

Andalucía y la generación del 27

Andalucía como tema y lo andaluz como trasfondo resultan evidentes en la generación del 27 en primer lugar, como es lógico, por el predominio de andaluces entre los poetas del grupo.

Desde José Moreno Villa, Adriano del Valle, Federico García Lorca, Vicente Aleixandre, Emilio Prados, Rafael Alberti, Joaquín Romero Murube, Luis Cernuda, Manuel Altolaguirre, Pedro Garfias o José María Hinojosa, por citar algunos, se desarrolla una nueva etapa de oro de la lírica española con acento andaluz. Pero ésta no sería razón suficiente de no ser, al mismo tiempo, por una línea de fuerza fundamental que arranca de Bécquer, se extiende a través de Salvador Rueda, los Machado, Villaespesa o Juan Ramón hasta confluir en el 27: la línea de la cultura tradicional, popular, autóctona.

El grupo del 27 es efectivamente complejo, difícil de sintetizar en su diversidad, en su multiplicidad de raíces, en sus líneas y aspectos antitéticos, desde el intelectualismo de la poesía pura al irracionalismo poético, desde la vanguardia al neopopularismo, pero todo eso no deja de ser un claro signo de modernidad, puesto que la modernidad es antítesis, contradicción, y, como ya se ha dicho con frecuencia, la generación del 27 resume en su ámbito todo el proceso de la lírica europea desde el simbolismo al surrealismo.

Para el desarrollo del tema ahora propuesto podría bastar con una breve antología poética¹, una selección de citas o algunos párrafos de la conferencia de García Lorca, *Teoría y juego del duende*, pues aunque dejáran-

mos de lado los textos que mejor retratan la diversidad de tipos andaluces o se refieren a aspectos concretos de la fisonomía social geográfica o cultural, aún quedarían un buen número de poemas que aluden o evidencian rasgos esenciales de esta cultura.

La aproximación del 27 a las formas y al fondo popular andaluz se ofrece en términos generales a través de un enfoque intelectual, muy lejano de una literatura costumbrista bastante simplificadora. Decía Lorca:

Si es verdad que soy poeta por la gracia de Dios —o del demonio—, también lo es por la gracia de la técnica y del esfuerzo y de darme cuenta en absoluto de lo que es un poema².

El mismo Lorca comprendió de hecho la importancia de trascender la anécdota, lo concreto, el mensaje directo, como afirma refiriéndose a su *Romancero Gitano*, en el que el individuo pasa a ser símbolo, como el negro, el judío, el morisco o cualquier perseguido, etiqueta, entonces, del personaje esencial: Granada.

«El libro en conjunto, aunque se llame gitano, es el poema de Andalucía, y lo llamo gitano porque el gitano es lo más elevado, lo más profundo, lo más aristocrático de mi país, lo más representativo de su modo y el que guarda el ascua, la sangre y el alfabeto de la verdad andaluza universal...» y más adelante: «Un libro donde apenas está expresada la Andalucía que se ve, pero donde está temblando la que no se ve. Y ahora lo voy a decir. Un libro antipintoresco, antifolklorico, antiflamenco»³.

En Andalucía, efectivamente, el sentimiento suele mostrarse casi siempre depurado, sometido, del mismo modo que en el flamenco, a un control rigurosamente estético, lo que universaliza la expresión sin perder por ello la identidad cultural. Los poetas andaluces parecen así coincidir a lo largo de la historia con el concepto orteguiano de la deshumanización, al concebir el arte con un fin primordial en sí mismo, lo que tal vez explique el relativo desinterés por la idea del arte como instru-

¹ Entre otros trabajos puede servir de ilustración la antología de M. García Viñó: *Andalucía en verso*, Madrid, Heliodoro ed., 1987.

² F. García Lorca, «De viva voz a Gerardo Diego», en G. Diego, *Poesía española contemporánea*, Madrid, Taurus, 1962.

³ F. García Lorca, «Romancero gitano», en Prosa, Madrid, Alianza ed., 1969.

mento social, ideológico o político en sentido estricto, sin que por ello pueda hablarse de falta de compromiso.

La defensa de un concepto de poesía anclada sobre todo en la belleza y dado que ésta procede en definitiva de la forma, explica esa tendencia andaluza al formalismo y ese desinterés relativo por lo inmediato, por la problemática concreta, en beneficio de los temas universales. De igual modo, la creación poética del grupo del 27 es sin duda esteticista, formalista, minoritaria, como también lo es el flamenco, lo que no impide una militancia que costó cara a algunos de sus miembros.

A la vez, y también como símbolo de esa diversidad de la generación del 27, no es idéntico el reflejo de lo andaluz en todos los autores procedentes de esta zona. En algunos, Cernuda o Aleixandre, podría parecer menos evidente la presencia de lo andaluz que en Lorca o Alberti, lo que en definitiva, para un andaluz, al menos, no es tan evidente.

En todo caso no creo que el tema, la anécdota, la localización geográfica de argumentos o el tratamiento de tipos y personajes, sean rasgos definitorios de una cultura o de una fidelidad a ella, sobre todo cuando, como en el caso andaluz, estamos ante un auténtico mosaico de culturas, elaborado a lo largo de una extensa historia. No es posible olvidar así la variedad que representa la extensa Andalucía, atlántica y mediterránea, llana y montañosa, costera y del interior, fértil y desértica, igualmente festiva y lúdica que seria y profunda, diversidad que impide hablar de un todo homogéneo sin caer en simplificaciones. De todos modos, ya Ortega en su *Teoría de Andalucía* afirmaba que «Andalucía, que no ha mostrado nunca pujos ni petulancias de particularismo; que no ha pretendido nunca ser un Estado aparte, es, de todas las regiones españolas, la que posee una cultura más radicalmente suya».

Y si a Andalucía se le ha caracterizado habitualmente por su tendencia a lo barroco, tal vez ello pueda responder a la conciencia andaluza del conocimiento del mundo, un mundo que no puede simplificarse y que esconde, tras la apariencia simple de las cosas, una profunda complejidad. Colorismo, riqueza, musicalidad, arte del arabesco, aspiración becqueriana hacia una estética total, confluyen en ese sentido espectacular del barroco,

la conjunción de las luces y las sombras, del folklore más alegre y festivo hasta el quejío profundo del cante hondo.

Entre esos extremos se emplazan algunos de los mejores ejemplos de un reflejo de lo nacional, de lo autóctono: *Marinero en tierra* de Alberti o el *Romancero Gitano* de Lorca, a la vez que ambos tributan a la modernidad y al cosmopolitismo con obras como *Sobre los ángeles* y *Poeta en Nueva York*, respectivamente.

En ambos autores, sin caer nunca en un localismo cerrado, es una constante la presencia de Andalucía, como puede verse también en *Bodas de sangre* y en *El Adefesio*, dramas rurales que se enfocan desde una perspectiva universalista cercana a la tragedia griega, confirmada luego por su proyección fuera de nuestro país. Si Bécquer había realizado parecida operación que Heine en Alemania, al fusionar la sensibilidad poética de su época con la raíz popular andaluza, no es otra la operación llevada a cabo por Juan Ramón, los Machado o los citados autores del 27.

Pero esa alquimia se realiza desde un estilo propio, original. Es la tradición reelaborada de nuevo, personalizando los elementos robados a las raíces hasta darles un aire distinto mediante los diversos recursos. El sentido dramático, teatral, plástico, el procedimiento metafórico contribuyen así a la creación de un estilo nuevo a partir de lo antiguo. Ese popularismo y, a través de él, el andalucismo de algunos miembros del 27, no puede confundirse sin embargo con la Andalucía falsa de charanga y pandereta que criticó Machado, la Andalucía de Bizet, de la zarzuela, de los Quintero. De la doble Andalucía sobre la que tantos propios y extraños han escrito, la de Lorca, la de Alberti, como la de Villaespesa o Machado, es esencialmente representación de esa otra Andalucía seria y antigua, trascendente y oculta, a veces, por la Andalucía del tópico.

Para Lorca lo andaluz es síntesis de lo español y por eso extiende a veces a la nación lo que procede de su propia concepción de Andalucía, el duende, ese «espíritu oculto de la dolorida España».

Citando la frase de Manuel Torres, «Todo lo que tiene sonidos negros tiene duende», explicaba Lorca su concepto del mismo:

«Estos sonidos negros son el misterio, las raíces que se clavan en el limo que todos conocemos, que todos ignoramos, pero de donde nos llega lo que es sustancial

en el arte»⁴. Efectivamente, para Lorca, el ángel y la musa no tienen que ver con el duende, son externos al poeta y «...en cambio, al duende hay que despertarlo en las últimas habitaciones de la sangre». No es fácil entonces explicar lo que es el duende, aunque, para terminar ahora con Lorca:

«Los grandes artistas del sur de España, gitanos o flamencos, ya canten, ya bailen, ya toquen, saben que no es posible ninguna emoción sin la llegada del duende», para continuar más adelante:

«(...) España está en todos tiempos movida por el duende, como país de música y danzas milenarias, donde el duende exprime limones de madrugada, y como país de muerte, como país abierto a la muerte. En todos los países la muerte es un fin. Llega y se corren las cortinas. En España, no. En España se levantan. Muchas gentes viven allí entre muros hasta el día en que mueren y las sacan al sol.»

¿En qué lugar sino en Andalucía habría visto Lorca esos soledados cementerios recubiertos de claveles y geranios como en los recintos de cualquier feria?

Rafael de Cózar



⁴ F. García Lorca, «Teoría y juego del duende», en *Obras Completas*, Buenos Aires, Losada, 1944.

Una nueva sensibilidad ante la fiesta de toros

La polémica ha sido siempre consustancial con la fiesta de toros: admiradores y detractores se suceden —como ha mostrado el Conde de las Navas— desde sus inicios documentables. No ha sido, pues, el de la tauromaquia un tema neutro dentro de la cultura española. Pero puede pensarse que el gran estigma negativo y excluyente lo impusieron los ilustrados dieciochescos. Desde su mentalidad reformista, acontecimiento tal, por el carácter público que conllevaba, pasó a ser considerado como un exponente más del atraso de España y se argumentó con fuerza que en las fiestas de toros podían percibirse los síntomas más evidentes de la resistencia de nuestro país frente a esa modernización que los nuevos criterios políticos y sociales reclamaban.

Quedó desde entonces relegada la tauromaquia a ese mundo en el que convergían todos aquellos elementos que, contaminados de plebeyismos y colindantes con los gustos de una aristocracia rancia e inmovilista, vinieron a convertirse en representantes de la España atávica y castiza.

Las descalificaciones bien expuestas y racionalizadas de los ilustrados surtieron su efecto y crearon una escisión en la cultura española que habría de perdurar durante el siglo XIX y parte del XX. Ser un hombre culto y avanzado significaba y exigía vituperar, criticar, o cuando menos mantenerse en una despectiva lejanía de espectáculos como las corridas de toros, las representaciones