

Universität zu Köln
Romanisches Seminar

Rafael Alberti y Federico García Lorca frente al romancero tradicional

Seminario: El Mediterráneo en la poesía del Modernismo y del '27
Profesor C. Wentzlaff-Eggebert
Semestre 2009/2010

Hanna Kunas
HannaKunas@gmx.de

Índice

1	Introducción	2
2	El romancero tradicional	2
2.1	Forma y lengua	3
2.2	El carácter popular del romancero	4
3	La Generación del 27: vanguardia y tradición	5
4	Rafael Alberti frente al romancero tradicional	7
4.1	Forma y lengua	7
4.2	La poesía popular en la obra de Alberti	9
4.2.1	Identidad cultural	9
4.2.2	La poesía y el pueblo	9
5	Federico García Lorca frente al romancero tradicional	11
5.1	Forma y lengua	11
5.2	La poesía popular en la obra de Lorca	13
5.2.1	Identidad cultural	13
5.2.2	La poesía y el pueblo	15
6	Conclusión	16
7	Bibliografía	18

1. Introducción

Frecuentemente, se denomina a los años veinte y treinta del siglo XX como la Edad de Plata de la literatura española. Aludiendo al llamado Siglo de Oro español (en los siglos XVI y XVII), esta denominación indica la importancia de la producción literaria de aquellos años. Estas dos décadas marcan el apogeo de las vanguardias en la literatura española. La Generación del 27 es uno de los movimientos vanguardistas de esta época y entre las figuras más prominentes de este grupo se encuentran Rafael Alberti y Federico García Lorca.

Dentro de la creación poética de las corrientes vanguardistas existen dos tendencias simultáneas aunque aparentemente contrarias: por un lado, la ruptura con la tradición para liberarse de restricciones en el ámbito de la creación artística; por otro lado la revaloración de tradiciones literarias. En la poesía de Alberti y Lorca, ambas tendencias son perceptibles. Los dos poetas recurren, entre otros, a la forma poética del romance, elemento crucial de la literatura y cultura española.

Este trabajo se centra en el rol de la tradición en la obra poética de Lorca y Alberti. Especialmente la tradición de la poesía popular es de interés. Para este propósito, el romance tradicional sirve como ejemplo para la poesía popular que remite a los enlaces de los poetas con el pueblo y la poesía tradicional. Las dos preguntas claves de este trabajo son: ¿cuál es el rol que tiene la tradición de poesía popular española, especialmente el romance, en la obra de los dos poetas? Y ¿cuál es su relación con el pueblo que se expresa mediante esta poesía?

En este trabajo no voy a concentrarme en un análisis detallado de los aspectos formales similares y distintos del romance tradicional y del romance en la obra de Alberti y de Lorca. Más bien quiero poner el énfasis en el carácter popular del romance y en las implicaciones que éste tiene respecto a la obra de los dos poetas.

2. El romancero tradicional

Existe una gran cantidad de estudios acerca del romance tradicional español; el más conocido es de Menéndez Pidal. Se han analizado los orígenes del romance, los diferentes tipos, el desarrollo del romance a lo largo de los siglos, su estilo, la forma etc. No todas estas consideraciones pueden ser parte de este trabajo corto. Por tanto, aquí solamente voy a destacar aquellos aspectos que son más importantes para el análisis de la relación de Federico García Lorca y Rafael Alberti con el romance tradicional como parte de la poesía popular y la postura que tenían frente a él. Aparte de algunos aspectos formales, analizaré ante todo el carácter popular del romance tradicional.

2.1 Forma y lengua

El romancero tradicional es parte integral de la literatura española y tuvo su apogeo en el Siglo de Oro. Con la palabra romancero se denomina a un conjunto de romances. El romance es un poema narrativo que relata una anécdota o historia de interés general.¹ Un recurso estilístico importante del romance es el fragmentismo: muchos poemas tienen un comienzo abrupto, *in medias res*. No se explica los antecedentes de la situación presentada en el romance. De esta manera, el romance también se distingue del poema épico, ya que un poema épico normalmente el comienzo y el fin del poema corresponde con el comienzo y el fin de la historia relatada.² La métrica del romance es el octosílabo, el verso más común de la poesía popular española.³ El romance tiene un número indefinido de versos. Solamente a veces es estructurado por estrofas, pues la forma típica es la tirada.⁴ Se escribe con rima asonante. Otros recursos estilísticos típicos del romance son la repetición, la antítesis y la enumeración.⁵

El uso de símbolos es limitado, puesto que es poesía popular y como tal tiene que ser comprensible para todos.⁶ Méndez Pidal pone énfasis en el mérito de la sencillez de la narración en los romances; todo lo inesencial se elimina y además se implementan elementos líricos para crear una expresión viva de los acontecimientos. El valor y el encanto de esta tradición poética resulta en parte exactamente de esta aparente sencillez, ya que la hace parecer como muy humana y pura.⁷ Porque oscila entre lo vulgar y lo culto, la lengua del romance tiene mucho potencial poético y ha sido, a lo largo del tiempo, influenciada por los dos ámbitos.⁸

Como ya se ha mencionado arriba, el romance es un poema con carácter narrativo. En la mayoría de los casos, los romances tradicionales son relatos de eventos que se originan en acontecimientos reales.⁹ Su carácter narrativo deja sacar conclusiones acerca de su uso y función: tienen un efecto noticiero (aunque no necesariamente relaten fielmente los acontecimientos). Aparte de esto, Díaz Roig ve la función principal del romance en el entretenimiento que da al cantarse, recitarse y escucharse. También le concede algún (aunque sea menor) efecto educativo por tratar temas acerca de la moral individual y pública.¹⁰

1 cf. Díaz Roig 2007, pp. 9-10.

2 Méndez Pidal 1953, p. 71-75.

3 Díaz Roig 2007, p. 39.

4 *ibídem*, p. 40.

5 *ibídem*, p. 44.

6 *ibídem*, pp. 31-32.

7 cf. *ibídem*, p. 16.

8 cf. *ibídem*, p. 44.

9 *ibídem*, p. 32; uno de los varios orígenes y fuentes de inspiración para el contenido de los romanceros son las gestas; cf. *ibídem*, p. 23.

10 cf. *ibídem*, pp. 37-39.

2.2 El carácter popular del romancero

Un aspecto importante a considerar es que el romance se origina en una tradición oral. Los jugladores cantaban y recitaban los romances en las plazas y en las calles, lo que contribuyó a su gran difusión espacial y temporal. De este modo, formaba parte de la vida diaria y de la memoria colectiva de la gente ordinaria, y poco asombra que las fuentes escritas más viejas de los romances tradicionales (datadas aún antes de las publicaciones literarias) sean los pliegos sueltos que se vendían en sitios públicos.¹¹ En la mayoría de los casos, los autores de estos romances son anónimos.

Pese al enraizamiento en la tradición oral, los romances no sólo circulaban en el ámbito popular, sino que también forman parte de la poesía culta y artística. En el siglo XV el romancero llega a las cortes y el romance es cultivado por músicos y poetas.¹² Puesto de moda, en el siglo XVI había un gran número de publicaciones literarias de romances en forma de romanceros. Muchos autores usaban los romances populares y de origen en la tradición oral como base y orientación para creaciones poéticas nuevas. A finales del siglo XVI se empieza a desarrollar lo que ha sido denominado el romancero nuevo, con un estilo diferente y más culto, influenciado por poetas barrocos como Góngora y Lope de Vega.¹³

Es conveniente remitir a la distinción de Menéndez Pidal entre la “poesía popular” y la “poesía tradicional”.¹⁴ La “poesía popular” se refiere para él a los romances conocidos y repetidos por el pueblo sin alterarlos. En cambio, la “poesía tradicional” se refiere a los romances que el pueblo transforma; con otras palabras, al recitar y repetir los romances, los jugladores, los cantantes y la gente ordinaria los modificaban a su gusto y los trataban como si fueran los suyos. Por ello, la gran difusión y repetición de los romances resultaba en la formación de muchas variantes, creadas por la gente misma al recitarlos. De este modo, el romance adquiere un elemento social e histórico.¹⁵ Su dinámica es una dinámica de supervivencia y se caracteriza por su doble cualidad de conservación y variación a la vez.¹⁶

Menéndez Pidal postula que en la poesía tradicional se elimina todo estilo individual del poeta del romance: “[...] toda personalidad del autor desaparece sumergida en la colectividad”¹⁷. Por consecuencia, sigue diciendo: “podemos escuchar la voz de los pueblos hispanos en su romancero,

11 cf. Díaz Roig 2007, pp. 12-13.

12 ibídem, p. 11.

13 ibídem, p. 14.

14 cf. Menéndez Pidal 1973, pp. 344-345.

15 cf. Diego Catalán, cit. en Díaz Roig 2007, p. 43.

16 cf. Díaz Roig, p. 57.

17 Menéndez Pidal 1953, p. 61.

más pura, natural y unánime que en ninguna otra de las grandes producciones de su literatura”¹⁸. Este valor que Menéndez Pidal atribuye al romance tradicional por retratar fielmente “la voz del pueblo” también es de importancia para la poesía de los años veinte y treinta en su recurso a la tradición española del romance, como se verá en el análisis de la obra de Lorca y Alberti.

En este trabajo voy a utilizar el término “poesía popular” para referirme a las relaciones entre la poesía y el pueblo. Estas relaciones son varias y son muy bien perceptibles en la forma poética del romance: éste es una herencia cultural antigua, trata temas de importancia para el pueblo, forma parte de su vida cotidiana y adopta su lengua. Por tanto, uso el término como un concepto general que abarca al mismo tiempo los dos tipos que Menéndez Pidal distingue como “poesía tradicional” y “poesía popular”. Sin embargo, la distinción de Menéndez Pidal es importante. Es por ello que me referiré como “poesía culta” o “artística” a los poemas elaborados por gente del ámbito culto o con pretensiones artísticas (la “poesía popular” en el sentido de Menéndez Pidal). Siendo cultos o artísticos, esto no excluye la posibilidad de que tales romances tengan su origen en la “poesía tradicional” (en el sentido de Menéndez Pidal) o se inspiren en ella. De hecho, quedará claro en el análisis siguiente que ambos elementos –tanto los rasgos populares como los rasgos cultos– del romance son importantes en la poesía de Lorca y Alberti.

3. La Generación del 27: vanguardia y tradición

Para entender las obras de Federico García Lorca y Rafael Alberti y su actitud frente a la poesía popular de tradición española es imprescindible tener en cuenta el contexto histórico con respecto a las dinámicas en el ámbito artístico y también a los sucesos políticos.

Los dos poetas vivían en un tiempo marcado por cambio y desasosiego sociopolítico en España: la caída de la monarquía, seguida por la dictadura de Primo de Rivera (1923-30), la Segunda República (1931-36) y el agravamiento de conflictos sociales e ideológicos que más tarde desembocarían en la Guerra Civil (1936-39). Los cambios en el ámbito artístico ya se estaban desarrollando en las postrimerías del siglo XIX y a comienzos del siglo XX. Los movimientos literarios de este tiempo –la Generación del 89, el Modernismo y los Noventicistas– habían introducido innovaciones esenciales en el campo del arte y de la poesía. Las innovaciones iban en parte acompañadas por la renuncia a convenciones literarias que hasta entonces se habían considerado definitorias para el arte como institución culta. Si en Suramérica esta tendencia fue más perceptible en el arte modernista y creacionista, en España las formas más extremas de este

¹⁸ ibídem, p. 62.

desprendimiento de la tradición fueron el ultraísmo y más tarde el surrealismo. Fuente de inspiración de estas dos corrientes fue la idea de la autonomía del arte; o como lo expresó Ortega y Gasset, la “deshumanización” del arte. La meta del arte ya no era provocar emociones en el receptor, imitando o retratando fielmente la realidad (es decir, la mimesis aristotélica).¹⁹ Más bien, con el ideal del “arte puro” el acto de la creación misma era el centro de interés y el fin de la poesía llegó a ser ella misma.²⁰ Esta tendencia tenía su continuación en el surrealismo.

En este panorama ya de por sí abierto a las innovaciones²¹, se formó un grupo de poetas vanguardistas al que pronto se le puso el nombre de la “Generación del 27”. La formación de este grupo no fue un acto consciente, ni siquiera había una coherencia interna como a lo mejor lo aparenta el término. De hecho, existe un gran debate acerca de la periodización de la Generación del 27, en el que aquí no quiero seguir.²² Para el objeto de este trabajo será suficiente indicar las características generalmente reconocidas y menos controvertidas de este grupo de poetas.

En general, la vanguardia está marcada por la ruptura con convenciones y por innovaciones tanto formales, como estilísticas y hasta temáticas. Sin embargo, esta renuncia a la tradición no fue total. Más bien, muchos poetas de la Generación del 27 apreciaron el “patrimonio literario español”.²³ Los poetas se empeñaban en la recuperación de la mejor tradición española: “tanto en su manifestación culta –valoración de Góngora– como en la popular –romancero y cancionero–”²⁴. En la obra de Alberti y Lorca también se combinan las innovaciones logradas con elementos tradicionales populares y también cultas; una hibridez que también es perceptible en sus romances.

La tendencia de recurrir a las tradiciones de poesía popular se denomina con el término del “neopopularismo”. Díaz-Plaja define éste como el “retorno a lo popular, sin abandonar ninguna de las conquistas de la nueva lírica”.²⁵ Pero no sólo había un gran interés en la tradición de la poesía popular, sino también en la poesía culta. Mejor ejemplo para ello es la obra de Luis de Góngora, poeta barroco y hasta entonces desdeñado por no caber en el concepto de arte convencional. En el año 1927 se celebró el tercer centenario de la muerte de Góngora. Este evento fue una “experiencia generacional”²⁶ y tuvo gran importancia para los poetas vanguardistas que allí se reunían. Del año en el que tuvo lugar esta celebración se derivó el nombre del grupo: la Generación del 27.

19 Wentzlaff-Eggebert et al.1999: p. xiv.

20 cf. Ramoneda 1990, pp. 29-30.

21 cf. Ortega 2006a, p. 11.

22 Véase por ejemplo Mainer 2000.

23 Spang 1973, p. 29. No obstante, no hay que confundir esta admiración de tradiciones literarias con conservacionismo.

24 Ortega 2006a, p.20.

25 cit. en Puccini 1967, p. 37. Remito aquí también a una declaración interesante de Alberti: “[...] los poetas que hoy han sentido e intentado recrear lo popular nacieron en el sur de España”; Alberti 1933, p. 19.

26 Ortega 2006a, p.19.

Quiero aquí aclarar lo que entiendo por vanguardia en este trabajo y para ello orientarme al concepto de la vanguardia propuesto por Anthony L. Geist.²⁷ Este concepto no sólo abarca la revolución estilística y lingüística, el elemento más perceptible y el rótulo de la vanguardia. Más bien, se refiere a la crítica social inherente en el arte de las vanguardias. Geist interpreta la vanguardia como un proyecto ideológico, y se refiere a la ideología como “la expresión de *relaciones de poder*, y al texto poético como la articulación de esas relaciones de poder dentro de un contexto histórico”.²⁸ Tal concepción no le exige a la poesía el marcar su posición política para ser crítica y tener influencia social. Más bien (y aunque parezca paradójico), especialmente la tendencia de la poesía pura de los años veinte, deseando deshacerse de todas las relaciones con su contexto social y artístico, expresa esta posición ideológica al romper con el arte como institución y de esta manera insertarla en la vida práctica.²⁹

Este carácter ideológico de la poesía vanguardista llega a ser más visible durante los años treinta. La declaración de la República y el aumento de conflictos sociales, políticos e ideológicos tenían repercusión en el ámbito artístico y literario. Hubo una creciente politización de los poetas y otros artistas de los que muchos apoyaban a la República y al comunismo. También comprometían la poesía por la causa y la usaban como un instrumento político. En este período, la poesía tradicional –con la que los poetas vanguardistas ya habían trabajado antes– adquirió un valor político.

4. Rafael Alberti frente al romancero tradicional

4.1 Forma y lengua

Es evidente que en su obra poética Rafael Alberti se alinea a tradiciones literarias españolas. Junto a otros poetas del 27, él es una figura importante en reavivar las antiguas formas del verso tradicional español, entre ellos la del romancero y del cancionero. En su obra temprana, la orientación de Alberti a la tradición literaria española es muy perceptible. Sobre todo sus primeras publicaciones poéticas, *Marinero en tierra* (1925) y *La amante. Canciones* (1926), muestran la continuación de la tradición poética española. Estas dos obras están caracterizadas por la fiel orientación en los aspectos formales tradicionales. Los poemas están marcados por la estructura formal y el lenguaje propio del cancionero tradicional: un ritmo musical y un lirismo simple y sobrio.³⁰ Pese a esta sencillez, o a lo mejor casualmente por ella, las imágenes en sus poemas son muy exactas. De ahí que recuerden a la obra de Juan Ramón Jiménez, poeta novecentista, en su búsqueda de la “poesía

27 Geist 1999, pp. 429-441.

28 ibídem, p. 430.

29 cf. ibídem, p. 433.

30 López Castro 1993, pp. 98-99.

pura”.³¹ Esta tendencia es, sobre todo, perceptible en el *Marinero en tierra*. Queda claro entonces que la tradición es solamente una de sus fuentes inspiradoras y que en su poesía, Alberti utiliza tanto ideas de un período histórico muy amplio como de corrientes recientes. Esto se muestra en la cita siguiente:

He intentado muchos caminos, aprovechándome, a veces, de aquellas tendencias estéticas con las que simpatizaba. Los poetas que me han ayudado, a los que sigo guardando una profunda admiración, han sido Gil Vicente, los anónimos del Cancionero y Romancero españoles, Garcilaso, Góngora, Lope, Bécquer, Baudelaire, Juan Ramón Jiménez y Antonio Machado [...]³²

Aparte de la tradición del romancero y cancionero del Siglo de Oro, también las obras del barroco y del romanticismo, junto con los experimentos poéticos de las vanguardias, aportan elementos importantes en su búsqueda de expresión artística. La orientación tan diversa también hace entrever que Alberti trata las tradiciones poéticas de un modo creativo, es decir que las modifica y entremezcla para lograr un modo de expresarse que le conviene. A pesar de las semejanzas de su poesía temprana con los modelos tradicionales, pues, López Castro pone de relieve que Alberti “no sólo imita ni hace simple préstamo de la tradición, sino que la continúa y así la vivifica y transforma”.³³

La transformación que Alberti efectúa se ve, por ejemplo, en su manera de crear y manejar imágenes y metáforas. Por un lado Alberti transfiere imágenes tradicionales a contextos nuevos; por otro lado utiliza imágenes nuevas y vanguardistas en contextos tradicionales. Spang denomina esta técnica “enajenación” de la imagen que tiene el efecto de crear un ambiente nuevo, más misterioso y menos concreto que la poesía tradicional típica. Alberti no consigue esta enajenación mediante una innovación formal, sino más bien a través de un cambio de contenido.³⁴ En cuanto a la creación de imágenes y metáforas en la poesía de Alberti se notan claramente las influencias de la poesía barroca de Góngora y de las corrientes vanguardistas (especialmente el ultraísmo y el creacionismo); ambos tenían una actitud rebelde y renovadora frente a la tradición estética.³⁵ En la opinión de Alberti, Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez son los poetas que más influyen esta modernización del romancero tradicional. En una conferencia impartida por Alberti sobre *La poesía popular en la lírica española contemporánea*, en la Friedrich-Wilhelms-Universität de Berlín en el año 1932, denomina a Juan Ramón Jiménez el “verdadero creador del romance nuevo”.³⁶ Se refiere especialmente a la desaparición de la anécdota, es decir el elemento narrativo del romance,

31 cf. Wesseling 1981, p. 13.

32 cit. en Spang 1973, pp. 27-28.

33 López Castro 1993, p. 97.

34 Cf. Spang 1973, pp. 43-48.

35 López Castro, pp. 102-103.

36 Alberti 1933, pp. 12-13.

en la poesía de Jiménez, con la que también declina su carácter popular. Esta tendencia es también visible en la obra temprana de Alberti.³⁷

4.2 La poesía popular en la obra de Alberti

4.2.1 Identidad cultural

En el recurso a la tradición también se refleja el sentimiento íntimo de identidad española y sobre todo andaluza de Alberti. Aparte de los aspectos estilísticos de la poesía tradicional que le atraen, ésta también conlleva un sentimiento de pertenencia cultural importante para él. En su poesía primera, la imagen que mejor muestra su enraizamiento regional y cultural es la de la “mar”, intensificada por el tono de nostalgia con la que escribe de ella. Esta nostalgia en la poesía de Alberti ha sido interpretada como el deseo de regresar a la infancia, el paraíso perdido de la inocencia.

A pesar de la referencia obvia de esta nostalgia al contexto regional, se le puede llevar a un plano más amplio. Más allá de la imagen concreta, se puede entender la poesía de Alberti como un intento de acercarse a la realidad última, al origen, y trascender vida y muerte.³⁸ Este ansia por la trascendencia de vida y muerte es también típica de la poesía de Lorca (véase abajo). Y exactamente por la sencillez formal de la poesía tradicional, Alberti le atribuye un potencial de aproximarse a la trascendencia.³⁹ Las interpretaciones sentimentales e íntimas de los *cantaores* andaluces que basan su cante en esta forma rítmica de los versos que los hace fácil de retener son buena expresión de este ansia de volver al orgien y Alberti los valora por ello.⁴⁰

4.2.2 La poesía y el pueblo

A principios de su trayectoria poética, el aspecto popular del romancero y de la poesía tradicional española en general aún no tiene mucha importancia para Alberti. En *La gaceta literaria* se refiere a la tradición de la poesía popular del Siglo de Oro como su guía, pero asimismo dice: “Nada o muy poco tiene que ver mi poesía con el pueblo. [...] Más con la tradición erudita.”⁴¹ Lo que es el centro de interés para él no es la relación que la poesía tiene con el pueblos sino más bien la elaboración artística de las tradiciones poéticas.

Esta postura se cambia radicalmente en los años treinta, durante la Segunda Republica, cuando el interés de Alberti en la poesía tradicional no sólo se funda en su identidad española y andaluza y en

37 López Castro, p. 98.

38 cf. López Castro 1993, p. 104.

39 cf. Alberti 1933, p. 9.

40 ibídem, p. 6; la revaloración de los *cantaores* también queda clara porque Alberti insiste en la distinción entre el *cantaor* que es el campesino, y el poeta culto, siendo parte de la clase burguesa; cf. ibídem, p. 5.

41 cit. en Wesseling 1981, p.12.

su afán artístico, sino también en un valor político que le atribuye. Alberti apoya la República con su ideal último de libertad y en 1931 se hace miembro del partido comunista. Poco sorprende, pues, que llega a concebir la poesía en general y la poesía popular en particular, bien como arte pero a la vez como instrumento político. Contemplando sus años tempranos de creación poética, dice: “Poco o nada sabía yo de política, entregado a mis versos solamente en aquella España hasta entonces de apariencia tranquila”.⁴² Pues en 1934, él mismo proclama una vuelta fundamental de su poesía. Condenando su obra previa como “contribución [...] a la poesía burguesa”, se pone al servicio de la República y de la revolución del proletariado.⁴³ Ya antes de esta fecha queda claro que concibe al pueblo en sí como clase sociopolítica (en un sentido marxista), como se ve en las explicaciones en la conferencia ya citada arriba:

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, supervivencias de antiquísimas tradiciones, que las diversas capas de civilizaciones pasadas por España fueron dejando en su memoria.⁴⁴

Además de concebir el pueblo como clase sociopolítica, en esta cita se ve que Alberti revalora el rol del pueblo para el mantenimiento de la cultura de un país, llamándole el guardador de la poesía tradicional. Si en su obra temprana su aprecio de la poesía tradicional y popular se origina en un sentimiento de identidad individual que se refleja en su contexto cultural, ahora la entiende como expresión de una identidad colectiva. Alberti interpreta la poesía tradicional como expresión del ánimo y de la fuerza del pueblo y también de la lucha de clases. Asimismo, subraya la importancia de los poetas cultos por un lado y el pueblo por otro para la conservación y elaboración de la tradición literaria española:

Los que sientan, los que se hallen ligados íntimamente a la resurrección de la conciencia del campo y de la fábrica, serán los llamados a transformar en nueva poesía esta maravillosa herencia. Mientras, la guardan [...] los que esperan, en fin, la posesión de la tierra. Y como éstos son campesinos de España, la aguardan, entre burlas y veras, cantando.

En esta cita también se manifiesta la obligación política que le atribuye al poeta: solidarizarse con el pueblo, el legítimo dueño de la tierra. Destaca aquí la función de la poesía como medio de comunicación y la obligación del poeta a usarlo en la lucha política. Su propia intención al escribir describe como sigue: “El que vuelve a su patria como poeta en la calle, a nivelar su voz con la del pueblo, a ser suyo en la lucha, a cantarlo, ayudarlo, sostenerlo.”⁴⁵

Spang ofrece una definición para la “poesía comprometida” que se pone de tal manera en el

42 cit. en Nantell 1986, p. 5.

43 cit. en Geist 1999, p. 440.

44 Alberti 1933, p. 3; la acentuación es mía.

45 Alberti 1977, p. 6.

servicio. Según él, el rasgo esencial de esta poesía comprometida es:

[...] la intención del poeta de influir a través de la literatura, es decir a través de configuraciones estéticas lingüísticas, en un público. Es el deseo de conseguir eficacia socio-política sin dejar de ser artista [...] ⁴⁶

Hubo una gran variedad estilística y formal dentro de la poesía comprometida de Alberti y solamente una parte de ella fue escrita en el octosílabo popular, es decir en forma de romance. ⁴⁷ Wesseling opina que no se pueden juzgar estos romances que Alberti escribe a partir de su politización y durante la República como intentos serios de crear una poesía verdaderamente popular o de ser un portavoz del proletariado. ⁴⁸ En cambio, Wesseling compara la poesía de Alberti durante la República como “wall posters”, carteles de propaganda. A su juicio, Alberti no logra crear una poesía revolucionaria y nueva, ya que está demasiado vuelto hacia el pasado y enraizado en la tradición cultural:

Alberti failed in the attempt to put the past behind him and to create a new, revolutionary poetry [...] Alberti was a revolutionary who could not break the spiritual bonds of his culture, just as Spain was at once a most traditional and most revolutionary country in the 1930's. ⁴⁹

Respecto a esto, no obstante, difieren las opiniones. Contradiendo la postura de Wesseling, Spang opina que Alberti sí logró conciliar la poesía y sus pretensiones políticas. En contra de este reproche –que por haber comprometido la poesía en una causa política, también haber perdido su pretensión artística– Spang pone de relieve que, incluso a partir del compromiso poético, la dedicación de Alberti a lo político no es exclusiva, sino que siempre logra mantener un equilibrio entre la poesía como medio y fin en sí mismo. ⁵⁰

5. Federico García Lorca frente al romancero tradicional

5.1 Forma y lengua

En su búsqueda permanente de un modo de expresarse, Lorca experimenta con formas poéticas muy diversas. ⁵¹ Como una de estas formas, el romance le preocupa desde el principio de su trayectoria poética y le parece un modo conveniente para expresar su “sensibilidad”. ⁵² El ritmo y la estructura le servían como medios para intensificar la fuerza expresiva de sus composiciones poéticas. ⁵³

Como en el caso de Alberti, el recurso más obvio a la tradición se encuentra en la obra temprana de

46 Spang 1973, p. 107; remite a A. Schöne 1969 y G. de Torre 1970.

47 ibídem, p. 109.

48 Wesseling 1981, p. 48.

49 ibídem, p. 74. No obstante, Wesseling le concede a Alberti una gran influencia a sus poetas contemporáneos; ibídem, p. 60.

50 Spang 1973, pp.107-108.

51 cf. Estévez Molinero 1987, p. 38.

52 cf. Lorca, cit. en Ortega 2006b, p. 188.

53 cf. López Castro 1993, p. 73.

Lorca, es decir en los años veinte. Los ejemplos mejores son el *Poema del cante jondo* (1921), *Canciones* (1927) y el *Romancero gitano* (1928). Todas estas obras muestran por un lado la búsqueda de la sencillez popular y por otro la pureza ansiada por los poetas del fin del siglo y de las vanguardias.⁵⁴ Para el propósito de este trabajo y porque más cercano al romancero tradicional, voy a concentrarme aquí en el *Romancero gitano*.

En su estudio crítico del *Romancero gitano*, De Paepe muestra que por un lado Lorca se alinea fielmente a la forma y al estilo del romancero tradicional: los versos octosílabos (en total un sesenta por ciento de los versos en el libro); la rima asonante en los versos pares; los recursos formales como la repetición, los paralelismos, el fragmentismo; y el carácter narrativo. Por otro lado, y pese a esta orientación obvia a la tradición, Lorca se libera de la estructura rígida y logra integrar innovaciones estilísticas en la forma poética del romance.⁵⁵ Su modificación del género es un acto consciente con el fin de incorporar elementos líricos:

El romance típico había sido siempre una narración, y era lo narrativo lo que daba encanto a la fisonomía, porque cuando se hacía lírico, sin eco de anécdota, se convertía en canción. Yo quise fundir el romance narrativo con el lírico sin que perdiera ninguna calidad, y este esfuerzo se ve conseguido en algunos poemas del *Romancero* [...]⁵⁶

López Castro lo lleva aún más lejos. Añade que Lorca no sólo acentúa el lirismo del romance, sino que asimismo le integra un elemento trágico que sobre todo está perceptible en la construcción y en el tema de sus composiciones. López Castro, pues, denomina el resultado el “romance dramático”.⁵⁷

Lorca entendía la creación poética como trabajo literario en el que no es suficiente la mera inspiración. Se identificaba con el “poeta por la gracia de la técnica y el esfuerzo”, opuesto al “poeta por la gracia de Dios”⁵⁸.

Así que otra diferencia frente al romance tradicional, aparte del lirismo, era su modo de crear y componer imágenes. En parte, usa imágenes que ya se encuentran en la tradición romancista, (hasta cita algunos versos completos) o que son propias del contexto regional andaluz (p.e. el “buey de agua”). Lorca toma las imágenes populares andaluzas y las metáforas y las transfiere de su contexto usual a otro, estableciendo una estrecha relación metonímica y así añadiéndole otra dimensión significativa. De esta manera crea una realidad simbólica íntimamente relacionada con las emociones.⁵⁹

54 cf. Ortega 2006a, p. 21.

55 cf. De Paepe 2006, pp. 65 y siguientes.

56 Cit. en Ortega 2006b, p. 188.

57 López Castro 1993, p. 60; lo trágico es la ansia por lo inalcanzable, cf. ibídem, p. 63.

58 Ortega 2006a, p. 16; más tarde también remite a la afirmación de Ortega y Gasset que se ve reflejada en la obra lorquina: “la poesía como 'el álgebra superior de las metáforas'”, p.33.

59 cf. Barea 1956, pp.123-126.

Aparte de estas imágenes tradicionales y populares, la poesía gongorina deja huella significativa en la obra de Lorca. Más ejemplar por su entendimiento de la poesía gongorina –y de la actividad creadora de un poeta en general⁶⁰– son sus aclaraciones en la conferencia sobre *La imagen poética de Luis de Góngora* que dió en el año 1927.⁶¹ Ahí pone de relieve la técnica de crear imágenes y de hacer uso de metáforas. Góngora, poeta del barroco, recurre mucho a la tradición literaria española, pero en la búsqueda de un modo nuevo de expresar la belleza y la sensibilidad experimenta con el lenguaje y trabaja con imágenes entonces desconocidas. Su poesía es caracterizada por una gramática insólita y compleja e imágenes muy densas. Lorca reconoce que las imágenes que Góngora crea son cultas, pero no para adornarse con ella, sino porque las imágenes fáciles no le bastaba para expresarse. En vez de rechazar la poesía gongorina por estos rasgos como demasiado “hermética”, “oscura” y poco comprensible –como lo hacían muchos críticos– Lorca opina que la dificultad de penetrarla no se debe al lenguaje mismo de Góngora, sino al lector que se cierra frente a estas imágenes. Según Lorca, la obra gongorina ejemplifica la poesía pura, ya que lleva al lector a un mundo diferente donde se vislumbra la esencialidad de las cosas. La búsqueda de lo esencial es también caracterizante de la poesía lorquiana; y ambos, Góngora y Lorca, trabajan con el modelo del romance como forma poética para acercarse a ello.

Inspirado de esta manera por la poesía de Góngora, Lorca logra integrar la clásica tradición culta y la antigua tradición popular, creando un “mosaico en el que no falta el brillo de la última poesía de vanguardia”⁶². Consigue crear una poesía compleja, pero a la vez suficientemente sencilla como para alcanzar a gente fuera del ámbito cultura así como ser recibida por ella.

5.2 La poesía popular en la obra de Lorca

5.2.1 Identidad cultural

Dice Barea que Lorca era “un español españolísimo, supersensitivo a las emociones de su propio pueblo”.⁶³ Para comprender el significado de la tradición romancista en la obra de Lorca es importante, pues, considerarlo en relación con su aspecto popular; en cuanto al pueblo español en general y al pueblo andaluz en particular.

Nacido en Fuente Vaqueros, Granada, tanto las tradiciones culturales y artísticas como los temas sociales de Andalucía le influyen desde su niñez. Lorca mismo decía que la fuerza inspiradora de su poesía era el “duende”, un elemento propio al flamenco y al cante jondo. Para él, el duende era un sentido íntimo de vivir, surgiendo al ver la posibilidad de la muerte, y una “evasión real y poética

60 Barea opina que al describir el proceso de creación poética de Góngora, Lorca también explica al suyo; Barea 1956, p. 119.

61 García Lorca 1954, pp. 67-90.

62 Ortega 2006a, p. 28.

63 Barea 1956, p. 101.

de este mundo”⁶⁴. La importancia de este elemento cultural andaluz está confirmado en Miguel Hernández cuando describe la actitud de Lorca como “intérprete”, que asemeja al “cantaor” de flamenco.⁶⁵ En este punto, pues, hay una paralela entre Alberti y Lorca.

Este sentido íntimo de vivir también refleja los temas centrales de la poesía lorquiana. Los numerosos estudios de la obra lorquiana identifican temas como la vida, la muerte, el amor, la pena, la libertad, la armonía, lo primordial, entre otros.⁶⁶ Lopez Castro describe a Federico García Lorca como un artista “elemental”⁶⁷, denominación que parece adecuada ya que abarca todo este conjunto de temas. El tono de sus poemas se caracteriza por un ansia que muestra que el poeta está consciente de que lograr lo anhelado es imposible.⁶⁸

Otra vez sirve como ejemplo el *Romancero gitano* para mostrar el enraizamiento en la cultura andaluza:

El *Romancero gitano* no es gitano más que en algún trozo al principio. En su esencia es un retablo andaluz de todo el andalucismo. [...] Reúno todos los elementos poéticos locales y les pongo la etiqueta más fácilmente visible [lo gitano]⁶⁹

Ortega y Gasset, en su *Teoría de Andalucía* (1942), pone de relieve la propensión de los andaluces a representarse a sí mismos que por un lado se puede describir como un “narcisismo colectivo”; por otro lado, y pese a la connotación peyorativa de esta denominación, muestra que el pueblo andaluz tiene gran conciencia y conocimiento de sus rasgos culturales.⁷⁰ A pesar de este “andalucismo” y “españolismo”, es importante ver que en la obra de Lorca lo particular siempre se entiende en su dimensión universal. Dice él mismo del *Romancero gitano*:

Un libro antipintoresco, antifolclórico, antiflamenco [...] donde las figuras sirven a fondos milenarios y donde no hay más que un solo personaje, grande y oscuro como un cielo de estío, un solo personaje que es la Pena.⁷¹

Con otras palabras, la Pena, elemento del flamenco andaluz, adquiere un carácter universal.⁷² De ahí que la identidad y la creación poética de Lorca sean “[...] enraizadamente andalu[ces], metonímicamente español[es], simbólicamente universal[es] [...]”⁷³. López Castro describe el efecto que el enraizamiento de Lorca tiene en su poesía con las palabras siguientes: “El individuo

64 cit. en Barea 1956, p. 136. Barea describe al duende como la inspiración negra del arte, poder oscuro que expresa la lucha contra la muerte, una inspiración aún más intensa que la “musa” y “el ángel”; ibídem, p. 88 y pp. 134-137.

65 cf. Ortega 2006a, p. 22-25.

66 cf. Barea 1956, Estévez Molinero 1987, Lopez Castro 1993, entre otros.

67 López Castro 1993, p. 81.

68 cf. Estévez Molinero 1987, p. 39. El autor toma la *Canción del jinete* como punto de partida para desarrollar una interpretación de la obra lorquiana; en este poema, la imposibilidad es visible en el jinete siendo incapaz de llegar a Córdoba.

69 Estévez Molinero 1987, p. 51.

70 cit. en Estévez Molinero 1987, p. 37.

71 Lorca, cit. en de Paepe 2006, p.187.

72 Ortega 2006a, p. 26.

73 Estévez Molinero 1987, pp. 30-31.

pertenece a la tradición y la tradición está presente en el individuo”.⁷⁴ Esto recuerda la definición del estilo tradicional del romancero de Menéndez Pidal como “estilo de la colectividad personificada”.⁷⁵

5.2.2 La poesía y el pueblo

En los años treinta, Lorca apoya la causa de la libertad y la República. Sin embargo, y contrario al caso de Alberti, rechaza la politización de su obra⁷⁶ e insiste en no ser político, sino más bien revolucionario:

Yo nunca seré político. Yo soy revolucionario, porque no hay un verdadero poeta que no sea revolucionario. [...] Pero político no seré nunca, ¡nunca!⁷⁷

En otra ocasión Lorca es citado, diciendo en una entrevista:

En este momento dramático del mundo [cita del 1936], el artista debe llorar y reír con su pueblo. Hay que dejar el ramo de azucenas y meterse en el fango hasta la cintura para ayudar a los que buscan las azucenas.⁷⁸

No se debe entender esta actitud revolucionaria como una declaración ideológica al comunismo. Tampoco excluyo aquí la posibilidad de que Lorca aprobaba tal ideología, pero de todos modos no lo hizo tan público como lo hizo por ejemplo Alberti. Más bien, se puede comprender la motivación de Lorca como una dedicación a la causa de la libertad y el anhelo por relaciones humanas en armonía.⁷⁹ Ortega lo llama la “sensibilidad social” de Lorca y le cita diciendo que pertenecería al “partido de los pobres”.⁸⁰ La causa de la libertad también explica el frecuente volver de Lorca al motivo de los marginados en su obra poética: los gitanos en el *Romancero gitano*, los negros en *Poeta en Nueva York* y los homosexuales en la *Oda a Walt Whitman*; en el teatro son sobre todo las mujeres con su estatus subprivilegiado.⁸¹ Aquí queda claro el carácter ideológico (en el sentido de Geist, véase arriba) de la obra de Lorca, ya que rompe con el discurso hegemónico sobre los marginados y perseguidos.

Estévez Molinero opina que Lorca usa la traslación poética (es decir, el hablar en imágenes) como un disfraz para poder decir lo que es prohibido decir.⁸² Este argumento es más complejo de lo que parece. Lorca logra conmover a sus lectores, pero esto no es el efecto directo de los temas de los que escribe. Más bien, Lorca lleva al lector de sus poemas a un segundo plano más profundo,

74 López Castro 1993, p. 74; aunque en este pasaje se refiere a la tradición gallega, es obvio que lo dice en un sentido general.

75 Menéndez Pidal 1953, p. 62.

76 Véase una cita de Lorca de 1935 en Barea 1956, p. 32, en la que expresa su descontento con la interpretación política de la obra de teatro *Doña Rosita la Soltera*.

77 Alonso 1969, p. 389.

78 Cit. en Ortega 2006, p. 18.

79 cf. Puccini 1967, pp. 35 y siguientes.

80 Ortega 2006a, p.17.

81 Estévez Molinero 1987, p. 15; más adelante señala que Lorca mismo supone que su simpatía por los perseguidos se origina del hecho de que fuera de Granada, ciudad que ya históricamente aloja a gente muy diversa, p. 51.

82 Estévez Molinero 1987, p. 18.

presentando lo particular (los gitanos, los negros, etc.) de modo que remite a lo universal. Lo que logra de esta manera es, con las palabras de Barea, liberar las “fuerzas emocionales”⁸³ del pueblo. Barea describe este efecto tomando como ejemplo a *El Romance de la Guardia Civil Española*. Demuestra como “[...] el romance apolítico, con su nuevo uso de viejas palabras y ritmos tradicionales, revolvía en él [el lector simple] todas sus rebeldías emocionales”⁸⁴, a pesar de que el lector no sea un gitano como los protagonistas del poema. Barea argumenta que Lorca fue un poeta del pueblo, no por ser político, sino más bien por ser capaz de evocar una “emoción de masa” al despertar los sentimientos individuales que a la vez son muy comunes.⁸⁵ Relacionando este efecto con el romance, Barea hace una observación interesante: dice que durante la Guerra Civil, ya después de la muerte de Lorca, los soldados (incluso los analfabetos) cantaban y rehacían sus romances en las trincheras.⁸⁶ Aunque esto posiblemente sean excepciones, no obstante deja entrever la popularidad de Lorca, la difusión extensa de su poesía y el efecto que tenía a su público. La relación íntima que Lorca establece de esta manera con el pueblo es intensificada por el uso de imágenes populares (opuestas a las imágenes cultas y herméticas de la poesía de Góngora, que también se encuentra en la obra lorquiana). Usa estas imágenes, como muestra Barea⁸⁷, no sólo con el significado tradicional (o regional andaluz) que llevan, sino que les da un significado simbólico al aplicarlas a contextos diferentes. De esta manera alcanza lo que Devoto llama “[...] el paso decisivo de lo nacional – casi lo regional – raíz y trampolín, a lo universal, a lo de todos y lo de siempre”⁸⁸.

6. Conclusión

En los años veinte y treinta, pues, coinciden dos campos abiertos: uno, el romancero como una forma de literatura abierta a innovaciones ya de por sí (como se ve en la tradición oral y en el gran número de variantes de los romances tradicionales; y en su forma simple que permite aplicaciones creativas); dos, el contexto histórico, caracterizado por cambio y desasosiego socio-político. Este ambiente contribuye a la reavivación y modificación de la poesía popular y de los romances en la obra de Rafael Alberti y Federico García Lorca.

El romancero es predestinado para los motivos que persiguen Alberti y Lorca. Mientras que para Alberti el romance, sobre todo en los años treinta, es un medio para expresar un dolor social y lo usa principalmente como un instrumento político, Lorca más bien lo usa para expresar un dolor individual. Alberti usa el romance como un medio de comunicación para hacer escuchar su mensaje

83 Barea 1956, p. 11.

84 ibídem, p. 19.

85 ibídem, p. 25.

86 ibídem, p. 11-12.

87 ibídem, pp. 123-126.

88 cit. en Ortega 2006a, p. 28.

político y aprovecha el hecho de que le sea familiar al “pueblo”. Además, le atribuye un valor especial por ser una tradición popular, es decir del pueblo como clase sociopolítica. Su efecto deseado es sacudir a la gente y fomentar los resentimientos en contra de los adversarios de la República y del comunismo. Para Lorca, en cambio, es un elemento íntimamente conectado con su identidad personal y cultural y le da la posibilidad de así acercarse a cuestiones elementales. Su poesía conmueve al lector principalmente al nivel emocional, un efecto que también está intensificado porque la forma del romance que usa es familiar al “pueblo”. Los estudios acerca del tema han mostrado que respecto al alcance popular ambos tenían un efecto similar.

Ambos son, en su manera particular, revolucionarios: Alberti como poeta comprometido a la política; Lorca en el sentido del poeta creador, ansioso por la libertad. Ambos se inspiran en su patrimonio cultural español y andaluz. Y ambos caben en el concepto que entiende las vanguardias y los poetas del 27 como proyecto ideológico que rompe con relaciones de poder y discursos hegemónicos tanto en el ámbito artístico como en el ámbito sociopolítico.

7. Bibliografía

- Alberti, Rafael (1977): *El poeta en la calle. Poesía civil 1931-1965: con un poema de Pablo Neruda*. Madrid: Libros Dogal.
- Alberti, Rafael (1933): *La poesía popular en la lírica española contemporánea*. En: *Vom Leben und Wirken der Romanen*; 1. Spanische Reihe, Heft 2. Jena und Leipzig: Verlag von Wilhelm Gronau.
- Alonso, Dámaso: *Una generación poética (1920-1936)*, en: Wentzlaff-Eggebert, Harald (ed.) (1999): *Las vanguardias literarias en España. Bibliografía y antología crítica*, pp.387-401. Frankfurt am Main: Vervuert.
- Barea, Arturo (1956): *Lorca, el poeta y su pueblo*. Buenos Aires: Editorial Losada, S.A.
- De Paepe, Christian: *El Romancero gitano*, en: García Lorca, Federico (2006a, trigésima edición, primera en esta presentación): *Romancero Gitano*, pp. 35-81. Madrid: Espasa-Calpe.
- Díaz Roig, Mercedes (2007, segunda edición): *El Romancero viejo*. Madrid: Catedra.
- Estévez Molinero, Angel (1987): *Federico García Lorca o Poética de la Libertad*. Córdoba: Publicaciones del Excmo. Ayuntamiento de Córdoba.
- García Lorca, Federico: *La imagen poética de Luis de Góngora*, en García Lorca, Federico (1954): *Obras Completas*, pp. 67-90. Madrid: Aguilar.
- Geist, Anthony L.: *El 27 y la vanguardia: una aproximación ideológica*, en: Wentzlaff-Eggebert, Harald (ed.) (1999): *Las vanguardias literarias en España. Bibliografía y antología crítica*, pp. 429-441. Frankfurt am Main: Vervuert.
- López Castro, Armando (1993): *Poetas del 27*. León: Universidad, Secretariado de Publicaciones.
- Mainer, José-Carlos: *Alrededor de 1927*, en Mainer, José-Carlos (2000): *Historia, literatura, sociedad (y una coda española)*, pp. 331-353. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Menéndez Pidal, Ramón (1973): *Estudios sobre el romancero*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Menéndez Pidal, Ramón (1953): *Romancero Hispánico (hispano-portugués, americano y sefardí). Teoría e historia (Tomo I)*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Nantell, Judith (1986): *Rafael Alberti's Poetry of the Thirties. The Poet's Public Voice*. Atenas: University of Georgia Press.
- Ortega, Esperanza: *Introducción*, en: García Lorca, Federico (2006a, trigésima edición, primera en esta presentación): *Romancero Gitano*, pp. 9-34. Madrid: Espasa-Calpe.
- Ortega, Esperanza: *Guía de lectura*, en: García Lorca, Federico (2006b, trigésima edición, primera en esta presentación): *Romancero Gitano*, pp. 183-233. Madrid: Espasa-Calpe.
- Puccini, Dario (1967): *Romancero de la resistencia española (1936-1965)*. México: Ed. Era.
- Ramonedá, Arturo (1990): *Antología poética de la generación del 27*. Madrid: Ed. Castalia.
- Wentzlaff-Eggebert et al.: *Cinco prefacios*, en: Wentzlaff-Eggebert, Harald (ed.) (1999): *Las vanguardias literarias en España. Bibliografía y antología crítica*, pp. xiii-xxxv. Frankfurt am Main: Vervuert.