

REAL ACADEMIA
DE
CÓRDOBA

COLECCIÓN
A. JAÉN MORENTE

II

BUJALANCE
UNIVERSO DE PUEBLO CAMPIÑÉS

J. COSANO MOYANO
J. M^a ABRIL HERNÁNDEZ
COORDINADORES



2018

BUJALANCE

UNIVERSO DE PUEBLO CAMPIÑÉS



JOSÉ COSANO MOYANO

JOSÉ M^a ABRIL HERNÁNDEZ

**REAL ACADEMIA
DE CIENCIAS, BELLAS LETRAS Y NOBLES ARTES DE
CÓRDOBA**

2018

**JOSÉ COSANO MOYANO
JOSÉ M^a ABRIL HERNÁNDEZ**
Coordinadores

BUJALANCE
UNIVERSO DE PUEBLO CAMPIÑÉS

**REAL ACADEMIA
DE CIENCIAS, BELLAS LETRAS Y NOBLES ARTES DE
CÓRDOBA**

2018

BUJALANCE
UNIVERSO DE PUEBLO CAMPIÑÉS
(Colección A. Jaén Morente II)

Coordinadores:

José Cosano Moyano
José M^a Abril Hernández

© Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba
© Foto portada: José Escamilla Rodríguez

ISBN: 978-84-948639-0-5
Dep. Legal: CO-985-2018

Impreso en Litopress. Edicioneslitopress.com. Córdoba

Reservados todos los derechos. Ni la totalidad ni parte de este libro puede reproducirse o transmitirse por ningún procedimiento electrónico o mecánico, incluyendo fotocopias, grabación magnética o cualquier almacenamiento de información y sistema de recuperación, sin permiso escrito del Servicio de Publicaciones de la Real Academia de Córdoba.

EL FLAMENCO EN LA POESÍA DE MARIO LÓPEZ

ANTONIO VARO BAENA
Académico correspondiente

Al maestro Agustín Gómez

*Cante grande, jondo, de gañanías,
de besanas de bueyes y lentos días.*

Mario López

*Como todo gran poeta la poesía de Mario
es un solo libro, una sola vida.*

Pablo García Baena

Introducción

No siempre fue buena la relación entre el flamenco y la poesía. Si el flamenco cuaja su corpus artístico en el siglo XIX, y el romanticismo le da un impulso decisivo en su conocimiento y divulgación, en el que no son extraños los autores y viajeros foráneos, son los escritores españoles los que a colación de la necesaria regeneración de España a finales del siglo XIX, se muestran contrarios a todo lo que signifique una España de pandereta, de valores antiguos, de aristocracia perniciosa. Por ello los escritores del 98 y aledaños rechazan este arte que asocian a esa España inveterada. Baroja, Unamuno, Noel y otros, no es que obvien el flamenco, lo que sería una alternativa, sino que lo vituperan junto con el taurinismo¹. Pero también es acabando el XIX cuando llega un Antonio Machado Álvarez, de sobrenombre *Demófilo*, a reivindicar el arte flamenco siguiendo las corrientes folcloristas de la época que habían surgido precisamente como consecuencia de los valores románticos y como se refleja de una manera especial en la pintura costumbrista. Y es un hijo de *Demófilo*, un noventayochista como Manuel, quien da

¹ Es curioso cómo más de cien años después nos hallamos en una situación similar de antitaurinismo, aunque el flamenco por fortuna ha sido excluido de esa antigua y forzada pareja.

categoría literaria al flamenco, no sólo aportando material poético sino iniciando una línea de interés por este arte del mundo intelectual que ya no se perdería. Aunque no sería hasta el Concurso de Granada de 1922 con Lorca² y Falla, cuando el flamenco se reivindica de verdad en los cenáculos literarios. Hasta entonces ese arte oscuro, críptico, no había sido sino considerado un refugio de matones, aristócratas y gente de mal vivir, como se refleja en la literatura costumbrista, con autores como el aristócrata anarquista (¿un oxímoron?), el madrileño de estética decadentista Antonio de Hoyos y Vincent.

Sólo es a principios del siglo XX cuando el flamenco se reivindica como un arte nuevo; ya que incluso la posición de Demófilo es de estudioso del folclore y al flamenco lo enmarca en esa actividad identitaria. Aunque su origen sea ancestral e ignoto y cargado de tópicos. A ello contribuye no sólo Lorca y Falla sino también la difusión del tópico español (andaluz) en el mundo a través de obras musicales como el *Bolero* de Ravel o la *Carmen* de Bizet y la literatura de viajes y etnográfica de los escritores franceses y e ingleses. El grupo artístico de la generación del 27 con Lorca a la cabeza le prestaría una especial atención, en la que habría que incluir a autores como Alberti o Bergamín. Y cuando parecía que el flamenco había alcanzado un cierto y respetable lugar en la consideración artística, un *status quo* de prestigio, las nuevas corrientes flamencas, con el espectáculo de la llamada *ópera flamenca* y el uso espurio y también social del flamenco y todo lo “españolista” en la posguerra y dictadura franquista, lo relega otra vez hasta las catacumbas de la consideración artística. De nuevo se tiene que producir una inflexión con dos hitos en los años cincuenta. Por un lado se graba la *Antología del Cante flamenco* de Hispavox que intenta –y lo consigue– recuperar un flamenco no atildado, depurado o “purista”, que bebe de las raíces más antiguas y que rechaza el barroquismo³ imperante instaurando el mairénismo, un neoclasicismo como lo define Agustín Gómez⁴. Por otro lado se crea, por mor del interés de otro poeta, Ricardo Molina, el *Concurso Nacional de Arte Flamenco de Córdoba* en 1956 (un año después de la *Antología*), referencia desde entonces durante un par de décadas del arte flamenco.

² Sólo diez años separan la publicación del poemario *Cante Hondo* de Manuel Machado, del *Poema del Cante Hondo* de Lorca.

³ De hecho, en dicha *Antología* se excluyen cantores sospechosos como Pepe Marchena o Pepe Pinto, entre otros.

⁴ GÓMEZ, A. *El neoclasicismo flamenco, El mairénismo. El caracolismo*, Ediciones Demófilo, 1978.

Para la creación del *Concurso Nacional de Arte Flamenco de Córdoba* se conjugaron varias circunstancias. Por un lado la reivindicación en la época del nuevo flamenco, que en realidad es un arte viejo, iniciado por la *Antología* de Hispavox. Por otro el interés de un alcalde de Córdoba, Antonio Cruz Conde. Pero sobre todo la relación de amistad entre Antonio Mairena, el pope de ese flamenco purista que se reivindica, y el poeta pontanés Ricardo Molina, perteneciente al grupo poético cordobés *Cántico* que iniciaría su singladura como una *rara avis* de la época, en la inmediata posguerra. A ese grupo pertenecía Mario López y la influencia de Ricardo en los demás componentes respecto al flamenco fue clara y notoria, aunque algunos como Juan Bernier no le prestaron especial atención⁵. No es el caso de Mario López que es el primero que publica poemas de tema flamenco. Nuestro objetivo en este trabajo es señalar el interés del poeta Mario López por la temática flamenca reflejado en sus poemas y analizar el sentido poético de tal interés en su obra.

La *poiesis* flamenca en Mario López

En Mario López su interés por el flamenco se puede enmarcar en su propio entorno vital. Mario López nació y vivió toda su vida en el pueblo cordobés de Bujalance, donde existe una amplia tradición flamenca y donde una peña flamenca llamada *La Pajarona*, denota en su nombre el cante campero autóctono que se cantaba y que aún algunos lo siguen haciendo, y al que el propio Mario López contribuyó a su recuperación.

Hay una cierta unanimidad en que Mario López es el poeta de la tierra, del paisaje inserto en la naturaleza, poeta de su campo andaluz. Bajo esta premisa era casi obligado que Mario López tuviera un gran interés por el flamenco, un aspecto insoslayable de esa tierra andaluza suya⁶. Una identidad que conforma el ser y el estar del individuo poético. Porque si el flamenco originario tiene su epifanía en el campo, no podía ser de otra forma que Mario asumiera el tema flamenco dándole por otro lado un tono diferente al que se había tratado antes.

La *poiesis* de Mario parte de sus vivencias, de su relación con la belleza natural de las cosas. Es decir una poesía que se deriva de la

⁵ Un pintor del grupo, Ginés Liébana, aunque siempre buen aficionado al cante le presta una atención tardía al flamenco, publicando varios poemarios con temática o inspiración flamenca de fondo en las postrimerías de su carrera.

⁶ Una identidad no excluyente ni generadora de fronteras mentales o físicas.

experiencia directa, que describe un mundo quizás ya perdido, pero del que hay que dejar constancia con la fuerza de la palabra en el tiempo, con la nostalgia de lo perdido. Porque la poesía de Mario López va adquiriendo belleza, solera si habláramos de buen vino, conforme transcurre el tiempo pues teniendo como objetivo alcanzar lo bello a través del interior del lenguaje, no olvida la cualidad externa de la emoción. El tiempo que nuestro poeta mide no con un reloj mecánico o de alta precisión (lo perfecto es lo enemigo de lo bueno), sino con el de la naturaleza. Las estaciones, su reflejo en la tierra, en el campo, en el aire, en el pueblo, en cada hombre, en lo cotidiano, en la vida. Ese es el mundo de Mario López, el germen de toda su vida y poesía. Por eso es una poesía que huele a tierra mojada, que sabe a cal, que se restriega por las eras, que escucha los zureos, que mira cada sol que se oculta, cada "camino solitario de tractor o herradura" como él mismo escribe y se define: "Porque el poeta siente la voz de la tierra —de su tierra— con urgencia tan antigua que lo verdaderamente angustioso para él sería dejarla gritar, muda, sin intento de expresarla, de transcribirla"⁷. Como el cantaor flamenco.

Juan Bernier lo define muy bien en la contestación al discurso de ingreso de Mario López en la Real Academia de Córdoba⁸: "Podemos decir que la poesía de Mario es popular en el sentido, no de masificación y demagogia, sano como transpiración de la vida campesina que todos los días ven sus ojos... Mario es el poeta de la campiña de Córdoba, pero de la Campiña latina, universal, porque el lenguaje y la creación poética tiene fuentes más amplias, trascendencias más escogidas. Hay que decirlo claramente; con él no va la visión del populismo folklórico, muchas veces mezclado a la política".

Nuestro poeta se "abre a todas las cosas" como diría María Zambrano. Las palabras clave de la poética de Mario López es fácil desentrañarlas con sólo mirar los títulos de sus poemarios: *Garganta y Corazón del Sur*, *Universo de Pueblo*, *Cal Muerta*. *Cielo vivo*, *Del Campo y Soledades*, *Nostalgionario Andaluz*, *Museo Simbólico*, *Campo de Córdoba*, *Oda Esencial a España*, *Versos a María del Valle*, *Tiempo*

⁷ LÓPEZ, M., *Discurso de contestación* de Mario López al discurso de Pablo García Baena con motivo de su nombramiento de Hijo Predilecto de la ciudad de Bujalance, leído por su autor el día 9 de junio de 1985. Boletín de la Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba. Córdoba, 1985, n° 109, p. 115.

⁸ BERNIER, J. *Discurso de contestación al Panorama de la Poesía cordobesa contemporánea*, Boletín de la Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba. Córdoba, 1978, n° 98, p. 101.

Detenido. La nostalgia, el paso del tiempo, el amor a su tierra, a su gente, su andalucismo cultural. Poeta andaluz le llamaríamos sin quitarle un ápice de la universalidad que también lleva en la sangre, en el ritmo de cada poema suyo. Porque no cabe duda de que Mario López, al margen de otras consideraciones religiosas, justifica la existencia enmarcada en la propia tierra. Una tierra descrita como una gran metáfora, o quizás mejor, como una gran alegoría de su paisaje y paisanaje y por ende de su refugio en el mismo a la manera clásica (Horacio, Virgilio, Ovidio) pero sin olvidar influencias extremas como la del norteamericano Walth Withman en su poema *Oda Esencial a España* o los hermanos Machado, y alcanzando una religiosidad que expresa de forma deifica la cualidad propia de la tierra con el paradigma de esa Virgen del Campo que resume toda la fuerza de una visión casi panteísta del mundo.

Pero si acordamos que es una poesía de la naturaleza, en su sentido más amplio, del entorno, es creemos, sobre todo, una poesía de la memoria⁹. Una memoria que se quintaesencia en el arte flamenco a través de los siglos, a través de una estética peculiar, universal pero también única y singular. Un arte que hunde sus raíces en el humus primigenio de lo labriego, en lo telúrico, que desde el campo germinó y alzó el vuelo hacia otros confines. Como escribe también Mario en su poema *Carretera de la nostalgia*: "La memoria nos borra/ lentamente a los ojos de los que nos suceden. / No perduran los ecos. Duran más las palabras"¹⁰. En su poemario en prosa titulado *Nostalgario Andalúz* hace un canto a la manera azoriniana de la belleza de la cosa cotidiana: "Tierras de ayer...Pequeñas cosas muertas, ignoradas por muchos, olvidadas de todos, aunque sugeridoras de algo que una vez fue"¹¹. Y ese algo que alguna vez fue y ahora es, es el cante flamenco, la voz sufrida de los cantaores, del jornalero, reflejada en los cantes camperos como *Las pajaronas* del campo de Bujalance.

Porque en la *poiesis* de nuestro poeta hay mucho, tal como el significado de la palabra en griego, de creación, de recreación de un mundo propio que tiene su correlato también en su pintura, como su poesía, clara, sencilla, aunque también con una cierta complejidad metafórica, pero de contornos nítidos. Siguiendo con el aforismo clásico, su pintura es poesía silenciosa y su poesía es pintura hablada, ya que tiene mucho de descriptiva, pero Mario es algo más que un poeta descriptivo de

⁹ Un término, "memoria", que se repite en al menos el título de doce de sus poemas.

¹⁰ LÓPEZ, M. *Poesía (1947-1993)*, Diputación Provincial, Córdoba, 1997, p. 121.

¹¹ *Ibid.*, p. 205.

lo popular, aunque es cierto que surge de su entraña de pueblo. Pero a través de su *poiesis* vuelve a esas entrañas que le han conformado a través de la sinceridad. Condición indispensable para superar la impostura del lenguaje en la poesía. Sin ir más lejos Vicente Núñez establecía que la poesía es función de sinceridad. Y en Mario esa *poiesis* surge de una estética de la autenticidad que amplía el horizonte popularista en el que se le enmarca.

Por tanto la *poiesis* flamenca en su poesía no refleja sino la experiencia flamenca del poeta, que ha intelectualizado, e interiorizado la expresión formal del mundo flamenco y ha conseguido captar la atención del poeta, que ha interpelado a sus facultades poéticas y que ha procedido a concretar en sus poemas.

La poesía al flamenco en la obra de Mario López

En el año 1996 en la Colección Arca del Ateneo se publicó un libro del flamencólogo Agustín Gómez titulado *Presencia de Cántico en el flamenco*. En él se desgranaba esa relación que comentábamos de los componentes del grupo con el flamenco; fijándose especialmente el amigo Agustín, como no podía ser de otra manera, en la figura de Ricardo Molina. Para Agustín “está claro que son los poetas e intelectuales los que conceden la aureola de prestigio al artista”¹². Pero su labor no se reduce a ello, a pesar de que algunos poemas fueran circunstanciales. Porque también hay un gran interés por lo flamenco como se manifiesta en una carta que Ricardo Molina le escribe a Anselmo González Climent en septiembre de 1955 y que transcribe Agustín Gómez en el libro ya citado. Ricardo le dice: “Mi querido amigo: ahí va mi foto y por correo certificado le remito una colección de mi revista Cántico. Mi amigo el poeta Mario López le envía un ejemplar de su Garganta y Corazón del Sur. Desea vivamente conocer y tener un ejemplar de su Flamencología. Su dirección es Terrenos, 8, Bujalance. No conozco su libro sobre Andalucía en los Toros...Le agradeceré un ejemplar. Espero tener algún día ocasión de saludarle personalmente. Cordial saludo de su afmo. Amigo y admirador Ricardo Molina”¹³.

¹² GÓMEZ, A. *Presencia de Cántico en el Flamenco*, Biblioteca Arca del Ateneo, Córdoba, 1995, p. 51.

¹³ *Ibid.*, p. 38

Sin duda este interés por lo flamenco, presente en los poetas del grupo tiene mucho que ver con su andalucismo cultural¹⁴, como ya denota el propio título del libro de Mario *Garganta y Corazón del Sur*, siendo además el primer poeta de Cántico que refleja en sus poemas el arte flamenco precisamente en este libro de 1951. En otro poemario, *Cal Muerta. Cielo vivo...*¹⁵, Mario le dedica una *Oda a Pastora Pavón* con motivo de un homenaje que se le realiza a la cantaora en el VI Festival de los Patios Cordobeses –14 de mayo de 1962–, en la Diputación de Córdoba, donde se le proclamó –en mi opinión sin exageración alguna– *Reina del Cante*¹⁶. Del segundo verso de este poema recoge Mario el título del poemario. En él la anáfora (Quien), y la conjunción, figuras que Mario utiliza con profusión, exaltan la figura de la genial cantaora, dándole intensidad, y nos define así a la excelsa cantaora sevillana:

ODA A PASTORA PAVÓN

Quien lleva a flor de labios la alegría o la pena
de este pueblo amasado con cal y cielo vivo.
Quien traspasa los arcos del silencio y desnuda
más allá de su llanto la soledad de todos.

Quien como tú conoce la sombra y el estaño,
la manzanilla, el musgo, los jarales oscuros,
la luna en los olivos y el dolor de estas gentes
que nuestra tierra habitan y este aire respiran.

Gentes del Sur de España. Pastora Pavón, lumbre
de Sevilla y más honda tu voz de minerales.
Trágica voz abierta de par en par al duende
que se quema en los cirios de la Semana Santa.

Voz que abrasa, que hiende, que desgarrar, que agrieta
las míticas entrañas del cobre de Tartessos.
Voz que retumba, insomne, dentro de los aljibes
como grito en las sierras misteriosas del alba...

¹⁴ Un andalucismo vital que nada tiene que ver con el nacionalismo. Se puede se andalucista sin ser nacionalista; es más, en mi opinión es preferible.

¹⁵ *Ibid.*, *Poesía* (1947-1993), pp. 163-164.

¹⁶ También Pablo García Baena escribe un poema titulado *Niña de los Peines* y recogido en su poemario *Almoneda*.

Aquí donde es amable saberse criatura
de palpitante arcilla y el clavel embriaga
Los sentidos y el aire cálidamente enturbian
corazones abiertos al vino y las guitarras...

Donde los ríos fluyen con sus parados cielos
de agua dulce entre viñas o sedientas biznagas
mitigando estas tierras del sol y de las minas,
del caballo y el toro, las salinas y el cante...
Donde tu voz, diamante fabuloso gravita
con interior latido musical y destellos
cristalizando espinas tan refulgente astro
de Andalucía en corona de pitas y chumberas...

Porque tu voz es tierra propicia de las adelfas.
Tierra que sabe a sangre o raíces amargas
como la primavera. Voz herida o escrita
del corazón del pueblo en tintas violetas

y en siguiiriya o lirio ya flor en tu garganta.

Nos encontramos con un poema poliestrófico encadenado paralelístico, de estrofas tetraversales en alejandrinos hemistiquiados y con versos blancos, aunque no excluye la rima asonantada rítmica causal. En este poema el uso de la disyuntiva le confiere una estética de cante hondo que fluye hacia un verso final “en siguiiriya o lirio ya en flor en tu garganta”. En todo el poema, hay algo más que laureles, también una expresión rotunda y cercana y sobre todo un acercamiento y conocimiento de lo que significa una voz y una virtud flamenca. Y refleja una relación estrecha entre los orígenes del cante flamenco y la tierra de la que surge: “...y el dolor de estas gentes/ que nuestra tierra habita y este aire respiran”. En el poema Mario inserta el flamenco en el pueblo, es su génesis y justificación y estética. Se vislumbra todo el paisaje flamenco, desde la Málaga de la biznaga, a las minas de Almería, la Huelva del cobre de Tartessos, los olivos del Jaén y Córdoba, las salinas de Cádiz, la manzanilla y adelfas de Granada, “la lumbre de Sevilla”, con un encabalgamiento entre el noveno y décimo verso, arriesgado pero certero. “Gentes del Sur” en resumen. Connota Mario la saeta, las malagueñas, los fandangos, las tarantas, la soleá, y denota la siguiiriya. Todo cristalizado en la cantaora por antonomasia Pastora Pavón (La Niña de los Peines), en

sus ecos, en su tierra, en la geografía colindante. Quizás no haya un poema donde esa conjunción entre región, paisaje y flamenco sea tan completa y tan explícita. La voz de la cantaora asume la capacidad de expresar todo un universo andaluz, es un símbolo que sintetiza el mundo del flamenco; una sacerdotisa que trasmuta el dolor de la siguiirya en flor en su boca, aunque sea un lirio a través de la sacralización de su arte. A través de una adjetivación certera y derramada en cada sustantivo sin que sobre, sin estridencias.

También le dedica Mario el poema *La debla* (ese cante tan rotundo de las cavas gitanas de Triana que recuperó el gran Tomás Pavón) a otra referencia del cante flamenco –y Llave de Oro del Cante– como Fosforito¹⁷, triunfador del I Concurso de Arte Flamenco Córdoba en 1956, y con motivo del Homenaje que le otorga el Ayuntamiento de Córdoba en 1981 por su nombramiento con Hijo Adoptivo de la ciudad. El poema, recogido en el poemario *Museo Simbólico* (1982) dice así¹⁸:

Desnuda
bajo la noche.

Sola
en el grito.
Garganta...

Pena
por la voz
de alguien,
tan honda
y tan desgarrada
que
ni corazón
tenía:

sólo alma...!

Conocía bien la Mario el flamenco pues efectivamente la debla es un cante todo garganta y fuerza y pena, como no podía ser de otra manera en

¹⁷ Ricardo Molina también le había escrito un poema a la debla y también Pablo dedica su soneto *El Terrible* (*Jesús Nazareno de Puente-Genil*) a Fosforito.

¹⁸ *Ibidem*, *Poesía* (1947-1993), p. 277.

un cante de los gitanos herreros de la fragua y a cuyo origen siempre se le ha cargado de una denotación ancestral y mítica (se dice que deba significar diosa). Un poema de versos de medida irregular, de arte menor, muy cortos y de una ligereza especial por su estructura. Casi un poema minimalista, pero de gran hondura flamenca.

Pero sobre todo hay un poema de Mario, que es uno de los más bellos que se le han hecho al cante flamenco, *Memoria de una solear*¹⁹. Un poema elegíaco y subtítulo (*Campo de la Verdad. Córdoba*). Un poema emblemático perteneciente al libro *Garganta y Corazón del Sur*, (de 1951). En el propio título ya podemos resaltar dos aspectos. Por un lado habla Mario de *solear*, es decir el singular de soleares, no de soleá. Durante un tiempo incluso se usó dicha forma en el mundo del flamenco. Ello denota ya una referencia a la tradición flamenca. Y para homenajear al flamenco y dicho cante, Mario se fija en el barrio flamenco por antonomasia de Córdoba como es El Campo de la Verdad y escrito a colación de una velada flamenca en el lugar. Este es el poema²⁰:

En el cálido cerco de la noche el lamento
de aquella voz de nadie bajo los goterones
de la luna estancada por el aire de Junio
era un candil de insomnio temblando en las orillas
del dolor o el recuerdo del dolor bajo el cielo.

¡Voz de nadie y tan honda como una antigua herida
de soledad cantada por la pena del hombre...¡

Instante o siglo... acaso parecer o cadena...
Llamarada azulando corazón y garganta
con la misma esperanza de los ríos: acabarse
como acaba el crepúsculo y el verano y las rosas....

¡Porque la voz aquella de nadie era de agua...¡
Del agua que no apaga la sed bajo las parras
cuando junio derrama su avispero de estrellas
sobre aquellas cabezas que ocultan un paisaje
de biznagas amargas dentro de su mirada...

¹⁹ Esta *Memoria de una Solear* es incluida por Anselmo González Climent en su *Antología de Poesía Flamenca*, de 1961. En ella también aparece un poema de Ricardo Molina, aunque el tema flamenco en este caso es secundario.

²⁰ Ibidem, p. 68.

¡“Solear” ...;
 Voz de nadie sangrando nadie sabe
 por quién bajo aquel cielo de la luna de Córdoba...

Es un poema también poliestrófico encadenado paralelístico, medido en versos blancos alejandrinos. Con el penúltimo verso dividido en dos partes versales. En *Memoria de una solear* la luna es “el candil” que se refleja en las orillas del dolor. Una imagen de una gran fuerza y cargada de simbolismo. La imagen es también un recurso retórico muy utilizado por Mario López; según Jules Supervielle “la imagen es la linterna mágica que alumbra a los poetas en la oscuridad”²¹. Mario López es un habilidoso alumbrador con sus imágenes. Y hace un paralelismo entre el dolor hondo de la solear y el cantaor. La noche en *Memoria de una solear* es un “cerco” de amargura y de nostalgia como lo expresa la solear en esa repetida “voz de nadie” que a la vez es la de todos. En la estructura versal, es significativo el penúltimo verso, constituido sólo por una palabra: solear. El poeta quiere, de alguna manera, destacarla sobre las demás, ya que ella es clave en la poesía. Aunque, en verdad, este verso, que tipográficamente se adelanta al siguiente, no forma en sí mismo tal unidad métrica, ya que con el siguiente (penúltimo en realidad) forma un alejandrino perfecto.

Un tema, la solear, que vuelve a retomar Mario casi veinte años después en su poema *La solear* y con similar textura al de *La debla*, en versos irregulares de arte menor²²:

Todos conocían la voz
 pero nadie
 a la persona...

Qué pena
 tendría quien fuera
 ¡qué pena
 tan dolorosa!

Por la guitarra
 no había
 nadie.
 La pena allí sola.

²¹ SUPERVIELLE, Jules, *Vivir y quehacer del poeta*, Pretextos, Valencia, 2009, p. 59.

²² *Ibid*, *Poesía (1947-1993)*, p. 137.

Su corazón de madera
como una estrella remota
se adivinaba
temblando
por las venas de la copla.

Nadie
por la voz.

La pena
desnuda como una novia...

¡Ay “solear”,
flor amarga
y abierta
por la redonda
garganta de Andalucía
con tanta pena
y tan honda!

¿Quién
por tu dolor sin nombre
bajo la luna de Córdoba...?

Curiosamente en este poema de nuevo la voz es de nadie, anónima. Quizás para Mario la solear, o el flamenco en general, reflejaba mejor que ningún palo, el eco profundo de lo andaluz, el sufrimiento histórico de este pueblo, la soledad. En formato estrófico de canción, recuerda a Alberti, y su tono es neopopularista y tradicional. La metáfora de tinte surrealista, “su corazón de madera”, introduce en el poema el elemento imaginativo que define la segunda parte de la composición. Piensa así Agustín Gómez de este poema: “el certero entrecomillado de Mario López a la palabra «*solear*» afirma la consecuencia con el plural *soleares* y niega la angustia existencial, lejos de la preceptiva versificadora que incluye entre las seguidillas los «cantares de soledad». Parece significar en ello, —con Manuel Machado, que en su *Elogio de la solear* proclama el *Canto de soleares* como *Reina de los cantares*, *Madre del canto popular*— que no está solo el que canta soleares. Evidentemente, es la

lógica natural y campesina de quien no se siente solo”²³. Dice también acertadamente el poeta Jacinto Mañas que “hay en nuestro amigo un trasfondo, un desgarró de soleá, mas bien una melancolía (en Mario todo es fluyente y mesurado) de auténtico cante jondo”²⁴.

Pero si Mario le canta al cante también lo hace al baile en la *Casida*²⁵ a *Carmen Amaya*²⁶, poema que forma parte de *Garganta y Corazón del Sur*:

Repentinamente palomas llegaron anunciándola
con rumbo de guitarras y cortinas al viento
y en su frente la llama de la Gracia traía
como clavel sin sangre deslumbrando la nieve.

Y era bajo la luna sin brocal de la danza
frágil rama de vidrio con temblor sostenida
por ocultas raíces de estirpe a sus caderas
-mariposas de arena con alas quebradas-.

Y en la extasiada cumbre del delirio alcanzado
por el sublime rapto de los brazos en vuelo
su emoción -agua viva con reflejos de cobre-
se diluía en serpientes de arcilla prodigiosa...

Porque ella era el aroma del romero quemado
más allá de esos montes que perfilar la aurora
y era su carne fuego ya desnudo en el aire
y humo azul sus cabellos derramando su cuerpo.

Y era su cuerpo amargo como una flor de adelfa
y aquel terror violeta penetraba en su pecho
cuando ya su cintura de arroyuelo cercaba
las pálidas candelas de su Granada mítica...

²³ GÓMEZ, Agustín, *Mario López*, en *HOMENAJE A MARIO LÓPEZ*, Peña “La pajarona”, Bujalance, 1997, p. 30-31.

²⁴ *Ibid*, p. 101.

²⁵ La casida es un término tradicional de la poesía árabe y persa referido por lo general a un poema de temática amorosa o filosófica.

²⁶ *Ibid*, *Poesía (1947-1993)*, p. 74.

Que en su falda de espuma latía aquel horizonte
donde el Sur y sus diosas de sal todavía lloran
el misterio más dulce del trino desmayado
por la fingida muerte de la rosa en la tarde...

(...Y el escenario abierto como una gran ventana
nevado de pavesas quedaba ante la noche
y así se la llevaban sus gentes: despeinada
con una estrella verde dormida en la garganta...)

En este poema Mario practica lo que Carlos Bousoño dice “arte de la sugerencia” en poesía; que según Bousoño “consiste en insinuar verdaderamente algo, algo que permanece en la sombra”²⁷. Este también es un poema poliestrófico encadenado paralelístico con estrofas tetraversales de versos alejandrinos hemistiquiados que Mario sabe utilizar con maestría y una rima interna asonantada que señala también la identidad de su poesía. Y de nuevo la anáfora le da una cadencia e intensidad definitivas. La *Casida* es un torrente de imágenes donde se juega con la muerte, “la fingida muerte de la rosa en la tarde”, que nos traslada a lo efímero de la existencia. Y los brazos de la bailaora son “mariposas de arena con las alas quebradas”. A la considerada como la mejor bailaora o al menos la más decisiva en la historia del flamenco, Mario la eleva a la categoría mitificadora de una diosa. En este poema intenta y consigue una intensidad ascendente que explota en el párrafo final y en la figura traspuesta (despeinada) de la bailarina que evoca a su muerte. Abundante en comparaciones y metáforas: las gráciles caderas de la artista; su carne es fuego y sus cabellos humo azul (metáfora surrealista) que le confieren una plasticidad imaginativa que refuerza la figura de la bailaora. Según Juan José Moreno “Mario López ha superado las formas clásicas de las metáforas renacentistas para ofrecernos relaciones insospechadas que sólo el movimiento surrealista hubiera ideado”²⁸. Sin duda no hay figura poética más poética que la metáfora (el algebra superior poético según Ortega). Pero para expresar metáforas de fuerte consistencia y autenticidad, es necesaria la imaginación y la ausencia de impostura. Cualidades que se dan la mano en la poesía de

²⁷ BOUSOÑO, C. *Teoría de la Expresión Poética*, Editorial Gredos, Madrid, 1985. p. 165.

²⁸ MORENO LÓPEZ, J. J., *El Mundo Poético de Mario López*, Tesis Doctoral, Universidad de Córdoba, 1990, Tomo 2, p. 810.

Mario López. Aunque a veces se mueva en las procelosas aguas de la metáfora surrealista y de la asociación de imágenes e ideas, donde lo racional se escabulle entre la sonoridad de estas. Imágenes y metáforas que repetidas conforman su universo poético y que en Mario aportan una gracia específica y simbólica.

El poema es más una pintura impresionista dotada de movilidad que un retrato fijo. Sin duda Mario vio bailar a Carmen Amaya y esa impresión de una bailaora racial, arrebatadora e imprescindible, de diosa del flamenco, inspiradora y sagrada, con un arte ritual que lo eleva de lo más hondo a una estética de fuerza inconmensurable, le causa una impresión que intenta captar en sus versos. La luna, un lugar común, pero que Mario realza, le sirve de escenario al arte de Carmen Amaya. En este poema el tópico de poeta sencillez de Mario López se desdice, donde las imágenes que rozan el surrealismo, (influencia de Vicente Aleixandre sobre todo y Lorca) de gran fuerza expresiva, nos hacen reflexionar sobre el fenómeno poético al alimón de lo expresado y les añade un componente simbolista. También nos sigue mostrando el gran adjetivador que era Mario; era un maestro del epíteto, sin el riesgo de morder la estructura del poema o de inundar la expresión poética de la fatuidad del adjetivo. Y el uso de la sinestesia le confieren una dualidad apreciativa que elevan la textura del poema. Con abundante semántica de inspiración andaluza, el uso de la hipérbole, el encabalgamiento, las comparaciones, la metáfora excelsa o las imágenes imposibles, es todo un compendio de la poética de Mario. Aquí podríamos aplicar las palabras de Ramón Xirau: “El lenguaje humano, hecho a medida del mundo sensible”²⁹.

Hay una imagen “estrella verde” en el último verso del poema, que nos evoca al poeta barroco montillano Miguel de Barrios, que calificaba a Montilla de *verde estrella*. También hay algún poema más de Mario donde reitera la imagen de estrella verde. Precisamente en la ya legendaria exposición de artes plásticas *El Flamenco en el arte actual* que se celebró en Montilla en el verano de 1972, en homenaje al gran poeta y flamencólogo Ricardo Molina, y organizado por la Peña Flamenca *El Lucero* de Montilla, Mario participa con un dibujo que ilustra su poema *Casida de Carmen Amaya*.

Mario no olvida la guitarra, elemento fundamental del flamenco y escribe *Memoria de una Guitarra*³⁰. También perteneciente a *Garganta y Corazón del Sur*, su poemario más flamenco en cuanto a temática. En este

²⁹ XIRAU, R. *Palabra y Silencio*, Siglo Veintiuno editores, México, 1968, p.37.

³⁰ *Ibid.* *Poesía (1947-1993)*, p. 67.

poema “revive la fragancia de las moaxajas medievales en los antiguos barrios cordobeses”³¹, opina de nuevo Moreno López:

Equivocaba el aire de *Abril* con sus raíces
de trinos las sonoras alas de su madera,
y la herida madera palpitante gemía
trasvasada en albercas o embelesos de cielo.

Equivocaba el aire y un rumor de agua oculta
le manaba distante o azul de las entrañas
avivando el recuerdo de esas luces oídas
alguna vez al tacto o el aroma de un sueño.

...Porque su voz dejaba despierto en la garganta
sabor a flor mordida de azahar o de labios
amargos o sabores o escritos por el aire
tal la impronta de un zéjel con pétalos de vino.

Y era tan hondo el eco de sus cuerdas vibrando
con un pulso tan claro de ruiñón o estrella
que la pena de siete siglos envenenaba
de nostalgia aquel aire donde su alma dolía...

Aquí la protagonista es la guitarra y aunque no lo dice directamente se intuye que es una guitarra flamenca. Y se acerca en su espíritu a la poesía arábigo-andalusí, es decir a la entraña misma de lo hondo. Compuesto en alejandrinos, tetraestrófico y versificación blanca, sus hemistiquios regulares y su acentuación le otorgan un ritmo pleno de emoción. La poesía la sitúa en los Jardines del Alcázar Viejo de Córdoba, donde, bajo la batuta de Ricardo Molina, organizaron un perol cordobés para agasajar a Vicente Aleixandre, de visita por Córdoba en los años cuarenta. Un poema nostálgico, donde la guitarra es un trasunto para recordarnos el tiempo pasado.

También aparece la guitarra en el en el poema *Sierra de Córdoba* (1870), del libro *Cal muerta. Cielo vivo*; un poema muy lorquiano³²:

³¹ *Ibid*, MORENO LÓPEZ, J. J., Tomo I, p. 360.

³² *Ibid.*, *Poesía* (1947-1993), p. 149.

La sombra
de un embozado
cruza los Padres de Gracia.

Barrios con luna
le cierran
el paso
hasta las guitarras
y en las tabernas
alumbran
a media voz
las “serranas” ...

Las serranas, ese cante tan cordobés.

También hay otras alusiones al flamenco en su obra, como en el poema *Pueblo. Vista General* (del poemario *Cal Muerta. Cielo Vivo...*), donde cita en una larga enumeración los caracteres identitarios de ese pueblo y uno de ellos es “El cante flamenco”³³. También nombra a cantaores históricos en el poema en prosa *El Castillo del Nostalgiano Andalúz*: “Sobre aquel desolado recinto medieval, que también fue teatro y “cine de verano”, las gentes de tu pueblo escucharon los “cantes” del “Niño de Marchena”, “Angelillo” y “Palanca” ..., y en los años cuarenta la cinematográfica voz de Jorge Negrete, atávica bandera popular de nostalgia por el nocturno cielo estival de la Campiña...”³⁴.

En el poema *Memoria del Sur de España* (del poemario *Universo de Pueblo*, (de 1960) escribe³⁵: “Ningún esfuerzo cuesta allí olvidarse/ de sí mismo escuchando otras gargantas./ Penas antiguas y dolor ya libres/ en voz de nadie y corazón de todos... Los pétalos del vino en labios. Palmas/ de sus gentes dichosas. Las guitarras/ cuando el día muere o nace sumergido/ en musical atmósfera suspensa...”. Otra vez usa el tópico de “voz de nadie”. Y en la *Oda a Ricardo Molina* (poema incluido en el poemario *Museo Simbólico*), nos habla de que en Medina Azahara “con tientos de guitarra la ciudad continúa/ marcando, indiferente, sus implacables horas”³⁶.

³³ *Ibid.*, *Poesía* (1947-1993), p. 143.

³⁴ *Ibid.*, p. 241.

³⁵ *Ibid.*, p. 91.

³⁶ *Ibid.*, p. 268.

El tema flamenco en la poesía de Mario López se redondea al final de su trayectoria poética, con el poema que con motivo del homenaje que le rinde la Peña *La Pajarona* de Bujalance en 1997, Mario escribe para el momento. El título no puede ser más alusivo y sugerente, *Retablo flamenco de la Pajarona* y dice así³⁷:

Cante grande, profundo,
de gañanías... de besanas con bueyes
y lentos días...

Campiña cordobesa
de oro y poesía...
Corazón y garganta
de Andalucía...

“¡Ay Bujalance...!
¡ Ay, Sur de España...!
con don Juan Begué y Diego
“a la guitarra...”
Veleta y tú te creías
que el aire tú lo llevabas
¡ay por donde tú querías...!

Te conocía de pasar
a caballo por las tardes
de vuelta del olivar...

Poema poliestrófico de construcción y versos asimétricos (de irregular medida) y que es una especie de epitafio poético de su obra, con esa definición radical y definitiva en sus tres primeros versos del cante por *pajaronas*³⁸ y casi de todo el cante flamenco. Mario de nuevo adenda naturaleza, paisaje y flamenco en este poema. Con sus figuras retóricas habituales de la anáfora, la disyuntiva, el apareamiento, la elipsis verbal, la aliteración, el encabalgamiento, el hipérbaton, la descripción; poema de verso libre y alternando rima consonante. Todo un epítome de su retórica poética, de su poética en unos pocos versos, con una belleza y equilibrio

³⁷ LÓPEZ, M., en *Homenaje a Mario López*, Peña “La Pajarona”, Bujalance, p. 26.

³⁸ Un cante campero, que también tiene otras denominaciones en la cultura agraria como cante de ara, araoras, temporeras, cantes de trilla...

singulares. En el *leiv moitiv* del Homenaje dice la Junta Directiva de La Pajarona: “Es un verdadero honor para nuestra Peña, nombrar Socio de Honor a quien porta los valores que nos hemos fijado como fin, a quien incluso antes de nacer “La Pajarona”, ha respetado, cantado y amado todo lo que aquí nos hemos propuesto salvaguardar: La Cultura Andaluza y muy especialmente... ¡EL FLAMENCO !”³⁹. En ese mismo Homenaje, José Cosano se felicita del mismo “por sus aportaciones al flamenco y a la cultura andaluza”⁴⁰.

Por último, hay quien incluye entre sus poemas al flamenco de manera forzada el poema *Memoria de una Espada* que es de tema taurino, y sin hacer una valoración personal de este singular arte, no entiendo qué tiene que ver directamente con el flamenco, sino un entorno a veces compartido. Nosotros lo excluimos.

Conclusión

Mario López, y esta es la tesis central de este trabajo, le da un nuevo cauce a la poesía dedicada al flamenco como tema; la revitaliza allá por los años cincuenta con sus poemas al flamenco del libro *Garganta y Corazón del Sur* (publicado en 1951), con un abordaje diferente, directo, sin tópicos, interiorizado, un atalaje de buen aficionado al flamenco, pero sobre todo de buen poeta. Sigue la estela ilustre de Manuel Machado y García Lorca. Pero además en su poesía al flamenco se vislumbra gran parte de su poética, sus recursos, sus temas, sus figuras y símbolos y sus características: sencillez, verso libre y espontáneo, emotividad, andalucismo. Compatibiliza las formas tradicionales con las contemporáneas y no está exento de una cierta complejidad como le pedía Octavio Paz a la poesía.

Si tenemos en cuenta que Mario López escribe desde la fidelidad a sus vivencias y emociones, no podemos sino añadir el flamenco a esas vivencias y sentimientos. Porque Mario es “una voz en el tiempo”⁴¹ como él mismo definió a Ricardo Molina en su *Oda* al poeta pontanense. Mario es un poeta de “honda palpitación del espíritu”, de la que hablaba Antonio Machado. Si el poema cumple el papel de poetizar la naturaleza, la expresión lingüística de Mario López poetiza la realidad circundante, aterida por la finitud del momento y la impresión (Mario López tiene

³⁹ *Ibid*, Homenaje a Mario López, p. 6.

⁴⁰ *Ibid*, Homenaje a Mario López, p. 54.

⁴¹ *Ibid*, Poesía (1947-1993), p. 267.

mucho de poeta impresionista) del instante. Como poeta de impronta azoriniana, el flamenco forma parte de sus cosas cotidianas, de eso que el poeta intenta elevar a la expresión lingüística y que le ha penetrado en el interior. Sin caer en el costumbrismo. Porque Mario es ante todo un poeta de raigambre en el sentido de contar, poetizar y describir el entorno más cercano, un entorno andaluz y un universo que se centra en sus experiencias de paisaje y pueblo.

Él mismo expresa su poética en un escrito: “Creo ser fiel a mí mismo en este continuado intento “sin imitación” por recoger la palpitación lírica de nuestra tierra y de ese pueblo andaluz cualquiera, donde me correspondió nacer y vivir la autenticidad de mi sangre de hombre en íntimo contacto con su circunstancia...”⁴². Es decir, también y sobre todo, el misterio de la poesía unido al del flamenco, lo inexcusable de cada arte en el instante de sacralizar la palabra poética porque así sacralizamos la realidad y el mundo. Algo a lo que Mario López siempre se atuvo.

BIBLIOGRAFÍA

- BERNIER, J. Discurso de contestación al *Panorama de la Poesía cordobesa contemporánea*, Boletín de la Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba, ENERO - JUNIO 1978, AÑO XLVII - NUMERO 98.
- BOUSOÑO, C. *Teoría de la Expresión Poética*, Editorial Gredos, Madrid, 1985.
- GÓMEZ, A. *El neoclasicismo flamenco, El mairénismo. El caracolismo*, Ediciones Demófilo, 1978.
- _____. *Presencia de Cántico en el Flamenco*, Biblioteca Arca del Ateneo, número 8, Córdoba, 1995.
- GONZÁLEZ CLIMENT, A. *Antología de Poesía Flamenca*, Escelicer SA, Madrid, 1961.
- HOMENAJE A MARIO LÓPEZ. Peña “La pajarona”, Bujalance, 1997.
- LÓPEZ, M. *Panorama de la Poesía cordobesa contemporánea*, Boletín de la Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba. Córdoba, 1978, nº 98.
- _____. *Poesía*, Diputación Provincial, Córdoba, 1997.

⁴² LÓPEZ, M. *Algunas consideraciones sobre mi obra poética*, recogido de op. cit. MORENO LÓPEZ, J. J. *Tesis Doctoral*, Documento 9, en Tomo 3, Apéndice. p. 1321.

MORENO LÓPEZ, J. J. *El Mundo Poético de Mario López*, Tesis Doctoral, Universidad de Córdoba, 1990.

SUPERVIELLE, J. *Vivir y quehacer del poeta*, Pretextos, Valencia, 2009.

XIRAU, R. *Palabra y Silencio*, Siglo Veintiuno editores, México, 1968.

«[...] la lamentable experiencia de tanto cadáver como a
reduzido a el sepulcro la presente epidemia, demostraui lo yrritada
que estaua contra nosotros la Justizia Diuina [...] y se hazía presiso
poner por intercesora i medianera a la que siempre a sido de
pecadores [...] para que cortando la caueza a el pecado nos
renouemos a el estado de gracia y quedemos libres de tan grande
azote [...] y combenía que esta Ciudad decretase y botase el renouar
anualmente el boto que tiene hecho (en ocasión de epidemia) de
defender la opinión pía de auer sido dicha Gran Señora conceuida en
Grazia y Justizia original en el primer ynstante de su ser, haziéndola
todos los años el día que esta Ziudad assignare, aiunando todos la
Bíspera del día en que se celebra tan grande misterio: lo que
proponía para que sobre tan grande como ymportante asunto tome
deliberación y consulte con su Illustrísima el señor Deán obispo
electo de Córdoba para que dicho señor se sirua, junto con su
Cauildo conzeder la lizenzia correspondiente a tan santo fin»

Archivo Municipal de Bujalance. *Actas capitulares*,
20 de abril de 1738, f. 336 r.

