

En el 80 aniversario de la Generación del 27

LA GENERACIÓN POÉTICA DEL 27

***<ENFOQUES DIDÁCTICOS PARA EL TRABAJO
EN EL AULA CON LOS POETAS DEL 27>***

Fernando Carratalá Teruel



Ignacio Sánchez Mejías, con la Generación del 27,
visto por Idígoras y Pachi

**Trayectoria de una generación que tuvo su arranque
en las formas incontaminadas de la poesía
pura para concluir en la poesía social**

A MODO DE INTRODUCCIÓN

Entre los años 1920 y 1930 -escribe Luis Cernuda- aparecen los libros primeros de una nueva generación poética. Federico García Lorca es quien se adelanta en 1921 con su “Libro de poemas”, y Jorge Guillén, el más tardío, con la edición primera de “Cántico” en 1928. Mediando de una fecha a la otra, se publican: “Imagen”, de Gerardo Diego, en 1922 (no es su primer libro, pero sí el más importante de sus libros primeros); “Presagios”, de Pedro Salinas, en 1923; “Tiempo”, de Emilio Prados, en 1925; “Marinero en tierra”, de Rafael Alberti, también en 1925; “Las islas invitadas”, de Manuel Altolaguirre, en 1926, y “Ámbito”, de Vicente Aleixandre, publicado, como “Cántico”, en 1928, pero anticipado a este en algunos meses. No se ha aceptado una denominación común para este grupo de poetas; unos proponen que se le llame generación de la Dictadura, por la del general Primo de Rivera, que va de 1923 a 1929; pero, exceptuando la coincidencia cronológica, nada hay de común entre dicha generación y el golpe de Estado que instaura el Directorio, y hasta se diría ofensivo para ella establecer tal conexión. A falta de denominación aceptada, la necesidad me lleva a usar la de generación de 1925, fecha que aun cuando nada signifique históricamente, representa al menos un término medio en la aparición de sus primeros libros.

Parece extraño ese surgir en pocos años de un poeta tras otro; se ha llegado a hablar de “un nuevo siglo de oro de la poesía española”, aunque expresarse así sea bastante prematuro... <1>

<1> Luis Cernuda: *Estudios sobre poesía española contemporánea*. Madrid, ediciones Guadarrama. Colección Universitaria de Bolsillo Punto Omega, 82.

El “acontecimiento generacional”.

Integran esta Generación un grupo de poetas que realizan una síntesis entre la más pura tradición española y los movimientos extranjeros de vanguardia, renovando la expresión poética. Pertenecen a esta Generación Pedro Salinas, Jorge Guillén, Dámaso Alonso, Gerardo Diego, Rafael Alberti, Federico García Lorca, Vicente Aleixandre y Luis Cernuda; nombres a los que habría que añadir los de Manuel Altolaguirre y Emilio Prados; y, asimismo, el de Miguel Hernández, a quien Dámaso Alonso llamó “genial epígono” de la Generación del 27. Este grupo de poetas representa “la mejor capilla poética de Europa” -en palabras de García Lorca-, y ha dado a la lírica española un nuevo Siglo de Oro.

La primera manifestación pública de la Generación tiene lugar en 1927, en el Ateneo de Sevilla -y de ahí la denominación de Generación del 27-: con un recital colectivo de sus poemas, este grupo de poetas conmemora el tercer centenario de la muerte de Góngora, reivindicado como modelo de poeta lírico.

Rasgos distintivos de la Generación del 27.

Estos son los caracteres del 27, según Luis Cernuda:

- Predilección por la metáfora como instrumento expresivo, que se convierte en uno de los elementos capitales del poema y que significa, entre otras cosas, una primera aproximación a Stéphane Mallarmé, jefe y teorizante de la poesía simbolista, y a Paul Valéry.
- Actitud clasicista, influencia de algunos poetas y escritores franceses coetáneos, como Paul Valéry
- Influencia gongorina. A este influjo contribuyó la celebración del tercer centenario de la muerte de Góngora -el poeta que en el siglo XVII crea un bello mundo de imágenes valiéndose de una realidad ordinaria que altera y manipula-, revalorizado por los trabajos estilísticos de Dámaso Alonso.
- Contacto con el surrealismo, movimiento lanzado en Francia por André Breton en 1924, y que en España dio obras tan importantes como *Poeta en Nueva York*, de García Lorca, y *Sobre los ángeles*, de Alberti. El chileno Pablo Neruda y el andaluz Vicente Aleixandre estuvieron inicialmente adscritos al movimiento surrealista.

El contacto con el surrealismo, según Cernuda, marca la separación de la Generación del 27 en dos grupos: el primero, formado por Salinas y Guillén; el segundo, por García, Lorca, Aleixandre y Alberti. Gerardo Diego queda fluctuante, sin incorporarse ni a uno ni a otro grupo.

Es común a todos los poetas del 27, al menos durante los diez o quince primeros años de su labor, lo hermético del pensamiento poético y un estilo que tiene como norma el lenguaje escrito; luego, con mayor o menor lentitud, la mayoría de ellos evoluciona hacia un estilo cada vez más cercano a la pauta del lenguaje hablado, con una expresión más directa y una dicción más clara.

Modalidades estéticas del 27.

Hasta 1930 pueden señalarse cuatro tendencias diferenciadas en la estética de la Generación del 27:

- Poesía “pura”, representada por Pedro Salinas y Jorge Guillén, que rehuye la retórica sentimental y prescinde de todo cuanto no posea un valor estrictamente estético. A esta modalidad puede sumarse la poesía inicial de Dámaso Alonso.
- Poesía completamente deshumanizada, adscrita a las innovaciones ultraístas y creacionistas, representada por Gerardo Diego.
- Poesía neopopularista, representada por Rafael Alberti y Federico García Lorca. A pesar de su estética culta, la profunda veneración que sienten por las formas populares les lleva a cultivar una lírica de tipo tradicional, utilizando el romance tradicional y la graciosa métrica de los Cancioneros medievales.
- Poesía surrealista, representada por Vicente Aleixandre y Luis Cernuda; poesía ésta que explora el mundo del subconsciente y se transforma en arte irracional, plagado de metáforas incoherentes que reflejan los estados oníricos de la mente, al margen de controles racionales.

Con la Guerra Civil comienza la dispersión de los poetas del 27 -muere García Lorca; Salinas, Guillén, Alberti y Cernuda optan por el exilio; Alonso, Diego y Aleixandre permanecen en España- y se quiebran unos lazos que estéticamente no eran muy firmes. Salinas y Guillén comienzan a cultivar una poesía más preocupada por los problemas que afligen al hombre de su época; las obras de Alberti, tras una breve etapa gongorina y surrealista, traducen una honda preocupación social; Dámaso Alonso, con *Hijos de la ira*, abre un nuevo estilo realista en la poesía española, a caballo entre el tremendismo y el existencialismo... En conjunto, la creación poética de los miembros de la Generación del 27 está ya definitivamente alejada de aquel esteticismo y de aquel arte “deshumanizado” que cultivaron con anterioridad a 1930.

El ensayo y la crítica literaria de los poetas del 27.

La del 27 es una generación poética. Pero algunos de sus miembros -y, de entre ellos, varios poetas profesores- han cultivado con excepcional maestría el ensayo y la crítica literaria; y nos han legado obras en prosa -casi de lectura obligada, y a veces eclipsadas por la importancia de su producción poética- que piden del lector ya sea un riguroso análisis interpretativo -como es el caso de los ensayos de crítica literaria de Luis Cernuda, de Jorge Guillén o de Dámaso Alonso, por ejemplo-; ya sea una lectura amena y placentera -como es el caso de alguna obra de Vicente Aleixandre o de Rafael Alberti; y, más en concreto, del propio Pedro Salinas, capaz de combinar la sencillez expositiva con la más exigente agudeza interpretativa.

En la relación de obras que seguidamente reproducimos se encuentran algunos de los títulos más representativos de la “labor en prosa” de algunos de los poetas del 27. En estos “testimonios documentales” se encuentran, pues, multitud de páginas propicias para que su lector -y particularmente el lector instalado en la Educación Secundaria- ejerza la capacidad crítica desde su libertad personal.

- Rafael Alberti: *La arboleda perdida*. Es un sugestivo libro de memorias, escrito en magistral prosa, y de gran interés para conocer la evolución personal del poeta. La obra está publicada, entre otras editoriales, por Alianza editorial. Tomo 1 (Primero y segundo libros, 1902-1931; Madrid, 1988). Tomo 2 (Tercero y cuarto libros, 1931-1987; Madrid, 1988). Tomo 3 (Quinto libro, 1988-1996, Madrid, 2002).
- Jorge Guillén: *Lenguaje y poesía*. Libro en el que Guillén “explora” las modalidades del lenguaje literario a través del estudio de determinados autores españoles, desde Gonzalo de Berceo a Gabriel Miró, e incluso de sus propios compañeros de generación. La obra está publicada por Alianza editorial -Madrid, 1992, 4.ª edición- en la Colección El libro de bolsillo, 211.
- Vicente Aleixandre: *Los encuentros*. Se trata de una colección de semblanzas de escritores muy apreciados por Aleixandre -Pérez Galdós, Miguel Hernández, etc.-, escritas en un emotivo lenguaje. La obra está publicada por Espasa-Calpe -Pozuelo de Alarcón (Madrid), 1985- en la Colección Selecciones Austral, 141.
- Dámaso Alonso. De su inmensa producción como crítico literario señalaremos sólo dos obras: *La lengua poética de Góngora* -que publicó el CSIC; estudio en el que se desentraña, definitivamente, la compleja obra del gran poeta cordobés-; y *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos* -Madrid, editorial Gredos, 1993, 5.ª edición. Colección Biblioteca Románica Hispánica. II. Estudios y ensayos, 1-, obra en la que Alonso presenta un conjunto de métodos de análisis estilístico, que aplica a grandes textos del Siglo de Oro. <Desde su publicación, en 1950, esta obra se ha convertido en un referente indispensable para los estudios estilísticos>.

- Luis Cernuda: *Poesía y literatura*. Barcelona, editorial Seix-Barral, 1971. Biblioteca Breve de Bolsillo-Libros de Enlace. La obra, en dos partes, recoge estudios escritos entre 1935 y 1959. *Estudios sobre poesía española contemporánea*. Madrid, ediciones Guadarrama. Colección Universitaria de Bolsillo Punto Omega, 82.
- Mención especial nos merece Pedro Salinas, por tratarse de un excelente crítico literario y ensayista. Su gran admiración por los escritores clásicos y contemporáneos españoles -que conoce perfectamente como especialista y estudioso de nuestra literatura- y su finísima sensibilidad para explorar los “valores humanos” de sus textos se pone de manifiesto en libros como *Jorge Manrique o tradición y originalidad* -Barcelona, ediciones Península, 2003. Colección Historia, Ciencia, Sociedad, 339-, *La poesía de Rubén Darío: Ensayo sobre el tema y los temas del poeta* -Barcelona, ediciones Península, 2005. Colección Historia, Ciencia, Sociedad, 342-. De especial interés son el libro *Literatura Española. Siglo XX* -donde plantea los problemas históricos y estéticos del Modernismo y la Generación del 98, e incluye, asimismo, estudios sobre Unamuno, Valle-Inclán, Baroja, Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, así como sobre los demás escritores de su propia generación poética-; y la publicación póstuma *Ensayos de Literatura Hispánica. Del “Cantar de Mio Cid” a García Lorca* -obra en la que se recogen estudios sobre el “Cantar de Mio Cid”, la novela picaresca, “El Quijote”, el teatro y la poesía del Siglo de Oro, el padre Feijoo, Meléndez Valdés...-. Y es denominador común de toda su obra crítica, junto a su agudeza interpretativa, una sencillez expositiva que le permite alcanzar unas altas cotas de comunicabilidad. Como un extraordinario y agudo prosista se muestra Salinas en *El defensor* (Elogio y vindicación de la correspondencia epistolar, de la lectura, de las minorías literarias, los viejos analfabetos y el lenguaje) -Barcelona, ediciones Península, 2002. Colección Ediciones de bolsillo, 88/1-, ensayos nacidos en el exilio puertorriqueño entre 1942 y 1946.

LA BÚSQUEDA DE UN NUEVO LENGUAJE POÉTICO: ENTRE LA TRADICIÓN Y LA RENOVACIÓN

Tradición y renovación.

Los poetas del 27 combinan un ecuánime respeto por la tradición literaria del pasado remoto o próximo con el ansia de renovación de la expresión poética. Y en esta búsqueda de un nuevo lenguaje poético, vamos a concentrar nuestra atención en dos aspectos: las innovaciones en la versificación y en la estética metafórica. Y lo vamos a hacer analizando textos de Dámaso Alonso y de Federico García Lorca.

I. Innovaciones en la versificación

Junto a las formas tradicionales y clásicas -cultivadas con extraordinaria maestría, por ejemplo, por Rafael Alberti en *Marinero en tierra* (1925); por Gerardo Diego en *Versos humanos* (1925); por Federico García Lorca en el *Romancero gitano* (publicado en 1928), etc.-, los poetas del 27 abordaron también la renovación de la versificación -tan alejada de las estridencias modernistas-, y emplearán el *verso libre* y el *versículo* como medio para crear un nuevo concepto del ritmo, ajeno a la reiteración de elementos fónicos, ya sea en el cómputo silábico, en la distribución de los acentos y en las rimas. En este otro tipo de versos, la medida y las pausas son variables, y los acentos no se distribuyen con regularidad; y el ritmo se logra con la reiteración de palabras y de estructuras sintácticas, así como con diferentes tipos de “paralelismos semánticos”.

Ofrecemos seguidamente, como ejemplo de empleo del versículo, un poema -debidamente anotado- de Dámaso Alonso, que pertenecen a *Hijos de la ira* (1944), y que llevan por título “De profundis”. En este poema, Dámaso Alonso presenta ante Dios sus flaquezas y le dirige -en los versos finales- una amorosa y angustiada súplica que constituye una afirmación de fe y amor hacia Dios. Los extensos versículos adquieren ese tono de Salmo que justifica el título (“De profundis” es el comienzo de uno de los Salmos penitenciales atribuidos a David: “Desde lo más profundo grito hacia ti, Yahvéh”).

De profundis

Si vais por la carrera del arrabal, apartaos, no os
/inficione mi pestilencia.
El dedo de mi Dios me ha señalado: odre de putrefacción
/quiso que fuera este mi cuerpo,
y una ramera de solicitudes mi alma,
no una ramera fastuosa de las que hacen languidecer
/de amor al príncipe,
sobre el cabezo del valle, en el palacete de verano, 5
sino una loba del arrabal, acoceada por los trajinantes,
que ya ha olvidado las palabras de amor,
y sólo puede pedir unas monedas de cobre en la cantonada.
Yo soy la piltrafa que el tablajero arroja al perro
/del mendigo,
y el perro del mendigo arroja al muladar. 10
Pero desde la mina de las maldades, desde el pozo
/de la miseria,
mi corazón se ha levantado hasta mi Dios,
y le ha dicho: Oh Señor, tú que has hecho también
/la podredumbre,
mírame,
yo soy el orujo exprimido en el año de la mala 15
/cosecha,
yo soy el excremento del can sarnoso,
el zapato sin suela en el carnero del camposanto,
yo soy el montoncito de estiércol a medio hacer, que
/nadie compra,
y donde casi ni escarban las gallinas. 20
Pero te amo,
pero te amo frenéticamente.
¡Déjame, déjame fermentar en tu amor,
deja que me pudra hasta la entraña,
que se me aniquilen hasta las últimas briznas
/de mi ser,
para que un día sea mantillo de tus huertos! <2> 25

NOTAS.

Verso 1. Inficione. Contagie, corrompa.

Verso 5. Cabezo. Pequeña elevación en el terreno.

Verso 8. Cantonada. Esquina.

Verso 9. Tablajero. Camicero.

Verso 17. Carnero del camposanto: osario; lugar del cementerio donde se entierran los huesos sacados de las sepulturas temporales.

Verso 25. Mantillo. Abono que resulta de la descomposición del estiércol.

II. Innovaciones en el lenguaje metafórico

El influjo de los vanguardistas y de los surrealistas aportó a los poemas de los autores del 27 no sólo una ruptura con los ritmos tradicionales, sino también unas imágenes sorprendentes que no están basadas en semejanzas racionalmente comprobables. Y es, sin duda, en el *Romancero gitano*, de Federico García Lorca -donde la fusión de lo culto con lo popular canaliza en un conjunto de poemas salpicados de audaces metáforas- <y en el bellissimo libro de Vicente Aleixandre *Sombra del paraíso*>, en donde encontramos un sugestivo lenguaje metafórico, de altísima calidad estética. Y, precisamente de esta obra de García Lorca, reproducimos a continuación el poema titulado “La casada infiel”, acompañado del correspondiente comentario.

La casada infiel

Y que yo me la llevé al río creyendo que era mozuela, pero tenía marido. Fue la noche de Santiago y casi por compromiso.	5
Se apagaron los faroles y se encendieron los grillos. En las últimas esquinas toqué sus pechos dormidos, y se me abrieron de pronto como ramos de jacintos.	10
El almidón de su enagua me sonaba en el oído como una pieza de seda rasgada por diez cuchillos.	15

Sin luz de plata en sus copas
los árboles han crecido,
y un horizonte de perros
ladra muy lejos del río.

Pasadas las zarzadoras, los juncos y los espinos, bajo su mata de pelo hice un hoyo sobre el limo. Yo me quité la corbata. Ella se quitó el vestido. Yo el cinturón con revólver. Ella sus cuatro corpiños. Ni nardos ni caracolas tienen el cutis tan fino, ni los cristales con luna relumbran con ese brillo.	20 25 30
---	--

Sus muslos se me escapaban como peces sorprendidos, la mitad llenos de lumbre, la mitad llenos de frío. Aquella noche corrí el mejor de los caminos, montado en potra de nácar sin bridas y sin estribos. No quiero decir, por hombre, las cosas que ella me dijo. La luz del entendimiento me hace ser muy comedido. Sucia de besos y arena yo me la llevé del río. En el aire se batían las espadas de los lirios.	35 40 45
---	--

Me porté como quien soy. Como un gitano legítimo. La regalé un costurero grande de raso pajizo,	50
--	----

y no quise enamorarme
porque teniendo marido
me dijo que era mozuela
cuando la llevaba al río.

55

El poema consta de 55 versos, con rima asonante (*i-o*) en los impares -y no en los pares, como sucede en el romance tradicional-, y de los cuales el primero es eneasílabo -con las conjunciones *y*, *que* en principio de oración independiente, usadas para dar un valor enfático a lo que se dice: “*Y que yo me la llevé al río*”- y, los cincuenta y cuatro restantes, octosílabos; y relata la relación sexual pasajera, acaecida la noche de Santiago, entre un gitano y una mujer casada, a la que este suponía soltera (“creyendo que era *mozuela*, / pero tenía marido.” <versos 2 y 3), porque ella misma así se lo había manifestado (“porque teniendo marido / me dijo que era *mozuela* / cuando la llevaba al río.” <versos 53-55>). Este asunto, resumido en el propio título del poema -que ya anticipa el carácter adúltero de la joven- no es sino un simple motivo narrativo del que se vale García Lorca para recalcar la hombría del gitano, auténtico tema del romance; tal y como reflejan los siguientes versos:

- 5: “y casi por compromiso.” El gitano afronta con una cierta indiferencia la relación sexual que parece proponerle la joven casada; pero su orgullosa condición masculina le impide, por otra parte, rechazarla.
- 40-43: “No quiero decir, por hombre, / las cosas que ella me dijo. / La voz del entendimiento/ me hace ser muy comedido.” La falta de pudor de la mujer casada es contrarrestada por la discreción del gitano, cuyo orgullo masculino queda a salvo.
- 48-49: “Me porté como quien soy. / Como un gitano legítimo.” El gitano, que ha dejado sexualmente satisfecha a la joven casada, proclama su orgullo varonil y étnico: como hombre y como gitano ha salido airoso de una situación ante la que se sintió, si no deseoso, desde luego comprometido y obligado.
- 50-52: “La regalé un costurero / grande de raso pajizo, / y no quise enamorarme”. El gitano, descubierto el engaño de que ha sido objeto, trata a la joven casada como a una prostituta, y le *agradece* sus servicios sexuales con un regalo que bien podría recordarle su condición de mujer casada: una canastilla para guardar los útiles de costura.

A partir del verso 6, y hasta el 47, las constantes transposiciones metafóricas envuelven en una atmósfera de gran intensidad poética la prosaica realidad de un adulterio.

Con una eficaz antítesis (*se apagaron/se encendieron*), el poeta, combinando imágenes visuales y acústicas, sugiere el paso de la luz que alumbran los faroles (“*se apagaron los faroles*” <verso 6>) a la oscuridad, animada por el canto de los grillos (“*y se encendieron los grillos*” <verso 7>).

Caminando hacia donde las calles terminan (“En las últimas esquinas” <verso 8>), y alejados ya de la claridad, el gitano entabla un primer contacto físico con el cuerpo de la joven, que el poeta expresa por medio de una sugestiva comparación: los pechos, carentes todavía de sensibilidad, son “como ramos de jacintos” <verso 11> que se abren inesperadamente al ser acariciados (“toqué sus pechos dormidos / y se me abrieron de pronto” <versos 9-10>); y es, precisamente, el contraste entre el adjetivo *dormidos*, aplicado a *pechos*, y la locución adverbial *de pronto*, referida a *se abrieron*, el procedimiento de que se vale el poeta para ayudar a evocar la excitación que producen en la mujer estas primeras caricias del gitano (“se me abrieron de pronto” <verso 10>).

Una nueva imagen auditiva le sirve al poeta para comparar el efecto que produce en el oído del gitano el sonido del almidón de la enagua de la joven con un tejido de seda que diez cuchillos, a modo de diez afilados dedos, desgarraran (“El almidón de su enagua / me sonaba en el oído, / como una pieza de seda / rasgada por diez cuchillos” <versos 12-15>).

Y, otra vez, el poeta centra su atención en el ambiente, y vuelve a combinar imágenes visuales y auditivas, ahora para sugerir la ausencia de luna, que hace más intensa la oscuridad de la noche (“Sin luz de plata en sus copas / los árboles han crecido,” <versos 16-17>), sólo alterada por los ladridos de unos perros que se diluyen en la lejanía (“y un horizonte de perros / ladra muy lejos del río.” <versos 18-19>).

Y en estos cuatro versos que cierran la primera parte del poema, García Lorca cambia hábilmente los tiempos verbales, abandonando los pretéritos del modo indicativo (tanto si expresan los hechos ocurridos, distanciados temporalmente del presente, como terminados -perfecto simple: *llevé* <verso 1>, *fue* <verso 4>, *se apagaron* <verso 6>, *se encendieron* <verso 7>, *toqué* <verso 9>, *se abrieron* <verso 10>-; como si expresan los hechos pasados en su transcurrir -imperfecto: *era* <verso 2>, *tenía* <verso 3>, *sonaba* <verso 13>); tiempos que reemplaza, primero, por el pretérito perfecto -que indica acción pasada y perfectiva *que guarda cierta conexión temporal con el presente*: “Sin luz de plata en sus copas / los árboles *han crecido*” <versos 16-17>-; y, a continuación, por el presente -*que expresa acción actual y no acabada*: “*ladra* muy lejos del río.” <verso 19>. De esta manera, y con dichas transiciones verbales, la narración gana en inmediatez, y el lector se siente súbitamente transportado al lugar y al momento en que los hechos acaecen,

precisamente cuando el ritmo narrativo del poema aumenta, coincidiendo con la llegada de los amantes a las proximidades del río.

La segunda parte del poema se inicia con la preparación de un improvisado lecho en las embarradas márgenes del río, superados ya los arbustos (“Pasadas las zarzamoras, los juncos y los espinos, / bajo su mata de pelo / hice un hoyo sobre el limo.” <versos 20-23>).

Los amantes se desnudan con gran rapidez, realizada por el poeta con un magnífico montaje paralelístico de extraordinarios efectos rítmicos, formado por cuatro secuencias compuestas cada una de tres elementos básicos, que centran, alternativamente, la atención hacia cada uno de los amantes <versos 24-27>:

Yo (A1) me quité (B1) la corbata (C1).

Ella (A2) se quitó (B2) el vestido (C2).

Yo (A3) <me quité> (B3) el cinturón con revólver (C3).

Ella (A4) <se quitó> (B4) sus cuatro corpiños (C4).

Esquema rítmico acentual:

- Verso 24: sílabas 1, 4, 7.
- Verso 25: sílabas 1, 5 (sinalefa *tó el*).
- Verso 26: sílabas 1, 4 (sinalefa *Yo el*), 7.
- Verso 27: sílabas 1, 4, 7.

En los siguientes versos, el poeta retiene el ritmo narrativo para describir con extraordinaria intensidad poética la sensualidad del cuerpo femenino desnudo. Las impresiones táctiles y visuales que el cutis de la amante causan en el gitano se expresan con estos sugestivos versos: “Ni nardos ni caracolas / tienen el cutis tan fino, / ni los cristales con luna / relumbran con ese brillo” <28-31>; es decir, que la suavidad de la piel de la amante sobrepasa la de las aromáticas flores blancas de los nardos y la del nacarado de las caracolas, y su luminosidad es superior a la de los cristales bañados por la luz nocturna de la luna.

Tras este remanso, el ritmo narrativo gana de nuevo en rapidez, y con la misma rapidez se van sucediendo las sorprendentes imágenes poéticas. El poeta presenta con suma delicadeza la culminación del acto sexual, recurriendo a comparaciones e imágenes dotadas de gran fuerza plástica, a través de las cuales se visualiza la agitación de las extremidades femeninas <versos 32-33> y se ofrecen alusiones lo suficientemente explícitas <versos 34-35> como para percatarse de su excesiva viveza y ardorosa vehemencia: “*Sus muslos se me escapaban / como peces sorprendidos, / la mitad llenos de lumbre* -en inequívoca mención a la fogosidad que irradia el cuerpo de la mujer-, / *la mitad llenos de frío*” -en referencia a la mayor frialdad de las nalgas, alejadas del sexo-. La construcción paralelística de la imagen

-“la mitad llenos de lumbre, / la mitad llenos de frío.” confiere, si cabe, una mayor expresiva a la escena descrita, que el valor “desrealizador” del lenguaje metafórico atenúa en sus aristas más procaces.

La aventura sexual queda resumida por el poeta en los siguientes cuatro versos, que giran en torno a las palabras *potra* y *nácar*, todo un feliz hallazgo poético: “Aquella noche corrí / el mejor de los caminos, / montado en potra de nácar / sin bridas y sin estribos” <versos 36-39>. La *potra* simboliza la pasión juvenil desbocada; y el *nácar*, con su tersura al tacto y con sus irisaciones, recalcan la suavidad y brillo de la piel femenina, cualidades que ya le había otorgado el poeta en los versos 28-31: “Ni nardos ni caracolas / tienen el cutis tan fino, / ni los cristales con luna / relumbran con ese brillo”. La imagen “montado en potra de nácar” queda rematada por el verso “sin bridas y sin estribos”, que alude nuevamente al desenfreno de una pasión sexual descontrolada.

Alcanzado el clímax emocional del poema, el ritmo narrativo -que ha marchado siempre paralelo a los acontecimientos- va paulatinamente decreciendo, y los amantes abandonan las márgenes del río dejando tras de sí el entrechocar de los lirios mecidos por una suave brisa (“Con el aire se batían / las espadas de los lirios” <versos 46-47>). Pero el gitano quiere reprocharle a la mujer casada el engaño de que ha sido objeto -pues esta le advirtió que era *mozuela* cuando se le insinuó sexualmente-, y por tal razón el poeta construye unos versos llenos de reproches: “*Sucia* de besos y arena / yo me la llevé del río” <44-45>; suciedad que, más allá de la física -explicable por el escenario de los hechos-, alude a la moral, consecuencia de la infidelidad. Y así, “sucia de besos” es un claro eufemismo con el que se tilda de *adúltera* a la joven casada y se censura su comportamiento.

A salvo ya el orgullo étnico y masculino del gitano (“Me porté como quien soy. / Como un gitano legítimo.” <versos 48-49>), el poema se cierra con el pago de los servicios sexuales prestados en forma de “...un costurero / grande de raso pajizo” <50-51>, versos que, por la naturaleza del regalo, vinculan a la joven con las tareas de las mujeres casadas; y con el explícito rechazo del gitano a mantener amoríos adúlteros (“y no quise enamorarme / porque teniendo marido / me dijo que era mozuela / cuando la llevaba al río” <versos 52-55>).

Brillante poema “La casada infiel”, cuyo trasfondo erótico-sexual aparece revestido de comparaciones y metáforas de gran fuerza descriptiva, muchas de las cuales viene determinadas por la abundancia de elementos visuales (“Se apagaron los faroles / y se encendieron los grillos.”; “Sin luz de plata en sus copas / los árboles han crecido.”; “Ni nardos ni caracolas / tienen el cutis tan fino, / ni los cristales con luna / relumbran con ese brillo.”; etc.) y, también, de elementos auditivos (“y se encendieron los grillos”; “El almidón de su enagua / me sonaba en el oído / como una pieza de seda / rasgada por diez cuchillos.”; “y un horizonte de perros / ladra muy lejos del río.”; etc.); comparaciones y metáforas que, pese a al contenido *prosaico* del poema, le confieren un altísimo valor estético: pechos “como ramos de jacintos”; muslos “como peces sorprendidos”, “llenos de lumbre”... Y es que García Lorca ha sabido

acumular, en “La casada infiel” cuanto de seducción puede aportar la lengua literaria para representar una determinada concepción estética del mundo, hecha de ritmo, plasticidad, sensualismo, procedimientos retóricos... <3>

<3> Del romance “La casada infiel” se ocupa Vicente Gaos en un interesante trabajo, titulado precisamente “Análisis de *La casada infiel* (Introducción a Lorca)”, incluido en el segundo tomo de su obra *Claves de literatura española* (Madrid, ediciones Guadarrama, 1971; págs. 291-301); análisis que va más allá del propio texto y reflejan el profundo conocimiento que tenía de la obra de lorquiana.

Extracto de la bibliografía citada.

Rafael Alberti: *La arboleda perdida*. Alianza editorial: Tomo 1 (Primero y segundo libros, 1902-193; Madrid, 1988). Tomo 2 (Tercero y cuarto libros, 1931-1987; Madrid, 1988). Tomo 3 (Quinto libro, 1988-1996, Madrid, 2002).

_____ *Marinero en tierra*. Madrid, editorial Castalia, 1990, 6.^a edición. Colección Clásicos Castalia, 48.

Vicente Aleixandre: *Los encuentros*. Pozuelo de Alarcón (Madrid), Espasa-Calpe, 1985. Colección Selecciones Austral, 141.

_____ *Sombra del paraíso*. Madrid, editorial Castalia, 1990, 4.^a edición. Colección Clásicos Castalia, 71.

Dámaso Alonso. *La lengua poética de Góngora*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

_____ *Hijos de la ira*. Madrid, 1989, 2.^a edición. Colección Clásicos Castalia, 152.

_____ *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*. Madrid, editorial Gredos, 1993, 5.^a edición. Colección Biblioteca Románica Hispánica. II. Estudios y ensayos, 1.

Luis Cernuda: *Poesía y literatura*. Barcelona, editorial Seix-Barral, 1971. Biblioteca Breve de Bolsillo-Libros de Enlace.

_____ *Estudios sobre poesía española contemporánea*. Madrid, ediciones Guadarrama. Colección Universitaria de Bolsillo Punto Omega, 82.

Gerardo Diego: *Versos humanos*. Madrid, ediciones Cátedra, 1986. Colección Letras Hispánicas, 245.

Vicente Gaos: *Claves de literatura española*. Madrid, ediciones Guadarrama, 1971. Cf. “Análisis de *La casada infiel* (Introducción a Lorca)”, págs. 291-301.

Federico García Lorca: *Primer romancero gitano*. Madrid, editorial Castalia, 1990, 2.^a edición. Colección Clásicos Castalia, 171.

Jorge Guillén: *Lenguaje y poesía*. Madrid, Alianza editorial, 1992, 4.^a edición. Colección El libro de bolsillo, 211.

Pedro Salinas: *Literatura Española. Siglo XX.*

_____ *Ensayos de Literatura Hispánica. Del “Cantar de Mio Cid” a García Lorca.*

_____ *Jorge Manrique o tradición y originalidad.* Barcelona, ediciones Península, 2003. Colección Historia, Ciencia, Sociedad, 339.

_____ *La poesía de Rubén Darío: Ensayo sobre el tema y los temas del poeta.* Barcelona, ediciones Península, 2005. Colección Historia, Ciencia, Sociedad, 342.

_____ *El defensor.* (Elogio y vindicación de la correspondencia epistolar, de la lectura, de las minorías literarias, los viejos analfabetos y el lenguaje). Barcelona, ediciones Península, 2002. Colección Ediciones de bolsillo, 88/1.