

Luis Cernuda y la poesía popular: Entremés de romances en un final lorquiano

Rafael Bonilla Cerezo
Universidad de Córdoba

Un crítico no debe ser justo en el sentido corriente de la palabra. Mucho menos un gran artista. Así lo entendía Oscar Wilde quien, a finales del siglo XIX, se declaraba incapaz de admirar una obra diferente de la propia. El poeta, por naturaleza, seduce a las Musas rivales con tenacidad y egoísmo. Intuye que la perfección, siempre tan huidiza, sólo puede acatar las leyes de *su* talento¹.

En este sentido, la lírica de Cernuda responde a la aguda sentencia del irlandés. Más aún, quizá represente la imagen del profeta que, bajo la luz de la luna, arrastra el castigo de ver el alba antes que el resto del mundo. Y todo castigo, de manera regular, despierta una pequeña sensación de venganza, un "ignoto agujijón"² que incide sobre la poesía popular.

Ahora bien, el análisis de cuatro artículos³, decisivos para comprender la huella andaluza, invita a pensar que el desprecio no atañe tanto a "lo popular" cuanto a los marbetes teóricos. Si prescindimos de este detalle la tendencia "antilocalista" -y errática- ocultará los sentidos elogios que tributó a Lorca o los Álvarez Quintero.

1. A juicio de Oscar Wilde "sólo podemos dar una opinión realmente sin prejuicios cuando se trata de cosas que no nos interesan, y ésta es, sin duda, la razón de que la opinión carente de prejuicios carezca por completo de valor. El arte es una pasión y, en materia de arte, el pensamiento es coloreado inevitablemente por la emoción, y por eso es más bien fluido que fijo, y como depende de bellos estados de ánimo y de momentos exquisitos no puede ser constreñido dentro de la rigidez de una fórmula científica o de un dogma teológico". Cfr. Wilde, 2000: 88.

2. En el poema "A un poeta muerto (F.G.L.)" leemos: "Mas un inmenso afán oculto advierte/ Que su ignoto agujijón tan sólo puede/ Aplacarse en nosotros con la muerte, / Como el afán del agua, / A quien no basta esculpirse en las olas, / Sino perderse anónima/ En los limbos del mar". Cfr. Cernuda, 2002: 22-23.

3. Los artículos se encuentran recogidos en Cernuda, 1975: 727-745, 1006-1015, 1237-1240, 1325-1329. En adelante citaremos siguiendo esta edición. Indicamos junto al texto la página entre paréntesis.

Es por ello que, más allá de Browning o Yeats, estoy convencido de que el alma lorquiana lo cautivó desde joven; con una mirada casi filológica. Cuando estudia al autor de Fuentevaqueros confiesa su devoción por un folklore olvidado, atávico y germinador. Asumida la crisis del Romancero⁴ con demasiada ligereza, ha llegado el momento de encender el fanal que iluminó las raíces de nuestra tierra. Como poeta en busca del ideal tal vez nos engañó en ocasiones. Démosle en estas páginas la máscara de Lorca y les dirá la verdad.

¿Existe la poesía popular? Este interrogante, simple en apariencia, ha suscitado debates de hondo calado histórico. Sobre todo en una época en la que el término, *sensu stricto*, esconde no pocas falacias. Conviene recordar que toda clasificación se asienta sobre una escuela hermenéutica previamente sancionada. Por tanto, nada impide sostener que lo que para algunos es el paradigma de la sencillez para otros se convierta en un auténtico tratado filosófico. Cernuda, estimado por los manuales como defensor del "culturalismo literario", no iba a ser la excepción.

¿Invalida esta imagen su apuesta por una poesía para el pueblo?⁵ Sólo cuando se identifica a éste con el "vulgo" o reducimos el objeto de análisis a *La realidad y el deseo*⁶. La prosa, leída con atención, revelará esos tímidos secretos.

Parece bastante obvio que el escritor jamás comulgó con la noción de "folklore". La

4. Este artículo arranca de un breve y sugerente estudio de Antoni Marí sobre el romancero y el poeta sevillano. Cfr. Marí, 1990: 171-175.

5. Antonio Rodríguez Almodóvar parte de una premisa semejante a la nuestra. Es decir, igual que pretendemos descubrir a Lorca siguiendo la senda cernudiana, se puede conocer a Cernuda a través de la crítica de Silver. En este sentido, afirma que la poesía del sevillano cumple una función social, aunque desde una altura casi metafísica. A continuación, recoge unos versos del poeta citados por el inglés: "Dejar que su mente humillada se ennoblezca/ Con la armonía sin par, el arte inmaculado". Finalmente concluye: "Cernuda confiere una trascendental importancia a los creadores de arte. Son los salvadores del mundo". Cfr. Rodríguez Almodóvar, 1978: 234-235. El poema opera sobre nosotros como una educación ideológica a través de la educación del gusto. Se dirige al mundo. El problema de Cernuda -a la vez aquello que lo aleja de Lorca- es que "no contó con el mundo" al que hablaba, no salió a conocerlo.

6. José María Capote Benot ha señalado que en la revista *Mediodía*, núm. VIII, 1927, posteriormente incluidas dentro de "De un Diario", aparecieron dos pequeñas composiciones impregnadas de sabor popularizante: "Canción del pescador": "Agua: te vi tantas veces, / que te doy mis aparejos./ No quiero pescar más peces, /que quiero pescar reflejos" (15-12-1926) y "Canción del afilador": "En vano las chispas ruedan / con la piedra que va y viene: / los filos nunca se quedan / tal como el aire los tiene" (12-7-1926). Cfr. Benot, 1971: 99-100. Éstas son las únicas muestras de poesía popular, tendencia que no se volverá a repetir en toda la obra posterior. A nuestro juicio tomará elementos conversacionales del pueblo prescindiendo de los temas. Construye una lírica que podemos calificar de "popular" según la definición "romántica". Pero no se trata sólo del Romanticismo de Wordsworth sino de la pureza romántica -anterior al propio movimiento- que Lorca atribuyó a Góngora y Lope en su conferencia sobre el poeta cordobés.

lírica popular, según las "preceptivas", equivalía a un aguachirle condimentado por tres elementos: utilidad, paralelismo vital y crónica historiográfica. En consecuencia, la fabulación y el ornato rendían sus armas ante el temible *prodesse*.

Bien es cierto que un poeta, individuo inserto en la sociedad de su tiempo, se limita a escribir versos. Y en esta limitación reside su grandeza ya que carece de cualquier responsabilidad sobre los males que acechan a los coterráneos. Posee pleno derecho para expresarse con libertad -deleitosamente-, sin escuchar a aquellos que lo denigran:

"La mayoría de la gente no tiene en efecto una idea muy favorable respecto a la poesía ni respecto a los poetas. [...] Se les acusa de cantar mientras Roma arde, quiero decir, mientras los negocios públicos pasan por momentos difíciles, precisamente por la torpeza de los mismos que acusan al poeta, y el país está en guerra o en revolución" (p.728)

¿Por qué arde Roma? La causa hemos de buscarla en un factor muy ilustrativo: los gobernadores, ¡tan populares ellos!, condenan a los "diletantes" mientras dan cobijo a ineptos notariales y estetas de la ignorancia⁷. Ello nos conduce a una segunda pregunta: si estos ingredientes de lo popular han agriado los sabores ¿por qué no cambiar las especias?

Cernuda no reniega de la tradición, simplemente plantea su personal aliño poético. Y es que el pueblo, como concepto ontológico abstracto, no margina a los literatos; tan sólo los encorseta en un marco escénico determinado. ¿Es preciso un criterio pragmático, tal vez proxémico, para valorar los versos? ¿Hay poetas que trabajan en un ambiente que los protege -el teatro- y se acercan al "grupo" con mayor facilidad que otros? Contra este orden de cosas combate nuestro autor. Si la aceptación de lo que ocurre en escena es de todo punto artificial y sujeta a normas extrapoéticas, ¿de dónde manan esas fuentes "autorizadas" que relegan a los "creadores sin público" y -lo que es más triste- sin honorarios? O quizá haya que decir que sí buscan un destinatario concreto; escriben para el lector ideal, aquél que han construido en su mente:

"Alguien, en la escena de un teatro, en el salón de una conferencia, recita unos versos. Entonces el mismo parecido señor a que antes aludíamos, exclama: "¡Esto

7. Según Silver, 1995: 218, "Cernuda entendía la misión del poeta como abiertamente satánica, es quizá su más amplia diatriba contra la sociedad hostil que ve al poeta como paria y proscrito. Aquellos a quienes Cernuda constantemente denomina la grey han elegido las instituciones en vez de la libertad, la ciudad en vez del mundo natural, y rematarán su ignominia produciendo un crítico literario que estudie la obra del poeta; un parásito que se hará rico y famoso como nunca lo fue el propio poeta, verdadero creador".

sí que es poesía!" ¿Hay contradicción entre esa frase y la anterior? Si con la primera parece condenarse la poesía en general, con la segunda parece reconocerse la existencia de una poesía especial que merece elogios.[...] La poesía que escriba ese poeta, ¿sería una poesía popular?" (p. 729).

Antes de responder detengámonos en un aspecto muy controvertido. Aun admitiendo que la poesía sea comprensible, perviven serias dudas sobre el fantasma que deslinda -con una "precisión" que asusta- la luz de las tinieblas. Dicho de otro modo, ¿pueden las tablas del teatro descifrar la confusión de Babel? Un futurólogo se lo aclararía mejor. Mientras tanto, entiendo que los factores externos condicionan la recepción de cualquier manifestación artística.

La situación planteada no difiere de la "docta oscuridad" propuesta por Carrillo Sotomayor: en el Siglo de Oro se opusieron el "como las paga el vulgo" lopesco y la sublimidad gongorina; en el siglo XX, la poesía dramática, donde las fronteras entre orador y público están bien delimitadas, y la idealización que conduce "a la minoría". Pero en ninguna de las dos contiendas encuentro una prueba que logre verificar aquello que los espectadores aprehenden y en qué medida.

Por este motivo los límites de lo popular son lábiles e inestables. ¿O acaso el público áureo percibía en plenitud todo el trasfondo de *Fuenteovejuna*? ¿Elaboraron complejos sistemas de pensamiento sobre Calderón y *La vida es sueño*? No se engañen. El pueblo -esa palabra tan repetida y a la vez tan peligrosa- nunca vio a Segismundo como un filósofo existencial. Tan sólo deseaba que conquistara a Rosaura.

Algo parecido sucede con ciertos poetas que nunca suben a escena. Pongamos por caso a Góngora, el modelo del barroquismo más alambicado y "herético". ¿Alguien puede afirmar, sin temor a equivocarse, que sus romances y letrillas no gozaron del fervor de los lectores?

Esta es la senda que Cernuda recorre desde las primeras líneas. Para incluir una obra en el ámbito de lo popular hay que descubrir el grado de popularidad que posee el receptor⁸. La poesía, como actividad lucrativa para el espíritu y -perdonen mi prosaísmo- el bolsillo,

8. Andrés Soria ha matizado que el andalucismo presenta a partir del siglo XIX, y aún antes, una extraordinaria gravitación a lo *popular*. Lo popular es un elemento real y repetido: diríase una constante que activa su relieve en las actuaciones colectivas del pueblo andaluz. "Pero su presencia ha inducido, a menudo, a error en las interpretaciones globales o parciales de la cultura andaluza, acaso por haberse ignorado sus proporciones de integración en ella. Indudablemente esta cultura no es del todo popular. Ni tampoco sus rasgos principales son los de la decadencia". Cfr. Soria, 1988: 185.

aspira a obtener el mayor eco. Este hecho no significa, necesariamente, que el auditorio esté integrado por una clase social privilegiada. Porque -y todos sabemos que es verdaderamente- mientras se contrarían los gustos del trabajador es fácil suscitar los recelos del aristócrata:

"Muchos aceptarían en principio la idea de una poesía aristocrática. Pero de ahí no se sigue que esa poesía sea una poesía de clase, una poesía cuyo público exclusivo lo compusiera la aristocracia. [Recordemos] unas prudentes palabras que Cervantes puso en boca de Don Quijote, quien hablando con el caballero del Verde Gabán dice: "Y no penséis, señor, que yo llamo aquí vulgo solamente a la gente plebeya y humilde, que todo aquel que no sabe, aunque sea señor y príncipe, puede y debe entrar en el número del vulgo" (pp. 730-731).

Eliminada la sociedad estamental -y su doctrina del *corpus mysticum*- la capacidad intelectual se corresponde con la pericia lectora. Pero no se nos negará que algunos vestigios de servidumbre sobreviven a esta disertación tan "democrática"⁹. Si la poesía requiere un esfuerzo cognitivo y el pueblo es presa de la ignorancia, ¿quién lee esas composiciones? Sólo los elegidos podrán desentrañar los arcanos ya que el público que bautizó al "género" carece de talento para apreciarlos. ¿Siempre? La opción por una poesía "teóricamente" popular demuestra lo contrario:

"Tendríamos que afrontar la cuestión desde otro ángulo, resolviendo que si no existe una poesía prácticamente popular, exista una poesía teóricamente popular, lo cual no supone que esa poesía sea popular, sino que podría o debería serlo.[...] Wordsworth define la poesía como "espontáneo desbordamiento de un sentimiento poderoso", haciendo así descansar la poesía sobre una base sentimental, lo cual es propio de una época como la suya romántica y democrática" (p. 731).

Para ello necesitamos que, por elevado que sea el carácter del poema, recree un lenguaje sencillo, "cercano al de la buena prosa"¹⁰. Sin embargo, la eliminación del ornato

9. Su valoración del acto poético como algo superior e selectivo fue captada por sus propios compañeros. Recordemos unas palabras de Gregorio Prieto: "es el momento de apreciar su romanticismo moderno, entrelazado a un superrealismo de expresión actual, que, como manojo de violetas en símbolo de vida marchita, su perfume de cuando lo fueron frescas, se deja sentir y se eterniza en recuerdo con rastro genial y se hermana en fines intelectuales que se eternizan como pájaros vivos de atractivo color". Cfr. Prieto, 1977: 149.

10. Sin duda, más clara y sistemáticamente que el de ninguno de sus coetáneos, el lenguaje lírico de Cernuda pretende no alejarse demasiado de la norma hablada. Así lo interpreta Cesar Real Ramos quien distingue estos rasgos como esenciales: preferencia por el verso largo, predominio del ritmo, encabalgamiento constante, ausencia de juegos de palabras, hipérbaton suave y, por encima de todo, utilización del léxico cotidiano. Cfr. Real, 1983: 95. Pero no olviden que el lenguaje hablado no implica en ningún caso tono coloquial. Cfr. Otero, 1977:129-137.

que define a esta teoría lírica da lugar a dos conclusiones negativas: si se rebaja el nivel retórico para adaptarlo a los conocimientos del pueblo, el esfuerzo compositivo, la lucha con el idioma que consagra a Góngora o Quevedo, desaparece por completo. En consecuencia, y ya que el lector parece renuente a aceptar algo que escapa de su magín, habría que encontrar un autor que satisfaga sus aspiraciones estéticas. Desde estas coordenadas pienso únicamente en dos candidatos: el propio pueblo o un poeta falaz.

Pero las dificultades no terminan aquí. Convendrán conmigo en que el mismo grado de artificio existe en la prosificación del metro que en la arquitectura depurada del ritmo. Si admitimos que una de las propiedades de lo popular es la espontaneidad ¿no perciben una máscara de impostura en esta escuela tan "coloquial"? Partiendo de esta premisa, Cernuda opina que Campoamor "redujo el lenguaje a pura prosa" y a nadie se le ocurrió considerarlo como un poeta del pueblo. Sencillamente porque no lo era. Escogió una expresión cercana a "lo oral", palabra bien separada del dominio de lo "popular".

Hasta ahora nos hemos mantenido en la superficie de la preceptiva. Profundicemos unos instantes en la aplicación textual:

"El objetivo principal que Wordsworth se proponía con sus poemas era "escoger incidentes y situaciones de la vida ordinaria y referirlos, en cuanto fuera posible, con un lenguaje usado realmente por los hombres". Para ello se fijó en la "vida humilde y rústica". Y acepta "el lenguaje de dichos hombres, ya que son ellos quienes están en contacto con los principales objetos de donde se deriva la mayor parte del lenguaje" (pp. 732-733).

La intención del poeta inglés es plausible, aunque utópica. ¿El *Cratilo* de Platón y la causalidad objeto-lenguaje en pleno siglo XIX?¹¹ Eso parece. La única diferencia es que los contertulios helenos respondían al nombre de Sócrates y Hermógenes -lo que

11. En Alemania, los seguidores del *Sturm und drang*, con su exaltación del genio frente a la razón, prepararon el terreno para esta supuesta revolución cognitiva. Poco después, las doctrinas de Immanuel Swedenborg cristalizan en la interpretación romántica del mundo como un enigma en que no hay nada explícito, y en el que los fenómenos y los seres que lo pueblan significan algo, componen un libro abierto. Entre los románticos ingleses también tuvieron gran arraigo estas ideas. William Blake sostenía que la naturaleza es un reflejo del mundo celestial y el poeta, mediante el espíritu y la imaginación, es capaz de percibir lo invisible. Según Wordsworth, la naturaleza tiene alma y vida, porque todo en ella está pleno de Dios y de su Espíritu, el cual nos habla por medio de sus paisajes y componentes. En fin, Coleridge, Shelley y todos los románticos, siguiendo una línea de pensamiento que va de Hegel a Fichte y se remonta a Platón, partían de la supuesta existencia de una Idea que se materializa y se muestra a los sentidos a través de la naturaleza y los objetos sensibles. Cfr. Salázar, 1999: 17-46. En este sentido, también es fundamental el ensayo de Philip W. Silver "Cernuda, ¿poeta romántico?". Cfr. Silver, 1989: 73-97.

nos predispone a la tolerancia- mientras que los "demiurgos léxicos" de Wordsworth se llaman "hombres rústicos".

En el fondo, su postura entronca con la noción humanista del *decorum*: a un tema "ordinario" debe asignarse una expresión *humile*; por el mero hecho de que los rústicos manipulan aquellos objetos primarios de los que nace el lenguaje. En otras palabras, toda poesía privada de un referente objetivable carece de validez estética. ¿Qué nos queda? Florilegios de "bucólicas virgilianas" y anecdóticos. ¡Veinte siglos para esto! Es lógico que Cernuda se indigne.

Sin embargo, toda crispación contiene un poso de equidad. Es decir, el crítico ataca ciertos asertos que considera erróneos; mas el error, con frecuencia, se transforma en una sugestiva fuente de conocimiento. Uno de los más interesantes alude al binomio primitivo / popular:

"En todos los países, dice Wordsworth, los poetas primitivos escribieron con pasión, excitados por acontecimientos reales, y al obrar así, procedían naturalmente, como hombres que eran. [...] ¿No parecen acordarse estas palabras a muchos de nuestros romances viejos?¹² Después añade: "En épocas posteriores, los poetas, y quienes ambicionaban la fama de estos, al comprender la influencia de dicho lenguaje, deseosos de producir idéntico efecto sin sentir la misma pasión, adoptaron mecánicamente aquel estilo" (p. 734).

¿Dónde reside la vinculación entre primitivismo y folklore? Ciertamente lo desconozco. Lo que sí está claro es que el poeta primitivo guarda una estrecha relación con aquellos hechos que narra. Siente las hazañas como algo próximo a lo vivido.

La identificación de este modelo con el concepto de popularidad desemboca en un estado que, por paradójico, invalida toda la teoría romántica que subyace en su planteamiento. ¿No recogía el siglo XIX la herencia medieval de gestas y leyendas maravillosas? Es incuestionable; pero dichos relatos carecen de la contemporaneidad "historia-discurso-autor" y, atendiendo a esta circunstancia, no podríamos catalogarlos como populares. *Ivanhoe*, *Quintín Durward* o *El talismán*, auténticos *best sellers* durante décadas y generaciones, fueron escritas por Walter Scott, individuo que bien poco tuvo que ver con Cedric

12. El concepto de tradición en estos artistas, lejos de significar una fuerza inconsciente que se perpetúa a lo largo de la historia, constituye un trabajo selectivo y refinado. El poeta, en su calidad de ser superior, elegido, es quien conecta, a través de su poesía, al pueblo con su arte más primitivo, restaurando la unidad perdida. Esta es la gran propuesta de Wordsworth. A este respecto consúltese Heras Lázaro, 2000: 412-421.

"El Sajón" o Brian de Bois Gilbert. ¿Anula este dato, meramente cronológico, su éxito y difusión? Por supuesto que no. Si así fuera, borren de los manuales las *Noches lúgubres* de Cadalso, la pasión de Pelayo y Hormesinda, la espectral Salamanca de Espronceda. Este criterio no resulta operativo ni empírico pero Cernuda lo reinterpreta a su modo:

"De la imitación artificiosa que produce ese resurgir de las viejas literaturas nacionales procede en gran parte la poesía popular moderna" (p. 735).

Con los romances viejos de nuestra tradición ocurre algo similar. En principio, aquellos que los escribieron cumplen el requisito historiográfico que Wordsworth exige; incluso pueden sentir con fervor las aventuras del Cerco de Zamora o Bernardo del Carpio. Ahora bien, estos romances se desgajaron de los Cantares de Gesta lo que invita a pensar que existen unos precedentes autorales bastante más primitivos que los del siglo XV.

¿Era más pasional el Mester de Juglaría que la defensa de Baeza? Y, teniendo en cuenta que la literatura se nutre de temas griegos, ¿en qué período hay que fijar la cuestión del primitivismo? La cosa se complica aún más cuando Góngora y Lope introducen los romances piscatorios en feliz convivencia con los acontecimientos nacionales. Ya no sólo la expresión se aleja de lo autóctono sino el propio argumento. Por tanto, la crítica del estilo, incluso lógica, no deviene en mecanicismo narrativo.

¿Creen además que la revolución fue tan inaudita? En absoluto. Quienes marcan un antes y un después presuponen que el romancero viejo era castizo, puro, y la nueva moda lo convirtió en género maldito. ¡Qué gran equivocación! Cernuda percibe que estos romances seminales, "populares", encierran tanta elaboración literaria como cualquier "dezir épico". De lo contrario no hubieran alcanzado un reconocimiento tan clamoroso:

"El ideal vernáculo de nuestros defensores de la poesía popular ha sido siempre el Romancero. ¡Escribir un nuevo Romancero! [...] Hojeemos algunos de aquellos romances viejos. Cuán exquisitos y deliciosos. Más sin querer acabo de expresar mi admiración por ellos de un modo poco adecuado a la idea que comúnmente se tiene acerca de la poesía popular; porque la poesía popular no debe ser, ni exquisita ni delicada" (pp. 735-737).

Por extraño que parezca la poesía popular es la más antipopular de todas. Nuestro crítico advierte el valor de la escuela romanceril pero destaca sólo aquellos ejemplos en los que la coloquialidad se da la mano con la ciencia versificadora. Algo semejan-

te al estilo "jocoserio" creado por Góngora en sus fábulas mitológicas. Reniega de la pureza de los *genus* para unirse con entusiasmo a la hibridación diafásica:

"Veamos el romance de "El prisionero". [...] ¿Es exclusivamente popular? Algunas odas de Fray Luis de León, que fue también un prisionero durante cinco años en la cárcel inquisitorial, ofrecen el mismo tema de este romance, y Fray Luis de León no es un poeta popular. ¿Será entonces la expresión lo que haya aquí de popular? (p. 737).

Difícilmente; en el romance de "Fontefrida"¹³ aparecen versos que podría firmar el mismo Garcilaso quien, no lo olvidemos, fue anotado por Herrera allá por 1580. En esta tesitura, y ya que perseguimos un nuevo criterio taxonómico, destaquemos el tono airoso y sencillo de la expresión:

"Pero ese tono existe también en los versos, como las canciones "Viso enamorado", de Villasandino, o "Muy graciosa es la doncella", de Gil Vicente, que no son populares" (p. 738).

La presencia de Gil Vicente no es casual¹⁴. Actúa como una pieza clave de todo su enfoque analítico. A finales del siglo XV, las representaciones -mimos y obras dramáticas- tenían lugar en la corte papal y los recintos palaciegos. Aunque se trata de un teatro incipiente, donde la separación actor-espectador aún no está consolidada, sorprende la naturaleza del auditorio: nobles y clérigos. ¿Qué ha sido de aquel poder de las tablas para convertir en poesía popular lo que se escenifica ante un público?

13. El romance narra a modo de fábula la pretendida seducción de la desconsolada Tortoliceña por el taimado Ruiseñor, al que la viuda aparta con enérgica presteza. Cfr. *Cancionero de la Lírica Tradicional*, 1983:52. Cernuda apreció con su proverbial agudeza los ecos garcilasistas pero, recientemente, Manuel Gahete ha subrayado la vinculación con las cantigas gallego-portuguesas; se rehuye el casamiento que subyuga a veces más que gratifica. Esta atmósfera de hostilidad contra el matrimonio se confiesa a la madre, como ocurría en las cantigas. Cfr. Gahete, 1998: 63-79.

14. Juan Luis León, 1998: 137-176, afirma que "unir a Góngora a la tradición popular, a Gil Vicente, a Juan del Encina, es un gran logro de esta generación. Este logro es aplicable inmediatamente a una revisión del flamenco; revisión que se apresura a hacer Lorca; pero que dejan intuida Alberti, Aleixandre, Prados, Altolaguirre, Rejano, Garfias, Villalón..." (p. 151). Sin embargo, habría que matizar que Encina o Gil Vicente sólo son parcialmente "populares": las églogas 11, 12 y 14 del primero no se reducen a los meros rústicos mientras que el auditorio del segundo era fundamentalmente noble. Esta idea subraya la defensa cernudiana de una "popularidad letrada". También Alberti, en *La poesía popular en la lírica española contemporánea*, en *Prosas encontradas* (1924-1942) -véase Alberti, 1970- demostrará la interinfluencia entre la poesía culta y la de tipo popular que se ha dado en todas las épocas, incluso en las de mayor auge de tendencias técnicas y culturales.

Acepto que en nuestros días la heterogeneidad receptora es mayor; pero no se podrá negar que Cernuda refuta el argumento de *auctoritas* según el cual el teatro confiere naturaleza poética al metro. El escenario no es más que eso: tramoya, carpintería. Oculta en el manuscrito o llevada a la palestra la genialidad es idéntica. Y si no es la misma, al menos está latente. Recae sobre el director y los empresarios la obligación de plasmarla con brillantez; pero en sí, como texto, ya es "popular" o no lo es. Otra cuestión es que el espectador sepa captarlo con objetividad y agudeza.

Sin embargo, corremos el peligro de dar por sentado un problema de difícil solución: la sencillez expresiva no siempre se origina en el venero de lo popular:

"Todos conocemos el tono alternativamente indistinto o exagerado que tiene el lenguaje del pueblo, no de tal o cual individuo excepcional del pueblo, sino del pueblo como un todo. [...] No digo que de continuar este examen del Romancero no halláramos composiciones que mostraran claramente su raigambre popular pero es sintomático que sólo aparezca en los romances, por lo general, coincidiendo con su fracaso artístico" (p. 739).

En esta explicación, y no en otro sitio, se esconden las causas del empobrecimiento estilístico. En la Edad Media conservaban un carácter formular, una *tekné* sumamente cuidada, que facilitó su asimilación por las gentes. Así lo sintió De Chasca. El Siglo de Oro aportó una maleabilidad rítmica sin parangón, paralela a la reforma de la focalización temática. ¿Qué sucedió en los siglos siguientes? Una machacona colección de *topoi* rancios y avulgarados. Muy populares, sí, pero exentos de ingenio. Hay que esperar hasta los soberbios *Romances históricos* del Duque de Rivas para asistir a una efímera resurrección. Un oasis en medio del páramo -con honrosas excepciones como la de Lorca-.

Todo se reduce, pues, a la disolución de un caprichoso oxímoron que nos persigue con denuedo: "arte popular". El arte es privativo del truco y exige un espectador inspirado que también se transforme en artista¹⁵. Si hay un listón estético, que lo hay, debe servir para elevar el nivel del virtual destinatario. Cuanto más alto mejor. Lo con-

15. María Victoria Utrera, 1995: 97, estima que la poesía de Cernuda presenta al hombre y al poeta separados de su entorno: "Sin embargo, no siempre viene acompañada su soledad de un rechazo absoluto hacia la sociedad. En ocasiones el aislamiento se convierte en el único camino posible de acercamiento al mundo". Por su parte, Jacobo Muñoz, 1977: 120, considera que en la lectura de sus poemas "se invita al posible lector, de acuerdo con este procedimiento, a rehacer espiritualmente el proceso poético mismo de su autor, actuando así la poesía sobre su mente, sustituyendo o contagiando, en cierto modo, su pensamiento y percepción por aquellos del poeta".

trario conduce a la desidia y el aburrimiento. Incluso los ritos más ancestrales precisan de una etapa formativa que favorezca su asimilación e impida el olvido:

"Como escribió Juan Ramón Jiménez lo popular es "imitación o tradición inconsciente de un arte refinado que se ha perdido", añadiendo que los primitivos "no son tales primitivos sino con relación a nuestra breve historia de la cultura". [...] Además, si el Romancero fue alguna vez poesía exclusivamente popular ¿por qué no lo es hoy ya? ¿Por qué una obra artística popular ha de perder su popularidad no sólo al pasar de un siglo a otro, sino de una región geográfica a otra no muy distantes entre sí?" (p. 740).

Porque quizá nunca lo fue. Pocos ejemplos encontraremos en nuestra crítica, académica o no, que subrayen con tanta nitidez la transitoriedad de la poesía. Las manifestaciones exquisitas brillan con tremenda luminosidad. Por eso son poderosas y escurridizas. Harían las delicias de Heráclito. Alejarse del "tesoro" es fácil, recuperarlo prácticamente imposible. "Todo fluye" y las aguas de las Musas son reacias a acogernos de nuevo. No toleran la traición:

"Las palabras que Wordsworth aplica a la desviación artificiosa de los poetas, apartándose de la sinceridad y el fervor primitivos, pudieran con la misma razón aplicarse también a quienes modernamente intentan remedar dicha sinceridad y fervor, "deseando producir idéntico efecto sin sentir la misma pasión" (p. 741).

Entonces, ¿por qué se la llama popular? ¿Ha existido alguna vez en nuestro país? A juicio de Cernuda sólo Lope de Vega merece llevar este calificativo. Es nuestro poeta nacional. La intuición resulta sugerente aunque la pondremos en cuarentena. En las obras del madrileño que, contra lo que se pudiera pensar, habló muy poco "en necio" mientras nos dejaba "el gusto", nuestros antepasados vieron su imagen reflejada. Sin embargo, nunca se sublevaron -al menos no demasiado- ante el comendador de turno. Contemplaban sus penurias en escena y efectuaban la catarsis de manera incruenta:

"En efecto, la admiración del público español del siglo XVII ante el drama contemporáneo, brotaba de una disposición espiritual que le unía con el propósito del poeta: ambos tenían una ambición nacional común que el público sentía y el poeta expresaba; acaso con algunos poetas primitivos medievales ocurriese lo mismo" (p. 743).

No me remontaré a la época de Per Abbat para indagar la esencia del drama. Prefiero girar las manecillas un siglo, hasta el primer decenio del XIX. Durante estos

años, autores como Lista -buen conocedor de Lope-, Quintana, García de la Huerta o Jovellanos culminan la profecía del Fénix. ¿No encendieron *Raquel*, *Munúza*, *Pelayo*, la Guerra de la Independencia? ¿Existe una literatura más patriótica, más nacional, que la de aquellos que lucharon contra el invasor francés? Si la hay es escasa. Pero pagaron un precio que lastra la expresividad. Lo habrán intuido. La maestría de Lope resultó un obstáculo insalvable y no tardarán en entonar el *rendez-vous*. Aun así, desbordan una pulsión tan nacional, tan "popular"... El cuerpo es neoclásico, el alma romántica. Concilian el verso que llama "al pan, pan, y al vino, vino" con la hueca retórica declamatoria de lo popular moderno.

¿Popular moderno? Sí, acostúmbrense a este concepto de ahora en adelante. La República literaria andaba escasa de poetas y Andalucía hubo de acudir en su ayuda: los Álvarez Quintero colocaron el primer pilar¹⁶; del friso y el arquitrabe se encargará Lorca.

La aproximación de Cernuda al dúo sevillano, dueño de un humor que cauteriza llagas, se produce desde la más ácida burla. Comprenderán que el erudito que batalló con la corriente romancesca, vacua y repetitiva, no iba a ser benévolo con títulos como *Mariquilla Terremoto* o *Amores y Amoríos*. Sin embargo, muy pronto comenzó a valorar algunos rasgos "populares" dignos de mención:

"La comedia era *El Patio*. El propósito inicial mío no era tanto ver la comedia (que conocía), sino, en complicidad, reírnos de ella. Acaso deba aclarar ahí que el propósito llevaba en mí una contradicción, porque los actores españoles (que estimo como los peores del mundo) me ponen de mal humor" (p. 1006).

Lo reconozco, esta actitud predispone a la saña. No obstante, intentaré dilucidar dónde se oculta la mano maestra que transformó el sintagma "reírnos de ella" en "reírnos con ella". Cernuda denuncia los defectos -tan sabidos que ya cansa- de la pareja de hermanos: aquellos que proceden de la persona de los autores y los que tienen su sede en el ambiente mismo, lugares y personajes: "los temperamentales del medio social cuya imagen presenta" (p. 1007).

16. Juan Carlos Rodríguez incide en la crispación que Lorca sintió porque el *Romancero gitano* produjera su primera mitomanía, que lo hiciera aparecer como un gitano en ese sentido, como un poeta natural o popular, cuando él sabía el refinamiento, el arte inmenso que había colocado en ese libro. Lo mismo ocurre en ocasiones con el estudio de los Álvarez Quintero. Así, cuando analiza *Bodas de Sangre* podemos leer: "hay una estilización del populismo, una estilización del andalucismo exactamente igual que en Alberti en *Marinero en Tierra*, superior al de los Quintero, superior al de toda la tradición flamencóloga". Cfr. Rodríguez, 1981: 65-69.

A estas alturas se habrán dado cuenta de que Andalucía no es sinónimo de "popular" y mucho menos de "tipismo". El prototipo flamenco, la mujer vestida de faralae, fijan arquetipos rancios y poco fieles a nuestra identidad. Ni cantamos siempre ni vivimos en Jauja:

"La observación de la realidad es en ellos aguda, y deliciosa su representación dramática de la misma, pero la vicia en ocasiones el optimismo pueril y *a priori* con el que pretenden idealizarla. Ya Valera menciona que los diálogos son animadísimos y graciosos, el lenguaje propio y peculiar al pueblo de por ahí, las figuras bien trazadas y llenas de verdad" (pp. 1007-1008).

¿Observaban su época los escritores costumbristas? ¿Hay en Zabaleta, Estébanez Calderón o Larra folklore gratuito sin más? En mi opinión, pocos "testigos" cuentan el siglo XIX como ellos. Este ingrato papel lo desempeñaron antes, con mayor o menor fortuna, el *Rimado de Palacio*, Vélez de Guevara y Feijoo. Ninguno ha sido estudiado como "popular" pero todos hablaron del pueblo, de la vida diaria. ¿Qué hay en los Álvarez Quintero que los condena a la hoguera de la "españolada"? Sólo prejuicios. Escrutaron la realidad con perspicacia pero cometieron un "error": adornarla con "fermosa cobertura". Profundicen en el traje de lunares y hallarán un lenguaje vivo y sorprendente, "peculiar al pueblo de por ahí".

Para conjeturar que algo es "peculiar" se precisa un detenido estudio en el que -si fuéramos Pottier- los cuadros positivos y negativos resultaran concluyentes. Los Quintero son "populares" porque dotan de realismo léxico a los diálogos de sus tipos, que no lo son tanto. Basta comparar cualquiera de sus comedias con las novelas de López Pinillos, sin ir más lejos, y nos daremos de bruces con una fonética falseada y cansina. Abran de nuevo el texto de *Puebla de las Mujeres*, una de las cimas quinte-rianas, y saluden a los "dialectólogos del humor" que la alumbraron.

Recordarán que el diagnóstico "popular" del poeta no se constriñe sobre el lenguaje. Será preciso investigar también los argumentos:

"Valera se da cuenta de lo que la obra de los Quintero es, pero no puede prescindir de lo que a él y a sus contemporáneos les habían enseñado maestros y preceptistas, ni la propia práctica observada en sus obras literarias, considerando como punto esencial de ellas, y no sólo en la comedia y en el drama, sino también en la novela, la existencia de un argumento dominante" (p. 1008).

Acabamos de mentar al difunto en el hogar de la castañuela. ¿Cómo se puede entender que las estampas, los retazos medio esbozados de sus escenas, contengan una arquitectura cartesiana? Hablaríamos entonces de Shakespeare, Valle-Inclán o Arthur Miller. Y, salvo sorpresa de última hora, los Quintero no gozaron de su amistad. Lo que importa no es la trama sino el ambiente; el pueblo y no los protagonistas. Sus personajes son numerosos y esquemáticos; todos hablan a la vez pero ninguno dice demasiado. En la polifonía -Bajtin y Berlanga lo saben- reside su vigencia:

"El ambiente poblado de figurillas graciosas y propias del mismo pasa a sustituir al argumento en la obra dramática. De ahí el parentesco estético de los hermanos Quintero, al sustituir el detalle modesto y cotidiano al conjunto grandioso o supuestamente tal, con Azorín, y que del arte de aquéllos pueda decirse lo mismo que se dijo del de éste; que ofrecía "los primores de lo vulgar" (p. 1009).

Curioso sintagma éste: "vulgaridad primorosa". ¿Se trata de un nuevo oxímoron o, por el contrario, alude a otro enfoque de la "cotidianidad artística"? Cuando el primor viene acompañado de ligereza y descuido hay que presuponer un cierto carácter espontáneo, vivo. Sólo equiparable al impresionismo. Mientras Seurat punteaba sus lienzos, Azorín taquigrafió la realidad con pausas frenéticas y definitivas. Casi fotográficas. Incluso interpretó el cine como una sucesión de momentos.

Del mismo modo entiende Cernuda la comedia de los Quintero. Unas frutas, un plato, un cacharro y lienzo colocados sobre la mesa valen tanto -a Cezanne nos remitimos- como el monólogo de *Hamlet*.

Ahora bien, aunque aceptemos que el argumento es secundario para ellos, no se afirma lo mismo de la proporción en los actos:

"Este teatro es excelente cuando sus proporciones son las del entremés, paso de comedia o comedia breve; pero decae cuando los autores, ambiciosamente, quieren darnos la comedia en tres o más actos. [...] En las comedias del tipo segundo el argumento suele recobrar su antiguo dominio y los autores pierden el suyo. [...] Ahí es donde el optimismo *a priori* de los Quintero suele volverse contra ellos, porque no son poetas, y al tratar de serlo, han de manejar el arma de dos filos que la poesía, invocada por ellos, puso en sus manos inhábiles" (pp. 1010-1011).

Su reino no es el de Lope; habitan en el entremés, en los pasos de Lope de Rueda. Si hubieran nacido durante la "comedia nueva", ¡qué jacaras y mojigangas nos habrían

legado! ¡Qué talento para la pieza breve, la gracia chocarrera, la pulla salerosa! Brillan en las distancias cortas, protegidos por la seguridad que les proporciona la estampa. Aprehenden el motivo "popular" para dotarlo de una categoría literaria sin precedentes. Por eso no rinden tributo al Lope de las jornadas; su devoción se encamina hacia el homónimo antecesor, maridado, eso sí, con la economía sainetesca y entremesil.

Esta admiración por la obra concisa, de trazos sutiles, deriva en una objeción ya referida:

"La obra teatral tiene el gravísimo inconveniente de no poder subsistir, ni apenas existir, en cuanto teatro, sin el apoyo y aplauso del público, y éste, en todas partes, es el juez menos calificado para decidir del valor de ella" (p. 1012).

¿Recuerdan el discurso de Alonso Quijano que daba inicio a nuestra exposición? El público nunca podrá ser crítico; por la simple razón de que no siente la llamada del arte. Le falta la inspiración platónica que lleva a la *anamnesis*, por no hablar de la formación aristotélica que permite juzgarla. Las "gentes", así, en plural, admiran lo que les es más próximo, más "popular", porque se ven identificados en escena. Se equivocan. Aquello que captan en el teatro bebe de la vida y las costumbres pero carece de valor sin el amplio palimpsesto literario que lo origina. ¿O acaso los Álvarez Quintero surgen de la copla y el mantoncillo? ¿Desconocían los relatos costumbristas de la segunda mitad del XIX? La ingenuidad del espectador no ha de recaer sobre el crítico. Menos aún sobre el autor. Escuchemos a Cernuda:

"El de los Quintero tiene detrás, como tradición, una parte de nuestra literatura moderna; en él, claro hay elementos de la tradición dramática, pero hay otros que no pertenecen a ella. Entre los dramáticos, por ejemplo, Don Ramón de la Cruz, poniendo a cuenta del ambiente andaluz lo que en sus *Sainetes* es ambiente madrileño.[...] Pero también entra en lo no dramático, y mucho, el costumbrismo romántico y la novela regional" (pág. 1012).

Quizá no logren la misma aceptación pero ello no empaña su decidido esfuerzo para dignificar un concepto, el de lo "popular", manoseado por etnólogos y geógrafos. No lo olviden, en los Álvarez Quintero subyace un gran capítulo de "nuestra literatura moderna". Un capítulo que en el libro vital de Lorca se reduce a prólogo. La poesía del granadino viaja mucho más atrás; es enciclopédica y pasional. ¿Sus maestros? Sófocles y Esquilo.

¿Cómo es posible que el principal lírico andaluz se alimente del corifeo clásico? Porque "no es un poeta español, aunque descontemos las analogías externas españolas y, sobre todo, andaluzas tan fáciles por lo demás de constatar. Hombre de otro espíritu, de otro temperamento, casi se diría de otra raza, sus antecedentes definitivos no podemos hallarlos aquí, en la tradición española" (pp. 1239).

Pues bien, obedezcamos el veredicto: Lorca no pertenece al grupo de Lope. Ni siquiera a la misma etnia. ¿Es un apátrida? ¿Vaga, errante, sin ningún asidero local? Claro que no. Su popularidad, tantas veces ponderada, descansa en la realidad metafísica de las esencias¹⁷. Cuando señalamos que los rústicos de Wordsworth no poseen la formación necesaria para designar entidades, obviamos una pequeña matización. Quizá un aliento cultivado, andaluz, fuera capaz de recoger las semillas de Anaxágoras, los *spermatá* que alimentan todo el universo. En este sentido, la construcción lorquiana de lo real es "primitiva", "popular"¹⁸:

"Para él existe el mundo visible; hasta diría que el mundo visible se ha hecho para él y otros espíritus análogos, con su frenético amor a lo tangible, lo gocen y lo adoren. Cada color, cada sonido, cada forma penetra en sus sentidos con tal fuerza que allí quedan reflejados para siempre. Sus palabras se ven, se tocan, se saborean y aspiran, exactamente igual que un color, una forma, una pulpa o un aroma" (p. 1239).

Conoce los misterios de la tierra y su poesía nace de ella, de lo más profundo del subsuelo. Es arcillosa y brillante, viva y conquistadora¹⁹. Si consigue el favor del público es precisamente por eso: no refleja sus hábitos sino que bucea en los enigmas que los engendraron. Su Andalucía se aleja del costumbrismo; hunde su alma en los grie-

17. En unos términos parecidos se ha expresado Pedro Córdoba, 1982: 143, cuando destaca que "si la poesía no tiene su punto de partida en la realidad natural o popular y tampoco es una creación ex nihilo, sólo cabe una posibilidad. El poeta parte de algo pero ese algo no es la realidad. Ese algo, material y no real, es el IDIOMA, la rosa sin fragancia ni pétalos con que fabrica sus mitos verbales".

18. A juicio de Díez de Revenga, 1990: 75-90, "para Lorca tan importante es la tradición como la vanguardia. Su intención es aunar los esfuerzos característicos de los aires renovadores con una investigación serena y severa de la tradición literaria" (p. 76). "De modo semejante, el concierto cósmico, en cierto modo pasivo, en el que el Lorca adolescente busca su sitio en vano, y cuya intuición se trasluce -según cree- en la copla andaluza, se torna visión unitaria de poeta a lo clásico, para desembocar en una toma de contacto y relación activa -amor, inteligencia y valentía- siempre dentro del realísimo mundo de la poesía que "está en la calle", y en todos los seres del universo" (p. 80).

19. Juan Luis León, 1998: 154, insiste en que el flamenco y el mundo gitano de Lorca "no son más que un pretexto, un tema, que con la maestría del genio, Federico tocó, con la clarividencia visionaria que le caracterizaba, como metáfora de la creación. Es una atracción hacia lo telúrico, lo exótico, lo popular, del estilo de los románticos".

gos, Bizancio²⁰, el Islam. Recoge sus tesoros para gestar un mundo contemporáneo y arcano, donde las tragedias de Esquilo bailan con el llanto de la guitarra.

No todos intelectualizarán la fusión pero algo de los colores, de la luz, de la oración se filtrará entre sus poros²¹. Porque la poesía de Lorca es presocrática, se eleva desde el albero para alcanzar la universalidad. Aspira a una comunión panteísta y neoclásica para ilustrar a sus congéneres. Sólo así la sensación primaria mutará en un placer consciente y racional.

El andalucismo lorquiano "no es de origen geográfico". Si lo fuera los dialectólogos tendrían trabajo durante siglos. El sentimiento de lo autóctono opera en él a través del sustrato. ¿Fue Córdoba ciudad del Imperio Romano? ¿Nos regalaron la Alhambra los musulmanes? Todos lo hemos estudiado así. Es una herencia arquitectónica, religiosa, sin la cual no podemos entender nuestra sociedad. Pero ¿qué me dicen de Ibn Hazm, Omar Jayyám, o Ibn Zaydun? ¿Han enmudecido estos jardines de versos? No en la obra lorquiana. Gracias a él entendemos su duende²² porque, qué duda cabe, los escritores andalusíes vivieron en esta región y formaron parte del "pueblo" de la época. Un pueblo que, ¡oh sorpresa!, alcanzó cotas culturales impensables para nosotros: situó Al-Andalus a la cabeza de Occidente:

"Temas, estilo, preocupaciones son comunes entre la poesía y la poesía de Federico García Lorca. Ciertamente que no es mi propósito negar aquellos otros antecedentes españoles y, más específicamente, andaluces, a que antes aludía; pero es que se ha insistido tanto en explicar a los actuales poetas andaluces por su origen solamente..." (pp. 1239-1240).

20. Félix Grande, 1992: 27-28, ha subrayado que los orígenes musicales de donde nacerá el flamenco se remontan hasta la formación de la música oriental asentada en Andalucía, hasta la adopción de la liturgia bizantina por parte de la Iglesia española y hasta el siglo XV, en que los gitanos llegan a España. Sin embargo, lo que más contribuye a nuestros intereses es una cita en la que desmitifica este carácter "popular" tan asumido y a la vez tan alejado de la interpretación lorquiana: "el flamenco es una de las creaciones artísticas más populares del mundo". Todo es verdad en esta frase, excepto la palabra "populares". La complejidad estructural y la extraordinaria complejidad interpretativa de los cantos no consienten extraviar la grandeza de unos protagonistas concretos: los guitarristas y los cantaores. Una vez gitanizados o aflamencados, los cantos sólo pueden ser interpretados por un maestro de la energía comunicativa, y dueño de una instrumentación gutural y respiratoria a que debemos llamar profesional, cuando no excepcional".

21. Este interés por el arte como acto "puro" para llegar a fórmulas que apelan al primitivismo y al mundo incontrolado de los Sobrerrealistas, apela, en opinión de Francisco Cao, a los dos ejes que vertebran también su evolución en la plástica: "lo popular ligado a lo primitivo y a las formas de creación puras de los desequilibrados y de los niños, y por otro el Surrealismo que rescata y predica las fórmulas anteriores". Cfr. Cao, 1990: 22.

22. En palabras de Francisco Umbral, "cuando un andaluz dice "duende" está diciendo algo muy grave, muy serio, muy hondo, que es exactamente lo que Federico entendía por tal y lo que trata de elucidar. [...] Todo el poderoso tirón telúrico y nocturno de Andalucía lo ha resumido esa tierra en una palabra y en un personaje o personajillo que a los no andaluces nos hace sonreír o nos parecer palabrería del Sur". Cfr. Umbral, 1968: 31-32.

Para edificar su poética estudia, anota, lima²³. Los gitanos del *Romancero* exhiben un nuevo imaginario andaluz²⁴. "Desfilan con trágica melancolía y ojos sombríos" (p. 1240); su tez oscura y grácil talle se apoderan de los versos de Federico²⁵. Les aseguro que Estébanez miró a otra familia cuando inmortalizó estos rostros²⁶. O tal vez estuviera en lo cierto y la pupila de Lorca inventó los suyos. ¿Qué prefieren la estampa o la fantasía? ¿La realidad o el mito?:

"Mas ¿a qué insistir en lo sabido? Hay lo natural adquirido; pero ello sólo no basta para comprender, en lo posible, un hombre. Hace falta completarlo con la aportación de su propio esfuerzo instintivo, natural también y que no reconoce fronteras o costumbres" (p. 1240).

Inmersos en este crisol cabría preguntarse: ¿logró Lorca la popularidad alejándose de lo nacional? ¿Las fuentes del *Romancero gitano* son andaluzas? ¿Hindúes? ¿Griegas? Quizá todo reunido. La solución la tiene el pueblo. Cuanto más se haya leído mayor competencia para desentrañar los colores, los *parfums* de los que habló Baudelaire. Con gran perspicacia Cocteau dejó escrito: "¿Quién es popular? ¿Victor Hugo es popular? Mi portera no lo conoce" (p. 1325). Y es cierto. Habrá quien estime los cuchillos y la luna como lo más característico del poeta²⁷. Perfecto, pero tengan cuidado; no sea que se cor-

23. Si los temas fueran tan simples y llegaran al lector con enorme facilidad Lorca no hubiese tardado tanto en publicar, por citar un ejemplo, su conocido *Poema del Cante Jondo*. No debemos permanecer en la superficialidad del tipo porque el granadino aspiraba a mucho más. Así lo entiende Miller, 1978: 67: "A final question to be raised is why García Lorca waited so long to publish a work that was probably completed long before 1931. Doubtlessly he had become more preoccupied with other projects in the intervening years, such as the *Romancero Gitano*, to which the *Poema del Cante Jondo* is in many ways a prelude, and the *Poeta en Nueva York*, not to mention his own insistence on artistic perfection, an insistence that caused him to revise his poems continuously and which made him reluctant to submit them for publication".

24. Gallego Morell, 1993: 11-26.

25. La simpatía por esta raza maldita se explica -además de su gusto por lo mágico, por la vida entendida como exorcismo y fatalismo- por ese principio de rebeldía y malditismo, por lo que él tiene también de postergado, de paria, de hombre al margen de la sociedad. Para profundizar en la relación de los gitanos y lo "primitivo" recomendamos el epígrafe "El gitano y el negro en la poesía de García Lorca" del libro de José Ortega, *Conciencia estética y social en la obra de García Lorca*. Cfr. Ortega, 1989: 97-133.

26. A comienzos del siglo XIX, junto a populismo literario, apareció el gitanismo literario como otra de las manifestaciones de la creciente afición por "lo popular"; es decir, el mundo y el lenguaje jergal fueron atribuidos a los gitanos y sirvieron de elemento artístico para la formación de una nueva poesía literaria de dudosa calidad. Según Juan Luis León, 1998: 141, "no cabe duda de que la invasión napoleónica y el advenimiento del movimiento romántico supondrían un aldabonazo al flamenco. Como apunta Steingress "el tradicional romancero, el ciego, se convertiría en cantaor, en un (semi-) profesional del arte".

27. El *Romancero gitano* supone una universalización del gitano, la invención de una figura mítica, pero por esa razón hay en él rasgos puramente jondos emanados de los temas principales del libro, que coinciden con los temas flamencos: luna, fragua, yunque, baile. Así lo asumió el propio autor: "El Romancero gitano es un retablo de Andalucía, pero antipintoresco, antifolklorico y antiflamenco. Lo llamo gitano no porque sean gitanos de verdad, sino porque canto a Andalucía, y el gitano es en ella la cosa más pura y auténtica". Cfr. Rodrigo, 1975. Recogemos la cita en Juan Luis León, 1998: 169.

ten. Otra posibilidad, magnífica a todas luces, sería que Sócrates, Ibn Tufayl, los juglares, Larra y el flamenco, enlazados, nos resultaran cercanos, "populares"²⁸.

Todo esfuerzo educativo -en estos tiempos "reformistas"- debe idealizar la vía lorquiana. Desde el acercamiento a las gentes se puede construir un país. Bajen del pedestal y obtendrán resultados. El pueblo es indolente *per se*, el poeta raras veces. Por eso puede guiarlo de forma altruista, con el único objetivo del saber y la cultura. No se asombren, lo que la ILE y Lorca²⁹ intentaban estaba ya en Juan de Mena o, si no, ¿por qué giró tanto la rueda de *Las Trescientas*? Para conducirnos hasta la verdad:

"Ningún poeta entre los actuales españoles con tantos derechos como Federico García Lorca para ser pura y hondamente popular, mucho más en tierra como la nuestra donde todo es pueblo, y lo que aquí no es pueblo no es nada. El pueblo, para vivir en calidad de tal, necesita a su lado quien le comprenda y quien le ame, sin proponérselo interesadamente.[...] Y un poeta así era Federico García Lorca" (p. 1326).

Oigan a Cernuda, el "elitista", el "desarraigado"³⁰. ¡También tiene su corazoncito! Reconoce que para ser popular, para llegar a los ciudadanos, hay que destruir la torre de marfil. Él derribó algún tabique pero, ya lo anuncié, no siempre dijo la verdad. De ahí su admiración por la sinceridad lorquiana. Tan sincero que roza el milagro. ¿Cómo explicar si no que el más apegado a la entraña de nuestros poetas fuera ensalzado por la "refinada" burguesía de los años veinte?:

"Su arranque, su empuje primero, es, aún más que popular, anterior a lo popular mismo; su inspiración brota en la propia tierra que luego ha producido un pueblo. No sigue lo popular, no lo adula. Es expresión trascendente de un pueblo, pero no es el pueblo mismo, por eso es escritor, y sobre todo poeta" (p. 1326).

28. El teatro universitario se propuso la renovación, con un criterio artístico, de la escena española. Y para ello se valdrían de los clásicos españoles como educadores del gusto popular. Lógicamente, nos encontramos de nuevo con esa interacción o intercambio producido entre el teatro del siglo de Oro y lo popular. 29. Tanto la empresa llevada a cabo por las Misiones Pedagógicas como la de *La Barraca* alcanzaron un nivel de difusión cultural y de concienciación cívica que no tiene parangón en nuestra historia. Como señala Francisco Caudet, tanto las Misiones como el espíritu de *La Barraca* habría que relacionarlas con el "Krausismo" y la ILE, a la vez que con los movimientos regeneracionistas pedidos por Joaquín Costa. Según Plaza Chillón, 2001: 14, "aspiraban a devolver al pueblo los cantos que un día acertó a crear y que pervivían aún en algunas regiones españolas. Se alternaban en las representaciones, recitados de serranillas y romances junto a las obras y cantos recitados. [...] Algunas de las canciones populares que se ofrecían en las pausas, fueron recogidas por el propio Federico García Lorca".

30. "¿Para qué dejas tus versos, / Por muy poco que valgan, / A gente que vale menos?".

Si es anterior a lo "popular real" también habrá de ser precursor de lo "popular moderno"³¹. Esta condición florece en las piedras de la vieja tradición castellana. Sin las lecturas cultistas no se entiende el *Romancero gitano*. Más aún, a fuerza de leer a Góngora³² y Juan Ramón, blasones del elitismo y la soledad, convirtió el alma colectiva en venero andaluzado:

"Alberti, al señalarle antecesores, Juan Ramón Jiménez, Antonio Machado, el Romancero tradicional, olvida un poeta andaluz romántico, de arranque popular también en muchos aspectos, el Duque de Rivas. [...] Lo que el Duque de Rivas le da como movimiento dramático, Juan Ramón Jiménez lo da como sugestión lírica. Y en el lenguaje otra dualidad: la reminiscencia folklórica deja el paso a la extremadamente culta, de Góngora sobre todo" (p. 1327).

¿Conocen algún teorema más hermoso? Preguntaré a Euclides o Newton. Por el momento, he decidido quedarme con estos sumandos. Cuando el profesor enuncia la "ley de la poesía" acude a cuatro pilares de nuestra lírica: Juan Ramón, Machado, Ángel de Saavedra y Góngora. Disculpen a San Juan de la Cruz pues la vida monástica no permite trasnochar. Los cuatro andaluces, los cuatro "populares". Un ramillete que se transforma en sexteto de cuerda cuando Cernuda recoge la máscara lorquiana. ¿Era el más popular de todos? Probablemente no; pero piensen que "no es más andaluz quien de andaluz se disfraza, sino quien lleva intacto dentro de sí, límpido y seductor, el reflejo de esta tierra daimónica, perezosa y activa, vívida y soñadora"³³.

31. Cao, 1984: 36-38, recoge dos ideas que preludian esta noción postulada por nosotros. Así, Daniel Devoto, 1980: 71, afirmaba que la obra lorquiana de madurez no debe prácticamente nada a la poesía popular. Su teatro registra modismos y giros del habla popular, pero nada más. Pues bien, quizá sí sea "popular" pero moderna. En unos términos parecidos la interpreta Carlos Rincón quien mantiene que "Lorca irá sobre la cresta de la ola del movimiento social para elevar a la conciencia la visión del "elemento pueblo". Allí residen las bases de su genial innovación: imponer de nuevo a los campesinos, después de siglos de silencio, como encarnaciones de España". Cfr. Rincón, 1966: 52-71. Cao cita las páginas 65-66.

32. Pienso que la célebre conferencia lorquiana que lleva por título *La imagen poética de don Luis de Góngora* se reduce a un mero -y brillantísimo- ejercicio didáctico. El poeta siempre la considero como un ejemplo de "vulgarización", como un deseo de entretener a su auditorio. Según Díez de Revenga, 1990: 83, "a Góngora nos lo descubre en su historia de favorables y detractores y a la imagen poética nos la presenta como algo normal en el lenguaje hablado, y más aún en concreto, en el lenguaje popular. Desde luego, en el de Andalucía". Es más, en otro sugestivo ensayo Francisco Javier Díez de Revenga llega a identificar los términos "Neotradicionalismo" y "Neobarroquismo". Cfr. Díez de Revenga, 2000: 135-157.

33. Aquella Andalucía que inicialmente Cernuda tenía relegada al mundo de los sueños subjetivos parece asumir, a juicio de Alberto González Troyano, 1990: 33-37, "sus valores más tangibles y positivos al ser contemplada en su expresión romántica".

Bibliografía

Alberti, Rafael, *La poesía popular en la lírica española contemporánea*, en *Prosas encontradas* (1924-1942), recogidas y presentadas por Robert Marrast, Madrid, Ayuso, 1970.

Cancionero de la Lírica Tradicional. Vol. II, Barcelona, Orbis, 1983.

Cao, Antonio F., *Federico García Lorca y las vanguardias: hacia el teatro*, Londres, Tamesis, 1984.

Cao, Francisco, "Tradición y originalidad en la iconografía lorquiana", en *Lecturas del texto dramático: variaciones sobre la obra de Lorca*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1990, pp. 21-41.

Capote Benot, José María, *El período sevillano de Luis Cernuda*, Madrid, Gredos, 1971.

Cernuda, Luis, *Antología*, selección y prólogo de Francisco Brines, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 2002.

Prosa completa, edición a cargo de Derek Harris y Luis Maristany, Barcelona, Biblioteca Crítica, Barral Editores, 1975. De *Poesía y Literatura* (1960) seleccionamos "Poesía popular" (1941), pp. 727-745; de *Poesía y Literatura II: "Los Quintero"* (1962), pp. 1006-1015. Por último, de la sección recogida bajo en nombre de *Prosas sueltas en revista* hemos escogido "Federico García Lorca" (1931), pp. 1237-1240 y "Federico García Lorca. *Romancero gitano*" (1937), pp. 1325-1329.

Córdoba, Pedro, "Lorca teórico del lenguaje o el origen sentimental", *Hommage a Federico García Lorca*, Toulouse, 24-26 de noviembre, 1981, Travaux de L'Université de Toulouse-Le-Mirail, Serie A, Tomo XX, Services des Publications de la Université de Toulouse-Le-Mirail, 1982, pp. 139-152.

Devoto, Daniel, "Notas sobre el elemento tradicional en la obra de García Lorca", en *Federico García Lorca*, edición de Ildelfonso Manuel Gil, Madrid, Taurus, col. El escritor y la crítica, 1980, pp. 23-72.

Díez de Revenga, Francisco Javier, "Federico García Lorca: poética e historia literaria", *Poética e historia literaria: Bécquer, Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, Federico García Lorca, Rafael Alberti*, XI Cursos de Verano del Seminario de Autores Andaluces "José Cadalso", Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 1990, pp. 75-90.

"García Lorca en 1927: Neotradicionalismo. Neobarroquismo", *Federico García Lorca: clásico moderno. 1898-1998*, Congreso Internacional coordinado por Andrés Soria Olmedo, María José Sánchez y Juan Varo Zafra, Granada, Diputación de Granada, 2000, pp. 135-157.

Gahete, Manuel, "Influencia de la tradición lírica en la dramaturgia lorquiana", en *La oscuridad luminosa: Góngora, Lorca, Aleixandre*, Consejería de Educación y Ciencia de la Junta de Andalucía, 1998, pp. 63-79.

Gallego Morell, Antonio, "García Lorca, poeta de Andalucía", en *Sobre García Lorca*, Granada, Universidad de Granada, 1993, pp.11-26.

González Troyano, Alberto, "Entre la divagación y el sueño: la Andalucía romántica", en *Actas del Primer Congreso Internacional sobre Luis Cernuda (1902-1963)*, Universidad Internacional Menéndez Pelayo, Reales Alcázares de Sevilla (3-6 de mayo de 1988), Universidad de Sevilla, 1990, pp. 33-37.

Grande, Félix, *García Lorca y el flamenco*, Madrid, Mondadori, 1992.

Heras Lázaro, María Ángeles, "El mito de Granada y la depuración de lo andaluz en Federico García Lorca y Santiago Rusiñol", en *Federico García Lorca: clásico moderno. 1898-1998*, Congreso Internacional coordinado por Andrés Soria Olmedo, María José Sánchez y Juan Varo Zafra, Granada, Diputación de Granada, 2000, pp. 412-421.

León, Juan Luis, "El 27 y el flamenco", en *Panorama del 27, diversidad creadora de una generación: Sevilla 1927-1997*, edición de Rafael de Cózar, Sevilla, Universidad de Sevilla-Fundación el Monte, 1998, pp. 137-176.

Marí, Antoni, "Del idealismo trascendental en Luis Cernuda", *Actas del Primer Congreso Internacional sobre Luis Cernuda (1902-1963)*, Universidad Internacional Menéndez Pelayo, Reales Alcázares de Sevilla (3-6 de mayo de 1988), Universidad de Sevilla, 1990, pp. 171-175.

Miller, Norman C., *García Lorca's Poema del Cante Jondo*, Londres, Tamesis Book Limited, 1978.

Muñoz, Jacobo, "Poesía y pensamiento poético en Luis Cernuda", en *Luis Cernuda*, edición de Derek Harris, Madrid, Taurus, 1977, pp. 111-123.

Ortega, José, *Conciencia estética y social en la obra de García Lorca*, Granada, Ediciones de Bolsillo, Universidad de Granada, 1989.

Otero, Carlos, "Poetas de Europa", en *Luis Cernuda*, edición de Derek Harris, Madrid, Taurus, col. El escritor y la crítica, 1977, pp. 129-137.

Plaza Chillón, José Luis, *Clasicismo y vanguardia en La Barraca de Federico García Lorca (1932-1937) (De pintura y teatro)*, Granada, Edit. Comares, 2001.

Prieto, Gregorio, *Federico García Lorca y la Generación del 27*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1977.

Real Ramos, César, *Luis Cernuda y la Generación del 27*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 1983.

Rincón, Carlos, "Lorca y la tradición", en *Eco*, Bogotá, XII (noviembre 1966), pp. 52-71.

Rodrigo, Antonina, *García Lorca en Cataluña*, Barcelona, Planeta, 1975.

Rodríguez Almodóvar, Antonio, "Leer a Cernuda", *Andalucía en la Generación del 27*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1978, pp. 219-242.

Rodríguez, Juan Carlos, "Lorca de la naturaleza a la naturaleza", en *Hommage a Federico García Lorca*, Toulouse, 24-26 de noviembre, 1981, Travaux de L'Université de Toulouse-Le-Mirail, Serie A, Tomo XX, Service des Publications de la Université de Toulouse-Le-Mirail, 1982, pp. 65-69.

Salazar, Javier, "Rosas y mirtos de luna..."-*Naturaleza y símbolo en la obra de Federico García Lorca*, Madrid, Aula abierta, UNED, 1999, pp. 17-46.

Silver, Philip W., "Cernuda, ¿poeta romántico?", en *De la mano de Cernuda*, Madrid, Fundación Juan March / Cátedra, 1989, pp. 73-97.

Silver, Philip W., *Luis Cernuda: el poeta en su leyenda*, Madrid, Castalia, 1995.

Soria, Andrés, "Notas sobre el andalucismo de Lorca", *Valoración actual de la obra de García Lorca*, *Actas del coloquio celebrado en la Casa de Velázquez*, Madrid, Universidad Complutense, 1988, pp. 181-208.

Umbral, Francisco, *Lorca, poeta maldito*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1968.

Utrera, María Victoria, *Luis Cernuda, una poética entre la realidad y el deseo*, Sevilla, Publicaciones de la Excm. Diputación Provincial, 1995.

Wilde, Oscar, *El crítico como artista*, traducción de León Miras, Madrid, Espasa Calpe, 2000.

ANTOLOGÍA VIVA

El arte y el pueblo en el tiempo de Demófilo

Antonio Piñero Mira

La selección iconográfica "El arte y el pueblo en el tiempo de Demófilo" quiere aproximar al lector, a través de un recorrido necesariamente breve pero denso, a la Andalucía que Antonio Machado y Álvarez *Demófilo* conoció, vivió y sufrió en la segunda mitad del siglo XIX. Aunque algunas imágenes trascienden la barrera del siglo XX y la mayoría de ellas están localizadas en la ciudad de Sevilla, todas muestran el entorno en que Demófilo se fraguó como principal impulsor de los estudios del folklore e inició algunas de las andaduras intelectuales que lo llevarían a consolidarse con el tiempo como un nombre fundamental para recorrer la cultura y la sociedad andaluzas de la época.

Los años en los que vivió Demófilo fueron cruciales para la configuración de una idea de Andalucía que se ha mantenido prácticamente intacta hasta hace no mucho tiempo, y que aún está instalada en los imaginarios de muchos. Gracias tanto a su ocupación como administrador del palacio de las Dueñas como a sus inquietudes personales y aspiraciones científicas, en contacto con políticos y pensadores de la cultura sevillana y andaluza y a la vez de los "tipos populares" de la época, Antonio Machado y Álvarez se impregnó de unas aspiraciones intelectuales que con el tiempo se convertirían prácticamente en necesidades vitales. Todo ello, en años convulsos para una España que daba sus últimos estertores como el imperio que había llegado a ser en los siglos previos, y en que la inmediata pérdida de los últimos territorios coloniales y la inestabilidad política y económica ya venían patentizándose.

La incipiente Revolución Industrial, focalizada favorablemente en algunas regiones de España, cambiaría la sociedad y la economía de nuestro país, y algunas de las fotografías y cuadros que presentamos en esta publicación así lo manifiestan. En ellas, el