

Las generaciones del 98 y del 27 ante el flamenco

El noventa y ocho

Ante la imposibilidad de abarcar a tantos autores como se interesaron por el flamenco en esta época, bien para convertirse en adalides de sus excelencias, como también en detractores, que no dudaron en cebarse sañudamente con los más sangrantes de sus tópicos, hemos optado por realizar unas breves calas en el sentimiento andaluz de dos de sus más geniales representantes: Manuel Machado y Salvador Rueda, dos poetas sobre los que, por diversos motivos, han pasado tópicos y oscuridades tales que ni siquiera hoy, en los umbrales del siglo veintiuno, han encontrado el sitio que merecen en nuestra historia literaria.

También he de dejar clara mi oposición a la brutal separación, totalmente arbitraria, que divide a este grupo de escritores en noventayochistas y modernistas; división abierta a niveles teóricos en fechas muy posteriores a sus creaciones literarias, puesto que sería en 1949 cuando Pedro Salinas, en su *Literatura española del siglo XX*, y posteriormente Guillermo Díaz-Plaja en *Modernismo frente a Noventa y ocho* (1951) los que plantearon los espejismos de esa absurda separación, no sentida como verdadera por ninguno de ellos y que, por poner un ejemplo, colocara en cada uno de los hipotéticos bandos a Antonio y a Manuel Machado, dos hermanos de similar edad y formación, en los cuales, a pesar de lo escrito, es mucho más lo que les une que lo que les separa.

Comenzaremos nuestras indagaciones sobre este grupo generacional precisamente con la visión de Manuel Machado acerca de lo jondo. En este autor resulta fácil observar una lucha visceral entre los sonos melódicos y decadentes del modernismo parisiño y americano más avanzados y los pellizcos de su sangre macarena, que él mismo proclamaría después en aquellos versos inolvidables de su retrato, contenidos en *El Mal Poema*:

Medio gitano, medio parisién —dice el vulgo—
con Montmartre y con la Macarena comulgo.

No es éste el lugar de analizar en profundidad sus logros como poeta modernista, que lo alejarían de esa imagen tópica de poeta frívolo que algunos le han querido achacar. Sus méritos básicos los encontraremos en la utilización genial del lenguaje poético, haciendo a éste nuevo y ágil, pletórico de vocablos raros, incluso de extranjerismos y neologismos y que no duda en utilizar, en ocasiones, los más rebuscados términos, provenientes de la Comedia del Arte italiana, mientras que, otras veces, se reboza en calas geniales de la expresión popular, y hasta en la jerga del cante flamenco andaluz, sirviendo ambas actitudes de soporte a auténticos sentimientos múltiples y cambiantes, como corresponde a un cante elemental que lleva dentro la tragedia y la alegría mezcladas, algo propio de la vena andaluza y jonda que lo nutre:

No hay penilla ni alegría
que se quede sin cantar.

dice en una ocasión; y, en otra:

No sólo canta el que canta
que también canta el que llora.

Ambivalencia de sentimientos bellísima y muy dentro de la estética popular de lo jondo. Manuel Machado crea en su obra una ósmosis perfecta entre las tendencias cultas del modernismo y su visión flamenca, lo que responde a una imagen de poeta escindido entre contrarios, tanto en su arte como en la propia personalidad, tal y como lo viera su biógrafo Miguel Pérez Ferrero: «Manuel Machado, español cien por cien, reparte su vida en dos mitades, una de las cuales va robándole horas a la otra: la mitad reflejo de la antigua existencia —los toros, el colmao, la tertulia— y la mitad recién inaugurada, avara de calmas, de muelles descansos, y de solicitudes conyugales». De esta escisión surge ese anarquismo de fondo y forma que el propio poeta reconocía en su obra; de su fondo andaluz brotan unas emociones especiales, no movidas por pauta alguna, y que cobran forma artística de filigrana, de puro adorno, en la que confluyen a la vez su sentido plástico simbolista y modernista, a la vez que un sentimiento de pueblo andaluz insobornable. La influencia de su padre, Demófilo, y su tío, Agustín Durán, sería decisiva en su entrega al flamenco, además de las escapadas juveniles sevillanas a tablaos y reuniones de cante, completadas más tarde en Madrid con su asistencia a los cafés de la Marina, el Pez o el Naranjero, empapándose del arte impagable de Revuelta, la Macarrona o las Coquineras, lo que hará que la emoción jonda acabe por imponerse en él sobre el resto de influencias y que, al publicar en 1912 su flamenquísimo libro *Cante Hondo*, su estilo esté ya tan maduro y expresivo que en un solo día se venderán en Madrid más de mil ejemplares. Su sensibilidad le lleva a intuir que hay palabras que nacen para ser escritas y otras para ser cantadas: «Mal digo que se han escrito —afirma— porque las coplas no se escriben:

se cantan y se sienten, nacen del corazón, no de la inteligencia, y están más hechas de gritos que de palabras». Así, el poeta va formando su idea de un saber popular, muy acorde con la idea de su hermano Antonio, quien, recordemos, pretendía fundar una Escuela Superior de Sabiduría Popular, y que, en Manuel, recibe una hermosa formulación poética:

Es el saber popular
que encierra todo el saber,
que es saber sufrir, amar,
morirse y aborrecer.

Lo más interesante de ese proceder poético, es su convencimiento de que la copla debe circular de boca en boca, como un bellissimo turbión de sentimientos, que dejan de ser propios y se transforman en patrimonio común. Ahí precisamente radica el orgullo creador: en que sus criaturas no sean reconocidas por nadie, tal y como Manuel proclamara en «El Cantar»:

Cuando la gente ignore
que ha estado en el papel,
y el que lo cante lllore
como si fuera de él...
copla de mis amores,
cantar de mis dolores,
entonces tú serás
la copla verdadera,
la alondra mañanera
que lejos volarás,
y en labios de cualquiera
de mí te olvidarás.

idea ésta de la anonimia, obsesiva en Manuel, y llevada a la práctica por él mismo, tal y como aquí queda teorizada, para llegar a la conclusión de que la única gloria posible deviene de esta unión con el alma del pueblo:

Que, al fundir el corazón
con el alma popular
lo que se pierde de nombre
se gana de eternidad.

Este programa jondo lo realiza Machado en multitud de obras, tanto poéticas como teatrales, escritas estas últimas en colaboración con su hermano Antonio. En cuanto a los libros poéticos, ya en *Alma*, *Caprichos* o *El Mal Poema*, vemos cómo se va a producir la fusión del entronque modernista y andalucista del poeta; más tarde, en *Cante Hondo*, se logra ya el triunfo claro de la estética flamenca, para volver en *Sevilla*, uno de los libros que prefiero, al equilibrio necesario entre el Montmartre de la juventud aborascada y la Sevilla siempre reencontrada.

Pero, dejando a un lado las teorías, ¿cuál es la aportación del poeta a las coplas jondas?: podemos asegurar que su voz atraviesa todos los registros de la expresión

flamenca tradicional, y se empapa de ella hasta el punto de que muchas de esas coplas parecen pertenecer al viejo cancionero andaluz, respondiendo a la estructura de los palos más ortodoxos: soleares, siguiiriyas, alegrías, serranas, y hasta estilos aflamencados, como sevillanas o pregones. Temáticamente, es de resaltar la calidad de sus letras amorosas, en las que aparece la amplia gama de la problemática de la pareja, desde el simple encuentro amoroso:

Cuando te encuentro en la calle,
el corazón por la boca
de fatigas se me sale.

hasta la presencia indeseable de los celos, la rabia o el despecho, además de la nunca grata caída en el olvido:

Se te olvidaron, serrana,
las cositas que decías
y los suspiros que dabas.

Tema éste de la pérdida del amor en el que Machado saca a relucir sus bien aprendidas cualidades poéticas, sus geniales recursos, como el transferir a la calle de la amada, el cambio de rumbo acaecido en los sentimientos, lo que provoca un audaz desplazamiento expresivo:

Tu calle ya no es tu calle,
que es una calle cualquiera,
camino de cualquier parte.

Otras veces, dentro del complicado abanico de emociones, esa noción de extravío toma un tinte metafísico; el camino se convierte en rumbo vital que marca la existencia y lleva al hombre a plantearse el final del mismo, por lo que Manuel, sintonizando con su hermano Antonio que dijera «se hace camino al andar» afirma en la copla:

Tonto es el que mira atrás
mientras hay camino adelante,
el caso es andar y andar.

Tampoco faltarán los temas, tan queridos en el flamenco, de la marginación, la cárcel o las persecuciones, apropiación del poeta culto de la voz de un pueblo, el andaluz, que viviera de forma escalofriante aquellas terribles realidades:

Toíto es acostumbrarse
cariño le toma el preso
a las rejas de la cárcel.

Situaciones éstas en las que el poeta asume de forma magistral el dolor social del pueblo, y lo combina con vivencias personales, llegando a una sabia mezcla de la idea del desengaño, cuidadosamente oculto para aumentar la sensación de misterio de la copla, con la injusticia que se ejerce sobre los más débiles, los cuales pocas veces llegan a gozar plenamente su alegría:

Ya te lo decía yo
que aquello se acabaría,
que en la casa de los pobres
dura poco la alegría.

Así, poco a poco, combinando la angustia vital de Andalucía con los arranques de vitalismo de este mismo pueblo, el poeta desgrana su rosario inacabable de cante jondo, que logra la perfecta y anónima fusión con el espíritu de aquél, sin más vanidad que saberse inmerso en el dulce caudal de las añejas sensibilidades que lo formaron, tal y como cuenta el poeta a un amigo que le preguntaba por sus coplas:

Y si alguno te preguntara
pobre Juan de la tierra clara
quién las compuso,
di que lo ignoras...
que tú, con Juan del pueblo,
cantas y lloras.

En esta misma línea de fusión y asimilación, debemos incluir al malagueño Salvador Rueda: poeta que profundiza en el fondo y forma del flamenco; escribió innumerables letras de soleares de tres y cuatro versos, dotadas de raje excepcional, y tocadas a la vez de ese perfume romántico del que los modernistas son herederos, un hábito inconfundible de poesía becqueriana:

Rayito fuera de luna
para entrar por tu ventana,
subir después por tu lecho
y platearte la cara.

Pero sería la siguiriya gitana la expresión formal en la que más a gusto se sintió siempre Rueda, llegando a considerarla la más expresiva estrofa castellana, de modo que no sólo la utilizó como base de un amplio cancionero jondo de personalísimo acento:

Tantas llagas vivas
mi cuerpo contiene
que no hallaréis sitio donde dar un beso
porque allí le duele.

sino que incluso, jugando con la combinación básica de su medida y distribución, construyó bastantes estrofas, sin más relación con el tema jondo que la alternancia de versos de seis y once sílabas a la manera flamenca.

En cuanto a su temática jonda, hay que insistir en un doble aspecto: de un lado mezcla en las coplas de las influencias modernistas con los impulsos ambientales y temáticos andaluces, a la manera machadiana que acabamos de ver, constituyendo una espléndida y sugerente propuesta poética. De otro, brilla la espontaneidad de los temas recogidos en su experiencia personal del cante jondo, de las horas gastadas en compañía de las gentes que lo vivían e interpretaban a diario. En el primer aspecto, gusta plasmar en forma de copla jonda los tonos líricos del modernismo, incluyendo los temas que eran tan gratos al movimiento: cisnes, ruiseñores, etc.:

Para alcanzar las estrellas
sonda el cisne la laguna,
en el mar de los amores
yo soy cisne y tú eres luna.

Coplas, como vemos, alejadas de la expresividad jonda, reflejo sólo de un paganismo de los sentidos, típico del modernismo; auténticas sinfonías sonoras, táctiles o visuales, como esta poética visión, en clave de soleá:

¿Sabes de qué tengo gana?,
pues tengo gana, morena,
de ver el alba al trasluz
de tu larga cabellera.

Sin duda, en esta particular imagen andaluza de Salvador Rueda, encontramos notas desconcertantes para una sensibilidad flamenca. No olvidemos que son muy fuertes sus entronques parnasianos y simbolistas, pero consideramos, no obstante, una importante aportación a la poética de la copla jonda esta mixtura de riqueza imaginativa vanguardista con la estructura de la siguiriya; mezcla que, en ocasiones, no vacila en ponerse al servicio de asociaciones totalmente surrealistas, de belleza convulsa y descoyuntada, puesto que separa, para la consecución de la metáfora, lo racional de lo comparado con la imagen a la que se asocia:

El mirlo se pone
su levita negra,
y por los faldones le asoman las patas
de color de cera.

Pero, decíamos también, que hay otro Salvador Rueda, el cual, olvidándose de sus hallazgos modernistas, se abraza simple y llanamente al viejo cancionero flamenco, incluso homenajeando a coplas añejas de aquel tronco, y es aquí donde el poeta nos parece más nuestro que nunca:

No soy de esta tierra
ni en ella nací,
la fortuniya, roando, roando,
me trajo hasta aquí.

En estas ocasiones, su gracejo flamenco luce con la sencillez espontánea de las grandes ocasiones, ya sea para cantar las penas y alegrías del amor, el sombrío mundo de los celos o los enigmas, siempre inquietantes, de la vida y la muerte; tema, éste último, en el que, en no pocas ocasiones, subyace agazapada una agobiante actitud existencial:

Antes que agonice
taparme la cara,
si me ve la muerte, temo que no quiera
llevarse mi alma.

Y también, ¿cómo no?, en el poeta de Benaque, que desde niño contempló el rostro descarnado de la miseria, se observa la actitud social que caracteriza a una gran parte de la poesía finisecular y a todo el repertorio jondo. Rueda siente en su carne la injusticia para con el pobre, la opresión de una sociedad que quita toda oportunidad al desposeído:

La torre que llega al cielo
se edifica con las piedras
que se apartan del camino
de los pobres de la tierra.

Aquí no hay espacio ya para cisnes ni princesas. Ahora esta poesía ha bajado a la calle, se ha teñido con el barro cotidiano. Es otra faceta más de un poeta de diferentes registros que supo y pudo compaginar la experiencia viva de sus gentes, de su tierra andaluza, que él había oído de primera mano en los registros del cante jondo, con las más altas cotas culturales que, como vanguardia imperativa, y bajo el nombre de modernismo, planearon sobre el país.

La generación del veintisiete

Igual que hemos hecho con el grupo anterior, al analizar la poderosa influencia que el flamenco ejerce en este ámbito generacional, y qué aportan sus poetas al fenómeno jondo, dada la premura de tiempo de esta ponencia, se impone la elección, y si toda opción es dolorosa, mucho más en este caso en el que grandes autores como Lorca, Alberti, Aleixandre o Juan Ramón, tuvieron cabida, aunque en distinta medida, dentro del frondoso árbol flamenco. Precisamente por ser menos conocidos, incluso a veces víctimas de olvidos culpables, hemos preferido fijarnos en dos figuras, claves para nosotros en sus planteamientos jondos, y con ideologías diferentes y hasta opuestas: se trata de Fernando Villalón y de Juan Rejano.

De Fernando Villalón, señor conde de Miraflores, se ha aireado más la máscara que el retrato verdadero; hablar de las «cosas de Fernando» era proverbial entre sus allegados, ya que su carácter inquieto, burlón y, sobre todo, poético por los cuatro costados, hacían de sus acciones verdaderos paradigmas de museo: tal podía ser su deseo de criar una raza de toros con ojos verdes, a partir del encaste Saavedra, o el desecar un islote desierto, en plena marisma, con el fin de cazar nereidas de agua dulce, o ejemplificar la arrancada de un morlaco, usando como plano la espalda del asombrado general Sánchez Mira. ¡Las cosas de Fernando!

Pero este Villalón amaba a su Andalucía, y sentía viva la quemazón de sus gentes y su cante; por eso cuentan que protegió al bandido Pemales, y hasta glosó la indómita figura de los proscritos en un cante estremecedor:

Con los zapatos puestos
tengo que morir:
si muriera como los valientes
hablarían de mí.

Este amor a la tierra andaluza fue tan absoluto que hizo exclamar a su pariente y biógrafo, el novelista Manuel Halcón, que: «Ante el campo y ante sus goces, Villalón accionaba, no reaccionaba, y todas esas emociones van a constituir lo más granado de su temática flamenca, comenzando por el recuerdo del aire entre los pinos, con cuya evocación construye la esencia de la soleariya:

Salina de los pinares,
donde se peinan los pinos
cuando los despeina el aire.

Sí. La caza, los toros bravos, el cuidado de la tierra...: temas que palpitan en esta personalidad múltiple, aunque jamás contradictoria, que llevaban al conde desde los salones de la aristocracia al candil de la gañanía; o, si queremos, desde los versos barrocos de la «Toriada», en los que rinde homenaje al antiguo esplendor de Tartessos:

Y cabe la corriente
del viejo Betis su real nobleza
fundadora fue, entre paños recamados
en oros de los siglos y cuidados.

hasta el borbotón flamenco de la labor campera, cantada a compás, oliendo a jara y romero:

Si no se me parte el palo,
ese torillo castaño
no me coge a mí el caballo.

Vida en plenitud, insisto, carente de contradicciones, más bien vitalidad a flor de piel; insobornable amor a sus cosas, a sus gentes, y hasta a los símbolos, como esa Giralda a la que obliga a vestirse de luto para llorar la muerte de El Espartero:

Giralda, madre de artistas,
molde de fundir toreros,
dile al Giraldillo tuyo
que se vista un traje negro.

Villalón no se lo pensó dos veces para dejarse acariciar por el cante y sus sugerencias, pero también se abrazó a la amistad de los nuevos poetas que, invitados por el torero Sánchez Mejías, viajaron a Sevilla en 1927 para festejar el tricentenario de Góngora. Por eso su voz, multiplicada por un número infinito de registros variables, oscila entre la vanguardia y el barroco, entre lo popular andaluz y lo acrisolado de su cultura. Tras esa interesante estela gongorina que significa «La Toriada», Villalón se adentra en las venas de lo popular con idéntico entusiasmo. Creo oportuno, llegados a este punto, aplicarle las palabras que García Lorca dedicara a Góngora como

el elogio más excelso, al explicar que don Luis había superado la falsa dicotomía entre lo popular y lo culto en la tradición poética española, y dicha superación fue la que lo decidió a crear un mundo bello mediante una remodelación del idioma, que, añade Federico, se construiría, de ahora en adelante: «Sin sentido de la realidad real, pero dueño absoluto de la realidad poética». Villalón, como Góngora, sabe aunar a un plano superior la copla popular, y a la vez insufla en el poema culto toda una suerte de valores temáticos que salen de la entraña misma de su condición de hombre del pueblo, que respira por las raíces surgidas en las entrañas de éste.

Pero, sobre el poeta sevillano, se vuelcan también otros hallazgos de la tradición poética española, como el romanticismo popular, de tan gran raigambre flamenca, que lo llevan a la contemplación extática de arquetipos andaluces tales como bandoleros y marginados sociales de toda índole, a los que asocia con la idea esproncediana de la libertad de un proscrito:

¡Madre de la Soledad!
Qué malito es no ser libre
y tener necesidad.

También su poesía flamenca aparece teñida por esa mancha de color con que el modernismo de Manuel Machado o Rueda la engalanara para siempre, y que, en Fernando, se expresa en bellos tonos dolientes, centrados en el jardín como símbolo y en conceptos tales como la identificación de los sentimientos del poeta con los elementos naturales que en aquél tienen asiento, llegando incluso a reivindicar un «alma» para tales jardines:

Yo vi un nopal entre rosas
y una zarza entre jazmines,
y una encina que encerraba
el alma de los jardines.

Pero, sobre todas estas influencias, a las que sería justo añadir los versos populares de Lope o Gil Vicente, está la más pura, la que recibiera del cante jondo, que no es algo que le preste sólo el molde expresivo del mundo; a través de ella vemos aparecer los temas amados por el poeta, y a la cabeza de todos, la contemplación de Andalucía a través de una profunda imagen jonda, realizada con simplicidad de elementos, pero con la atinada disposición de la copia al natural:

La calle es una herida
honda y curada con cal.
Juega el sol con un rosal
en la ventana florida.

Muchas de sus intuiciones jondas tienen un aroma cercano a Federico, como cuando dice: «En el espejo del agua», o, «La cola de mi caballo/ dos toros negros peinaba», aunque, eso sí, cargados de la visión más personal de Villalón, que canta con brío lo que vive con furia y lo trasmuta en coplas de brillante emoción cromática:

Vela blanca de tu barco,
pañuelo de despedida
que la mar lleva en la mano.

Junto a los temas de representación de espacios soñados y vividos por el poeta, también el amor hace acto de presencia como vivencia íntima —algunos afirman que hasta desafortunada— y se expresa en imágenes sencillas, trasuntos al mismo tiempo de la experiencia cotidiana, lo cual les presta credibilidad:

Cuando te vas y me dejas
me quedo como el cangrejo
que deja el mar en las piedras.

Fruto de esa experiencia real, y no sólo literaria, es el hecho de que Villalón sensibilice sus versos al compás de los problemas reales del pueblo andaluz, contraviniendo con ello su imagen de señorito ocioso e insensible, y se une al sentimiento libertario que el flamenco eleva a cotas programáticas, cantando por alegrías:

Al campo me tiro hoy,
al campo como los buenos,
camino de Cádiz voy
hasta dar con los de Riego.

Tildado de cacique, Fernando, ante el advenimiento de la República, critica con dureza a «El bloque de las cien familias, cuyos nombres aparecen en todas partes actuando en provecho propio», a las que acusa más tarde de «aristocracia de tiro de pichón», y prorrumpe en gritos de fronda como «Muera el general Pavía», y sufre al contemplar a España presa de una injusticia que, con sus cantes, se apresura a revelar:

Sus campos llenos de abrojos,
sus pies llenos de cadenas.
Muerta de pena a la patria
seis generales la llevan.

Muy pocas veces se ha hablado de este Villalón que se alía con la juventud generosa que lucha por España, de este aristócrata que rechaza sus privilegios y hasta, con un sentido de justicia popular próximo a la reivindicación del flamenco, exclama con orgullo:

Yo no quiero ser ladrón,
pero robarle al Gobierno
me tira la inclinación.

Si Valéry afirmaba que: «El poema debe ser una fiesta del intelecto», y Breton que: «El poema debe ser una derrota del intelecto», Villalón hará síntesis de los opuestos, ya que festeja al intelecto por la calidad y matices de sus versos elevados, pero, a la vez, lo humilla, cambiando sus joyeles por la ropa sencilla del lenguaje jondo popular. Hasta en la hora de la muerte respiró flamenquería por los cuatro costados, en un gesto recordado muchas veces por Alberti, ya que quiso que lo enterraran con

su reloj de bolsillo puesto en hora, que se constituyó en un latido de falso corazón que sustituyó al verdadero cuando a éste se le paró el minutero. Fernando se tendió a esperar con la determinación rabiosa de aquella siguiiriya que antes mencionábamos, y que, un día, esperando este momento, escribiera de forma premonitoria:

Con los zapatos nuevos
tengo que morir,
si muriera como los valientes
hablarían de mí.

Fue su último capricho. ¡Las cosas de Fernando!

El caso de Juan Rejano es opuesto y en cierto sentido complementario al de Villalón. De distintas procedencias e ideologías (Rejano fue de familia humilde y militante de por vida en el Partido Comunista) ambos supieron aunar en su expresión flamenca lo aparentemente irreconciliable de sus actitudes. También comparte con el conde de Miraflores la gama de voces poéticas que va desde la poesía pura hasta el espíritu y la letra de la hondura flamenca. En el caso de Rejano, lo mismo que le sucediera a otros miembros de la generación del veintisiete, a medida que nos aproximamos a 1930, se percibe en el poeta una rehumanización que lo aleja del arte puro de las vanguardias y lo lleva a la búsqueda de una comunicación más íntima y cordial con el mundo y con el lector. Es cuando la copla flamenca se va a transmutar en vehículo de emociones, porque su cante, como decimos los aficionados, «no es aprendío», sino una verdadera asunción del alma del pueblo, un sentido de fidelidad hacia formas populares percibidas en la lejanía de su tierra cordobesa y que más tarde afloran como recuerdos y vivencias; nadie como él ha contado de forma tan sincera su entronque con la tradición andaluza: «Utilizando —dice— la menor cantidad de elementos estéticos, en un trasfondo popular, purísimamente popular, semejante al que ampara mi alma, dándole limpia sombra, he intentado, como otros que me precedieron, abrir un camino en la canción y seguirlo».

En cuanto a sus temas poéticos, expresados en lenguaje flamenco, es preciso señalar la circunstancia de que, a causa del exilio, una gran parte de éstos constituyen una especie de «retornos de lo vivo lejano», como bautizara a los suyos Rafael Alberti, lo que se traduce en su actitud de naufragio general, un abandono del que ni siquiera le redime la presencia de otro ser en caminar paralelo:

Yo a nado, tú en una barca.
Los dos sobre el río verde
perdidos en la mañana.

Resultan patéticos los esfuerzos del poeta por intentar superar la distancia, olvidar la trágica fosa que le separa de lo que ama; acude a expresiones como «sueño», «esperanza», que dulcifican el escozor de la herida, pero muy pronto ha de corporizar las huellas del dolor y vemos sus versos teñirse de palabras que demuestran la agresión a que se siente sometido: «sangre», «piel quebrada», «dolor sin límites». Él intenta

acortar los límites del recuerdo, y se encomienda para ello a los señuelos que permanecen en la memoria; a ellos entrega su enorme carga afectiva, su sentido vital:

También yo llevo encendida
como vosotros, la estrella
de la paz y de la vida.
¡Pinos verdes de Marbella!

Sin llegar a desesperar completamente, Rejano profundiza su mirada sobre las criaturas, olvidando su situación personal. La fuerte carga ideológica le sostiene y le mueve a realizar en sus coplas el proceso que Manuel Mantero describiera magistralmente como poesía del «yo» al «nosotros», lanzándose para ello a una introspección sobre Andalucía y las tragedias cotidianas de sus hombres, que van desde la simple descripción de los moradores de estas tierras:

Hortelano y hortelana
por la orillita del río
un domingo de mañana.

hasta la expresión de rabia contenida, encerrada en símbolos poéticos, pero que nos habla de temblores e impotencia:

Agua de dolor,
por las venas de la tierra
que nunca va al corazón.

Junto al tema de la lejanía, del recuerdo y la distancia, más allá de esa angustia por los hombres de su tierra, Rejano construye en sus cantes, símbolos que, lamentablemente, no podemos desarrollar por extenso, pero que debemos mencionar: tal es el caso del río, que el poeta, nacido a la vera del Genil, transmuta en preguntas eternas, en metafísicas disquisiciones, siguiendo la tradición española, fijada definitivamente por Manrique, y que aquí se concreta en la posibilidad de que el río pueda ser al mismo tiempo creación o destrucción, principio o fin:

El río, ¿es vida o es muerte?,
mi sangre, ¿es río o es mar?
Dónde acabará su curso
y cuándo yo de soñar.

Sobre el río descarga el poeta, una y otra vez, sus preguntas retóricas, a él encadena sus representaciones simbólicas, humanizándolo, al compararlo primero con su reflejo celestial, y más tarde, a la tierna mirada de un niño:

El agua de los domingos
es azul como los cielos,
como los ojos de un niño.

Para expresar a continuación ese eterno sentimiento de cambio que las corrientes fluviales tienen siempre aparejado: unas aguas que se llevan lo más hermoso de nosotros mismos. Es el eterno principio del «todo pasa» de Heráclito:

También yo tuve niñez.
Soñó, creció junto al río
y por el río se fue.

Vida y muerte, principio y fin en los cantes que Rejano aparea a este símbolo eterno. Cuando la vida aprieta y las circunstancias se endurecen, el río demuestra nuestro fracaso, porque él testimonia lo contingente de amores que creíamos eternos:

Se la llevó la corriente.
Junto a la orilla encontraron
el resplandor de su frente.

Y, lo que es peor, el agua se lleva también lo poco que de nosotros va quedando, todos los sentimientos que, burbujeando en sus orillas, parecen conducirnos al desastre infinito de la soledad:

Yo no sé por qué será
el agua que lleva el río
va diciendo: soledad.

Dos notas breves para finalizar esta rapidísima aproximación a los temas jondos de Rejano: en primer lugar la enorme calidad de sus temas eróticos, cargados de una imaginería sensual altamente excitante. Es, sin duda alguna, verdadera poesía de los sentidos, en la cual se amontonan multitud de símbolos sexuales, ligados a la idea del amor, como puede ser el agua:

Llegas al mar como el viento,
ligera, desnuda, esbelta,
y el agua ciñe tu cuerpo.

Imagen que lleva aparejada la comparación, tan lorquiana, entre muslos y peces, que es enunciada por Rejano:

Tendida sobre la arena,
eran sus muslos morenos
dos delfines de canela.

Sin que falten tampoco símbolos eróticos, como las naranjas, que en las artes plásticas encandilaran a Romero de Torres:

No tenía el sol
más que una naranja,
tú tenías dos
debajo del agua.

La última reflexión sobre esta poesía popular jonda es la que se refiere a los símbolos de estas tierras, al olivo sobre todo, que se alza legítimo como su mejor representación:

Para nacer, nacer bien.
¿Hay mejor cuna en la tierra
que un olivo de Jaén?

No olvida Rejano el piropo encendido a los lugares andaluces que permanecen anclados en sus vivencias, los lugares donde se vivió, se amó o se odió, pero que constituyen espacios irrenunciables de la personalidad: Aldea de Pomar, Estepa, Sierra Morena, y sobre todo, la patria chica, califal y señora:

Córdoba en su jazmín frío
y abajo, entre los azahares
la verde canción del río.

Juan Rejano expresó así su vida intensa, profunda, entregada a causas nobilísimas: junto al sensible cantor de las calles, los pueblos y las gentes, está el hombre angustiado, preocupado por la autenticidad de las cosas, por las respuestas verdaderas, sobre las que él indaga con una madurez exquisita:

¿Cuál de las dos es la opuesta,
la orilla que estás pisando
o la orilla con que sueñas?

Y hasta la muerte aparece cantada en su dimensión más profunda, pues afirma que el morir no es tan sólo un acto físico, único e irrepetible, sino que se muere todos los días un poco, desde que nacemos, y que la distancia que separa a ambas convulsiones no es muy larga, pero sí difícil de llevar con dignidad:

Que del nacer al morir
la distancia no es muy larga
pero es dura de cubrir.

José Luis Buendía López