



Antología poética

Generación del 27

Estudio crítico de Elena Escribano Alemán

SELECCIÓN



Vicens Vives

VICENS VIVES - EJEMPLAR DE BIBLIOTECA - PROHIBIDA SU COMERCIALIZACIÓN

INTRODUCCIÓN

LA GENERACIÓN DEL 27

15 de diciembre de 1927. En el tren que salía de Madrid, un grupo de amigos viajaba hasta Sevilla. Tenían por delante unas ocho horas de camino hasta la capital hispalense y, durante ese tiempo, conversaron, rieron, hablaron de poesía y comentaron lo último que se había publicado en Madrid. El viaje tenía como finalidad homenajear a Góngora, poeta del barroco español tan menospreciado por la RAE que, unos días antes —cuentan los chistosos— en una misa que le dedicaron en Madrid con motivo del tricentenario de su muerte, el sacerdote bajó del altar y dio el pésame con mucho sentimiento a José Bergamín, de taciturno aspecto, por la muerte de su querido familiar.

Con muchas anécdotas para reír durante el camino, se dirigían a Sevilla Federico García Lorca, Rafael Alberti, Jorge Guillén, Gerardo Diego, Juan Chavás, José Bergamín y Dámaso Alonso, un joven profesor estudioso de Góngora que sabía de memoria, se decía, los dos mil versos de *Solitudes*. Sus compañeros, en aquellos días, decidieron honrarlo con una corona de laurel por su sabiduría, amabilidad e increíble memoria.

El acto de homenaje a Góngora lo había convocado el Ateneo de la ciudad, pero las sesiones literarias y las fotos



Homenaje a Luis de Góngora celebrado en el Ateneo de Sevilla en 1927. En la foto, de izquierda a derecha: Rafael Alberti, Federico García Lorca, Juan Chabás, Mauricio Becarisse, J. M Romero (Ateneo sevillano), Manuel Blasco (presidente del Ateneo), Jorge Guillén, José Bergamín, Dámaso Alonso y Gerardo Diego.

tuvieron lugar en la Real Sociedad Económica de Amigos del País durante los días 16, 17 y 18 de diciembre, porque el Ateneo estaba ocupado en la preparación de la cabalgata de Reyes Magos.

Entre el público, había un joven poeta tímido y reservado que ofreció sus versos para que otros los leyeran en su nombre porque no quería intervenir directamente. Era sevillano, había estudiado en la universidad de su ciudad y había tenido como profesor a Pedro Salinas. Aquel joven hipersensible y tímido se llamaba Luis Cernuda. Pedro Salinas no había podido acudir a Sevilla, como tampoco ha-



A la izquierda, retrato al óleo de Luis de Góngora y Argote, realizado en 1622 por el célebre pintor Diego Velázquez. A la derecha, retrato de Ignacio Sánchez Mejías, mítico torero español, gran aficionado a la literatura y escritor.

bían podido Vicente Aleixandre, que permaneció en Madrid, ni Emilio Prados, ni Manuel Altolaguirre, que se quedaron en Málaga.

El viaje lo había pagado Ignacio Sánchez Mejías, torero, intelectual y autor de dos obras de teatro que habían de estrenarse pocos meses después del evento. Ignacio era el único, en aquel grupo de poetas jóvenes, que disponía de dinero para hacerse cargo de la excursión. No solo pagó el traslado y la estancia: también los invitó, la noche de su llegada, a una espléndida cena en su finca de Pino Montano, donde no faltaron ni la buena poesía ni el buen flamenco hasta las seis de la mañana. Al día siguiente, por la

noche, se inició el evento. Los asistentes eran jóvenes, podían con todo aquello y mucho más, como la vida y la historia se encargarían de demostrarles.

Jorge Guillén recordó aquellos días con estos versos:

¿Aquel momento ya es una leyenda? [...]
 Un recuerdo de viaje
 queda en nuestras memorias.
 Nos fuimos a Sevilla.
 ¿Quiénes? Unos amigos
 por contactos casuales,
 un buen azar que resultó destino [...].
 Y nos fuimos al Sur.
 Quedó en Madrid Salinas el Humano.
 Y también Aleixandre
 —con soledad tan fuerte de poeta—.
 Y en Málaga otros dos, inolvidables.¹
 Sevilla.
 Y surgió Luis Cernuda junto al Betis. [...]
 Alberti, Rafael. Un torerillo
 que fuese gran espada.
 Intensamente Dámaso cordial,
 y su talento se prodiga a chorros.
 Bergamín el Sutil,
 dueño en su laberinto. Sobra Ariadna.
 Gerardo Diego en serio
 se lanza de repente a una cabriola.
 Es un ¡Hola! a su Lola.
 Y Federico. [...]

¹ El poeta se refiere a Emilio Prados y Manuel Altolaguirre.

Concluyó la excursión,
 juntos ya para siempre.

Juntos ya para siempre, sí, ahora podemos afirmarlo. Pero no estaban ellos solos aquellos años; en aquel brillante grupo también estaban ellas, mujeres modernas y valientes que se pusieron el mundo por montera. Un día, en Madrid, se quitaron el sombrero al atravesar la Puerta del Sol. Fue un acto de rebeldía, una provocación que solo duró unos minutos. Sucedió una vez, solo una, pero tuvo la importancia de los símbolos. Caminaban juntos Federico, Dalí, Maruja Mallo y Margarita Manso. No se lo pensaron dos veces, se quitaron el sombrero y surgió el escándalo. Les gritaron, los insultaron... mientras ellos corrían y se reían: estaban en la edad de escandalizar, de romper las normas.

Aquel grupo de mujeres, llamadas recientemente «Las sinsombrero» por aquellos cinco minutos de provocativa subversión, incluía a excelentes pintoras como Maruja Mallo, Margarita Manso o Remedios Varo, a escultoras vanguardistas como Marga Gil Röesset, a filósofas como María Zambrano, a buenas escritoras como María Teresa León y Rosa Chacel, a estupendas poetisas como Concha Méndez, Ernestina de Champourcín y Josefina de la Torre. Estas dos últimas fueron las únicas elegidas por Gerardo Diego para formar parte de la famosa antología *Poesía Española* de 1934. Eran tan solo dos mujeres entre veintinueve hombres, pero ahí estaban, marcando su propio territorio.

Hubo, además, otras intelectuales republicanas que se reunían en la Residencia de Señoritas, como María de Maez-



La Residencia de Señoritas, creada en 1915 y situada en la calle Fortuny de Madrid, fue el primer centro oficial destinado a promocionar la enseñanza universitaria de las mujeres españolas. A la derecha, la pedagoga María de Maeztu, primera directora de la institución hasta 1936.

tu, su directora, o Zenobia Camprubí, periodista feminista y traductora de Rabindranath Tagore, además de secretaria de la institución. Carmen Conde fue invitada por su amiga Ernestina de Champourcín a pasar en esta Residencia un par de días mientras visitaba a Juan Ramón Jiménez. Allí se puso en contacto con las intelectuales que estaban cambiando el tradicional papel de la mujer y se atrevían a participar con los varones, en pie de igualdad, en la vida intelectual del momento. Allí, Juan Ramón Jiménez le confirmó que el rumbo poético que había elegido era el adecuado, que iba por buen camino, que aquello que escribía era poesía, buena poesía, como también le aseguró Gabriela Mistral, reconocida más adelante con el premio No-

bel de Literatura, que prologó su libro *Júbilos* (1934), el segundo libro de la cartagenera.

Un mismo deseo de renovar la poesía y muchos caminos para hacerlo

Como anotó Jorge Guillén en su poema, el azar y el amor a la poesía habían unido al grupo. Aquellos jóvenes poetas querían renovar el género, pero no partían de cero ni querían hacerlo. Conocían, estimaban y honraban a los poetas mayores, como Antonio Machado o el maestro Rubén Darío y, durante muchos años, el magisterio de Juan Ramón Jiménez había abierto caminos que ellos supieron seguir en los primeros años de su carrera literaria.

En sus tertulias, los poetas discutían sobre si un poema debía o no reflejar los sentimientos y la intimidad de quien lo escribe, sobre si eso suponía o no un acto de impudor y exhibicionismo afectivo, porque, según afirmaban los seguidores de Paul Valery, la poesía debería ser esencial, precisa y rigurosa, y tenía que reflejar la esencia de las cosas: no a la rosa, sino la «roseidad» de la rosa, o, al menos, su perfume.

En el camino hacia la poesía pura, desnuda y exacta, Juan Ramón fue el maestro indiscutible: «¡Inteligencia, dame / el nombre exacto de las cosas». Ya en 1918, casi diez años antes y adelantándose a todos, el poeta de Moguer había escrito:

Mariposa de luz,
la belleza se va cuando yo llego a su rosa.
Corro, ciego tras ella...

¡Solo queda en mi mano
la forma de su huida!



En el cuadro expresionista *El grito* (1893), Edvard Munch no pretendió pintar a un hombre que grita, fue mucho más lejos: quiso pintar el grito.

Los jóvenes poetas experimentaron con todas las novedades que venían de Europa, sobre todo de París. *El Manifiesto del futurismo*, el nuevo movimiento cultural fundado por Marinetti en 1909, fue traducido en la revista *Prometeo* por Ramón Gómez de la Serna tan solo un mes después de haber sido escrito. El nuevo movimiento anunciaba un cambio de musa: suplantaba el amor apasionado por los avances técnicos, y la Victoria de Samotracia por un automóvil de carreras. O, al menos, por un buen automóvil como aquel al que aludía Salinas en su poema «Navacerrada, abril», que el lector encontrará en la página 135.

En otoño de 1918 surgió el primer escrito del **ultraísmo**, y, durante algún tiempo (1918-1923), ultraístas y creacionistas, con Huidobro como abanderado, defendieron las tendencias más modernas de la poesía. Los ultraístas, con Rafael Cansinos Assens a la cabeza, entraron de lleno en la materialidad del poema: eliminaron la rima, la medida y la puntuación, y practicaron el *collage* cubista, enriqueciendo el poema con información extrapoética, como dibujos u hojas del calendario. Así lo hizo Gerardo Diego en el poema «Atrás», incluido en *Limbo* (1919-1921):

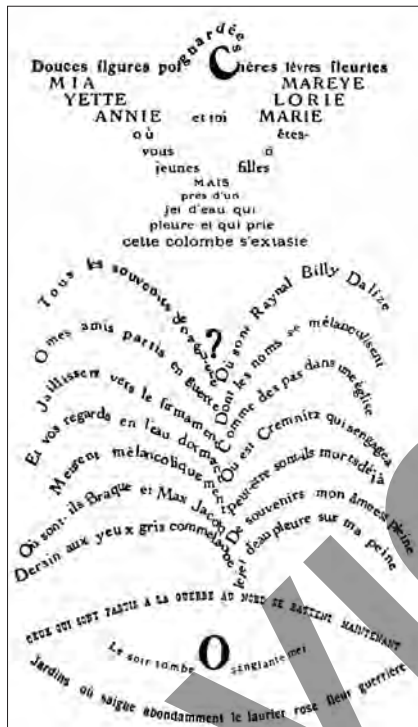
Soy el caminante extraviado
sobre las hojas muertas del calendario

9	2	30
FEBRERO	MARZO	MAYO

Los recuerdos se esconden tras los árboles
pero yo no los llamo.

Todos los días veo
 pájaros balbucientes
 que olvidaron en el nido sus hélices
 Y los niños sin alas
 volando
 de regazo
 en regazo.

Los nuevos poetas también mezclaron palabra y forma para que el poema mostrara en imagen su contenido, como había hecho Guillaume Apollinaire con sus caligramas.



Guillaume Apollinaire, caligrama titulado *La colombe poignardée et le jeu d'eau*, en el que se representan una paloma herida y una fuente, símbolo de la guerra y la paz.

La metáfora, el centro de la innovación poética

Aunque todo lo que hasta entonces se consideraba poesía estaba sobre la mesa, la verdadera innovación se produjo en el campo de la metáfora (de ahí que los poetas rindieran aquel homenaje a Góngora en Sevilla).

El gran poeta barroco, ya en el siglo XVII, se había atrevido a considerar el lenguaje como materialidad sensorial que podía ser exprimida para desplegar todos sus matices. Góngora, con su obsesión por enriquecer el idioma con sonoridades, texturas, colores, matices y nuevos significados, se había atrevido a desafiar la poesía de su tiempo, como quien tira de un collar y extrae todas las perlas que lleva engarzadas. Él no pretendía que lo comprendieran, aunque le hubiera encantado, quiso experimentar y consiguió, como afirmaba Lorca, crear un mundo poético nuevo al mezclar lo diferente entre sí, y lo grande con lo pequeño:

«Lo interesante es que, tratando formas y objetos de pequeño tamaño, lo haga con el mismo amor y la misma grandeza poética. Para él, una manzana es tan intensa como el mar; y una abeja, tan sorprendente como un bosque. Se sitúa ante la naturaleza con ojos penetrantes y admira la idéntica belleza que tienen por igual todas las formas (...). Por eso le da lo mismo una manzana que un mar, porque sabe que la manzana en su mundo es tan infinita como el mar en el suyo (...). Y un poeta debe saber esto. La grandeza de una poesía no depende de la magnitud del tema, ni de sus proporciones ni sentimientos. Se puede hacer un poema épico de la lucha que sostienen los leucocitos en el ramaje aprisionado de las venas».

Federico García Lorca. *La imagen poética en Luis de Góngora*.

Estas palabras de Lorca se pronunciaron en diciembre de 1927. Los poetas fueron a Sevilla con los deberes hechos: sabían muy bien lo que estaban defendiendo en aquel homenaje a don Luis de Góngora y Argote.

La metáfora estaba en el centro de la renovación poética, mucho más que la supresión de signos de puntuación, el *collage* o la ausencia de rimas. La metáfora era el campo de experimentación de todos: creacionistas, ultraístas, poetas puros o surrealistas. Pero ¿por qué la metáfora?

La metáfora es un campo de semejanzas capaz de crear, con sus variadas mezclas, una realidad poética nueva. Unos ojos pueden ser estrellas, luminarias, o pozos hondos y negrísimos. Hasta la llegada de aquellos poetas, la metáfora se había limitado a asociar algunos elementos con otros con los que guardaban una cierta relación lógica; así, una boca joven, fresca y jugosa podía ser una manzana, o una fresa, si se quiere destacar el color: «Labios de fresa». Aquella metáfora enriquecía la boca poetizada con el color, el olor y el sabor de las fresas.

Gracias a lo aprendido de Góngora y al afán vanguardista de crear una nueva realidad exclusivamente poética e independiente de la realidad cotidiana, los poetas empezaron a mezclar elementos que poco o nada tenían que ver entre sí. Lorca afirmó que «un pajarillo es un arco iris». Es el poeta quien encuentra las ocultas conexiones entre seres y objetos tan distintos, y percibe que sí, que un *pajarillo comparte* con un *arco iris* muchas características que habían permanecido ocultas a nuestros ojos: ligereza, variedad de colores, presencia en el cielo y en el aire. Las semejanzas que se descubren a nuestros ciegos ojos son muchas.

El poeta es el mago que adivina las ocultas correspondencias de las que hablaban los simbolistas; es el demiurgo que, al crear nuevas metáforas, muestra a los demás el alma común universal, principio activo del mundo.

Esta alma universal, común a todo lo creado, ya la conocían las religiones tradicionales; sin embargo, también las nuevas corrientes de moda, como la teosofía, defendían la misma explicación a la conexión cósmica de la energía creadora.

Desde este punto de vista, y animados por filósofos idealistas como Bergson y Nietzsche, que defendían que la intuición era una forma válida de conocimiento capaz de llegar a territorios donde la razón se queda a medias, y por los simbolistas, que defendían las correspondencias entre los seres y sus cualidades, los poetas empezaron a mezclar, en una misma metáfora, elementos tan diversos como el lomo de un gato aterrorizado y la loma de un monte erizada de pitas. Como escribió García Lorca en su «Romance sonámbulo»: «El monte, gato garduño, eriza sus pitas agrias».

Lomo y loma, pelos erizados de un gato y pitas altas en la loma de un monte. Si todo formaba parte del mismo principio activo del mundo, ¿por qué no se podían mezclar unas cosas y las cualidades de otras? Pero estas asociaciones eran arriesgadas: la nueva poesía requería a un lector cómplice que quisiera iniciar ese camino, un lector con alma de poeta que, al descubrir las ocultas conexiones, participara también del proceso creador.

En la conferencia antes mencionada, decía Lorca sobre Góngora: «La necesidad de una belleza nueva y el aburrimiento que le causaba la producción poética de su época

desarrolló en él una aguda y casi insoportable sensibilidad crítica. (...) Mientras que todos piden pan, él pide la piedra preciosa de cada día. Sin sentido de la realidad real, pero dueño absoluto de la realidad poética».

La generación del 27. La necesidad de una belleza nueva

Los poetas de la generación del 27 también sintieron la necesidad de una belleza nueva, y también participaron del aburrimiento que sentía Góngora por la poesía de su tiempo. Pero no solo de novedades vive el poeta, así que también buscaron sus raíces en la tradición. Y, curiosamente, hicieron ambas cosas a la vez. Podemos distinguir cuatro etapas diferentes en la producción poética de los autores del 27.

Primera etapa (1922 – 1928). Poesía pura y primeras vanguardias

En la primera etapa de esta generación, los poetas discuten sobre si la «poesía pura» debe estar alejada de la biografía sentimental y debe mostrarse desnuda de todo artificio o si es aceptable que el poeta entre en el poema con sus opiniones y sentimientos.

Al mismo tiempo, estos poetas, junto a los «creacionistas», elaboran metáforas vanguardistas cuya finalidad es crear mundos poéticos absolutamente nuevos que nada tengan que ver con la realidad material que los rodea. Muchos de ellos, como Lorca, admiran la poesía popular y las canciones de la calle que aprendieron de niños.

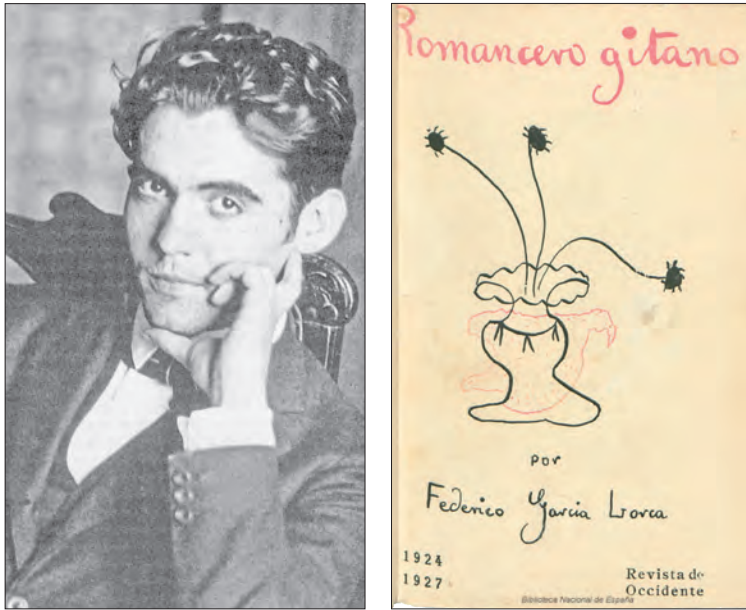
La corriente popular se desarrolla en paralelo a la corriente culta. El padre de los hermanos Machado fue el pri-

mer folklorista de oficio, y su hijo Antonio enriqueció las canciones populares con la vieja y la nueva filosofía que tanto le interesaban. Antonio Machado se contaba, justamente, en el jurado que otorgó a Rafael Alberti el Premio Nacional de Literatura por un libro que seguía la corriente neopopularista de aquella primera etapa: *Marinero en tierra* (1924).

La corriente popular, estilizada y enriquecida por los descubrimientos de las vanguardias, se abrió paso y triunfó porque, además, Ramón Menéndez Pidal, que formaba parte de la junta directiva de la Residencia de Estudiantes y dirigía el Centro de Estudios Históricos, publicó en 1928 *Flor nueva de romances viejos* y se dedicó a investigar la lírica popular medieval. Menéndez Pidal y su mujer, María Goiry, gran filóloga e intelectual comprometida, habían dedicado su luna de miel a desplazarse de pueblo en pueblo por varias provincias españolas para recopilar canciones populares que los habitantes aún guardaban en su memoria. Afición personal e investigación filológica de primer nivel: los poetas lo tenían todo para que el neopopularismo triunfara. En 1928, Lorca publicó su *Romancero gitano*.

No es difícil imaginar el laboratorio de ideas que la Residencia de Estudiantes debió de ser en aquellos mismos años, ni cómo muchos de los que allí vivían solían hablar de literatura y de las nuevas corrientes vanguardistas en los cafés de Madrid, mientras escribían siguiendo la poesía pura, las últimas vanguardias o la corriente neopopularista.

Muchos de los poetas de la generación del 27 eran universitarios, incluso profesores (Salinas, Guillén, Dámaso Alonso...), y todos fueron fervorosos lectores. Admiraban



A la izquierda, retrato del joven Federico García Lorca. A la derecha, primera edición del *Romancero gitano* (1924-1927), procedente de un ejemplar conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid.

a los clásicos, desde el Arcipreste de Hita a Garcilaso, pasando por San Juan de la Cruz y los grandes del Barroco, con Góngora a la cabeza; también les entusiasmaba Gustavo Adolfo Bécquer, que dejó su sello en todos ellos y especialmente en Luis Cernuda y en su libro *Donde habite el olvido* (1934).

Una de las características más importantes de aquella generación de escritores es que supieron asimilar lo mejor de lo viejo y de lo nuevo, de los clásicos y de la más rabiosa actualidad; también aprendieron a beber tanto de las fuentes populares como de los últimos manifiestos de las vanguardias europeas.

Segunda etapa (1928 - 1931). El surrealismo

Todo evoluciona, y durante aquellos años las cosas pasaban muy deprisa. Una nueva corriente europea vino a darle la vuelta a la poesía pura, y también al creacionismo y al ultraísmo... Se llamaba surrealismo, y el vuelco fue tan grande que dio paso a una segunda etapa en la obra poética del grupo del 27.

El surrealismo, más que una moda poética, fue un revulsivo emocional y social que ayudó a los escritores a enfrentarse a los valores morales caducos de una sociedad burguesa que podía ser muy moderna en las manifestaciones artísticas más punteras, pero que seguía constriñendo la libertad individual y el pensamiento de las personas. Tal como explicaba Luis Cernuda, «El surrealismo no fue solo, según creo, una moda literaria, sino además algo muy distinto: una corriente espiritual en la juventud de una época» («Historial de un libro», en *La realidad y el deseo*).

El surrealismo penetró muy pronto en España. André Breton publicó el *Manifiesto del surrealismo* en París en 1924, y en 1925 presentó en la Residencia de Estudiantes las principales ideas del nuevo movimiento, que pronto alcanzó una enorme difusión. El surrealismo buscaba explorar lo irracional, el subconsciente del que había hablado Freud en 1900 en *La interpretación de los sueños*, traducida al inglés en 1913.

El surrealismo rehumanizó la poesía al introducir en ella las circunstancias personales del poeta, sus sentimientos, su biografía, su infancia. Y lo hizo abriendo un nuevo cauce poético a la torrencial sentimentalidad del poeta: el verso libre o versículo.



A la izquierda, primera edición de *Les mots en liberté futuristes* de Filippo Tommaso Marinetti (1919), obra en la que el autor proponía una ruptura radical con la sintaxis y la gramática traicionales. A la derecha, cubierta de una reedición de *Los manifiestos del surrealismo* de André Bretón, todavía hoy de gran interés cultural, publicado en 2012 en la editorial argentina Argonauta.

El verso libre no tenía límites de extensión: podía alargarse lo que deseara el autor, desde una palabra a varios renglones, aunque solía adaptarse, como mucho, al ancho normal de una página. Tampoco tenía los límites de la rima, lo que le permitía fluir con un nuevo ritmo: el «ritmo cardíaco» que tan acertadamente definió Octavio Paz. De este modo la poesía se convertía, de nuevo, en cosa del corazón.

Casi todos los poetas, a excepción de Pedro Salinas, Jorge Guillén y Manuel Altolaguirre, experimentaron con el verso libre. Sin embargo, más que creer en la escritura automática que promovía el surrealismo, veían el poema como un acto de creación estética lúcido y racional. Lorca, en una carta escrita a Sebastián Gasch en septiembre de

1928 en la que adjuntaba dos poemas en prosa, «Nadadora sumergida» y «Suicidio», declaraba:

«Responden a mi nueva manera espiritualista, emoción pura, descarnada, desligada del control lógico, pero ¡ojo!, ¡ojo!, con una tremenda lógica poética. No es surrealismo, ¡ojo!, la conciencia más clara los ilumina».

Esa «conciencia clara» que ilumina al poema es la conciencia poética de saber qué es un poema y qué proporciona al verso lógica poética y ritmo. Por esta razón, la poesía surrealista, aunque renuncia a la medida o a la rima, no renuncia al ritmo: los poetas llenan sus versículos, sin medida y sin rima, de recursos de repetición creados para dar la musicalidad necesaria a sus composiciones: anáforas, paralelismos, anadiplosis, epanadiplosis... Los poemas se estructuran mediante la repetición de ideas, de palabras, de frases, de oraciones que van creando un ritmo de salmodia que sostiene el desahogo emocional sabiamente controlado.

En la etapa del surrealismo, la metáfora visionaria alcanzó sus cumbres más altas de belleza y dificultad. Si todo lo creado participaba de una misma materia común, del alma universal principio activo del mundo, las cualidades de las cosas podían intercambiarse sin miedo. Más aún si esto servía para mostrar la angustia íntima, un territorio vedado a la razón en el que el poeta «poceaba» para sacar, con sus versos, las impurezas y oscuridades del fondo del alma.

El periodo surrealista fue la etapa poética más creativa y atormentada. Lorca regresó de su viaje a América habiendo escrito *Poeta en Nueva York* (1929-30), concebido dentro del surrealismo formal, pero con cada verso controlado por la clara conciencia poética a la que se refería en la car-

ta a Sebastián Gasch. Rafael Alberti publicó *Sobre los ángeles* (1929); Vicente Aleixandre, *Espadas como labios* (1932); y Cernuda, *Un río, un amor en 1929* y *Los placeres prohibidos* en 1931.

Tercera etapa (1931 – 1936). Etapa social. La Guerra Civil

Escribe el crítico literario José Luis Cano: «La generación del 27 era una generación republicana y liberal, y por ello no puede extrañarnos que casi la totalidad de sus miembros, al iniciarse la sublevación militar, tomase partido al lado de la República» (José Luis Cano, *Antología de los poetas del 27*). Así fue: había llegado el momento del compromiso y muchos lo asumieron tanto en su vida como en su producción poética. Algunos se impusieron la urgencia de una literatura social; otros, como Alberti y Cernuda, adoptaron un compromiso político activo dentro de la izquierda. Pablo Neruda, en Madrid, defendió la necesidad de una poesía «sin pureza», es decir, inmersa en circunstancias sociales y humanas concretas.

El estallido de la Guerra Civil los tomó por sorpresa. Apenas iniciada la sublevación militar, Lorca fue asesinado en Granada, el 18 de agosto de 1936, por los sublevados fascistas. Tenía 38 años. Cuatro días más tarde, el 22 de agosto, su compañero de la generación del 27, el poeta surrealista José María de Hinojosa, fue fusilado en Málaga por un grupo de milicianos y anarquistas junto a otros presos falangistas. Tenía 31 años.

En noviembre, el gobierno republicano se trasladó a la ciudad de Valencia, que se convirtió en sede del gobierno legítimo de la Segunda República y de sus Cortes, y que

permaneció como capital hasta finales de octubre de 1937, momento en el que se desplazó a Barcelona.

Algunos poetas de la generación del 27 como Rafael Alberti, Luis Cernuda, Carmen Conde o Ernestina de Champourcín vivieron en Valencia, colaboraron en actos culturales y publicaron poesía de urgencia en periódicos y revistas como *Hora de España*.

En la nueva capital de la República se celebró, entre el 4 y el 11 de julio de 1937, el II Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura. En él participaron Pablo Neruda, César Vallejo, Nicolás Guillén y Octavio Paz, como representantes, entre otros, de la poesía Hispanoamericana. De Norteamérica y de Francia vinieron Ernest Hemingway, André Malraux y Louis Aragon.

Para la inauguración del acto se estrenó, como homenaje a Lorca, la obra *Mariana Pineda*. Manuel Altolaguirre asumió el cargo de director de escena y Luis Cernuda actuó en el papel del personaje de don Pedro.

La poesía de este periodo tenía una clara finalidad de resistencia: pretendía dar ánimo a los combatientes en el frente y a la población civil, bombardeada desde el aire. Alberti publicó *Galope* (página 11), Carmen Conde escribió muchos de los poemas de su libro *Mientras los hombres mueren* (página 111) y Ernestina de Champourcín publicó el magnífico poema en cuatro tiempos *Sangre en la tierra*. En los recitales públicos que tenían lugar en las plazas de la ciudad participaron Antonio Machado, Miguel Hernández y León Felipe, junto a otros como Jacinto Benavente.

Concluyó la guerra. El resultado fue desolador: Lorca e Hinojosa habían sido asesinados con cuatro días de dife-



Tarde de playa en Malvarrosa, la capital del Turia, en junio de 1937. Los jóvenes poetas Luis Cernuda (3) y Manuel Altolaguirre (5), junto con el diseñador de vestuario Victor María Cortezo (1) y las actrices de La Barraca Blanca Pelegrín (2), María del Carmen García Lasgoity (4) y María del Carmen Antón (6), vivieron con la fuerza de la juventud la alegría de estar juntos y homenajear a Lorca en momentos tan difíciles para todos.

rencia, el primero por una banda de fascistas de Granada, el segundo por grupos anarquistas incontrolados durante una saca a la cárcel de Málaga.

Otros poetas emprendieron la vía del exilio: Pedro Salinas, Jorge Guillén y Luis Cernuda se marcharon a América antes de que la guerra terminara; Rafael Alberti y Ernestina de Champourcín partieron en 1939. Hubo, además, algunos poetas que se aislaron en un doloroso exilio interior, como Dámaso Alonso, Vicente Aleixandre y Carmen Conde.

Cuarta etapa: el exilio

Los poetas del 27 continuaron escribiendo, la mayoría de ellos en tierras americanas, con cambios importantes en el tono y en el mensaje de sus obras. Su poesía se volvió, en general, grave y preocupada, y tendió cada vez más a reflejar los problemas humanos y sociales de su tiempo.

Rafael Alberti, sin dejar su vocación social, retomó el verso bien templado. En el primer poema de su libro *Entre el clavel y la espada* (1941), encontramos estos versos que son una verdadera declaración de intenciones:

«Después de este desorden impuesto, de esta prisa,
de esta urgente gramática necesaria en que vivo,
vuelta a mí toda virgen la palabra precisa,
virgen el verbo exacto con el justo adjetivo».

De este libro, el lector podrá encontrar comentado en la antología el poema *La paloma* (página 21).

En el exilio, Rafael Alberti publicó gran parte de su obra: *Retornos de lo vivo lejano* (1952), *Baladas y canciones del Paraná* (1953), *Roma, peligro para caminantes* (1968).

En 1977, tras haber regresado a España, siguió publicando poesía. En su último libro, *Canciones para Altair* (1989), escrito a los ochenta y siete años, recupera la voz de gran poeta del amor y del erotismo.

Luis Cernuda terminó en Londres uno de sus mejores libros, *Las nubes* (1940), y en tierras americanas volvió a escribir sus mejores versos de amor en una colección de poemas extraordinaria, *Desolación de la quimera* (1962). En él, encontramos versos bellísimos sobre la conflictiva relación con algunos amigos y con su patria lejana.

Pedro Salinas, en el exilio, publicó *El contemplado* (1946), *Todo más claro* (1949) y *Confianza* (1955). Lo que más llama la atención en su nueva poesía es que el autor sale de sí mismo para denunciar el horror de la guerra y de la bomba atómica (poema «Cero», en *Todo más claro*).

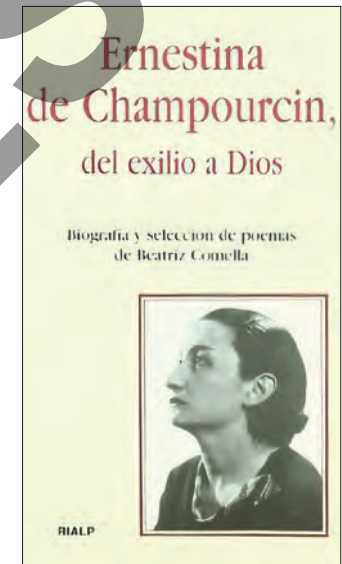
Vicente Aleixandre decidió permanecer en el exilio interior. Se aisló del régimen político que había ganado la guerra pero abrió su casa y su magisterio a los poetas jóvenes que recibieron de él apoyo y consejo. Su poesía evolucionó hacia la claridad y la comunicación con el lector: «Poesía es comunicación», afirma.

En sus nuevas publicaciones como *Historia del corazón* (1944), o en *Poemas de la consumación* (1969), Aleixandre pone en el centro de su poesía al ser humano ante el amor, el tiempo y la muerte. Su obra fue internacionalmente reconocida con la concesión del Premio Nobel de Literatura en 1977.

Ernestina de Champourcín se adaptó muy bien al exilio en México, y allí su obra evolucionó hasta aproximarse a la poesía mística, siguiendo la estela de su muy admirado san Juan de la Cruz. En México publicó, entre otros libros, *Cartas cerradas* (1968), que destaca por su alta intensidad religiosa y lírica.

Al regresar a España, vivió un segundo exilio al verse rechazada por algunos de sus compañeros de generación por la deriva ideológica que había tomado. Publicó, entonces, *La pared transparente* (1984) y *Los encuentros frustrados* (1991), donde hablaba de aquella nueva soledad.

Carmen Conde escribió, entre 1940 y 1950, su mejor poesía en verso. Vivió en Madrid, primero escondida y protegida por la familia de su amiga Amanda Junqueras y,



A la izquierda, retrato de Rafael Alberti en 1956. A la derecha, cubierta del libro de Ernestina Champourcín *Del exilio a Dios*, publicado en 2002 en Ediciones Rialp.

después, en el piso de arriba de la casa de Vicente Aleixandre. Conde escribió algunos de los mejores libros de poesía amorosa, conflictiva y desarraigada de aquellos años, como *Ansia de la gracia* (1945) y *Mujer sin Edén* (1947). Del primero de ellos, se recogen en esta antología dos poemas (pp. 119 y 127).

Estudio crítico de 21 poemas de la generación del 27

Esta pequeña antología de veintiún poemas de autores de la generación del 27 pretende ser un primer paso para que los lectores continúen descubriendo más poemas y poetas de este extraordinario grupo poético. Con su publicación, queremos llegar a todos los aficionados a la poesía, tam-

bién a quienes tengan por difícil acceder a los secretos bien guardados de algunos de los mejores poetas del siglo xx.

Creemos que abrir la puerta a estos veintiún poemas, desvelar sus jardines en penumbra y sus rincones ocultos, es abrir la puerta a muchos, muchos más poemas. Al lector que descubra la luz que se oculta en cada verso le resultará imposible no querer seguir descubriendo la secreta belleza de estos libros escritos para emocionarnos, para enriquecernos con su sabiduría, pero no necesariamente para ser «traducidos al lenguaje cotidiano». El esfuerzo de guiar al lector por algunos de sus caminos no significa que hayamos conseguido descifrar todas sus claves. Eso es algo imposible e innecesario. Cada lector encuentra en cada poema su poema, un mensaje escrito solo para él y que solo él puede descifrar.

Rafael Alberti



La vida de Rafael Alberti (1902-1999) fue el crisol de su poesía. Nacido en El Puerto de Santa María (Cádiz), el mar y la infancia idílica forjaron sus versos iniciales, culminando en el premiado *Marinero en tierra* (1924). En Madrid, desarrolló su pasión por la pintura y se unió a la generación del 27, explorando el neopopularismo, el gongorismo y el surrealismo tras una crisis personal que dio paso a *Sobre los ángeles* (1927-1928).

Comprometido con la causa republicana, su poesía se convirtió en arma durante la Guerra Civil. El exilio en Francia, Argentina e Italia marcó una etapa de añoranza y reflexión, donde lo político se fusionó con lo íntimo. Regresó a España en 1977, con la democracia, y se dedicó enteramente a su vocación hasta el final, produciendo obras como *Abierto a todas horas* (1969). Su legado, vasto y conmovedor, es un testimonio de su inquebrantable compromiso con el arte y la vida, siempre anclado en la memoria de su mar natal y la defensa de la justicia social.

EL MAR, LA MAR

El mar. La mar.
El mar. ¡Solo la mar!

¿Por qué me trajiste, padre,
a la ciudad?

5 ¿Por qué me desenterraste
del mar?

En sueños, la marejada¹
me tira del corazón;
se lo quisiera llevar.

10 Padre, ¿por qué me trajiste
acá?

Marinero en tierra (1924)

«El mar, la mar» pertenece al libro *Marinero en tierra*, con el que Rafael Alberti ganó el Premio Nacional de Literatura en 1925. El poeta compartió el premio con otro miembro de la generación del 27: Gerardo Diego. En el jurado estaba Antonio Machado, otro de los grandes poetas españoles también muy interesado en la poesía popular como referente de la renovación poética de principios del siglo XX.

La figura del marinero en tierra simboliza el ser desplazado de su medio natural, desterrado del paraíso de su tierra gaditana, junto al mar, hasta la ciudad de Madrid. En sus versos, Alberti evoca su infancia de niño libre y feliz en el mar y las salinas .

¹ *marejada*: movimiento moderado de olas, entre 0,5 y 1,25 metros de altura.

EL MAR, LA MAR

1	<p><u>El mar. La mar.</u> <u>El mar. ¡Solo la mar!</u></p>	<p>Repeticiones rítmicas y cambio de género (<i>el / la</i>)</p>
2	<p>¿Por qué me trajiste, padre, a la ciudad?</p>	<p>Anáfora y paralelismo</p>
5	<p>¿Por qué me desenterraste del mar?</p>	<p>Antítesis <i>mar / ciudad</i></p> <p>Interrogaciones retóricas</p>
3	<p>En sueños, la marejada me tira del corazón; se lo quisiera llevar.</p>	<p>Personificación</p>
4	<p>10 Padre, ¿por qué me trajiste acá?</p>	<p>Cierra el poema con la antítesis <i>mar / ciudad</i> (acá) y la repetición de la <i>interrogación retórica</i>.</p>

COMENTARIO DEL TEXTO

1. El protagonista lírico

El protagonista lírico de este poema es un chico joven, lo sabemos porque depende de su familia para vivir en un sitio u otro. Su voz tal vez sea la del propio poeta, que fue arrancado de las salinas de Cádiz, donde pasó su infancia, y tuvo que trasladarse a Madrid con su familia a los 15 años. Alberti vivió el alejamiento forzoso del mar como un destierro. El mar, la playa y las salinas fueron para siempre su paraíso perdido.

2. Resumen del contenido

En estos versos nos llega la amarga queja que el protagonista lírico dirige a su padre por haber sido alejado del mar, que es su verdadera tierra (patria), y obligado a vivir en una ciudad.

3. Estructura del contenido

Alberti distribuye el contenido en cuatro partes. En cada una de ellas el asunto del poema avanza en intensidad y emoción, hasta el último verso, en el que se expresa una queja final: «¿Por qué me trajiste acá?».

El poema se puede dividir en cuatro partes:

Primera parte: versos 1 - 2. El mar: evocación del mar.

Segunda parte: versos 3 - 6. La ciudad: preguntas y quejas al padre; ubicación actual del protagonista lírico en la ciudad, sensación de «destierro».

Tercera parte: versos 7 - 9. El mar: el mar impone su presencia a través del recuerdo y de los sueños: «En sueños, la marejada / me tira del corazón».

Cuarta parte: versos 10 - 11. La ciudad: queja final formulada desde la ciudad.

Es interesante observar cómo Alberti distribuye el contenido del poema alternando *mar / ciudad* en cada una de las cuatro partes de la estructura: *mar, ciudad, mar, acá* (ciudad).

4. Análisis del lenguaje poético desde la estructura del contenido

Veremos, a continuación, cómo se relaciona el contenido con el lenguaje poético utilizado en cada uno de los apartados en los que hemos dividido el poema. Los variados recursos empleados por el autor consiguen que capturemos el mensaje del poema con todos sus matices de significado.

El primer recurso estilístico, como acabamos de ver, es precisamente su estructura, la alternancia *mar / ciudad*. Esta alternancia hace más vívido el contraste entre los dos escenarios de la vida del protagonista hasta el momento. Las preguntas (**interrogaciones retóricas**) se sitúan en los apartados referidos a la ciudad (segunda y cuarta parte de la estructura), mientras que en las partes dedicadas al mar (primera y tercera) no hay preguntas, solo añoranza, sueños y recuerdos felices.

a. Primera parte: versos 1 y 2

EL MAR, LA MAR

El mar. La mar.

El mar. ¡Solo la mar!

Repeticiones rítmicas:
monosílabos (*el, la, mar*)
+ alternancia del género
del artículo (*el / la*)

Recursos estilísticos:

- Repeticiones de palabras monosílabas.
- Alternancia del género de los artículos.

Gracias al hecho de que esta primera parte se lee inmediatamente después del título, el poeta consigue que las repeticiones no solo ocupen dos versos, sino tres: el título y los dos primeros versos. Además, utiliza palabras monosílabas que son como pequeños golpes de mar.

El cambio de género está también muy cuidado. Normalmente, las gentes que viven de la mar utilizan el género femenino (la mar), porque, para ellos, la mar es la madre que los nutre. El resto de personas suelen utilizar el género masculino: el mar. Así, Alberti une en estos dos géneros a quienes aman el mar, vivan o no de él. Esta utilización globalizadora del género, gracias a la alternancia, nos incluye a todos.

El hecho de que Alberti elija como artículo final «la» nos muestra que él se considera hijo de la mar, como los marineros.

b. Segunda parte: versos 3 - 6

¡Por qué me trajiste, padre,
a la ciudad?

Anáfora y paralelismo

5 ¡Por qué me desenterraste
del mar?

Antítesis *mar / ciudad*

Interrogaciones retóricas

Recursos estilísticos:

- Anáforas (palabras que se repiten al principio de los versos).

- Interrogaciones retóricas (preguntas que nos hacemos aunque sepamos que no obtendremos respuesta).
- Paralelismo morfosintáctico: preposición + pronombre + verbo en pasado.

En esta segunda parte, mientras suenan aún las «erres» en la memoria del lector como un eco del mar, el protagonista lírico se dirige a su padre mediante dos **interrogaciones retóricas**. Él no necesita una respuesta, porque ya la tiene. Es una interrogación retórica porque necesita preguntar como desahogo o como exclamación.

Si observamos con detenimiento, no se trata solo de una **anáfora**. Alberti ha formado un **paralelismo morfosintáctico**:

Interrogación + *me* + verbo en pasadoInterrogación + *me* + verbo en pasado

Y, en medio, la oposición *mar / ciudad*.

El **paralelismo** es un recurso propio de la canción popular o de las canciones neopopulares, como las recogidas en el libro de Alberti *Marinero en tierra*, perteneciente a la corriente neopopularista, primera etapa en la trayectoria literaria del autor.

El paralelismo es la forma más sencilla de crear ritmo mediante la repetición de versos completos o casi completos. Si escuchamos algunas canciones actuales, observaremos que están llenas de paralelismos.

c. Tercera parte: versos 7 - 9

En sueños, la marejada
me tira del corazón;
se lo quisiera llevar.

Personificación

Recursos estilísticos:

- Personificación. En esta tercera parte, el protagonista lírico cuenta que el mar sigue dentro de él con una fuerza viva. De ahí que personifique la marejada (movimiento del mar

de poca intensidad) como alguien que lleva su corazón en sueños hasta su mar de Cádiz.

d. Cuarta parte: versos 10 y 11

10 Padre, ¿por qué me trajiste
acá?

Anáfora y paralelismo

Antítesis *mar / ciudad* (acá)

Interrogación retórica

Termina el poema de manera circular: «Padre, ¿por qué me trajiste...?». Fíjate en que el mensaje del poema empieza realmente en el verso 3: «¿Por qué me trajiste, padre...?». Los dos primeros versos y el título sirven para evocar el mar, el sonido de las olas en la orilla, así que la **interrogación retórica** dirigida al padre marca el primer momento dramático del poema.

El último verso de un poema y sus últimas palabras son altamente significativas porque el poeta sabe que es lo último que resonará en la memoria del lector. En el último verso, la última palabra, la que concentra el dolor del poeta, es «acá»: es la ciudad, que aparece como **antítesis** del mar.

Así, vemos que la alternancia *mar / ciudad* llega hasta la última palabra del poema y condensa, en ese «acá», todo el dolor del hablante lírico. Nos queda, pues, su dolor.

5. Métrica

La métrica utilizada es la canción. La canción es una forma métrica sencilla y tradicional. Se compone de versos cortos, frecuentemente octosílabos, y emplea rima asonante, un lenguaje sencillo y abundantes repeticiones que hacen fácil memorizarla para poderla cantar.

Estas repeticiones tienen dos finalidades: por un lado, afianzan el tema al insistir sobre él: «¿Por qué?» (v. 3) / «¿Por qué?» (v. 5) / «¿por qué?» (v. 10), por otro, favorecen el ritmo del poema, pues, como ya sabemos, el ritmo se consigue a base de repeticiones de palabras.

En este caso, las repeticiones forman **anáforas**, ya que se sitúan las mismas palabras al principio de los versos 3, 5 y 10 (detrás del vocativo «padre»).

SÍNTESIS FINAL

El protagonista lírico se dirige a su padre para saber los motivos por los cuales fue apartado del mar, que tanto añora, y trasladado a la ciudad. Los principales recursos que vertebran el poema son las interrogaciones retóricas (tras las cuales se esconde, en realidad, una queja), y la antítesis basada en una permanente contraposición entre *mar / ciudad*. El empleo de rima asonante, verso corto y paralelismos y repeticiones frecuentes son rasgos propios de la canción.

Marinero en tierra (1924) pertenece a la primera etapa de la poesía de Alberti: la neopopularista, caracterizada por la actualización de la canción tradicional a través del nuevo lenguaje vanguardista y la estilización y de los temas tradicionales.

Generación del 27

Antología poética

La generación del 27 es, sin duda, el grupo poético más reconocido de la literatura española, comparable en relevancia a los grandes autores del Siglo de Oro. Lorca, Cernuda, Salinas, Aleixandre, Conde... sus nombres nos suenan, pero ¿cómo leer hoy sus versos sin perderse entre símbolos, imágenes y silencios?

Este libro ofrece un acompañamiento claro, riguroso y cercano para adentrarse en el universo poético de siete voces imprescindibles: Rafael Alberti, Vicente Aleixandre, Luis Cernuda, Pedro Salinas, Ernestina de Chamourcín, Carmen Conde y Federico García Lorca.

Cada uno de estos autores y autoras está representado por tres poemas cuidadosamente elegidos, que recorren distintas etapas de su producción literaria. De este modo, el lector puede apreciar la evolución estilística y temática de cada uno de ellos, así como la riqueza formal y expresiva de su obra.

El comentario que acompaña cada poema no busca imponer un único significado, sino abrir puertas: sugerir interpretaciones y hacer que cada lectura sea más cercana, comprensible y reveladora.

Esta antología no es una recopilación cualquiera: es una invitación a leer poesía sin miedo, a dejarse llevar por su belleza y profundidad, y a descubrir, de forma guiada pero libre, la intensidad emocional y estética de una generación irreplicable.

