

EL NEOPOPULARISMO DE LA GENERACIÓN DEL VEINTISIETE  
(Federico García Lorca y Rafael Alberti)\*

Por *Santiago Fortuño Llorens*

D.Ramón Menéndez Pidal inaugura el curso del Ateneo de Madrid el día veintinueve de noviembre de 1919 con una conferencia titulada *Sobre la primitiva poesía lírica española*. Con ella había nacido un nuevo capítulo de nuestra historia literaria. Aunque esta poesía primitiva, tradicional, en su modalidad gallego-portuguesa entró en la corte de Alfonso X ya en el siglo trece, no ocurre otro tanto con la castellana, conocida en la época de los Reyes Católicos y Carlos V y cuya recopilación en los Cancioneros se da a finales del siglo quince. *El Cancionero Musical de Palacio*, de principios del siglo dieciséis, (posiblemente, entre 1505-1521) publicado por Francisco Asenjo Barbieri en 1890, hizo que esta poesía quedara inseparablemente acompañada de la música. Así estos versos y notas recogían, de manera sencilla y espontánea, las más variadas situaciones vitales. La recolección de estas cancioncillas y su posterior divulgación vendrá ayudada por la imprenta, que resulta fundamental en este siglo.

Coexistiendo con la poesía culta del siglo diecisiete, el teatro de Lope de Vega, como en el siglo anterior hiciera en Portugal Gil Vicente, incorpora prolífica y graciosamente estas cancioncillas dándoles viveza y realismo. El virtuosismo de los poetas cultos de la segunda mitad del siglo relega esta veta popular hasta el siglo diecinueve en que de nuevo resurgirá. Así la *Floresta de rimas antiguas castellanas* de N.Böhl de Faber (1821-1825), el *Romancero de romances moriscos* (1828) de Agustín Durán, lo mismo que las figuras de Augusto Ferrán y Bécquer que sintonizan con la mentalidad romántica de la poesía popular, bajo la influencia del germano Heine, coadyuvan a recoger esta herencia de lo tradicional. Augusto Ferrán en el prólogo a *La soledad. Colección de cantares* (1861) dice:

“En cuanto a mis pobres versos, si algún día oigo salir uno solo de ellos de entre un corro de alegres muchachas, acompañado por los tristes tonos de la guitarra, daré por cumplida toda mi ambición de gloria y habré escuchado el mejor juicio crítico de mis humildes composiciones.”<sup>1</sup>

Esta manera de concebir lo popular es la que encontramos también en Manuel Machado. En su prólogo a *Cante hondo* (1912), afirma:

---

\*Este trabajo forma parte del Proyecto financiado por la DGICYT n.º PB94-0862-C03-02.

<sup>1</sup> Augusto Ferrán, *Obras completas*, Madrid, Clásicos Castellanos, edit. Espasa-Calpe, S. A., 1969, p. 19.

“Las coplas son expresión de sentires colectivos que por humanos son a veces los de todos o muchos.”<sup>2</sup>

Añadiendo:

“un día, que escuché algunas de mis solearillas en boca de cierta flamenquilla en una juerga andaluza, donde nadie sabía leer ni me conocía, sentí la emoción de esa gloria paradójica que consiste en ser perfectamente ignorado y admirablemente sentido y comprendido.”

Y en forma de copla:

Que al fundir el corazón  
con el alma popular  
lo que se pierde de nombre  
se gana de eternidad. (“*El Cantar*”).

Esta huella llegará al siglo veinte de las manos, principalmente, de Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez y de éstos a los poetas del veintisiete. El siglo veinte presenciara el descubrimiento de las jarchas por el hebraísta Samuel M. Stem en 1948, lo que vendrá a demostrar que los inicios de nuestra literatura se encuentran en el canto, el más remoto testimonio de esta veta tradicional que se prolonga hasta el siglo de Oro. Un miembro destacado de esta misma Generación del veintisiete, Dámaso Alonso, exclamará:

“El valor vivo, la capacidad de mover al hombre del siglo XX que tiene esa lírica de tipo tradicional, es enorme...Esa poesía, blanca, breve, ligera, que toca como un ala y se aleja dejándonos estremecidos, que vibra como un arpa, y su resonancia queda exquisitamente temblando...Para mí el conjunto del Romancero y el Cancionero de tipo tradicional representa tanta belleza, tanta emoción humana como todo el conjunto de la gran poesía del siglo de Oro.”<sup>3</sup>

En esta década de los años veinte la canción tradicional experimenta un gran auge. Ello coincide con un momento culminante de nuestra lírica española: la generación del veintisiete. Nuestra atención se centrará en dos de sus componentes también más populares: García Lorca y Rafael Alberti. Analizaremos pues, el concepto de neopopularismo, denominación con la que se conoce comúnmente esta tendencia, las causas de su arraigo, la valoración y postura de estos dos poetas respecto a esta poesía de tipo tradicional y la recreación vanguardista que imprimen a la misma.

## 1 - EL CONCEPTO DE NEOPOPULARISMO

Andrés Soria Olmedo define el concepto de neopopularismo o neotradicionalismo, indistintamente, como “el uso poético de la poesía popular o tradicional española. Uso poético quiere decir asimilación y actualización, inclusión en el orden simultáneo que

<sup>2</sup> Manuel y Antonio Machado, *Obras completas*, Madrid, edit. Plenitud, 1957, p. 115.

<sup>3</sup> Alonso, D. y Blecuá, J. M., *Antología de la Poesía española. Lírica de tipo tradicional*, Madrid, edit. Gredos, S. A., 1956, p. XXII.

forma la tradición literaria cuando se sirve de ella el talento individual de un poeta.<sup>3 bis</sup> Destaquemos de esta definición tres elementos: asimilación, actualización e inclusión en el orden simultáneo, es decir, tradición y reactualización.

Kurt Spang fija el concepto de neopopularismo delimitándolo de otro término afín: popularismo, indicando que fue Guillermo Díaz Plaja quien por primera vez lo acuña en la historia de nuestra poesía española. He ahí algunas de estas diferencias por él mismo apuntadas entre ambos terminos:

- Frente a los popularistas, los neopopularistas mantienen un “empeño de hacer poesías en tono popular, con las formas y temas correspondientes.”
- Deseo por parte de éstos de “que se sepa su nombre, en que se conozca que ellos son los autores de estas poesías neopopularistas.”
- “De los elementos populares escogen exclusivamente los que corresponden a sus concepciones modernas y a veces vanguardistas de la poesía.”<sup>4</sup>

De ello se infiere, y así lo confirma R. Alberti, que puede ser considerada esta poesía neopopularista como “mucho más culta que la popular”. En su libro, *Los estilos poéticos de España desde 1900*, Gustav Siebenmann define el neopopularismo como “el descubrimiento de procedimientos *modernos* en la poesía tradicional y su posterior ejecución en las creaciones propias. Vemos, pues, que lo que interesa a los poetas del lenguaje popular es lo que hay en ellos de intuición poética, de agudeza lírica, a veces inconsciente. Interesa también su garbo, su ligereza expresiva, el metro breve...y la ingenua música de la tonada popular.”<sup>5</sup>

Así Solita Salinas de Marichal, tras constatar que en el siglo veinte hay un resurgir de la tradición lírica anónima, “que se da en los mejores momentos de la poesía española”, afirma que este neopopularismo se enlaza con lo culto, el pasado con el presente “dando al verso castellano la flexibilidad, la elegancia y la gracia de que carece casi, casi, desde nuestro siglo de Oro.”<sup>6</sup>

Frente a esa concepción poética de raigambre romántica -con J.G. Herder (1744-1803), traductor de romances españoles, a la cabeza<sup>7</sup> - Antonio Machado, Juan R. Jiménez, Alberti y García Lorca mantienen una postura distinta: elaborar una poesía creada no por el pueblo sino fruto de arte e impronta personales. Andaluza pero que no puede dejar de tener el cuño individual de su autor. Dice al respecto Juan Ramón:

“no creo en un arte popular exquisito -sencillo y espontáneo-. Lo exquisito que se llama popular, es siempre a mi juicio o imitación o tradición de un arte refinado que se ha perdido.”

<sup>3 bis</sup> “La depuración de la mirada. En torno al neopopularismo en Rafael Alberti”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, números 485-486, 1990, p. 109.

<sup>4</sup> *Inquietud y nostalgia. La poesía de R. Alberti*, Pamplona, edit. Eunsa, 1991, 2.º ed., pp. 39 y ss.

<sup>5</sup> Madrid, edit. Gredos, S. A., 1973, pp. 270 y 266, respectivamente, que cita la *Historia de la poesía lírica española* de Guillermo Díaz Plaja, 1948, 2.ª edic.

<sup>6</sup> *El mundo poético de R. Alberti*, Madrid, edit. Gredos, S. A., 1968, p. 105, citando a Pedro Salinas, *Literatura española siglo XX*, México, edit. Séneca 1949, pp.194-195.

<sup>7</sup> Lorenzo Renzi., *Introducción a la filología románica*, Madrid, edit. Gredos, S. A., 1982, p. 57.

Apostillando:

“No hay arte popular, sino tradición popular del arte.”<sup>8</sup>

En la carta que dirige (tres de mayo de 1925) a Rafael Alberti, felicitándole por su libro *Marinero en tierra*, añade:

“Poesía popular, pero sin acarreo fácil: personalísima; de tradición española, pero sin retorno innecesario: nueva; fresca y acabada a la vez; rendida, ágil, graciosa, parpadeando: andalucísima.”<sup>9</sup>

## 2 - CAUSAS DEL NEOPOPULARISMO

Podemos señalar una serie de circunstancias, coincidentes temporal y estéticamente, que van a favorecer este auge de lo popular y folklórico en la literatura española de principios de siglo. En un marco general, la celebración del centenario de la muerte de Góngora, 1927, fecha epónima de esta generación poética, no sólo va a traer el descubrimiento y revalorización de la figura del poeta cordobés, olvidada desde el Barroco, sino que como estudió Raquel Asún, es sintomática la reivindicación de la literatura del siglo de Oro:

“Creo, no obstante, que reducir la vocación clasicista de los llamados poetas del 27 a la tan espectacular presencia gongorina (generalización que incluso fundamenta el equivoco método de las generaciones) es deformar una realidad cultural mucho más compleja...”<sup>10</sup>

y añade:

“merece la pena recordar y subrayar que los clásicos españoles...están presentes en el elaborado populismo de los años veinte.”

señalando, entre otras muestras, “la exaltación de Lope de Vega, que realiza Alberti...las iniciativas de la *Barraca* representando a los clásicos españoles por los pueblos de nuestra geografía.” Debemos recordar a Miguel Hernández y sus lecturas del siglo de Oro por esta época. En el mismo sentido apunta Francisco Javier Díez de Revenga, que recoge unas palabras de Antonio Blanch:

“Esta recuperación de los clásicos y de la poesía popular ayudó al grupo de poetas del 27 a encontrar su propio camino en el cruce de tantas corrientes de vanguardia que surgían en aquella época. García Lorca, Alberti y Diego fueron los

---

<sup>8</sup> *Segunda Antología poética (1898-1918)*, Madrid, Colec. Austral, edit. Espasa-Calpe, S. A., 1969, p. 262.

<sup>9</sup> *R. Alberti. Antología poética*. Buenos Aires, edit. Losada, S. A., 1969, p. 10.

<sup>10</sup> “1927 y la literatura clásica: Presencia de Fray Luis de León”, *Studia in honorem prof. Martín de Riquer*, Barcelona, edit. Quaderns de crema, 1986, pp. 201-234.

que mejor integraron en su quehacer de escritores cultos los elementos populares de la poesía tradicional (Lope de Vega, Gil Vicente, los Cancioneros etc....”<sup>11</sup>

Añádese a ello el ambiente que se respiraba, impregnado de tanto ismo y que sin duda favoreció el impulso de lo vernáculo y, por ende, de lo popular.<sup>12</sup> La personalidad cultural e influjo académico de D. Ramón Menéndez Pidal prestan soporte erudito a la moda literaria. En efecto, en 1919, había pronunciado la conferencia, a la que aludíamos al principio, sobre *La primitiva poesía lírica española*<sup>13</sup> y afirmaba:

“Y sin embargo (se está refiriendo a las formas líricas tradicionales) debieran constituir un capítulo en toda historia literaria, ya que acabamos de ver cómo en nuestros orígenes poéticos, al lado de la lírica culta de los cancioneros medievales, existió una abundante lírica popular. El carácter más sobresaliente de esta poesía frente a la otra está en ser eminentemente sintética. Trata motivos elementales de la sensibilidad, y ante la impresión del conjunto, se desentiende de todo análisis interpretativo; la síntesis de la expresión domina en este arte lo mismo que en las lenguas primitivas; por eso, una frase exclamatoria es la forma completa de muchos villancicos, como la interjección es la enunciación más directa del sentimiento, sin mezcla de ninguna labor reflexiva...la lírica, antes que ser sólo literatura, fue algo más: la flor que espontáneamente se abre al calor de toda emoción vital.”<sup>14</sup>

Al año siguiente, 1920, aparece el libro de Pedro Henríquez Ureña, *La versificación irregular en la poesía castellana*. José Luis Tejada señala esta fecha y libro “como uno de los elementos esenciales que hizo posible el surgimiento de una nueva poesía” creando una nueva estética “que se entusiasmó con la contemplación y aún con la recreación de los tonos y temas cancioneriles.”<sup>15</sup>

“las abundantes y armoniosas muestras tomadas de los Cancioneros y del teatro de nuestro siglo de Oro eran repetidas de memoria por los jóvenes poetas que

<sup>11</sup>. *Panorama crítico de la generación del 27*. Madrid, edit. Castalia, 1987, p. 38.

<sup>12</sup>. En 1909 publica R. Gómez de la Serna su ensayo-manifiesto *El concepto de la nueva literatura*; en 1918 llega a España el poeta chileno Vicente Huidobro, portavoz de las vanguardias parisienses; el Ultraísmo publica entre 1919 y 1920 varios manifiestos; en 1925 la *Revista de Occidente* inserta en sus páginas la traducción del *Manifiesto del Surrealismo*. El primer manifiesto surrealista es de 1924 habiendo sido, en 1916, la aparición del movimiento dadaísta en el cabaret Voitaire de Zurich. En 1925, Guillermo de Torre publica *Literaturas europeas de vanguardia* y Ortega y Gasset su obra *La deshumanización del arte*. Se presenta en arte, paralelamente, la Exposición de Artistas Ibéricos (Madrid, 1925) con un importante manifiesto vanguardista. Buñuel y Dalí ruedan en Francia, por estos años: *Un chien andalou* (1928) y *L'Age d'or* (1930) (de F. Lázaro y V. Tusón., *Literatura del siglo XX*, Madrid, edit. Grupo Anaya, S. A., 1989, p. 210.) También en 1928 se publica el *Manifeste groc* firmado por Salvador Dalí, Sebastià Gasch y Lluís Montanyà. Añádese a todo ello, la afirmación del movimiento obrero ante las dificultades económicas por la subida de los precios y por el modelo de la revolución bolchevique (1917-1923) y ya dentro de la Dictadura (1923-30), el apoyo que Primo de Rivera recibe tanto del partido socialista y de la UGT así como la integración de un importante sector del movimiento obrero en la vida política normal del país. (J. M. Jover Zamora., "Edad contemporánea" en VV.AA., *Historia de España*, Barcelona, edit. Teide, S.A., 1967, pp. 817-826.) Lorca confesará constantemente su defensa de la causa popular ("Por eso, yo me he entregado a lo dramático que nos permite un contacto más directo con las masas", afirmará) y de los marginados así como Alberti mantendrá una comprometida postura vital de apoyo a los más desfavorecidos del pueblo.

<sup>13</sup>. *Estudios literarios*, Madrid, Colec. Austral, edit. Espasa- Calpe, 1973, 10ª ed., pp. 158-212.

<sup>14</sup>. *Ibíd.*, pp. 211 -212.

<sup>15</sup>. *Rafael Alberti entre la tradición y la vanguardia*, Madrid, edit. Gredos, S. A., 1977, pp. 52-53.

acaso no se habían demorado tanto en el estudio teórico de aquellos viejos ritmos que Henríquez Ureña desenterraba del olvido.”<sup>16</sup>

Julio Cejador, en 1921, publica *La verdadera poesía castellana. Floresta de la antigua lírica popular* “obra tosca, como todas las suyas, pero muy útil”, a decir de D. Alonso<sup>17</sup>- y que, según Manuel Alvar, representó el venero donde bebió Antonio Machado la poesía tradicional, al lado de la influencia clave de su padre, Antonio Machado Álvarez.<sup>18</sup>

Encontramos además y, dentro de estas motivaciones literarias, otras concausas que, más remotamente ,explican este auge neopopularista: Citemos una serie de Cancioneros musicales, que se divulgan alrededor de 1890. Es en ese mismo año cuando Asenjo Barbieri edita el *Cancionero Musical de los siglos XV y XVI* que tanto va interesar e influir a Rafael Alberti, como comprobaremos posteriormente; los cancioneros modernos tales como el *Cancionero popular* de Lafuente Alcántara (2ª edic. 1865); los *Cantos populares españoles* de Rodríguez Marín (1882-83); los *Cantares populares murcianos* de Martínez Tornel (1892); el *Cancionero panocho* de Díaz Cassou (1908); los *Cantos de la Montaña* de Calleja (1901); el *Folklore de Castilla o Cancionero popular de Burgos* de Olmeda (1903), el *Cancionero salmantino* de Ledesma y de R.Mitjana: *Cincuenta y cuatro canciones del siglo XVI. Cancionero de Uppsala* (Uppsala-Málaga. 1909).<sup>19</sup>

Se añade a ello la mencionada influencia de don Antonio Machado Álvarez, bajo el seudónimo significativo de Demófilo, quien escribió *Estudios sobre literatura popular* (1869-72) y compiló *Cuentos, leyendas y costumbres populares* (1873) y *Cantos flamencos* (1881). No en balde entre 1912 a 1925 asistimos a la vuelta a lo popular de su hijo Antonio Machado en *Los Complementarios*. En *Juan de Mairena* pensaba que “el folklore es cultura viva y creadora de un pueblo de quien hay mucho que aprender” y añadía que en nuestra literatura, casi todo lo que no es folklore, es pedantería. Es su propio padre quien incide en la influencia krausista y por tanto, en la Institución Libre de Enseñanza como explicación de este resurgir neopopularista. Así en el *Post- Scriptum* que Demófilo añade a los *Cantos populares españoles*<sup>20</sup> de Rodríguez Marín, se explica del siguiente modo:

“Creo de mi deber decir las dos tendencias que los inspiraban, a saber, de una parte la de la enseñanza krausista, que atiende más al contenido y a la forma interna que a la forma externa o vestidura de la poesía; y de otra, mi asentimiento a la afirmación de mi querido e inolvidable tío el eminente literato don Agustín Durán, de que “la emancipación del pensamiento en literatura es la aurora de la independencia y el síntoma más expresivo de la nacionalidad.”<sup>21</sup>

<sup>16</sup> *Ibíd.*, p. 53.

<sup>17</sup> *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*. Madrid, edit. Gredos, S.A., 1981, p. 225.

<sup>18</sup> "Antonio Machado y la lírica de tipo tradicional" en *Homenaje a A. Machado*, Diput. de Málaga, 1980, pp. 149-170. "Antonio Machado -a través de su heterónimo Juan de Mairena -soñaba con una Escuela Superior de Sabiduría Popular." (Mainer, *o.c.* p. 289).

<sup>19</sup> *Ibíd.*, pp. 155-156. Añadamos *Colección de cantos populares de la Provincia de Teruel*, a cargo de Migueíl Arnandas, Zaragoza, 1927, edic. facsímil del Instituto de Estudios Turolenses, Teruel, 1982 y de Jaime Nos Ruiz, "Juegos, cantinelas y travesuras infantiles en el Castellón de los años veinte", *Sociedad Castellonense de Cultura*, Castellón, 1990, pp. 7-12.

<sup>20</sup> *Ibíd.*, p.153.

<sup>21</sup> *Ibíd.*, p. 29 del Post-Scriptum., Buenos Aires, 1948.

En efecto, el contacto con el paisaje, que promueve el ideario de la Institución Libre de Enseñanza, que va a hacer que la sierra de Guadarrama deje de ser una desconocida mediante el viaje y la excursión, no sólo aviva el contacto con la naturaleza de manera intuitiva sino el conocimiento del folklore popular con el que se orientaban las caminatas de sus alumnos. Resulta además significativo que en la revista *Residencia* (año 1, nº 1 de 1926) nos encontremos, junto a un dibujo de Salvador Dalí, con treinta y cuatro canciones populares de diversas regiones y ciudades españolas y otras seis del siglo dieciséis con letra y música, y armonización de Eduardo M. Torner<sup>22</sup>. Estas canciones eran las “seleccionadas entre las muchas que en frecuentes veladas tuvieron ocasión de oír los residentes.”<sup>23</sup> Así evoca Solita Salinas este ambiente de la Residencia en la que el propio García Lorca realizaba graciosos exámenes sobre conocimientos del folklore al piano con los jóvenes músicos Ernesto Haffter y Gustavo Durán, ya iniciados en los Cancioneros. Veladas a las que también asistía, entre otros, Rafael Alberti.

Necesaria se nos hace también la referencia al Centro de Estudios Históricos que mantenía a la sazón estrecho contacto con la Residencia. Así la ya comentada conferencia en el Ateneo de Menéndez Pidal, a la que hay que añadir una serie de publicaciones que el Centro lleva a cabo sobre el siglo de Oro (Góngora, Garcilaso, fray Luis de León, Juan de la Cruz, Santa Teresa, Quevedo, Calderón...) y, más concretamente, por lo que atañe al presente tema, el teatro y lírica de Lope de Vega “exhumada con originalidad por Fernández Montesinos en dos volúmenes de Clásicos Castellanos, 1925-26.”<sup>24</sup>

En fin, esta vuelta a lo popular que se manifiesta en todas las otras artes, es lo que hace exclamar a José Moreno Villa que nos encontramos en una atmósfera renacentista, subyaciendo una veta romántica que pervive más allá de lo que históricamente acotamos por tal período artístico:

“En esta posición ante la poesía tradicional no sólo pervive la *Volkstheorie* de origen romántico con su valoración de lo primitivo como auténtico, susceptible de aliarse a lo culto frente a lo vulgar, sino también la herencia del culto al fragmento, que en toda una veta del romanticismo se identificó con la sugerencia de lo infinito. Igual que en el gusto pictórico se exaltan los esbozos por su vivacidad superior a la de la obra acabada, en poesía la mirada moderna, de Baudelaire a Mallarmé y Valéry, en anhelo de pureza procede por destrucción o depuración, por abreviación para recuperar en toda su intensidad el poder perceptivo de la palabra, lo que un Walter Benjamin hubiese denominado el “aura”. Esta mirada moderna, al volverse hacia el pasado, descubre esas cualidades en las breves canciones sintéticas, elementales. También ahora se va a la tradición desde la modernidad.”<sup>25</sup>

<sup>22</sup> De Galicia, Asturias, Santander, Vascongadas, Cataluña, Aragón, León, Salamanca, Ciudad Real, Andalucía.... Las Cancioncillas del siglo XVI corresponden a los autores: Escobar (2), Juan del Encina (2), anónima (1) y de Diego Fernández (1). De la Residencia de Estudiantes fueron “asiduos visitantes a sus tertulias R. Alberti, P. Salinas, D. Alonso. Huéspedes frecuentes, J. R. Jiménez, A. Machado, Miguel de Unamuno, Eugenio D’Ors, residentes: Lorca, Guillén, Dalí, Celaya, Buñuel, y conferenciantes, entre otros, Valle Inclán, Falla...”, “La Institución Libre de Enseñanza”, Alfonso Ruiz Miguel, “La Junta para Ampliación de Estudios”, *Historia*, nº 49, año V, mayo, 1980, pp. 85-93.

<sup>23</sup> Solita Salinas, *o.c.*, p. 83.

<sup>24</sup> J. C. Mainer, *La Edad de plata (1902-1939). Ensayo de una interpretación de un proceso cultural*, Madrid, edit. Cátedra, S. A., 1981, p. 265.

<sup>25</sup> Andrés Soria Olmedo, “La depuración de la mirada. En torno al neopopularismo de R. Alberti”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 485-486, 1990, p. 114.

Afán, en fin, de buscar una palabra libre y reprimada intentando captar la magia de la misma. Esa es, a la postre, la preocupación del vanguardismo que hará convivir en esta época lo popular con lo culto.

### 3 - LA LÍRICA TRADICIONAL VISTA POR GARCÍA LORCA Y ALBERTI

¿Cuál es la opinión de ambos poetas frente a este renacer de lo popular?, ¿qué postura adoptan ante este hecho literario?, ¿qué pretenden con su incorporación a esta corriente neopopularista y cómo la conciben?

En 1932, Rafael Alberti pronuncia una conferencia en Berlín<sup>26</sup> con el título “*La poesía popular en la lírica española contemporánea*”. Teóricamente había pasado su etapa neopopularista de los años veinte (*Marinero en tierra. La amante* y *El alba del alhelí* este último publicado en 1928) En su charla hay dos temas básicos:

- qué entiende por poesía popular y
- qué aporta ésta al momento de la lírica española.

Con reminiscencias del pensamiento anteriormente señalado de Menéndez Pidal, afirma:

“El pueblo, en su aislamiento de clase, en su imposibilidad económica de conocer y asimilar la cultura que se elabora en las ciudades por los distintos poderes dominantes, ha ido conservando modelos, en su mayoría fragmentarios de supervivencias de antiquísimas tradiciones que las diversas capas de civilizaciones pasadas por España fueron dejando en su memoria... Claro que al copiar o repetir, unas veces los embellecen recreándolos y otras, por el contrario, los estropean. Residiendo en esos añadidos y retoques la gracia y fuerza viva de esta memoria en movimiento.”<sup>27</sup>

Así pues, lo popular alcanza su naturaleza de tal cuando es así reconocido por el propio pueblo, formando parte de su arte y cultura. A continuación, reconoce el magisterio de J. R. Jiménez y A. Machado en la conservación y supervivencia, evocando las figuras de Lope de Vega y Gil Vicente como claves de este enriquecimiento popular:

“Y es además, un poeta maravilloso, el hispano portugués Gil Vicente quien me va a encaminar, con su canción sencilla y temblorosa, a nuestros puros cantos musicales de los siglos XV y XVI, hallando en ellos -como Lorca por su lado- nuevos caminos de entronque con nuestra mejor poesía tradicional, la no contaminada de las fórmulas métricas renacentistas...” (Prólogo a *Marinero en tierra*.)

Idea que reitera en otra conferencia, que esta vez pronuncia en abril de 1935 en La Habana:

<sup>26</sup> Friedrich-Wilhelms Universität, 30 -XI-1932 en R. Alberti, *Prosas encontradas (1924-1942)*, edic. de R. Marrast, Madrid, edit. Ayuso, 1972.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p.87.

“algunos poetas españoles de ahora estamos ligados a Lope íntimamente, continuando esa tradición que recrea lo popular, que lo toma, para devolverlo reinventado. Él y Gil Vicente son, al menos para mí, los más grandes maestros en esta trayectoria.”

Continuando:

“Vamos a coger los aires...como un Gil Vicente, un siglo antes, supo cazar en los aires vivos de la poesía popular, y no para matarlos, sino para soltarlos otra vez llenos de sangre viva.”<sup>28</sup>

Y concluye:

“Entre los que más cerca de nosotros se hallan, Lope ocupa primer lugar...porque me considero el más cercano, algo así como un sobrino de Lope.<sup>29</sup> Pero Federico García Lorca, Fernando Villalón y yo, tres poetas que no hemos sufrido nunca las aulas de una Universidad, somos los más contagiados, los más ahijados de Lope.”<sup>30</sup>

En los años treinta, cuando el vanguardismo literario ha finalizado, la dimensión popular de Alberti derivará en una clara opción política y social al servicio de la causa popular, sintonizando de nuevo con esta veta neopopularista en *Baladas y Canciones del Paraná* (1945-1953). Este aire popular no es privativo de García Lorca y Alberti, sino que es compartido también por otros poetas del veintisiete: Gerardo Diego, Manuel Altolaguirre y Fernando Villalón... En la citada conferencia en Alemania, continúa Alberti demostrando que ello es patente en los poetas andaluces contemporáneos:

“Esta gracia y esta tristeza, este luto y esta extraña alegría son la esencia del cante jondo, cante terriblemente andaluz, de oscuros orígenes, emparentado con cantos orientales, de la Persia y la India, cruzado de lamentos litúrgicos.”<sup>31</sup>

Observemos cómo por estos mismos años, tanto Manuel de Falla como García Lorca dictarán sendas conferencias sobre el mismo tema destacando idénticas ideas: el carácter patético del cante, su origen misterioso y la relación con otras culturas milenarias: Así en “*El Cante jondo (Cante primitivo andaluz)*” de Falla y de García Lorca: “*Importancia histórica y artística del primitivo Cante Andaluz llamado Cante Jondo*” sobre los que incidiremos más adelante. De la recreación de lo popular por los poetas de la época, seguirá afirmando Alberti:

“pero es que los poetas que hoy han sentido e intentado recrear lo popular nacieron en el sur de España. Todos ellos tienen el deje de este cante, la tristeza de su filosofía, su insistencia sobre la muerte, su sentido dramático del amor y odio.”

<sup>28</sup>. *Lope de Vega y la poesía contemporánea seguida de la Pájara Pinta*, edic., de Robert Centre de Recherches de L'Institut d'études hispaniques, París, 1964, p. 4.

<sup>29</sup>. *Ibid.*, p.36.

<sup>30</sup>. *Ibid.*, p.29.

<sup>31</sup>. La poesía popular...p.101.

Concluyendo:

“Así se verá, continuada y limpia, esa línea que va del poeta culto a la memoria del pueblo, y de la elaboración de esta memoria a las generaciones sucesivas.”<sup>32</sup>

Y se sitúa él mismo, en todo momento, en la nómina de aquellos poetas en los que “el manadero de lo popular les sigue mojando de agua clara su obra”<sup>33</sup>, poesía que “en estos pasados quince años ha sido la manifestación más importante de la literatura española.”<sup>33bis</sup>

En semejante idea se expresaba cincuenta y dos años después, en una entrevista con Luis García Montero en 1984, defendiendo su adscripción a una línea de lírica popular pero recalcando que ello debiera ser entendido como una poesía elaborada y culta, no hecha miméticamente sino depurada por la propia personalidad:

“Soy un poeta del sur, lo conozco muy bien y estoy contagiado de todo lo popular...”<sup>34</sup>

Y ante la pregunta sobre la relación de su poesía y la de Lorca respecto a la poesía culta tradicional, afirmaba:

“Muchísimo. Lo mío tiene mucho que ver, más que en Federico. Federico lo aprovecha todo, hace poemas donde mete coplas enteras sin transformarlas. Yo, por lo general, casi nunca hago esto...Yo, influido por las canciones y por mi ausencia de Andalucía, escribí mis primeros libros de corte musical, porque conocía muy bien los cancioneros antiguos, los romanceros.”<sup>35</sup>

Rafael Alberti entró en contacto con la poesía del siglo dieciséis a través de Dámaso Alonso, como él mismo señala en *La arboleda perdida*. Y ya dentro de lo anecdótico, pero sin duda significativo, cuando cobra las quinientas pesetas correspondientes al Premio Nacional de Literatura de 1925 por *Marinero en tierra*, lo primero que decide comprarse, además de helados muy coloreados, como él mismo dice, es el *Cancionero* de Barbieri y las obras completas de Gil Vicente. Ante el deslumbramiento que para él supone el Ultraísmo y Creacionismo con la lectura de la revista *Ultra* (Madrid, 1918-1921) de fuertes trazos en blanco y negro con composición cubista, y tras conocer el surrealismo de André Bréton y Louis Aragon, llega a afirmar que este último movimiento vanguardista ya se encontraba *avant la lettre* en la lírica tradicional:

“Los poetas acusados de este delito (ser surrealistas) sabíamos que en España -si entendemos por surrealismo la exaltación de lo ilógico, lo subconsciente, lo monstruoso sexual, el sueño, el absurdo-, existía ya desde mucho antes que los franceses trataran de definirlo y exponerlo en sus manifiestos. El surrealismo

---

<sup>32</sup>. *Ibíd.*, p. 101 y 102.

<sup>33</sup>. *Ibíd.*, p. 98.

<sup>33 bis</sup>. *Ibíd.*, p. 98.

<sup>34</sup>. “Rafael Alberti, sobre todos los volcanes”, Entrevista, *Las nuevas letras*, Diputación de Almería, Colegio Universitario, n°1, 1984, p. 54.

<sup>35</sup>. *Ibíd.*, 54.

español se encontraba precisamente en lo popular, en una serie de maravillosas retahílas, coplas, rimas extrañas, en las que, sobre todo yo, ensayé apoyarme para correr la aventura de lo para mí hasta entonces desconocido.<sup>36</sup>

Desde Rute advierte precisamente a su amigo F. García Lorca de los peligros de estancarse en un neopopularismo puramente formal; en la poesía tradicional y espontánea del pueblo hay que buscar, según él, el misterio que esconden sus versos, aprender a sugerir la atmósfera de irrealidad que rezuman sus palabras desnudas.<sup>37</sup>

-Numerosos son, por otra parte, los testimonios de la afición y apego a las tradiciones populares y folklore, en general, por parte de García Lorca. En 1933, en Buenos Aires, reconocerá:

“Durante diez años he penetrado en el folklore, pero con sentido de poeta, no sólo de estudioso.”<sup>38</sup>

Lorca ingresa en el mundo del arte por la música. De ahí su aprendizaje de la guitarra y los cantes, de lo específico andaluz. Un cante netamente popular con una vía de difusión oral y mímico-rítmica (cante y baile andaluces). Gracias a ello conocerá y se pondrá en contacto con el pueblo -formando él parte de una estirpe burguesa de base rural- en una época propensa fácilmente a asimilar el tesoro que representa lo popular. Añade Soria Ortega, como causas de la aproximación *vital* absoluta de Lorca a este andalucismo, el impacto de la ciudad de Granada, el contacto con la marítima Málaga y el acercamiento a Manuel de Falla y Juan Ramón. Los tres, entre otros muchos intelectuales y artistas, solicitan en 1921 al Ayuntamiento de Granada la necesidad de celebrar un Concurso de cante jondo que “promoviese un despertar de las tradiciones líricas” ya que “el germen inicial de una parte de la lírica peninsular se halla en los cantos populares andaluces” siendo el cante jondo, entre otros, el que se filtró difundiéndose por toda Europa.<sup>39</sup> Con ello se iba a premiar a los artistas aficionados, no profesionales, lo que Pedro Salinas, años más tarde, denominaría la tradición analfabeta. Su conferencia fue pronunciada en el Centro Artístico de Granada el diecinueve de febrero del año siguiente. (Dicho *Concurso de cante jondo, canto primitivo andaluz* se celebró en la Placeta de San Nicolás de Albayzín las noches del trece y catorce de junio del mismo año 1922). Brillantemente extracta Federico las notas definidoras de este primitivo canto andaluz, defendiéndolo del olvido ancestral:

“el único canto que en nuestro continente ha conservado en toda su pureza, tanto por su composición como por su estilo, las cualidades que lleva en sí el cante primitivo de los pueblos orientales.”<sup>40</sup>

Al mismo tiempo que se defiende frente aquellos que con espúreos resabios románticos mantienen una idea muy en boga del cante jondo:

<sup>36</sup>. “La poesía popular en la lírica...”, pp. 97 y 98.

<sup>37</sup>. V. García de la Concha, “Homenaje a Alberti”, *ABC Literario*, 11-XII-1992, pp. 20 y 21.

<sup>38</sup>. F. García Lorca., *Obras completas*, vol. II, Madrid, edit. Aguilar, 1986, p. 941.

<sup>39</sup>. Para un detenido estudio de este Concurso, sus preparativos, celebración y resultados, Eduardo Molina Fajardo, *Manuel de Falla y el Cante Jondo*, Univ. de Granada reimpr.1976.

<sup>40</sup>. En *Obras completas*, edic. de Arturo del Hoyo, vol. III, Madrid, edit. Aguilar, 1986, p. 197.

“a todos los no iniciados en su trascendencia histórica y artística, os evoca cosas inmorales, la taberna, la juerga, el tablado del café, el ridículo jipio, ¡la española en suma!”<sup>41</sup>

Destacando ,a continuación, una de las características más conformadoras de la canción tradicional: su brevedad, concisión y laconismo:

“Causa extrañeza y maravilla cómo el anónimo poeta del pueblo extracta en tres o cuatro versos toda la rara complejidad de los más altos momentos sentimentales en la vida del hombre.”<sup>42</sup>

Y enfatiza, como apuntábamos anteriormente, su patético dramatismo:

“En cambio, el cante jondo canta siempre en la noche. No tiene ni mañana ni tarde, ni montañas ni llanos. No tiene más que la noche, una noche ancha y profundamente estrellada.”<sup>43</sup>

Con una cita del especialista en lírica románica, Alfred Jeanroy,<sup>43 bis</sup> defiende en el arte popular una fusión de creación personal y de vaga e inconsciente impersonalidad:

“Nuestro pueblo canta coplas de Melchor de Palau, de Salvador Rueda, de Ventura Ruiz de Aguilera, de Manuel Machado y de otros, pero ¡qué diferencia tan notable entre los versos de estos poetas y los que el pueblo crea! ¡La diferencia que hay entre una rosa de papel y otra natural!”<sup>44</sup>

Esta cercanía a lo popular va a ser una constante en la vida y obra del poeta granadino. Antes, intencionadamente, hemos recalcado que era una vivencia absolutamente “vital”. Dentro de este ámbito, las canciones populares ocupan lugar preferente:

“En todos los paseos que yo he dado por España, un poco cansado de catedrales, de piedras muertas, de paisajes con alma, me puse a buscar los elementos perdurables, vivos, donde no se hiela el minuto, que viven un tembloroso presente. Entre los infinitos que existen, yo he seguido dos: las canciones y los dulces.”<sup>45</sup>

Además del *Libro de poemas* (1921), modernista y “repertorio de recuerdos de niños que juegan, cantan y escuchan las historias de la madre-abuela”, de esa época neopopularista son buena muestra, *Poema del Cante Jondo*, que vio la luz en 1935, las *Canciones* (publicadas por *Revista de Occidente* en 1927) y el *Romancero gitano* (1928), libro que encantó a sus contemporáneos. En relación a todo ello, no podemos dejar de mencionar

<sup>41</sup>. E. Molina Fajardo., *o.c.*, p.178.

<sup>42</sup>. *O.c.*, p. 205.

<sup>43</sup>. *Ibid.*, p. 207.

<sup>43 bis</sup> En su libro *Les origines de la poésie lyrique en France dans Moven Age*, París, 1889, reimpresión, París, édit. Champion, 1969. “El arte popular no sólo es creación impersonal, vaga e inconsciente, sino la creación personal que el pueblo recoge por adaptarse a su sensibilidad” cita el propio García Lorca, en *Obras completas*, edic. de Arturo del Hoyo, vol. III, Madrid, edit. Aguilar, 1986, p. 208.

<sup>44</sup>. *O c.*, p.2 08.

<sup>45</sup>. C. Maurer, en *Conferencias*, vol. I, Madrid, Alianza Edit., 1984, p. 152.

el cliché de poeta gitano con el que se ha conocido y aún se relaciona al poeta de Fuentevaqueros. Con el *Romancero gitano* éste encontró un filón exótico y novedoso en la poesía contemporánea. En el Romanticismo, el gitano está recubierto de un halo de misterio y sugerencia. No es lo que aquí sucede. Lorca pretende con este mito reencontrar el arte andaluz:

“Es difícil al estudiar el folklore andaluz, desligar lo genuinamente popular de la transformación por los gitanos que con él se entrecruza...F. García Lorca supo captar de los gitanos estas dos facetas: su valor de depositarios de la tradición y de voceadores de ella con un amaneramiento especial.”<sup>46</sup>

Dirá A. Soria, concluyendo:

“aunque se llame gitano, es el poema de Andalucía...el gitano es el que guarda el ascua, la sangre y el alfabeto de la verdad andaluza y universal.”<sup>47</sup>

Integración de varios elementos ya étnicos ya artísticos y literarios en quien, a decir de Federico de Onís, “se sabía de memoria -literalmente- los grandes Cancioneros: los de Ledesma, Barbieri, Olmieda, Torner y, sobre todo, el de Pedrell.”<sup>48</sup>

#### 4 - TRADICIÓN Y MODERNIDAD

En su libro *La Edad de Plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*, José C. Mainer apuntaba:

“En general, estos años (se refiere a la década de los veinte) de nuestra vida intelectual oscilaron entre el desgarrón total con el pasado y la obsesión de hacer *tabula rasa* y la tentativa de un cierto tradicionalismo cultural “modernizado” por las herramientas artísticas.” (p. 207)

Y destacaba que es en la obra de García Lorca donde se plasma esa ambivalencia de tradicionalismo y modernidad que resulta rasgo característico de esta década. (p.181). En efecto, de los cuatro libros anteriormente citados que constituyen la etapa poética inicial de Lorca, libros “donde el poeta se abraza con su tierra” nada tienen que ver con aquella tópica descripción de la Andalucía tradicional, repleta de pintoresquismo y pandereta, que detestaba tanto su autor y testimoniaba otro andaluz de la misma generación, Luis Cernuda, en 1936:

“Casi todo lo que se escribe sobre Andalucía, no es más que una repetición, sin gracia ni fuerza de lo que los románticos supieron ver con una originalidad certera y poética no superada por nadie después, si no es, claro, por los poetas andaluces contemporáneos, maravilloso mundo andaluz...”<sup>49</sup>

<sup>46 y 47.</sup> A. Soria., *De Lope a Lorca y otros ensayos*, Univ. de Granada, 1980, pp. 43-49.

<sup>48.</sup> FGL., *Prosa*, Madrid, Alianza Edit., 1972, 2ª edic., p. 50

<sup>49.</sup> "Divagaciones sobre la Andalucía Romántica", *Cruz y Raya*, nº 37, abril de 1936.

Repetición en Melchor de Palau, Rueda, Ventura Ruiz de Aguilera y de Manuel Machado... Por el contrario, estos libros de Lorca siguen una línea que encontramos en el Romanticismo de Augusto Ferrán y Bécquer hasta Manuel de Falla y J. R. Jiménez. Luis García Montero en su Introducción al *Poema del Cante Jondo* analiza agudamente estas dos posturas frente al Sur: la costumbrista y la esencializadora y universal:

“García Lorca... huye lógicamente de las descripciones regionalistas, de los tópicos y el terruño. Son dos maneras diferentes de valorar los ámbitos y las culturas populares. El costumbrismo se recrea en los primeros términos, en el humo hogareño de los valores establecidos. Su única razón de ser es la exaltación de localismos y el autor literario se muestra en los textos muy integrado en una realidad cercana. No se produce nunca la tensión ideológica de la distancia y el misterio, tensión que rodea siempre los mecanismos líricos de García Lorca.”<sup>50</sup>

“Porque en última instancia, él (Alberti) y sus compañeros van a la tradición desde la preocupación vanguardista de búsqueda de una palabra en libertad. Una palabra libre de ataduras y penetrada del temblor del misterio.”<sup>51</sup> En esta poesía de Lorca nos encontramos con un motivo vertebrador y unitario: la lucha individual frente a lo genérico, de la pasión ante la razón unificadora, de lo primitivo e instintivo, en suma, sometido a la civilización deshumanizadora. De ahí se comprende cómo temas tales como la naturaleza, pasión, muerte, misterio, violencia... sean reiterantes. Se intenta huir del dato concreto y realista empleando lo sugerente y alusivo, la mimesis fotográfica es sustituida por la búsqueda de la emoción y el sentimiento. Es el conjunto del poema el que nos transmite una determinada sensación. Con ello se destierra el tópico, arrastrado desde la ilustración, de una Andalucía, paradigma de barbarie, superstición e irracionalismo, acercándose al esquema del viajero romántico para quien el Sur significaba libertad, tradición no contaminada y la plenitud de sentimientos. Así el mundo de la infancia en *Libro de Poemas* y del primitivismo de las razas marginadas en el *Romancero gitano* y *Cante jondo* explicitan un mismo sentimiento de impotencia y queja, de amor y muerte, de realidad y deseo. Y si el Romanticismo demandaba una vuelta a lo más inmediato, a la Volkgeist, como proyección de la agudización del sentimiento individualista, se trataba ahora de resucitar, estilizada y depuradamente, la canción popular como vehículo que posibilita que afloren condensadamente las emociones humanas y sinceras ante las variadas circunstancias del vivir, tal como sucediera siete siglos antes con el más primitivo testimonio lírico conservado en castellano de canto popular, señalado por Menéndez Pidal:

En Catalañazor / perdió Almanzor / el atamor.<sup>52</sup>

“En ese camino de simplificación y pureza anduvieron también los entusiastas del cubismo (dos españoles muy particularmente, Pablo Picasso y Juan Gris)... reduciendo la realidad a planos, colores rigurosos, líneas... muy lejana del impresionismo naturalista del que procedían... Depurando formas, extrayendo líneas ideales de fuerza, trabajaron también en París... Julio González y Pablo Gargallo. Y así -retornando a lo funcional, a

<sup>50</sup> FGL., *Poema del Cante Jondo*, edic. de Luis García Montero, Madrid, Colec. Austral, edit. Espasa-Calpe, S. A., 1990.

<sup>51</sup> V. García de la Concha., *art. cit.*

<sup>52</sup> *Estudios literarios.*, o.c., p.184.

lo simple- soñaron el urbanismo y la arquitectura del futuro las dos grandes propuestas de racionalismo surgidas en Alemania con la Bauhaus (Walter Gropius para quien la belleza se puede encontrar en la depuración formal, Mies van der Rohe...) y en Francia con el suizo Le Corbusier... (Mainer, J. C., o.c. pp. 181 y 182). "En ese universo mental, es restablecido el prestigio iluminista de las llamadas figuras platónicas. Las formas primarias son las formas más bellas"; añadiendo Le Corbusier un matiz psicológico: "Puesto que se leen con claridad" ya que "con materias primas las relaciones resultan conmovedoras."<sup>53</sup>

Al igual que J. R. Jiménez, lo que Lorca aportará a esta tradición lírica popular es su estilización y depuración. Estilización que consigue mediante la brevedad y la síntesis, la sugerencia y la alusión. Por otra parte, hay dos viajes de García Lorca que cobran especial relevancia en este momento de convulsión estética: su viaje a Madrid en 1919 y a Cataluña en 1925. Huidobro había llegado a la capital de España en 1918 y en el otoño de este mismo año, en la prensa madrileña aparece el primer manifiesto *Ultra*. España se abrió con el Ultraísmo a todas las corrientes vanguardistas europeas (recordemos que el primer manifiesto futurista apareció el 22 de febrero de 1909, en la revista *Le Figaro* de París; el dadaísmo lanzó el suyo en Zurich, el 14 de julio de 1916 y el expresionismo alemán influyó en toda la nueva generación germánica entre 1910-1933...). El Ultraísmo, más que una estética definida, supone un deseo de renovación y progreso. Por eso va a preconizar la reducción de la lírica a la metáfora, la eliminación de nexos y adjetivos inútiles, de elementos ornamentales, del 'yo', de la anécdota y de todo confesionalismo y carácter didáctico. Deshumanización y poesía pura como demandaba el momento artístico. El argumento, mínimo, es sustituido por un ambiente, una atmósfera emotiva, una manera de sentir. De ahí la metáfora atrevida, la relación de elementos dispares sin más apoyos que la emoción preconsciente, la utilización, en fin, de un irracionalismo poético que, a partir del simbolismo francés finisecular, supuso la revolución de la poesía contemporánea.

A la figura de J. R. Jiménez, debemos añadir las de Ortega y Gasset (su libro *La deshumanización del arte* es de 1925) y otro contemporáneo de ambos, Ramón Gómez de la Serna (la greguería es ingeniosa síntesis sorpresiva), que también asiste en 1922 en Granada al Concurso de Cante Jondo. Los tres fueron los maestros de esta nueva promoción de escritores a los que pertenece la generación del veintisiete. Las exigencias de una metáfora y una imagen intensa, propias del Creacionismo, se integran cómodamente con la expresión sintética y alusiva de la canción tradicional. Señalemos al respecto, como destaca Jaime Siles, esta otra vía del neopopularismo procedente del "haikú" y que por Guillén y Salinas se ve propiciada la poesía pura.<sup>54</sup>

#### 4.1. - Observémoslo en el poema "Sueño" del *Libro de Poemas*.

Nos encontramos ante un poema a dos voces, de estructura dramática. Por una parte, una secuencia narrativa (seis versos alejandrinos aconsonantados) y por otra, un estribi-

<sup>53</sup>. Arnau Amo, J., *Apuntes para una historia del concepto de arquitectura*, Valencia, E.T.S.A.V., 1978, pp. 113-120.

<sup>54</sup>. En sendos y lúcidos artículos "Gincuenta haikus" y "Haijin. Antología del haiku", *ABC Literario*, 17-IV-1992 y 22-I-93, señala Jaime Siles la influencia del espíritu y forma de esta estrofa japonesa en la lírica de principios de siglo de la poesía española: Modernismo, A. Machado, J. R. Jiménez, en las greguerías de Gómez de la Serna y vanguardia... "Los vanguardistas vieron... en el fondo (el "satori" o iluminación), una posibilidad de poetización que coincidía con su propia teoría de la imagen" p. 9 del último artículo señalado.

llo heptasílabo. Alternativamente, se nos relatan los requiebros del corazón al agua, con un final de satisfacción amorosa entrambos.

“Es un ejemplo evidente de poema a dos voces, como proyección de los dos ‘yos’ del poeta, dos voces que son, fundamentalmente, tensión y conflicto... Los dos ‘yos’ del poeta (son ‘yo’ humano, el corazón, y su yo inconsciente representado en la naturaleza) han mantenido un intercambio que concluye con la disolución del primero en el segundo, debido a la falta de los amores y las aguas,”<sup>54bis</sup>

opina por su parte Candelas Newton. Claro está que no podemos admitir esta opinión ante el postrer verso: “Y el agua se lo lleva cantando de alegría”. Frente a la claridad narrativa topamos con la ambigüedad del estribillo, entre paréntesis:

“La voz entre paréntesis parece mostrar la intervención del soñar en lo soñado, mientras que el verso largo sería lo soñado en sí.”<sup>55</sup>

Es en el estribillo donde manifiestamente apreciamos los resabios modernistas de este primer libro de Lorca: subjetivismo, sugerencia, misterio, musicalidad, impresionismo y sensualidad... Centrándonos en el tema que nos ocupa, el poema recrea “el símbolo de la *fonte fría*, arraigado en la lírica popular, que sin violencia se fundía con la fuente del amor en las leyendas y la poesía culta” dice Eugenio de Asensio<sup>56</sup> quien estudia, conjugándolos, los tres elementos que se relacionan en el conocido romance medieval “Fonte freda, fonte freda”: la tórtola, el ruiseñor y la propia fuente, “símbolo cargado de intrincadas sugerencias en las que domina la idea de renovación y fecundidad.”<sup>57</sup> En el presente caso, es clara la recreación del motivo de la fuente evocadora de erotismo a la par que enmarca el lugar del encuentro de los enamorados. Los ejemplos de nuestra lírica tradicional con idéntico tema son numerosísimos:

Levou-s’ a louçanat/levou-s’ a velida/vai lavar cabelos/na fontana fría.

(Pero Meogo; Nunes, 415; F. Alatorre, 43)

Digades, filha, mia filha velida,  
por que tardastes na fontana fría? (Pero Meogo, Nunes, 419)  
A mi puerta la garrida  
nace una fonte frida...

(Cantares, p. 74-75; F. Alatorre, pp. 82 y 84)

que me florecía la rosa  
el pino so el agua frida.

(*Cancionero Musical de Palacio*, 114; F. Alatorre, 152)

Debajo del limón la novia,  
y sus pies en el agua fría.

(*Cantares sefardíes*, F. Alatorre, p. 251)

<sup>54bis</sup> Newton, Candelas., *Libro de poemas o las aventuras de una búsqueda*, Univ.de Salamanca, 1986, p. 107.

<sup>55</sup> *Ibíd.*, p. 106, citando a Yahni, R., “Algunos rasgos formales en la lírica de G.L. Función del paréntesis”, en *FGL*, ed. de Ildefonso Manuel Gil Madrid, edit. Taurus, S. A., 1973, p. 366.

<sup>56</sup> *Poética y realidad en el Cancionero peninsular de la Edad Media*. Madrid, edit. Gredos, S. A., 1970, p. 235. Para este romance y su tradición lírica, véase también F. Rico., “Los orígenes de Fontefrida y el primer romancero trovadoresco”, en *Texto y contextos. Estudios sobre la poesía española del siglo XV*, Barcelona, edit. Crítica, 1990, pp. 1-32 y M. Bataillon: “La tortolica de *Fontefrida* y el *Cántico Espiritual*”, NRFH, 1953.

<sup>57</sup> *Ibíd.*

Ello es lo que hace exclamar a E. Asensio:

“El momento en que un símbolo conservando algo de su aureola mítica se muda en objeto estético, es particularmente favorable a la poesía. A la riqueza de connotaciones imaginativas corresponde la fuerza de vibración emocional.”<sup>58</sup>

Tanto en el estribillo del poema “Sueño” como en la mayoría de los ejemplos mencionados domina la sugestión e irracionalismo simbólico. Es patente, por lo que atañe a su parte narrativa, su relación con la cantiga de Nuno Fernández Torneol: “Levad amigo que dormides as manhanas frias.” (V. Beltrán, 3; Nunes, 75):

- Todalas aves do mundo d’amor dizian (v.2) frente a su canción le decía (v.4) del poema lorquiano.
- Todalas aves do mundo d’amor cantavan (v.5) con parecido a Mi corazón despierto sus amores decía (v.7)
- Leda mh’ and’ eu (contenta me voy) del estribillo y el agua se lo lleva cantando de alegría. (v.16) del poema “Sueño”.

Añádese a ello la referencia, arriba aludida, en ambos poemas del término y expresión muy divulgados de “fuente” y “fuente fría”. Que Lorca conocía la lengua gallega da muestra su obra *Seis poemas gallegos* de 1935.<sup>58bis</sup>

Idénticas características, aún más agudizadas, encontramos en el poema “¡Ay!” del *Cante Jondo* que en la trayectoria poética de G. Lorca representa un punto avanzado de su neopopularismo. Más que un título que nos dé la pista de su interpretación, nos topamos, a bocajarro, con un grito que, de sopetón, presagia posibles mensajes (sorpresa, dolor, e incluso, alegría...) recordando muy de cerca los procedimientos y temas del flamenco. Claro está que el horizonte de expectativas se restringe dentro del macrotexto -el *Poema del Cante jondo*- donde la pena es la protagonista:

“la melancolía es tan irresistible y su fuerza emotiva es tan perfilada, que a todos los verdaderamente andaluces nos producen un llanto íntimo, un llanto que limpia el espíritu llevándolo al limonar encendido del Amor”;

dirá en el Centro Artístico y Literario de Granada el 19 de febrero de 1922.

Nueve años después en su conferencia sobre el Cante Jondo y *Arquitectura del cante jondo* reiterará idénticas ideas:

“Causa extrañeza y maravilla cómo el anónimo poeta del pueblo extracta en tres o cuatro versos toda la rara complejidad de los más altos momentos sentimentales de la vida del hombre... el cante jondo canta como un ruiseñor sin ojos, canta ciego, y por eso tanto sus textos como sus melodías... tienen su mejor escenario en la noche... Es un canto sin paisaje y, por tanto, concentrado en sí mismo y terrible en medio de la sombra.”

<sup>58</sup>. *Ibíd.*, p. 248.

<sup>58bis</sup> M.<sup>a</sup> T. Babín, “La poesía gallega de García Lorca”, *Estudios lorquianos*, Univ. de Puerto Rico, 1976.

El grado de estilización del poemilla es máximo: tres partes descriptivas en forma lírica de enunciación, según W. Kaiser, alternan con la inclusión del yo, en función auto-dramatizadora, en el estribillo, con énfasis y climax cargado de *pathos*:

“Ya os he dicho que me dejéis/en este campo/llorando”.

“Los estados de ánimo del cante se describen por paisajes, permanentes protagonistas del verso”, dice García Montero en su citada Introducción al *Poema del Cante jondo*. Poema repleto de signos de sugestión con idéntica bisemia: muerte, abandono, desesperación... (*grito, sombra de ciprés llorando, roto, silencio, sin luz, mordido...*).

Destaquemos los versos iniciales del poema, imagen desconyuntada e incongruente, que eclosionará en *Poeta en Nueva York* (1929-30):

El grito deja en el viento  
una sombra de ciprés,

que con el orden lógico podría ser interpretado:

Una sombra de ciprés..... MUERTE  
deja el grito en el viento..... PENA

Otro tanto dígase del dístico, que revive en la canción popular:

El horizonte sin luz  
está mordido de hogueras,

con claras resonancias a los versos del *Romancero gitano*:

Un horizonte de perros  
ladra muy lejos del río.

Estilización y vanguardia, tradición y modernidad:

“No interesa el relato, sino la sugestión de impresiones fugitivas por medio de fulgurantes metáforas...la emoción pura y desnuda, escalofriante e inefable, que produce en el auditorio receptivo el cante con duende... Lejos del colorido pintoresco y de la viñeta folklórica, el poema lorquiano refleja el ¡ay! degollado de la siguriya, el silencio vibrante y patético que sucede a los tercios estallados de la copla cantada”  
(Bernard Leblon, “Granada 1922. Manuel de Falla reivindica el flamenco”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, mayo 1992, pp. 69-71)

Por lo que respecta a sus influencias, y a pesar de su brevedad, este poemilla presenta curiosas huellas:

- El viento funciona en la poesía popular medieval como sinónimo de elemento de comunicación. En la canción de cruzada y en la épica medieval francesa, los guerreros aspiraban los aromas de su tierra en el viento que procedía de sus lugares. Como dice el profesor Beltrán Pepió:

“la mera descripción de un aire o viento es uno de los procedimientos expresivos más comunes para la canción amorosa de tipo popular en los siglos XVI y XVII.”<sup>59</sup>

Vento bueno nos ha de levar:  
garrido hé o vendaval.

(F. Alatorre, 969A).

Puede ser una muestra, entre otras, que podemos fácilmente rastrear del valor simbólico en esta poesía tradicional del *viento* y del *aire*<sup>60</sup>:

Aires de mi tierra,  
vení i llevadme,  
qu'estoy en tierra axena,  
no tengo a nadie.

(F. Alatorre, 932)

-El campo y, en general, un lugar de la naturaleza era el marco idóneo para el amor y, en consecuencia, un escenario adecuado para subrayar la desdicha.

Sola me dexastes  
en aquel yermo:  
¡villano malo, gallego!

(F. Alatorre, 673)<sup>61</sup>

---

<sup>59</sup> *Canción de mujer, cantiga de amigo*, Barcelona, edit. PPU, S. A., 1987, p. 27.

<sup>60</sup> Véase, además, D'Heur, J. M., *Recherches internes sur la lyrique amoureuse des troubadours galiciens-portugais*, s.l., 1975.

<sup>61</sup> V. Beltrán, *o.c.*, y también en *La canción tradicional*, Tarragona edit. Tarraco, 1976, en la documentación y amplia introducción.

Respecto al análisis estilístico del poema "Sueño", que transcribimos a continuación, señalemos:

*SUEÑO*

Mi corazón reposa junto a la fuente fría.

(Llénao con tus hilos,  
araña del olvido.)

El agua de la fuente su canción le decía.

(Llénao con tus hilos,  
araña del olvido.)

Mi corazón despierto sus amores decía.

(Araña del silencio,  
téjele tu misterio.)

El agua de la fuente lo escuchaba sombría.

(Araña del silencio,  
téjele tu misterio.)

Mi corazón se vuelca sobre la fuente fría.

(Manos blancas, lejanas,  
detened a las aguas.)

Y el agua se lo lleva cantando de alegría.

(¡Manos blancas, lejanas,  
nada queda en el agua!)

(Mayo de 1919)

-Y por lo que respecta al dístico inicial, su posible modelo pudiera ser el publicado por Cejador:

---

Se presenta un juego de alternancias que nos recuerdan las canciones paralelísticas y traducen el ritmo del vaivén de las olas en su continuo fluir, como destaca Solita Salinas, o.c., p. 54. La contraposición constituye un recurso típico de la poesía tradicional: yo/tú que aparece en forma de juego, con una estela sombría y triste: "El agua de la fuente lo escuchaba sombría" enlazándose lo abstracto con lo concreto, como escena imaginada en el sueño:

araña, hilo ..... olvido  
 araña, silencio ..... misterio.

con un final: "detened a las aguas... nada queda en el agua", es decir, todo ha concluido puesto que de un sueño se trata. Observemos en el poema la ausencia de biograficismo y determinación personal y local así como el uso del imperativo, reiterante en el estribillo, que manifiesta y agudiza la voluntad lúdica del niño que intenta y quiere rehacer el mundo a su gusto, al mismo tiempo que consigue dinamismo expresivo. Podríamos señalar los elementos de estilización, siguiendo la teoría de Samuel Levin, *Estructuras lingüísticas en la poesía*, Madrid, edit. Cátedra, S. A., 1977.

Emparejamientos semánticos en la parte narrativa:

corazón ..... decía  
 agua decía ..... corazón decía (la rima en 'ía' es típica de la poesía tradicional. Véanse los estudios de E. Asensio y V. Beltrán, antes citados)

ni ..... el

Emparejamientos fónicos: en el estribillo (ia/io)

Anadiplosis: fuente fría/el agua de la fuente

Antítesis: El agua de la fuente

lo escuchaba sombría/cantando de alegría.

En el estribillo, observamos la correlación: decía / escuchaba; los emparejamientos: semánticos y frásicos; emparejamientos fonéticos: io/aa; emparejamientos morfosintácticos y semánticos: araña del olvido/del silencio; llénalo con tus hilos / téjete tu misterio; manos blancas, lejanas (detened a las aguas/nada queda en el agua). Observemos el vulgarismo popular "a las aguas" y el contraste el/las. Ello prueba no sólo la durabilidad del mensaje poético, su cohesión y memorabilidad, sino la consciente elaboración del mismo, la tarea verbal estilizadora. Como dice E. Asensio, o.c., "La pauta paralelística refleja a maravilla una exasperación emocional que se desborda en sucesivas ondas expresivas, una emoción interior que al renovarse renueva el grito poético... Por ello sería más justo decir que el paralelismo es un sistema expresivo que pone al descubierto los dos polos del arte-repetición y variación-, y en que domina la repetición, elevada a principio estructurador." (p.77).

Por lo que respecta a las imágenes vanguardistas de este primer libro poético de Lorca, destaquemos- el feísmo "araña", elemento vanguardista por cuanto los insectos representan en Lorca, según Vivanco, el mundo de la niñez; la asociación insólita de lo concreto y lo abstracto: araña...misterio; el símbolo disémico y sinestesia: "El agua de la fuente lo escuchaba sombría".

Destaquemos, a su vez, una de las características típicas de Lorca: la animación y personificación en otro de sus poemas:

¡AY!

El grito deja en el viento  
 una sombra de ciprés.

(Dejadme en este campo  
 llorando.)

Todo se ha roto en el mundo.  
 No queda más que el silencio.

(Dejadme en este campo  
 llorando.)

El horizonte sin luz  
 está mordido de hogueras.

(Ya os he dicho que me dejéis  
 en este campo  
 llorando.)

En el poema ¡Ay! del *Cante Jondo*, observemos el predominio del verso octosílabo, típico de la lírica tradicional, con el braquistiquio en el estribillo que recalca, si cabe, la atmósfera lúgubre y tristonía. Poemilla con inicio *in medias res*, repleto de inconcreción, supresión de términos causales y lógicos privando al texto de carácter discursivo y razonador; fragmentarismo, concisión, brevedad, ausencia de adjetivos descriptivos, importancia del ritmo y de lo fónico, final abierto lo que presta coparticipación del lector. Otro rasgo de modernidad sería su entronque a la poética del silencio. A este respecto, véase A. Amorós Moltó, "La retórica del silencio", *Los Cuadernos del Norte*, n° 16, Oviedo, 1982, pp. 18-27 y de la misma autora: "Dos tendencias características de la poesía contemporánea: la crítica del lenguaje y la poética del silencio", *Mis tradiciones (Poéticas y poetas andaluces)*, Ayuntamiento de Córdoba, 1988, pp. 123-133.

Gritos dava la morenica  
so el olibar  
que las ramas haze temblar.

La niña cuerpo garrido  
llorava su muerto amigo  
so el olibar.  
las ramas haze temblar. (F. Alatorre,499)

O este otro del *Cancionero Musical de Palacio* (n° 401):

Gritos davan en aquella sierra.  
¡Ay, madre, quiero m'ir a ella!

Coinciden en estos poemas el término *grito* y la mención de un árbol, ciprés, que proporciona mayor eficacia dramática.

4.2.- Si Lorca se adentra en la poesía popular de la mano de Manuel de Falla y la música, Rafael Alberti es, en su adolescencia y primeros años juveniles, pintor. Su aprendizaje tradicional se da en las mañanas de dibujos encerradas en el Museo del Prado para posteriormente desembocar en la vanguardia. Mucho debe a la pintura tanto el colorido de sus poemas como las imágenes visuales. De hecho su primera aparición pública se produjo en Octubre de 1920 (tenía dieciocho años) en el Salón Nacional de Otoño madrileño con dos cuadros de arraigada modernidad: *Nocturno rítmico de la ciudad*, que según apunta el propio Alberti en *La arboleda perdida*<sup>62</sup>, escandalizó a la crítica académica de la Gaceta de Bellas Artes y el otro con marchamo de su maestro, el prestigioso pintor Daniel Vázquez Díaz, *Evocación*. Como ocurriera con su pintura, su lírica se caracterizará por la amalgama de las nuevas técnicas con la herencia de la tradición. Así toda su poesía inicial será un intento de reunir en un apretado conjunto de versos la memoria de las canciones tradicionales con los nuevos modos vanguardistas. No la tradición ni el vanguardismo, sino una manera vanguardista de entender la tradición.<sup>63</sup>

Otro componente de su poesía es la íntima fusión de vida y literatura, con un vitalismo manifiesto desde muy diversas circunstancias biográficas. *La arboleda perdida*, libro de memorias de Alberti, atestigua bien a las claras estas relaciones a la par que revela interesantes datos para la interpretación de sus poemas de este período que abordamos en el presente trabajo.<sup>64</sup>

En sus páginas se suceden los primeros intentos de ver publicados por primera vez sus versos: en *Ultra*, "revista internacional de vanguardia", que publicó sus veinticuatro entregas entre 1921 y febrero de 1922, cuyo director era Guillermo de Torre; en *Horizonte*, bajo la dirección del poeta salmantino Pedro Garfías, "un arco iris tras el aguacero ultraístmico"<sup>65</sup> y *Alfar*, revista coruñesa ecléctica en la que tenían cabida voces muy

<sup>62</sup> Barcelona, edit. Seix Barral, S. A., 1977, p. 123. "Este nocturno rítmico, de día, / es una descomposición de la sandía", comentaba el dibujante-crítico.

<sup>63</sup> L. García Montero., "R. Alberti, ochenta y cinco años. Pintura y poesía", ABC, 13-XI-1987, p. II.

<sup>64</sup> *O. c.*

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 143.

distintas... Asimismo, los primeros poemarios de algunos amigos (*Ondas* de Juan Chabás o los mismos *Poemas Puros. Poemillas de la ciudad* de D. Alonso) le servirán como vías de renovación e innovación.

"Mi tremenda, mi feroz y angustiosa batalla por ser poeta había comenzado. Comprobaba, con más evidencia a cada instante, que la pintura como medio de expresión me dejaba completamente insatisfecho, no encontrando manera de meter en el cuadro cuanto en la imaginación me hervía. En cambio, en el papel sí. Allí me era fácil volcarme a mi gusto, dando cabida a sentimientos que nada o poco tenían que ver con la plástica... Me prometí olvidarme de mi primera vocación. Quería ser solamente poeta."<sup>66</sup>

Hemos de recordar la influencia que el cine va a tener en la poesía de Alberti que posibilitaba las imágenes inconexas, sin correspondencia en la ordenación natural del mundo así como la elección de elementos inquietantes en sintonía con la vanguardia.<sup>67</sup> "Imágenes...que...se sucederían con una velocidad cinematográfica y, tal vez, también futurista, la predilección por la técnica y sobre todo por la recién descubierta cinematografía con sus nuevas posibilidades expresivas."<sup>67bis</sup> Contribuyó a ello su relación personal con Dalí y Buñuel en la Residencia de Estudiantes.

Dos técnicas destacan en esta etapa neopopularista en Rafael Alberti: "por un lado, utiliza imágenes tradicionales para colocarlas en un contexto enajenante y por otro, la inversión de esta técnica: la utilización de imágenes vanguardistas, innovadoras en un contexto tradicional."<sup>68</sup> Con ello consigue la ruptura de sistema, en terminología bousoniana, "la hondura enigmática de lo indefinido" (Mainer, oc. p. 225), frustración de expectativas a la par que dislocación del texto que infringe el código estético establecido. Con todo esto se aparta de la tensión y coherencia de ideas conseguidas en los poemas lorquianos en los que encontramos una línea climática tensiva, conseguida verso a verso mediante un hilo conductor que ocasiona el clima o atmósfera emotivos del poema entero.

El poema cincuenta y nueve de *La Amante*<sup>69</sup> al mismo tiempo que recrea uno de los motivos más traídos de la lírica tradicional: la llegada del alba, con la separación de los

<sup>66</sup> *Ibid.*, pp. 135-136.

<sup>67</sup> Tanto la dinamización imaginativa como la presentación descriptiva en *Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos* (1929) título recogido de una frase de Calderón de la Barca, debe mucho a este nuevo arte, lo mismo que *El paseo de Buster Keaton* de García Lorca. *Viaje a la luna* es un curioso guión de cine mudo que realiza Lorca al poco tiempo de llegar a Nueva York, a finales de 1929. (Carlos Barbáchano, "Lorca y el cine", EL PAIS, 19 de agosto de 1986, pp. IV y V.)

"Vivíamos entonces la Edad de Oro del gran cine burlesco norteamericano, centrada por la genial figura de Charles Chaplin...Perseguiría como un loco la belleza idiomática, los más vibrados timbres armoniosos, creando imágenes que a veces, en un mismo poema se sucederían con una velocidad cinematográfica, porque el cine, sobre todo, entre otros inventos de la vida moderna, era lo que más me arrebatava, sintiendo que con él había nacido algo que traía una nueva visión." ("*La arboleda...*" pp. 218 y 255) Las técnicas presentativas de la novela, teatro e incluso la poesía recogieron del cine la inmediatez y la intencionalidad que descubrimientos como el montaje o el primer plano hicieron posible en el cinematógrafo. "Era la época de las novedades de vanguardia, llegadas a Madrid con algún retraso, y el gran final del cine mudo ante la aparición del sonoro...Los nuevos nombres de René Clair, Germain Dullac, Cavalcanti y Epstein se desplegaban ante nuestros ojos en un desfile de imágenes sorprendentes, montajes de imprevistas y absurdas metáforas muy en consonancia con la poesía y la plástica europeas del momento...El cine era lo que me apasionaba." (*ibid.*, pp. 259 y 260)

<sup>67bis</sup> Kurt Spang., o.c. pp. 61-62.

<sup>68</sup> *Ibid.*, pp. 42 y 43.

<sup>69</sup> R. Alberti. *Poesías 1924-1967*, edic. de Aitana Alberti, Madrid, edit. Aguilar, 1978.

amantes, destaca la rapidez del mismo frente al dinamismo o circularidad del poema tradicional<sup>70</sup>:

Ya cantan los gallos  
amor mío, y vete:  
cata que amanece.

(F. Alatorre, 454)

\*\*\*\*\*

(Pradoluengo)

Los gallos. ¡Ya cantan!  
¡Vamos! La alborada.  
Aguas del río,  
que no de mar,  
aún tenemos que pasar.  
¡Ya cantan los gallos!  
La alborada. ¡Vamos!

El agua, símbolo universal de lo femenino y de la fecundidad, y su relación con el mar (obstáculo, en este caso) “es frecuentísima y distribuida en toda la Romania”, apunta V. Beltrán<sup>71</sup>. Para esta estrofa probablemente se inspiró, según el mismo estudioso en el *Cancionero Musical de Palacio*, edic. de Barbieri, n° 17:

Pásame, por Dios, varquero  
d'aquesa parte del río;  
¡duélete del dolor mío!

(F. Alatorre, 951)

Ya en “Mi corza” de *Marinero en tierra* había conseguido R. Alberti una voz y estilo personales recreando una composición del siglo quince:

Mi corza, buen amigo,  
mi corza blanca.

Los lobos la mataron  
al pie del agua.  
Los lobos, buen amigo,  
que huyeron por el río.

Los lobos la mataron  
dentro del agua.

<sup>70</sup>. Dichos elementos son: a.- los versos de arte menor (hexasílabos) que son los predominantes; b.- empleo de yuxtaposición en el poema de Alberti (estribillo) frente a la hipotaxis del poema tradicional; c.- ausencia de adjetivos y empleo de déicticos en el primero; d.- uso del imperativo, rasgo típico de la canción tradicional; por contra, la existencia de otros modos verbales en el poemilla tradicional lastran este dinamismo; e.- los verbos del poema de Alberti poseen semántica activa (vamos, pasar, cantar...) frente a los empleados en el segundo; más valorativos y estáticos (cata que amanece, no esperes, me parece, dicen que amanece...); f.- destaquemos la inversión de la frase y la manera de presentar la sorpresa o, tal vez, el fastidio ante el amanecer: Ya cantan los gallos, del poema tradicional en contraste a: Los gallos. ¡Ya cantan!, de Alberti. Finalmente, señalemos algunas de las características técnicas que conforman esta poesía: estrofas breves, estructura dialogada, paralelismos, irregularidad métrica con versos quebrados y presencia abundante del octosílabo...

<sup>71</sup>. *O.c.*, p. 15.

A partir del poemilla tradicional:

En Ávila, mis ojos,  
dentro en Ávila.

En Ávila del río  
mataron mi amigo.  
Dentro en Ávila.

(F. Alatorre, 498)

Fijémonos en la transformación del siguiente poema de Gil Vicente que lleva a cabo Alberti, en consonancia con el vanguardismo de su época: futurismo y ultraísmo entrecruzados con dosis de humor e ironía lúdica:

¡Del rosal vengo, mi madre,  
vengo del rosale.

(F. Alatorre, 306)

Y de este otro tradicional:

De los álamos vengo, madre,  
de ver cómo los menea el aire.

(F. Alatorre, 309),

con “Verano” del mismo libro poético de Alberti, con la alusión, una vez más, al término tan repleto de sugerencias líricas de *mar*:

Del cinema al aire libre  
vengo, madre, de mirar  
una mar mentida y cierta,  
que no es la mar y es la mar.

Del tercer libro neopopularista *El alba del alhelí* (denominado primeramente *Cales negras*) con evidentes influencias lorquianas, he ahí un poema en el que empleando un contexto tradicional (la ausencia por ir a la guerra ocasiona el llanto y el deseo del pronto regreso por parte de la amada, como ocurriera en la canción galaico-portuguesa) se superpone la imagen vanguardista produciendo hilaridad:

“El marinero olvidado”

Grita, llora el marinero.  
¡Mi cañonero!

Me quedé solo en la tierra,  
pues se me marchó a la guerra  
mi cañonero.

¡Mi cañonero!  
¡El más garrido, el primero!

Poema perteneciente a la tercera sección del libro, "El verde alhelí" con el tema constante en esta etapa albertiana del mar y su nostalgia "que pronto visitaría"<sup>72</sup> junto al del amor que, en sus distintas variantes, es el que predomina en el Cancionero y que podemos relacionar con este otro:

Ya se parten los navíos, madre  
van para Levante.

(F. Alatorre, 938)

El léxico tópico de la lírica tradicional (marinero, garrido...)

que soi marinero y sé navegar. (F. Alatorre, 943)

Que no puede navegar/el marinero. (Ibíd., 958)

garrido hé o vendaval. (ibíd. 969A)

-¡Dezid, hija garrida,/¿quién os manchó la camisa? (ibíd., 1651)

acoge la sorpresa del término moderno y enajenante de *cañonero* que altera el sentido atribuido a este tipo de poemas. Lo que allí era nostalgia, se ha trocado en Alberti en sorpresa, en primer término, y en chiste y gracia luego.<sup>73</sup>

*"lo humorístico de la desrealización de la copla albertiana recuerda recursos ultraístas o dadaístas que, por supuesto, no tienen nada que ver con las imágenes del cancionero..."*<sup>74</sup>

## CONCLUSIÓN

En estos años, entre 1920 y 1935, la literatura española conoció con la Generación poética del veintisiete tres lustros de floreciente creación lírica con unos gustos y propósitos por parte de sus componentes que, arraigados en una tradición española y el retorno a la poesía tradicional, cultivan, dentro de una renovación técnica, la imagen, que constituirá su rasgo definitorio:

"Se aspiró al poema que fuese palabra por palabra, imagen a imagen intensamente poético... La más ligera canción aparecía redactada con los primores del arte."<sup>75</sup>

<sup>72</sup> Ya bien crecido, dividí aquella parte ruteña de *El alba del alhelí* en dos secciones: "El blanco alhelí" agrupaba los poemas ligeros, graciosos, juguetones, suaves...; y "El negro alhelí", los más dramáticos y oscuros... La tercera sección, "El verde alhelí" se la dejaba al mar", *La arboleda perdida*, p. 214.

<sup>73</sup> Otro tanto dígame de este poema: "Pirata" de *Marinero en tierra*: Pirata de mar y cielo, / si no fui ya, lo seré. / Si no robé la aurora de los mares, / si no la robé, / ya la robaré./ Pirata de cielo y mar, /sobre un cazatorpederos, / con seis fuertes marineros, / alternos, de tres en tres./ Si no robé la aurora de los cielos, / si no la robé, / ya la robaré.

En un contexto tradicional (pirata de mar) se introducen elementos desconocidos en el mismo (pirata del cielo, cazatorpederos, no robé la aurora de los mares...) ocasionando desconcierto e incongruencia.

<sup>74</sup> K. Spang., *o.c.*, p. 42.

<sup>75</sup> J. Guillén., *Lenguaje y poesía*, Madrid, edit. Alianza, S. A., 1969, pp. 190 y 194.

Poesía sobria y mesurada, alejada de la grandilocuencia, como la lírica tradicional. (Bécquer había dicho: “No hay poema bueno que no quepa en un papel de fumar” y Baudelaire: “Todo poema que sobrepase la capacidad de atención de un lector no es poema.”)

Dos poetas, García Lorca, sin duda el más popular de esta generación, y Alberti representan a las dos Andalucías, “ancha y abierta en un aire poblado de naranjos en invitación a la lejanía” una y “limitada y replegada la otra.”<sup>76</sup> Ambas recreadas por estos dos poetas con un alto grado de depuración y estilizado folklorismo con la descripción, por parte de Lorca principalmente, de una inevitable tragedia que se cierne sobre la misma:

“Tragedia cósmica de las rocas amontonadas o pequeña y singular tragedia de la rosa prisionera en su jardín.”<sup>77</sup>

Con unas imágenes cuya dificultad queda disimulada en la aparente sencillez. Canción en fin, reveladora de un *pathos* y con una técnica sintética, rápida, impresionista, de pinceladas festivas y coloristas en Alberti. Imágenes, que conservando su sabor folklórico y popularista, añaden una complejidad técnica y densidad expresiva, acorde con el momento estético que exigía la reivindicación de la impresión y la agudización del irracionalismo individualista con sus lógicas secuelas de sorpresa y originalidad.

---

<sup>76</sup> J. F. Cirre., *Forma y espíritu de una lírica española (1920-35)*, Granada, edit. Don Quijote, 1982, p. 71.

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 85.