EL PARAÍSO EN VILO

Eli Fernández Lamsen

Sin duda, los ojos del académico más meticuloso observarán en la etiqueta «La promoción poética de los 50» una denominación acertada, sin embargo, la mirada del literato pronto simpatizará con el rótulo «Una promoción desheredada» que Antonio Hernández acuñó en su antología de 1978. El último título precisa una distinción más sentimental y sobre todo más válida si la vinculamos con la difícil realidad a la que se enfrentó esta generación poética. «Crecidos y educados a través de una niñez y una adolescencia de adversos presagios», comprendió Alarcos Llorach, estos «sobrevivientes de una guerra incivil y sórdida y de una postguerra cuando menos austera y arriesgada» (2009: 186) se encontraron en la obligación de matar al padre. Pero la memoria, que es siempre inquisitiva, les reclamaría la pertenencia a un pasado. Aún jóvenes se convirtieron en poetas desheredados que, con la férrea voluntad que los huérfanos desarrollan, decidieron asumir su conciencia de otro modo, alejada tanto de la realidad ignominiosa como de los versos patrióticos y garcilasistas de la década anterior. Cuando una buena parte de ellos hace inventario en las dependencias de su conocimiento, descubre que la herencia humanizada del 27 supone una

forma hábil de ordenar la propia experiencia y de superar las luchas entre la poesía pura y la social. El valioso legado aporta una interpretación para su propia poesía que, más allá de su ética articulada, revela una intención cognoscitiva del plano interior y exterior. La conciencia, que rige como una pauta, será capaz de dar una forma y un significado, ya que se ha transformado en la depositaria de una experiencia humana extraída directamente de lo real.

Resulta conveniente el rescate de *Teoría de la expresión poética* (1952), antes de exhumar las requeridas afinidades con la celebrada generación, primero porque escindió la dialéctica del hecho poético y segundo por constituir, como Gil de Biedma refirió en su *Diario del artista seriamente enfermo* (1974), «un estímulo para pensar» (cit. en García Jambrina, 2008: 48). Carlos Bousoño había abierto un espacio propicio para la reflexión teórica, casi invisible durante el núcleo duro de la posguerra, y que Barral alimentó al año siguiente con su artículo "Poesía no es comunicación" (1953) para la revista barcelonesa Laye. Las hipótesis sucesivas apuntaron hacia la comprensión del proceso lírico como una vía de conocimiento. Así el autor de *Compañeros de viaje* en el prólogo que realizara al ensayo de T. S. Eliot, *Función de la poesía y función de la crítica* (1955), se sumó a la polémica dicotomía comunicación-conocimiento aportando una definición visiblemente distanciada de tanta tirantez estilística: «La poesía es muchas cosas; un poema puede simplemente consistir en una exploración de las posibilidades concretas de las palabras» (Gil de Biedma, 23).

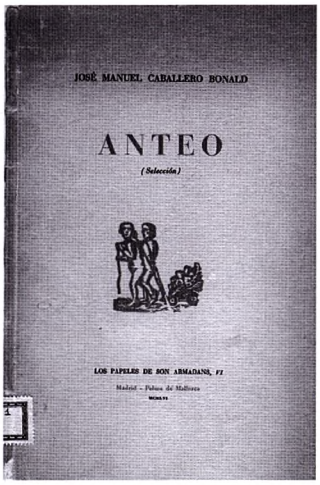
Mencionar una parte de los acontecimientos de esta brecha metapoética no ha sido gratuito porque bajo estos mecanismos de indagación resurgieron en consonancia los conceptos de experiencia, memoria o recuerdo. Ángel González advirtió que «la radical falsedad de la memoria» (cit. en García Jambrina, 2008: 39, 40), precisamente por su tendencia basculante, requería el sostén de una herencia lírica. Aquellas palabras – experiencia, tiempo, memoria o recuerdo – enlazaron con la tradición que la contienda civil había interrumpido. Las preocupaciones de los autores del 50 partieron de la senda iniciada por Juan Ramón Jiménez. La vía cognoscitiva obligó a la purificación de la expresión lírica, en términos juanramonianos, pero también al rescate distanciado y moral de la experiencia. La palabra poética, que se adentró en el mundo para concederle un nuevo sentido, jugó un papel medular. Sus presupuestos creativos se aproximaron al complejo romanticismo cernudiano y a la honda «palabra en el tiempo» de Antonio Machado, quien se asimiló como un referente vital. Sin embargo, no debería pensarse que los poetas del 50 convergieron en una «poética homogénea», reflexionó Prieto de Paula al distinguir «dos direcciones básicas», una la de «quienes mantienen con la realidad poetizada una ultraconsciencia crítica, resistiéndose a ser absorbidos por ella» y otra en «quienes se sienten conmocionados ante esa realidad, contiguos psíquicamente a ella, conformantes y no sólo escrutadores de la misma» (1995: 56).

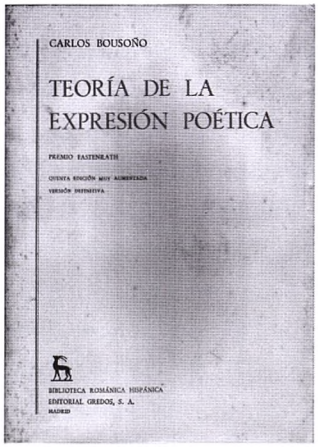
Tal vez había que mantener distancias cautelares con la España oficial. Los poetas desheredados necesitaron que su memoria electiva fuese sostenida por una patria íntima.

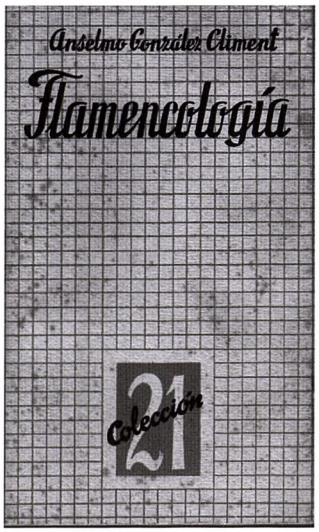
No obstante, su particular comprensión del ejercicio poético iba a facilitar la aspiración a una morada personal. Si bien se había producido el resquebrajamiento de los principios del nacional-catolicismo en la década de los cincuenta, aquel hecho no ocultó que el país continuara siendo un desierto. En sí, la noción de un desierto encierra su controversia porque, de inmediato, nos invita a imaginar un paraíso. Andalucía representaba ese paisaje que ahora había quedado en vilo, suspendido en sus emociones cardinales y su jondura y que, al mismo tiempo, mostraba su expectación ante el futuro. Hasta la llegada de la Generación del 27 había sobrevivido la concepción paradisíaca del Sur que se remontaba a la imaginación romántica y al anclaje en un tiempo mítico. Pero hay que tener en cuenta la aislada reivindicación de Vicente Aleixandre en *Sombra del paraíso* (1944). El autor elabora líricamente, desde la oscuridad de un Madrid de posguerra, el recuerdo de la luz vivida en una Málaga infantil que luego aprovechará como una fuerza capaz de conformar un mosaico de bellezas. El paisaje de Aleixandre, exento de vínculos con el presente, se configura como un paraíso interior, por eso su plenitud funciona con autonomía. De ahí que la lección para los nuevos poetas que reclaman una patria íntima sea impecable. No habrá de extrañarnos la confesión de Jorge Guillén a Salinas en 1946: «en España el maestro de la juventud es Aleixandre».

El régimen convino en despojar a Andalucía de su orientalismo porque no sólo la vinculaba a la otredad, al misterio, la distinción o la sensualidad sino que además abría las puertas de la fabulación y la utopía. Las estridencias del cuplé contribuyeron a la conversión del Sur en mera propaganda, pero también aquellos «torerillos líricos» (Hernández, 1978: 64) que la oficialidad erigió como portadores de la esencia más castiza. Desde el ámbito literario las posturas anti Sur parecieron fundamentadas. Las nuevas obras sureñas, en un intento de soldar una continuidad con la tradición, demostraron su torpeza cuando chocaron con las exigencias ineludibles que la estela del 27 desplegó. Claro que la ignorancia fue idéntica tanto en quienes manifestaron su desprecio por la producción andaluza como en los que se entregaron a instaurar un escenario cañí, con el fin de camuflar las frágiles insolencias de la dictadura. En cierto modo aquella publicidad engañosa convino a algunos escritores que, aunque interesados en mantener su solvente centrismo intelectual, sabían que prolongar tales consignas acarreaba consecuencias irreversibles. Basta con recordar los versos de Gabriel Celaya en el poema «Noche de Zugarramurdi»: « (...) A título de imagen, el piropo, / y a falta de belleza, mucho adorno. // ¡Vean, vean la lírica bonita, /andaluza, cobarde y señorita! (...) ». El cinismo de su desaprobación incurría en la misma praxis que denostaba. Estos prejuicios explicaron que las esperanzas de una renovación lírica se fundamentaran en otros territorios.

Es evidente que los reproches dirigidos a los poetas del Sur, en contra de su inacción social y su colorismo bobalicón, unidos a la posición periférica que relegaba a sus autores, no favorecieron su identificación con el «Grupo poético de los 50». La marginación no se debió sólo a su posición geográfica sino también a la política cultural centralista que los ausentó de







las principales antologías, aun así ha de señalarse la progresiva irrupción de revistas literarias andaluzas. Y, sin embargo, tendríamos que haber enunciado antes una pregunta: « ¿Dónde están los poetas andaluces que empezaron a publicar por los años 50?» (Guillén, 1969: 7) Lógicamente continuaban escribiendo, solo que se enfrentaban a una doble negociación espiritual: resolver su condición de desheredados y la cuestión del Sur como paraíso perdido. Fue Rafael Guillén quien se atrevió a alzar la voz. Antonio Hernández, nueve años después, glosaría en su antología *Una promoción desheredada: La poética de 50* (1978) a siete andaluces: Mariscal Montes, José Manuel Caballero Bonald, Manuel Mantero, Fernando Quiñones, Mariano Roldán y Rafael Soto Vergés.

Regresemos a diciembre de 1969. El número once de la revista Litoral apareció bajo el rótulo «Algunos poetas del 50». Rafael Guillén firmaba el artículo inaugural, titulado «Individualismo andaluz», que sobre todo adelantaba el contenido: un brevísimo muestrario de poemas que servían a la intención del marbete propuesto, y que, abrió con un interrogante: « ¿Dónde están los poetas andaluces que empezaron a publicar por los años 50?». La respuesta, según el propio poeta, se obtendría «por exclusión»: «Hay que advertir que al andaluz nunca le gustaron los adverbios. Ni el dónde, ni el cuándo, ni el cómo» (ibíd.). El granadino justificaba de un modo muy laxo la ausencia de la lírica andaluza en el canon literario. Por otro lado, el tono deliberadamente socarrón se prestaba a incidir en un paralelismo provocativo para la época: entre el poeta andaluz del 50 y el cante jondo existían unos vínculos que desembocaban en un mismo poso de sensibilidad. La característica individualista que caracterizaba al cante jondo distinguía igualmente a nuestros líricos desheredados. Más tarde, Fernando Quiñones en *El flamenco, vida y muerte* (1982) insistió en esta peculiaridad: «el individualismo del flamenco, nunca concebible sobre patrones gregarios y comunitarios» (139, 140). Guillén al señalar en «Individualismo andaluz»: «Estos poetas (…) es inútil buscarlos en todo lo que tenga apariencia de secta, facción, bandería o grupo (…) porque basta observar la más auténtica manifestación popular del Sur, el

"cante jondo", para saber que son individualistas» (1969:7), asignó la misma conducta a unos y a otros. Pero el granadino, que tanto admiró aquel modo de ser, fue un ejemplo de todo lo contrario. Y, desde su juventud, tuvo muy claro lo que conllevaba la pertenencia a un grupo poético. Tras la fundación de «Versos al aire libre», dirigiría, junto a Ladrón de Guevara, la colección de libros «Veleta al Sur» que duró nueve años (1957-1966), en compañía además de Julio Alfredo Egea, Miguel Ruiz del Castillo, José Carlos Gallardo, Elena Martín Vivaldi y un largo etcétera de colaboradores esporádicos.

En realidad, el título del artículo manifestó una excusa para hermanar dos soledades semejantes. Si «la soleá la canta un hombre solo» el poeta igual que aquel ejecutor prefería la sombra de «sus olivos o sus higueras» y dormir al aire libre – porque en Andalucía las «noches» son «claras» –, antes que buscar cobijo en cualquier consigna pasajera y oportunista (*ibíd.*). Latía de fondo la condición de un "poeta-flamenco" cuya actitud, de reserva hacia el sistema, tenía mucho que ver con el gesto inconformista del gitano. Guillén no estaba refiriéndose a lo que suponía formar o no parte de un grupo concreto, quiso aludir directamente a la creación poética que, en equivalencia con el cante, debía entenderse como una «condición de recorrido privado e individual, que vaga por su cuenta y riesgo a través de los repliegues del alma propia» (Quiñones, 1982: 140). Y continuaba el autor granadino: «Desprecian el conformismo tanto como la sistemática y ciega oposición, de modo que nunca se hallarían cerca de donde huela a incienso, como tampoco de donde huela a pólvora; porque los olores exóticos les marean, por una parte, y porque, por la otra, tienen altamente desarrollado el instinto de la conservación» (Guillén, 1969: 8). Gracias a ese «instinto de la conservación» la lírica andaluza había superado la filiación al estereotipo orientalizado que los propagadores del incienso y la pólvora habían ligado al Sur. En los terrenos movedizos de la historia, el esfuerzo intuitivo y análogo que condujo a los gitanos hacia la preservación de sus cantes y a los otros a conectar con las premisas de la Generación del 27, ofreció un paradigma de libertad colectiva e individual. Aún más, si cabe, el autor se remontaba en su apreciación del poeta como cantaor a toda una tradición lírica oral y popular que enlazaba con la herencia de los juglares y los trovadores –los romances– pero sobre todo con los excepcionales rescates neopopularistas.

Tampoco sorprende que la *gracia* aparezca en este «Individualismo andaluz». Su reivindicación en pleno franquismo no dejaba de ser una subversión peligrosa, pues rápidamente podía aliarse con la cháchara de pandereta y tronío. Anselmo González Climent había recuperado el término para *Flamencología* (1955), que prologó José María Pemán, sin embargo, al colocarlo al lado de la guasa, lo desmereció. Guillén consideraba imprescindible que funcionara alejado del sentido burgués que sí condicionaba a la guasa y de esta manera lo vinculaba al genio innato y de paso al creativo. Pero su reivindicación de la gracia simbolizaba una forma de alegría natural, resistente a la funcionalidad de las reglas. Además, como inspiración natural y autóctona, era una facultad muy enraizada en la concepción paradisíaca de

Andalucía. Si González Climent escribió «García Lorca tiene gracia» (1989: 185), la gracia de Guillén se encontró más próxima a la noción de Irving Brown – «Es un gran error creer que Andalucía es una (...) [tierra] donde prevalece la ignorancia. (...) Muchos, si no la mayoría, son analfabetos; pero ésa es otra cuestión. A lo que me refiero es sobre todo a su gracia, a su ingenio, a su sensibilidad para la belleza, a su dignidad. Una cosa aprendida de la vida es mejor que un centenar medio aprendidas en los libros» (cit. en Baltanás, 2003: 199) –por más que puntualizara: «la gracia puede de pronto, convertirse en algo muy serio» (Guillén, 1969: 8).

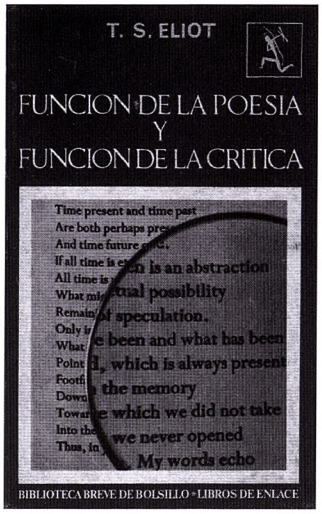
El Sur a estas alturas siguió perpetuando dos imágenes antitéticas – la superficial y alegre junto a la honda y trágica – que reflejaron la falta de conexión espiritual de un paisaje. Los poetas andaluces del 50, como desheredados, huyen de la orquestación colorista, escogen el otro testimonio paralelo a su disposición sentimental y la palabra, único nexo de unión con su tierra, converge en Cernuda. Nuestros poetas debieron hallar en su *Divagación sobre la Andalucía romántica* (1935) la tentativa que les permitía el redescubrimiento de la tierra andaluza. El texto que invitaba a la prolongación de esa experiencia neorromántica, encerraba la meditación requerida por el paraíso. La idea que Cernuda tenía de Andalucía estaba unida indisolublemente al romanticismo, lo que determinó una postura ante la realidad más que la pertenencia a un determinado período histórico. Y es que ante la negligencia del presente, no existe más remedio que soñar Andalucía. «Nos queda a los poetas el vago consuelo de soñar esa tierra, ya que su realidad verdadera es hoy un sueño imposible» (Cernuda, 2002: 101). La interpretación cernudiana, unida a la lección de Aleixandre en *Sombra del paraíso* (1944), será vitalmente imprescindible para los poetas que necesitan una patria íntima. De ahí que Caballero Bonald confesara en el poema «Comedor de Loto»: « ¿No es lo visible ya lo menos verosímil?».

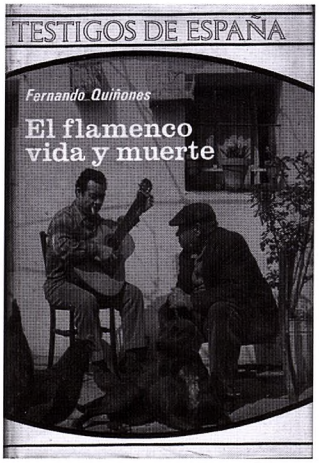
Alfonso Canales, en una entrevista con Espada Sánchez, declaró que gracias a la lectura de *Sombra del paraíso* había encontrado un camino (1989: 174). En «Oh, aquellos días claros», el edén del desheredado subsistió sólo en la nostalgia de una infancia mitificada («Oh, aquellos días claros de mi niñez, aquellos/ días entre jardines, entre libros y sueños/ (...), y terminaría por exclamar, «– ¡qué amarilla se ha puesto de aquel sol la memoria! –». Después Alfonso Canales procura regresar al sol del presente pero reconoce que la luz de la felicidad ha dejado de existir. («No encuentro aquel retrato/ lleno de flores oxidadas, telas/ desteñidas, blancuras/ creadas por la luz de un gran sol muerto», del poema «Réquiem andaluz»). Pilar Paz Pasamar en «Sur» ejemplifica el caso contrario. El sol del paraíso terrenal que constituye Andalucía se invoca con un tono juguetón, donde además se hallan ciertos ecos folklóricos, y así traspasa sus goces íntimos a la patria íntima de la poeta. « ¡En la punta está la flor; / puertos azules y esteros/ incendiados por el sol (...) Recuerdos que van y vienen/ por caminitos de sol (...)». Otras veces la contemplación de estas «tierras soleadas» sólo induce a la ristra interminable de preguntas: «Y nosotros ¿qué haremos?/ Los nacidos en tierras soleadas (...) ¿Dónde está la Belleza?, me pregunto (...)», del poema «El Sur», de Antonio Gala.

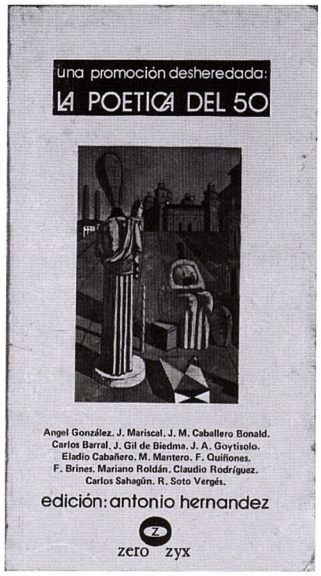
Los símbolos del paisaje yacen al fondo de la evocación existencial. El mar puede convertirse en una sepultura para el recuerdo en «La tierra tiene a veces sabor a negra harina». En los versos de Manuel Álvarez Ortega, Andalucía penetra como un dolor, cristaliza el sufrimiento y oprime a sus hombres invitándolos al olvido. («Estoy muerto en el sur. (...) Y solo, en este perdido paraíso, me olvidare de ti/ como se olvidan los muertos que en este mundo han sido», del poema VII, de *Noche final y principio*). La geografía paradisíaca de Andalucía no impide que los estados de ánimo del ser humano sean a veces desaforados. La tragedia sustituirá a la melancolía en los versos y Julio Mariscal, movido por esa impresión, se pronunciará: «A ti no se te canta, se te grita/ se te bendice o calma, se te llora», del poema «Clamor». En «Entre nubes de incienso», Concha Lagos sabe que la bendición es inútil en las tardes que huelen «a rancio terciopelo, a rancia cera».

Cuando las bendiciones empatizan pronto con los dogmas, la libertad del paraíso se desvanece, las ataduras y las maldiciones, que asaltarán el presente, acabarán por dominarlo. («La torcida espadaña presidiendo/ la soledad más grande de este mundo», del poema «La virgen de la lepra», de Fernando Quiñones). Ese vacío vital da como resultado la aparición de distintas condiciones humanas, la del usurpador, el resignado o el desterrado. El destierro físico nunca se produce. Entonces los desheredados se exiliarán en su imaginación pero asimismo necesitarán otros horizontes que conduzcan de nuevo al estado salvaje o a creer que el pasado aún puede recuperarse. Ante la realidad insatisfactoria, el sentimiento jondo emerge como una conciencia siempre alerta, presta un consuelo que vuelve a conciliar a los hombres con la naturaleza, favoreciendo lo instintivo en ambas partes. («Hondo cante del barranco/ lleno de amistad nocturna: / el hombre, la fiera, el pájaro», del poema «El cante jondo», de Manuel Mantero). Reside en el flamenco una peculiar inquietud romántica que, al tiempo que crea sus universos, destruye el entorno circundante. Logra una calidad de mito tangible que la poesía utiliza para replantearse la configuración del paraíso. («Si escribir es llorar ¿qué no es el cante/ en este sur del sur tanto y tan punto?/ Llanto preciosamente vertido contra el muro/ de una agria realidad densa y flagrante», del poema «Cuidemos este son», de José Luis Tejada).

La recurrencia al flamenco presta un remedio factible, aunque extremo, contra la resignación. Desde el exilio interior el desamparo es más implacable, no hace concesiones. («La soledad de siempre doliéndome a la izquierda/ y el cante, que me salta a la cara como un gato. / Ya muerdo la amargura feroz de la distancia. / Ya vengo de la pena mortal de nuestro abrazo», del poema «Un granadino marcha hacia el destierro», de José G. Ladrón de Guevara). Sólo un grito puede rescatar del olvido, de la otra forma de morir en vida. («Un grito, quizá la contención/ más perentoria del espanto/ un hondo, umbrío estertor humanísimo/ vierte en su monarquía todo el clamor/ del mundo y somos ya lo mismo/ que el revés de ese grito», del poema «Tierra sobre la tierra», de José Manuel Caballero Bonald). El grito, terriblemente humano, ya ni siquiera vindica la existencia de un paraíso, ése que se había forjado sobre la







gravedad de una tierra. El poeta que se ha transmutado en un cantaor, la reclama porque pertenece a los hombres. («Canto no, tierra sobre la tierra, / tiempo en el tiempo, augurio/ de la sabiduría más primera, infusa/ clarividencia germinal del alma/ civilizada seguiriya recóndita», del mismo poema).

Las ruinas de un paraíso, que extrañamente irradiaban un pasado esplendoroso, habían soterrado las pasiones de lo jondo. *Anteo* (1956), el personalísimo y significativo tributo que Caballero Bonald rindió al cante, despertó una especie de sublevación cultural en contra de aquella realidad social, la cual había tratado de ocultar tanto el carácter mestizo del pueblo andaluz como su compleja y aún palpitante sentimentalidad. Tras la obra, se sucedieron los alegatos poéticos leídos como "quejíos intelectualizados" anunciando un nuevo tratamiento de la angustia vital en el que se traslució la profunda soledad humana y la urgencia de identificarse con la etnia siempre sojuzgada. La atmósfera truculenta caló en los versos, afloró la memoria de los muertos, hasta que la voz poética terminó por recrudecerse en la amargura. Pese a su publicación posterior, sirven de ejemplo «Gitanillo cantando» de Carlos Murciano – « (...) Lleva encima/ una luna redonda y solitaria, / una piel desgarrada en los breñales, / un corazón martilleando el yunque/ de los siglos. (...)» – o «Cuando se aman dos pobres» de Rafael Soto Vergés: «Cuando hablo con mis muertos y lloro sobre las/ bebidas amargas, (...) Yo asomo mi cabeza al país de la demencia, bailo/ en la fiesta de las culebras augures (...)».

Las categorías de lo jondo desembocaron de nuevo en un escenario que contrastó su belleza arcádica con la miseria y la crueldad que recorría la vida de sus habitantes. La prolongación de la vena popularista dio fe de la otra cara flamenca. Su indiferencia ante el testimonio desesperado que irrumpió en Andalucía, indujo a pensar en su negación a través de estos recursos vernáculos, o tal vez en un homenaje que reafirmó lo tradicional de estas formas. El año de 1958 resultó crucial. Aparecieron entonces las obras de Concha Lagos, *Arroyo claro*, de Rafael Montesinos con *El tiempo en nuestros brazos*, de Manuel Alcántara, *El embarcadero* o de Aquilino Duque, *La calle*

de la luna, que compusieron una poesía flamenca que recreó los metros y las expresiones más populares. Esta vez el poeta quiso transformarse en la voz de un pueblo que parecía ajeno a su tiempo. («Te sobra a ti poderío/ Me falta a mi voluntad/ La guerra que tú me pides/ yo no te la puedo dar», de «Soleares» de Aquilino Duque). En esta misma línea irían a situarse los sucesivos *Cancionero-guía para andar por el aire de Granada* (1962) de Rafael Guillén y el tan aclamado por la crítica flamenca *Perfil del cante* (1965) de Antonio Murciano. ¿La gracia y la espontaneidad pretendida de estas coplas significaron una forma de preservar intacto el paraíso o tan sólo evocaron los espejismos de una realidad perdida?

Era demasiado tarde. El ideal del paraíso se había corrompido, la nostalgia por aquél resultaba imposible en la conciencia del creador. («La muerte son manzanas y perdices sobre una mesa. / Quieta/ naturaleza muda, fracasada», del poema «Naturaleza muerta», de Julio Alfredo Egea). La imposibilidad y el anhelo de lo irrecuperable ratificaron en los poetas andaluces la necesaria desvinculación de la naturaleza paradisíaca en la que estaban inmersos. El exilio interior les permitió desconfiar críticamente del lenguaje que producía ésta y elegir así su propia herencia y morada íntimas. La memoria escogió el legado de Juan Ramón Jiménez que como figura unificadora hizo que cesara el asedio. («Moguereño infinito, entre únicos único/ y tu desdén infinito», de «Esquela a Juan Ramón Jiménez (1881-1991)», de Mariano Roldán). Con todo, la memoria electiva del desheredado no supuso tanto un problema como sí lo acarreó el escenario ensoñado del Sur.

La adquisición de una patria íntima emitió una denuncia contra la concepción paradisíaca que había quedado inservible. Pero la naturaleza, en la que aún se inspiraba el artificio humano, reveló que poseía todavía un caudal de fantasía. El poeta, como un fotógrafo, prefiere aislar los detalles y convertir la belleza de lo natural en una recreación perversa. Andalucía continuaría proporcionando toda una serie de imágenes, aunque ya hubiese dejado de ser una fuente de inspiración, ahora se había transformado en una sucesión de efectos sentimentales. Pese a todo, nuestra relación romántica con el sur acabará más tarde. Entonces el tono elegíaco será inevitable, así lo demuestra «*Paradise lost*», del poemario *Adviento* (1983), de María Victoria Atencia. «Cuando en los ojos tengas sólo el don de las lágrimas/ calla entonces y déjame sobre el oscuro exilio/ tender un largo puente donde pueda sentirme/ lazarillo del ciego que son mis propios ojos».

El silencio que se sucede tras una presunta muerte o un final rotundo es interrumpido por el grito que se ha fraguado en la desgarradura. De nuevo aparece el flamenco e impide la aniquilación total del paraíso. En la década de los noventa, muy avanzada la posmodernidad, el tono popular y flamenco vuelve a aliarse con los versos cultos. A este esfuerzo corresponden las obras de Mariano Roldán, *Romancerillo mágico* (1989) y *Romancero de ida y vuelta* (1991); Últimas canciones (1996) de Conchas Lagos y de Francisco Garfías, *Canción a tres voces* (1999). Igualmente se sumaron a la misma intención las antologías flamencas de José Luis Tejada,

Cuidemos este son (Poesía Flamenca) (1999) y de Antonio Murciano, *Andalucía a su compás (Poesía Flamenca 1950-1991)* (1991). Aquel camino de retorno que emprendieron algunos de nuestros poetas no fue fruto de una casualidad. El flamenco, estandarte de libertad genuina o símbolo moderno a la par que de resistencia, servía para situarse con una cierta precaución ante los peligros ilusorios que habían acaecido en la nueva España democrática. Porque realmente: «Hay tierras entrañables, heredadas/ en genético empeño, / cordón umbilical comunicando/ de ser a ser la historia», del poema «Hay tierras entrañables, heredadas…», de María de los Reyes Fuentes). El paraíso andaluz, otra vez, en vilo.

OBRAS CITADAS

ALARCOS LLORACH, Emilio (2009), «El grupo poético de los 50» pp. 183- 189, en *Eternidad en vilo, Estudios sobre poesía española contemporánea*, Madrid, Cátedra.

BALTANÁS, Enrique (2003), *La materia de Andalucía: El ciclo andaluz en las letras de los siglos XIX y XX*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara.

CERNUDA, Luis (2002), «Divagación sobre la Andalucía romántica», pp. 82- 103 en Prosa II [vol. III de Dereck HARRIS y Luis MARISTANY (ed.), *Obras completas*], Madrid, Ediciones Siruela.

ESPADA SÁNCHEZ, José (1989) *Poetas del sur*, Madrid, Espasa Calpe.

HERNÁNDEZ, Antonio (1978) *Una promoción desheredada: La poética del 50*, Madrid, Zero Zyx.

GARCÍA JAMBRINA, Luis (2008) *La promoción poética de los 50*, Madrid, Espasa Calpe.

GIL DE BIEDMA, Jaime (1955) prólogo a T.S ELIOT, *Función de la poesía y función de la crítica*, Barcelona, Seix Barral, pp. 5-24

GONZALEZ CLIMENT, Anselmo (1989) *Flamencología*, Córdoba, Ayuntamiento de Córdoba, Área de Cultura.

GUILLÉN, Rafael (1969) «Individualismo andaluz» pp. 7-8, en *Litoral*, núm. XI [Diciembre 1969-Enero 1970], Málaga.

PRIETO DE PAULA, Ángel L. (1995), (ed.) *Poetas españoles de los cincuenta. Estudio y antología*, Salamanca, Colegio de España.

QUIÑONES, Fernando (1982), *El flamenco, vida y muerte*, Barcelona, Laia.