

La Generación del 27

Nombre con el que se designa a un grupo de escritores españoles que comenzaron la publicación de sus obras en la década de los veinte.

En mayo de 1927 un grupo de jóvenes poetas españoles se dispuso a celebrar el tercer centenario de la muerte de Luis de Góngora (1561–1627). Se enfrentaban de este modo a la crítica oficial y académica, que hasta entonces había visto en el barroco cordobés al poeta oscuro por excelencia. Los proyectos de la conmemoración incluían la edición (a cargo de la Revista de Occidente) de doce volúmenes dedicados a la obra de Góngora. Dámaso Alonso, en efecto, publicó su ya famosa edición y versión en prosa de las *Soledades*, y José María de Cossío los *Romances*. No cumplieron con el compromiso adquirido ni Pedro Salinas, ni Jorge Guillén, encargados respectivamente de los *Sonetos* y de las *Octavas*. Por su parte Gerardo Diego recopiló la *Antología poética en honor de Góngora*. García Lorca dictó una conferencia sobre la imagen poética gongorina. Rafael Alberti escribió una continuación de las *Soledades*, y el músico Manuel de Falla compuso el *Soneto a Córdoba*.

El año 1927 iba así a dar nombre a uno de los fenómenos más apasionantes de la cultura española contemporánea. El término *generación del 27* ha hecho fortuna entre los críticos y los historiadores de la literatura, pero conviene advertir que también se la conoce como *generación del 25, de la amistad, de la dictadura, de los poetas-profesores, de Guillén-Lorca*, y con la quizá más adecuada denominación de *grupo poético de 1927*.

A diferencia de lo sucedido con los noventayochistas, la generación del 27 no surgió como reacción y respuesta a una específica situación sociopolítica. Sus fundamentos, sus orígenes, hay que buscarlos en unos hechos de índole exclusivamente literaria. Eran hombres dedicados por entero (al menos en un primer período) a una pura labor artística, ajena a cualquier otro tipo de interés. Lo que une y en buena medida define a estos escritores es más una comunidad y similitud de gustos estéticos que una concreta realización literaria. No nos encontramos ante una escuela, sino ante un conjunto de poetas cuya obra es esencialmente distinta y que puede ir desde el frío intelectualismo de los versos de un Guillén hasta el popularismo de las coplas de Alberti.

Casi todos los poetas de la generación del 27 tenían una formación universitaria. Eran hombres cultos, abiertos a las nuevas ideas, pendientes de los movimientos literarios y artísticos que se estaban fraguando en Europa. Por otro lado eran muy conscientes de la tradición lírica a la que pertenecían, del rico pasado que los nutría. De ahí los numerosos y heterogéneos factores que contribuyeron a su aparición y que se superpusieron en su desarrollo.

A pesar de que eran unos innovadores, estos poetas no rompieron de un modo drástico con la poesía inmediatamente anterior. Ramón Gómez de la Serna fue el inventor de un nuevo género literario (la greguería) fundamental para la imaginería del 27, sino que además sirvió de vehículo de penetración de las ideas de las vanguardias. Ya en la temprana fecha de 1909, Gómez de la Serna publicó en la revista *Prometeo* la Fundación y manifiesto del Futurismo, del italiano Marinetti.

Dos ismos destacaron en España en torno a 1920: el creacionismo y el ultraísmo. El primero de ellos fue introducido por el chileno Vicente Huidobro, quien en sus teorías repugnaba la transformación del poema en un organismo autónomo, desligado por completo de la realidad. El ultraísmo puso especial acento en la imagen y en la metáfora. A estos dos movimientos hay que agregar la aparición del surrealismo, hecho que fue fundamental para el desarrollo de la poética del 27.

Pero los poetas del 27 no sólo siguieron la línea lírica que había sido iniciada por Rubén Darío, rectificada y

continuada por Juan Ramón Jiménez y subvertida por el creacionismo, el ultraísmo y los poetas americanos. Una de las características más significativas del grupo poético fue la continua tensión que existió entre el peso de lo tradicional y lo clásico y la creciente importancia de las nuevas corrientes.

Este interés y curiosidad por la poesía popular se da de modo especial en Alberti, García Lorca o Villalón, cuyos libros *Marinero en tierra*, *Romancero gitano* y *Romances del 800* son poco menos que inexplicables si no se tienen en cuenta los antecedentes.

La guerra civil vino a quebrar definitivamente su ritmo apacible y a empañar la alegría y la despreocupación que habían privado en el primer momento. Durante los tres años que duró la conflagración la mayoría de estos poetas se vio arrastrada al compromiso y a la toma de posición. Concluida la guerra, solo permanecieron en España tres miembros de la generación: Dámaso Alonso, Vicente Aleixandre y Gerardo Diego. Federico García Lorca y José María Hinojosa habían muerto, víctimas de la violencia desatada en uno y otro bando. Los demás emprendieron el exilio: fueron una parte mínima de la *España peregrina*. Pero los poetas no dejaron de escribir. Claro está que sus versos ya no pudieron ser los mismos. La palabra se torna reflexión sobre el propio ser o la propia circunstancia. En otras ocasiones buscó su savia en el recuerdo, en la añoranza, intentando resucitar lo que estaba decididamente muerto.

García Lorca y La Generación del 27.

En Federico se aúnan extrañamente el poeta folclórico, de inspiración popular, y el genio oscuro e intelectualizado del poeta profundo y personal. A su dudosa fama de poeta sencillo, opone aquel simbolismo lorquiano tan enigmático, lleno de imágenes y sugerencias todavía sin aclarar por la crítica actual. Estas dos caras de la moneda: popular y culto, llano y esotérico, tradicional e innovador, nos hacen pensar en otro antiguo poeta andaluz, grande donde los haya, admirado adalid de una generación: Luis de Góngora.

Ese grupo de poetas, que luego la crítica ha conocido con el nombre de generación del 27, unidos más por lazos de amistad que por afinidades poéticas reales, se reunieron. Motivo: la celebración de un funeral en honor de don Luis de Góngora y Argote, al cumplirse el tercer centenario de su muerte. La invitación al funeral había aparecido en la revista *Carmen* de Gerardo Diego, e iba firmada por los nietos de Góngora; al mismo tiempo, numerosas invitaciones habían sido cursadas a las autoridades locales. La anécdota, explicada por Dámaso Alonso, da cuenta de cómo a la misa celebrada en la iglesia barroca de Santa Bárbara, en Madrid, asistieron a pesar de la publicidad desarrollada, sólo unos pocos amigos más. Los oficiantes examinaban atentamente a aquellos jóvenes enlutados, tratando de descubrir quién de ellos sería el pariente más próximo del difunto, para echarle una mayor dosis de incienso. Aparte del carácter jocoso de la anécdota, el hecho pone en evidencia el interés de la generación por un poeta hasta entonces proscrito, así como un reconocimiento y una admiración por su poesía y por los conceptos que de ella se desprenden. El hermetismo de la vida de Góngora coincide con la necesidad, preconizada por Ortega y Gasset, de mantener rigurosamente alejada vida y literatura, así como la absoluta preponderancia de la técnica sobre el sentimiento. El objetivo de la poética gongorina, tendente a la intensificación y potenciación de lo real, debieron de impresionar hondamente a los artistas del 27. Profesor de los cinco sentidos lo llamó Lorca en la conferencia pronunciada en Granada en 1927. Presumiblemente el esoterismo de don Luis, unido a sus nebulosos entretejimientos verbales, pudieron sugerir una afinidad con las nuevas poéticas del siglo XX, irracionales y exploradoras, en algunos casos, del mundo del inconsciente; sin embargo, la poética de Góngora responde a la época en la que vivió, su obra es un cosmos espléndido y cristalino, fruto de una minuciosa reflexión intelectual, incluso las metáforas aparentemente más ilógicas descubren, tras un estudio minucioso, un juego de sustituciones, hipérboles y elipsis coherentemente encadenadas; nada más lejos de los oscuros subterráneos del inconsciente o de los intuitivos atisbos de un alma colectiva y común a la manera lorquiana. El gran maestro despertó admiración pero nunca imitaciones.

La poesía lorquiana.

Primeros poemas.

En la poesía lorquiana aparecen imbricadas tradiciones diversas que en él llegan a una feliz conjunción. Por una parte, la influencia de los poetas árabe-andaluces del siglo XI, que con sus sugerentes composiciones amorosas impresionaron vivamente la sensibilidad del poeta; por otra, la síntesis renacentista del arte poético grecolatino y, finalmente la amplitud del arte gitano andaluz, lo que genéricamente se llama cante jondo.

Lorca combinó íntimamente esos elementos y el resultado fue una poesía nueva, distinta, pero estrechamente ligada a su tierra y a su país. En el *Libro de poemas* observamos el intento del poeta de comunicarse con el exterior, de verse hacia fuera; es un intento de captar lo que de eterno e inmutable descansa detrás de los sentidos, el deseo de alcanzar la luz y la oscuridad, de capturar el meollo del nacimiento y la muerte, convirtiéndolos en canto. La corriente imaginativa del poeta sigue otros cauces en *Poemas del cante jondo*. Aquí el elemento principal vendrá dado por la completa aceptación lírica del espíritu popular. El mundo gitano, como río vivo de las tradiciones más autóctonas, le pondrá en contacto con el espíritu de la tierra, de lo más primitivo y auténticamente humano: la muerte, la soledad, que desprenden las bocas redondas de las guitarras, por donde se escapa el sollozo de las almas perdidas, el misterio y la fascinación del mito empapan estos poemas. A través del dato folclórico, del exotismo gitano, Lorca pone al descubierto las más profundas raíces de su tierra. Inspirándose en las antiguas tradiciones del cante jondo, siguiendo en ocasiones su misma técnica repetitiva, Lorca descubre las revelaciones místico-líricas del instinto; a través de una temática aparentemente local, logra una comunicación universal, conectándonos con todo lo que de primero, de primitivo, de instintivamente colectivo, hay en el hombre.

Canciones reúne los poemas más sencillos y alegres que el poeta escribió en su vida. Sin embargo, a pesar de que utiliza canciones tradicionales infantiles, y aunque a veces parece complacerse en la absurda incongruencia de estos versos, su utilización del folclore infantil no tiene nada de ingenua. Muchos de los poemas son recopilaciones de un material que luego el poeta desarrolló dramáticamente, ya sea en el *Romancero gitano* o en su producción teatral. Bajo una máscara de aparente facilidad, *Canciones* pretende armonizar de algún modo el sensualismo clásico griego y la opulencia exuberante, vegetal, llena de perfumes salvajes, de alma andaluza.

Romancero gitano marca una cumbre y, al mismo tiempo, el final de un camino. El libro integra muchos de los elementos que se daban dispersos en producciones anteriores y a la vez señala una madurez técnica en un artista que domina perfectamente los materiales con los que trabaja. Desde el punto de vista de la anécdota, la obra refleja la pena de un pueblo perseguido que vive al margen de la sociedad y que se ve hostigado continuamente por los representantes de la autoridad. Esa anécdota toca una de las constantes temáticas de Lorca: el individuo en lucha frente a una autoridad represora, muchas veces ciega, a menudo fatalmente destructiva; en el enfrentamiento, el individuo, la minoría, resulta destruida. El libro transpira sensualidad por todos sus poros; un torrente de metáforas muy originales jalonan todas y cada una de las historias. Se crea así un universo particular con iconografía propia; el paisaje, los personajes, adquieren un sello especial.

El éxito del *Romancero* fue extraordinario; sin embargo, ese mismo éxito hizo desconfiar al poeta: se dio cuenta del peligro que representaba la fórmula del andalucismo y trató de buscar una renovación técnica y de contenidos. A ese esfuerzo responde su siguiente libro, *Poeta en Nueva York*.

¿Lorca un poeta surrealista? Poeta en Nueva York

Es tema de discusión para la crítica, el dilucidar si en España hubo expresión literaria del surrealismo. Nuestro país carece de los manifiestos teóricos a la manera de los surrealistas franceses y de hecho ninguno de los poetas que en aquellos años ocupaban la primera línea en producción poética se reconoce conscientemente surrealista. A lo sumo consideraban la tendencia flotando en el ambiente, pero en ningún momento manifestaban intención de adherirse al movimiento o de suscribir un manifiesto común. Sin embargo, el surrealismo está ahí, en el *Sobre los ángeles* de Alberti o en el *Romance sonámbulo* de Lorca que, según

manifiesta Dalí, sorprendió tras escucharlo por boca del autor, en la Residencia de Estudiantes, parece que tiene argumento, pero no lo tiene y, sobre todo, en *Poeta en Nueva York*.

Se ha intentado explicar el fenómeno achacándolo a un cierto tabú generacional, a una espesa red de afectos humanos que ligaba a los poetas surrealistas españoles con los poetas puros, miembros todos ellos de una misma generación.

En efecto, dos poetas que podríamos llamar puros Salinas y Guillén. Con su conocimiento profundo de Valery, algo mayores ambos que sus amigos Aleixandre, Alberti y Lorca, lo eran bastante más en experiencia, gusto y madurez intelectual; por ello ejercieron casi inconscientemente, un continuo magisterio, una continua guía espiritual sobre sus compañeros. En sus primeros años, casi todos aquellos poetas que tiempo después se pasarían a las poéticas de lo surreal y lo onírico experimentaron con excelentes resultados la poesía pura, siguiéndolo la línea, los gustos de sus guías, a quienes se sentían ligados por estrechos lazo de amistad; a ellos mostraban sus originales, recitaban sus poemas, para ellos, en suma, parecían escribir. La circunstancia de ese magisterio explicaría el hecho de que esos poetas más noveles no tomaran conciencia del carácter radicalmente innovador y distinto que iba diferenciando su producción de la de sus inmediatos predecesores.

El surrealismo, en las primeras producciones lorquianas, aparece ligado al intento de abordaje del inconsciente popular, o en ese ir y venir de los personajes de lo real a lo irreal. Pero su manifestación plena, el salto hacia el automatismo psíquico, la liberación violenta de normas, la denuncia visionaria, no llega hasta su *Poeta en Nueva York*.

El impacto que causó la ciudad en nuestro poeta fue demoledor, la percibe como una mole inmensa que aplasta cualquier aspiración de libertar individual.

El libro se divide en diez partes, que internamente son cinco, tal como ilustró el autor en diversas conferencias celebradas a su regreso a España. La primera es la descripción lírica de Nueva York. No hay alegría en ello. La exposición pone de manifiesto la lucha, el enfrentamiento del hombre y la máquina, y la aniquilación de toda humanidad.

La segunda parte canta, por el contrario, a Harlem. Los negros, antes fueron los gitanos, son para el poeta los representantes más directos de una minoría oprimida. Intenta cantar en sus versos el dolor de esa minoría en un mundo que le es contrario, doblemente esclavos del hombre blanco y de la máquina. Poemas como Oda al rey de Harlem son difícilmente olvidables.

La tercera parte habla de Wall Street y su frío mercantilismo. La cuarta parte es la fuga de Lorca al campo, evasión bucólica que permite un respiro al poeta. Las cuatro partes están ordenadas de manera que posibilitan la creación de una gradación hasta la culminación en un tenso clímax que explota en el torrente de pura alegría de la quinta parte: la del regreso.

Nueva York es un símbolo, es la sociedad masificada en la que el individuo se pierde. El triunfo de la máquina representa para Lorca la muerte de la naturaleza y la libertad; pero no escapa a su sensibilidad que no es sino instrumento de una sociedad que la utiliza como medio de engaño del hombre al hombre. Lorca llega instintivamente a esa verdad gracias a esa tan suya inclinación interior que le hace estar siempre de parte de los oprimidos. Detrás de la máquina hay un capitalismo despiadado que basa en ella sus diferencias de clases.

Últimos poemas.

La poesía posterior a *Poeta en Nueva York* lleva un sello de angustia, de congoja perenne. Las doce gacelas u nueve casidas que componen el *Diván del Tamarit*, su último libro de poemas, reflejan el estado de ánimo; combinan estos poemas una nueva afirmación del pasado cultural árabe con un alucinado esoterismo de imágenes extrañas y sugerentes, impregnadas todas de una sensualidad extraordinaria.

Como los antiguos poetas árabes, crea Lorca una sustancia poética rica y abundante; esa obra significa la reinstalación del poeta en su tierra natal.

El *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, el torero intelectual estrechamente ligado por lazos de afecto y amistad a la generación, es una bella y emocionada elegía compuesta a raíz de su violenta muerte en el ruedo, en 1934. Pasa por ser una de las mejores y más equilibradas composiciones lorquianas, y consta de cuatro tiempos, cuyos motivos se integran y se funden en perfecta armonía. En la primera parte (la cogida y la muerte) el poeta anuncia la tragedia con frases repetidas insistentemente; en la segunda (la sangre derramada) los desgarrados gritos de dolor intentan alejar el hecho de la muerte de Ignacio, pero también tratan de comprenderla en términos de la mitología simbólica esbozada en el *Romancero gitano*; la tercera parte (cuerpo presente) es la despedida de Lorca a su amigo; la última (alma ausente) reflexiona filosóficamente sobre el sentido final de la muerte y la impasibilidad del mundo circundante.

La obra dramática de Lorca.

El teatro de Lorca es, junto al de Valle-Inclán, el más importante escrito en castellano durante el siglo XX. Se trata de un teatro de una gama muy variada con símbolos o personajes fantásticos como la muerte y la Luna, lírico, en ocasiones, con un sentido profundo de las fuerzas de la naturaleza y de la vida.

Entre sus farsas, escritas de 1921 a 1928, destacan *Tragicomedia de don Cristóbal* y *Retablillo de don Cristóbal*, piezas de guiñol, y sobre todo *La zapatera prodigiosa*, una obra de ambiente andaluz que enfrenta realidad e imaginación. También pertenece a la categoría de farsa *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*. De 1930 y 1931 son los dramas calificados como irrepresentables, *El público* y *Así que pasen cinco años*, obras complejas con influencia del psicoanálisis, que ponen en escena el mismo hecho teatral, la revolución y la homosexualidad, a partir de un complejo sistema de correspondencias.

Dos tragedias rurales son *Bodas de sangre*, de 1933, y *Yerma*, de 1934, donde se aúnan mitología, mundos poéticos y realidad. En *Doña Rosita la soltera*, de 1935, aborda el problema de la solterona española, algo que también aparece en *La casa de Bernarda Alba*, concluida en junio de 1936, y que la crítica suele considerar la obra fundamental de Lorca. Al comienzo de su carrera también había escrito dos dramas modernistas, *El maleficio de la mariposa* (1920) y *Mariana Pineda* (1927).

El mundo de García Lorca supone una capacidad creativa, poder de síntesis y facultad natural para captar, expresar y combinar la mayor suma de resonancias poéticas, sin esfuerzo aparente, y llegar a la perfección, no como resultado de una técnica conseguida con esfuerzo, sino casi de golpe. La variedad de formas y tonalidad resulta deslumbrante, con el amor, presentado en un sentido cósmico y pansexualista, la esterilidad, la infancia y la muerte como motivos fundamentales.

El Romancero Gitano

Este libro surge tras la idea de Francisco García Lorca de reunir en un mismo volumen todos los poemas de su hermano como muestra, bajo un único recurso, de la rica variedad de la poesía lorquiana.

En julio de 1928 se publica en Madrid el tercer libro poético de Federico García Lorca: *Romancero Gitano*. El volumen pequeño, impreso en papel de poca calidad, llamaba la atención por el dibujo y diseño de la cubierta. Así por ejemplo Gabriel Celaya comenta su reacción al ver el libro en un escaparate: *Su autor me era desconocido, y su título no me decía nada. Pero había en la cubierta un dibujo en rojo y negro que me fascinó*. Juan Chabas escribía la siguiente descripción: *Sangre roja y cuajada, heridas de infantil caligrafía, escriben el nombre del libro. En el equilibrio de gracia esbelta, tres negros girasoles de tinta china o de azabache de tirabuzón gitano sostienen el rótulo, húmedos de ternura, en un búcaro popular que abre una boca de cerámica como una corola rizada de dompedro. Detrás, España roja, también de sangre, con perfil de cresta de gallo más que de piel de toro. En campo de nieve de papel, todo. Debajo, con letras de dibujada*

y compuesta torpeza, que silabea cada trazo del nombre, la firma del autor: Federico García Lorca. Y una fecha (1924.1927), y un conocido membrete editorial, de estirpe noble ya.

Lorca pensó en añadirle al libro tres romances para su segunda edición pero éstos no debieron ser terminados.

Análisis del Romancero Gitano.

Los poemas que he elegido para analizar son Romance de la luna, luna, Romance sonámbulo y La casada infiel.

Romance de la luna, luna.

Este poema trata sobre la muerte de un niño gitano que era buscado por su gente. La luna se lo lleva y el niño muere.

El poema puede ser dividido en cuatro partes fundamentales, que en su conjunto darán su estructura. Las partes son las siguientes:

I parte: versos 1–8

La primera parte nos introduce de lleno en la situación del poema. La luna se mueve por las cercanías de la fragua mientras es observada por el niño.

II parte: versos 9–20

En esta parte se puede ver un diálogo entre el niño y la luna. El niño la previene de los gitanos embrujado por su belleza, aunque representa la muerte. La luna le adelanta que va a morir.

III parte: versos 21–28

Es en esta parte cuando entran en juego los gitanos, que alarmados por la presencia de la luna, cabalgan a lomos de sus caballos formando un gran estruendo en la llanura. Mientras, en la fragua el niño ya está muerto.

IV parte: versos 29–36

Esta última parte los gitanos llegan a la fragua, pero la luna ya se ha llevado al niño que está tendido sobre el yunque. Al ver esto, los gitanos rompen a llorar de pena y rabia por la muerte del niño.

Este poema tiene varios recursos estilísticos que le dan una gran viveza. El recurso más claro es la rima del poema (asonante) que nos indica que Lorca quiere contar un hecho y no expresar un sentimiento suyo. Las metáforas abundan y son tan sencillas como sensitivas. La Luna encarna a la muerte. Una muerte maternal que a todos acoge (enseña lúbrica y pura / sus senos de duro estaño). Del niño sólo se puede apreciar que tiene la mirada tan inocente que tienen todos los niños (el niño la mira, mira / el niño la está mirando) que es también un paralelismo ya que al final del poema hay una misma estructura (el aire la vela, vela / el aire la está velando).

Los gitanos son descritos de una manera muy rica. Son para Lorca una estirpe casi de mito (bronce y sueño). Destaca notablemente la perífrasis que describe el galopar de los caballos (tocando el tambor del llano). También hay una gran personificación de la Luna como personaje, ya que le atribuye varias partes humanas (mueve la luna sus brazos–sus senos de duro estaño–con un niño de la mano). Se aprecian también dos anáforas que son las palabras el niño (el niño la mira, mira / El niño la está mirando – El aire la vela, vela / el aire la está velando). Se puede apreciar la reduplicación de la palabra Luna que da sensación de proximidad de

la muerte y de la prevención que el niño quiere darle aunque sea la muerte (Huye luna, luna, luna).

Romance sonámbulo.

El tema de este poema nos acerca a la espera de una muchacha por su amado. Ella lo aguarda en un balcón, pero cuando él llega, huyendo de la policía, el padre de la chica le da a entender que ella ha muerto.

El poema se puede dividir en siete partes diferenciadas por su contenido:

I parte: versos 1–4

Esta parte toma un doble papel en este poema; el primero es el de introducción al poema y el segundo el papel de paréntesis abierto ya que parece como si a partir de aquí y hasta el final del poema todo fuera irreal y sin sentido.

II parte: versos 5–24

Aquí se nos presenta a uno de los personajes fundamentales en este poema: la chica. Ella espera a su amado día y noche oteando el horizonte para ver su llegada a lo lejos. Tiene una gran tristeza en su corazón pues no sabe ni cuándo ni por dónde vendrá.

III parte: versos 25–52

En este fragmento presenciamos un diálogo entre el chico y el padre de la gitanilla. El chico llega sangrando y le pide a su compadre (así es como llama al padre de su amada) que cambien sus papeles, pues está cansado de la vida que lleva. El padre le dice que no se lo puede cambiar porque él ya no es dueño de nada suyo. Al decirle esto, el chico intuye la tragedia: la chica ya no está en el barandal. Así que le pide permiso para subir hasta el balcón por si la encuentra.

IV parte: versos 53–72

Aquí se puede notar la tristeza que inunda a los dos personajes masculinos, pues mientras suben derraman sus lágrimas. Cuando llegan arriba el gitano pregunta dónde está ella y su padre le contesta que ya no le esperará jamás en ese balcón.

V parte: versos 73–80

Esta parte es quizá la más descriptiva del poema. Aquí podemos imaginar a la chica en la hora de su muerte y en el lugar donde murió.

VI parte: versos 81–82

Aquí se ve como los guardias civiles que hirieron al chico vienen a por él (porque probablemente fuera un bandolero o algo similar).

VII parte. Versos 83–86

Ésta parte es la misma que la primera, haciendo el cierre del paréntesis que encierra a la historia y nos devuelve a la realidad.

Los recursos estilísticos en este poema están presentes notablemente. Quizá el que más llame la atención sea la repetición de la palabra verde (aparece veintidós veces durante el poema) que en éste poema puede dar el

sentido de irrealidad, ya que caracteriza varios rasgos de la muchacha con ese adjetivo (verde viento. Verde ramas). También es usado para denominar a la muerte, igualando así el significado del color con lo putrefacto o mohoso (Verde carne, pelo verde). También se usan las palabras luna y el campo semántico de dormir para describir la muerte de la chica (se mecía la gitana. / Verde carne, pelo verde, / con ojos de fría plata. / Un carámbano de luna / la sostiene sobre el agua). Se puede suponer la tristeza de la chica por la descripción de sus ojos (con ojos de fría plata) que son descritos de la misma manera cuando está muerta que cuando aún vive. Hay una personificación y un hipérbaton en el siguiente verso (La higuera frota su viento) ya que la higuera no tiene la cualidad de frotar y que el orden lógico de la frase sería el viento frota la higuera. En los versos Trescientas rosas morenas / lleva tu pechera blanca se puede observar una metáfora para representar las puñaladas que los guardias le dieron al calé.

La casada infiel.

Este poema trata sobre la lujuria y sobre la decepción de un gitano que se había llevado al río a una chica que le había dicho que no tenía novio, pero que en realidad estaba casada.

El poema puede ser dividido en seis partes bien diferenciadas por su contenido. Éstas partes son las siguientes:

I parte: versos 1–3

Esto es un resumen del contenido del poema. El autor nos cuenta el engaño en el que cayó a manos de la chica.

II parte: versos 4–7

Aquí nos encontramos con la situación espacio–temporal. Según nos dice fue por la estación del verano y el acto se consumó en un campo o pradera.

III parte: versos 8–19

Leyendo este fragmento vemos como fueron avanzando hasta llegar al lugar del acto. Como a medida que iban alejándose de la romería de Santiago, ella se le iba entregando cada vez más y el, a su vez, se excitaba con cada paso.

IV parte: versos 20–39

Esta parte nos explica con lujo de detalles el acto sexual que llevaron a cabo el gitano y la chica que después resultaría que era casada.

V parte: versos 40–47

Ahora explica que no cuenta las cosas que ella le dijo, ya que es un caballero y nos vuelve a explicar lo que hizo.

VI parte: versos 48–55

Aquí cuenta que como caballero que es, le regala un costurero para de alguna manera agradecerle la noche que pasó con ella.

Llama la atención en el poema la gran originalidad de los adjetivos para describir el acto pasional. Por ejemplo para describir el acto en sí se usa la ambigüedad correr (Aquella noche corrí / el mejor de los caminos) que nos lleva a pensar en la eyaculación del gitano y a su vez nos da una idea del aire andaluz que le

da, ya que una de las cosas con las que identificamos Andalucía es por sus corridas de toros. A una ambigüedad con los caballos se refieren los versos (montado en potra de nácar / sin brida y sin estribos) que nos da también una idea del erotismo desenfrenado que desarrollarían aquella noche. También queda muy bien descrito el recorrido de la pareja desde el lugar donde se estaba celebrando la romería de Santiago hasta el prado donde se realizaría el acto amoroso. La excitación que envuelve a los dos personajes a medida que van saliendo del pueblo queda marcada en versos como En las últimas esquinas / toqué sus pechos dormidos y las caricias que se van regalando quedan marcadas en como una pieza de seda / rasgada por diez cuchillos. El uso de expresiones que invierten el orden gramatical natural, anteponiendo el adjetivo al sustantivo (últimas esquinas) destaca el alejamiento del pueblo hacia el campo. Abundan las metáforas que en sentido figurado aluden a la ofrecida desnudez de la mujer al equiparar la blancura de su cuerpo con el de las flores de jacinto, y la agresividad masculina del hombre al comparar sus dedos con cuchillos. La profunda oscuridad de una noche sin luna, se expresa al describir la aparente mayor altura de unos árboles que no están iluminados por ella sin luz de plata. La lejanía y soledad del lugar, también son descritas en forma figurada, al aludir a un horizonte de perros que ladra muy lejos del río. El cinturón con revólver que se menciona, traza una imagen del hombre, como potencialmente violento, que el narrador y protagonista emplea como un medio de exhibir su carácter de valiente y varonil.

Bibliografía.

- Enciclopedia Universal Microsoft Encarta 2000
- Romancero Gitano de Federico García Lorca. Ed: El País
- Enciclopedia Larousse Universal
- <http://www.geocities.com/Hollywood/Hills/7985/generacion.htm>
- <http://www.antorcha.org/liter/lorca-dial.htm>
- <http://ice.d5.ub.es/conferencies/lorca.htm>