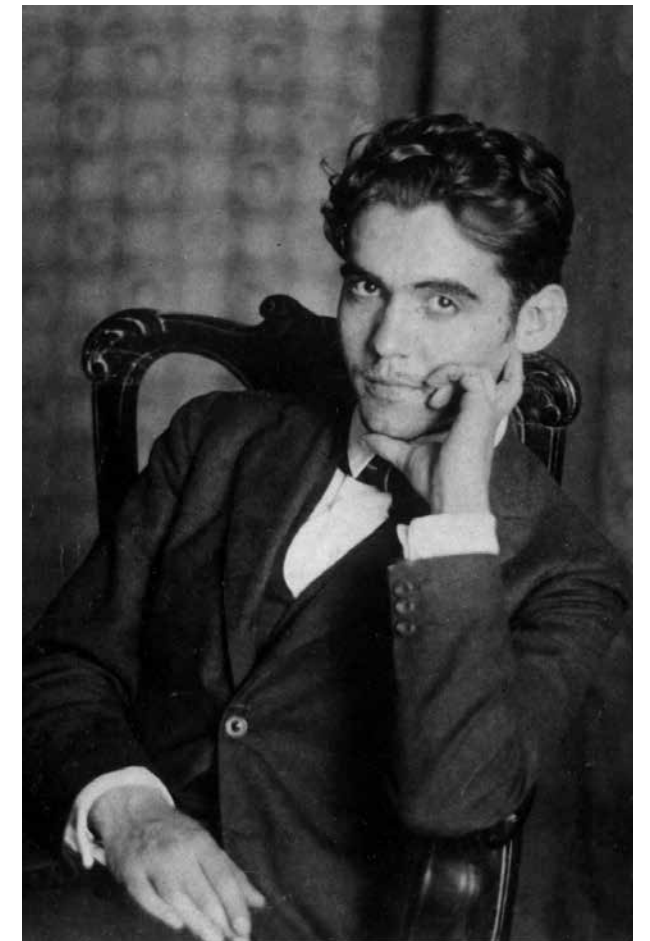
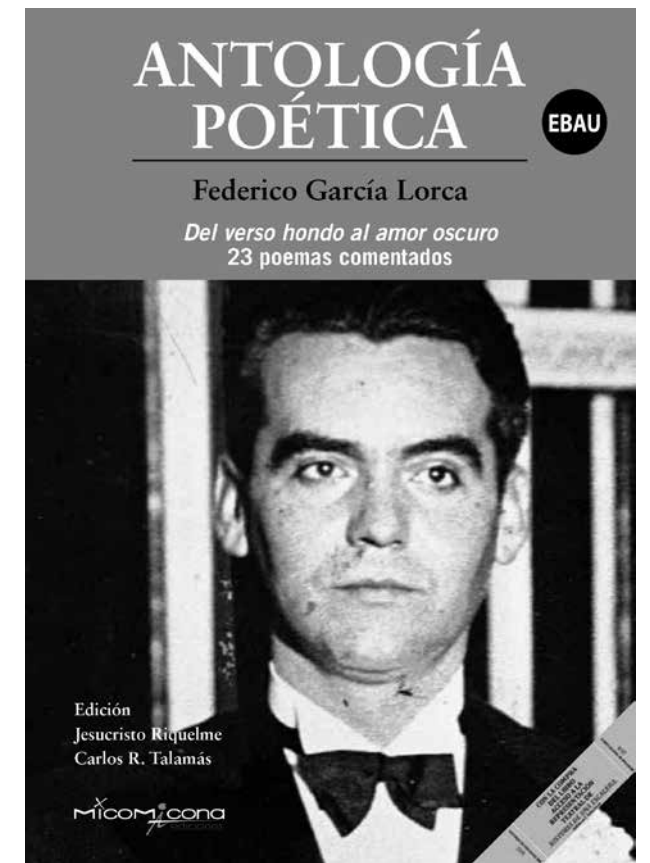


FEDERICO GARCÍA LORCA, POETA



Sumario

Del siglo xix a la guerra civil española:
La edad de plata (hasta 1939)

La generación del 27

Federico García Lorca

Actividades. Cuestionario EBAU

Respuestas al cuestionario EBAU

Del siglo XIX a la guerra civil española: La edad de plata (hasta 1939)

Los precedentes de la literatura del siglo XX se encuentran ya en las consecuencias de la revolución Gloriosa (1868) que derrocó a Isabel II (1843-1868) e instauró un régimen político que condujo a la I República (1873-1874): intentos de modernización de España, regida por un pensamiento liberal y reformista similar al que se vivió, *mutatis mutandis*, durante la Ilustración del siglo XVIII. Las grandes novelas del Realismo –Clarín (*La regenta*, 1885) y Galdós (*Fortunata y Jacinta*, 1887)– repercuten en las nuevas maneras de enfocar la realidad histórica y la nueva literatura. El hito poético que da inicio a la nueva posición estética lo marca el Modernismo: *Azul* (1888) del nicaragüense Rubén Darío.

La Literatura contemporánea en español se puede dividir en tres grandes períodos, de unos cuarenta años cada uno, que acompañan los avatares históricos.

Etapas de la literatura contemporánea en español (siglos XX-XXI)	
I. Edad de plata	De las fluctuaciones ideológicas de principios de siglo XX (crisis de la Restauración borbónica (1886, 1902-1931) –bipartidismo entre conservadores de Cánovas del Castillo y liberales de Sagasta, y dictaduras de Primo de Rivera (1923) y <i>dictablanda</i> de Berenguer (1930-1931)– hasta el final de la guerra civil (1936-1939): declive del imperio español
II. Literatura con censura dictatorial	El régimen del general Franco (1939-1975): estancamiento nacional y autarquía
III. Literatura aperturista y libre	Recuperación de la democracia (1975-actualidad): desarrollo y estado del bienestar, crisis económica y social (2008...)

Federico García Lorca

Historia de una escalera

Entre visillos

Hitos históricos: avances y sucesos en Europa y Norteamérica	
Hacia una nueva sociedad: <ul style="list-style-type: none"> · Segunda revolución industrial · Auge del capitalismo 	
· Inventos: Teléfono (1876), bombilla eléctrica (1878), ferrocarril (1879), automóvil (1886), telegrafía...	
· Auge e influencia de los periódicos (y las telecomunicaciones básicas)	
· Crecimiento económico mundial: los grandes <i>trust</i> norteamericanos: Rockefeller (y la Standar Oil, 1882)...	
· Las metrópolis desmesuradas y deshumanizadas: París, Nueva York...	
· Movimientos de dinero en la nueva estructura social: gran burguesía	
· Surgimiento de una sociedad de masas por primera vez: las <i>muchedumbres</i> de las que habla Federico García Lorca	

Frente a la España de 1900, estancada y pobre, que continúa por décadas:

- Universidades ineficaces de modernizar España: se consideraba aún que la investigación y la propensión al progreso no eran asuntos de incumbencia universal o gubernamental; Unamuno gritará polémica y sarcásticamente: *¡Que inventen ellos!* (1906)
- Iglesia prepotente, cobijada en el poder político reaccionario: poco solidaria
- Pésima situación de las clases populares (sobremano, la campesina, con una población rural del 66% -latifundios y tierras yermas-): paro y salarios bajos, mano de obra de menores de edad; migraciones a las ciudades.
- Analfabetismo (> 50% en 1900)
- Inflación económica y déficit acuciantes
- Deficiencia democrática: nula representación de amplios grupos sociales
- Represión política y auge de nacionalismos (vasco y catalán)

Los sucesos de finales del siglo XIX, especialmente los acontecimientos históricos de la guerra de Cuba (1895-1898) y sus consecuencias ideológicas, sociales y políticas para la decadente España, dan pie a las actitudes estéticas de los *modernos* que pretenden deshacerse y distanciarse de los decimonónicos o anticuados. Se trata de los pioneros «modernistas», y, de inmediato, de los reflexivos y críticos de la generación del 98.

Regeneración, educación y modernidad son las claves del período hasta la dictadura franquista. Las ideas difundidas por la Institución Libre de Enseñanza (ILE), Unamuno, Ortega y Gasset o las misiones pedagógicas... constituyeron un propósito de reforma progresista truncado por la derrota de los republicanos en la Guerra Civil (1939).

La **Edad de Plata** se subdivide en tres momentos generacionales separados entre sí por unos tres lustros:

La Edad de Plata (...1896-1939)			
1. Modernismo y grupo del 98	Guerra de Cuba (1895) y Tratado de París (1898)	Sensualismo estético moderno, con posterior sentido crítico y existencialista que contrarresta y condensa la tradición cultural clásica	Sirve de puente para lo venidero: de lo decimonónico –siglo XIX– a lo moderno (> <i>modernismo</i> y 98). El filósofo Ortega y Gasset reflexiona sobre la falta de cohesión nacional en el ensayo <i>España invertebrada</i> (1914)
2. Novecentismo o generación del 14	I Guerra Mundial (1914-1919)	Sistematización del saber, divulgación de la cultura a todas las clases sociales por medio de periódicos y ensayos, defensa de los valores intelectuales y la formulación estética de vanguardia	Supera el planteamiento de la Ilustración dieciochesca. Ortega y Gasset lo analiza en un ensayo inmediato: <i>La deshumanización del arte</i> (1925)
3. Generación del 27	Precursores y II República española (...1931) y Guerra Civil (1936-1939)	Integración de las masas en la cultura crítica; manifestación de una dualidad en liza: lo tradicional, popular y progresista, por un lado; lo minoritario, culto y elitista, por otro	La guerra y la posterior dictadura supusieron un portazo a la expansión cultural en ciernes. Ortega y Gasset lo recoge en su: <i>La rebelión de las masas</i> (1930)

García Lorca



José Ortega y Gasset (Madrid, 1883-1955), el filósofo más influyente del siglo XX en España

«En cuestiones de cultura y de saber,
solo se pierde lo que se guarda;
solo se gana lo que se da».

(ANTONIO MACHADO)

La crisis finisecular del XIX. La reforma educativa como solución: la ILE

En el último cuarto de siglo XIX, los reformistas más concienciados de la extrema situación de decadencia de España ven un único modo de conjurar el peligro de debilitamiento letal: para *desafricanizar* y *europizar* España es imprescindible actualizar y mejorar el sistema de enseñanza. Se hereda y revitaliza un lema que procede de la Ilustración: «Solo con Educación y Cultura se logrará el progreso de los pueblos».



Aulas rurales y de la ILE (finales de siglo XIX)



Victoria Kent



Clara Campoamor

sista era no conceder el derecho a más votantes que iban a apoyar el estancamiento!

Francisco Giner de los Ríos propone la creación de una institución educativa laica, independiente y algo más moderna que la red de escuelas y colegios religiosos que, como única opción, existían en la España del XIX. Se trata de un esbozo de ligera modernización del sistema para favorecer el crecimiento del país: la **Institución Libre de Enseñanza (ILE)** se crea en 1876 y perdura hasta que estalla la Guerra Civil. Pero su espíritu, *mutatis mutandis*, se prolonga durante el franquismo; así lo vemos como trasfondo en la novela *Entre visillos* (1955-1957), de Carmen Martín Gaité.

La ILE forja sus cimientos filosóficos de las teorías idealistas del alemán Karl Krause (1781-1832). El krausismo, pensamiento liberal emparentado con los erasmistas del siglo XVI y los ilustrados del XVIII, pretende reformar la educación y la convivencia. Aunque influye directamente ya en la generación del 98, su influjo alcanza a la situación represora del nacional-catolicismo durante los años del franquismo.

La primera vez que se reconoció en España el sufragio femenino fue en la Constitución de 1931 de la Segunda República Española, aunque en las elecciones a Cortes Constituyentes de junio de 1931 que se realizaron por sufragio universal masculino, a las mujeres se les reconoció el derecho al **sufragio pasivo**, por lo que pudieron presentarse como candidatas. Aunque solo tres mujeres resultaron elegidas (Margarita Nelken en las listas del Partido Socialista Obrero Español, Clara Campoamor en las del Partido Republicano Radical y Victoria Kent en las del Partido Republicano Radical Socialista).

He aquí los términos en que se planteó un famoso debate que mantuvieron las diputadas Victoria Kent y Clara Campoamor el 1 de octubre de 1931, en el Congreso de diputados español (II República), sobre el derecho de voto de las mujeres. Kent tomó la palabra:

«Que creo que el voto femenino debe aplazarse. Que creo que no es el momento de otorgar el voto a la mujer española. Lo dice una mujer que, en el momento crítico de decirlo, renuncia a un ideal. [...] Lo pido porque no es que con ello merme en lo más mínimo la capacidad de la mujer; no, señores diputados, no es cuestión de capacidad; es cuestión de oportunidad para la República. [...] Cuando la mujer española se dé cuenta de que solo en la República están garantizados los derechos de ciudadanía de sus hijos, de que solo la República ha traído a su hogar el pan que la monarquía no les había dejado, entonces, Sres. diputados, la mujer será la más ferviente, la más ardiente defensora de la República; pero, en estos momentos, cuando acaba de recibir el señor presidente firmas de mujeres españolas que, con buena fe, creen en los instantes actuales que los ideales de España deben ir por otro camino, cuando yo deseaba fervorosamente unos millares de firmas de mujeres españolas de adhesión a la República [...], he de confesar humildemente que no la he visto. [...] Por hoy, Sres. diputados, es peligroso conceder el voto a la mujer».

Replicó Campoamor y, sometida a votación la propuesta de la Comisión, quedó aprobada ese mismo día por 161 votos contra 121. Se redactó así en la ley electoral: «Artículo 36. Los ciudadanos de uno y otro sexo, mayores de veintitrés años, tendrán los mismos derechos electorales conforme determinen las leyes».

¿Por qué Victoria Kent tiene esa posición? Muy sencillo: porque, entonces, el voto mayoritario de la mujer española era conservador, tradicionalista y católico; por ello ¡lo progresista era no conceder el derecho a más votantes que iban a apoyar el estancamiento!

El krausismo

La doctrina de Krause impregna a algunos intelectuales en España, porque sustentaba el desarrollo íntegro del hombre en la educación y gozaba de un fondo ético: se pretendía despertar el espíritu crítico del alumno lejos de la política y la religión y agudizar la sensibilidad moral con respecto a la vida del pensamiento y a toda función pública, es decir, ser honestos para ser libres. Su introductor fue Julián Sanz del Río (1814-1869), cuyo ensayo *El ideal de la humanidad para la vida* (1865) pasó enseguida al Índice de libros prohibidos. Solo a partir de la revolución Gloriosa (1868) las ideas de Krause fueron difundidas en la Universidad española (1868-1876) por F. Giner de los Ríos, Gumersindo de Azcárate y Nicolás Salmerón, a quienes se encargó una regulación educativa progresista. No olvidemos que son los años que dan pie a la I República española (1873-1874). Los tres profesores fueron expulsados de sus cátedras con la restauración monárquica de los Borbones (Alfonso XII, 1876) por no ajustarse a las exigencias religiosas en sus propuestas docentes.

Los postulados del krausismo, adaptados por la nueva pedagogía de una escuela no dogmática por la ILE, bastante vigentes todavía, son los siguientes:

- Libertad de enseñanza: libertad de cátedra e investigación, libertad de textos
- Independencia Iglesia-Estado
- Todos los hombres son iguales: igualdad de varones y mujeres
- Racionalismo: interrelación entre Ciencias y Humanidades
- Supresión del criterio memorístico para evaluar
- Relevancia de la naturaleza: participación y vida; sentimiento y estilo de vida natural y armónico del mundo: el paisaje se convierte en un símbolo, de ahí las descripciones en la literatura y el estudio científico; Antonio Machado llama *amigo* al monte de Guadarrama. Crece la sensibilidad por la belleza natural y artística de la vida: armonía en la poesía y armonía en la existencia moral.

Ante las escasísimas y mal dotadas escuelas públicas, el **movimiento institucionalista** derivado de la ILE pone en marcha varias iniciativas de extensión cultural con un trasfondo muy humanista:

- 1910. La residencia de estudiantes (Madrid): el gran centro de intercambio cultural de postgrado universitario donde se entablan las relaciones de las más avanzadas ciencias. Dirigida por Alberto Jiménez Fraud, en *La residencia* convivieron los más destacados veinteañeros de las artes: García Lorca, Dalí, Buñuel...; fueron visitantes los ilustres de la época: Unamuno. Juan Ramón Jiménez, Alfonso Reyes, Eugenio D'Ors, Alberti...; y recibieron la visita de los más egregios ponentes extranjeros: el físico A. Einstein, la física y química Madame Curie, el economista J. M. Keynes, el filósofo H. Bergson, el arquitecto Le Corbusier...
- 1915. La residencia de mujeres (Madrid), dirigida por María de Maeztu, con profesoras como la filósofa María Zambrano y la pintora Maruja Mallo, y estudiantes como la abogada y política Victoria Kent.
- 1931. Las misiones pedagógicas. Acercamiento de todas las manifestaciones culturales a las poblaciones rurales más pequeñas y aisladas de la geografía española. Intervienen Manuel B. Cossío, Luis Cernuda, Alejandro Casona... y, ocasionalmente, Miguel Hernández.
- 1932. La Barraca. Un teatro universitario dirigido por F. García Lorca y por Eduardo Ugarte, que en montajes itinerantes lleva a ciudades mayores el teatro clásico español.



Proyecciones de cine, cantos, lectura...
en Las misiones pedagógicas (1931-1936)



Manuel Bartolomé
Cossío (1908), promotor
de Las misiones pedagógicas,
pintado por Sorolla

La generación del 27

El escritor granadino Federico García Lorca (1898-1936) es el máximo representante del grupo o generación del 27.

Un selecto grupo amigos, casi todos universitarios –algunos de ellos, profesores de Literatura–, irrumpe en el panorama artístico con ansias de novedad y creatividad: en la poesía, en la pintura, en el cine –el séptimo arte, todavía mudo–. Algunos se han conocido en la Residencia de Estudiantes: Dalí, Buñuel, García Lorca... Viven de manera acomodada.

Literariamente, parten de la tradición culta española, que han leído con avidez y profundidad: desde el Siglo de Oro (San Juan de la Cruz, Quevedo, Calderón, Lope y Góngora) hasta las voces líricas más recientes (el romántico Bécquer, el modernista Rubén, el pu-rista J. R. Jiménez). Pero también son asiduos de la literatura tradicional popular, que recopilan y cantan. Los poemas populares que memorizan son delicadezas que acarician o amarguras que muerden el corazón de los siglos. Federico García Lorca es el maestro en la recreación culta de la metáfora y de los símiles populares («Solo la metáfora puede dar una suerte de eternidad al estilo [porque] el poema que no está vestido no es poema, como el mármol que no está labrado no es estatua»):

Ante el cuerpo femenino desnudo, dice Lorca, en «La casada infiel», de *Romancero gitano*:

*Ni nardos ni caracolas
tienen el cutis tan fino,
ni los cristales con luna
relumbran con ese brillo.*

Es un refinísimo piropo: 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

La naturaleza siente y contagia o “empatiza”, como en el «Romance sonámbulo», asimismo del *Romancero gitano*:

*La higuera frota su viento
con la lija de sus ramas,
y el monte, gato garduño,
eriza sus pitas agrias.*

He aquí la sensación de pánico que experimenta la naturaleza toda, ante trágicos acontecimientos inminentes, en un lenguaje irracional pleno de connotaciones y ambivalencias: el viento, al sacudir las ramas de la higuera, se hace áspero y duro como éstas; y el monte, como un gato asustado, eriza sus más espinosas plantas, las pitas.

¡Un torero! paga el viaje fundacional del «grupo del 27» al Ateneo de Sevilla, donde se inaugura el homenaje a Góngora en 1927.



El torero Ignacio Sánchez Mejías, aficionado a la poesía y al teatro, gran amigo de escritores, y hasta presidente de Betis Balompié, sufragó el viaje a Sevilla de Alberti, Lorca (a la izquierda), Jorge Guillén, José Bergamín, Dámaso Alonso y Gerardo Diego (a la derecha). Cernuda estaba entre el público.

Origen de la generación del 27: y evolución

La actividad poética de la generación transcurre, *lato sensu*, durante la dictadura de Primo de Rivera (1923-1930), la *dictablanda* de Berenguer (1930-1931) y la II República (1931-1939). Después de la guerra, de estos poetas afloró la poesía desarraigada (Dámaso Alonso, V. Aleixandre) y se enfrentaron a la poesía arraigada de principios del franquismo.

La organización de dos homenajes con motivo de las efemérides conmemorativas del III centenario de la muerte de dos escritores del siglo de Oro explica la evolución de la nueva generación de poetas:

- Góngora (1927). Jorge Guillén y Dámaso Alonso han «descubierto» la poesía del barroco culterano Luis de Góngora: la han conseguido explicar y se han enamorado de su arte arcano. Aunque muy distinta, como manifestación del arte por el arte, se relaciona con la poesía pura que preconizaba J. R. Jiménez, que también resultaba hermética. Son los felices años 20 de las fiestas elegantes de ricos ambientes.
- Lope de Vega (1935): conmemoración del III centenario de su muerte (1935). El teatro de Lope es interpretado como un teatro social: los déspotas terratenientes de la II República se ven reflejados en los comendadores clásicos: *Fuenteovejuna* o *el comendador de Ocaña* será el drama por excelencia. La poesía de hace social puesto que ha habido una *rebelión de las masas*. Tiempos de revolución: son los trágicos años 30 del derrumbe económico mundial, de las imposiciones fascistas y de las anteguerras (en España y en Europa).

Ahora bien, sin duda, todos los miembros del grupo conocen las corrientes vanguardistas que deambulan por Europa, sobremano el surrealismo.

La nómina de poetas del 27

El listado de los más relevantes escritores de la generación del 27 –«¡Qué diferentes!»–, puntualizaba J. Guillén– puede presentarse así:¹



Características generales de la generación del 27

Los rasgos generales del grupo poético que conforma la generación del 27, aunque evolucionan de manera diversa, en sus orígenes coinciden en el uso de los siguientes rasgos literarios:

- Sincretismo de tradición popular y culta
- Uso de tradición y vanguardia (ismos)
- Evolución y equilibrio entre poesía intelectualizada y supuesta espontaneidad pasional
- Predominio del lirismo (con una lengua muy actual, pero selecta): irrupción posterior de la vehemencia épica (como mensaje para las masas, con un registro llano y claro)
- Usos métricos de hogaño y antaño:
 - Versículo y verso libre de la vanguardia: ritmo logrado por repetición o progresión de ideas, paralelismos, gradaciones...
 - Estrofas y medidas tradicionales: octavas, décimas, sonetos, romances; versos endecasílabos, octosílabos.
- Temática: los grandes temas universales
 - El amor: el amor da sentido a la vida en plenitud y eleva la dignidad de los amantes; duro lamento cuando se tropieza con impedimentos: una sociedad represora o mojigata que no tolera la libertad en el amor
 - Inquietudes íntimas: deseos y frustraciones por lo inalcanzado, angustia existencial
 - Preocupaciones sociales: sobre la miseria y la injusticia en las sociedades llamadas desarrolladas, anhelo de paz

¹ Dámaso Alonso llamó al poeta Miguel Hernández *genial epígono* de la generación del 27. A pesar de su genialidad, y de sus concomitancias, hoy lo estudiamos como representante más bien de la generación del 36 –generación de la guerra, generación de la II República o generación rota–, junto a los poetas Germán Bleiberg (Madrid, 1915-1990), Leopoldo [Urrutia] de Luis (Córdoba, 1918-2005), Rafael Morales (Talavera de la Reina, 1919-2005)...

El viaje lírico truncado del 27**1. Arte deshumanizado: aristocratizante y elitista; ni vulgar ni popular**

Poesía pura (y exaltación de la vida): el arte por el arte
 Poesía lúdica: · poesía vanguardista (ismos)
 · poesía neogongorina

YO lírico:
Cántico (J. Guillén)

2. Arte rehumanizado: sentimientos y emociones comunes; arte de masas

Poesía tradicional y popular
 Poesía impura (y recursos surrealistas): · compromiso social
 · compromiso político

NOSOTROS épico:
Romancero gitano, Poeta en Nueva York (Lorca)

Poetas y poetisas de la generación del 27**• Poetas del 27**

Gerardo Diego (Santander, 1896-1987) cultivó la poesía tradicional y la vanguardista. Se inició en el ultraísmo-creacionismo (arte deshumanizado: *Imagen*, 1918-1921) y emuló el estilo gongorino (*Fábula de Equis y Zeda*, 1926-192832), pero pronto giró a la temática sentimental e íntima (*Versos humanos*, 1924; *Alondra de verdad*, 1941) e, incluso, editó un libro religioso (*Viacrucis*, 1931). A diferencia de casi todos los compañeros de grupo, tomó partido por el bando sublevado: durante el franquismo fue profesor de instituto en Madrid. Los poemas tradicionales presentan formas clasicistas: cultivó con éxito décimas, romances y sonetos, y también letrillas y glosas. «El ciprés de Silos» está reconocido como uno de los sonetos más perfectos de nuestra literatura.

Vicente Aleixandre (Sevilla, 1898-1984), premio Nobel 1977, realizó estudios superiores (Comercio y Derecho), pero una enfermedad crónica le privó de sus actividades profesionales. Pudo vivir de rentas y dedicar su vida a la poesía. Es el ejemplo por antonomasia de escritor del «exilio interior»: permaneció en España sin alterar su desaprobación de la dictadura. *Espadas como labios* (1933) y, sobre todo, *La destrucción o el amor* (1934) lo condujeron al premio Nacional de Literatura. Después del magisterio de J. R. Jiménez, cuando ya vivía Juan Ramón en Puerto Rico, desempeñó la función de gran patriarca y guía de la poesía española de postguerra, hasta su muerte –esto es, unos 40 años–: prácticamente todos los poetas –en su etapa iniciática, inéditos o ya reconocidos– pasaron por su madrileña casa de Velintonia, 3, junto a Moncloa: desde Miguel Hernández hasta Guillermo Carnero, Pere Gimferrer, Luis Alberto de Cuenca o Luis Antonio de Villena.

Jorge Guillén (Valladolid, 1893-1984) fue un influyente profesor de Literatura en universidades españolas (Murcia, Sevilla) y extranjeras. Se había doctorado con una tesis sobre Góngora (1924) y fue el máximo representante de la poesía pura en España. Si podemos afirmar, en líneas generales, que Aleixandre es el poeta del pesimismo cósmico, Guillén lo es del optimismo y de la serenidad, de la alegría: «El mundo está bien hecho», proclama en *Cántico*: su poesía es un «cántico» porque goza entusiastamente de la existencia y del mundo, en cuyo centro se siente el poeta; trasciende las cosas que ve ya que cada instante contiene la eternidad y cada objeto es expresión sintetizada de la realidad toda. Sin embargo, ante la perplejidad de los poetas sociales, corrige y concede en *Clamor* (1957-1965): «El mundo de los hombres está mal hecho».

Pedro Salinas (Madrid, 1891-1951) fue un eminente catedrático de Literatura en la Universidad de Sevilla y en otras extranjeras tras su exilio en Estados Unidos. Realizó su tesis doctoral sobre las ilustraciones de *Don Quijote*. Trabajó en la ILE, fue organizador y secretario general de la Universidad de Verano, en Santander –la actual UIMP– hasta la Guerra Civil. En la capital cántabra, en el verano de 1932, conoció a la estudiante estadounidense Katherine R. Whitmore: ella sería la musa que ocultaría el poeta bajo el pronombre *tú* de sus poemarios *La voz a ti debida*, *Razón de amor* y *Largo tormento*. La joven retornó a su país, pero, aunque Salinas estaba casado, mantuvieron relación epistolar unos quince años.

Luis Cernuda (Sevilla, 1902-1963) fue discípulo de Pedro Salinas en la Universidad de Sevilla. Se licenció en Derecho, aunque jamás ejerció la abogacía. Fue profesor de español. A pesar de que nunca negó su homosexualidad, se sintió rechazado y vulnerable, aislado e inútil «como naipe cuya baraja se ha perdido». Cernuda desarrolló una personalidad hipersensible: por un lado, un carácter tan solitario como vehemente e irritable, por otro, una creatividad tierna y románticamente dolorida. Todo ello hizo que el eje vertebrador de su poesía fuera la soledad y su temas recurrentes (profundamente humanos), el ansia de belleza y amor –aunque el amor fuera vetado como impropio–, la lucha entre la realidad represiva y el deseo de realizarse. Superada su etapa inicial de poeta puro (*Perfil del aire*, 1924-1927) y clasicista (en la línea del «dolorido sentir» de Garcilaso), rehusando el lenguaje alambicado de Góngora, se sumerge en el surrealismo, más apropiado para expresar su malestar. En esta órbita inscribe su aventura amorosa: el amor insatisfecho de su amigo gallego inspirará *Los placeres prohibidos* (1931) y *Donde habite el olvido* (1932-1933). Durante la II

República trabaja en las Misiones pedagógicas. Y ya en 1936 recopila su producción completa en un tomo orgánico titulado precisamente *La realidad y el deseo*: el nexo de sus poemas es la rebeldía y la frustración por no poder gozar libremente de la armonía del amor. En 1938 se exilia y se dedicará a impartir clases en Inglaterra, EE. UU. y México.

Rafael Alberti (Puerto de Santa María, Cádiz, 1902-1999). Abandona pronto los estudios sin completar el bachillerato. Empezó siendo pintor, pero, al poco de morir su padre, en 1920, comienza a escribir siguiendo las modas de la época: tradición popular en su primer libro (*Marinero en tierra*, 1924), sobre la nostalgia de su tierra natal y el mar, y cancioncillas breves de poesía pura en *La amante* (1925) y *Alba del alhelí* (1926). A continuación en la oleada de los tributos a Góngora y del futurismo edita *Cal y canto* (1927) y, dedicado a los actores del cine mudo, *Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos*. Una crisis vital y espiritual, iniciada en torno a 1925, le hace perder la fe (en la religión y en el hombre) y fuerzas oscuras y pasionales, a las que llama «ángeles», pueblan el antiguo paraíso de la inocencia infantil. Ahora impregna su perturbación de surrealismo (*Sobre los ángeles*, 1927-1928): le inunda la angustia y el caos interior que libra en versículos; para el teatro produce una especie de antiauto sacramental tenebrista: *El hombre deshabitado* (1930). En los umbrales de la II República, recién casado con M.^a Teresa León, se afilia al PCE y comienza una etapa de agitación social por medio de la poesía; abraza la poesía impura enarbolada por Neruda: funda la revista revolucionaria *Octubre* (1934), con su mujer, y pasa a escribir una poesía populista de lengua llana que llega a traspasar la línea del panfleto (*El poeta en la calle*, 1936; *De un momento a otro*, 1938). Durante la guerra, con otros artistas funda la Alianza de Intelectuales Antifascistas. Se exilia en los últimos días de la Guerra Civil: va a Argentina, donde sufre un segundo exilio que lo lleva a Roma. *Las coplas de Juan Panadero* (1940) mantienen su compromiso de poesía civil.

Dámaso Alonso (Madrid, 1898-1990) estudió Derecho y Filosofía y Letras. Fue un eminentísimo profesor e investigador de la Literatura española. Reivindicó el culteranismo de Góngora, con su edición de *Soledades* (1927) donde explica y «traduce» las octavas del escritor barroco. Ostentó el cargo de director de la RAE. Su libro más importante, superada la época generacional de veinteañero con *Poemas puros* (1921), fue *Hijos de la ira* (1944): redactado durante la II Guerra Mundial, este poemario existencialista presenta una visión desgarrada de la condición humana; marca el inicio de la poesía desarraigada de la postguerra española. Recurre a largos versículos y a una lengua violenta que no repara en un léxico vulgar y ofensivo.

• Poetisas de la generación del 27**Escritoras, artistas e intelectuales de la generación del 27: de las del *14 a las sinsombrero**

M.^a Teresa León

Margarita Nelken Josefina de la Torre Rosa Chacel Ernestina de Champourcín

*Victoria Kent *Clara Campoamor *Carmen de Burgos

Maruja Mallo Concha Méndez M.^a Zambrano

Carmen Conde (Cartagena, 1907-1996), maestra de profesión, cultivo la poesía, el teatro y el ensayo. Fue la primera académica de número de la RAE (1979). En 1931, fundó, junto a Antonio Oliver, su marido, la primera Universidad Popular (en Cartagena) que contaba con biblioteca de adultos, biblioteca infantil, cine educativo y en donde se celebraban conferencias y exposiciones; ese mismo año publicó el ensayo pedagógico *Por la escuela renovada*. En 1933, auxiliados por el Patronato de Misiones Pedagógicas, fundaron la revista *Presencia*. Sus dos primeras obras fueron poemas en prosa (Brocal, 1929, y *Júbilos*, 1934, prologado por la chilena Gabriela Mistral, premio Nobel en 1945). Sus mejores poemarios llegarán más tarde: *Ansia de la Gracia* (1945), de marcado signo erótico, *Mujer sin Edén* (1947), *Mientras los hombres mueren* (1952)...

Concha Méndez (Madrid, 1898-1986), de familia acomodada, estudió en un liceo francés y viajó mucho por el mundo en lo que se han llamado sus «varios exilios»: Argentina, Inglaterra, Cuba, Uruguay, México... Casada con Manuel Altolaguirre fundaron unas gráficas en las que editaron a los más importantes escritores del momento (hasta el final de la Guerra Civil). Los libros de su primera etapa –*Inquietudes* (1926), *Surtidor* (1928), *Canciones de mar y tierra* (1930)– recurren a una poesía neopopularista que incorpora la modernidad de la época: el deporte, el cine, los automóviles; poemas de corte ultraísta y muy visuales. Una segunda etapa se inicia con una voz más personal (autobiográfica) y madura: *Vida a vida* (1932) y *Niño y sombras* (1936), elegía a su primer hijo, nonato. El desarraigo de la guerra y del exilio se manifiestan en *Lluvias enlazadas* (1939) y *Sombras y sueños* (1944), con predominancia de la poesía desarraigada: soledad y dolor, resistencia, abandono, nostalgia de la separación, de su tierra natal, de su compañero y de su madre, recientemente fallecida.

Ernestina de Champourcín (Vitoria, 1905-1999) recibió una esmerada educación, católica y tradicionalista: hablaba francés e inglés. Casó con el escritor Juan José Domenchina. Coqueteó con las vanguardias. Antes de la Guerra Civil publicó poemarios en los trata el amor con enfoques románticos y modernistas que culminan en una poesía pura muy próxima a la de Juan Ramón: *En silencio* (1926), *Ahora* (1928), *La voz en el viento* (1931) y *Cántico inútil* (1936). En su exilio mexicano, se centró en poemarios más bien de amor divino.

Federico García Lorca (Fuentevaqueros, Granada, 1898-1936)

De familia acomodada, a los once años pasó a vivir a Granada, donde estudia música y piano. Cursó estudios de Filosofía y Letras, y acabó la carrera de Derecho, aunque no ejerció nunca. De sus primeros viajes por España, organizados por la Universidad para estudiar el arte peninsular, surge su vocación literaria (*Impresiones y paisajes*, prosas poéticas de 1918). De 1919 a 1928 vivió en la madrileña Residencia de Estudiantes, donde conoció a los más ilustres intelectuales y comenzó su amistad con artistas del máximo relieve: Dalí, Buñuel..., J. R. Jiménez... Su primer estreno teatral fue un fracaso (*El maleficio de la mariposa*, 1920), pero le sirvió de acicate para mejorar su propuesta dramática. Conoció a Falla en Granada, que lo animó a profundizar en la música; antes había conocido a Machado, en Baeza, y apreció el valor del folklore y de la canción tradicional que tanto se recuperó en la casa sevillana de los Machado; Dalí, en la *Resí*, le instará a que se inicie también en el dibujo y la pintura. Lorca tocaba el piano y componía, y nos dejó una buena colección de sugerentes dibujos.

Su primer gran éxito le llega en 1928, con *Romancero gitano*, aunque el poeta se queja de que lo quieren encasillar: «Me va molestando un poco mi mito de gitanería», confiesa en carta a Jorge Guillén.

En 1929, tras su ruptura afectiva con el escultor Emilio Aladrén, y el malestar producido por los desprecios artísticos de los otrora amigos Dalí y Buñuel en relación con su supuesto folklorismo de *Romancero gitano*, viaja a Nueva York, con Fernando de los Ríos, futuro ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes en la II República. Se abren sus horizontes y escribe el poemario surrealista *Poeta en Nueva York* (1929-1930), con textos de adhesión a la raza negra, de denuncias de una civilización que le exaspera: canta con sensibilidad social en pleno *crash* económico de 1929; con este libro se moderniza la escritura poética contemporánea universal.

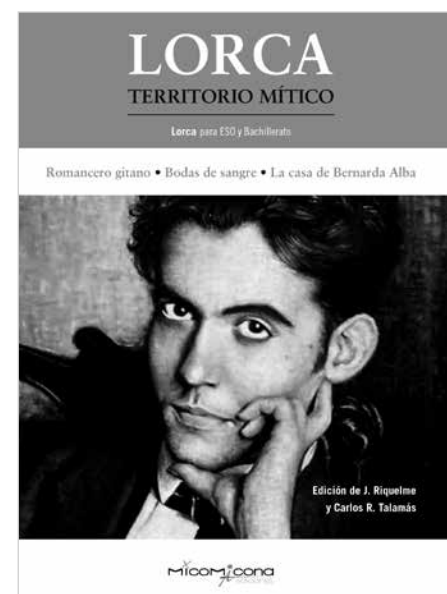


A su regreso, Lorca ofrece conferencias-recitales de sus obras: las explica. Y esto lo hizo tanto con *Romancero gitano* como con *Poeta en Nueva York*: ninguno de los dos libros era sencillo de comprender en su profundo calado humano y literario, y necesitan de la exégesis del autor.

Con el éxito poético garantizado, el granadino dirige el interés de su mirada hacia el teatro: en el marco de la ILE, funda el grupo de teatro universitario ambulante La Barraca (1932), con el que lleva obras clásicas de nuestros siglos de Oro (Lope de Rueda, Cervantes, Lope de Vega, Calderón) a pueblos y capitales de provincia. Pronto obtiene el reconocimiento general con su teatro poético: se trata de su primera tragedia rural, *Bodas de sangre* (1933-1934), que, por fin, le proporciona la independencia económica de su padre (¡a los 35 años!). El fervor se incrementa durante su segundo viaje a América: esta vez a Sudamérica –Argentina y Uruguay–, donde representará también su segunda tragedia rural: *Yerma*. Regresa a España, y comienza a escribir sus últimas obras: en poesía, *Diván del Tamarit*² y, por la muerte del torero Sánchez Mejías, su famosa elegía *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* (1934: el amigo torero había sido corneado letalmente por un toro en la plaza de Manzanares (Ciudad Real en el verano de 1934).

La muerte de Lorca

La Guerra Civil «estalló» el 18 de julio de 1936. Lorca tenía muchos detractores, envidiosos de su fama y de su popularidad, que no toleraban su manera progresista de ser, de opinar, de crear y de vivir. Un grupo de nacionales golpistas –*incontrolados*, se decía–, lo detuvo en casa de la familia del poeta Luis Rosales, familia falangista que lo había protegido, y lo fusiló el 18 de agosto de 1936, en el camino de Víznar a Alfacar (Granada), al mes de haberse declarado el *alzamiento nacional* de Franco. «Político no lo seré nunca, ¡nunca!», acabada de declarar a su amigo Dámaso Alonso. Sus restos no han sido recuperados todavía y han suscitado una de las polémicas más recurrentes en torno a la *Memoria histórica*. Había dejado escritos dos libros póstumos, dos de sus mejores obras: el poemario *Sonetos del amor oscuro* y el drama socio-rural de mujeres *La casa de Bernarda Alba*.



² *Diván* quiere decir conjunto de poemas, en las tradiciones árabe y persa; *Tamarit* era el nombre de uno de los huertos familiares de los Lorca en Granada. La referencia al jardín de la infancia es obvia.

Contexto creativo de Lorca

El contexto lorquiano que explica su producción literaria (de 1916 a 1936) se cimienta en dos circunstancias:

- ▶ la circunstancia histórica e ideológica
- ▶ la circunstancia artística y cosmovisionaria

—La precariedad de España abocará, en el primer tercio de siglo XX, a la renovación de una sociedad poco consolidada, aunque con una burguesía en ciernes y un poder represor de la pobreza; hoy llamaríamos a esto, lucha contra la marginalidad, contra la vulneración del desprotegido y contra la aporofobia³.

—La estética ilusionante será la de la búsqueda del valor eterno de la expresión artística, esto es, un valor infinito y universal; este valor de la esencia profunda de los cánones tradicionales y modernos conduce a la reelaboración de la tragedia y el mito, que vale tanto como decir que estamos en plenitud ante la literatura de la trascendencia.

El espacio y el tiempo –la España (o la Andalucía, para Lorca) del primer tercio de siglo XX– se erigen en mito trascendente para toda la humanidad.

Lorca es, por un lado, un post-romántico y un post-simbolista, traspasa las vías modernistas y los senderos vanguardistas, y, por otro lado, alcanza a la sociedad y a los lectores del siglo XXI. Sus héroes, opuestos a las normas caducas del *establishment*, rezuman *romanticismo lorquiano*: el gitano, el negro, las heroínas de la libertad..., y huelen a postromanticismo los espacios simbólicos –no del pasado, sino del presente–: Andalucía, Granada, Nueva York...; y salpican pugnas entre personajes y escenarios que son trágicos no porque su desenlace es deplorable o mortal, sino, sobre todo, porque palpita un destino fatal, que somete al héroe a unos impulsos o deseos que le llevarán inexorablemente a la muerte.

Trayectoria poética: evolución del Lorca, poeta

Podemos señalar, *grosso modo*, **cuatro etapas** en la producción poética de García Lorca, con algunos vaivenes en su expresión artística:

- 1) Neopopularismo y cierto costumbrismo decadente (1917-1926): influjos populares (hasta 1926), que van de *Libro de poemas* y *Canciones* a *Suites*. Abunda la poesía relativa al mundo doméstico e infantil, en la que destacan la naturaleza y el concepto de pueblo como tradición.⁴ El poeta se mueve en una atmósfera de ilusión e inocencia. [Antología 1-4 (*Canciones*)]
- 2) Neotradicionalismo del flamenco y otros palos: del culto a lo popular pasa el poeta a lo popular de lo culto, del ámbito de la casa se transporta a Andalucía. Creación del territorio mítico (hasta 1928), que va del *Cante jondo* al *Romancero gitano*. *La pena negra* es el síntoma de la frustración vital y de una pizca de nihilismo.⁵ [Antología 5-6 (*Cante jondo*), 7-11 (*Romancero gitano*)]
- 3) Surrealismo *sub specie* lorquiana: influencias vanguardistas (surrealismo, ultraísmo), en torno, sobre todo, a *Poeta en Nueva York* (1929-1930).⁶ El poeta sale de Andalucía (y de España) y viaja a América (EE. UU. y Cuba). Se encuentra con la opresión de la metrópoli norteamericana, un mundo hostil al que responde estéticamente con el abandono de lo popular y de lo tradicional, y con un desesperanzado abrazo vanguardista para expresar el vacío y la desolación humana –imágenes visionarias, versolibrismo...– porque *los negros penan*. [Véase la información básica sobre la Vanguardia en las dos páginas siguientes]. [Antología 12-14 (*Poeta en Nueva York*)]
- 4) Clasicismo de tradición culta: después de un largo paréntesis de casi un lustro (1935-1936) y tras cosechar sus grandes éxitos teatrales⁷, Lorca retorna a la tradición y culminación lírica de metros clásicos, desde la elegía (*Llanto a Ignacio Sánchez Mejías*) a las formas arábigo-andaluzas (gacelas y casidas de su poemario *Diván del Tamarit*) y los sonetos (los póstumos (*Sonetos del amor oscuro*)). El intimismo refleja la pérdida de la infancia como tema literario de la personalidad del poeta –*Diván*–, el tema de muerte solo superada por la obra de arte –*Llanto*– y el tema del ocultamiento del amor homoerótico (*Sonetos*).⁸ [Antología 15-16 (*Diván*), 17-20 (*Llanto*), 21-23 (*Sonetos*)]

Apréciase el viaje literario o vuelo artístico que recoge la aventura de Lorca hasta que cercenaron su vida:

- 1) Casa / jardín: inocencia y felicidad de la infancia
- 2) Andalucía / mito: la *pena negra*
- 3) EE. UU. / inconformismo contra la opresión
- 4) Retorno al intimismo de la infancia –la infancia perdida– y del amor –el oculto amor oscuro: represión personal y amarga.

Con Lorca damos un paseo emocional profundo que va del ello (casa y naturaleza) al nosotros (con las alegorías de la gitanería, la negritud) y al yo del amor inconfesable y, por tanto, desdichado.

³ *Aporofobia*, neologismo ideado por la filósofa Adela Cortina, con el sentido de aversión a la pobreza (y a los pobres), fue elegida por Fundéu como palabra del año en 2017.

⁴ En el teatro, Lorca trabaja, asimismo el teatro de formato infantil de marionetas y guiñoles: A *El maleficio de las mariposas* (1920) suceden *Los títeres de cachiporra* y *Tragicomedia de don Cristóbal*...

⁵ Para la escena Lorca escribe una obra histórica sobre un mito femenino: *Mariana Pineda* (1927)

⁶ Para la escena ideó dos obras complejas de atmósfera surrealista: *El público* y *Así que pasen cinco años*.

⁷ Los grandes éxitos de su dramaturgia llegan con dos tragedias rurales –*Bodas de sangre* (1933) y *Yerma* (1934)– y un drama de publicación póstuma: *La casa de Bernarda Alba* (1936).

⁸ Llámase homoerótico al deseo sexual dirigido a una persona del mismo sexo: es el bautizado por Lorca como *amor oscuro*.

Las vanguardias: los -ismos

Frente a los modernos –los *modernistas*– y los del 98, en la primera y segunda décadas del siglo XX, surgen postulados ideológicos y artísticos que invitan al cambio: se rechaza todo lo que huele a siglo XIX: «Lejos sean arrojadas también capa y eminente chistera», reclama Eugenio d'Ors en una de sus glosas (c. 1915). Se abren dos caminos para diferenciarse de lo anterior:

- ▶ uno, convencional: regeneración optimista (Novecentismo o generación del 14)
- ▶ otro, rupturista, el Arte Nuevo de la Vanguardia (que dará pie al grupo del 27)

Entre 1910 y 1929 (crisis bursátil en EE. UU. y *crash* económico mundial) surgen movimientos que buscan la renovación radical de las formas artísticas: es la vanguardia estética. Los artistas, no solo los literatos, toman una postura rupturista, que en absoluto es uniforme: las corrientes vanguardistas son diversas –en ocasiones, contradictorias– y bastante efímeras. Ahora bien, coinciden en que siempre son lúdicas: juegos tipográficos, juegos de asociaciones libres, rupturas del sistema y de lo esperado, humor, etc. Se ha perdido la seriedad y la trascendencia del 98, su compromiso social y político. Por ello a las propuestas elitistas de una poesía pura se abalanzará durante la II República la poesía impura, encabezada por el chileno Pablo Neruda, con Miguel Hernández como máximo representante: mas esto ocurrirá a mediados de la década de los 30.

Características generales de la Vanguardia

- Ruptura artística. Hostilidad contra la tradición: se niega el valor del pasado artístico; el arte es el futuro, lo nuevo; provocación consciente de nuevas materias y contenidos artísticos (geometrismo, avances técnicos). Predominancia del arte plástico
- Huida de la realidad: deformación e invención de lo que no hay (cubismo, abstractismo...). Reivindicación del genio individual y de la creación personal (y subjetiva)
- Entidad propia del arte. Ortega recogió las consignas: «La vida es una cosa, el arte es otra. No las mezclamos», «El poeta empieza donde el hombre acaba». Tendencia al arte por el arte: a) diversión, juego; b) el arte puro, la poesía pura
- Desapego a la representación fiel del realismo: deformación, borrosidad o ausencia de lo figurativo y de las relaciones lógicas (por influencia de las teorías de inconsciente de Freud). Ya el impresionismo desfiguraba los límites de las formas humanas en la pintura para no competir con la fotografía. La imagen surrealista entronca con la visión o la imagen visionaria, en la literatura, y el abandono de la metáfora tradicional
- Deshumanización del arte: el esteticismo y el formalismo conducen a alejarse de todo lo que es corriente o del gusto vulgar o de la masa; es un arte de sensibilidades superiores, de «aristocracia instintiva», privado de patetismo o emoción, pero no anula al hombre pues preserva su intelectualidad: por ello se es contrario al sentimentalismo y al romanticismo, al arte chabacano o convencional, y a la propensión de trascendentalismo
- Defensa de un arte sin compromiso social o político, salvo el surrealismo de Breton. Cultivo del ideal de la obra perfecta: preocupación por el lenguaje y el estilo pulcro, sin adornos superfluos (contra lo modernista) y sin vulgaridad o procacidad (contra lo realista-naturalista). El ejemplo de la *poesía pura*, en España, será Juan Ramón Jiménez, escritor elitista y de minorías («A la minoría, siempre»), pues solo se dirige a quien le pueda entender: la gente común no entiende el arte y se irrita; provocación y desprecio del gran público, sin evitar lo escandaloso, pues el no avezado no entiende el arte nuevo: aversión de convencionalismos éticos y estéticos del pasado; riesgo de hermetismo y cripticismo

La **imagen visionaria** es una expresión irracional o ilógica, que transmite reacciones emotivas que pueden ser compartidas por el receptor: el poeta «hace sentir» al lector. No se trata de una analogía o parecido formal o moral, como sí lo era la metáfora tradicional. Ej.: Para García Lorca, la aurora en Nueva York «tiene / cuatro columnas de cieno»: el poeta siente náuseas ante la gran y poluta ciudad y expresa repulsivamente su desarraigo.

Las Vanguardias en España

Literatura vanguardista en España

1. Cubismo (Ultraísmo, Creacionismo)
2. Futurismo
3. Expresionismo
4. Dadaísmo
5. Surrealismo

Algunos de los poetas de la generación del 27, en su primera etapa, se sometieron a los ismos, junto a los recursos de la tradición histórica de la literatura y de la oratura (literatura popular oral).

Las expresiones vanguardistas más florecientes con incidencia en la literatura en español fueron las siguientes:

- **Cubismo** («Las señoritas de Aviñón», de Picasso, 1907), con sus plasmaciones literarias en el **creacionismo** (Vicente Huidobro, 1916) y en el **ultraísmo** (caligramas de Guillermo de Torre, 1918)
- **Futurismo** (Filippo Marinetti, 1909), con ejemplos en Pedro Salinas y Rafael Alberti
- **Expresionismo** (desde, al menos, 1910), con Valle Inclán como representante en sus *Sonatas* y en sus esperpentos (*Luces de bohemia*)
- **Dadaísmo** (Tristán Tzara, 1916), con parodias de P. Salinas
- **Surrealismo** (André Breton, 1924), con muestras en **García Lorca**, Aleixandre...

El **surrealismo** es la cima del ilogicismo: la exaltación de la libertad individual y artística. De una manera casi automática se transcribe la expresión emanada del subconsciente (o de lo onírico, esto es, de lo soñado), una vez liberado el pensamiento del hombre de toda atadura racional y de cualquier represión cultural o moral. Se pretende sustituir una realidad caduca por



El gran masturbador, Salvador Dalí (1929)

otra superior y profunda, que está “por encima” –una superrealidad: superrealismo < surrealismo < *sur-réalisme*–. Recibió influencias determinantes del psicoanálisis. Su creador (1924), el francés André Breton asoció políticamente el surrealismo al comunismo: liberación, pues, de los impulsos reprimidos (Freud, *La interpretación de los sueños*) y de las trabas impuestas por la sociedad burguesa (Marx). La libertad imaginativa permite la asociación inesperada de palabras (o de objetos) con el propósito de estimular en los receptores reacciones asimismo subconscientes. Léautreumont definió el surrealismo como «el encuentro fortuito de un paraguas y un huevo frito en la mesa de un quirófano». Aflora la temática prohibida: los placeres y las relaciones sexuales (el amor loco < *l'amour fou*), las represiones homosexuales. Dalí pinta *El gran masturbador* (1929); Cernuda edita *Los placeres prohibidos* (1931). El metro de los versos se alarga y se libera: es época de versolibrismo.

Características de la obra poética de García Lorca

Lorca significa la cima de la poesía española del siglo XX y el esplendor del teatro de su época. Aunque la dictadura asestó un funesto golpe a la cultura, la voz del granadino no pudo ser acallada.

Convergen en Lorca dos caminos: el de la gracia (inspiración o *duende*⁹) y el la elaborada y rigurosa creación. Una vez escritos sus textos como borradores, los revisaba y corregía y no los editaba hasta no estar satisfecho: en algún caso, como el de *El poema del cante jondo*, tardó diez años en publicar. Lorca prefería mantener vivas sus composiciones, por medio de la representación en lecturas; su poesía es **eminentemente oral**, para ser declamada. Con ironía y donaire, escribió a Jorge Guillén en 1927: «A mí no me interesa ver muertos definitivamente mis poemas..., quiero decir publicados».

Por todo ello, las constantes que se convierten en las características del estilo lorquiano, que, en líneas generales, configuran los rasgos que hemos adelantado en la poesía de la generación del 27, son las siguientes:

⁹ El duende no se aprende, nace con el artista: el duende es «la cultura de la sangre»; surge de una fuerza desconocida.

— Fusión de tradición popular y tradición culta

- La tradición popular se ciñe al folklore andaluz y a la poesía cancioneril de los siglos XV y XVI (y a la arábigo-andaluza de los siglos anteriores): es lo que llamamos neopopularismo. El ritmo de la lírica tradicional popular hace de muchos de sus poemas, obras de música y canto (especialmente, los romances); pero también innova en sus formas métricas (versolibrismo) aunque retome el soneto en su postrera obra¹⁰
- La tradición culta ofrece tres vertientes: la clásica (Góngora y, sobre todo, Lope de Vega), la moderna (desde el romanticismo de Bécquer¹¹ y Rosalía de Castro hasta el modernismo de Darío¹², y los patriarcas españoles del simbolismo, Antonio Machado y el purista Juan Ramón Jiménez) y la contemporánea o vanguardista (destellos surrealistas y ultraístas)¹³

— **Oralidad:** la poesía (como, por definición, el teatro) es oral; Lorca citaba y recitaba: es el bardo predecesor del vate de la imprenta: para él publicar (*en voz alta*) solo es *re-citar*¹⁴; publicar (*en letra impresa*) es encerrar entre tapas

— **Conceptismo expresivo:** densidad semántica y polisemia léxica, elipsis y reducción de la anécdota

— **Símbolos renovados y metáforas asombrosas:** efectistas relaciones (opuestos, sinestesia) entre los términos reales y los imaginarios, con un vocabulario exquisito, mas nunca extraño. Los motivos simbólicos –luna, sangre, navajas y cuchillos, caballos, fecundidad, muerte...– imponen sentimientos y reacciones de fuerzas anteriores a la contemporaneidad. La antropomorfización y la animalización es muestra del panteísmo y de la conjunción de los estados de ánimos de los personajes poemáticos con la naturaleza

— **Poeta de mitos,** más allá de las ideas: Lorca, aunque superficial o anecdóticamente anclado en sucesos cotidianos, excava para extraer del mundo de la razón huellas de un trasfondo irracional y de creencias que nos transportan a un mundo primitivo y elemental; en ese mundo no tiene cabida el psicologismo humano civilizado

Ni siquiera en la etapa de poesía popular se puede afirmar hoy que Lorca es un poeta de claridad invasora: **el granadino es un poeta profundo y, por ende, complejo.** Sin embargo, el ritmo y la base anecdótica y popular de sus textos, fundamentados en lo consabido y lo consentido por la tradición, solo muestran una aparente sencillez. No hace falta llegar a la poesía de lustres surrealistas para comprender, en la actualidad, que Lorca es un poeta intenso y enigmático. **Opta por el misterio a riesgo de resultar insondable.** Así lo vamos a comprobar en la interpretación que proponemos de *Romancero gitano*. «No importa la incoherencia real [o racional] de esos enlaces: los ve la imaginación y los retiene la emoción que en ellos se encausa»¹⁵.

*Soledad de mis pesares,
caballo que se desboca,
al fin encuentra la mar
y se lo tragan las olas.*
(F. García Lorca)

En la tradición hasta el siglo XX, la metáfora estaba conectada con términos fácilmente reconocibles: la similitud entre la imagen y el referente era habitualmente perceptible; si decíamos *Es una tortuga caminando*, asociamos el caminar de la tortuga a lentitud, parsimonia. En las visiones del siglo XX, la imagen visionaria se relaciona por los sentimientos comunes que despiertan el término poético y su referente: son sentimientos subjetivos e inmateriales. Lorca domina la ambigüedad entre *Soledad* como nombre de Soledad Montoya –la gitana que espera enamorada sin que llegue el amado– y el concepto abstracto de soledad (=“pena gitana”); sobre la metáfora nítida del *caballo*, se yergue el símbolo o la visión de una pasión amorosa desenfrenada y fatal que conduce trágicamente a la nada, a la muerte, después de ofrecer (*al fin*) el espejismo de grandiosidad del mar.

¹⁰ Uno de los recursos rítmicos más frecuente es el paralelismo tanto gramatical como léxico, y el uso del estribillo y del retorno con ligeras variaciones de palabras sumamente significativas. Lorca era consciente de que, ante un público mayoritariamente analfabeto, debía dirigirse a él, no con letras, sino con palabras que se oían: de ahí sus canciones y sus romances, y de ahí que no tuviera tanta preocupación en publicar.

¹¹ Saboréese la impronta becqueriana comparando «Mi vida es un erial: / flor que toco se deshoja» con la «Canción menor» de Lorca: «Y veo secarse los lirios / al contacto de mi voz».

¹² Rubén Darío, «el jefe del idioma», en palabras de Lorca.

¹³ Algunos de los versos del *Romancero gitano* son, sucesivamente, recreaciones del culteranismo de Góngora: «Los densos bueyes del agua / embisten a los muchachos / que se bañan en las lunas / de sus cuernos ondulados» («Romance del Emplazado»), de las greguerías de Ramón Gómez de la Serna: «la media luna soñaba / un éxtasis de cigüeña» («Romance de la Guardia Civil española»), de ingenio surrealista: «Dejadme subir!, dejadme / hasta las verdes barandas. / Barandales de luna / por donde retumba el agua» («Romance sonámbulo»).

¹⁴ A Lorca no le gustaba tanto publicar (dar a los ojos de la imprenta) como recitar (dar a los oídos de las gentes). Lorca busca más al oyente que al lector. Esto es similar al proceso público del cante jondo: el cante flamenco puro, en general, rehúye el tablado multitudinario y se confina en la intimidad de la *juerga poética*. Federico era juglar y escenario íntimo, al unísono. Recordaba Jorge Guillén que, al leer Lorca –él solo y en voz alta– *Bodas de sangre* quedó exhausto, porque recitó y representó con brío increíble la tragedia. En *Romancero gitano*, aún dominando lo narrativo, se incluyen en trece de los romances algún diálogo, esto es, el estilo directo; el modo de contar también recurre a las técnicas tradicionales del comienzo *in media res* o del final truncado: así los romances «Reyerta», «Muerte de Antoñito el Camborio»; eficaz es el comienzo con una conjunción ilativa: «Y que yo me la llevé al río...» (de «La casada infiel»).

¹⁵ Elogio de Jorge Guillén en su prólogo a las *Obras completas* del granadino, en 1954.

Símbolos en la obra lorquiana

De manera didáctica, simplificamos los significados de algunos de los símbolos de García Lorca:

Algunos de los símbolos de García Lorca	
Agua	Si fluye, vitalidad (vida), asociada tanto a lo erótico –personificación de Venus: amor espiritual y atracción sexual– como a lo fértil o reproductivo; si se estanca, el agua representa la muerte, pero el agua también asfixia o ahoga –en ocasiones, se retoma el sentido bíblico de ‘muchedumbre’: <i>herido por el agua</i> , ‘herido por la muchedumbre’. El agua es asimismo característica de la ciudad de Granada (rumor del agua); ahora bien, el flujo del agua puede ser subterráneo: lo que no se ve, lo que se oculta, y da vida. <i>Sed</i> : deseo sexual. <i>Río</i> : libertad y erotismo; <i>Pozo</i> : estancamiento y muerte
Luna	La muerte, y la amenaza de tragedia. La luna, al contrario que el sol, crece y decrece, desaparece: su vida está sujeta a la ley universal del devenir, del nacimiento y de la muerte; su decrepitud, como la del hombre, desemboca en la muerte. Predomina la luna de la fatalidad, diosa o reina de los deseos prohibidos en tantas civilizaciones antiguas. Pero también la luna es signo erótico, de maternidad (fecundidad) e incluso belleza (luna-mujer); como ser hermoso, es una bailadora [de la vida y de la muerte], mágica e hipnotizadora
Sol	Vida, alegría
Viento	Erotismo masculino, agresor sexual
Sangre	Riego de vida: fecundidad, incluso con resonancia sexual; si es producto de la herida, simboliza la muerte
Toro	Bravura, vitalismo. Pero también es destino de muerte
Caballo	La fuerza del destino y el instinto, el deseo apasionado de erotismo y la atracción sexual; el caballo desbocado es presagio de muerte, mensajero de la muerte
Verde	Naturaleza; esperanza de lo que reverdece (vida). Virilidad y aspecto caló. Estigma gitano de tragedia y fatalismo: el deseo prohibido que aboca a la frustración; y, por ello, también a la rebeldía y a la ausencia de vida: muerte. En «Verde que te quiero verde», como en la «Casida del herido por el agua», estamos ante la aceptación dramática de la naturaleza trágica de la pasión y vida del propio sujeto lírico: se trata del patético deseo de no olvidar –con la experiencia punzante a lomo–: como si el poeta descendiera a los infiernos (<i>pozo</i>), a ver a ese ser (chica o niño) hasta identificarse o fundirse en su desgracia y, sin duda, en la necesidad de vivir

En el drama de *Doña Rosita la soltera o El lenguaje de las flores*, Lorca despliega el significado básico que otorga a algunas flores. Habla, en el acto II, la Solterona 3.^a (en el piano), las Solteronas 2.^a y 1.^a y la Tía, respectivamente:

Solo en ti pongo mis ojos
–el heliotropo expresaba– [...] *Soy tímida*, la violeta.
Soy fría, la rosa blanca.
Dice el jazmín: *Seré fiel*.
Y el clavel: *iApasionada!*
El jacinto es la amargura;
el dolor, la pasionaria.

El jaramago es desprecio,
y los lirios, la esperanza.
Dice el nardo: *Soy tu amigo*;
Creo en ti, la pasionaria.
La madre selva te mece,
la siempre viva te mata.

Federico García Lorca

La temática lorquiana

García Lorca aúna inspiración tradicional popular e influencias cultas, convierte el rito social en lucha mítica, reivindica con trascendencia ética grupos marginados en la época, dignifica el sentimiento de frustración –el amor o la maternidad imposibles– y sublima la muerte cuando ésta es consecuencia de la lucha noble por defender una cultura silenciada y reprimida; es una forma de ver el mundo, con el respeto de sus costumbres y el nacimiento de derechos de etnias y razas vulnerables (gitanos, negros) y de sectores sociales deprimidos (mujeres y, tácitamente, homosexuales).

- El tema general de su obra es el **choque entre el principio de autoridad establecido y el principio de libertad**, el destino trágico de «pena negra», el que impide las querencias del hombre y provoca la angustia y la muerte
- Con insistencia, los asuntos tratados en su obra de poeta y de dramaturgo giran en torno al conflicto de la vida del hombre (varón y hembra, aunque con tendencia contextual a una perspectiva androcéntrica) que queda **frustrado por intentar afirmar su individualidad** frente a las cargas sociales y los prejuicios descalificadores de igualdad y libertad
- Profundidad en las constantes de los subtemas tradicionales: pasión y desgarramiento amoroso, arrojo noble y valentía, dignidad humana ante la muerte y ante la opresión:
 - El **amor es una mítica fuerza irracional que arrastra al hombre** (al varón y, sobre todo, a la mujer): deseo irrefrenable – amor y sexo son inextricables–, cuya energía aboca a la tragedia, a la violencia y a la muerte –asesinato, suicidio
 - El fruto del amor y el sentido del matrimonio es, tradicionalmente (y en la esfera del catolicismo del «creced y multiplicaos»), la descendencia; por ello, **la frustración se encarna en la despreciada soltería** (*Doña Rosita la soltera*, que lo es sin quererlo) **y en la esterilidad** (*Yerma*, que se debate en otros frustrantes códigos limitadores de la libertad individual como los del honor y la honradez y la tradición); son maldiciones míticas de la naturaleza y la sociedad¹⁶
 - La **solidaridad con los sectores vulnerables y marginados** de la sociedad, con los que sufren persecución a causa de la injusticia: gitanos, negros, mujeres, homosexuales, pobres...¹⁷
 - El **deleite de la infancia y su recuerdo**: los años felices de la infancia son un reducto de la frustración, puesto que no hay, en el imaginario lorquiano, sufrimiento sino dicha. El momento en que el ser humano (varón o mujer) es consciente de que existe represión o fatalismo de violencia, tragedia o muerte comienza la evanescencia del ser como individuo satisfecho o bienaventurado; ello puede conducir, en el territorio mítico lorquiano, a anulación o muerte



Recreación de *La Barraca* (Zafarraya, Murcia, 2015)

¹⁶ La homosexualidad, en aquella época, connotaba marginalidad y secretismo: no se podía manifestar, no se podía desempeñar las funciones de maternidad o paternidad.

¹⁷ El gitano, en su concepción mítica, representa el conflicto entre instinto y sociedad, entre primitivismo y civilización; es el personaje que no se adapta a la sociedad moderna y sucumbe al *fatum* o destino trágico, como analizaremos en *Romancero gitano*.

Actividades. Cuestionario EBAU

• Texto

La aurora de Nueva York tiene
cuatro columnas de cieno
y un huracán de negras palomas
que chapotean las aguas podridas.
La aurora de Nueva York gime
por las inmensas escaleras
buscando entre las aristas
nardos de angustia dibujada.
La aurora llega y nadie la recibe en su boca
porque allí no hay mañana ni esperanza posible.
A veces las monedas en enjambres furiosos
taladran y devoran abandonados niños.
Los primeros que salen comprueban con sus huesos
que no habrá paraíso ni amores deshojados;
saben que van al cieno de números y leyes,
a los juegos sin arte, a sudores sin fruto.
La luz es sepultada por cadenas y ruidos
en impúdico reto de ciencia sin raíces.
Por los barrios hay gentes que vacilan insomnes
como recién salidas de un naufragio de sangre.

• Cuestionario

1. ¿A qué poema pertenecen estos versos? ¿Conoce el título del poema? ¿En qué libro aparece el poema? ¿Quién es su autor?
2. Escriba una breve paráfrasis comprensible del texto a modo de aclaración de su contenido. [Máximo 110 palabras]
3. Indique concisamente el tema del texto y comente su sentido en su contexto histórico. [Máximo: 250 palabras]
4. Exponga la organización o estructura de las ideas del texto: realice un esquema sinóptico de su estructura.
5. Explique brevemente la métrica del poema en relación con el contenido.
6. En el texto hay dos términos (símbolos, temas) utilizados en la obra de este autor: *aurora* y *sangre*. Explique brevemente el significado de ambos. [Entre 2 y 6 líneas]
7. Señale y comente en pocas palabras algunos de los elementos rítmicos que hacen de este texto un poema en verso.
8. Indique algunas de las metonimias esparcidas en el poema y su posible significado.
9. Dentro de la producción del poeta que escribió estos versos, ¿a qué etapa pertenece esta obra? Defínala en un máximo de cuatro líneas.
10. ¿Con qué generación literaria se identifica el autor del poema? Enumere y comente sucintamente tres características de la misma. [Entre 3 y 9 líneas]

11. Cite, al menos, el nombre de 5 miembros de esa generación y una obra de cada uno de ellos.
12. ¿A qué nos referimos con la expresión *las sinsombrero*? Cite, al menos, dos nombres y otras tantas obras.
13. Señale tres movimientos vanguardistas que se desarrollaron durante el primer tercio de siglo XX y el nombre de un escritor español que lo cultivara. [Máximo: cuatro líneas]
14. Redacte un comentario crítico sobre el contenido del texto y la peripecia de su autor. [Máximo: 400 palabras]
15. ¿Qué relación hay entre la Guerra Civil y el autor de estos versos?

Preparando la respuesta sobre literatura

- I. La aurora¹ de Nueva York tiene cuatro columnas de cieno² y un huracán de negras palomas³ que chapotean las aguas podridas.⁴ La aurora de Nueva York⁵ gime⁶ por las inmensas escaleras⁷ buscando entre las aristas⁸ nardos⁹ de angustia dibujada.¹⁰
- II. La aurora llega y nadie la recibe en su boca¹¹ porque allí no hay mañana ni esperanza¹² posible. A veces las monedas en enjambres furiosos¹³ taladran y devoran¹⁴ abandonados niños.¹⁵
- III. Los primeros que salen¹⁶ comprueban con sus huesos¹⁷ que no habrá paraíso ni amores¹⁸ deshojados;¹⁹ saben que van al cieno de números y leyes,²⁰ a los juegos sin arte,²¹ a sudores sin fruto.²² La luz²³ es sepultada por cadenas y ruidos²⁴ en impúdico reto²⁵ de ciencia sin raíces.²⁶ Por los barrios²⁷ hay gentes que vacilan insomnes²⁸ como recién salidas de un naufragio²⁹ de sangre.³⁰
(Federico García Lorca, *Poeta en Nueva York*, 1929-1930)

Anotaciones (escritas o mentales) de comprensión y captación de rasgos

El poema está incluido en el libro *Poeta en Nueva York* (1929-1930), de Federico García Lorca. Pertenece al vanguardismo literario español: en concreto, es una composición surrealista. De aquí que las imágenes retóricas, más allá de la metáfora tradicional, busquen suscitar unas emociones emanadas de lo onírico y de lo suprarrealista de la imaginación.

1. La anáfora «La aurora» une las tres primeras «estrofillas». Métricamente, la composición es un todo: no hay estrofas tradicionales, ni rima (son versos blancos).
2. Son imágenes surrealistas que van más allá del racionalismo de la metáfora: «cuatro columnas de cieno»: cuatro torres (cuatro rascacielos) que entorpecen el paso de la luz, y que recuerdan lo compacto del cieno: a) como elemento de construcción primitivo (similar al barro o a los excrementos), b) con connotaciones hediondas, sucias, pringosas y contagiosas (el lodo). La característica de la aurora es la luz que inunda la faz de donde se proyecta –tierra, campo, ciudad–: esa luz (arbol) es rojiza y blanca. Comienza, pues, con la descripción de una ciudad bloqueada, un mundo problemático e inquietante, insólito para Lorca.
3. El contraste va a dominar en la construcción del poema: tacto, sonido, olfato... se desprenden de la metáfora hiperbólica de un «huracán» –estrucendo, tremebundo movimiento, caos, fuerza letal de la naturaleza– «de negras palomas» –símbolo positivo el de las palomas que se ha mutado en negativo–: prevalece el aspaviento y el ruido y la suciedad.
4. «Chapotean las aguas»: son respuestas irracionales. ¿Qué hacen las palomas (urbanas) –no son gaviotas (marinas)– chapoteando el agua? El poeta añade un adjetivo calificativo descriptivo, pero sumamente valorativo: son aguas «podridas». Se asocia la podredumbre del «cieno» a las «aguas podridas»: ahora prima el color negro de la contaminación y del pesar (y de la muerte premonizada); no hay colores vivos: de la paloma desapareció el blanco (el blanco de la naturaleza libre, y en paz). Podríamos imaginar que la descripción de

la aurora –una mustia aurora– ha sido personalizada por el poeta como un engendro: un ser animado de cuatro patas (las cuatro columnas) y unos elementos que se mueven (o son movidos) por su parte inferior, cercana a la superficie terrena y acuosa («un huracán de negras palomas»). Sería un ser monstruoso: un fantasma inquieto e inquietante. En definitiva: los megaedificios no permiten que entre la luz y la alegría a la ciudad: impera la sombra, lo sombrío por efecto de la obra (desnaturalizadora) del hombre.

5. Continúa la descripción: es la segunda anáfora completa («La aurora de Nueva York»).
6. Se intensifica la descripción de un amanecer que se personifica: pasamos de «la aurora... tiene» (v. 1) a «la aurora... gime» (v. 5): como si se lamentara, como si agonizara (¡ya al nacer!).
7. La luz de la aurora quiere subir –quiere ganar– por lo característico del paisaje urbano de la gran metrópoli: sus edificios y sus «inmensas escaleras». La animación retórica de la aurora hace que la oigamos sufrir («gime»): las sinestesias son asimismo constantes porque no hay orden o equilibrio en la ciudad: se con-funden los sentidos.
8. La aurora presentada como suplicante: «buscando». Busca (con dificultad antinatural) entre los componentes de las arquitectónicas escaleras definidas por su geometría, como rasgo propio del progreso moderno: «aristas» de los planos de los peldaños. Es una mención propia del *futurismo* que predomina en la nueva concepción técnica y tecnológica de la vida desarrollista. Esas «aristas» nos llevan al arte cubista y creacionista también. Quizás Lorca sugería más aún: en Nueva York empezaban a proliferar las grandes escaleras (no solo las de acceso a las grandes mansiones –mecánicas o no–, sino también las escaleras de incendios (o de seguridad: puras formas geométricas) que «pintaban» un paisaje geométrico inaudito.
9. ¿Qué busca la luz de la aurora? Nardos, es decir, flores blancas y olorosas. El contraste se convierte ya nítidamente en un rasgo del poema: luz-sombra, amanecer-oscuridad, blanco-negro, o sea, naturaleza-artificio, alegría-tristeza, optimismo-desesperanza.
10. De aquí que los nardos sean «de angustia dibujada»: no son flores naturales, sino dibujadas. Al no ser nardos reales, pues no crecen en el asfalto o en los empedrados urbanos, solo se pueden pintar, solamente pueden provocar sensación de «angustia», emoción a la que se ha desplazado el adjetivo: en realidad, son «nardos dibujados», son «nardos de angustia» (no son nardos hermosos o vitales).
11. Por un lado, hasta ahora los versos eran cortos, de una métrica novedosa: sin estrofa ni medida ni rima; el poeta huye de lo tradicional. Es el caos, la irregularidad, el desorden, el descontrol, la irracionalidad... también en la métrica. Se impone la sensación de incomodidad, carencia y, en cierto modo, vacío o falta de respeto a las normas; es la nueva incongruencia de la vida (y la poesía). A partir del verso 9, la estrofilla 3, se regulariza el verso: serán doce versos (tres estrofillas finales) de alejandrinos (versos de 14 sílabas). La amplitud del alejandrino imprime carácter reflexivo a lo expuesto, a lo descrito: el ritmo se hace lento; vence la «noche» al día: había más

celeridad al amanecer por la vertiginosa velocidad de la luz (ralentizada por las sombras); sin embargo, la rapidez del nacimiento del día se paraliza en Nueva York y se crea un nuevo orden: el orden pesimista del sufrimiento vital en la moderna gran ciudad, en la nueva civilización desmesurada, en la devastación de la naturaleza. Por otro lado, fijémonos en la anáfora tercera. La gradación de la expansión de la aurora alcanza a la estrofilla 3: «La aurora... tiene... gime... llega»; esto es, tiene → gime → llega
se ve en lontananza, se oye, se aproxima está presente se acerca

Finalmente en este verso 9 se produce la primera mención de personas: con un pronombre negativo («nadie»), es la ausencia de hombres («nadie»). El sentido primario: nadie se alimenta con ella (con la luz): nadie se nutre de esperanza y vida. Una interpretación más audaz, permite imaginar que se trate de una atrevida alusión onírico-religiosa: la aurora toma forma eucarística –la hostia consagrada, el halo divino de la luz–: mas nadie la toma, nadie comulga, nadie participa de la comunión. Llega el amanecer (naturaleza-Dios), pero no se da cuenta o no se interesa nadie.

12. Causa explícita de negación de presente y futuro con el uso anfibológico de «mañana»: la mañana (primera hora del día, con luz solar) y el mañana (el porvenir: que se asocia en este verso 10 a la esperanza).
13. Continúa la forma onírica de las referencias bíblicas: como maldición del Antiguo Testamento –la plaga de langostas–, se presenta el vil metal: las «monedas» son insectos metálicos: «enjambres», es decir, abejas amenazantes y furiosos; tienen efecto devastador: horadan y devoran («taladran y devoran») incluso a los niños. Forma original y dramática de referirse a la explotación del menor.
14. Son dos verbos de acción violenta, que personifican el dinero, y lo maldicen: «taladran y devoran».
15. Esta acción inhumana del dinero arremete contra los más vulnerables, los «niños», que se describen como «abandonados», solos, sin lazos familiares ni protectores. Pobreza, soledad y explotación de los niños.
16. Comienza la estrofilla 4. Se refiere de nuevo a los niños: salen como hormigas de sus hormigueros.
17. Imagen profunda de muy hondo dolor. Es la traducción lírica de la expresión popular: «Comprueban en sus propias carnes». Es decir: son explotados.
18. Segunda mención, explícita, de negación de futuro feliz o halagüeño: se asocian los significados de los versos 10 y 14: sin mañana, sin esperanza → sin paraíso, sin amores. Es la primera ocasión en que se usa el futuro verbal («no habrá»), ya que hasta ahora –y hasta el final– emplea el presente: «tiene, hay, es...».
19. Se dice que los amores son «deshojados»; puede deberse a un doble sentido: a) sin hojas, al igual que en el verso 8 se decía sin nardos –como ausencia o privación de lo natural–, b) alusión al juego de las hojas de la margarita («deshojar la margarita»), con el sí-no-sí-no del posible amor (correspondido o no).

20. Los niños –la explotación infantil– son conscientes de que van al mundo del trabajo como si fueran «números», no personas: contabilidad y finanzas, es decir, un ámbito deshumanizado –no olvidemos que estamos en plena crisis económica de 1929–, y «leyes» (mención lacónica que permite la reflexión sobre la oposición entre ley y justicia): más que lo solidario parece imponerse el peso de una ley represiva (lo administrativo, lo penal, lo jurídico y lo político es el imperio de una ley, parece susurrar el poeta, que no es justa). La repetición de la voz «cieno» (vv. 2 y 15), como metáfora, maldice los postulados economicistas y explotadores de legislaciones abusivas, donde prevalece el sistema liberal de mercado capitalista. Resalta otra ruptura del sistema: la ruptura de lo esperado en la expresión «saben que van al cieno» que recuerda –por contraste– “ir al cielo”: “saben que van al cielo de...”; pero no es así, si no muy al contrario: cieno y no *cielo.
21. Apréciense los dos hemistiquios del verso 16. Probable alusión a los vicios y artificios ostentosos, a la deshumanización de juegos pervertidos: por inversión de los términos tal vez alude a los juegos en que se convierte la vida y el arte cuando no hay más que alardes formales, sin proyección humana sentimental o emotiva, sin propósito de “habitabilidad” urbana.
22. Maldición definitiva del trabajo (con la metonimia «sudores») cuando del trabajo no se obtiene beneficio («sin frutos»): contra el trabajo sin recompensa, sin remuneración justa. El dicho popular rezaba con sabiduría: «Trabajo que no da de comer / ande el diablo con él». En la ciudad, la naturaleza no tiene razón de ser: solo hay agua contaminada, insectos que son criaturas crueles y frutos que no pueden brotar.
23. Los símbolos se imponen con claridad: luz, cadenas... La luz es el efecto de la aurora: la vida, la alegría, el porvenir, la esperanza.
24. Alusión impresionista a las fábricas («cadenas y ruidos»). La palabra *cadena* está usada anfibológicamente: el trabajo en cadena (la nueva producción en serie de las incipientes multinacionales) y la opresión por falta de libertad que connotan las cadenas. La esperanza, por tanto, muere soterrada o anclada por la falta de libertad, por la esclavitud, por el trabajo excesivo y el dinero escaso: sin duda, por el poder del dinero. Además, la palabra *ruido* se opone a los sonidos naturales –inexistentes–, puesto que el ruido industrial o urbano mitiga
- o apaga, anula, el sonido natural. Se trata, pues, poetiza el autor, del desafío desvergonzado –«impúdico reto»– del hombre contra la naturaleza (mediante la «ciencia sin raíces»).
25. La esperanza –lo natural, la alegría, la vida renaciente– sucumbe al reto sin pudor, al reto o lucha consciente que no se considera ilegítimo en la sociedad mercantilista.
26. La aplicación de la ciencia –del artificio, de la técnica–, caren- te de elementos naturales («sin raíces»), no se percibe como inadecuada en la nueva civilización metropolitana. Constan- temente las metáforas se van transformando en imágenes surrealistas, irracionales.
27. Esparcidos por la geografía de la ciudad.
28. Es la expansión de los seres que, vacilantes –como si se mo- vieran de aquí para allá, como dubitativas marionetas–, no duermen o no han dormido: una ciudad que no duerme, que siempre está en “activo”, que no conoce el reposo de la noche, que confunde la noche con el día, no puede apreciar la aurora. No tiene sentido la aurora, porque no ha habido sueño ni noche. El tono se ha convertido en las tres últimas estrofillas en sentencioso –las de verso alejandrino–: Nueva York es una ciudad sin sueño y sin sueños; se expande el dolor y la angustia existencial, la opresión.
29. Se repite el verbo *salir*: antes salían «niños», ahora son «gen- tes» (hombres, en general): la comparación sitúa a la masa como sobreviviente, recién nacida («recién salidos») de un naufragio: pero no son supervivientes; no se dirigen jubilo- sos a una nueva y dichosa vida, no han superado la muerte...
30. No han superado la muerte porque el naufragio no procede de las aguas del mar, puesto que no ha zozobrado una nave. La tremenda impresión que nos deja esta truculenta imagen («naufragio de sangre») es asfixiante, asqueante –ya que nos activa muecas de repulsa y asco al escucharla–. Es una trage- dia enorme: la destrucción del hombre es la impronta de la vida en esa maldita ciudad, en una maldita cultura mercan- tilista: huesos, sangre... lo delatan. No hay mucha razón para saludar el nacimiento del día en una ciudad donde parece reinar siempre la noche, lo oscuro: un mundo incorregible, taciturno, nebuloso, sin luces ni horizontes. ¿Y qué pasa a es- tas gentes “cubiertas de sangre”? El poema queda truncado: los neoyorquinos quedan abandonados (como los niños del verso 12); este aparente final inacabado provoca tensión y angustia máxima. Desamparo. Frustración.



FEDERICO GARCÍA LORCA, POETA

• Respuestas al cuestionario EBAU

- Recuerda que solo habrá cuatro (3) cuestiones en el apartado de Literatura de la EBAU
- Las respuestas que ofrecemos son meramente orientativas: de ellas nos interesa que extraigas lo necesario para que tú puedas afrontar una respuesta personal en la medida de lo posible y con una extensión similar.

1. ¿A qué poema pertenecen estos versos? ¿Conoce el título del poema? ¿En qué libro aparece el poema? ¿Quién es su autor?

Se trata del poema completo titulado «La aurora»: veinte versos. Es el poema inicial del libro *Poeta en Nueva York* que escribió Federico García Lorca entre 1929 y 1930, y fue publicado al año siguiente.

2. Escriba una breve paráfrasis comprensible del texto a modo de aclaración de su contenido. [Máximo: 110 palabras]

Entrada de las primeras luces solares en la ciudad de Nueva York: las moles construidas y su suciedad no permiten el brillo de la naturaleza. La esperanza del nuevo día es estéril. Los neoyorquinos acuden al trabajo esclavizados por el dinero; las industrias destruyen con humos la luz del día, no hay sonido de pájaros, solo ruidos, y los niños –la ternura y la inocencia– mueren por las calles (vv. 1-12). Los rayos del amanecer apenas pueden iluminar Nueva York, porque solo producen sombras y contaminación, negrura y podredumbre, ausencia de naturaleza, insolidaridad e inhumanidad por la explotación económica; el trabajo, extenuante, permite una sobrevivencia amarga (vv. 13-20).

3. Indique concisamente el tema del texto y comente su sentido en su contexto histórico. [Máximo: 250 palabras]

Repulsa de la vida inhumana y capitalista que significa Nueva York en 1929-1930, en el momento en que García Lorca visita la ciudad norteamericana, en plena crisis económica (*crash* del 29). En definitiva, la esencia profunda de la temática lorquiana se desprende también de este poema: lucha y destino trágico de la vida: desolación de una realidad sin remedio, de una realidad sobrevenida. El destino trágico de personas marginales y vulnerables conlleva a la frustración por la desilusión de la vida. Es lo que ocurre a los niños, y a todos los ciudadanos, de Nueva York, que el poeta convierte en arquetipo de metrópoli desmesurada y de cultura mercantilista y explotadora, que atrapa a los hombres en un ambiente de patético progreso; Lorca habló en una de sus conferencias de *geometría y angustia*. El poeta se identifica y se solidariza con la gente llana, con el común del pueblo oprimido. En este poemario (*Poeta en Nueva York*) Lorca empatiza y se pone en el lugar de los sectores más deprimidos de la sociedad: negros, niños, pobres... En la obra que le había dado fama en el mundo hispano, *Romancero gitano*, pocos años antes (...1928), había personificado la *pena negra* en la raza gitana. Sectores sociales, junto al de las mujeres, desahuciados o desprotegidos por la sociedad de la época.

4. Exponga la organización o estructura de las ideas del texto: realice un esquema sinóptico de su estructura.

Para establecer la estructura del contenido, supongamos didácticamente que la composición está forjada en cinco subestrofillas de cuatro versos, ya que las anáforas («La aurora...») así lo determinan en tres ocasiones al comenzar el poema (vv. 1, 5 y 9). En el verso 9 hay un cambio en la métrica: se pasa del verso corto al verso de arte mayor. La organización es la siguiente:

Subestrofillas	Contenido	Técnica cinematográfica de la descripción-narración	Rasgos formales y semánticos
Estrofillas 1-2: vv. 1-8	I. El amanecer sombrío de Nueva York. Descripción del deprimente y contaminado paisaje urbano	Panorámica (Gran plano general)	Anáfora en vv. 1, 5. Grupo de versos cortos
Estrofilla 3: vv. 9-12	II. Transición al paisaje humano	Zoom: acercamiento a Plano general y Primer plano (El poema transita de lo general a lo particular y al detalle)	Cambio en la anáfora del v. 9. a) vv. 9-10. Probable alusión de lo mítico: lo religioso b) vv. 11-12: Lo patético: niños abandonados o muriendo
Estrofillas 4-5: vv. 13-20	III. Despertar de la ciudad: los habitantes deambulan aturridos o zozobrantés	Desesperanza: la luz no se impone a la ciudad, al hombre moderno, al progreso salvaje	Destino trágico. Único uso del futuro (“habrá”, v. 14) como tiempo verbal: frente al generalizado presente actual

5. Explique brevemente la métrica del poema en relación con el contenido.

La composición es un todo: no hay estrofas tradicionales: ni medida regular ni rima; son versos blancos: sin rima. El poeta huye de lo tradicional. Los ocho primeros versos, que constituyen la primera parte de la estructura del poema, son versos simples y de una escansión variable (entre las 8 sílabas y las 11); gráficamente. Esto es, visualmente, forman un bloque más reducido que el resto del poema. Parece imponerse el caos: la irregularidad, el desorden, el descontrol, la irracionalidad...; se impone la sensación de incomodidad, carencia y, en cierto modo, vacío o falta de respeto a las normas; es la nueva incongruencia de la vida (y la poesía).

FEDERICO GARCÍA LORCA, POETA

A partir del verso 9, desde la subestrofilla 3, se regulariza el verso con un verso compuesto: serán doce versos (tres subestrofillas finales) de alejandrinos (versos de 14 sílabas). La amplitud del alejandrino imprime carácter reflexivo a lo expuesto, a lo descrito: el ritmo se hace lento; vence la “noche” al día: había más celeridad al amanecer por la vertiginosa velocidad de la luz (ralentizada por las sombras); sin embargo, la rapidez del nacimiento del día se paraliza en Nueva York y se crea un nuevo orden: el orden pesimista del sufrimiento vital en la moderna gran ciudad, en la nueva civilización desmesurada, en la devastación de la naturaleza. La métrica coadyuva a la sensación de pesadez y agobio.

6. En el texto hay dos términos (símbolos, temas) utilizados en la obra de este autor: *aurora* y *sangre*. Explique brevemente el significado de ambos. [Entre 6 y 16 líneas]

La aurora es el nacimiento del día, la llegada de la luz, y, por tanto, representa el nacimiento feliz de la nueva vida y de lo cíclico, la esperanza; la luz constituye alimento. En este poema de *Poeta en Nueva York* se impone la ausencia o inoperancia de la poca fuerza de la aurora/luz hasta convertir el negado amanecer en una tragedia: la imposibilidad de una vida dichosa.

La sangre tiene dos acepciones contradictorias, como tantos símbolos lorquianos: por un lado, se asocia al riego de vida: fecundidad, incluso con resonancia sexual; si es producto de la herida, simboliza la muerte. Es símbolo recurrente, desde el título, en la tragedia teatral de nuestro autor, *Bodas de sangre*. En este poema, el símbolo da sentido negativo a toda la composición: la tremenda impresión que nos deja esta truculenta imagen («naufragio de sangre») es asfixiante, asqueante –ya que nos activa muecas de repulsa y asco al escucharla–. Es una tragedia enorme: la destrucción del hombre es la impronta de la vida en esa maldita ciudad, en una maldita cultura mercantilista: huesos, sangre... lo delatan.

7. Señale y comente en pocas palabras algunos de los elementos rítmicos que hacen de este texto un poema en verso.

El poeta, en esta etapa de su producción literaria, ha recurrido al versolibrismo: emplea una serie de versos o segmentos fónicos que distribuye sin el ritmo cuantitativo de la medida: no tienen una medida fija en los primeros ocho versos; y tampoco se atienen al ritmo de la repetición de sonidos a final de verso, es decir, no tiene rima en ninguno de los 20 versos. Solo es regular el verso empleado hasta el final del poema (del v. 9 al v. 20): son versos alejandrinos –de catorce sílabas– que suelen estar dividido en dos hemistiquios por una cesura (“a los juegos sin arte, / a sudores sin fruto”, v. 16).

El ritmo poético de los versos se logra, entre otros recursos, por elementos repetitivos tanto gramaticales como léxico-semánticos (“salen / recién salidas”, vv. 13 y 19): las anáforas de los vv. 1, 5 y 9 (“La aurora...”), las agrupaciones de cuatro en cuatro de los versos con pausa final (y, a veces, de dos en dos), los contrastes que hacen avanzar el texto (símbolos positivos –aurora/luz, amanecer, esperanza–, símbolos negativos –huracán, palomas/negras, oscuridad, angustia–, la reiteración de palabras (“cieno”), la gradación de términos (“La aurora tiene..., gime..., llega y nadie la recibe...”); en esta gradación se aclara el sentido pesimista del cuadro descrito: se ve en lontananza, se acerca > se oye, se aproxima > está presente. También se recurre a paralelismos y bimetraciones (“taladran y devoran”, v. 12; “números y leyes”, v. 15; “cadenas y ruidos”, v. 17) y algunas asociaciones de ideas que retumban rítmica o cíclicamente: así en los vv. 10 y 14 (sin mañana, sin esperanza → sin paraíso, sin amores).

8 Indique algunas de las metonimias esparcidas en el poema y su posible significado.

Entre otras, podemos destacar las siguientes: “monedas” (v. 11) que representan el dinero y el afán mercantilista que oprime a seres humanos; “niños” (v. 12) que, más allá de su significado recto, se ha de asociar a los seres desvalidos y vulnerables; “huesos” (v. 13), que designan a toda la persona (y que es expresión poética similar a la popular «sufrir en sus propias carnes»). Merece detenerse en la metonimia bimembre “números y leyes” (v. 15), que, interpretada en su contexto lingüístico, nos transmite lo siguiente: los niños –la explotación infantil– son conscientes de que van al mundo del trabajo como si fueran «números», no personas: contabilidad y finanzas, es decir, un ámbito deshumanizado –no olvidemos que estamos en plena crisis económica de 1929–, y «leyes» (mención lacónica que permite la reflexión sobre la oposición entre ley y justicia): más que lo solidario parece imponerse el peso de una ley represiva (lo administrativo, lo penal, lo jurídico y lo político es el imperio de una ley, parece susurrar el poeta, que no es justa). Finalmente, “cadenas y ruidos” (v. 17) son metonimia del mundo fabril: la palabra *cadena* está usada anfibológicamente: el trabajo en cadena (la nueva producción en serie de las incipientes multinacionales) y la opresión por falta de libertad que connotan las cadenas. La esperanza, por tanto, muere soterrada o anclada por la falta de libertad, por la esclavitud, por el trabajo excesivo y el dinero escaso: sin duda, por el poder del dinero. Además, la palabra *ruido* se opone a los sonidos naturales –inexistentes–, puesto que el ruido industrial o urbano mitiga o apaga, anula, el sonido natural. Se trata, pues, poetiza el autor, del desafío desvergonzado –“impúdico reto” (v. 18)– del hombre contra la naturaleza (mediante la «ciencia sin raíces», v. 18).

9. Dentro de la producción del poeta que escribió estos versos, ¿a qué etapa pertenece esta obra? Definala en un máximo de catorce líneas.

Este poema abre el libro *Poeta en Nueva York*, escrito por García Lorca entre 1929 y 1930. Fue publicado en 1931. Pertenece a la etapa surrealista del escritor granadino. Su obra se suele dividir en cuatro etapas:

1.ª Neopopularismo (Mundo infantil y doméstico), con canciones de raigambre popular, durante el periodo de inocencia y felicidad de la infancia en su casa/jardín.

2.ª Neotradicionalismo del flamenco y otros palos, con dominancia de la *pena negra* como destino trágico y frustración vital del Mundo gitano, en Andalucía.

3.ª Etapa surrealista: la que corresponde a nuestro poema, expresado en términos artísticos de vanguardia, como expresión adecuada frente al choque, en EE. UU., de una opresión social más generalizada (niños, negros...).

4.ª Etapa intimista de retorno al clasicismo: influencias arábigo-andaluzas y cultivo del soneto sobre la infancia perdida y el amor homoerótico (o amor oscuro).

10. ¿Con qué generación literaria se identifica el autor del poema? Enumere y comente sucintamente, al menos, tres características de la misma. [Entre 6 y 20 líneas]

García Lorca pertenece a la generación del 27: es el miembro más destacado, famoso internacionalmente y traducido del grupo. Dado su carácter cancioneril y romancero, apto para gran público, sus poemas han sido musicados innumerables veces.

Entre otras, podemos destacar los siguientes rasgos que caracterizan la generación del 27 aunque, entre sus componentes, existe mucha diversidad, especialmente a partir de 1936:

- Sincretismo de tradición popular (lo cantado por el pueblo llano) y tradición culta (lo compuesto por autores conocidos, pertenecientes al canon clásico)
- Uso de tradición (literatura tradicional clásica española) y vanguardia (los -ismos)
- Evolución y equilibrio entre poesía intelectualizada y supuesta espontaneidad pasional
- Predominio del lirismo (con una lengua muy actual, pero selecta): irrupción posterior de la vehemencia épica (como mensaje para las masas, con un registro común, sencillo y claro)
- Usos métricos de hogaño y antaño:
 - Versículo y verso libre de la vanguardia: ritmo logrado por repetición o progresión de ideas, paralelismos, gradaciones...
 - Estrofas y medidas tradicionales: octavas, décimas, sonetos, romances; versos endecasílabos, octosílabos.

11. Cite, al menos, el nombre de 5 miembros de esa generación y una obra de cada uno de ellos.

Rafael Alberti: *Marinero en tierra*

Jorge Guillén: *Cántico*

Vicente Aleixandre: *La destrucción o el amor*

Luis Cernuda: *La realidad y el deseo*

Pedro Salinas: *La voz a ti debida*

Ernestina de Champurcín: *En silencio*

12. ¿A qué nos referimos con la expresión *las sinsombrero*? Cite, al menos, dos nombres y otras tantas obras.

Las *sinsombrero* fue el nombre que recibieron algunas mujeres artistas y escritoras que se adscriben al grupo o generación del 27 y que fueron bautizadas así porque se atrevieron a desprender del sombrero (o tocado) que, preceptivamente, cubría la cabeza de las mujeres en ámbitos formales o cuando se vestían con elegancia en los paseos por la calle. Fue una muestra de su postura en contra de las normas anticuadas e improcedentes, y, sobre todo, una prueba de su expresión de libertad. Una de estas mujeres que protagonizó la anécdota, Maruja Mallo, la explicó así: «Un día [en el Madrid de los años 20] se nos ocurrió a Federico [García Lorca], a Dalí, a Margarita Manso y a mí quitarnos el sombrero porque decíamos que parecía que estábamos congestionando las ideas y, atravesando la Puerta del Sol, nos apedrearán llamándonos de todo». Quitarse el sombrero, los convirtió en rebeldes, especialmente a las mujeres. Para ellas, prescindir del sombrero implicaba abandonar el corsé de la época y, por tanto, no conformarse con el papel de esposas y madres.

Entre otras, destacaron Ernestina de Champurcín (con *En silencio* y *La voz en el viento*) y Concha Méndez (con *Inquietudes* y *Vida a vida*).

13. Señale tres movimientos vanguardistas que se desarrollaron durante el primer tercio de siglo XX y el nombre de un escritor español que lo cultivara. [Máximo: cuatro líneas]

Ultraísmo: Guillermo de Torre (caligramas)

Futurismo: Rafael Alberti

Dadaísmo: Pedro Salinas (parodias)

Surrealismo: Vicente Aleixandre, García Lorca

14. Redacte un comentario crítico sobre el contenido del texto y la peripecia de su autor. [Máximo: 400 palabras]

Lorca, a lo largo de su obra, se identificó con seres marginados: con los solitarios de su tierra (bandoleros), con el pueblo gitano, con las clases bajas y vulnerables de Nueva York –esto es, del sistema capitalista– (negros, judíos, niños...) y, en su obra póstuma (*Sonetos del amor oscuro*), con los homosexuales.

Su protesta social –contra la injusticia que se observa en Nueva York– es una denuncia humana, una queja contra el dolor de la especie humana, no una opción declarada a favor de un partido político.

Prevalece en su poema un sentimiento de desamparo y amargura producido por la impresión de una ciudad (o una cultura) inicua en sus fundamentos a causa del poder del dinero, la pobreza y el abandono infantil, la esclavitud materialista, la contaminación industrial. «La aurora» deja un poso de vacío al contemplar lo absurdo, la falta de humanidad y de naturaleza.