

Martín Muelas Herraiz y Juan José Gómez Brihuega, ed. *Leer y entender la poesía: poesía popular*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2004; 132 pp.

Este volumen presenta las Actas de la cuarta edición del curso de verano de la Universidad de Castilla-La Mancha, que se llevó a cabo del 15 al 19 de julio de 2003, bajo el patrocinio del Ministerio de Educación y Cultura, el Ayuntamiento de Priego y el apoyo del Vicerrectorado de Extensión Universitaria de la UCLM. Se trata de una selección de ocho ponencias que muestran diversas aproximaciones al tema de la poesía popular, y cuyos autores son bien conocidos en el medio de la crítica y de la literatura españolas.

En la Introducción (9-11), Martín Muelas Herraiz y Juan José Gómez Brihuega, coordinadores del volumen, además de hacer una breve sinopsis de los trabajos presentados, destacan la dificultad que existe en establecer una distinción clara entre la poesía culta y la poesía popular. En todo caso —añaden—, sus diferencias habría que buscarlas en la noción de autor, como sugieren los versos de Manuel Machado de su poema “La copla”:

Procura tú que tus coplas
vayan al pueblo a parar,
aunque dejen de ser tuyas
para ser de los demás.

Así, los compiladores del volumen señalan que, mientras en la poesía popular “el *yo* poético puede ser asumido por cualquiera circunstancialmente porque no tiene como referencia un individuo particular que habla de sí mismo y desde sí mismo”, en la poesía culta “tiende a convertirse en una extensión de la personalidad del autor, incluso cuando no habla de sí y desde sí porque le interesa especialmente dejar patente su impronta personal” (10).

En “Aproximación a un estudio de las formas métricas en la Poesía popular” (13-29), Antonio Carvajal, reconocido poeta y crítico, deja ver su dominio de la métrica al destacar la gran variedad de formas de la poesía española que no registran los manuales de versificación. Por ejem-

plo, señala que en Andalucía sigue viva la tradición de los campanilleros o auroros que, acompañados de sus guitarras, campanillas y otros instrumentos, componen cantares de muy singulares formas métricas, en las que encuentra “demasiado rigor numérico y melódico para pensar que se trata de una tradición iletrada y mimética o de una coincidencia hija del azar” (18-19). Contrariamente a lo que señala Navarro Tomás, Carvajal es de la opinión de que en la poesía española, además de troqueos y dáctilos, hay también yambos y anfíbracos y anapestos, como puede observarse en los cantes de campanilleros. En esto coincide con Jaimes Freyre, poeta modernista boliviano, autor del libro *Leyes de la versificación española*. En la última parte de su escrito Carvajal muestra su admiración por la riqueza poética de los entremeses de Cervantes —por la variedad de metros y rimas que emplea ese “raro inventor” en sorprendentes combinaciones— y subraya que el estudio de la poesía de Cervantes es un asunto que requeriría de una mayor atención de los analistas (22). Al respecto destaca el estudio de José Domínguez Caparrós, *Métrica de Cervantes*, publicado por la Biblioteca de Estudios Cervantinos (2002), que “nos alerta sobre lo mucho que nos queda por hacer y lo bien que podemos hacerlo” (28). Invita a estudiar y sistematizar las formas populares de los clásicos, tanto en el teatro como en la novela, en los libros de viajes, en los sermonarios, y también en la zarzuela, las revistas, los cancioneros modernos, etc. “Para el acervo popular —señala Carvajal— tanto valen Lope de Vega como José Luis Perales, pues no se trata de establecer escalas de valores literarios sino de acopiar formas con que la tradición viva se enriquece, muda y perpetúa” (28). Para el autor hay más, muchas más formas que las que Navarro Tomás registra en su *Repertorio de estrofas españolas* y de las que los folcloristas recogen en sus colecciones.

Miguel Ángel Pérez Priego, profesor de la Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED), en sus “Consideraciones sobre la poesía popular en la Edad Media” (31-50), destaca que básicamente existen dos procedimientos creativos: el primero, de arriba hacia abajo, del poeta creador hacia la colectividad que lo expande y reparte en el anonimato, a veces reelaborándolo “y hasta deturpándolo”, y el segundo, que sigue una dirección contraria, de abajo hacia arriba, es decir, cuando el poeta “se inspira en la copla, en el verso popular, la rescata, la reelabora o

incluso construye sobre ella una nueva creación" (32). Ejemplo típico del segundo caso, que considera más admirable, son las *jarchas*, "cantarcillos populares romances, sobre los que los poetas árabes y hebreos de al-Andalus construían sus *moaxajas*" (32); las *cantigas de amigo* de los trovadores gallego-portugueses que, mediante la técnica del paralelismo y el *leixa-pren*, reelaboraban un fondo lírico tradicional de la canción de mujer, añadiendo el poeta culto "aquella retórica de repeticiones armoniosas, musicales, que hacían del poema una delicada creación artística" (34), o los villancicos de los poetas castellanos del siglo XV, de la corte de los Reyes Católicos, que a partir de cantarcillos populares elaboran glosas con desarrollo estrófico, como lo muestra en varios ejemplos (34-40). Esta situación —podríamos añadir— aparece también en los siglos XVI y XVII. Todas estas canciones, según Pérez Priego, se caracterizan por un estilo muy simple, "de gran sencillez y parquedad expresivas, decantado en una tradición de siglos", que revela una temporalidad universal, "cargada en su elementalidad de un denso mundo de resonancias significativas y sugerencias simbólicas" (40).

En la última parte de su trabajo, como un fenómeno paralelo, aborda Pérez Priego el tema de la incorporación de los romances a los cancioneros poéticos cortesanos, a finales del siglo XV. Su análisis detallado de distintas versiones e interpretaciones del romance del *Conde Arnaldos* muestra con bastante eficacia cómo, al ponerse de moda, el romance "se glosa, se combina, se fragmenta, se mezcla y se integra en el juego literario de la vida cortesana" (46). Por otro lado, en las distintas versiones de romances que narran la muerte del príncipe don Juan —el malogrado heredero de los Reyes Católicos— revela, de manera bastante convincente, cómo la voz popular es capaz de difundir, reelaborar e interpretar en el romance ciertos sucesos históricos que tuvieron en su época una repercusión importante.

Antonio Rey Hazas, catedrático de la Universidad Autónoma de Madrid y especialista en la obra de Cervantes y en la novela picaresca, analiza la estrecha relación que puede haber entre el romancero morisco y la génesis de la novelita sobre Ozmín y Daraja, intercalada por Mateo Alemán en la primera parte del *Guzmán de Alfarache* (51-68). El autor considera esta novelita "una de las exiguas joyas de la llamada novela morisca junto con el *Abencerraje* (1561-65)" (51) y cree encontrar el ger-

men de la historia que narra Alemán en tres romances publicados en la *Sexta parte de Flor de romances nuevos*, de Pedro de Flores (Toledo, 1594): “La hermosa Zara Cegri”, “En Palma está cautiva” y “El animoso Celín”, reimpressos en la sexta parte del *Romancero general* de 1600. Rey Hazas encuentra varias similitudes entre Daraja y la Zara de los romances: Zara, al igual que Daraja, es una mujer hermosísima, hija del alcaide de Baza, que es hecha prisionera por el ejército de los Reyes Católicos en el momento de la reconquista de dicha plaza; Zara también es encomendada a una familia noble que la trata siempre muy bien y la cuida con cariño; aunque esto no impide que a menudo, al igual que Daraja, se sienta muy triste por la forzada separación de su amado, un caballero granadino. Tanto el moro Celín de los romances como el Ozmín de la novelita sufren por la separación, pero mientras Celín no sabe qué hacer y deja que su caballo lo guíe en busca de su amada, Ozmín, muy seguro de sí mismo, sale en busca de Daraja y logra su objetivo tras una compleja peripetia novelesca. Rey Hazas reconoce que las semejanzas no van más allá del comienzo de la novelita ni de su planteamiento inicial, pero cree encontrar el primer impulso creador, el “germen originario” de la novelita en esos romances (59). Por otro lado, señala que la valerosa y ejemplar actuación de Ozmín con las armas, tanto ante feroces toros bravos como contra don Rodrigo, está emparentada con el romancero morisco y con las *Guerras Civiles de Granada*, de Ginés Pérez de Hita. Cita el autor no sólo la historia de Gazul y Lindaraja ya estudiada por María Soledad Carrasco Urgoiti, sino que transcribe otros romances moriscos que muestran ambientes parejos al de la novelita y prueban el parentesco que la une al romancero morisco. Así, el estudio subraya la interacción que hay entre los romances y las narraciones moriscas del Siglo de Oro español, e invita a “desbrozar primero la intrincada selva del *Romancero general*” (67), no sólo para ampliar el conocimiento del propio romancero nuevo, sino también del teatro y la prosa coetáneos. El autor apunta aquí a una cuestión que en general ha tendido a ser soslayada por la crítica y que puede ser base de nuevos estudios.

Félix Grande, poeta, guitarrista y estudioso apasionado del flamenco, en un texto muy bello y de gran agudeza crítica, expone la *teoría del duende* de Federico García Lorca (69-83). Subraya la importancia de esta teoría al considerarla no sólo “una ética del flamenco”, sino todo “un

portento". Grande inicia su texto analizando detenidamente la definición de García Lorca del cante jondo: "es un canto sin paisaje y, por tanto, concentrado en sí mismo y terrible en medio de la sombra" (70). Definición profunda, que el poeta andaluz, autor del *Romancero gitano*, hace en 1922, cuando el flamenco era visto con bastante desdén en su medio. Un canto, como dice Lorca, "para volar, para evadirse, para sufrir, para traer a lo cotidiano una atmósfera estética suprema" (75). ¿Qué es el *duende*? Según Félix Grande, en el flamenco la sombra, el dolor, el ser, la memoria y el misterio del cante entran en comunión, en una comunión profana, y aventura que el *duende* es "algo parecido a la muerte", pero que "otorga la instantánea inmortalidad del consuelo absoluto y de la exaltación" (75). Cita después una reflexión del gran cantaor jerezano Manuel Torre, "el más desgarrador de los siguiiryeros del primer tercio del siglo XX, al decir de los viejos" y a quien Federico dedicaría su "Retrato de Silverio Franconetti": "Todo lo que tiene sonidos negros tiene *duende*" (75). Y a partir de esta frase contundente ahonda más en el misterio del *duende*, citando ampliamente a García Lorca, quien elabora su "Teoría y juego del *duende*" para explicar precisamente esa frase opulenta y escueta de Manuel Torre. Señala Grande que Federico advierte que el *duende* es, entre otras cosas, "una visita súbita y colectiva a lo sagrado: una maravillosa transgresión", "un puro misterio", "un heraldo de la muerte, de la pesadumbre, de la inocencia y de la eternidad", "una metáfora del arte" (76). Grande cita también la descripción que hace Lorca de una conmovedora actuación de Pastora Pavón *La Niña de los Peines*, en "una tarberrilla de Cádiz", y concluye elogiando los textos de García Lorca: "Federico conoció lo esencial del flamenco, escribió lo esencial, proclamó lo esencial" (77). El autor considera desacertado que los estudiosos del flamenco hayan desatendido los textos de Lorca, pues el hecho de que haya cometido algunos errores no justifica que obviemos sus "iluminaciones" (78). Para concluir, dice que Federico sitúa en pie de igualdad al flamenco con todas las demás producciones artísticas que denominamos cultas, "para reunir en una misma teoría de la creación artística a Nietzsche, Descartes, Rousseau y Francisco de Goya con la Niña de los Peines, a Juan de la Cruz, Cinto Verdaguier, Soto de Rojas, Eleonora Duse, Juan de Juni, Rimbaud y Lautreamont, el Greco y Zurbarán, Lucrecio y Juan Ramón Jiménez, Keats y

Bécquer, Teresa de Jesús (flamenquísima y enduendada), Gonzalo de Berceo, el Arcipreste de Hita y Miguel de Cervantes” con andaluces anónimos y con algunos creadores gitanos como Manuel Torre, Cagancho, Lagartijo, Joelito y Belmonte, “los unos humillados por la pobreza, los otros perseguidos por la segregación y el desprecio” (82-83).

En “Actualidad de la poesía popular (como espacio de debate y conflicto social)” (85-92), Antonio Méndez Rubio, poeta y profesor de la Universidad de Valencia, partiendo de una perspectiva marxista, hace un análisis de las implicaciones sociales y culturales de la poesía a lo largo de la historia. Le interesa sobre todo plantear algunas vías de actualización y revitalización de la poesía, de acuerdo con las premisas de una nueva cultura popular. En la primera parte de su trabajo, “Poesía, literatura y cultura”, distingue tres etapas fundamentales en la historia de la cultura occidental: *a*) el paso de lo oral a lo escrito; *b*) el paso del libro escrito al libro impreso, y *c*) el paso de la palabra impresa al universo audiovisual y digital. En la segunda parte, “La poesía popular como reto necesario”, el autor define lo que entiende por popular: “un modo de producción cultural, una táctica plurilógica y desviada, descentrada, que tienda a crear condiciones sociales de libre acceso”, pero tanto a su recepción como a su producción, y apunta que en esto se diferenciaría de los productos prototípicos de la “cultura de masas” (88). Para el autor lo popular es entonces “una forma práctica, un modo de actuar y de entender el mundo, pero también una precondition de libertad social y de convivencia creativa” (89). En la tercera parte, “Poesía practicada, poesía imaginada”, señala dos vías de actualización y revitalización de la poesía de acuerdo con las premisas señaladas anteriormente: la primera, que se abre entre 1960 y 1970, y que supone “una (re)apertura de la poesía como práctica discursiva” (la poesía de acción, la poesía fonética, la *performance*, la poesía visual, el cine...). Reivindica en su análisis el caso del rock o del rap, en donde la poesía se vincula con la música popular “para reactivar la dimensión comunitaria y utópica del canto” (89). La segunda vía es para el autor “una (re)apertura dialógica de la poesía como discurso (escrito e impreso), y tiene sus manifestaciones en propuestas de vanguardia y de crítica de la mimesis convencional” (89). En esta segunda vía considera el “género poético-verbal”, en su territorio heredado, para descomponer desde dentro sus

códigos sintácticos, semánticos y referenciales. Propone, por ejemplo, “la aventura de ensayar vínculos con la sintaxis, el ritmo o los tópicos de la poesía oral y musical (del villancico a la canción infantil, al blues, al jazz o al hip-hop) o de la poesía escrita no-occidental” (90). Para el autor la actualidad de la poesía popular no es un problema sólo de códigos y de estilos sino también de prioridades culturales y de estructura social: un problema político.

El poeta Agustín Delgado centra su estudio en el análisis de dos poemas muy difundidos: “Puedo escribir los versos más tristes esta noche”, incluido en la colección *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* de Pablo Neruda (1924), y el “Romance sonámbulo” de Federico García Lorca, que aparece en su *Primer romancero gitano* (1924-1927), publicado por la Revista de Occidente (1928) (93-106). Destaca el autor la celebridad de estas obras, que se revelan además como ejemplos máximos de complejidad de la actividad poetizadora, señalando que la primera —cuya edición conmemorativa del millón de ejemplares se publicó en 1961— a la muerte de Neruda (1973) ya había vendido dos millones, “un caso absolutamente único en la lírica del idioma y quizás de cualquiera otra lengua” (95). En cuanto a la segunda, señala que los dieciocho romances de ese *Romancero gitano*, que fueron los que lanzaron a Lorca a la celebridad, tuvieron diez ediciones hasta 1937 (101).

En la primera parte de su texto Delgado trata de vislumbrar el secreto de la celebridad de la obra de Neruda, aduciendo varias razones reconocidas por la crítica y otras muy personales. Para el autor una clave profunda para explicar su gran difusión es precisamente la pluralidad potencial de lecturas que suscitan esos poemas, por “la pluralidad de tonos, de morfotipos amorios, de vicisitudes amorosas”, y habla también de su “apoyatura métrica” (98). Después centra su atención en el poema veinte, citando de manera muy personal algunas de las pautas del vigoroso y magistral estudio de Amado Alonso. En la segunda parte, centra su atención en el *Romancero gitano* de Federico García Lorca. Para Delgado esta obra es de una gran complejidad: menciona, por ejemplo, que hay en ella “una renuncia a la expresión conceptual”, que “toda la energía poética se canaliza hacia la percepción de lo concreto”, y habla de “el triunfo de la metáfora y de la personificación”. Subraya también el “aprovechamiento magistral de la anarquía de los tiempos del verbo del

romancero tradicional”, para extraer de ella “una quintaesencia estética” (103). Para Delgado, el poeta popular “es quien obtiene el máximo de comunicación en la mayor escala posible de niveles de público” o “quien es capaz de traducir más para los más del vasto misterio de la realidad plural” (101). Sólo bajo esta óptica considera valiosa la asignación de Lorca como poeta popular. Concluye su ponencia con un análisis del “Romance sonámbulo”, poema considerado un caso sumo de “desrealización y ambigüedad” (García Posada), de la que era consciente Lorca, como lo dejó claro en su conferencia-recital de 1935: “hecho poético puro del fondo andaluz, y que siempre tendrá luces cambiantes, aun para el hombre que lo ha comunicado, que soy yo”. Subraya Delgado la original y complicada técnica metafórica de Lorca, heredada tal vez de Góngora. Juzga que en este poema, que considera el más complejo de los romances contenidos en el poemario, la frustración parece ser el tema de fondo, frustración que considera tanto social como ontológica. Para Delgado, este poema está hecho de materia popular y dramatismo, pero “todo él también es ejemplo de desrealización, de riqueza metafórica, de mitificación hermética” (105).

En la última parte de este volumen se incluyen dos textos diferentes: el primero “La fuerza de la palabra” (107-125) reproduce el texto del recital con que Amparo Ruiz Luján, como señalan los coordinadores, les “regaló una tarde inolvidable”, y en el que se reproducen en negritas los poemas que cantó *a capella* a lo largo de su intervención (11). En su texto la autora reflexiona sobre la importancia de la palabra, sobre la aventura de escribir, sobre el poder terapéutico de la poesía, sobre la música y el canto, mezclando a sus comentarios en prosa distintas poesías de todos los tiempos.

El último texto, “La poesía y ‘la cosa’”, es la colaboración de Manuel Palahí, un texto poético en el que trata de explicar el significado de los “bibliomorfos” que tuvo expuestos durante el curso. Las “bibliomórficas”, invención del autor, son descritas como “poemas fósiles”, “ideobjetos”. Poemas visuales, “poemas-objeto”, que constituyen un género artístico que cabalga sobre la expresión plástica y la escrita; lamentablemente, para poder apreciarlos en su justa dimensión tendríamos que viajar a Priego, Cuenca, donde se dice que quedan como recuerdo.

Los trabajos presentados muestran la diversidad de estudios que pueden caber en el campo de la “poesía popular” y distintas formas de cómo puede abordarse el tema, desde perspectivas diferentes. Se agradece a los coordinadores la publicación del volumen, pues algunos de los textos resultan muy interesantes, amenos y sugerentes, y abren caminos a nuevos estudios y también a debates futuros. Por otra parte, pensamos que haber incluido una bibliografía general de las obras citadas hubiera resultado muy útil para futuros investigadores.

PILAR VALLÉS

Facultad de Filosofía y Letras, UNAM