, y se dio cuenta de que ganaba más con las propinas que caían en su sombrero mientras tocaba en el pequeño patio de *La Soleá*, alrededor del cual, en largas bancas de madera, se sentaban tanto los cantaores como los que sólo iban a escuchar.

Una de esas noches apareció el Agujetas, un gitano que medía dos metros o más, muy moreno y fornido con un diente de oro. Se sentó a fumar hachís en una de las bancas del pequeño patio con un vaso de cazalla y, en cuanto la llamada del guitarrista le pareció oportuna, empezó a cantar. Recuerdo que alguien me dijo: “es el Agujetas, el mejor cantaor de *seguiriyas*”.¹

Cuando el Agujetas cantaba con los ojos cerrados, parecía que entraba en trance, como si estuviera poseído por algún demonio, o algún dios oscuro; el duende subía por las plantas de sus pies desde las raíces de la tierra, para llenar el aire del pequeño patio con una esencia misteriosa e invisible que nos transportaba a un tiempo fuera del tiempo.

Las *seguiriyas* del Agujetas dejaban herido el aire, y la muerte se quedaba flotando sobre el humo de tabaco, la misma muerte que consigue enmudecer por un instante a la plaza de toros.

Su voz tenía muchos matices, a veces delgada como un fino corte de navaja, otras, desgarrada y gruesa con un rajo que apuñalaba al silencio. Se acercaba mucho a la descripción que hacía Lorca de la *seguiriya* cuando apuntaba que este *palo* consigue “las más infinitas gradaciones de dolor y Pena, puestas al servicio de la expresión más pura y exacta”.²

¹ La estrofa de la *seguiriya* gitana casi siempre consta de cuatro versos con rima asonante en los pares: 6- 6^a 11- 6^a. Es la única estrofa intranferible a otros *palos*. La armonía es la cadencia andaluza que adquiere especial melancolía, de acuerdo con *Demófilo*, la *seguiriya* expresa sentimientos tristes, profundos y delicados (*Vide* MACHADO Y ÁLVAREZ, Antonio, *Demófilo, Cantes flamencos*, Ediciones Cultura Hispánica, Madrid, 1975, p. 157.) Es el cante que más le interesó a Falla.

² GARCÍA LORCA, Federico, “El primitivo canto andaluz”, en *Conferencias I*, introducción, edición y notas de Christopher Maurer, Alianza, Madrid, 1984, p. 65.

El ayeo del Agujetas evocaba el dolor de venir al mundo, la infancia siempre perdida, las emociones vírgenes que -de acuerdo con Lorca- nos regala el duende. La fuerza de sus ayes expresaba también el “dolor primordial,” que, siguiendo, a Nietzsche, siente el lírico (mitad músico, mitad poeta) por haber sido arrancado de la madre naturaleza.

El grito desgarrado, que salía de la garganta del Agujetas haciendo reverberar los muros del pequeño patio de *La Soleá*, también nos recordaba la descripción que hace Lorca en una de sus conferencias sobre el grito de la seguriya: “La seguriya gitana comienza por un grito terrible, un grito que divide el paisaje en dos hemisferios ideales. 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”.³

El grito del Agujetas era una elegía del tiempo, un lamento por cada segundo que muere de manera inevitable; su voz escapaba de las celdas del alma para hacer vibrar a la Pena, dolor y placer en un mismo pulso, trémolo⁴ que tiembla en su ambivalencia. Los dos hemisferios a los que se refiere Lorca dibujan el contrapunto⁵ de la Pena, son cada uno de ellos una voz contrapuntística contenida en el mismo grito, consonancia y disonancia, conjunción y disyunción, tensión que genera movimiento. De acuerdo con esta idea Christian de Paepe se refería así al “Poema de la seguriya gitana”:⁶ “Hay por fin

³ GARCÍA LORCA, Federico, “El primitivo canto andaluz”, p. 54

⁴ He querido referirme aquí al trémolo de la guitarra flamenca. La característica del trémolo es la repetición de una sola nota; en la guitarra clásica generalmente se repite tres veces después de una nota distinta con el pulgar, en la flamenca cuatro. La sensación que nos da es de temblor tal como lo indica su etimología. El trémolo de la guitarra flamenca tanto se llena de emoción, que, desde mi punto de vista, después del cante es la expresión musical que más se acerca a la Pena.

⁵ No estamos hablando del contrapunto occidental (Bach), nota contra nota, esencialmente racional y por ello medido; nos referimos al contrapunto fuera de la partitura, que surge del azar y la intuición, donde se enfrentan lo apolíneo contra lo dionisiaco y sus derivados: el delirio contra la razón, la medida contra la desmesura, el compás contra la improvisación. Es el contrapunto de “las artes mágicas del vuelo”, que siempre nos sorprende con lo imprevisto, porque el músico nunca sabe con certeza a dónde va llegar, y por eso siempre descubre algo nuevo en un remate de guitarra y cajón, entre un acorde misterioso y una nota oscura del cante. Es el contrapunto de la poesía cuando en un remate se resuelve la tensión de uno o varios versos.

⁶ Esta sección, compuesta por siete poemas, es parte del *Poema del cante jondo*.

la materialización léxica de la tensión ondulada de la seguriya en numerosos términos: temblar, mover, rizarse, elipse, cuerda, arco, vibrar, ondulado, temblor, espirales.”⁷

El temblor en la garganta del Agujetas también expresaba el claroscuro, el duermevela, el misterioso trino del pájaro. Manuel Machado escribió dos versos que dibujan de manera excepcional este contrapunteo de la seguriya íntimamente relacionado con la Pena: “Madre, pena, suerte, pena, madre, muerte / ojos negros, negros, y negra la suerte”.⁸ El ayeo de la seguriya gitana expresa de manera simultánea la muerte y el nacimiento, la muerte y el amor, el sino y la muerte.

En “El grito”, uno de los siete poemas que integran el “Poema de la seguriya gitana”, Lorca consigue dibujar la esencia del ayeo:

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.)

⁷ PAEPE, Christian de, “Introducción”, en *Poema del cante jondo*, edición crítica de Christian de Paepe, Espasa-Calpe, Madrid, 1986, p. 110.

⁸ MACHADO, Manuel, “Cantares”, en *Poesías*, Alianza, Madrid, 1998, p. 29.

¡Ay!⁹

Paepe señala que el grito llega después de las dos primeras estrofas¹⁰, nosotros creemos, en cambio, que todo el poema acontece en la simultaneidad de ese grito. Si aparece tres veces en el poema, no es porque se escuchen tres gritos, sino porque el lenguaje –como advierte Borges en el “El Aleph”– es sucesivo, y Lorca necesita el recurso de la repetición (igual que el escritor bonaerense necesita de la anáfora) para poder expresar la simultaneidad que está buscando, cuyo efecto también le va a servir para organizar el material estrófico.

La culminación del poema sucede cuando el grito hace vibrar las largas cuerdas del viento; ese momento es su destino, todo el poema empieza y termina en ese momento. No obstante, de manera paradójica, podemos ver que, en la sinestesia de una elipse, el grito se va perdiendo a lo lejos de monte a monte, antes de alcanzar su destino. Con esta imagen se hace alusión a la mirada de los seguriyeros, que según apunta Lorca “cantan alucinados por un punto brillante que tiembla en el horizonte”.¹¹ La forma geométrica que adquiere el grito en el aire nos recuerda el paradigma dinámico al que se refiere Paepe, en su análisis del “Poema de la seguriya gitana”, “Elipse, cuerda, arco, vibrar, ondulado, temblor, espirales”. Para una mayor significación habría que asociar este paradigma con temblor de la llama del velón, que en el fondo de la cueva (siguiendo a Félix Grande) va a dibujar la alegoría del arte flamenco: la luz y la sombra, el amor y la muerte, la tensión que genera el movimiento, y lo impredecible de la llama que puede adquirir todas las formas y ninguna.

Los velones de las cuevas tiemblan como los ayes de la seguriya, como tiembla el trémolo de la guitarra, el agua del río y la música silenciosa de la llama. “El flamenco viene desde la llama del candil -apunta Félix Grande- esa llama pequeña que alumbra desde hace muchos siglos la cueva o el rincón”.¹² “¡Oh, qué grave medita / la llama del candil!”¹³ nos dice Lorca, en alusión al pensamiento que no deja de moverse, que siempre cambia de perspectiva como cambia el compás según en qué pulso se empiece a contar.

⁹ GARCÍA LORCA, Federico, “El grito”, en *Poema del cante jondo*, edición crítica de Christian de Paepe, Espasa-Calpe, Madrid, 1986, pp. 161-162

¹⁰ PAEPE, Christian de, “Notas” en *Poema del cante jondo*, p. 161.

¹¹ GARCÍA LORCA, Federico, “El primitivo canto andaluz”, p. 82.

¹² GRANDE, Félix, *Memoria del flamenco*, Punto de Lectura, España, 2006, p. 129.

¹³ GARCÍA LORCA, “Candil”, en *Poema del cante jondo*, p. 256 (es uno de los “Seis caprichos”).

Cambia y no cambia porque el compás siempre es el mismo, igual que la llama del velón, expresa todas las formas en una sola forma en movimiento.

“Cirio, candil, / farol y luciérnaga”¹⁴ son dos versos de Lorca, cuatro luces que tiemblan, música para los ojos evocando el temblor del flamenco. También escribió el granadino estos dos versos: “Y la cueva encalada / tiembla en el oro”,¹⁵ justo en el punto exacto del oro donde el grito hace vibrar las largas cuerdas del viento.

Esta relación secreta entre los velones y el grito se enriquece con una observación de Christian de Paepe, quien apunta que, en el poema “El grito”, la equiparación, grito-arco entraña al menos una metáfora “arco iris negro”, y un símil “como un arco de viola”.¹⁶ Observemos que la metáfora contiene a su vez un oxímoron: el arco iris que se caracteriza por sus colores aparece ahora negro; con esta figura de carácter antitético se expresa de nuevo el sentido contrapuntístico del flamenco: la luminosidad de los siete colores elementales (implícitos en el término arco iris), frente a la oscura sombra del negro. Por medio de esta figura, Lorca nos va a llevar a la parte más íntima que se pueda imaginar en el poema. En la intimidad de esta pequeña figura está expresada toda la sustancia poética que se sustenta en la tensión generadora de movimiento. En este sentido la elipse del grito se va moviendo a lo lejos; el grito como un arco en movimiento tensa las cuerdas del viento; y los velones de los gitanos tiemblan en el aire dibujando la cadencia andaluza.

Hay que señalar que la metáfora del poema también entraña una sinestesia: “Será un arco iris negro”; el color negro del grito inevitablemente nos lleva a otro concepto del mundo del flamenco: “los sonidos negros”, otra sinestesia a la que se refiere el poeta granadino en su conferencia sobre el duende: “Estos sonidos negros son el misterio, las raíces que se clavan en el limo que todos conocemos, que todos ignoramos, pero de donde nos llega lo que es sustancial en el arte”.¹⁷ Estos sonidos negros pueden aparecer -como apunta Lorca en su conferencia- no sólo en el flamenco sino en todo tipo de música, pero creemos que, entre todos los *palos* del flamenco, es la seguiriya gitana la que

¹⁴ GARCÍA LORCA, “Noche” en *Poema del cante jondo*, p. 194 (es uno de los ocho poemas que integran el “Poema de la saeta”)

¹⁵ GARCÍA LORCA, “Cueva”, en *Poema del cante jondo*, p. 186. (es uno de los diez poemas que integran el “Poema de la soleá”).

¹⁶ Vide PAEPE, “Notas” en *Poema del cante jondo*, p. 161.

¹⁷ GARCÍA LORCA, Federico, “Juego y teoría del duende” en *Conferencias II*, introducción, edición y notas de Christopher Maurer, Alianza, Madrid, 1984, p. 91.

consigue expresarlos con mayor intensidad y pureza. Podemos decir entonces que la voz rajada del Agujetas especialmente llenaba con sonidos negros el aire del pequeño patio de *La soleá*.

Los sonidos negros entrañan una muerte simbólica, necesaria para la plenitud de la emoción. Nos ayudan a olvidar quiénes somos, para recordar quiénes verdaderamente somos. El ayeo del Agujetas tenía esa virtud de hacernos olvidar, porque cuando empezaba a cantar -antes que nada- él se olvidaba de sí mismo. En este sentido La Niña de los Peines tuvo que olvidar toda su técnica y todas sus facultades, tuvo olvidarse de sí misma para que pudiera llegar el duende a esa tabernilla de Cádiz donde cantaba.¹⁸

Siguiendo a Nietzsche, el músico dionisiaco busca llegar al “olvido de sí”; tiene que olvidarse de sí mismo para entrar en plena comunión con la naturaleza. Seguramente, en la antigua Grecia, la siringa llenaba de sonidos negros a la procesión dionisiaca.

Creemos que otras músicas dionisiacas como el *jazz* y el *blues* tienen sus sonidos negros en las *blue notes* (que escapan al sistema bien temperado) especialmente en esa nota que está entre la tercera menor y la mayor, expresando alegría y tristeza al mismo tiempo, otro oxímoron que también hace temblar al duende porque está en la raíz de la Pena andaluza.

“Todo lo que tiene sonidos negros tiene duende” decía el cantaor sevillano Manuel Torres después de escuchar el *Nocturno del Generalife* de Falla.¹⁹ Creemos que también lo diría al escuchar “la música callada del toreo”, y, sobre todo, al oír la silenciosa muerte que quedaba en las butacas cuando ya no había nadie en la plaza.

Sin duda el grito del poema está enduendado, vuela sobre la noche azul reduciendo los siete colores del arco iris al intenso negro de la Pena, “¡qué pena! Me estoy poniendo / azabache, carne y ropa”,²⁰ decía Soledad Montoya en el “Romance de la pena negra”. Existe una relación íntima entre el grito que tensa las cuerdas del viento, el temblor de la Pena y la muerte simbólica de los sonidos negros: “Soledad de mis pesares, / caballo que se desboca, / al fin encuentra la mar / y se lo tragan las olas”.²¹ En estos cuatro versos no sólo se dibuja la más pura esencia de la Pena andaluza en una

¹⁸ GARCÍA LORCA, Federico, “Juego y teoría del duende”, pp. 95-97.

¹⁹ GARCÍA LORCA, Federico, “Juego y teoría del duende”, p. 91.

²⁰ GARCÍA LORCA, Federico, “Romance de la pena negra”, en *Romancero gitano*, edición y estudio de Christian de Paepe, Espasa-Calpe, Madrid, 2006, p. 115.

²¹ GARCÍA LORCA, Federico, “Romance de la pena negra”, p. 114.

finísima ironía trágica, sino que también se escucha en la cadencia del mar la muerte simbólica que precisa la llegada del duende. En el silencio de la lectura (en el oído interno) estos cuatro versos son esencialmente sonidos negros: música callada, temblor de la Pena, vibrar del viento, y una *blue note*, entre la alegría y la tristeza. Con esta misma tensión volaba el ayeo del Agujetas, su rostro de azabache carne y ropa conseguía expresar el dolor y el placer en un mismo grito que llenaba el alma del pequeño patio.

“El grito deja en el viento / una sombra de ciprés”,²² rezan dos versos de Lorca donde el sonido tiene su sombra y lo visible, su eco. Eco y sombra dibujan el paso de la seguriya que se va perdiendo en la noche azul.

Si en el poema “El grito,” la elipse de un grito se perdía de monte a monte, en el poema “Después de pasar” (también incluido en el “Poema de la seguriya gitana”) son las mismas montañas personificadas las que, “gracias a su posición elevada, pueden seguir hasta no poder ver más la lenta progresión de la seguriya al horizonte”,²³ Lorca va a expresar esta idea en sólo dos versos: “Las montañas miran / un punto lejano”.²⁴ De acuerdo con el granadino “la melodía de la seguriya se pierde en el sentido horizontal, se nos escapa de las manos y la vemos alejarse hacia un punto de aspiración común y pasión perfecta donde el alma no logra desembarcar”.²⁵

En este mismo poema “Después de pasar”, igual que las montañas, “los niños miran / un punto lejano”,²⁶ La mirada de los niños también se pierde a lo lejos siguiendo el paso de la seguriya. Esta mirada despierta el sentido mítico del duende, que nos regresa al origen merced al olvido. Habíamos apuntado que el cantaor necesita olvidarse de sí mismo para atraer al duende. También nosotros necesitamos olvidar para recuperar la infancia. De acuerdo con esta idea Lorca apunta que el duende nos trae “sensaciones de frescura totalmente inéditas”.²⁷ Con el duende recuperamos el primer color, el primer sabor, el primer beso.

²² GARCÍA LORCA, “¡Ay!” en *Poema del cante jondo*, p. 179.

²³ Vide PAEPE, “Notas”, en *Poema del cante jondo*, p. 167.

²⁴ GARCÍA LORCA, “Después de pasar”, en *Poema del cante jondo*, p.167.

²⁵ GARCÍA LORCA, “Arquitectura del cante jondo”, en *Obra completa* (tomo VI), Akal, Madrid, 2008, p. 229.

²⁶ GARCÍA LORCA, “Después de pasar”, pp. 167.167. (es uno de los siete poemas que integran el “Poema de la seguriya gitana”).

²⁷ GARCÍA LORCA, “Juego y teoría del duende”, p. 97.

La mirada de los niños siguiendo el paso de la *seguiriya* consigue que el dolor del grito exprese también alegría. “Ramón Pérez de Ayala dijo en cierta ocasión, que no había escuchado algo más triste que el cante por *alegrías*. Y llevaba razón. Es cante de bulla y de fiesta, se acompaña con palmas, pero por debajo de la aparente viveza de su ritmo hay una larga corriente conmovedora”.²⁸ En este sentido por demás irónico podemos entender la alegría de la *seguiriya* que nos dice tristeza, así como la tristeza de este *palo* nos dice alegría. A la luz de esta ironía habría que leer la siguiente *seguiriya* del repertorio de Silverio Franconetti:

Corasón como er mío
No lo hay ni lo habrá,
Mientras más ducas y fatigas²⁹ pasa
Más contento está.

En “El paso de la *seguiriya*” del “Poema de la *seguiriya* gitana”, “va una muchacha morena [...] / Va encadenada al temblor / de un ritmo que nunca llega”.³⁰ Estos tres versos de Lorca hacen alusión al compás de la *seguiriya*, que se reinventa en cada pulso, que -paradójicamente- nunca llega, porque siempre acaba de llegar.

En estos versos la muchacha morena que va entre mariposas negras metaforiza el paso de la *seguiriya*. El hecho de que sea morena va a tener connotaciones eróticas en el simbolismo tradicional hispánico. El filólogo Stephen Reckert, partiendo de una cantiga galaico portuguesa, advierte que la piel blanca simboliza virginidad y que la mujer blanca se vuelve morena cuando la pierde.³¹ Veamos las siguientes coplas tradicionales:

Con el ayre de la sierra

²⁸ GARFIAS, Pedro, *De España, toros y toreros*, Gobierno del Estado de Nuevo León, Monterrey, 1983, p. 96.

²⁹ Ducas y fatigas son penas, *Vide* ROPERO NÚÑEZ, Miguel, *El léxico caló en el lenguaje del cante flamenco*, Secretaría de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, Sevilla, 1991, p. 150. La construcción pleonástica enfatiza el sentido de dolor frente a la alegría.

³⁰ GARCÍA LORCA, “El paso de la *seguiriya*,” en *Poema del cante jondo*, pp. 164-165.

³¹ *Vide* RECKERT, Stephen, *Más allá de las neblinas de noviembre*, Gredos, Madrid, 2001, p. 93.

Tornéme morena.³²

Por el río del amor, madre,
que yo blanca me era, blanca
y quemóme el ayre.³³

Cuando te pones, morena,
en la puerta de la calle,
pareces naranjo verde
que lo bambolea el aire.³⁴

En el mundo lorquiano hecho de estar morena se asocia con estar lunada, que significa estar embarazada. Un bellissimo ejemplo lo tenemos en estos dos versos del poema *Primer aniversario*:³⁵ “Morena de luna llena / ¿qué quieres de mi deseo?”. Otro ejemplo lo encontramos en dos construcciones paralelísticas del romance “San Gabriel (Sevilla)”:³⁶

Dios te salve, Anunciación.	Dios te salve, Anunciación,
Morena de maravilla. (vv. 43-44)	bien lunada y mal vestida. (vv.51-52)

En el romance “San Miguel (Granada)” las damas de triste porte vienen: “Morenas por la nostalgia / de un ayer de ruseñores”,³⁷ evocando el pasado de una primavera erótica que nunca va a regresar.

El hecho de que en “El paso de la seguriya”, la muchacha que metaforiza la seguriya sea morena le brinda a la imagen un carácter, que va a dibujar el pulso erótico de la muerte expresado en el paso de la seguriya; observe el lector en este sentido que la

³² Vide MASERA, María Ana, *Symbolism and some other aspects of traditional hispanic lyrics*, tesis inédita, Universidad de Londres, 1995, p. 270.

³³ MASERA, María Ana, *Symbolism and some other aspects...* p. 270.

³⁴ *Symbolism and some other aspects...* p. 230.

³⁵ GARCÍA LORCA, “Primer aniversario”, *Canciones de luna*, en *Obra completa* (tomo I), Akal, Madrid, 2008, p. 554.

³⁶ GARCÍA LORCA, “San Gabriel (Sevilla)”, en *Romancero gitano*, pp. 124-129.

³⁷ GARCÍA LORCA, “San Miguel (Granada)”, pp. 116-119.

muchacha “tiene el corazón de plata”.³⁸ La plata de manera especial simboliza la muerte en la poesía de Lorca³⁹, el caso más conocido quizás sea el que acontece bajo la luna gitana: “Con la sombra en la cintura / ella sueña en su baranda / verde carne, pelo verde, / con ojos de fría plata”.⁴⁰

El corazón de plata, que podría leerse como un oxímoron, nos habla de una muerte que late en el paso de la seguiriya. Es la misma muerte erótica que latía en el ayeo del Agujetas, su cante llenaba el aire de un deseo desgarrado que nunca llegaría a saciarse, como sucede con el “ritmo que nunca llega” del poema de Lorca.

Hay que añadir que la muchacha morena lleva un puñal en la diestra, podemos interpretar que cuando pasa va matando y a la vez va dando vida, o va dando vida conforme mata, “porque el placer de morir / no me vuelva a dar la vida” había escrito en este sentido el Comendador Escrivá, se trata de dos versos de una copla que Lope glosaría en *El Caballero de Olmedo* donde el poeta madrileño dibuja así los ojos de Inés: “Los ojos, a lo valiente, / iban perdonando vidas, / aunque dicen los que deja / que es dichoso a quien la quita”.⁴¹ Lorca expresa la pulsión erótica de la muerte y su relación con la mirada cuando pasa la seguiriya en estos dos versos: “En la voz entrecortada / van sus ojos”.⁴²

Así va quemante la seguiriya, apuñalando el aire, matando y dando vida con el pulso de la muerte, temblando de contradicción e ironía, así va con la pena, poniéndose de azabache carne y ropa, negra como el arco iris negro, perdiéndose de monte a monte, encontrando la mar y ahogándose en las olas. Llenando de erotismo y muerte el aire del pequeño patio del bar *La soleá*.

En su conferencia sobre el Cante Jondo, Lorca apuntaba que “en la seguiriya gitana, perfecto poema de las lágrimas, llora la melodía como lloran los versos. Hay campanas perdidas en los fondos y ventanas abiertas al amanecer”.⁴³ Siguiendo al poeta granadino podríamos decir que la seguiriya gitana es el *palo* que mejor puede expresar la

³⁸ GARCÍA LORCA, “El paso de la seguiriya”, p. 165.

³⁹ XIRAU, Ramón, ha estudiado la relación metal muerte en la poesía de Lorca, *vide* “La relación metal-muerte en la poesía de Federico García Lorca”, en Ramón Xirau, *Otras Españas, antología sobre literatura del exilio*, El Colegio de México, México, 2011, pp. 168-178.

⁴⁰ GARCÍA LORCA, “Romance sonámbulo”, en *Romancero gitano*, p. 101.

⁴¹ VEGA, Lope de, *El Caballero de Olmedo*, Cátedra, Madrid, 2006, p. 110, vv. 83-86.

⁴² GARCÍA LORCA, “Cueva”, en *Poema del cante jondo*, p. 185.

⁴³ *Vide* GARCÍA LORCA, “El primitivo canto andaluz”, p. 74.

Pena. Toda la significación que entraña la Pena andaluza se concentra en el último silencio que nos deja el ayeo, así se refiere Lorca a ese silencio: “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”.⁴⁴ La Pena se vuelve luminosa en el silencio de la seguriya. Cuando el Agujetas cantaba, se podía ver paradójicamente, a la Pena invisible flotando en el humo de *La Soleá*. La Pena se sentía en el sabor del vino, en la barra de madera y en el alma de los espejos. Se respiraba en el aire turbio y en el color ámbar de la noche. Pero sobre todo se dejaba sentir en la luz de la luna que vagamente iluminaba la calleja del bar *La Soleá*.

Cuando el Agujetas cantaba poseído, no solamente era un cantaor apasionado sino que también se convertía en un médium, su garganta era un instrumento por donde pasaban el grito de los muertos olvidados, el agudo sollozo de las almas en pena, y el espíritu de los poetas que la luna se había llevado de la mano.

El Agujetas también podía cantar por lo *bajini*, como si apenas estuviera sollozando, como si apenas rasgara el silencio con su voz herida.

Hay momentos en que la seguriya se canta por lo *bajini*, hacia adentro. Hacia lo más profundo, donde la voz apenas roza la superficie para invitarnos a entrar en las galerías del alma. Esa manera de cantar, casi rozando el silencio, quizás inspiró la siguiente seguriya de José Bergamín:

Cuando el agua quieta
su corriente clara
es cuando nos dice con su transparencia
todo lo que calla.

Cuando la seguriya encuentra el silencio lo deja preñado de Pena, así quedaba *La Soleá* después de cerrar, preñada de Pena. En la mañana las palomas sobrevolaban las aceras y el olor a café y a porras recién hechas se podía respirar en las calles empedradas del barrio La Latina. Por una de esas calles, el Agujetas, caminando despacio, se alejaba con la chaqueta al hombro. Buscaría algún sitio donde descansar y esperar a la noche, para que la luna y el vino de nuevo embriagaran su cante.

⁴⁴ GARCÍA LORCA, “Arquitectura del cante jondo”, p. 229.

BIBLIOGRAFÍA

- GARCÍA LORCA, Federico, “Arquitectura del cante jondo”, en *Obra completa* (tomo VI), Akal, Madrid, 2008, pp. 228-235.
- _____, *Canciones de luna*, en *Obra completa* (tomo I), Akal, Madrid, 2008.
- _____, “El primitivo canto andaluz”, en *Conferencias I*, introducción, edición y notas de Christopher Maurer, Alianza, Madrid, 1984, pp. 43-83.
- Ibid.*, p. 54
- _____, “Juego y teoría del duende” en *Conferencias II*, introducción, edición y notas de Christopher Maurer, Alianza, Madrid, pp. 85-109.
- _____, *Poema del cante jondo*, edición crítica de Christian de Paepe, Espasa-Calpe, Madrid, 1986.
- _____, *Romancero gitano*, edición y estudio de Christian de Paepe, Espasa-Calpe, Madrid, 2006.
- GARFIAS, Pedro: *De España, toros y toreros*, Gobierno del Estado de Nuevo León, Monterrey, 1983, p. 96.
- GRANDE, Félix, *Memoria del flamenco*, Punto de Lectura, España, 2006, p. 129.
- MACHADO, Manuel, *Poesías*, Alianza, Madrid, 1998.
- MACHADO Y ÁLVAREZ, Antonio: *Cantes flamencos*, Ediciones Cultura Hispánica, Madrid, 1975, p. 157.
- MASERA, María Ana, *Symbolism and some other aspects of traditional hispanic lyrics*, tesis inédita, Universidad de Londres, 1995.
- PAEPE, Christian de, “Introducción” en *Poema del cante jondo*, edición crítica de Christian de Paepe, Espasa-Calpe, Madrid, 1986, pp. 7-138.
- RECKERT, Stephen, *Más allá de las neblinas de noviembre*, Gredos, Madrid, 2001.
- ROPERO NÚÑEZ, Miguel, *El léxico caló en el lenguaje del cante flamenco*, Secretaría de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, Sevilla, 1991, p. 150.
- VEGA, Lope de, *El Caballero de Olmedo*, Cátedra, Madrid, 2006.
- XIRAU, Ramón, *Otras Españas, antología sobre literatura del exilio*, El Colegio de México, México, 2011, pp. 168-178.