

N.º 2 septiembre 2016

POÉTICAS

Revista de Estudios Literarios



POÉTICAS

Revista de Estudios Literarios



ÍNDICE

Págs.

[ESTUDIOS]

Andrew A. Anderson
DIVÁN DEL TAMARIT 5

Juan José Lanz
BLAS DE OTERO
«EN CANTO Y ALMA» 27

Judith Nantell
THE POETICS OF EPIPHANY... 63

Juan José Rastrollo Torres
«METROPOLITANO» O LA
POÉTICA DE CARLOS BARRAL 89

[ARTÍCULOS]

Juan Esteban Villegas Restrepo
LA CRÍTICA LITERARIA... 113

Tamar Flores Granados
LA FIGURA DEL INTELECTUAL... 129

Erin L. McCoy
UNA NUEVA
POÉTICA GALLEGA 145

[ENTREVISTA]

Antonio López Ortega
CONVERSACIÓN
CON RAFAEL CADENAS 157

[POEMAS]
YUSEF KOMUNYAKAA 163

[RESEÑAS]
Tania Ganitsky
THE GORGEOUS NOTHINGS 171
Zachary Rockwell Ludington
THE HATRED OF POETRY 177

José Andújar Almansa
UN LECTOR LLAMADO
FEDERICO GARCÍA LORCA 183

Mariela Dreyfus
RÍO EN BLANCO 189
Normas de publicación /
Publication guidelines 193
Orden de suscripción 201

[ESTUDIOS]

Casa-museo de Federico García Lorca. Huerta de San Vicente, Granada.



DIVÁN DEL TAMARIT

—
DIVAN DEL TAMARIT
—

Andrew A. Anderson

University of Virginia

RESUMEN

PALABRAS CLAVE { Federico García Lorca, Revista Hispánica Moderna, Diván del Tamarit, poesía, sexualidad, poesía arábigo-andaluza, metáfora, mitología, religión }

El *Diván del Tamarit* es una de las cenicientas de la obra poética lorquiana, pero es el libro más ambicioso (20 poemas) de su época «madura,» por lo que merece más atención de la que suele recibir. En este ensayo se esboza una aproximación general a la colección —cronología de composición, ambientación «arábigo-andaluza,» temas, organización interna, simbolismo, rasgos estilísticos—, para luego enfocarse en tres poemas, «Gacela del amor imprevisto,» «Casida del sueño al aire libre» y «Casida de la mano imposible,» que ejemplifican distintas facetas de la expresión lírica de Lorca, desde la más compleja y hermética hasta la más directa y patética.

ABSTRACT

KEYWORDS { Federico García Lorca, Revista Hispánica Moderna, Diván del Tamarit, poetry, sexuality, Arab-Andalusian poetry, metaphor, mythology, religion }

Diván del Tamarit is one of the half-forgotten works among Lorca's poetic output, but it is the most ambitious book (20 poems) from his "mature" period, for which reason it surely deserves more attention than it tends

Fecha de recepción: 1/5/2016 Fecha de aceptación: 15/6/2016

to receive. This essay outlines a general approach to the collection—chronology of composition, the “Arab-Andalusian” setting, themes, internal organization, symbolism, stylistic features, after which it focuses on three poems, “Gacela del amor imprevisto,” “Casida del sueño al aire libre,” and “Casida de la mano imposible,” that exemplify different facets of Lorca’s lyric expression, ranging from the most complex and near-hermetic to the most direct and affecting.

El *Diván del Tamarit* es una de las cenicientas de la obra poética lorquiana, y es así por varias razones: el poemario fue concebido *ex post facto*, y no a partir de experiencias vitales específicas (como en los casos de *Poeta en Nueva York* o *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*); coincide, en el momento de su confección, con algunas de las obras teatrales más sonadas, como *Bodas de sangre* o *Yerma*; no fue publicado en vida del autor; y recibió su primera edición no en forma de libro sino —mucho más modestamente— en las páginas de una revista erudita estadounidense (*Revista Hispánica Moderna*, 1940).¹ Pero el *Diván* merece nuestra atención porque es el libro más ambicioso (20 poemas) de la época «madura» de García Lorca, que está marcada, en un extremo, por su vuelta de Cuba en el verano de 1930 y, en el otro, por su muerte en el verano de 1936. Las otras colecciones o ciclos poéticos que tienen su origen en los años treinta corresponden a enfoques o venas de inspiración más estrechos, aunque no por esto menos profundos o valiosos: los *Seis poemas galegos* que rinden homenaje a la larga tradición lírica galaica; el ya nombrado *Llanto* escrito a raíz de la muerte de su admirado y querido amigo; y los tardíos *Sonetos* (o *Sonetos del amor oscuro*), que se inspiran en los patrones petrarquistas del Siglo de Oro y, simultáneamente, se dirigen —verosíblemente— a Rafael Rodríguez Rapún.

He llamado el *Diván del Tamarit* un libro hecho *ex post facto* porque en realidad es una especie de antología o recopilación,

1. Para todos los detalles bibliográficos, remito a la introducción de mi edición crítica de la colección.

más que un poemario con una serie de textos escritos dentro de un período relativamente corto de tiempo y bajo una inspiración más o menos homogénea. En contraste con este modelo, el *Diván* recoge varios poemas compuestos *antes* de que Lorca se propusiera elaborar un libro con un «sabor» arábigo-andaluz, y también recoge otros poemas destinados originalmente a distintos poemarios, como los malogrados *Tierra y luna* y *Poemas para los muertos*.² De hecho, me atrevería a decir que el *Diván* es la colección donde, en un momento dado —alrededor de agosto de 1934—, Lorca finalmente decidió reunir la gran mayoría de los poemas importantes pero «suelos» que hubiera compuesto durante los últimos tres años.³ Y por esta razón, su historia textual es muy complicada.

Resumiendo y combinando la información disponible, es posible establecer los datos siguientes: por lo menos tres de los poemas del *Diván* pueden fecharse en agosto de 1931 («Gacela de la raíz amarga», «Casida del sueño al aire libre», «Casida de las palomas oscuras»); por lo menos cinco poemas se escribieron en pleno Atlántico durante su regreso a España desde Buenos Aires en abril de 1934 («Gacela de la muerte oscura», «Gacela de la huida», «Casida del herido por el agua», «Casida del llanto», «Casida de la mano imposible»); en el momento de su composición, ninguno de los ocho textos aludidos llevaba el vocablo «Gacela» o «Casida» en su título; los poemas restantes fueron redactados probablemente en el verano de 1934; la idea para el poemario tal y como lo conocemos hoy debió de surgir hacia el final del verano de 1934, en Granada, y el libro quedaba más o menos finalizado para septiembre de ese año; en las mismas fechas se hizo un acuerdo según el cual la colección sería publicada como primer volumen de una nueva serie de «Cuadernos Literarios» de

2. Sobre todas las relaciones textuales entre *Poeta en Nueva York*, *Tierra y luna*, *Poemas para los muertos* y *Diván del Tamarit* véase mi artículo «The Evolution of García Lorca's Poetic Projects 1929-1936...».

3. Con esta formulación, intento distinguir sencillamente entre los poemas de inspiración «íntima» y los poemas «de circunstancias» que escribió durante el mismo período.

la Universidad de Granada; por razones no del todo esclarecidas, el libro languideció en las prensas de la universidad, llegando a imprimirse las capillas (últimas pruebas de página) de la primera mitad del tomo (las «Gacelas») probablemente poco antes del estallido de la guerra civil.

Como sabemos, el término «diván» significa «antología» o «colección» (del persa, *diwan*) y Tamarit —nombre propio árabe— proviene de la Huerta del Tamarit, que pertenecía a un tío de Lorca y se hallaba bastante cerca de la Huerta de San Vicente, de su propia familia. Como sugeriría la historia textual del libro (la composición de tal vez la mitad de los poemas individuales antes de su recopilación bajo el título recién inventado), no encontramos aquí imitación formal con respecto a la poesía arábigo-andaluza, y la intención detrás de la caracterización como «Gacela» o «Casida» parece llevarnos más bien en la dirección de un homenaje más ampliamente cultural.⁴ Se ha recordado que a Lorca le gustaba decir que era del «reino de Granada» (con referencia, implícita, sobre todo a la dinastía nasrī), y en una entrevista tardía aseveró que la caída de la ciudad, a principios de 1492, «fue un momento malísimo, aunque digan lo contrario en las escuelas. Se perdieron una civilización admirable, una poesía, una astronomía, una arquitectura y una delicadeza únicas en el mundo».⁵ A lo que habría que añadir por lo menos un elemento más, discretamente callado en este espacio público por Lorca: la actitud árabe hacia la sexualidad (y, más particularmente, la homosexualidad).

En varios de los poemas del *Diván* parece que casi se puede vislumbrar, muy fragmentariamente, los contornos anecdóticos de una relación amorosa (o relaciones amorosas), o bien en la fase intensa pero brevísima de su logro físico, o bien —más frecuente-

4. Por otro lado, no habría que descartar completamente la influencia de las traducciones publicadas por Emilio García Gómez, primero en la *Revista de Occidente* (1928) y luego en forma de libro (1930), tanto como otros factores menos específicos, como la fundación de una Escuela de Estudios Árabes en la Universidad de Granada en 1932, otra vez bajo la dirección de García Gómez.

5. Bagaría, «Diálogos con un caricaturista salvaje».

mente— en algún momento de la «resaca» psicológica después de la ruptura, mientras que en otros textos de la colección encontramos meditaciones más tranquilas (aunque no por eso menos angustiantes) ante las «grandes cuestiones» de la vida: la naturaleza y el ciclo de las estaciones, la temporalidad, los posibles consuelos para la conciencia de la mortalidad, la limitación definitiva de la muerte. La primera gacela, «Gacela del amor imprevisto», es donde aparecen más nítidamente la persona amada —el amante— y el breve período («cuatro noches») de actividad sexual, aunque, como está indicado por el tiempo de los verbos en el poema, en imperfecto y pretérito, la relación frustrada e insatisfactoria ya claramente pertenece al pasado. En otros textos la voz en primera persona adopta una gama de actitudes distintas: en «Gacela del amor maravilloso» expresa el sentimiento de frescura y viveza que le proporciona el amor, aunque en medio de un mundo hostil o incomprensivo; en «Gacela del amor desesperado» se siente radicalmente separado del amante por fuerzas grandes pero vagas, y asevera su esperanza de superar estos obstáculos; en «Gacela de la raíz amarga» describe el dolor sordo que asocia con estar enamorado; en «Gacela del amor que no se deja ver» reflexiona sobre lo abrupto, intempestivo e imprudente de la relación; en «Gacela de la terrible presencia» se siente horriblemente amenazado por la presencia física tan fascinante del amante, e intenta rechazar cualquier posibilidad de contacto; y en «Gacela del recuerdo de amor» evoca una relación que pertenece definitivamente al pasado y expresa la esperanza de guardar, en el futuro, por lo menos alguna memoria del amado. En general, pues, el protagonista hace lo que sabe que no debería hacer —«me abrasaba en tu cuerpo / sin saber de quién era»—, pero la atracción de la experiencia amorosa o sexual es difícil de resistir aunque, simultáneamente, se reconoce que trae consigo consecuencias mucho más negativas que positivas.

Los ciclos del día y/o del año aparecen en «Gacela del niño muerto», «Casida de los ramos», «Casida de la mujer tendida» y «Casida de la muchacha dorada», y estos ritmos naturales suelen

presentarse configurando la vida como una «*donnée*» inevitable. La flor perfecta de la «Casida de la rosa» parece haber superado estos procesos, practicando una especie de desasimiento; es, de todas maneras, una suerte de evasión no abierta al ser humano cuya voz oímos en estos textos. El anhelo por el alivio, el consuelo, es un motivo recurrente aquí, y esto se busca, más que nada, en los niños y la juventud, concebidos o como entes reales o como la infancia en el pasado. Pero estas posibles fuentes de alivio y consuelo están, por supuesto, sujetas a los ritmos naturales, es decir, al paso del tiempo, por lo que el paraíso perdido de la infancia lejana suele representarse como un niño muerto, no sólo en la «Gacela del niño muerto» sino también en «Casida del herido por el agua». La conciencia de la infancia perdida es, al mismo tiempo —anverso y reverso— conciencia de la muerte venidera, y en una paradoja especialmente dolorosa, la huida de ésta y la búsqueda de alivio y consuelo en la niñez sólo sirven, cruelmente, para reafirmar la conciencia de la situación imposible —del apuro— en su totalidad, según se atestigua en «Gacela de la muerte oscura» y «Gacela de la huida». Bajo tales circunstancias, no es sorprendente que la voz poética cayera, en ciertos momentos, en una pura congoja existencial —«Casida del llanto»—, ni que pidiera, con un tono ahora más patético, una pequeña ayuda «en la noche de mi tránsito» («Casida de la mano imposible»). Se puede apreciar, pues, que el orden en el que aparecen los poemas en el libro no configura ninguna anécdota cronológica ni una deliberada progresión temática eslabonada, aunque sí se evidencia cierta diferenciación —aunque no absoluta— entre las once «Gacelas» generalmente más amorosas y las nueve «Casidas» en su mayoría más metafísicas.⁶

En cuanto a la expresión poética, el *Diván* comparte un buen número de rasgos con los otros poemarios de la misma época —tarde, madura— en la evolución literaria lorquiana. No se evidencian

6. Para una aproximación global a los poemas del *Diván*, remito al capítulo sobre la colección incluido en mi libro *Lorca's Late Poetry: A Critical Study*, 16-152.

los extremos estilísticos, en general bastante vanguardistas, que se hallan en los poemas de *Poeta en Nueva York*, pero, por otra parte, la poesía de los años treinta no representa para nada una vuelta a cualquiera de los estilos inmediatamente anteriores, sea el de los *Poemas en prosa*, el de las *Odas*, o el del *Romancero gitano*. Más bien el del *Diván* podría describirse como una destilación de varios procedimientos técnicos de la poesía neoyorquina pero ahora en tono menor, sin la voz de vate —inspirada, sin duda, en los versículos de *Hojas de hierba*, de Walt Whitman— que aflora de vez en cuando en *Poeta en Nueva York*. La complejidad metafórica y el consabido simbolismo típicamente lorquiano siguen sin solución de continuidad, vacilando, como es también el caso en *Poeta en Nueva York*, entre una dificultad y condensación gongorinas modernizadas y una especie de «visionarismo» difícilmente explicable en términos lógicos de paráfrasis crítica.

Por ejemplo, seguimos encontrando varias de las construcciones gramaticales que Lorca utiliza a lo largo de su carrera para la creación de metáforas, y en particular la combinación de dos elementos (el literal y el figurativo) por medio de un sencillo «de» genitivo, según el patrón «el tambor del llano» («Romance de la luna, luna», *Romancero gitano*).⁷ En «Gacela del amor imprevisto», el texto que abre la colección, encontramos en las primeras estrofas frases como «la oscura magnolia de tu vientre» o «la plaza con luna de tu frente». De la misma manera en que «tambor del llano» constituye una invitación a buscar ciertos rasgos reales del llano en un tambor (por lo menos tres: la calidad llana y amplia, el color y la textura del pergamino, y el efecto acústico del llano/tambor golpeado), vamos desenredando los modos en que el vientre del amado podría parecerse al oxímoron de la «oscura magnolia», en las comparaciones superpuestas entre la textura, el color y la fragancia de la piel de la persona, percibida en la oscuridad de la noche, y las calidades correspondientes de los pétalos

7. El mejor estudio de la metáfora desde esta óptica es el de Brooke-Rose, *A Grammar of Metaphor*.

de la flor. Esto constituye en sí mismo una lectura suficiente, pero quedan otras posibilidades más conjeturales. El adjetivo «oscuro» puede referirse, indirectamente, a los encantos «velados» de la persona amada o a la dificultad de alcanzar una relación física con ella. Si imaginamos esta persona como masculina —y hay muchas indicaciones (aunque nunca explícitas) en la colección que autorizarían tal suposición—, se presenta la posibilidad de una lectura aún más sexual, sobre todo si pensamos en la magnolia más bien como capullo que como flor abierta, su vínculo con «vientre» (discreto desplazamiento freudiano), y el significado coloquial y vulgar del término para una flor todavía no abierta.⁸

La segunda imagen es más difícil, y tiene que leerse dentro de la frase entera en la que se encaja: «Mil caballitos persas se dormían / en la plaza con luna de tu frente». De «vientre» pasamos a «frente» (palabras asociadas por la rima, cada una de la cuales aparecen al final del segundo verso de la estrofa, en estrofas sucesivas), y por ende pasamos de lo físico, visceral e instintivo a lo cognoscitivo e intelectual (expresado por la metonimia frente—mente). Valiéndonos del mismo tipo de operación interpretativa ya descrito, parece que es, más que nada, la calidad rectangular o semicircular que se subraya aquí (en el segundo caso, con la mitad de una plaza redonda iluminada por la luna), y esto es lo que permite al poeta equiparar dos cosas aparentemente tan dispares. Además, la iluminación nocturna de la plaza se proyecta sobre la frente, o bien describiendo otra vez el color de la piel (un pálido blanco lechoso) o bien sugiriendo otra vez la hora del día y las circunstancias del encuentro. Pero, obviamente, la presencia de los «caballitos» complica la impresión en conjunto dada por estos dos versos. Que sean «mil» y «persas» podría fácilmente hacernos pensar en las *Mil y una noches árabes*, por los ecos léxicos, por el marco narrativo que implica un rey persa, encuentros amorosos, muertes y una ejecución postergada, y por el fuerte contraste con la situación plasmada en

8. Cabe recordar que en la poesía modernista, la magnolia es bastante frecuentemente una imagen para el sexo femenino.

el poema («mientras que yo enlazaba *cuatro noches*»). Más allá de esto, el lector tiene que resolver, siguiendo un modelo analógico, el problema siguiente: caballitos son a plaza como X son a frente. No dispongo de una respuesta definitiva, pero me inclino a pensar que la imagen se refiere a rizos/bucles o a pestañas, ambos «justificados» por la asociación caballo-crin: en el primer caso, se llegan a proyectar algunas de las connotaciones de los caballitos —nótese el diminutivo— sobre el amado, y en el segundo, el énfasis cae más de lleno en la idea de dormirse. En ambos casos, la relativa falta de interés o entusiasmo insinuada (diminutivo, sueño) se contrasta con la pasión vehemente del «yo» poético.

En efecto, si miramos la configuración global de las primeras dos estrofas de la gacela (y aprovecho la ocasión para reproducir el texto completo), encontramos varios juegos de oposición y paralelismo:

Nadie comprendía el perfume
de la oscura magnolia de tu vientre.
Nadie sabía que martirizabas
un colibrí de amor entre los dientes.

Mil caballitos persas se dormían
en la plaza con luna de tu frente,
mientras que yo enlazaba cuatro noches
tu cintura, enemiga de la nieve.

Entre yeso y jazmines, tu mirada
era un pálido ramo de simientes.
Yo busqué, para darte, por mi pecho
las letras de marfil que dicen *siempre*.

Siempre, siempre. jardín de mi agonía,
tu cuerpo fugitivo para siempre,
la sangre de tus venas en mi boca,
tu boca ya sin luz para mi muerte.

La frase «Nadie comprendía» conecta y contrasta con «Nadie sabía», como lo hacen también las palabras asonantes «vientre»

y «dientes». Cuatro partes del cuerpo del amado son identificadas —vientre, dientes, frente, cintura— y se nombran una por pareado, formando una pequeña serie en quiasmo (cuerpo, cabeza, cabeza, cuerpo). Pero la estructura no es «perfecta», por decirlo así, porque mientras la mención de cintura, en una imagen muy gongorina, evidentemente remite de nuevo a lo físico y lo erótico (la «caliente blancura» de la piel), el quiasmo no se mantiene si nos atenemos a lo *connotado* por las cuatro partes anatómicas. A primera vista, la referencia a los dientes, otra parte, como la frente, de la cabeza, debería insertarse en una hipotética oposición cabeza // cuerpo, pero en efecto el paralelismo entre las dos oraciones en la primera estrofa es más fuerte que el patrón A-B-B-A en los versos 1-8. En otras palabras, en la frase «Nadie sabía que martirizabas / un colibrí de amor entre los dientes» se impone una lectura en clave amoroso-sexual, sugiriendo o bien la tortura y destrucción cruel («martirizabas») de la delicadeza hermosa («colibrí») del amor, o bien un acto de sexo oral, donde el colibrí adquiere un fuerte sentido fálico, no sólo por ser pájaro, sino por la forma de su pico y el método mediante el cual recoge el néctar.

Al extremo opuesto se halla la «Casida del sueño al aire libre», cuyo lenguaje expresivo recuerda más poderosamente algunos aspectos de los poemas neoyorquinos y, además, ofrece pocos ejemplos de metáforas tradicionales. El título nos da una primera pista: puede que la «lógica» del texto sea la de un sueño, con una serie de yuxtaposiciones y transformaciones que parecen pedir una suerte de lectura simbólica, aunque al mismo tiempo proporciona poca seguridad en cuanto a lo acertado de cualquier interpretación esbozada. El título también podría recordar la obra teatral de Shakespeare, *El sueño de una noche de verano*, obra predilecta de Lorca, buena parte de cuya acción tiene lugar en un bosque por la noche y, por ende, *al aire libre*, y donde figura prominentemente la *transformación* de un ser humano durmiente —el campesino Bottom— en un asno. Al final de la obra, Puck sugiere al público esta posibilidad: «That you have but slumber'd here /

While these visions did appear» («Que os habéis quedado aquí durmiendo / Mientras han aparecido estas visiones»), puesto que «this weak and idle theme» es «No more yielding but a dream» («esta débil y humilde ficción» «no tiene sino la inconsistencia de un sueño»).

La primera estrofa nos presenta una situación irreal, una combinación de elementos que no vamos a encontrar en ningún contexto previsible, y esta irrealidad es precisamente una invitación a «leer» simbólica o alegóricamente los elementos y su configuración:

Flor de jazmín y toro degollado.
Pavimento infinito. Mapa. Sala. Arpa. Alba.
La niña sueña un toro de jazmines
y el toro es un sangriento crepúsculo que brama.

Si el cielo fuera un niño pequeño,
los jazmines tendrían mitad de noche oscura,
y el toro circo azul sin lidiadores,
y un corazón al pie de una columna.

Pero el cielo es un elefante,
el jazmín es un agua sin sangre,
y la niña es un ramo nocturno
por el inmenso pavimento oscuro.

Entre el jazmín y el toro
o garfios de marfil o gente dormida.
En el jazmín un elefante y nubes
y en el toro el esqueleto de la niña.

El primer verso reúne dos cosas obviamente dispares: algo blanco, vivo, hermoso, pequeño, delicado, frágil, fragante, etc., con algo rojo, muerto, feo, grande, fuerte, robusto, maloliente, etc. Sin más vínculo que la mera yuxtaposición, el segundo verso introduce un tercer elemento a su vez muy distinto de los primeros dos, por su tamaño y su color imaginado (gris). Las palabras que siguen, en aparente aposición con «pavimento», constituyen un

raro ejemplo donde Lorca parece utilizar una técnica cara a los surrealistas para generar asociaciones, en este caso la rima, o más precisamente la asonancia.⁹ Pero aun aquí algún vínculo semántico vago entre los términos de la lista y el elemento inicial podría sugerirnos la evocación del cielo, posibilidad reforzada cuando consideramos que las pequeñas flores blancas del jazmín —planta asociada con la noche— pueden describirse convencionalmente como estrellas, que el crepúsculo se menciona en el cuarto verso, y que el cielo y «el inmenso pavimento oscuro» vuelven a mencionarse en la tercera estrofa. Ahora aparece un cuarto elemento y el primer humano (después de lo vegetal, animal, y mineral). El sueño de la niña (más asociable con el jazmín que el toro) es un imposible, una combinación de los dos —«toro de jazmines»— que en general tiende a contradecir las connotaciones desagradables o repugnantes del animal. Esta imposibilidad se destaca inmediatamente en el cuarto verso donde se asevera, mientras que la niña podría *soñar* un toro *de jazmines*, que el toro *es* otra cosa muy distinta, una cosa que a su vez niega fuertemente las asociaciones de jazmines: «un sangriento crepúsculo que brama». Vuelve el rojo del toro degollado, el atardecer no es la misma cosa que la noche, y se añade un nuevo factor acústico (mientras el jazmín sería, por supuesto, silencio), transfiriendo el sonido característico del toro al crepúsculo, su equivalente figurativo. Queda claro que esta última metáfora se basa en una imagen enteramente convencional: la puesta de sol con un sol sangriento, un sol precisamente decapitado, que inunda el horizonte con su sangre roja antes de hundirse en las olas del occidente.¹⁰ El lector, jugando levemente con el texto efectivo, vislumbra momentáneamente un poco de «lógica», al

9. Digo «raro», porque a diferencia de algunos críticos de la obra lorquiana, en general percibo pocas conexiones con el movimiento surrealista: véase mi artículo «García Lorca's Poemas en prosa and *Poeta en Nueva York*: Dalí, Gasch, Surrealism and the Avant-Garde».

10. Recuérdense los últimos versos del poema «Zone» (*Alcools*, 1913) de Guillaume Apollinaire: «Adieu Adieu / Sol cou coupé».

volver a escribir —en su mente— los versos de esta manera: «La niña sueña un toro de jazmines / *pero* el toro *degollado* es un sangriento crepúsculo». Sin embargo, el efecto no es duradero, porque se presenta inmediatamente el problema final de un toro *sin cabeza* que, convertido en crepúsculo, no obstante todavía es capaz de bramar.

La misma estructura básica que se manifiesta *dentro* de la primera estrofa: (i) mención o afirmación de unos hechos iniciales; (ii) sueño imposible; y (iii) negación del sueño, también puede detectarse a través de las primeras tres estrofas del texto: (1) enunciación de los elementos en juego; (2) oración condicional («Si el cielo...», «los jazmines tendrían»); y (3) negación de la oración anterior («Pero el cielo es...»). El cielo como «un niño pequeñito», y no como un «pavimento infinito», está perfectamente acorde con la noción de un «toro de jazmines»; bajo estas circunstancias imposibles (*pero* deseables para la niña) los jazmines blancos se completan con una mitad negra, el toro se confina a un circo azul —plaza de toros— y no yerra por el cielo (azul), un circo donde además no corre el peligro de ser matado, y las emociones («corazón») se someten a la forma, el control, el clasicismo («columna»). Como ya hemos propuesto, la tercera estrofa de nuevo contradice estas puras hipótesis, manteniendo cierta simetría (cielo—versos 5 y 9, jazmines/jazmín—versos 6 y 10), pero una nueva equiparación —«la niña es un ramo nocturno»— introduce otra pista interpretativa. Si el «ramo nocturno» nos hace pensar en los jazmines, y consideramos brevemente la posibilidad de que sea la niña —y no el toro— la que se componga de estas flores, su ubicación «por el inmenso pavimento oscuro» nos obliga a conjeturar que la niña blanca y nocturna (por su asociación con los jazmines) no es una muchacha de cortos años, sino más bien imagen de la luna (en contraposición con el sol/toro).

Si se acepta esta posibilidad, el hecho de que sea la luna *niña* nos permite leer la imagen específicamente como de la luna creciente, especulación confirmada por la conexión entre la forma de ésta y los

cuernos del «toro de jazmines».¹¹ La imagen es, por consiguiente, alusiva a las fases de la luna y la progresión temporal, fases que, según sabemos, suelen asociarse arquetípicamente con lo femenino. Con este paso empieza a surgir una interpretación global —o, por lo menos, un hilo temático— que situaría el poema que comentamos al lado de «Casida de la mujer tendida» y «Casida de la muchacha dorada»: los tres, cada uno a su manera, abordan los temas de la temporalidad ejemplificados en los cambios fisiológicos por los que atraviesan las mujeres, representados frecuentemente como ritos de paso. Aquí, la niña prepubescente, pero en el umbral de la pubertad, hace todo lo que puede para detener, aplazar o negar la llegada de la sexualidad, aunque al fin y al cabo inevitablemente fracasa en su intento.¹² Tiene necesariamente que entrar en el «mundo ancho y ajeno» descrito en la tercera estrofa y seguir su curso en la vida, lo desee o no. El hecho de que la pubertad se asocia con la menstruación, la sangre y el mes lunar sólo enriquece el entramado de conexiones. De todas maneras, este futuro poco apetecible se esboza, siempre simbólicamente, en la última estrofa, donde, entre otras cosas, lo inmenso del cielo —«elefante y nubes»— ha penetrado dentro de lo diminuto del jazmín, y más allá de la sexualidad, violencia y brutalidad simbolizada por el toro, en él se halla inscrita también la muerte de la niña (la pubertad como «caída» en la sexualidad y la temporalidad, y por lo tanto la mortalidad).¹³

11. Esto sugiere, a su vez, la posibilidad de la inversión de los dos términos de la imagen (el término «literal» y el «figurativo»): ¿se concibe a la niña como una luna creciente, o por el contrario a la luna como una niña? De todos modos, aquí entra otro eco, a la zaga del de Shakespeare, que podría hacernos pensar ahora en Góngora:

Era del año la estación florida,
en que el mentido robador de Europa,
media luna las armas de su frente
y el sol todos los rayos de su pelo,
luciente honor del cielo
en campos de zafiro pace estrellas. (Soledades, I, vv. 1-6)

12. Un variante en el tercer verso —«La niña *finje* un toro de jazmines»— sólo sirve para apoyar esta lectura (*Diván del Tamarit*, edición crítica, 237).

13. Coincido aquí con bastante de lo que dice Ly en su artículo «Brève interprétation d'un poème lorquien», aunque discrepamos en varios detalles, matices y énfasis temáticos.

Si en la «Casida del sueño al aire libre» Lorca llega al extremo de un tipo de expresión poética «codificada», por decirlo así, en otros poemas emerge un estilo mucho más directo, sencillo y a veces patético. Tal es el caso de la «Casida de la mano imposible»:

Yo no quiero más que una mano,
una mano herida, si es posible.
Yo no quiero más que una mano,
aunque pase mil noches sin lecho.

Sería un pálido lirio de cal,
sería una paloma amarrada a mi corazón,
sería el guardián que en la noche de mi tránsito
prohibiera en absoluto la entrada a la luna.

Yo no quiero más que esa mano
para los diarios aceites y la sábana blanca de mi agonía.
Yo no quiero más que esa mano
para tener un ala de mi muerte.

Lo demás todo pasa.
Rubor sin nombre ya. Astro perpetuo.
Lo demás es lo otro; viento triste,
mientras las hojas huyen en bandadas.

A diferencia de la «Gacela» y la «Casida» ya comentadas, aquí queda muy claro que la voz poética está hablando de su muerte en el futuro («la noche de mi tránsito») y más exactamente está imaginando las circunstancias del acontecimiento y describiendo qué le traería un poco de alivio o consuelo en un momento tan acongojado. Para los propósitos del poema, esto se enfoca en la imagen de la mano —la mano *imposible* del título— que aparece en el verso paralelístico insistente que se repite en la primera y la tercera estrofas: versos 1, 3, 9 y 11. Más que la complicación metafórica o simbólica, el interés aquí radica, sobre todo, en el tono de la voz que habla, y en la actitud que adopta a lo largo del texto. El hablante reconoce desde el principio que el suceso en el futuro es ineluctable e incluso que no puede o no debe pedir mucho

para ayudarle en el momento previsto. Efectivamente, es precisamente la *modestia* de sus deseos lo que nos llama la atención: no quiere que le acompañen ni miembros de su familia, ni amigos, ni un sacerdote, ni poderes sobrenaturales (un ángel, por ejemplo), sino que sólo pide la presencia de esta mano, curiosamente independiente de un cuerpo y descorporeizado. Al especificar una mano *herida* o bien añade más a la modestia de su petición, o bien pide una mano que por su propia experiencia, por decirlo así, pueda identificarse con él, mientras que en el último verso de la estrofa nos lleva en otra dirección: el grado de desesperación experimentado por él al expresar este deseo «modesto» pero a la vez absolutamente crucial.

La segunda estrofa elabora una descripción de la mano y sus funciones, con imágenes generalmente sencillas que la asocian con la muerte («la noche de mi tránsito»), los funerales («pálido lirio»), el entierro («cal») y el Espíritu Santo («paloma amarrada a mi corazón»)¹⁴ Cromáticamente, hay una gran insistencia en el blanco —pálido, lirio, cal, paloma, luna— pero obviamente el último elemento nombrado no forma parte del mismo paradigma. Más bien, como indican los versos 5-6, el hablante desea que la mano haga las veces de una especie de ángel de la guarda, impidiendo la presencia de la luna, que aquí adopta su papel simbólico más típico en la obra lorquiana (véanse *Bodas de sangre*, *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, «La sangre derramada», etc.)¹⁵ En la tercera

14. Evidentemente, el término «tránsito» no es el comúnmente utilizado para referirse a la muerte, y tiene una fuerte asociación con la Virgen.

15. Con el enfoque ahora en los sufrimientos de la tumba Lorca escribe en «Gacela de la muerte oscura»:

No quiero enterarme de los martirios que da la hierba,
ni de la luna con boca de serpiente
que trabaja antes del amanecer.
[...]
Cúbreme por la aurora con un velo
porque me arrojará puñados de hormigas,
y moja con agua dura mis zapatos
para que resbale la pinza de su alacrán. (vv. 7-9, 16-19)

estrofa, mientras que los versos impares (idénticos entre sí) repiten exactamente la formulación de la primera estrofa, los versos pares desarrollan ideas establecidas en la segunda estrofa. La mano, pues, se asocia ahora con la administración de los aceites santos en la extremaunción, con la sábana blanca —es decir, la mortaja— que se utilizará justo después de su agonía, y con lo que podría ser la huida y la ascensión —el «vuelo»— del alma de su cuerpo. Sigue la tonalidad blanca, y la mención del «ala» aquí podría relacionarse también con la paloma del verso 6. Además, el léxico —y el sentido— recuerda fuertemente a lo que dijo Lorca acerca de María Blanchard en una alocución de 1932: «esa misma mano [de Cristo al bajar de la cruz] la ha socorrido en el terrible parto, en que la gran paloma de su alma apenas si podía salir por su boca sumida». ¹⁶ Realmente, el único elemento que desentona un poco es el adjetivo «diarios», puesto que en teoría la extremaunción, como sugiere el término, sólo se administra a una persona una vez, *in extremis*, y por lo tanto nos vemos obligados a ampliar el significado de la referencia, con la conjetura de que cada día de su vida se experimente, en un sentido figurativo, como una especie de agonía, acompañada por ende de los «diarios aceites» correspondientes.

En la última estrofa hallamos un notable cambio de dirección, con una serie de aseveraciones y observaciones bastante lacónicas que, en su conjunto, vienen a explicar el tono de patetismo, modestia e imploración que marca el resto del poema. El verso inicial suena a un lugar común bíblico, la expresión breve pero intensa de la vanidad del mundo y el perecimiento de toda sustancia física. Nos acordaremos, tal vez, de la letrilla de Santa Teresa de Ávila, «Nada te turbe, / nada te espante, / todo se pasa, / Dios no se muda», o, con una coincidencia léxica aún más exacta, de una de las máximas de Santa Genoveva Torres: «Darse a Dios de veras es lo único que da paz verdadera. Lo demás todo pasa pronto. El tiempo corre hacia el sepulcro y vivimos neciamente si no vivimos para Dios». Pero luego las cortas enunciaciones siguientes, sin verbo, se vuelven más crípticas. El «ru-

16. «Elegía a María Blanchard», 59.

bor» aludido, en este contexto, sugiere distintas ideas muy dispares. ¿Es el rubor de la confusión, que se asocia con la inexperiencia y la adolescencia, con situaciones incómodas? Si fuera así, la frase sugiere que el momento para el rubor ya pertenece al pasado, y que, después de pasar tantas cosas, queda olvidado, imprecendente o sin sentido en las circunstancias presentes, al final, y no al principio, de la vida. Pero el «rubor» también podría relacionarse con las transiciones diarias, con el crepúsculo y quizá más aun con la aurora (Apolo, dios del sol, se describe en el *Quijote* como «rubicundo»), transiciones ahora «sin nombre» con la pérdida de significancia de estos cambios y el fin de la temporalidad. Ésta es, también, una de las maneras de leer «astro perpetuo», como el sol, o la luna, fijado en el cielo, sin moverse ni crecer o menguar. Pero el «astro perpetuo» es también símbolo de la Virgen María, cuya presencia cuadra bien con otras referencias religiosas anteriores, ya comentadas. Curiosamente, el concepto aparece en «The Hollow Men» («Los hombres huecos») de T.S. Eliot, poema de 1925 que puede considerarse como una especie de apéndice a *The Waste Land* (*Tierra baldía*). Sabemos que Lorca había tenido acceso a *Tierra baldía* en Nueva York, a través de la traducción en la que trabajaba Ángel Flores en aquel momento, pero hemos podido comprobar que no aparece allí una versión de «Los hombres huecos». ¹⁷ Sin embargo, esto no disminuye el interés del cotejo del pasaje en cuestión:

<i>Sightless, unless</i>	Sin vista, a menos que
<i>The eyes reappear</i>	reaparezcan los ojos
<i>As the perpetual star</i>	como el astro perpetuo
<i>Multifoliate rose</i>	rosa multifoliada
<i>Of death's twilight kingdom</i>	del reino crepuscular de la muerte
<i>The hope only</i>	la esperanza únicamente
<i>Of empty men.</i>	de hombres huecos.

17. Eliot, *Tierra baldía*; Gibson, *Federico García Lorca*, vol. II: *De Nueva York a Fuente Grande* (1929-1936), 33. Aunque nos movemos en el mundo de la pura conjetura, es perfectamente posible que Lorca hubiera conocido el poema gracias a Flores, aunque éste no lo incluyera en su edición de *Tierra baldía*.

Y no habría que olvidar tampoco que éste es el poema que se cierra con los versos famosos, y aquí nada irrelevantes: «This is the way the world ends / Not with a bang but a whimper» (Así es como termina el mundo / No con una detonación sino un quejido).

El tercer verso propone otra meditación sobre «lo demás»: si antes se decía que «todo pasa», ahora se afirma que «es lo otro»: el fin de la temporalidad trae consigo el colapso de la identidad, la indiferenciación, donde todo es igual y, por ende, no es nada. El final del poema ofrece otra visión menos absoluta y abstracta, pero no por ello menos lamentable o desolada. Todo lo que «queda» —y que está, no obstante, en un proceso rápido de desaparición o esfumación— son dos motivos arquetípicos del clásico momento otoñal del decaimiento: el viento triste —piénsese en el último verso de la última sección, «Alma ausente», de *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*: «y recuerdo una brisa triste por los olivos»— y las hojas secas, caídas, medio desintegradas, barridas por el viento.

En «Gacela del amor imprevisto», vimos que las referencias cargadas con resonancias religiosas aparecen ya en el tercer verso, con el verbo «martirizabas», y se desarrollan más en la última estrofa, donde el amado se convierte, para el yo poético, en «jardín de mi agonía», con claro eco del Jardín de Getsemaní e, implícitamente, de la *pasión* de Cristo,¹⁸ y donde también otro verso, presumiblemente descriptivo de lo extremo, y tal vez lo violento, de su relación —«la sangre de tus venas en mi boca»— inevitablemente trae consigo ciertos recuerdos de la Comunión. En «Casida de la mano imposible», como acabamos de constatar, el vocabulario con asociaciones similares es aún más frecuente, pero este hecho no debería inducir a error. Tal como demuestran palmaria-mente varios poemas de la colección —«Gacela de la muerte oscura», «Gacela de la huida», «Casida del llanto», «Casida de los ramos»— la línea de pensamiento agnóstico-existencialista que se

18. La palabra en latín, *passio*, quiere decir dolor, sufrimiento; de allí, pasando por las teorías medievales sobre el amor, se convirtió en lo que entendemos hoy en día.

evidencia en buena parte de los escritos de García Lorca sigue aquí de manera ininterrumpida. De modo paralelo, el uso en el *Diván del Tamarit* de un marco de referencia religioso, con alusiones bíblicas, teológicas, cristológicas, etc. etc., continúa una de las facetas figurativas y simbólicas más ricas que pueden encontrarse a lo largo de la poesía lorquiana. De hecho, buena parte de la expresividad de su obra lírica funciona a través de tres marcos de referencia: el religioso, el mitológico y el natural (es decir, del mundo de la naturaleza). Aunque el marco mitológico no está completamente ausente del *Diván* («Gacela de la muerte oscura»: «soy el pequeño amigo del viento Oeste»; «Casida de la muchacha dorada»: alusión implícita a Diana; «Casida de las palomas oscuras»: alusión implícita al oráculo de Apolo), son el primero y el tercero los que dominan aquí y cuya combinación es responsable, en parte, del «sabor» particular de la colección. Bajo esta y otras perspectivas, pues, seguramente merece el *Diván del Tamarit* más atención, y una lectura más cuidadosa y más matizada, de la que normalmente recibe hoy en día.

OBRAS CITADAS

- Anderson, Andrew A. «García Lorca's *Poemas en prosa* and *Poeta en Nueva York*: Dalí, Gasch, Surrealism and the Avant-Garde». *A Companion to Spanish Surrealism*. Edited by Robert Havard, Londres: Tamesis, 2004, pp. 163-182.
- . *Lorca's Late Poetry: A Critical Study*. Leeds, Francis Cairns, 1990.
- . «The Evolution of García Lorca's Poetic Projects 1929-1936 and the Textual Status of *Poeta en Nueva York*», *Bulletin of Hispanic Studies*, nº 60, 1983, pp. 221-246.
- Bagaría. «Diálogos con un caricaturista salvaje. Federico García Lorca habla sobre la riqueza poética y vital mayor de España», *El Sol*, 10 jun. 1936, p. 5.
- Brooke-Rose, Christine. *A Grammar of Metaphor*. Londres, Secker and Warburg, 1958.
- Eliot, T.S. *Tierra baldía*. Trad. y pról. de Ángel Flores. Barcelona, Cervantes, 1930.
- García Gómez, Emilio. «Poemas arábigoandaluces», *Revista de Occidente*, año 6, vol. 21, nº 62, ago. 1928, pp. 177-203.
- , ed. y trad. *Poemas arábigo-andaluces*. Madrid, Plutarco, 1930.
- García Lorca, Federico, *Diván del Tamarit. Llanto por Ignacio Sánchez Mejías. Seis poemas galegos. Poemas sueltos*. Editado por Andrew A. Anderson, Madrid, Espasa-Calpe, 1988.
- . «Elegía a María Blanchard». Conferencias. Vol. 2. Editado por Christopher Maurer, Madrid, Alianza, 1984, pp. 55-60.
- Gibson, Ian. *Federico García Lorca*, vol. II: *De Nueva York a Fuente Grande (1929-1936)*. Barcelona, Grijalbo, 1987.
- Ly, Nadine. «Brève interprétation d'un poème lorquien: La 'Casida del sueño al aire libre', 'Casida su rêve à l'air libre'». *Hommage à Federico García Lorca*, Toulouse, Université de Toulouse-Le-Mirail, 1982, pp. 197-206.