

UACM

Universidad Autónoma
de la Ciudad de México

Nada humano me es ajeno

COLEGIO DE HUMANIDADES Y CIENCIAS SOCIALES

LICENCIATURA EN CREACIÓN LITERARIA

**Construcción y recepción crítica
de *Diván del Tamarit***

TRABAJO RECEPCIONAL

PARA OBTENER EL TÍTULO DE

LICENCIADO EN CREACIÓN LITERARIA

PRESENTA:

LÁZARO TELLO PEDRO

DIRECTOR

DRA. ADRIANA AZUCENA RODRÍGUEZ TORRES

Ciudad de México, mayo 2019

SISTEMA BIBLIOTECARIO DE INFORMACIÓN Y DOCUMENTACIÓN



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE LA CIUDAD DE MÉXICO COORDINACIÓN ACADÉMICA

RESTRICCIONES DE USO PARA LAS TESIS DIGITALES

DERECHOS RESERVADOS[©]

La presente obra y cada uno de sus elementos está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor; por la Ley de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México, así como lo dispuesto por el Estatuto General Orgánico de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México; del mismo modo por lo establecido en el Acuerdo por el cual se aprueba la Norma mediante la que se Modifican, Adicionan y Derogan Diversas Disposiciones del Estatuto Orgánico de la Universidad de la Ciudad de México, aprobado por el Consejo de Gobierno el 29 de enero de 2002, con el objeto de definir las atribuciones de las diferentes unidades que forman la estructura de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México como organismo público autónomo y lo establecido en el Reglamento de Titulación de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México.

Por lo que el uso de su contenido, así como cada una de las partes que lo integran y que están bajo la tutela de la Ley Federal de Derecho de Autor, obliga a quien haga uso de la presente obra a considerar que solo lo realizará si es para fines educativos, académicos, de investigación o informativos y se compromete a citar esta fuente, así como a su autor ó autores. Por lo tanto, queda prohibida su reproducción total o parcial y cualquier uso diferente a los ya mencionados, los cuales serán reclamados por el titular de los derechos y sancionados conforme a la legislación aplicable.

Contrucción y recepción crítica de *Diván del Tamarit*

© 2019, Universidad Autónoma de la Ciudad de México

© Lázaro Tello Pedro

Diseño de portada, interiores y formación

María Viridiana Martínez Ambriz

Cuidado de la edición

Lázaro Tello Pedro y Ma. Viridiana Martínez A.

Dibujos: Federico García Lorca

Primera edición, mayo 2019

Impreso en México/Printed in México

Queda estrictamente prohibida la reproducción total o parcial de los contenidos de esta publicación sin previa autorización del autor.

AGRADECIMIENTOS

Este trabajo no habría llegado a puerto sin la ayuda del siempre generoso, maestro y amigo David Huerta, agradezco también a Antonio Cajero, que me hablaba cuando me sentía desorientado para decirme, «ya acaba eso», a Emiliano Delgadillo y Gabriela Silva, por esas pláticas en San Luis cuando apenas tenía intuiciones de lo que sería la tesis, a Pilar Morales cuyo seminario fue perfilando el proyecto y a su atenta lectura final. Muchas gracias a mis lectoras y directora Karla Montalvo y Azucena Rodríguez por la paciencia y la sonrisa amigable siempre. Gracias también a Yliana Rodríguez por prestarme el *vademecum* en lo que a recepción crítica se refiere, a José P. Serrato que me alentó a continuar y a ese ejercicio de asesor-asesorado, a mis compañeros del Seminario de Tesistas Salvajes: Gonzalo Chávez, Monserrat Cano, Pamela Castro, Uriel Bautista, Benjamín Valdez, Prett Rentería, Angye Gutiérrez, Marlene Quezada. Y gracias a Viridiana Ambriz que se aventó la chambota de diseñar la tesis.

Índice

INTRODUCCIÓN	11
CONSTRUCCIÓN DE <i>DIVÁN DEL TAMARIT</i>	19
LECTURAS Y DECLARACIONES DE <i>DIVÁN DEL TAMARIT</i>	35
CONTINUACIÓN A LA CONSTRUCCIÓN <i>DIVÁN DEL TAMARIT</i>	
EL <i>ALMANAQUE LITERARIO</i> (ENERO 1935)	45
“CASIDA DE LA ROSA”, OCTUBRE DE 1935	58
“GACELA DE LA TERRIBLE PRESENCIA”, OCTUBRE DE 1935	61
“GACELA DE LA MUERTE OSCURA”, FEBRERO DE 1936.....	63
RECEPCIÓN CRÍTICA DE <i>DIVÁN DEL TAMARIT</i>	67
EDITORES MODERNOS DE <i>DIVÁN DEL TAMARIT</i> .	
MIGUEL GARCÍA POSADA	86
MARIO HERNÁNDEZ, ALIANZA, 1981	89
ANDREW A. ANDERSON, ESPASA-CALPE, 1988	92
CONTINUACIÓN A LA RECEPCIÓN CRÍTICA DE <i>DIVÁN DEL TAMARIT</i>	97
CONCLUSIONES	107
BIBLIOGRAFÍA	115
ANEXOS.....	123



Introducción



Mis primeros acercamientos a la obra lorquiana fueron marcados por la figura del poeta popular y el dramaturgo: el octosílabo del *Romancero gitano*, el director de *La barraca*, teatro móvil que representaba obras clásicas del teatro español, y el autor de *Bodas de sangre* o *La casa de Bernarda Alba* terminaban por arrinconar libros tan valiosos como *Suites*, *Diván del Tamarit* o *Sonetos del amor oscuro*.

Voltear a ver obras menores o marginales no sólo sirve para volver a ponerlas en circulación, sino para buscar vetas que creemos poco exploradas. En un autor clásico, tan visitado por la crítica, en el que todo investigador «se roza» (como dice el soneto de sor Juana), la tarea parece poco fructífera. Y, sin embargo, de vez en cuando uno puede agregar un par de líneas a ese incesante «polvillo de discursos críticos» que cubre las obras literarias.

Las primeras impresiones de lectura me hacían pensar en *Diván del Tamarit* como un libro oriental e inconcluso, y por el desconocimiento de las palabras «diván», «gacela», «casida», creí que había allí un camino hacia el Oriente que se iniciaba en su libro *Cante jondo* y en su conferencia sobre “El canto primitivo andaluz”. Comparé los tópicos de la poesía árabe y andaluza, el lunar, la mejilla, el viento, la noche, el llanto, la muerte, con la obra lorquiana para ver si podría hallar en ella ecos o reelaboraciones. Además, creí que al ser un libro casi desconocido para la mayoría, habría pocos comentarios sobre él.

Cuando leí los poemas de *Diván del Tamarit* en distintas ediciones, aun sin noticia de la crítica textual, me di cuenta que había pequeñas variaciones en palabras o versos. Después supe de la existencia de las ediciones críticas que ponían a pie de página las variantes textuales y la procedencia de los textos. La lectura de las notas eruditas, de las cronologías y los cuadros informativos me motivaron a la búsqueda de los materiales textuales. En algunos casos las digitalizaciones y en otros la búsqueda en bibliotecas hicieron posible la adquisición casi completa de los impresos originales y, cuando no fue así, tuve siempre a la mano la información a pie de página de las ediciones críticas.

Con los materiales a la mano, impresos de los poemas en revistas, antologías e información sobre los manuscritos, y el ejercicio de la comparación y comprobación, vi que se podía analizar desde otro enfoque,

el de la creación literaria, y dado que la Universidad Autónoma de la Ciudad de México tiene una carrera en Creación literaria decidí emprender dicha tarea. También en el proceso de investigación fui acumulando los comentarios que los críticos habían hecho sobre el libro y sobre los poemas del *Diván*,¹ y así me fui quitando esa idea de un libro escasamente explorado por la crítica.

Ya con los materiales textuales y con las cronologías decidí, en metáfora de John Keats, destejer el arcoiris, es decir, en un primer momento construir la historia textual del libro, buscar gérmenes de ideas o versos en obras suyas, en otros géneros y otros libros; reconstruir la mudanza de proyectos y ver cómo se editó *Diván del Tamarit* a lo largo de los años; además de ello, recuperar las lecturas y declaraciones entre amigos o en los diarios; lecturas que iban desde la recitación de un poema hasta la lectura completa del libro. Esto me sirvió para darme cuenta de cómo Lorca se apasionaba por sus proyectos, de cómo daba a sus amigos manuscritos y cómo les recitaba de memoria obra suya. Finalmente, el trabajo me sirvió para trazar una genealogía de comentarios críticos que puede fecharse desde 1935 y continúa hasta años recientes.

Dado que la presente tesis se titula “Construcción y recepción crítica de *Diván del Tamarit*”, en el primer capítulo iré describiendo el proceso editorial de la conformación del libro que va desde septiembre de 1931, hasta febrero de 1936 cuando se publica, en vida del autor, uno de los poemas que conformarían el libro. Lo resalto porque esto clarifica la relación que tiene García Lorca con sus editores y, en ese sentido, con los cambios que pudo insertar en sus poemas. Es recurrente en la crítica ligar *Diván del Tamarit* con el arabista Emilio García Gómez. Sin embargo, en la exposición el lector verá cómo la relación con sus editores, no sólo con el arabista, resulta en lo que se puede denominar «ciclos de escritura».

Diván del Tamarit es un libro que se iba a publicar en la Universidad de Granada. Se habían comprometido para su elaboración Antonio Gallego Burín y Emilio García Gómez. Los constantes retrasos y su publicación interrumpida llevaron a Lorca a pedir los originales del libro. Sabemos que se hizo una copia en limpio, la copia apógrafofa, y sabemos que hay varios manuscritos de los poemas en los que se pueden ver las tachaduras de Lorca.

El tránsito y evolución de los versos de una publicación a otra se resalta más en algunos poemas que en otros, y sin embargo los cambios sirven para revelar partes del sistema creativo de García Lorca en *Diván del Tamarit*, que puede consistir en sustitución de palabra, preservando la atmósfera léxica del proyecto, la conservación de fenómenos fonéticos en la reescritura, la resemantización y contextualización, el paralelismo, en suma, operaciones léxicas, gramaticales y creativas.

¹ Durante la exposición se verá que cada editor del libro decidió rebautizarlo: *El diván del Tamarit*, *Diván de Tamarit*, *Diván del Tamarít* [sic], *Diwan del Tamarit*, *Diwan de Tamerit*; por razones de estilo, cuando diga *Diván*, me refiero al libro aquí estudiado.

Estudios como “Recepción e impacto” de Robert Jammes dedicado a las *Soledades* de Luis de Góngora, “La recepción de García Lorca en la España de la posguerra” de Sultana Wahnón o *La recepción inicial de Pedro Páramo (1955-1963)* de Jorge Zepeda, me dieron la pauta de cómo trabajar con la recepción crítica de *Diván del Tamarit*. Fue así que fui recogiendo las nociones del jardín como *locus* del poemario, lo hermético y lo difícil de los versos, la plena madurez de la escritura, la originalidad, el regreso o retorno a la tierra natal (también visto desde la colorística de los versos), el neopopularismo, los distintos tipos de muerte (la muerte de luz o muerte clara), la predominancia de la primera persona, el apóstrofe, el velamiento del autor.

Mi corpus para el análisis son los materiales recogidos y que irán en el apartado «Anexos»: poemas publicados en la revistas madrileña *Héroe* y *Almanaque literario*, la argentina *Sur*, la cubana *Verbum*, la mexicana *Segundo Taller Poético*, el *Homenaje de Escritores y Artistas a García Lorca*, una antología hecha por María Zambrano, reproducciones de los poemas en el *Heraldo de Madrid* y en la revista *Noreste*. Resalto las *Obras completas* de Federico García Lorca editadas en 1938 para la editorial Losada por Guillermo de Torre y la edición de 1940 de *Obras inéditas* en *Revista Hispánica Moderna* que son las primeras y principales referencias del *Diván*. La propuesta del editor Guillermo de Torre dio apenas ocho poemas con las designaciones árabes; la segunda, incluye numeración romana y deja fuera uno de los poemas. Estas dos ediciones plantean uno de los tantos problemas textuales a la hora de editar el libro: los críticos leyeron una u otra edición y así vertieron sus comentarios. Existe el caso de trabajos de investigación reimpresos cuarenta años después que no se pusieron al día a pesar de que había nuevos materiales disponibles.

Sumaré al corpus la revisión y el comentario de una *Antología* hecha en 1943 por Rafael Alberti y Guillermo de Torre y, en 1945, una edición mexicana (*Diván del Tamarit [sic]*) donde aparece la figura del embajador mexicano Genaro Estrada. Añado también la primera edición de las *Obras completas* que se imprimieron en la casa editorial Aguilar en 1954 (reviso la primera edición para ver cómo hasta ese año habían evolucionado los estudios lorquianos; la sola revisión de las distintas ediciones y reimpressiones compondrían un nuevo trabajo recepcional). Finalmente, me acompaña el *vadémecum* de los estudios lorquianos que conforman la triada que he denominado «editores modernos de *Diván del Tamarit*»: Mario Hernández, Miguel García-Posada y Andrew A. Anderson. Estos editores pusieron muchísima atención a los materiales textuales y a las cronologías. Nos dan en sus comentarios las pautas para la construcción editorial del libro y vemos sus decisiones a la hora de editar un poema al seguir un manuscrito, una publicación o la copia apógrafa. Una carencia de este estudio es que no logre consultar los trabajos de Daniel Devoto: *Introducción al Diván del Tamarit de F. G. L.*, Ediciones Hispanoamericanas, París, 1976, ni el de Andrew A. Anderson: “The Evolution of García Lorca’s Poetic Projects 1929-1936”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 60 (1983), 221-246.

Diván del Tamarit es un libro clave en la bibliografía lorquiana, síntesis de años de escritura que dialoga con otras obras, no sólo suyas sino con las de otros autores y otros siglos. El sistema creativo de Lorca se entrevé en sus reescrituras: cuando mantiene fonemas se nos revela el músico, asegurando la persistencia de «notas» que deben permanecer en la armonía del poema. Las palabras amor o muerte suelen despistarnos, hay allí pugna de significados que crea nuevos elementos poéticos. La metáfora suele ser sutil, llena de hondísima pasión.

La construcción de *Diván del Tamarit* está muy bien pensada, como conjunto y como transición de un poema a otro. El uso de sustantivos y adjetivos en todo el poemario crea una clara atmósfera léxica unificadora: la «cintura, enemiga de la nieve» del primer poema se convierte en el adversativo del segundo poema: «pero no me enseñes tu cintura fresca». Las «turbias cloacas de la oscuridad» del tercer poema remite a la «turbia de plata mala» de la «Casida de la muchacha dorada»; hay adjetivos compartidos en «noche herida» y «muchacho herido», o en «con todo el yeso de los malos campos», «malos cielos», «malos sueños»; las rosas «buscan en la frente», o la rosa que «buscaba otra cosa»; los endecasílabos: «tu boca ya sin luz para mi muerte» y «una muerte de luz que me consuma»; el inicio del primer poema con el pronombre indefinido «Nadie», el cierre del apartado con «se pasea nadie» y el cierre del libro con «las dos eran ninguna».

El enfoque en los manuscritos y publicaciones en periódicos y libros es importante a la hora de editar la obra lorquiana. Una de mis aportaciones sería no sólo revisar desde el plano léxico, gramatical y creativo, sino buscar argumento rítmicos y métricos y motivaciones estilísticas. De esta manera estaría apoyando a que los estudios de poesía se basen y solidifiquen en otro tipo de argumentos. Aunque hay variantes en otros poemas del *Diván* que también sería pertinente analizar, solamente me enfoco en aquellos en los que el autor pudo insertar cambios; quedan pues para trabajos posteriores el comentario a los poemas restantes.

En su mayoría, solamente fiché lo concerniente al libro y al conjunto; queda en el tintero (o en el cursor parpadeante) sumar el comentario a cada uno de los poemas. Asimismo, falta como trabajo a desarrollar la tradición de la «gacela» y la «casida» en lengua española: Miguel Hernández («Casida del sediento»), Ricardo Molinari («Casida de la bailarina»), Joaquín Romero Murube («Kasida de la amante y la madrugada»), Juan Rejano («Gacela de la sombra»), Félix Grande («Casida de la alta madrugada»); en México, Hugo Gutiérrez Vega («Poemas para el Diván de Al-Mutannabi», «Casidas», «Gacela»), Jaime Sabines («Casida de la tentadora»), Juan Bañuelos («Casida de la entrega»), Vicente Quirarte («Casidas del nombre sin aire»), Mario Bojórquez (*Diván de Mouraria*), Luis Tiscareño (*Qasidas de los ojos del mar*), son apenas algunos de los escritores que formarían parte de ese corpus literario.

Ya que me he inclinado por el camino de la investigación, la escritura de este trabajo me ha hecho dimensionar la labor de fichaje para un

trabajo de esta magnitud. El miedo a los artículos extensos decrece y crecen también las motivaciones para escrituras siguientes. Queda pues, inaugurado, este arduo camino de investigación, análisis y comentario literario.



Construcción de
Diván del Tamarit



Consciente voluntad, anhelo de superación, rigor autocrítico, al lado de un genial instinto aventurero y cazador, le guiaron por las selvas de su creación poética.

CONCHA ZARDOYA

Las imágenes, las metáforas, la suma toda de estos deslumbrantes artificios verbales, constituye la advertencia que el poeta hace para no ser leído con intención vulgar, maldiciente o regocijadas, sino con ojos lectores.

FERNANDO LÁZARO CARRETER

En la Huerta de San Vicente, nombre recurrente cuando se alude a *Diván del Tamarit*, en agosto de 1931, Federico García Lorca completa dos proyectos: la obra de teatro *Así que pasen cinco años* y una colección de poemas a la que nombrará, por una sola ocasión, *Poemas para los muertos*.² Un cotejo de la obra de teatro con *Diván del Tamarit* revela no sólo una relación temporal sino estilística en algunos poemas. Por ejemplo, la relación amor-muerte se muestra en frases como «si digo novia la veo sin querer amortajada en un cielo sujeto por enormes trenzas de nieve».³ En esta obra de teatro, la nominación del amor da automáticamente un carácter de cosa muerta, de allí la imposibilidad o la angustia de revelarse como un ser que ama.⁴

Desde el acto primero en *Así que pasen cinco años*, luego de que el personaje «Joven» pide a su «amigo» que cierre las ventanas por-

² Ian Gibson, *Federico García Lorca*, Crítica, Barcelona, 1998, t. 2, p. 145.

³ *Así que pasen cinco años*, en *Obras completas*, ed. Arturo del Hoyo, Aguilar, México, 1991, t. 2, p. 505.

⁴ Esa ligazón del amor con la muerte no la vemos sólo en su lírica y su obra dramática, también asoma en las cartas a amigos. En una a Antonio Gallego Burín, quien catorce años más tarde se comprometería a publicar *Diván del Tamarit*, le escribe desde un lugar del campo: «¡Si vieras qué puestas de sol tan llenas de rocío espectral..., ese rocío de las tardes que parece que desciende para los muertos y para los amantes descarriados, que viene a ser lo mismo!».

que no quiere oír la tormentas, se revela una similitud estilística con el *Diván*: «Pues no quiero enterarme», que puede contrastarse con el sintagma «no quiero enterarme de los martirios que da la hierba» (“Gacela de la muerte oscura”). Líneas abajo, el amigo le contesta, con esa fuerza cargada de tenebrosidad: «Entrará todo el mundo que quiera, no aquí, sino debajo de tu cama».⁵ La cama se convierte, así, en el lugar de la reunión, de la muchedumbre que hace ruido, y si leemos el verso de la “Casida de la mujer tendida”: «bajo las rosas tibias de la cama / los muertos gimen esperando turno» vemos cómo aquello que ha invadido como muchedumbre en *Así que pasen cinco años* se ha convertido en muerte, muertos gimientes en *Diván del Tamarit*. En el manuscrito de la “Casida del herido por el agua”, en los versos tachados (15-18), se lee «La muchedumbre de los surtidores / loca de aires y vidrio se quebraba / La agonía del niño será eterna / bajo los ramos [vidrios de la madrugada] / [sobre los duros vidrios de su cama]».⁶

Pero existe otro par de casos más donde las frases de ambas obras pueden emparentarse. En el acto segundo, la criada y la novia eligen un vestido; la criada prefiere los conjuntos bellos mientras la novia elige vestirse con un «hábito de tierra», un «hábito de roca pelada». La criada exclama que ella se ha equivocado, que afuera «su novio buscaba otra cosa»⁷ (compárese esta línea con el estribillo de la “Casida de la rosa”). Y la criada emocionada a la llegada del novio, pues aquel había llegado con un ramo de flores, exclama «¡Son tan hermosas...! Están recién cortadas»,⁸ frase que se puede emparentar con «Me he perdido muchas veces por el mar / con el oído lleno de flores recién cortadas» (“Gacela de la huida”). La vinculación entre ambas obras podría aumentar el comentario («los caballitos del agua [...] y el viento como una espada»),⁹ pero los poemas que citamos se publican o se sabe de ellos hasta 1935. Regresemos a 1931 y al segundo proyecto, *Poemas para los muertos*, que tiene importancia en la historia editorial del libro aquí estudiado.

La importancia de este segundo título (*Poemas para los muertos*, 1931) es que cambia en esencia y se transforma en un nuevo proyecto, *Tierra y luna*.¹⁰ El dorso de la segunda hoja del poema mecanografiado “El niño Stanton” revela el título del proyecto y presenta un índice.

⁵ *Obras completas*, ed. Arturo del Hoyo, t. 2, p. 513.

⁶ Federico García Lorca, *Diván del Tamarit, Seis poemas galegos, Llanto por Ignacio Sánchez Mejías, Poemas sueltos*, ed. crítica de Andrew A. Anderson, Espasa-Calpe, Madrid, 1988, p. 227.

⁷ *Obras completas, op. cit.*, p. 539.

⁸ *Ibid.*, p. 536.

⁹ Cabe también la comparación con los *Sonetos del amor oscuro*: «¡Qué espesura de anémonas levanta!» (diálogo del arlequín con careta), que es un verso del “Soneto de la guirnalda de rosas”: «Entre lo que me quieres y te quiero, / aire de estrellas y temblor de planta, / espesura de anémonas levanta / con oscuro gemir un año entero».

¹⁰ Gibson, *op. cit.*, t. 2, p. 145.

Hay diecisiete títulos en los que se hace evidente la mudanza del proyecto *Poemas para los muertos* a *Tierra y luna*. En este listado hay tres poemas que llegarán a conformar más tarde *Diván del Tamarit*. Son de “Canción de las palomas”, “Amarga”, “Toro y jazmín”.¹¹ Estos son los tres primeros poemas que se publican, iniciándose un período o ciclo escritural. Resaltemos como dato importantísimo que el manuscrito de “Toro y jazmín” está fechado el 21 de agosto de 1931.

La que será “Casida de las palomas oscuras” es el primer poema publicado del ciclo *Diván del Tamarit*, bajo el nombre de “Canción”, en el número 2 de la revista de poesía *Héroe*, Madrid, en el año 1932.¹² Para el 29 de octubre del año siguiente, en *La Nación* de Buenos Aires, sufre el cambio de título a “Canción de las palomas”. Y en 1936, en la edición de Manuel Altolaguirre del libro *Primeras canciones* se edita como “Canción de las palomas oscuras”. Finalmente aparece como “Casida de las palomas oscuras”, poema que cierra *Diván del Tamarit*.¹³

El cambio de títulos por parte de Lorca es un gesto de valorización de su propia obra. El poema individual empieza a ejercer cierto magnetismo con otros poemas, y así Lorca puede conformar la idea de un libro. Podemos traer aquí las palabras de José Manuel Trabado Cabado a propósito de esta canción, luego hecha casida:

Quizás pueda mantenerse que el propio autor se convirtió en un lector muy activo de su obra procurando nuevas posibilidades interpretativas de su propio poema al incluirlo junto con unos u otros poemas. Estas indecisiones vienen propiciadas por el carácter ambiguo y por una constante resemantización con la que ampliar [sic] el poder de sugerencia de sus propios versos.¹⁴

¹¹ Federico García Lorca, *Poeta en nueva York*, ed. Andrew A. Anderson, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2015, p. 12.

¹² Interesante es la anécdota de Carlos Morla Lynch acerca de la publicación de este número: «Manolito ha traído el segundo número de la revista *Héroe*, que edita, y se suscita un desagrado con Federico, que protesta porque su nombre figura en ella en segundo término, después de un autor de categoría mediana, que, para colmo, le desagrade. Manolito, pálido e inmóvil, le escucha sin proferir palabra, dejando que pase la borrasca», en Carlos Morla Lynch, *En España con Federico García Lorca [páginas de un diario íntimo, 1928-1936]*, España Renacimiento, Sevilla, 2008, p. 263. El autor que aparece en primer término, cuatro páginas antes que Federico, es José Moreno Villa. (Anexo, p. 126).

¹³ Para esta y otra información de carácter editorial me baso en los cuadros de las ediciones de Guillermo de Torre, Arturo del Hoyo, Miguel García-Posada y la importantísima de la edición crítica de Andrew A. Anderson, *op. cit.*, pp. 56-59.

¹⁴ José Manuel Trabado Cabado, “Contexto y producción de sentido en la lectura lírica. Itinerarios poéticos de La casida de las palomas oscuras de Federico García Lorca”, *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 20 (2002), p. 328.

Esta constante «resemantización» no sólo se trata del cambio de título, sino de la operación léxica, gramatical y creativa en sus propios poemas. Este poema tiene dos cambios dentro de su versificación que aparecen distintamente en las ediciones. El verso onceavo «vi dos águilas de mármol», publicado así en *Héroe* (1932), *La Nación* (1933) y *Primeras canciones* (1936), para su configuración en *Diván del Tamarit* cambia a «vi dos águilas de nieve». La manera de proceder de Lorca es una clase magistral sobre el proceso creativo. La palabra «mármol» que tiene a su alrededor el halo de significaciones de blancura y frialdad, de pesadez, se sustituye por la «nieve», blanca y fría, con esa liviandad de la «nieve desmayada». Hay que resaltar que la palabra «mármol» no está registrada en el léxico del *Diván*. La blancura en el libro es encomendada a la palabra «nieve», ejemplos: «tu cintura, enemiga de la nieve», «eras rumor de nieve por mi pecho», «¿Quién recoge tu semilla / de llamarada en la nieve?» y, para así continuar con la atmósfera léxica, «vi dos águilas de nieve».

Domnita Dumitrescu, en su trabajo estadístico sobre el léxico del *Diván*, señala «vocablos-tema», en los cuales se organiza el pensamiento poético de Lorca, y señala los motivos principales de esta obra. En su análisis registra: «cuerpo», «flor-fruta», «muerte», «sombra», «agua», «animal», «camino», «sufrir», «amor», «oriental», «cosmos», «claridad», «ciudad», «herido», «tiempo», «vivir», «pureza», «espacio», «comunicación», «posesión», «destrucción», «entendimiento», «existencia», «sueño», «aire», «sonido», «paisaje», «inmóvil», «frío», «lucha», «soledad», «fuego», «esperar»; que a su vez reúne en siete apartados: «naturaleza», «muerte», «vida», «amor», «humano», «dolor»; y que, una vez más, agrupa en tres motivos principales: «vida (vida-amor-humano)», «muerte (muerte-dolor)», «cosmos (naturaleza-universo)».¹⁵ El espacio natural y espacial, el paisaje, la vitalidad y la muerte son evidentes en el análisis léxico de este poemario. La crítica al *Diván* será recurrente en este tipo de afirmaciones, algunas veces matizada, otras señalándolas reiteradamente.

La “Casida de las palomas oscuras” en *Héroe* (1932), *Primeras canciones* (1936), y en el apartado “Poemas varios” de la reunión de Guillermo de Torre (1938), registra en el verso 19 la palabra «cerezo»: «por las ramas del cerezo». No sucede así en *Revista Hispánica Moderna* (1940), *Obras completas*, edición de Arturo del Hoyo (1954), ni en la edición de Mario Hernández (1981), ni la de Andrew A. Anderson (1988) que editan «por las ramas del laurel». Para la configuración de *Diván del Tamarit*, este «cerezo» no se suprime, sino que cambia de lugar, y forma parte líricamente esencial de otro poema, la “Gacela del recuerdo de amor”, donde la rima *e-o*, «temblor de blanco cerezo», resonará en el poema. Resulta interesante que la “Casida de las palomas oscuras” sea el primer poema publicado y el que cierra *Primeras canciones* y *Diván del Tamarit*, porque

¹⁵ Domnita Dumitrescu, “Estructura léxica del *Diván del Tamarit*”, en *Actas del IV Congreso Internacional de Hispanistas*, coord. Eugenio de Bustos, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1982, t. 1, p. 417.

como hemos visto, Lorca se volvió un lector activo de su obra y fue alrededor de este poema que fue configurándose la idea de libro; además, me parece que en el ordenamiento de los poemas la palabra «ninguna» tiene tono de cierre de libro.

El siguiente poema para comentar es “Jazmín Toro y Niña”, cuyo manuscrito está fechado el 21 de agosto de 1931. Esto lo convierte en el primer poema escrito del ciclo *Diván del Tamarit*. Para el proyecto de *Tierra y luna*, señalado en el índice, el título se sintetiza: “Toro y jazmín”. En la revista *Héroe*, núm 5, (1933) aparece sin título y sufre cambios importantes al momento de ser llevado a las prensas de *La Nación* (1933) en Buenos Aires, titulado como “Sueño al aire libre”, y, finalmente, en su configuración para el *Diván*, como “Casida del sueño al aire libre”. Pero al igual que la “Casida de las palomas oscuras” se trata no sólo del cambio de título sino de una «resemantización» del poema, logrado tan sólo con el mínimo cambio de un verbo. (Anexos, pp. 127, 186-187, 196-197)

El título del manuscrito pone en juego tres entidades “Jazmín Toro y Niña” y en eso radica justamente el cambio más importante. Ocurre en el verso tercero: «la niña *finje* un toro de jazmines», con ese fricativo velar sordo de la ‘g’ y la ‘j’ que aliteran; pero para su nueva contextualización dentro del *Diván*, y en concordancia con el título sobre el sueño, “Casida del sueño al aire libre”, aparentemente basta el cambio de un verbo: «la niña *sueña* un toro de jazmines». En la poesía de Lorca todo cambio es evaluado, y comprobaremos que no hay descompensación sonora, pues ahora el juego fonético que parecía perdido vuelve a sonar: está en *niña/sueña*: «la niña sueña un toro de jazmines», y con esto además suma el carácter de ensueño que caracteriza a la poética oriental. A lo largo del análisis se resaltarán muchísimos fenómenos fonéticos, ya sea en sustitución de palabra o verso, o de un verso tachado a uno reescrito, lo que nos da la idea de una poética clara y un rasgo estilístico unificador. La crítica que ha hablado del *Diván* como un libro inconcluso o incompleto puede ver en estos fenómenos un contraargumento a sus comentarios.

Estos dos poemas se han publicado, primero, en la revista madrileña *Héroe*. El nombre *Héroe* fue sugerido por Federico García Lorca a Manuel Altolaguirre, que junto a la escritora y esposa suya Concha Méndez¹⁶ habían instalado en su piso la impresora donde hacían el tiraje de la revista.¹⁷ García Lorca da como regalo de bodas el libro *Primeras canciones*, que sabemos se publica en 1936 y que, como hemos visto, contenía la “Casida de las palomas oscuras”. La imprenta de Manuel Altolaguirre, «editor de cristales», fue la encargada durante ese primer período de difundir la obra de Federico, aun cuando no existía un proyecto de *Diván*

¹⁶ La poeta Concha Méndez tiene, entre sus libros de poesía, *Lluvias enlazadas* (1939), título que recuerda el verso de la “Casida del herido por el agua”: «El niño y su agonía, frente a frente, / eran dos verdes lluvias enlazadas». Lo pongo como una curiosidad que relaciona la amistad del matrimonio y García Lorca, y con el libro aquí estudiado.

¹⁷ Gibson, *op. cit.*, p. 186.

como tal. Carlos Morla Lynch ha escrito la estampa de cómo funcionaba la estancia del matrimonio durante la impresión:

Pero he aquí que Manolito ha comenzado a trabajar. Ha puesto la prensa en marcha y ésta ruge, palpita, se estremece, ronca y emite todo género de ruidos. Diríase que ha adquirido vitalidad humana. Concha Méndez, con ademanes de muchacho fornido y una agilidad magnífica, mueve palancas, coloca y saca papeles y aprieta tornillos. Y en torno nuestro todo vibra. Ya no se puede hablar. La imprenta es la que manda y domina.¹⁸

La relación entre el matrimonio y García Lorca sirve para explicar este primer ciclo de publicación de los poemas. Entre las páginas de la revista *Héroe*, podemos encontrar a Juan Ramón Jiménez, Pedro Salinas, Vicente Aleixandre, Luis Cernuda, Rosa Chacel, José Moreno Villa, Carlos Martínez Berbeito, Miguel de Unamuno, Ernestina de Champourcín, Julio Supervielle, José Antonio Muñoz Rojas, Jorge Guillén, Margarita Ferreras, Gerardo Diego Cendoya, José María Alfaro, José María Quiroga Plá, y a los mexicanos Genaro Estrada Félix y Alfonso Reyes.¹⁹

Publicados antes con los distintos títulos “Poema”, “Aire de amor”, “Amarga” y “Poema de la raíz amarga”, éstos terminan por configurar la “Gacela de la raíz amarga”, cuya primera publicación aparece en el número 6 de *Héroe*, Madrid, 1933. El título utilizado, dos veces, para las publicaciones póstumas en *Sur* (julio de 1937) y *Verbum* (noviembre de 1937) es “Aire de amor”, sintagma parecidísimo que Lorca usa en dos gacelas más dentro del *Diván del Tamarit* (1940): «colibrí de amor» (“Gacela del amor imprevisto”) y «junco de amor» (“Gacela el amor maravilloso”), y si en el manuscrito A (información procedente de la nota al pie en la edición de A. Anderson) aparece tachado un primer nombre de “Casida de la raíz amarga”, podemos decir que el poema, por la correspondencia con los sintagmas anteriores, sin duda se liga más a las gacelas. A. Anderson, después de revisar los materiales textuales ligados al *Diván*, ha concluido que en un principio el proyecto estaba pensado con un mayor número de casidas, algo que fue revertido pues en el conteo final de la edición de 1940 hay más gacelas. (Anexos, pp. 128, 133-134, 139, 187, 194.).

Una revisión a las distintas versiones de este poema nos sorprende por las dificultades para unificar una sola, o sea, el problema de editar un poema que si bien tenemos una versión publicada en vida del poeta, las otras son póstumas. El primer verso que salta por ser distinto es el verso dos: «y un mundo de mil ventanas», que en *Sur* y *Verbum* (1937) se edita como «y un mundo de mil terrazas». Basta intercalar «ventanas» y «terrazas» de los versos segundo y sexto para que la metáfora de la

¹⁸ Morla Lynch, *op. cit.*, p. 241.

¹⁹ Puede consultarse el catálogo en línea. Publicador de revistas, *Héroe*, [consultado 18 de febrero de 2019]: <http://bit.ly/2wDW3Gi>

segunda estrofa funcione: el cielo de mil ventanas son abejas.²⁰ El segundo cambio interesante de revisar ocurre en el verso cuarto «abre la puerta del agua», editado así en *Sur y Verbum* (1937); en las *Obras completas*, edición de Guillermo de Torre (1938) y en *Revista Hispánica Moderna* (1940) se edita «quiebra la puerta del agua». No escogeremos la segunda versión diciendo simplemente que es una imagen más difícil o más lorquiana, *lectio difficilior*. Tanto el verbo conjugado «abre» como «quiebra» aparecen con frecuencia en la poesía de García Lorca. Con la primera opción podemos enumerar «las rosas de mi pecho con tus sonidos abres» (“Lluvia”); «reja que nos abre surcos / donde el llanto fructifica» (“Encrucijada”); «Sobre el viento / amarillo / se abren las campanadas» (“Gráfico de la Petenera”); «Abre en mis dedos antiguos / la rosa azul de tu vientre» (“Preciosa y el aire”); «Grandes estrellas de escarcha, / vienen con el pez de sombra / que abre el camino del alba» (“Romance sonámbulo”); «Anunciación de los Reyes / bien lunada y mal vestida, / abre la puerta al lucero / que por la calle venía», «Tu fulgor abre jazmines / sobre mi cara encendida» (“San Gabriel. Sevilla”); «No hay más que un gentío de lamentos / que se abren las ropas en espera de la bala» (“Grito hacia Roma”); «Ya los musgos y la hierba / abren con dedos seguros / la flor de su calavera» (*Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*).

Los ejemplos enumerados anteriormente construyen una metáfora parecida a la de la gacela estudiada, pero la verdad es que con el verbo «quiebra» sucede lo mismo. Los ejemplos también son abundantes: «quiebra el gran equilibrio / de tu escondido cráneo» (“Elegía del silencio”); «y al mirar nubes y montes / en las yertas lejanías, / se quiebra su corazón / de azúcar y yerbaluisa» (“La monja gitana”); «Dos hilillos de sangre quiebran el cielo duro» (“Nacimiento de Cristo”); «mientras mis ojos se quiebran en el viento» (“Poema doble del Lago Eden”); «Goza el fresco paisaje de mi herida, / quiebra juncos y arroyos delicados» (“Soneto de la guirnalda de rosas”). ¿Cabe entonces aquí preguntar cuál es la mejor versión?

Una revisión a la publicación anterior en la revista de poesía *Héroe* permite leer los versos tercero y cuarto: «Ni la mano más pequeña / quiebra la raíz del agua». La fusión entre las imágenes «abre la puerta del agua» y «quiebra la raíz del agua» nos entrega, aún con el temblor lírico: «quiebra la puerta del agua». Esta segunda opción del verbo «quiebra» es un rasgo estilístico usado con más frecuencia en *Poeta en Nueva York* y en los *Sonetos del amor oscuro*, es decir, este uso coincide en la etapa final, mientras «abre» es poco más frecuente en la etapa inicial de su poesía.

²⁰ Miguel García-Posada anota sobre este poema: «¿qué otra cosa sino estrellas pueden ser esas mil ventanas? Si después las llama abejas lívidas, se debe a que el poeta ha imaginado el cielo como una inmensa colmena –mil es un número hiperbólico–, cuyas estrellas le parecen estar en combate y cuya lividez es imagen probable de su resplandor más o menos mortecino». *Federico García Lorca*, EDAF, Madrid, 1979, pp. 59 y 60.

Pasar de «quiebra la raíz del agua» y «abre la puerta del agua» a «quiebra la puerta del agua» nos revela uno de los mecanismos del sistema creativo en la obra lorquiana: el cambio o desplazamiento de atributos. Uno de los versos de los *Sonetos del amor oscuro* «boca rota de amor y alma mordida» al ser desmontado y puesto en lenguaje prosaico sería: «boca mordida y alma rota de amor»; a continuación, el mismo ejercicio en versos del *Diván*: «la boca podrida sigue pidiendo agua», nos daría «la boca sigue pidiendo agua podrida», «eras junco de amor, jazmín mojado», el junco o el jazmín pueden estar mojados, que un junco sea de amor es un rasgo estilístico, como la «boca rota de amor» o el «colibrí de amor» de la “Gacela del amor imprevisto”. Donde es más claro este mecanismo es en los versos de la “Gacela del mercado matutino”: «¡Qué lejos estoy contigo / qué cerca cuando te vas!», cuya descomposición arruinaría la antítesis lograda en el poema.

Pondré como paréntesis a la revisión que hago la ausencia de publicación de la “Gacela de la raíz amarga” por tierras sudamericanas en ese 1933. No es del todo cierto. Un manuscrito de “Poema de la raíz amarga” fue regalado a Julio J. Casal quizá para su publicación en la revista *Alfar* cuando Lorca se vio con él en Montevideo.²¹ Dicha publicación jamás ocurrió y el manuscrito reclamaba su inclusión en más proyectos literarios. Quizá sea éste el manuscrito que fue utilizado para la edición de la revista *Sur* en julio de 1937, que es la que presenta la variante «abre la puerta del agua», la inclusión de la preposición en los versos «Duele *en* la planta del pie / el interior de la cara» y el velamiento de la primera persona en «Muerdo tu raíz amarga» por «Muerde tu raíz amarga» del verso final.

Ahora bien, como dijimos, la publicación de la “Casida de las palomas oscuras” y la “Casida del sueño al aire libre” en *La Nación* de Buenos Aires coincide con la estancia de Federico de García Lorca en tierras porteñas. Los diarios mantendrán informados a los argentinos del itinerario de Lorca: conferencias, lecturas públicas de poemas y obra publicada aparecerán en las páginas periódicas.²² El corresponsal de *La Nación* que ahora tendrá relevancia para la historia textual de los poemas será el escritor gallego Eduardo Blanco-Amor. Éste llegó a Madrid en marzo de 1933 y mantuvo una relación estrecha con Lorca (no sólo publicaría sus poemas en los diarios sudamericanos y en el madrileño *Ciudad*, sino que su relación culminaría en la edición de los *Seis poemas galegos*).

La escritura de la conferencia “Cómo canta una ciudad de noviembre a noviembre”, leída en Argentina el 26 de octubre de 1933 en la sociedad Amigos del Arte, revela rasgos estilísticos compartidos con el *Diván*. Primero, la ciudad natal de Granada es la protagonista en ambos proyectos; el léxico también es similar, palabras como violines, surtidores, musgo, valles, lirios, otoño, escarcha, laurel, perros, gigantes, incluso sintagmas «infinito pavimento», «la calle de Elvira», «vientres como magnolias

²¹ *Diván del Tamarit, Seis poemas galegos..., op., cit.*, p. 73.

²² Gibson, *op. cit.*, p. 268.

oscuras» se ligan entre la conferencia y el poemario estudiado. Se entiende que años después, en diciembre de 1935, esta conferencia musical dedicada a la ciudad de Granada venga acompañada de la lectura pública de *Diván del Tamarit*.²³

Después de su estancia en Argentina y durante el regreso a España por mar, en el *Conte Biancamano*, ocurre la escritura de otro ciclo de poemas. El cuadro de Andrew A. Anderson informa la escritura de la “Gacela de la muerte oscura”, “Gacela de la huida”, “Casida del herido por el agua”, “Casida del llanto” y “Casida de la mano imposible”. Las fechas registradas por los manuscritos ocurren entre el 4 y el 5 de abril de 1934. De este nuevo ciclo, el primer poema que ve la luz es “El llanto”, versión inicial de la “Casida del llanto”, que aparece en la *Antología* (1934) de Gerardo Diego. “Gacela de la huida” y “Gacela de la muerte oscura” tendrán sus publicaciones en *Almanaque literario*, enero de 1935 y en *Floresta de prosa y verso*, febrero de 1936, respectivamente. La “Casida del herido por el agua” y la “Casida de la mano imposible” no se publicarán en vida del autor.

Con fecha de escritura de 5 de abril de 1934, “El llanto” aparece en la citada *Antología* de Gerardo Diego en el apartado «Contemporáneos», Madrid, Signo, 1934. El colofón muestra como fecha de publicación del libro el 24 de junio de ese mismo año.²⁴ De aquí lo recoge Guillermo de Torre para más tarde incluirlo en la edición de las *Obras completas* de Federico García Lorca en el apartado de *Poemas varios*. (Anexos, pp. 184 y 196)

Gerardo Diego comparte un recuerdo personal de cómo consiguió este poema para su publicación: «Cierta día, a mi ruego de que me diese un poema inédito para agregarle a la *Antología* escogida por mí de su poesía publicada, me entregó un autógrafo, cuyo título era “El llanto”». ²⁵ Gerardo Diego esperaba un poema ya publicado y se ganó la primicia de llevar a las prensas este poema lleno de honda tristeza.

La edición de la *Antología* de Gerardo Diego (1934) y *Obras completas* en Guillermo de Torre (1938), difieren con *Revista Hispánica Moderna* (1940) en la división estrófica entre el séptimo y el octavo verso, que nos la entregan en dos estrofas. Cabría aquí acudir a las líneas de Gustav Siebenmann sobre la poesía «neopopularista», un concepto que será usado por la crítica para describir y definir la poesía de Federico García Lorca:

La *forma exterior* de la poesía neopopularista es, por lo que toca a la métrica, nada rebuscada. Predominan las medidas populares más sencillas, y los efectos fónicos y la rimas son escasos. Más llamativo es el ritmo, y sobre todo la composición. Sobresale una y otra vez el rasgo estructural de la repetición de lo análogo: paralelismo (sobre todo binario) o estribillo, reiteración a modo

²³ Ver el apartado “Lecturas y declaraciones de *Diván del Tamarit*”, p. 29.

²⁴ *Diván del Tamarit...*, ed. crítica de Andrew A. Anderson, p. 84.

²⁵ Gerardo Diego, “El llanto, la música y otros recuerdos”, en *Versos para Federico: Lorca como tema poético*, ed. Eduardo Castro, Universidad de Murcia, Murcia, 1986, p. 117.

de *leitmotiv*. Las formas mayores de los romances muestran casi siempre una trimembración dramática: tras la descripción de la situación inicial como preparación, se viene al suceso inaudito, al drama; sobre él se cierran las últimas notas, la conclusión. Otra característica de la composición es el diálogo, el mero apóstrofe sin respuesta o el verdadero intercambio de palabras en el que se produce una tensión particular merced a la incongruencia entre proposición y respuesta.²⁶

Lejos estamos del *Romancero gitano*, pero Lorca ha aprendido el dramatismo de la trimembración y los efectos que este recurso puede provocar. Hay tres poemas en el *Diván* donde se ve la clara división tripartita: “Casida del herido por el agua”, “Casida de la rosa” y, en este caso, la “Casida del llanto”.

El efecto fónico de la repetición predomina en el poema; es un recurso que hace aparecer el llanto, tanto que éste termina por amordazar al viento. La situación comienza con el verso: «He cerrado mi balcón», viene luego el suceso singularizado por los versos: «muy pocos ángeles que canten», «muy pocos perros que ladren», «mil violines caben en la palma de mi mano»; finalmente la conclusión es que el llanto ha suprimido la sonoridad de las tres entidades ángel-perro-violín. Queda claro, así, cómo la trimembración bien engranada en el poema crea un dramatismo gracias al ritmo repetitivo.

Además de la escucha del llanto, el canto de los ángeles y el ladrido de los perros, aparecen el violín y el viento como materialidades sonoras. La repetición o «metalepsis anafórica»,²⁷ (como lo llama Ángel Palou) se extiende hasta en cuatro versos seguidos y evidencia lo inevitable: el llanto es un perro, un ángel, un violín inmenso, o como ha dicho M. Flys: el poema «presenta varios símbolos monosémicos, que combinados hasta llegar a una gradación ascendente en la última estrofa, constituyen un símbolo bisémico de lo que llamamos “nuestro valle de lágrimas”».²⁸

El siguiente poema publicado a finales de 1934 es la “Casida de los ramos”. Sobre la escritura de este poema son famosas las líneas de Jorge Guillén en el que relata una tarde de septiembre, tarde de tormenta y ramajes rotos.²⁹ Es conocido el manuscrito que pasó Lorca a Blanco-Amor

²⁶ Gustav Siebenmann, *Los estilos poéticos en España desde 1900*, Gredos, Madrid, 1973, pp. 297 y 298.

²⁷ «Podemos definir metalepsis como el tropo de un tropo, la substitución metonímica de una palabra por otra palabra ya en sí misma figurativa. Más ampliamente la metalepsis es un esquema, frecuentemente alusivo, que refiere al lector hacia otros esquemas figurativos previos». Pedro Ángel Palou, “Reconciliación y fuerza en el *Diván del Tamarit* de Federico García Lorca”, *La palabra y el hombre*, 105 (1998), pp. 147-148 y 150.

²⁸ Jaroslav M. Flys, *El lenguaje poético de Federico García Lorca*, Gredos, Madrid, 1955, p. 211.

²⁹ Véase el apartado “Lecturas y declaraciones de *Diván del Tamarit*” p. 37.

y que éste utilizó para la impresión en el diario *Ciudad*, del que Blanco-Amor era el redactor. El poema aparece el 26 de diciembre con el título “Caída [*sic*] de los ramos”, quizá porque la palabra «caída» aparece en el poema y quizá por una mala lectura del manuscrito.³⁰ Es preciso resaltar que este manuscrito es el primero que registra ya el nombre del poemario, al pie del poema con la nota «Del libro *Diwan del Tamarit* [que publicará] en prensa por la Universidad de Granada».³¹

Diciembre de 1934 representa la referencia explícita al poemario, no sólo por la nota al pie del manuscrito sino por las declaraciones en diarios sobre su producción poética. Del poema “Canción”, *Héroe*, 1932, a “Casida de los ramos”, *Ciudad*, 1934, se ha configurado la idea de un proyecto totalizador. Lejos estamos de los titubeos y transferencias de poemas a distintos proyectos. La publicación de “Casida de los ramos” coincide con las declaraciones en los diarios sobre su trabajo. El 24 de diciembre, en *El Sol*, Alardo Prats logra sacarle a García Lorca la siguiente información: «Ahora la Universidad de Granada va a publicar un nuevo libro de poesías más que se titula *Diván de Tamarit*».³²

De *Ciudad* extrae Guillermo de Torre la versión para la edición de las *Obras completas*. Al cotejar esta primera versión con las distintas ediciones encontramos variantes que pueden resolverse. Guillermo de Torre edita el verso séptimo «un ruiseñor agrupa los suspiros»; suma la repetición del adversativo (vv. 9, 10) «Pero los ramos son alegres. / Pero los ramos son como nosotros», además los versos décimo cuarto y décimo quinto aparecen como «Sentados, con el agua a las rodillas, / dos valles aguardan³³ al otoño». En la edición de *Revista Hispánica Moderna* (1940) el verso séptimo aparece: «un ruiseñor *apaga* los suspiros» (lo mismo la edición mexicana (1945) y la de Arturo del Hoyo (1954), cuya nota final sobre la fuente del poema no existe, seguro porque se remitió a la versión de *RHM*), y los versos catorceavo y quinceavo se editan como «Sentados con el agua en las rodillas / dos valles esperaban al otoño». Esta segunda edición pasó a la *Antología* (1943) de Alberti y Guillermo de Torre, a la edición mexicana con apuntes de Genaro Estrada (1945) y a la edición de Arturo del Hoyo (1954). (Anexos, pp. 178, 196.).

³⁰ Federico García Lorca, *Obra completa*, ed. Miguel García-Posada, Akal, Madrid, 2008, t. 2, p. 748. En la *Antología* de Lorca editada por María Zambrano el poema “Casida de la rosa” también aparece como “Caída de la rosa”.

³¹ Luis Pérez Rodríguez habla del mismo manuscrito de Blanco-Amor, con la noticia: «Este autógrafo do poema, que Lorca regalou a Blanco-Amor, conservouno o escritor auriense, cunha nota engadida por el: “Del libro *Diván del Tamarit* que publicará la Universidad de Granada». *O pórtico poético dos Seis poemas galegos de F. García Lorca*, Consello de Cultura Gallega, Santiago de Compostela, 1998, p. 102, nota 90.

³² *Obras completas*, ed. Arturo del Hoyo, t. 3, p. 611.

³³ Resalto aquí que la variante del verbo en tiempo presente no fue anotada por Andrew A. Anderson; sí por Mario Hernández.

Existen dos manuscritos de este poema, en uno de ellos leemos «un ruiseñor agrupa los suspiros». Que un ruiseñor los «agrupe» y que un faisán los «ahuyente» tiene sentido semántico; no que primero se «apaguen» y luego se «ahuyenten». Mario Hernández defiende «agrupa» sobre «apaga»: «El ave primera, culmen del llanto o del deseo amoroso, *agrupa* suspiros, no los *apaga*, según lectura errónea en la versión más conocida de este poema».³⁴ Por su parte, García-Posada añade error de lectura de Blanco-Amor al momento de mecanografiar el poema³⁵ y Anderson también edita «agrupa» sobre «apaga» en su edición de 1988.

Para solucionar el verso catorceavo, variantes «aguardaban-esperaban», hay que pensar en el paralelismo que se desarrolla en el poema. Están en los vv. 3 y 4 («a esperar que se caigan los ramos, / a esperar que se quiebren ellos solos»), vv. 9 y 10 («Pero los ramos son alegres, los ramos son como nosotros», o «Pero los ramos son como nosotros»), vv. 19 y 20 («a esperar que se caigan mis ramos, / a esperar que se quiebren ellos solos»). Los versos 13 y 14 tienen un paralelismo interior, un paralelismo fonético, en *agua-aguardar*: «Sentados con el agua en las rodillas / dos valles aguardaban al Otoño».

Podemos acudir a *Poeta en Nueva York*, al poema “Paisaje de la multitud que orina (Nocturno de Battery Place)”:

Se quedaron solos:
aguardaban la velocidad de las últimas bicicletas.
Se quedaron solas:
esperaban la muerte de un niño en el velero japonés.

En este poema el verbo «esperar» está supeditado al verbo «aguardar»; una revisión rápida de estos dos verbos en su obra poética revela que «aguardar» es el más utilizado.

En cambio, el verbo «esperar» tiene su relevancia en los versos 3-4 y 19-20. La transición de «a esperar que se caigan los ramos, / a esperar que se quiebren ellos solos» hacia «a esperar que se caigan *mis* ramos, / a esperar que se quiebren ellos solos» revela otro mecanismo en la poesía de Lorca, «el poeta identificado con la Naturaleza, –fundido y perdido en la Naturaleza–».³⁶ Los versos tachados por García Lorca del manuscrito A «mientras el leñador abre los ojos» y «Acero curvo con madera triste» se ligan con la “Canción del naranjo seco” de su libro *Canciones*: «Leñador. / Córta me la sombra».

³⁴ Federico García Lorca, *Diván del Tamarit (1931-1935)*, *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías (1934)*, *Sonetos (1924-1936)*, ed. introducción y notas de Mario Hernández, Alianza, Madrid, 1981, p. 20.

³⁵ *Federico García Lorca*, ed. Miguel García-Posada, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, Barcelona, t. 1, 1996, p. 957.

³⁶ Federico García Lorca, *Antología poética*, ed. Allen Josephs, Círculo de Lectores, Barcelona, 1982, p. 60.

La versificación de este poema ha sido estudiada y comentada por Isabel Paraíso: «La rima arromanzada, la estrofa, e incluso la regularidad relativa de los acentos (3 en cada verso) nos hacen pensar que estamos dentro de la tradición métrica castellana; sólo la fluctuación –que oscila entre medidas muy próximas– no nos permite identificar este poema con el romance endecasílabo en cuartetos»,³⁷ o sea variante libre de dicho romance, versificación libre de base tradicional.

La publicación de los poemas en distintas revistas no sólo muestra el entusiasmo de Lorca por dar a conocer sus poemas, sino que permiten revisar génesis y transformación de los versos. Cada versión en manuscrito o versión impresa es un vestigio hacia la versión definitiva cuando Lorca pudo trabajar con sus editores. Las ediciones póstumas de cada poema son terreno para conjeturas que cada editor deberá de justificar. Yo he querido principalmente ver las variantes y analizar desde una postura creativa, como el ordenamiento que Lorca quiso darle a sus poemas y mostrar la constante revisión a su propia obra. La lectura de sus poemas ante el público y sus amigos es otra manera de saber qué hay que modificar. Podemos pasar al apartado “Lecturas y declaraciones de *Diván del Tamarit*”.

³⁷ Isabel Paraíso, *El verso libre hispánico, orígenes y corrientes*, Gredos, Madrid, 1985, p. 229.



Lecturas y declaraciones
de
Diván del Tamarit



Fiel a su espíritu, el de entregar la carne viva de la poesía, Federico García Lorca es recordado por sus lecturas de poemas, obras de teatro y conferencias, en la radio, en el patio público y en la íntima estancia. Los testimonios abundan: la tarde que leyó a Vicente Aleixandre los que serían sus *Sonetos del amor oscuro*; la noche en Casa de los Tiros donde unos amigos oyeron la obra dramática *Yerma*. Desde la época escolar en la Residencia de Estudiantes, Lorca era conocidísimo por sus romances, aún no impresos, que pasaban de boca en boca entre sus admiradores y amigos. Es una lástima que aún no se haya descubierto alguna cinta magnética o de otro soporte, en la que su voz aguarda a ser reproducida y conocida.

Las lecturas en el espacio íntimo o ante el público le servían para medir el termómetro de la empatía o del rechazo, del aplauso o del bostezo. Sabía qué era lo indispensable o peligroso para el público. Un ejemplo de esto nos lo da el investigador Gustavo Pellón, que recupera algunas líneas de una carta, en la que Lorca pide a su familia cuartillas de su conferencia “La imagen poética de don Luis de Góngora” para una lectura ante la audiencia cubana:

Por eso os ruego que me hagáis el favor de enviarme las cinco últimas hojas, que no me habéis enviado. Desde la página 20 hasta la 26 que tiene. Yo quisiera que me la enviases enseguida, y por eso os escribo a vuelta de correo. Porque es la parte de la muerte de Góngora, que es a *propósito* para la gente *sentimental* de Cuba. Claro es que mis conferencias son fuertes y no *doy gusto* al público, pero es que esta página es bonita y como son varias las conferencias, pues quiero ser *variado*.³⁸

Resaltemos del año 1934 las amistades con el embajador mexicano Genaro Estrada y con el escritor gallego Eduardo Blanco-Amor;

³⁸ Cito desde el artículo de Gustavo Pellón, “Góngora, Lorca, Lezama y la imagen poética”, *América en un poeta, Los viajes de Federico García Lorca al nuevo mundo y la repercusión de su obra en la literatura americana*, ed. Andrew A. Anderson, Universidad Internacional de Andalucía-Fundación Focus Abengoa, Sevilla, 1999, p. 132.

resaltemos la escritura de los poemas a bordo del *Conte Biancamano* y la publicación de “El llanto” y “Caída [*sic*] de los ramos”. Dos eventos importantes informa la cronología de Andrew A. Anderson en septiembre de ese mismo año: la finalización de la escritura de los poemas del *Diván* y la primera recitación del libro a un grupo de amigos, entre los que están Emilio García Gómez, Antonio Gallego Burín y Francisco Prieto Moreno.

Para empezar con la revisión a la cronología de las lecturas del libro, anotemos que el embajador mexicano en España, Genaro Estrada, estuvo de 1932 a 1934, viviendo la efervescencia de la cultura madrileña.³⁹ Podemos conjeturar que del año final de su estancia y convivencia con Federico es que le viene este recuerdo, anotado en la *Revista Universidad*: «Una vez me leyó, de un tirón, un próximo libro suyo por el cual tenía cierta predilección: *Diván del Tamarit*. El Tamarit se llama una granja que tienen sus padres en la provincia de Granada y que es donde Federico solía pasar largos descansos». ⁴⁰ Fruto de esa amistad es que en México tuvo un difusor de su obra. Importa para esta investigación recalcar que en noviembre de 1936, en la revista mexicana *Segundo Taller Poético*, dirigida por Rafael Solana y Miguel N. Lira, se publicó la “Gacela de la terrible presencia”, que ya comentaré más adelante, con un comentario halagador de Genaro Estrada. (Anexos, p. 149.).

Pero una cosa es haber escuchado de viva voz la poesía de Federico –grandísimo privilegio– y otra, casi imposible, estar presente durante la génesis del poema; no la recitación desde el papel o desde la memoria, sino durante la transformación de la realidad en escritura. Eduardo Blanco-Amor tuvo ese privilegio, el de ver la construcción del poemario. En 1937 escribe para *Ensayos, publicación mensual*, de Montevideo:

Pero donde esta intención ardorosa y líricamente y voluntariamente granadina iba a dar sus frutos más apretados era en *El Diván del Tamarit*, libro en buena parte escrito a mi vista, en la misma Granada, en la directa frecuentación del paisaje redescubierto por la conciencia como materia estética, después de haber amado el poeta otros mundos y ultramundos. El huerto del Tamarit era, según la erudición o la imaginación de Federico, el nombre del huerto de San Vicente, sombreado de laureles, iluminado de cerezos y reflejado de acequias, donde el poeta pasaba sus veranos.⁴¹

³⁹ James Valender, *América en un poeta, Los viajes de Federico García Lorca al nuevo mundo y la repercusión de su obra en la literatura americana*, ed. Andrew A. Anderson, Universidad Internacional de Andalucía-Fundación Focus Abengoa, Sevilla, 1999, p. 158. El mismo Valender da como posibles fechas de esta lectura entre septiembre de 1934 y noviembre del mismo año.

⁴⁰ Genaro Estrada, “Federico García Lorca”, *Revista Universidad*, 10 (1936), p. 15.

⁴¹ Eduardo Blanco-Amor, “Un recuerdo de Federico García Lorca, cómo nació un libro inédito, *El diván del Tamarit*”, *Ensayos*, 16 (1937), pp. 4 y 5. (Anexos, p. 159.).

La relación de Blanco-Amor con García Lorca iniciada cuatro años antes puede verse en las dolidas reclamaciones hechas en esta publicación uruguaya. Aquí Blanco-Amor escribe cómo dos años antes, en noviembre de 1935, había escrito lo último sobre Federico, luego de haber pasado casi todo el verano en su compañía. Su relación hizo posible la publicación de la “Casida de los ramos” en el diario *Ciudad* (diciembre de 1934) y de los cuatro poemas del *Almanaque literario* (enero 1935).⁴²

Agreguemos otro testigo de la génesis creativa de Federico García Lorca. Se trata de las conocidísimas líneas de Jorge Guillén, donde habla de cómo nació la “Casida de los ramos”: «el poema se deriva de una impresión causada por una tarde de septiembre en el Tamarit: tarde de tormenta, unos ramajes rotos, la irrupción de unos chicuelos... Interviene el mágico granadino, y el Tamarit se trueca en un jardín irreal, un jardín con una amplitud fantástica donde caben seres nunca vistos, destinados a manifestar una emoción real».⁴³

Se podría conjeturar que se trata de septiembre de 1934, pues tres meses más tarde el poema ya estaría publicándose en el diario *Ciudad*. Este poema es el único del *Diván* que contiene esa palabra aparentemente desconocida: Tamarit. Las palabras de Jorge Guillén serán retomadas para el «Epílogo» a las *Obras completas* en la editorial Aguilar donde se comenta la génesis escritural.

El testimonio más repetido y conocido ocurre en el verano de este 1934 y se trata de la lectura de *Yerma*; y del intercambio de proyectos entre Emilio García Gómez y Lorca nace el proyecto de editar el *Diván* en la Universidad de Granada, edición de la que sabemos hay una copia en limpio de mano de García Gómez, y que se tirarían algunas capillas pero que quedaría interrumpida aduciendo a la Guerra Civil como la culpable del retraso. Más adelante veremos las reticencias de Antonio Gallego Burín en que avance el proyecto.

De agosto de 1935, son el recuerdo y la cita errónea de Adriano del Valle sobre *Diván del Tamarit*, al que llama *Carmen del Tamarit*: «Toda la fantasía concreta y fabulosamente oriental del gran cantor del *Carmen del Tamarit*, uno de los cuatro o cinco genios poéticos contemporáneos en lengua hispana».⁴⁴ Recordemos que la palabra «carmen» tiene dos significados, la de significar verso o composición poética (y con ello *Carmen del Tamarit* como una antología de poesía al modo de los antiguos griegos) y la de, quizá la más convincente, atisbar que «carmen» es palabra árabe, que viene de *kárm*, *karm*, y que significa viña y que en Granada significa

⁴² La ordenación de fechas sobre los testimonios de Eduardo Blanco-Amor es algo problemática porque pasó con Lorca temporadas seguidas. Remito al apartado “La gestión de publicación y la preparación de la edición”, del estudio de Andrew A. Anderson. *Diván del Tamarit, Seis poemas galegos...*, pp. 96-106.

⁴³ Jorge Guillén, “Jardines españoles. Antonio Machado, Pedro Salinas, Dámaso Alonso y García Lorca”, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 6 (1946) p. 164.

⁴⁴ *Diván del Tamarit...* ed. Mario Hernández, p. 197.

quinta con huerto o jardín: o sea la siempre referida Huerta de San Vicente donde Lorca compuso su obra de teatro *Así que pasen cinco años* y demás poemas que conformarían *Diván del Tamarit*.

Tenemos que esperar un mes más, septiembre de 1935, para tener testimonio de otra lectura. Ocurrió en Cataluña: Tomás Garcés, director de la revista *Quaderns de Poesia*, lo buscó en un teatro de la ciudad y le pidió un poema para el tercer número de la revista que dirigía; Federico García Lorca dictó, recitó de memoria la “Gacela de la terrible presencia”.⁴⁵

Tomás Garcés lo cuenta así:

Un día en la plaza de Cataluña pude llevarle al Café de la Luna [...] y allí arrancarle, dictada de viva voz y transcrita por mí en un pedazo de papel, sobre la fría mesa de mármol, su estupenda “Gacela de la terrible presencia”, que apareció en seguida en el número 3 de nuestra revista.

He comparado su texto con el que figura, ya definitivo, en el *Diwan del Tamarit* y únicamente una palabra aparece corregida al pasar de la revista al libro. Sólo un leve retoque en aquella versión oral inolvidable.⁴⁶

La escritura de los poemas era tan reciente que aún resonaban en la memoria de García Lorca, tanto que podía recitarlos. Desde enero de 1935 ya se habían publicado, con título de casidas y gacelas, cuatro poemas en el *Almanaque literario*. El verso al que se refiere Tomás Garcés es el décimo tercero: «pero no me enseñes tu limpio desnudo», cuya edición en Losada (1938), *Revista Hispánica Moderna* (1940), Aguilar (1954), es «pero no ilumines tu limpio desnudo». Miguel García-Posada, teniendo como base el impreso por la revista, adopta la versión primera.⁴⁷

Otra lectura pública de *Diván del Tamarit* ocurre en diciembre de ese mismo año, jueves 19 de diciembre de 1935. Se trata de la conferencia musical “Cómo canta una ciudad de noviembre a noviembre” dedicada a la ciudad de Granada. El programa consistía en leerla, seguida de la interpretación al piano por García Lorca de las canciones “Los cuatro muleros”, “Peregrinitos”, “Por la calle abajito”, “Bamba de la niña y el mecedor”, “Café de chinitas”, “Las tres hojas”, “Romance del duque de Alba” y “Canción de otoño”. La segunda parte del programa, que es lo que nos interesa aquí, consistía en «l’ eminent autor de “Bodas de sangre” completará aquesta sessió oferint les primícies de la seva última obra poètica, inédita encara, *Diwan Del Tamarit, Poemes De Granada*».⁴⁸


⁴⁵ Antonina Rodrigo, *García Lorca en Cataluña*, Geoplaneta, Barcelona, 1975, p. 334.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 424.

⁴⁷ *Obra completa*, 2008, t. 2, p. 744.

⁴⁸ Antonina Rodrigo, *op. cit.*, p. 403.

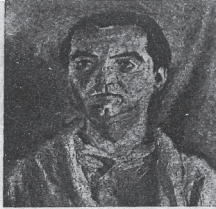
Programa de la conferencia musical que Lorca dio el 19 de diciembre de 1935 en el auditorium del Casal del Metge.



ASSOCIACIÓ de MÚSICA de CAMERA,
INCORPORADA
AUDICIONS INTIMES
Curs VI: 1935 - 36 SESSIÓ SEGONA

FEDERICO GARCIA LORCA

Dijous, 19 de desembre de 1935
a les deu del vespre.
Exclusivament per als inscrits a AUDICIONS INTIMES
CASAL DEL METGE



PROGRAMA

I

COMO CANTA UNA CIUDAD DE NOVIEMBRE A NOVIEMBRE
Evocacions, comentaris i cançons de Granada, per l'il·lustre poeta
FEDERICO GARCIA LORCA
La part musical serà executada pel propi F. GARCIA LORCA
Cançons que interpretarà:

<i>Los cuatro misterios.</i>	<i>Café de chinitas.</i>
<i>Peregrinos.</i>	<i>Las tres hojas.</i>
<i>Por la calle abajito.</i>	<i>Romance del Duque de Alba.</i>
<i>Bamba de la niña y el moedor.</i>	<i>Cançión de otoño.</i>

Cançons populars de Granada, harmonitzades per F. Garcia Lorca.

II

Com a deferència a AUDICIONS INTIMES, l'eminent autor de "Bodas de Sangre" completarà aquesta sessió oferint les primícies de la seva última obra poètica, inédita encara,
DIWAN DEL TAMARIT
Poemes de Granada
PIANO STEINWAY, cedit per la casa IZABAL
El retrat de Garcia Lorca, que encapçalava aquest programa és del pintor JOSÉ SERRANO.

El programa iba il·lustrat amb la reproducció del retrat que José Miguel Serrano hizo a García Lorca.

Desde 1933, en Argentina, ante los socios de Amigos del Arte Lorca había leído la conferencia "Cómo canta una ciudad de noviembre", así, sin subtítulos. Y desde 1929, en su estancia como estudiante en Nueva York y encargado del coro en la fiesta española de fin de semestre, haría cantar a los norteamericanos las canciones "Por la calle abajito" y unas sevillanas.⁴⁹ Para la lectura de 1935, más completa, García Lorca reúne el trabajo que ha venido haciendo por años de lectura e interpretación musical. Encarnación Sánchez García intuye el título y el subtítulo «que podía sonar, a los oídos de muchos, excesivamente misterioso o incluso incomprendible».⁵⁰

⁴⁹ Carta a su familia desde Nueva York, *Obras completas*, ed. Arturo del Hoyo, t. 3, p. 829.

⁵⁰ Encarnación Sánchez García, "Lorca y la tradición clásica andalusí: el *Diwán del Tamarit*", en *La memoria e l'invenzione: Presenza dei classici nella letteratura spagnola del Novecento: atti del Congresso Internazionale: Salerno, 6-7 aprile 2006*, coord. Maria D'Agostino, Alfonsina De Benedetto, Carla Perugini, 2008, p. 14.

En la publicación de Antonina Rodrigo se habla de otra lectura del *Diván*, por esas fechas, finales de 1935, ahora íntima, a un grupo reducido de amigos: «Sempronio, entonces Avelino Artís, recuerda una lectura de *El Diwan del Tamarit* que les ofreció a un grupo muy reducido, en la sala de los “Balancins” del Ateneo, en la calle de Canuda».⁵¹

En su viaje por Argentina y Uruguay, en 1933, Lorca se hizo amigo del periodista argentino Pablo Suero. Éste no lo había esperado en Buenos Aires sino que viajó a Montevideo para entrevistarse con él. Su relación de amistad convirtió a Suero en defensor y divulgador de la obra lorquiana. Sus crónicas y reseñas en el diario *Noticias gráficas* celebraban el éxito del poeta en su estancia sudamericana. Para profundizar en estos y más pormenores, remito al texto de Pedro Larrea, donde recoge una lectura de *Diván del Tamarit* al periodista argentino:

En febrero de 1935, Suero viaja como corresponsal a esta ciudad [Madrid] a la que había venido a entrevistar a destacadas figuras españolas y a cubrir las futuras elecciones. En Madrid recupera en seguida el contacto con Federico, que incluso le lleva a conocer a su familia, le introduce en la vida nocturna y la bohemia literaria madrileña y le sigue confiando sus proyectos literarios, ya que le lee textos inéditos que apuntan a la *Comedia sin título*, los primeros *Sonetos del amor oscuro* y composiciones del futuro *Diván del Tamarit*.⁵²

La amistad con Suero trasciende las fronteras, y lo que el periodista había hecho por él en Argentina le es devuelto en los mejores términos en España: la confianza de presentarle a su familia y de leerle sus obras terminadas. Pedro Larrea sitúa esta lectura en febrero de 1935, pero el cuadro de Anderson lo sitúa en la primera mitad de febrero de 1936.



Por otro lado, las declaraciones de Federico sobre su obra pueden rastrearse en la prensa desde diciembre de 1934. En *El Sol*, el 24 de diciembre de 1934, el entrevistador Alardo Prats hace la crónica del cuarto donde Federico escribe sus obras: sobre la mesa de estudiante hay «encerradas en una caja de cristal, hasta media docena de mariposas». Son las mariposas que Alfonso Reyes le regaló en el puerto de Río de Janeiro. Durante la entrevista, después de la alusión a la obra cuyas borraduras y tachados el entrevistador vio sobre el tablón de la mesa, *Doña Rosita la soltera o El lenguaje de las flores*, Lorca habla sobre la búsqueda de la expresión en

⁵¹ Antonina Rodrigo, *op. cit.*, p. 410.

⁵² Pedro Larrea, “Imagen y repercusión de Federico García Lorca en el campo intelectual argentino tras su muerte y durante 1936”, *Letral*, 10 (2013), p. 36, nota 6.

la forma dramática; añade: «lo que ocurre es que ahora casi no me atrevo a publicar libros de versos. Me invade una enorme pereza y un gran *desaliento* para seleccionar para su publicación los libros que escribo. Ahora la Universidad de Granada va a publicar un nuevo libro de poesías mías que se titula *Diván de Tamarit*».⁵³ Resalto la palabra «desaliento» porque será un malestar que se irá acrecentando frente a los retrasos de la publicación en la Universidad de Granada.

En septiembre de 1934, un boletín de la Universidad de Granada informaba: «Se encuentra asimismo en prensa el volumen primero de la serie de dicha Facultad titulada CUADERNOS LITERARIOS, que contendrá las GACELAS DEL TAMARIT, poesías de *Federico García Lorca*, con una introducción de don *Emilio García Gómez*».⁵⁴ El nombre *Gacelas del Tamarit* desconcierta un poco, pero no tanto si nos ponemos a pensar que el antecedente inmediato a Lorca y Emilio García Gómez sean las gacelas de Hafiz.

A inicios del siguiente año, el *Heraldo de Madrid* hace una encuesta a cien escritores sobre la información teatral de España: «¿Qué obras prepara usted, título, ambiente de la obra, quién la estrenará?». Después de referirse igualmente a *Doña Rosita la soltera o El lenguaje de las flores*, que la califica como prosa y verso, y de las representaciones de *La niña boba*, adaptación de Lope de Vega que llevaba 200 representaciones, Lorca menciona los libros que tenía escritos para ese 1935: «¿Libros?... Próximos a publicarse... el *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, para la editorial Cruz y Raya; *El diván de Tamarit*, para la Universidad de Granada, y la quinta edición del *Romancero gitano*. ¿Necesita usted más de mí?».⁵⁵

Andrew A. Anderson añade otra declaración más de ese enero de 1935; es la carta del editor Gallego Burín a García Lorca en la que informa al poeta que «el *Diván* se está imprimiendo, pero con las lentitudes de todo lo que aquí [en Granada] se hace. Yo querría que hubiera estado en el pasado mes, pero no lo he conseguido».⁵⁶ A García Lorca, que desde 1932 venía publicando poemas con miras hacia el *Diván*, le inquietaba ver impreso el conjunto.

A principios de octubre de 1935 encontramos otra declaración, al parecer actualizada luego de conocer el boletín de la Universidad de Granada: «también aparecerán en breve dos libros de poemas *El poeta en Nueva York* y *Gacelas*».⁵⁷ Se trata de la entrevista hecha por Sánchez Trincado, para la *Hoja Literaria*, núm. 1, Barcelona, 1 de octubre de 1935.⁵⁸

Otra entrevista donde se recoge testimonio del *Diván* es la hecha por Antonio Otero Seco. Los datos sobre esta entrevista en la edición Aguilar

⁵³ *Obras completas*, ed. Arturo del Hoyo, t. 3, p. 611.

⁵⁴ *Diván del Tamarit*, ed. crítica de Andrew A. Anderson, p. 64.

⁵⁵ El *Heraldo de Madrid*, 17 de enero de 1935, p. 5. (Anexos, p. 198.).

⁵⁶ *Diván del Tamarit*, ed. crítica de Andrew A. Anderson, p. 65.

⁵⁷ *Poeta en Nueva York*, ed. Andrew A. Anderson, p. 18.

⁵⁸ Gibson, *op. cit.*, t. 2, p. 550.

indican que se publicó en febrero de 1937, en *Mundo gráfico*. Pero Arturo del Hoyo, sumando los argumentos de Mario Hernández y de André Belamich, sitúa su fecha de realización ya en los primeros meses de 1936:

Antonio Otero Seco —¿Cuántos libros más tienes terminados?
FGL —De poesía cinco. Los libros de poesía se van haciendo siempre lentamente. El *Romancero gitano* tardó cinco años en publicarse. Además, yo escribo, no cuando quiero sino cuando debo escribir. A veces, en los momentos más insospechados. Mientras se estrenaba *Doña Rosita o el Lenguaje de las flores*, yo estaba tranquilamente en mi cuarto del hotel terminando un libro de sonetos. Los títulos de esos cinco libros son: *Tierra y luna*, *Diván del Tamarit*, *Odas*, *Poemas en prosa y Suites*, un libro que he trabajado mucho y con gran amor y sobre temas antiguos.⁵⁹

Aquella palabra de «desaliento» puede verse cristalizada en la declaración del 2 de abril de 1936. Allí, para *La voz*, en entrevista con Felipe Morales, García Lorca cuenta: «Tengo cuatro libros escritos que van a ser publicados: *Nueva York*, *Sonetos*, la comedia sin título y otro».⁶⁰ Si reparamos en el orden con el que Lorca comenta, que se parece al orden de la declaración de Larrea sobre las obras («*Comedia sin título*, los primeros *Sonetos del amor oscuro* y composiciones del futuro *Diván del Tamarit*»), podemos pensar que para 1936 el libro ya no le parecía una prioridad y pensaba nuevos caminos editoriales.⁶¹ Miguel García-Posada recoge el testimonio de Laura de los Ríos, viuda de Francisco García Lorca, que atribuía el retraso de la publicación a la Guerra Civil; Ian Gibson hace lo mismo con el testimonio de Eduardo Rodríguez Valdivieso, que movido por las insistencias de Federico ante la demora de la publicación, pide a Gallego Burín las cuartillas del libro (pasadas a máquina).⁶²

⁵⁹ Antonio Otero Seco, «Una conversación inédita con Federico García Lorca. Índice de las obras inéditas que dejó el poeta», *Obras completas, op. cit.*, t. 3, p. 678.

⁶⁰ Felipe Morales, «Conversaciones literarias. Al habla con F. G. L.», *ibid.*, p. 676.

⁶¹ Darie Novaceau sitúa a ese «otro» como el *Diván del Tamarit*: «Ese «otro» libro que el poeta no nombra da derecho a suposiciones, sobre todo si tenemos en cuenta que en aquel entonces el *Diván del Tamarit* estaba listo para imprenta bajo cuidado de su amigo Emilio García Gómez, en la Universidad de Granada», «...y recuerdo una brisa triste por los olivos», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 435-436 (1986), p. 442.

⁶² Gibson, *op. cit.*, t. 2, p. 327. La investigadora María José Merlo Calvente pone en duda lo que siempre se ha dicho sobre la edición interrumpida que culpa al estallido de la Guerra Civil Española. Añade un recuerdo de Isabel García Lorca donde se habla de Antonio Gallego Burín en el despacho de la alcaldía de Granada. Una revisión a su correspondencia revela el porvenir político de éste, por lo que en un momento crucial y político en España, a él le podría incomodar estar del lado de Federico García Lorca, y entonces él sería el culpable del retraso. En una carta, quizá del operario de la imprenta de la Universidad de Granada, a Gallego Burín se lee: «he recibido su carta y no así las pruebas

Finalmente, las lecturas le sirvieron a Lorca para ver la reacción de su público; eso le ayudó a ir modificando sus obras. Mario Hernández lo ha dicho de la siguiente manera: «Repensadas largo tiempo, contrastadas mediante la reacción de oyentes diversos (la obra solo *in mente* o ya escrita), su escritura no hacía más que fijar una concepción previa, la pieza ya perfectamente estructurada y viva en su mente antes de pasar al papel».⁶³

Esta revisión nos ha servido para trazar un reconocimiento de la obra desde 1934: en la primera mitad del año con los testimonios de Blanco-Amor y Genaro Estrada y con lecturas y presencia de la génesis de los poemas; la segunda mitad con testimonios de Emilio García Gómez y Jorge Guillén y al final del año con la referencia ya escrita, a pie de poema, “Casida de los ramos”, *Ciudad* y como declaración en el diario *El Sol* al periodista Alardo Prats. En efecto, con esto, podemos ir rastreando el desaliento que se irá acrecentando con las demoras de la publicación, a pesar de que en 1935 se publicarán varios poemas: cuatro en el *Almanaque literario*, con reproducción de la “Gacela del mercado matutino” dos veces más y la publicación de “Casida de la rosa” y “Gacela de la terrible presencia”. Justamente a continuación revisaremos los poemas de 1935.

EL ALMANAQUE LITERARIO (enero 1935)

El *Conte Biancamano* llega a Barcelona el 11 de abril de 1934 y Federico se traslada a Madrid. Quien se ve con él es Miguel Pérez Ferrero. Como años antes pasó con Altolaguirre y Concha Méndez, Pérez Ferrero significará un nuevo momento de dar a conocer los poemas de García Lorca.⁶⁴ Es precisamente a él a quien le dedica el poema que inaugura el *Almanaque literario* (publicación a cargo de Guillermo de Torre, Miguel Pérez Ferrero y Esteban Salazar y Chapela).⁶⁵ Eduardo Blanco-Amor, que en el verano de 1934 estuvo con García Lorca en Granada, funciona como puente y gestor; y antes de que regrese a Madrid, Lorca le entrega la “Casida de los ramos”, que apareció, como ya anoté, en diciembre en la revista madrileña *Ciudad*, y los otros cuatro que irán al *Almanaque literario*. Sabemos que la copia de los poemas ocurre en octubre de

de imprenta ni el original del “Diván del Tamarit”; pero aún así y en la seguridad de que ha sido un olvido del encargado de traerlo, dejo ahora escrita esta carta para que usted pueda utilizar como mejor le convenga». Véase *Para una edición del Diván del Tamarit de Federico García Lorca*, tesis doctoral, Universidad de Granada, 2015, p. 76.

⁶³ Mario Hernández, “Cronología y estreno de *Yerma*, poema trágico, de García Lorca”, *Rev. Arch. Bibl. Mus. Madrid*, 2 (1979), p. 297.

⁶⁴ Gibson, *op. cit.*, t. 2, p. 307.

⁶⁵ *Almanaque literario*, Editorial Plutarco, Madrid, 1935. (Anexos, p. 140.).

1934 y que la fecha de entrega de originales para dicha publicación fue el siguiente 10 de noviembre.⁶⁶

Los poemas publicados siguen el siguiente orden: “Casida de la muerte clara”, “Gacela del mercado matutino”, “Gacela del amor con cien años” y “Casida de la mujer tendida boca arriba”, dos casidas y dos gacelas. La importancia de esta publicación es el número de poemas, el conjunto, en el que ya hay una marcada búsqueda por resaltar una nueva sensibilidad y que se puede juzgar como anuncio de su *Diván del Tamarit*. Súmese por primera vez la designación de «casida» y «gacela» en los títulos de los poemas. Pasarían por lo menos tres años para que estos textos se conjuntaran con sus iguales bajo un título agrupador. Resulta interesante la nota editorial del *Almanaque*: «**TODOS LOS TRABAJOS QUE CONTIENE ESTE ALMANAQUE LITERARIO SON ORIGINALES, Y HAN SIDO EXPRESAMENTE ESCRITOS PARA SUS PÁGINAS**». Es verdad, las casidas y gacelas publicadas de García Lorca eran hasta ese momento inéditas.

Después de «Signos del Zodíaco», «Calendario» y las «Efemérides literarias», quien abre el *Almanaque* es Federico García Lorca, y lo abre con una casida. Los que han seguido la historia de la literatura española saben que esa palabra ya había aparecido desde la publicación de los *Poemas arabigoandaluces* (1930), con designación «qasida», y aun antes. Gracias al trabajo de Abdellah Djbilou en el que antologa poemas modernistas que insertan la sensibilidad oriental, sabemos que Francisco Villaespesa (1877-1936), ya escribe “Kasidas”.⁶⁷ Lo mismo sucede con Leopoldo Lugones (1874-1938) (“Kasida”) y Manuel Curros Enríquez (1851-1908) (“Casida árabe”).⁶⁸ Sumemos de esa misma antología el verso de Enrique Díez-Canedo en su poema “Intermedio de Las mil y una noches” en el que escribe «la ardiente kasida del poeta rui señor». Sin embargo, es posible que esa palabra haya llegado a García Lorca a través de su lectura de Rubén Darío. El poeta nicaragüense en una de sus prosas, *Tierras solares*, “Málaga”, escribe: «[las malagueñas] llevan en sus rostros un poema de belleza natural y una atávica chispa encendedora de corazones que hacen revivir en las más prosaicas almas de este tiempo práctico, un enamorado son de guzla, o una declamación que valga por una kásida». ⁶⁹ Los autógrafos de los poe-

⁶⁶ Federico García Lorca, Guillermo de Torre, Carlos García, *Correspondencia y amistad*, Iberoamericana, Madrid, 2009, p. 359.

⁶⁷ Encarnación Sánchez García suma el libro de Villaespesa *Los panales de oro* y sus secciones “Kasidas del reino interior” y “Gacelas de antaño”; y en 1927, Fernando Villalón con algunos poemas titulados “Gacelas” de su libro *Romances del 800*, *op. cit.*, p. 15.

⁶⁸ Abdellah Djbilou, *Diwan modernista, una visión de oriente*, Taurus, Madrid, 1986. Tengo que puntualizar que Abdellah edita *Casida* mientras que la edición de las *Obras completas*, t. 2 de Manuel Curros Enríquez, Madrid, 1921 se lee “Kásida árabe”. Se edita de la misma forma en *La tierra gallega*, periódico bimensual de intereses regionales, núm. 26, 1894. (Consulté catálogo en línea.)

⁶⁹ Rubén Darío, *Tierras solares*, Leonardo Williams, Madrid, 1904, p. 38 y en *Obras completas*, A. Aguado, Madrid, 1950, t. 3, p. 870.

mas de García Lorca revisados por Andrew A. Anderson refuerzan el uso de «kasida», sobre «casida», uso preferido seguramente por los editores.

La “Gacela de la huida”, publicada en el *Almanaque literario* (1935) como “Casida de la muerte clara”, tiene pocas variantes en lo que se refiere a *Revista Hispánica Moderna* (1940). El cambio evidente en *RHM* es la división estrófica entre los vv. 3 y 4, y el cambio de ordenación sintáctica de «Me he perdido muchas veces por el mar» por «Muchas veces me he perdido por el mar» del verso cuarto. Este cambio sirve para crear un estribillo que se repetirá a partir del verso 13 y que marca el cierre del poema. Además, si analizamos rítmicamente el verso, vemos que agrupados en golpe de cuatro tiempos, la inversión sintáctica no afecta el ritmo:

Me he perdido muchas veces por el mar [- - o - - - o - - - o]
 Muchas veces me he perdido por el mar [- - o - - - o - - - o]

Por otro lado, el verso seis registra las variantes «No hay *nadie* que al dar un beso» y «No hay *noche* que al dar un beso». Las grafías «nadie» y «noche» sin duda son fácilmente confundibles. Sabemos, también, que «nadie» es la primera palabra que inaugura el libro con la “Gacela del amor imprevisto” (aparece dos veces en el poema; una vez la palabra *noche*); también es el pronombre final de la “Gacela del amor con cien años”; en cambio, «noche» aparece en “Gacela de la terrible presencia” (dos veces), “Gacela del amor desesperado” (dos veces), “Gacela de la raíz amarga” (una vez), “Gacela del recuerdo de amor” (dos veces), “Casida del sueño al aire libre” (una vez), “Casida de la mano imposible” (dos veces) y “Casida de la muchacha dorada” (una vez).

Al contrastar con las tres ediciones modernas del *Diván*, encontramos que Mario Hernández elige la división estrófica del tercer y cuarto verso, la inversión de frase en el cuarto verso y la variante «noche». A. Anderson y García-Posada prefieren la unión estrófica y la lección «nadie», éste último dando autoridad al impreso en el *Almanaque*.⁷⁰ La publicación pasó directamente del *Almanaque* a la edición de las *Obras completas* de Guillermo de Torre, (desapareció la dedicatoria); en la edición de la *Antología* (1943) editada por Rafael Alberti y Guillermo de Torre se recupera el cambio del verso cuarto, pero se mantiene la unión estrófica y no se sigue la lección de «noche» por «nadie». (Anexos, pp. 141, 174, 195.)

Ese «nadie» del primer poema del *Diván* (“Gacela del amor imprevisto”) nos hace pensar en un recurso que ya hemos reconocido como rasgo estilístico del poemario, la repetición y el paralelismo: «Nadie comprendía el perfume / de la oscura magnolia de tu vientre. / Nadie sabía que martirizabas / un colibrí de amor entre los dientes». Es decir, el «nadie» del verso sexto de la “Gacela de la huida” necesita enlazarse con el otro «nadie» del verso nueve para que este mecanismo de repetición y

⁷⁰ *Obra completa*, ed. Miguel García-Posada, *op. cit.*, t. 2, p. 748.

paralelismo funcione.⁷¹ Además, hay que decir que este poema, en casi todos sus versos, presenta un movimiento dialógico de vida y muerte, de positividad y negatividad: perder-lleno de flores, amor-agonía, recién nacido-inmóviles calaveras, rosas-paisaje de hueso, manos-raíces, y para que el mecanismo «beso-gente sin rostro» siga funcionando: «no hay nadie que al dar un beso / no sienta la sonrisa de la gente sin rostro». Ese movimiento dialógico se resuelve ejemplarmente en el último verso: «una muerte de luz que me consuma». Recalquemos que el título usado para el *Almanaque* era “Casida de la *muerte clara*”, donde se deja entrever una idea que la crítica explorará en: «una muerte de luz que me consuma»; véase por ejemplo el comentario de Christoph Eich cuando anota: «Pero así como la muerte irrumpe en la vida, también la vida es capaz de irrumpir en la muerte, de arrastrarla consigo y penetrarla».⁷² O lo dicho por Jaroslav M. Flys, de que se trata de «un procedimiento de contraposición de términos opuestos que, simbólicamente, forman unidad»⁷³ o lo que he descrito como movimiento dialógico, de oposición de contrarios. Sumo, además, la reiteración de la idea o del procedimiento en el poema: el verso tachado, anotado en la edición crítica de A. Anderson, registra la escritura: «vida eterna de luz que me dé muerte»), con la muerte y la luz dialogantes en un mismo endecasílabo.⁷⁴



Uno de esos cuatro poemas que Lorca le entrega a Eduardo Blanco-Amor es la “Gacela del mercado matutino”. Luego de su aparición en el *Almanaque* se reproduce el 7 de febrero de 1935 en el *Heraldo de Madrid*, junto a la siguiente nota: «Queremos hoy ofrecer a los lectores de esta página la reproducción de uno de los magistrales poemas de Federico García Lorca que figuran en el libro *Almanaque literario 1935*». Se añade que Lorca, Rafael Alberti, Jorge Guillén y Pedro Salinas, sin olvidarse de Juan Ramón Jiménez y Antonio Machado, son los tripulantes de la poesía española de esa hora. Este comentario pareciera responder a

⁷¹ Jacques Issorel ha visto también la reiteración de las personas, tiempos verbales conjugados, de las estrofas en el siguiente orden: 1ª, 3ª, 3ª, 1ª, a esto él llama «esquema antinómico», pero percibe que si la estrofa se inicia con “noche”, habría un cambio a la primera persona, lo cual vendría a romper el paralelismo descrito. “Lectura de ‘Gacela de la huida’ de Federico García Lorca”, *Comunidad, Revista de la UIA*, 59 (1977), p. 120.

⁷² Christoph Eich, *Federico García Lorca, poeta de la intensidad*, Gredos, Madrid, 1958, p. 80.

⁷³ M. Flys, *op. cit.*, p. 212.

⁷⁴ A. Anderson, *op. cit.*, p. 219.

la opinión de Luís Ardilla en su artículo “El mundo de las letras. *Almanaque literario 1935*”, publicado en *La Época*, sin fecha específica, pero por las fechas de aparición del *Almanaque* y de la reproducción del poema en *Heraldo de Madrid* posiblemente a finales de enero y principios de febrero de 1935.⁷⁵ (Anexos, p. 145.).

En esa reproducción del *Heraldo de Madrid* se respetan las cursivas del estribillo «*Por el arco de Elvira...*», como aparecían en el *Almanaque*. Nótese la gradación semántica del estribillo: «quiero verte pasar, / para saber tu nombre», «voy a verte pasar, / para beber tus ojos», «voy a verte pasar, / para sentir tus muslos». De los editores modernos es Miguel García-Posada en su edición de 2008 quien respeta el manuscrito y edita los versos finales: «*Por el arco de Elvira / voy a verte pasar / para sufrir tus muslos / y ponerme a llorar*». Además, recalca que por error del copista Eduardo Blanco-Amor, el verso apareció deturpado en el impreso, con el paréntesis de que la caligrafía lorquiana facilita la confusión.⁷⁶

Por su parte, Anderson había anotado, a pie de página, el verso como viene en el manuscrito: «para sufrir tus *nombre* muslos»).⁷⁷ En el análisis léxico, encontramos que «sufrir», conjugado, aparece en el verso «y los arcos rotos donde sufre el tiempo» de la “Gacela de la terrible presencia”. «Sentir» no está registrado como léxico en el poemario aquí estudiado. Sin duda «sufrir tus muslos», congruente a la gradación semántica del estribillo y al uso léxico, debe adoptarse.

Uno de los problemas editoriales importante del *Diván* es la inclusión o el rechazo de este poema como parte del conjunto. Mario Hernández (1981) deduce que Lorca desechó de último momento esta gacela y la añade como apéndice; sigue en su edición del poema la del *Almanaque* y su reproducción en el *Heraldo de Madrid* (1935), por coincidir ambas.⁷⁸ Este apéndice al *Diván* será el mismo recurso que usará A. Anderson (1988), relegando el poema a las páginas finales. Facilita a la investigación que la edición crítica de Anderson también incluya el poema, con sus respectivas notas iluminadoras a pie de página.

Por su parte, García-Posada, en su edición de Akal (*Obra completa*, 2008), lo incluye dentro del libro, informando que después de la inclusión de Guillermo de Torre en su edición de las *Obras completas* (1938), este poema pasará a la edición de Aguilar (1954); concluye que de allí se reproducirá en múltiples ediciones más.⁷⁹ Añade sobre la no inclusión del poema como parte del conjunto: «su expulsión mal se explica cuando la poesía [el poema] gozó de vía libre para su publicación, antes de la presunta aparición del conjunto».⁸⁰ Es verdad, el cuadro de Andrew A. An-

⁷⁵ Véase el comentario de Luís Ardilla en “Recepción crítica de *Diván del Tamarit*”, p. 69.

⁷⁶ *Obra completa*, op. cit., t. 2, p. 747.

⁷⁷ A. Anderson, op. cit., p. 255.

⁷⁸ *Diván del Tamarit...*, ed. introducción y notas de Mario Hernández, p. 173.

⁷⁹ *Obra completa*, op. cit., t. 2, p. 741.

⁸⁰ *Ídem*.

derson nos muestra en total tres publicaciones del poema en vida del autor; otro ejemplo de esto podría ser la “Casida de las palomas oscuras”, ya revisada en *Héroe*, *La Nación* y *Primeras canciones* o el caso de la “Casida del sueño al aire libre”, también en *Héroe* y *La Nación*. Desechar del conjunto un poema que ha tenido por lo menos dos publicaciones más en ese año no es coherente. Su reproducción en otros espacios no hace más que reafirmar el gusto por el poema y, en ese sentido, por el conjunto, por la nueva propuesta lírica.

La cronología de A. Anderson marca como fechas de posible composición de esta gacela el período del 27 de mayo al 3 de junio de 1934, en la octava de Corpus Christi.⁸¹ Blanco-Amor, en su nota de 1937 escribía:

o por la puerta de Elvira, donde una tarde Corpus escribió, sin escribirla, tecleando apenas sobre la palabra hablada, aquel poema que yo he de repetir allí mismo, al paso de su sombra sin reposo, en sus exactas palabras iniciales:

¿Qué luna gris de las nueve
te desangró la mejilla?
¿Quién derramó tu semilla
de llamarada en la nieve?
¿Qué alfiler de cactus breve
asesinó tu cristal?
Por el arco de Elvira
voy a verte pasar,
para sentir tu nombre
y ponerme a llorar...⁸²

Al parecer esas «exactas palabras iniciales» no coinciden con el manuscrito que él tenía y que se reprodujo en el *Almanaque*. Las diferencias son notables: el verbo «derramar», los verbos de esa estrofa conjugados en pretérito y la contaminación del verso «para sentir tu nombre», mezcla de los vv. 3 y 23 del poema publicado. Es posible que Eduardo Blanco-Amor esté citando de memoria; y aunque sea un testimonio de aquellos años, no puede agregarse como variante a los versos del poema.

Entonces, con las publicaciones y reproducciones, la aparición en conjunto con otros y con el título de “Gacela del mercado matutino” (súmele a esto la recepción crítica del *Almanaque*, en la que se habla de sus «poemas orientales»), ¿se incluye o no al conjunto de *Diván del Tamarit*? Debe agregarse porque el nombre explícito de “Gacela del mercado matutino” y su convivencia con otros tres poemas sin duda marcan una pauta en la publicación de los poemas de García Lorca; además, el léxico

⁸¹ *Diván del Tamarit...*, ed. de Andrew A. Anderson, p. 62.

⁸² Eduardo Blanco-Amor, “Un recuerdo de Federico García Lorca, cómo nació un libro inédito, *El diván del Tamarit*”, *Ensayos*, 16 (1937), p. 6.

usado en el poema sin duda se liga con los demás: el «alfiler de cactus breve» con el «negro cactus abierto en los juncos» o el «arco de Elvira» y los «arcos rotos donde sufre el tiempo» (“Gacela de la terrible presencia”) o con «el arco del encuentro / [donde] la cicuta está creciendo» (“Gacela del recuerdo de amor ”); la línea «para saber tu nombre» con «Rubor sin nombre ya. Astro perpetuo» (“Casida de la mano imposible”); la luna, ya parte inherente al nombre de Federico: «¿Qué luna gris de las nueve / te desangró la mejilla?» y mejilla con «o al fiebre del mar de inmenso rostro / sin encontrar la luz de su mejilla» (“Casida de la mujer tendida”); «semilla de llamarada en la nieve» y «La muchacha mojada / era blanca en el agua / y el agua llamarada» (“Casida de la muchacha dorada”) (la nieve ya se exploró en la “Casida de las palomas oscuras”); y el importantísimo verbo «querer», que aparece en “Gacela de la terrible presencia”, “Gacela de la muerte oscura”, “Casida del herido por el agua”, “Casida de la mano imposible”; en negativo, «no quiero oír», en la “Casida del llanto”.

Agreguemos un dato más. En su tesis de doctorado, María José Merlo Calvente, que ha tenido frente a su vista el manuscrito, revela que en el reverso de la hoja, «con tinta china y de puño y letra del autor», se lee la anotación “Del libro D”.⁸³ Es posible que esa «D» sea un señalamiento al *Diván del Tamarit*.

Sin lugar a dudas la “Gacela del mercado matutino” debe incluirse entre los poemas del *Diván*. Podemos conjeturar que para enero y febrero de 1935 ya había desaparecido esa idea de publicar en la Universidad de Granada; y por lo tanto García Lorca comienza a buscar nuevos espacios editoriales, y, así, con un poema que no había sido incluido en la colección dada a Gallego Burín, se desvía, se aparta.



El siguiente poema que exige un comentario es la “Gacela del amor con cien años”. Después de su publicación, en el *Almanaque* (1935), ve la luz, dos años después, en el *Homenaje de escritores y artistas a García Lorca*. Se trató de un recital en honor al poeta asesinado. En la portada del programa aparece el soneto de Rafael Alberti: «Sal, tú, bebiendo campos y ciudades» y a contraportada la “Gacela del amor con cien años”. En ese impreso, que conozco gracias al facsimilar, se reproducen textos de González Carbalho, Nicolás Guillén, Antonio Machado, Alfonso Reyes, Ricardo Molinari (éste con una “Casida de la bailarina”). La gacela reproducida aparece en caja alta y para restar ambigüedad el inicio de verso es en mayúscula y los primeros tres pareados aparecen con punto final;

⁸³ Merlo Calvente, *op. cit.*, p. 95.

además, por una razón tipográfica, no aparece el signo de admiración inicial del verso 10. Finalmente, a pie de página leemos: Federico García Lorca 1935, en clara referencia a la extracción del *Almanaque literario*.⁸⁴

García-Posada, por su parte, en su *Federico García Lorca* de 1996, da la noticia de que el manuscrito del poema provenía de los herederos de Miguel Pérez Ferrero, «a quien [Lorca] se lo entregó para su publicación»,⁸⁵ y añade que tiene el título tachado de “Kasida del paseo”. Como es común en el investigador, en su edición de 2008 no comenta nada sobre el manuscrito y sólo edita el poema desde la versión del *Almanaque*.

El programa del *Homenaje de escritores y artistas a García Lorca* incluye una breve bibliografía, de lo conocido y publicado por el poeta hasta ese 1937. Allí, por ejemplo, se marca 1936 como el año de la edición de *Bodas de sangre*; hay un bloque de “Inéditos”, acompañado del comentario de Eduardo Blanco-Amor de que en «1934, estando en Granada, Federico me dio, en sus cuartillas originales, cuatro Gacelas y dos Casidas de las que iban a integrar el nuevo libro “El Diván de Tamarit” [...] En mayo o junio de 1935, García Lorca entregó los originales completos de este libro –sin duda alguna su más alta expresión lírica– a una persona de Granada, para que fuese editado por la Universidad».⁸⁶

El poema registra una variante importante entre las ediciones del *Almanaque literario* (1935), *Homenaje de escritores y artistas* (1937), *Obras completas* (1938) recogidas por Guillermo de Torre y la de *Revista Hispánica Moderna* (1940): se trata del verso trece, «Por los arrayanes...», aparecido antes como «En los arrayanes...». García-Posada anota «la sospecha de que se trata de una corrección del autor sobre el autógrafo».⁸⁷ En contraste, la investigadora María José Merlo Calvente describe en su tesis: «La letra que corrige los versos de la copia y se superpone a las palabras, no es la del poeta como ocurre en otros momentos, sino que se trata de la letra del copista».⁸⁸

García-Posada ha anotado en diversas ocasiones lo academicista de la puntuación cuando se intervino los manuscritos y se hizo la copia apógrafa del libro completo. ¿Este cambio de preposición es entonces un rasgo de hipercorrección de la sintaxis lorquiana? ¿Qué significa el cambio de preposición? Al ser un poema en tercera persona, lo que ocurre con el cambio es matizar, pasar del lugar tiempo o modo (en), al tránsito,

⁸⁴ Mario Hernández apunta: «La fecha no debe estar tomada del manuscrito que, según mi hipótesis, poseyó Blanco-Amor, sino que está dada por el escritor gallego con referencia al año de terminación del libro». (*Diván del Tamarit...*, introducción y notas de Mario Hernández (ed.), p. 162.)

⁸⁵ *Obras completas*, ed. Miguel García-Posada, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 1996, t. 1, p. 956.

⁸⁶ Norberto A. Frontini, *Homenaje de escritores y artistas a García Lorca* (facsimilar), Porter, Buenos Aires-Montevideo, 1937. s. p. (Anexos, p. 152.).

⁸⁷ *Obra completa, op. cit.*, t. 2, p. 747.

⁸⁸ Merlo Calvente, *op. cit.*, p. 164.

al movimiento, a la localización concreta (por): «Por los arrayanes / se pasea nadie».

Como al inicio de esta investigación se pudo ligar *Diván del Tamarit* con *Así que pasen cinco años*, de la misma manera podemos ligar el poemario con *Bodas de sangre*. Véase por ejemplo este galán acompañado del aye:

¡Ay galán,
deja tu sombrero por el olivar!⁸⁹

Como ha dicho Siebenmann, el aye se liga y es conocido por las siguiriyas gitanas y «la denominación del “mal de amor” consueñan con la canción amorosa de tono menor».⁹⁰ Algo que la crítica a *Diván del Tamarit* insistirá en ligar con cancioncillas. Regresemos a otra comparación con el drama de 1936, habla la Novia:

Novia: ¡Ay, qué cuatro galanes
traen a la muerte por el aire!⁹¹

Sintagma parecidísimo a «¡Cómo vuelve el rostro / un galán y el aire!» (vv. 10-11) de la gacela aquí estudiada.)Ya A. Anderson había visto la relación con *Bodas de sangre* cuando hablaba de la «flor del oro» del poema “Gacela de la terrible presencia”.

En resumen, la “Gacela del amor con cien años” en *RHM* (1940) los dísticos y los ayes vienen en punto y aparte; el verso 13 tiene la variante «Por los arrayanes». Esta es la versión que empieza a generalizarse, puesto que pasa a la *Antología* (1943) de Alberti y Guillermo de Torre, a la edición mexicana (1945), a la edición de Arturo del Hoyo (1954), que sin embargo respeta las comas de final de verso que aparecen en la versión publicada del *Almanaque* (1935), y no añade la respectiva nota final sobre dónde ha tomado el poema, justamente porque es su propuesta de edición.

Por su parte A. Anderson anota en su edición de 1988 que el manuscrito está sin identificar, nos hace notar que las cursivas del estribillo están hechas en la copia que hizo Gallego Burín y, finalmente, a pie de página: «el esquema de reducción progresiva es típico de la poesía de tipo tradicional e incorporado –o mejor dicho, asimilado– en varios poemas anteriores a Lorca».⁹²

Ese «esquema de reducción progresiva» en Anderson, Christoph Eich lo califica como «extinción desde la plenitud hasta el vacío», pone como ejemplos en su estudio el juego gráfico con los ayes del texto “Dejo

⁸⁹ *Obras completas*, ed. Arturo del Hoyo, t. 2, p. 745.

⁹⁰ Siebenmann, *op. cit.*, p. 309.

⁹¹ *Obras completas*, ed. Arturo del Hoyo, t. 2, p. 798.

⁹² *Diván del Tamarit...*, ed. crítica de Andrew A. Anderson, p. 220.

llación del Bautista”⁹³ en el que las exclamaciones y los *ayes* en progresión y reducción recuerdan la gacela estudiada:

¡Ay!
¡Ay ay!
¡Ay ay!
¡Ay ay ay!
¡Ay ay ay!
¡Ay ay ay ay!
[...]
¡Ay ay ay ay!
¡Ay ay ay!
¡Ay ay ay!
¡Ay ay!
¡Ay ay!
¡Ay !

O bien la disminución numérica en “Cortaron tres árboles” del libro *Canciones* (1927):

Eran tres.
(Vino el día con sus hachas.)
Eran dos.
(Alas rastreras de plata.)
Era uno.
Era ninguno.
(Se quedó desnuda el agua.)

Todo esto, como un recurso donde el proceso «de apagamiento es finalista, tiende hacia un final inevitable y produce, de un modo elemental y casi automático, la condensación poética».⁹⁴ Estamos ante la confirmación de un rasgo estilístico que va desde la escritura de los poemas iniciales hasta este maduro *Diván del Tamarit*.



⁹³ «“Degollación de los inocentes” y “Degollación del Bautista” pertenecen a un ciclo que formaría el libro titulado *Las tres degollaciones* [...] entrevista con Giménez Caballero, que se publicó en *La Gaceta Literaria* en el número 48 del 15 de diciembre del año 28». María Victoria Utrera Torremocha, *Teoría del poema en prosa*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 1999, p. 352.

⁹⁴ Eich, *op. cit.*, pp. 54-55.

El último poema aparecido en el *Almanaque* (1935) es la “Casida de la mujer tendida boca arriba”, finalmente bautizada como “Casida de la mujer tendida” en *RHM* (1940). ¿Por qué el énfasis de estar boca arriba y tendida? La imagen de alguien tendido le ha parecido a García Lorca como el signo ineludible de la muerte. Ya en *Bodas de sangre* leemos: «¡Qué espaldas más anchas! ¿Cómo no te gusta estar tendido sobre ellas y no andar sobre las plantas de los pies, que son tan chicas?». ⁹⁵ El tamaño de la espalda no se compara con el de los pies, y por ello es mejor estar tendido. Esta relación entre estar tendido y los pies a la vista viene desde los recuerdos de infancia:

No puedo estar con los zapatos puestos, en la cama, como suelen hacer los tofos [*sic*] cuando se echan a descansar. En cuanto me miro los pies, me ahoga la sensación de la muerte. Los pies, así, apoyados sobre sus talones, con las plantillas hacia el frente, me hacen recordar a los pies de los muertos que vi cuando niño. Todos estaban en esa posición. Con los pies quietos, juntos, con zapatos sin estrenar... Y eso es la muerte. ⁹⁶

La comparación del poema entre ambas versiones, la de *Almanaque* (1935) y *RHM* (1940), presenta aparición de adjetivo posesivo en una; en la otra uso de mayúscula en sustantivo, sintagma en plural y elisión de verbo en el antepenúltimo verso. Estas tres variantes hacen la versión de *RHM* muy distinta a la de *Almanaque*. Para Mario Hernández ambas versiones provienen del manuscrito, y asevera que los tachados vinieron después por parte del autor, «tal vez en revisión posterior a la copia realizada para *Almanaque*». ⁹⁷ También nos informa que ha sido rayado el nombre de “Gacela”, quizá para balancear el número de composiciones, pues las gacelas han ido en incremento.

El poema pasó del *Almanaque* (1935) a las *Obras completas* (1938), edición de Guillermo de Torre solamente con cambios en la puntuación: difieren en la última estrofa, ya que en *Obras completas* aparece dividida en dos oraciones (vv. 13-14 y vv. 15-16). Nos entrega, así, Guillermo de Torre en esta nueva versión un poema con siete oraciones, primera estrofa con tres, última con dos; y segunda y tercera con una sola. *Almanaque* y *Obras completas* coinciden en editar el verso tercero con el adjetivo posesivo: «la tierra sin mi junco». El posesivo en *Diván del Tamarit*: «mi pecho» (cuatro veces), «jardín de mi agonía» o «la sábana blanca de mi agonía», «mi boca», «mi muerte» (tres veces), «mi corazón» (tres veces), «mi mordido clavel», «mi jardín de Cartagena», «la sombra violeta de mis manos» o «mis manos» (dos veces), «mis labios», «mis lágrimas», «mis zapatos», «mi cuerpo», «mis ojos», «mi castigo», «mi balcón», «mis ramos», «mi tránsito», «mi se-

⁹⁵ *Obras completas*, ed. Arturo del Hoyo, t. 2, p. 781.

⁹⁶ Gibson, *op. cit.*, t. 2, p. 302.

⁹⁷ *Diván del Tamarit...*, ed. introducción y notas de Mario Hernández, p. 165.

pultura». Sin embargo, sólo en «mi mordido clavel» y «mis ramos» podemos decir que hay una identificación del hombre con la naturaleza, en este caso con una planta. Es Arturo del Hoyo el primero en decir, en sus notas a los poemas, que la lectura más apropiada es «la tierra sin un junco». Por su parte, Mario Hernández que vio el manuscrito reproducido en *Obras completas* edición de Arturo del Hoyo anota: «obedece claramente a un error de lectura del autógrafo».⁹⁸ El junco es rasgo estilístico del *Diván*; aparece en “Gacela de la terrible presencia”: «como un negro cactus abierto en los juncos» y en “Gacela del amor maravilloso”: «eras junco de amor, jazmín mojado». Por su parte, *RHM* edita cada una de las primeras tres estrofas en una sola oración, quizá debido a la recursividad de la palabra «Tierra»; sólo la estrofa final aparece dividida en dos oraciones.

En otros poemas ha aparecido, en mayúscula, la campana de la Vela, Cartagena, Granada y Tamarit, es decir el *locus* del poema, los lugares específicos; hay otros dos casos, “Gacela de la muerte oscura”, donde la palabra «Oeste» inicia en mayúscula: «soy el pequeño amigo del viento Oeste», editado así en *Obras completas* de Guillermo de Torre y en *RHM*; el otro caso aparece en “Casida de los ramos”: «dos valles aguardaban al Otoño» que ni en *Obras completas* (1938) de Guillermo de Torre, ni en *RHM* (1940), ni en *Obras completas* (1954, edición de Arturo del Hoyo) aparece en mayúscula; es hasta la ediciones recientes, empezando por la de Mario Hernández, que edita «Otoño», a partir del manuscrito; lo mismo Andrew A. Anderson; Miguel García-Posada edita, en sus versiones de 1996 y 2008, «Otoño». Es interesante que ni Mario Hernández ni García-Posada ni Anderson hablen de las mayúsculas en «Tierra» y «Otoño», a pesar de sí haberlas editado. (Anexos, pp. 144, 176, 196.).

La *Antología* (1943) de Alberti y Guillermo de Torre sigue a *RHM* (1940) en la edición de esta casida; la edición mexicana (1945) sigue al *Almanaque* (1935), lo mismo que la edición de Arturo del Hoyo (1954), con la salvedad del verso 3 «la tierra si un junco». Por su parte, los editores modernos (Hernández, A. Anderson, García-Posada) han optado por la mayúscula de «Tierra», el primero sigue a *RHM* en la unión de una sola oración en la primer estrofa. Anderson y García-Posada la presentan en dos oraciones, nueva decisión que no se había tomado, pues, o se presentaba en tres oraciones, como en el *Almanaque*, o en una sola, como ya dijimos. Hay que destacar que los dos puntos del verso cuarto: «cerrada al porvenir: confín de plata» en Mario Hernández se convierte en punto y coma: «cerrada al porvenir; confín de plata». El editor no justifica, ni explica nada en su nota a los poemas, a pesar de haber dicho que las «dudas se disipan a la vista de dicha hoja»; sigue a *RHM*, salvo el punto y coma y la enmienda del verso catorce del cual ya hablaremos.

El sintagma en plural editado en *RHM* (1940): «y vendrá con espadas fulgurantes» es seguido por Mario Hernández con su explicación en el apartado Notas: «el singular [en *RHM*] se explica por la dificultad

⁹⁸ *Idem.*

de lectura de este verso, pues pertenece a una estrofa añadida, con letra apretada, al margen derecho del manuscrito, sin duda una vez terminada la redacción final del poema». La grafía lorquiana ha producido distintas lecturas: Anderson (1988) y García-Posada (1996) siguen la lección del plural (éste último en su edición de 2008 sigue al *Almanaque* con el singular). Al revisar el léxico del poemario podemos encontrar otro plural con espadas, en la “Casida del herido por el agua”: «Estanques, aljibes y fuentes / levantaban al aire sus espadas».

El verso catorce presenta dos variantes derivadas del *Almanaque* (1935) y de *RHM* (1940): «*tus* labios *son* un alba sin contorno» y el segundo como «*y tus* labios *un* alba sin contorno», con elisión del verbo gracias al otro de la línea anterior. Arturo del Hoyo que ha venido editando con oscilaciones entre ambas versiones elige la lección del *Almanaque*. El manuscrito del poema se reproduce en *Obras completas* (1954), pero con tan poca definición que no es claro ver las enmiendas de Lorca. Hasta Mario Hernández vemos un análisis al manuscrito: «en realidad, el poeta escribió primero: “y tu boca es un alba sin contorno”. Tachó luego “tu boca es” y escribió debajo: “Tus labios son”. La mayúscula inicial de “Tus” indica comienzo de verso, por lo que no ha de considerarse válida la conjunción».⁹⁹ Deja así asentado que el verso debe editarse como en *Almanaque* (1935), con esa repetición de líneas de «Tu vientre *es*» y «tus labios *son*». Ya en Anderson y en García-Posada se sigue esa lección.

Añadiré un argumento más. Al hacer un análisis rítmico a los dieciséis versos del poema, análisis posible porque todos los versos son endecasílabos, podemos encontrar esto. Cada estrofa tiene el siguiente ritmo para cada verso:

sáfico-heroico-heroico-heroico
sáfico-melódico-melódico-francés
heroico-melódico-melódico-francés
heroico-heroico-italiano- sáfico

En la primer estrofa resaltan los tres versos heroicos contiguos, en el segundo y tercero los dos melódicos y en el último los dos heroicos. Es decir, García Lorca está pensando por lo menos en dos versos contiguos con ritmos precisos. Elegir «y tus labios un alba sin contorno» sería introducir un verso melódico, por lo que la trabazón de los dos heroicos se rompería, se rompería así con la estructura interna del poema, que además sería, reducido a un solo ritmo predominante por estrofa: heroico, melódico, melódico, heroico. Por eso estoy de acuerdo en elegir el verso: «tus labios son un alba sin contorno».

⁹⁹ *Diván del Tamarit...*, ed. introducción y notas de Mario Hernández, p. 166.

“CASIDA DE LA ROSA”

En la revista *Noreste*, Zaragoza, octubre, núm. 12 aparece en 1935 publicado el poema “Casida de la rosa”, con dedicatoria para Ángel Lázaro. Copio el poema completo siguiendo a *Noreste*:

Casida de la rosa

Para Ángel Lázaro

La rosa,
no buscaba la aurora:
confín de carne y sueño
buscaba otra cosa.

La rosa, 5
no buscaba ciencia ni sombra:
casi eterna en su ramo
buscaba otra cosa

La rosa, 10
no buscaba la rosa:
inmóvil por el cielo
¡buscaba otra cosa!

Federico García Lorca
Del libro «Diwan del Tamerit»

Al recogerla para las *Obras completas*, Guillermo de Torre anota como fuente del poema la antología preparada por María Zambrano en 1937. Aparece en el apartado *El diván del Tamarit*, sin dedicatoria, uniformada la puntuación, esto es: se elimina la coma después de «rosa» y se añade el punto final al octavo verso. (Anexos, pp. 146-148, 197.).

En el ejercicio de comparación con *RHM* (1940) salen en seguida las diferencias. Nos dice A. Anderson que la edición norteamericana proviene de una copia en limpio con corrección del mismo García Lorca.¹⁰⁰ El contraste más importante es el intercambio de los versos tercero y séptimo; aparece así la estrofa inicial en *RHM* (1940):

La rosa
no buscaba la aurora:
casi eterna en su ramo,
buscaba otra cosa.

¹⁰⁰ *Diván del Tamarit...*, ed. crítica de Andrew A. Anderson, p. 243.

En la conferencia “La imagen poética de don Luis de Góngora” hallamos estas líneas: «se puede hacer un poema épico de la lucha que sostienen los leucocitos en el ramaje aprisionado de las venas, y se puede dar una inacabable impresión de infinito con la forma y olor de una rosa tan solo». Para García Lorca, todo es materia poetizable y la rosa y su «inacabable impresión de infinito» es la tesis que deja clara desde el inicio de estrofa en el poema. La sustitución funciona para eso, y para eso es necesario decir «casi eterna en su ramo» y no como aparecía en *Zaragoza*: «confín de carne y sueño». Lo eterno de la rosa frente a su caducidad me parece un aprendizaje de su lectura del cancionero popular; sólo Lorca ha podido extraer la médula del pueblo y darle un nuevo escalón en la tradición de la poesía de lengua española: «Debaxo de la peña nace / la rosa que no quema el ayre», esa rosa que permanece y que dormía en las páginas de un libro del siglo xvi ha venido a aparecer en un libro del siglo xx.

Entonces, en la nueva ordenación, la aposición del sujeto «rosa» pasa al verso séptimo: «confín de carne y sueño» o como leemos en el manuscrito del poema «terca de sueño» e «incompleta de sueño». Después de la «inacabable impresión de infinito» hay que pasar a «la forma y olor de una rosa tan solo». Los versos tachados «terca de sueño» e «incompleta de sueño» contienen los fonemas *ca* y *co*; para su nueva escritura, en la revisión del manuscrito, estos fonemas son el inicio para revivir el mecanismo ya encontrado pero quizá no valorado como bueno: «*confín* de *carne* y *sueño*». Lorca ha evaluado sus versos y ha comprendido nuevas posibilidades, la tachadura no es error sino ensayo y el juego fonético que parecía perdido vuelve a sonar. Así es la escritura creativa, la revisión y la valoración de sus poemas que está escribiendo en este ciclo escritural llamado *Diván del Tamarit*.

El análisis métrico nos devela el porqué de la inclusión del adverbio «ni» del sexto verso: «no buscaba *ni* ciencia ni sombra» en *RHM* (1940). Las estrofas primera y tercera de esta casida se conforman de la siguiente manera: trisílabo / heptasílabo / heptasílabo / hexasílabo; la anterior escritura «no buscaba ciencia» se queda en las seis sílabas y rompe la uniformidad bien conseguida de las otras dos estrofas. Es así que «no buscaba *ni* ciencia ni sombra» tiene ya completo el pie de las siete sílabas para continuar con el trisílabo «ni sombra». El verso sexto es de diez sílabas en total pero con el hemistiquio bien marcado en la séptima sílaba. Hay también en este verso un juego fonético «no buscaba *ni* ciencia *ni* sombra», revelando así una similitud, clave estilística del libro aquí estudiado.

La información de la materialidad del manuscrito, papel holandesa Charta Dantis, 21.0 x 27.8 cm., estudiada por Anderson, revela una correspondencia con otros poemas donde también hay una preocupación métrica: “Gacela del amor que no se deja ver” (octosílabos y endecasílabos), “Gacela del niño muerto” (oscilación de eneasílabos, decasílabos, endecasílabos y claros alejandrinos con cesura en séptima sílaba), “Gacela del recuerdo de amor” (octosílabos), “Gacela del amor maravilloso” (pen-

tasílabos y endecasílabos). Estos poemas y la “Casida de la rosa” pueden ser primero borradores, con correcciones, anota Anderson.¹⁰¹

El mismo investigador menciona el sintagma tachado en el séptimo verso de la “Casida de la rosa”: «marfil de mediodía», ya se hablará de la colorística del *Diván* que se inclina a la blancura, desde la “Gacela del amor imprevisto”: «las letras de marfil» hasta “Casida del sueño al aire libre”: «o garfios de marfil o gente dormida» que aquí se hubiera continuado si se hubiera editado desde el manuscrito con «marfil de mediodía».

Otra de las diferencias visibles respecto a *RHM* (1940) es la unión en un dístico de los versos finales y la eliminación de la exclamación final como sigue:

La rosa,
no buscaba la rosa.
Inmóvil por el cielo
buscaba otra cosa.

Yo restituiría el epifonema del verso final: «¡buscaba otra cosa!»¹⁰² tan característico y acorde con la emotividad de Federico. Decisión que toma García-Posada para su edición de Akal en 2008, pero con el título de “Kasida de la rosa”. Entiendo que un editor tiene que unificar versiones, uniformar; de pronto allí salta la grafía “Kasida”. Esta y otras irregularidades, como principiar con altas los versos 3, 7 y 9: «Casi eterna en su ramo», «Confín de carne y sueño», «Inmóvil por el cielo», son las que presenta García-Posada de una edición a otra.

Arturo del Hoyo en *Obras completas* (1954) sin duda sigue a *RHM* (1940), con comas, transposición de versos, y dístico final. No añade en sus notas a los poemas información sobre de dónde procede su versión. Lo mismo sucede con la *Antología* (1943) de Guillermo de Torre y Rafael Alberti. Sigue el mismo camino la edición mexicana de 1945.

De los editores modernos es Mario Hernández el primero en confrontar *RHM* (1940) con la versión de *Noreste* (1935), que le parece «parcialmente distinta». No es parcialmente: en un poema tan breve el cambio de un solo verso reestructura toda la primera y segunda estrofa, es decir, el 66% del poema. Por otro lado, nos habla de un posible manuscrito para este poema, basándose en la lectura de «Tamerit» en vez de «Tamarit»: «tanto la puntuación, como el mismo error de “Tamerit” sugieren que el poema fue impreso a partir de un autógrafo entregado por el poeta, quizá, a Ángel Lázaro. De ahí el error de lectura, más que errata».¹⁰³ Conjetura, pues, que para la publicación de *Noreste* existe un posible manuscrito basándose en un error de lectura de «Tamerit» por la correcta «Tamarit».

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 72.

¹⁰² Véase la nota 7, donde hablé de este verso como rasgo estilístico compartido en *Así que pasen cinco años*.

¹⁰³ *Diván del Tamarit...*, ed. introducción y notas de Mario Hernández, p. 168.

Hay que preguntar por qué ni Hernández ni García-Posada cuestionan la creación del dístico de los versos finales que aparece en *RHM*. Si en el poema se ha mantenido la apertura de los dos puntos, ¿por qué eliminarlo de pronto, acaso para hacer una ruptura gráfica y explícita de que se está ante el cierre del poema? Sabemos que es cierre de poema puesto que se trata de la última estrofa. Cuando llegamos al final de una página algo nos sobreviene y, en ese sentido, se atisba el cierre del poema.

La versión distinta de todas las ediciones es la que edita Miguel García-Posada en 2008, basándose de la copia manuscrita que se reproduce en el programa de la lectura leída el 19 de diciembre de 1935.

“GACELA DE LA TERRIBLE PRESENCIA”, OCTUBRE DE 1935

Este poema sólo fue editado una vez en vida de García Lorca y fue gracias al encuentro que tuvo con Tomás Garcés cuando ambos estaban en Cataluña. *Quaderns de Poesia* era la publicación dirigida por el catalán; en ella se acogieron los textos “Pensar en ti esta noche” de Pedro Salinas, núm. 1, junio de 1935; “Deshecha” de Gabriela Mistral, núm. 2, julio de ese mismo año; la “Gacela de la terrible presencia”, núm. 3, octubre 1935; el “Madrigal a Cibdà de Santiago” de Federico García Lorca y “Luna de hombre” de Juan Ramón Jiménez, en diciembre de 1935; tengo noticias de que la revista se publicó hasta el número 7, esto es, febrero de 1936.¹⁰⁴

Este poema fue dictado, como dice el testimonio de Tomás Garcés, «de viva voz» por el poeta. La comparación que ha hecho Garcés con el texto definitivo del libro, esto es con *RHM* (1940), lo cuenta así: «únicamente una palabra aparece corregida al pasar de la revista al libro. Sólo un leve retoque en aquella versión oral inolvidable».¹⁰⁵ Para Mario Hernández es «más probable, sin embargo, que el poema fuera escrito de memoria por el propio García Lorca».¹⁰⁶

El poema se vuelve a publicar en noviembre del año siguiente en México, en *Segundo Taller Poético*, cuando la noticia de su muerte era inminente, junto al poema algunas líneas de Genaro Estrada. James Valender explica que la edición de la “Gacela de la terrible presencia” en *Segundo Taller Poético* pudiera provenir de una transcripción hecha por Genaro Estrada de la publicación catalana.¹⁰⁷

¹⁰⁴ *Literatura comparada catalana i espanyola al segle xx: Gèneres, lectures i traduccions (1898-1951)*, Miquel Maria Gibert i Pujol, Amparo Hurtado Díaz, José Francisco Ruiz Casanova, Punctum, Barcelona, 2007, p. 24.

¹⁰⁵ Antonina Rodrigo, *op. cit.*, p. 424.

¹⁰⁶ Hernández, *op. cit.*, p. 159.

¹⁰⁷ James Valender, *América en un poeta... op. cit.*, p. 159.

En confrontación entre *Obras completas* (1938) de Guillermo de Torre y *Revista Hispánica Moderna* (1940) (Guillermo de Torre tomó como fuente a *Segundo Taller Poético*) son distintas en la puntuación y en la unión estrófica (en la publicación mexicana (1945) los vv. 9-12 aparecen en una estrofa y me parece más un error del cajista que el seguimiento de un manuscrito o copia). La revisión del poema de la mano de Hernández (1981) y A. Anderson (1988) revela que tanto *Segundo Taller Poético* (1936) como *RHM* (1940) prefieren el uso de «ilumines» del verso treceavo. (Anexos, pp. 151, 178, 193.).

Para la edición de las *Obras completas* de Federico del año 2008, García Posada en el verso 13 elige «Pero no me enseñes tu limpio desnudo». Argumenta que luego de la consulta de la revista *Quaderns de Poesia*, elige esta variante puesto que es un caso claro «en que el impreso debe ser tomado como texto base» y porque la «variante mejora la trabazón de los cuatro versos finales al eliminar la metáfora».¹⁰⁸

Al elegir «enseñes» sobre «ilumines», no sólo se elimina la metáfora, sino que se pierde el juego fonético de las delgadas íes de *ilumines* y *limpio*, sino también el movimiento labial de la 'm'.¹⁰⁹ Y si hilamos fino y vemos la comparación («primer grado del lenguaje metafórico») del verso siguiente «Pero no ilumines tu limpio desnudo / como un negro cactus abierto en los juncos» como aparece en *RHM* (1940), ¿podríamos estar ante un caso de armonía imitativa, donde las íes son el juego tipográfico de la delgadez, del cactus puesto en pie?

Eliminar la metáfora «Pero no ilumines tu limpio desnudo» para mejorar la trabazón de los cuatro versos finales de la “Gacela de la terrible presencia” me parece un descuido de García-Posada. Los estudios sobre el estilo lorquiano necesitan de metáforas como materia de trabajo. Admirable es el ejercicio de Concha Zardoya de clasificar los mecanismos en los poemas de García Lorca. En su apartado “Humanización y personificación”, ejemplifica esto con versos extraídos del *Diván del Tamarit*: «Quiero que la noche se quede sin ojos / y mi corazón sin la flor del oro; / que los bueyes hablen con las grandes hojas...» (“Gacela de la terrible presencia”); «Todas las tardes el agua se sienta / a conversar con sus amigos», «Pero los ramos son alegres, / pero los ramos son como nosotros. / No piensan en la lluvia, y se han dormido, / como si fueran árboles, de pronto» (“Casida de los ramos”); «¡Qué clavel enajenado / en los montones de trigo!» (“Gacela del mercado matutino”).¹¹⁰

Añade también metáforas sinestésicas: «la sangre sonará por las alcobas» (vista-oído); «agua dura», «duro paisaje» (vista-tacto); «verde

¹⁰⁸ *Obra completa*, t. 2, p. 744.

¹⁰⁹ He puesto énfasis en los recursos fonéticos de los poemas de García Lorca, porque es un rasgo poco estudiado en los análisis de poesía, y porque recalcar esto nos hace sensibles a lo que verdaderamente *suen*a un poema. La “Gacela del amor imprevisto” deja muy claro el juego fonético con la ‘m’ y ‘n’. Ver Anexos, p. 125.

¹¹⁰ Concha Zardoya, *Poesía española del siglo xx*, Gredos, Madrid, 1974, p. 31.

veneno» (vista-gusto); «rosas tibias» (olfato- tacto) y las que por ser «más originales y abundantes son las que contienen sensaciones transpuestas y son tan variadas que hacen imposible toda clasificación», y cita: «con el oído lleno de flores recién cortadas», «la sonrisa de la gente sin rostro», «noche herida», «un ocaso de verde veneno».¹¹¹ Súmese las de materia, atribución de materias inusuales o imposibles, por necesidad simbólica, sinestésica o afán surrealista: «un duro paisaje de hueso», «establo de oro», «manzana de sollozos».¹¹²

Mario Hernández al comparar este poema con unos versos de Mutamid, en versión versificada y en prosa de los *Poemas arabigoandaluces*, anota: «la situación es parecida, aunque sólo sea por antítesis, a la que se produce en la lorquiana “Gacela de la terrible presencia”, donde el paralelismo de los versos desencadena el temor de ver la belleza subyugadora de un cuerpo y una cintura».¹¹³

Si el *Diván del Tamarit* ha empezado con un «Nadie», es preciso que en el segundo poema aparezca un río de fuerza, se levante y diga «Yo»: «Yo quiero que el agua se quede sin cauce. / Yo quiero que el viento se quede sin valles». Y ese delgado «cactus abierto en los juncos» es el símbolo de la altivez. Este «Yo» se comentará en el apartado “Recepción crítica de *Diván del Tamarit*” desde la perspectiva de Marcelle Auclair.

“GACELA DE LA MUERTE OSCURA”, FEBRERO DE 1936

La publicación de “Gacela de la muerte oscura” como “Casida de la huida” ocurre en febrero de 1936 y es el último poema publicado del ciclo *Diván del Tamarit* en vida de García Lorca. *Floresta de prosa y verso* es la revista de la Facultad de Filosofía y Letras de Madrid que editaban Agustín Caballero Robredo, Joaquín Díez-Canedo, Francisco Giner y Antonio Jiménez.¹¹⁴ Sabemos que fueron seis números mensuales de enero a junio de 1936 y que colaboraron allí Juan Ramón Jiménez, Vicente Aleixandre, Azorín. Los géneros reproducidos son la poesía, el poema en prosa, aforismos, greguerías y prosa narrativa.¹¹⁵

Arturo del Hoyo es el primero en referirse a las variantes entre las *Obras completas* (1938) de Guillermo de Torre y la publicación de *RHM* (1940) de los vv. 5, 19, y a pesar de tener a la mano ambas versiones olvi-

¹¹¹ *Ibid.*, p. 55.

¹¹² *Ibid.*, p. 67.

¹¹³ *Diván del Tamarit...*, ed. introducción y notas de Mario Hernández, pp. 36 y 37.

¹¹⁴ Guillermo de Torre anota en su apéndice a los poemas: «*Floresta de prosa y verso*, Sevilla, febrero de 1936». (Anexos, pp. 177, 195.).

¹¹⁵ Ángel Luis Sobrino Vega, *Las revistas literarias en la II República*, tesis doctoral, Madrid, UNED, 2012, pp. 1134-1135.

dó señalar la de los vv. 4, 7, 21.¹¹⁶ Las enumeraré a continuación para que puedan contrastarse: v. 5: «No quiero que me *repita* que los muertos no pierden la sangre» por «No quiero que me *repitan*», posible errata según Mario Hernández cuya conjetura es que los editores partieron seguramente de un manuscrito;¹¹⁷ v. 19: «para que resbale la pinza *del* alacrán» por «para que resbale la pinza *de su* alacrán»; v. 21: «para aprender un llanto que limpie *la* tierra» por «para aprender un llanto que *me* limpie *de* tierra»; olvidó Mario Hernández la del verso 4: «que *se quería* cortar el corazón en alta mar» por «que *quería* cortarse el corazón en alta mar». Hay que añadir que los editores de *RHM* (1940) hacen dos oraciones en la primera estrofa, dos dísticos en los que se resalta el inicio de verso «Quiero», quizá para ligarlo con la “Gacela de la terrible presencia” que también comienza con ese verbo, o sea que Mario Hernández sigue puntual a *RHM* (1940).

Por su parte, García-Posada, en su edición de 1996, agradece la consulta del poema impreso en *Floresta de prosa y verso* a Francisco Giner de los Ríos y sólo comenta la fecha de escritura a bordo del *Conte Bianca-mano*. En la revisión del poema vemos que también sigue a la publicación estadounidense. Para la edición de 2008, autógrafo a la vista, argumenta claros errores de impresión de los vv. 4 y 19;¹¹⁸ queda solucionar el verso 17: «No quiero enterarme de los martirios que *da* la hierba» y no «los martirios *de* la hierba». La información del verso tachado en la edición de A. Anderson nos revela este verso: «No quiero enterarme de los martirios que *da* la [luna]», es claro entonces que la aparición de la relativa debe respetarse.

La investigadora María José Merlo Calvente hace la comparación entre el manuscrito y la copia apógrafa usada para *RHM* (1940) y sólo resalta variantes de puntuación y acentuación; destaca la «profusión de puntos y comas al final de los versos»; sólo un punto en el verso noveno en el manuscrito. En lo que la investigadora verdaderamente abunda es en el verso 5: «No quiero que me *repita* que los muertos no pierden la sangre», en singular, y no en plural como en la mayoría de ediciones ha venido reproduciéndose. Merlo Calvente afirma: «entre el relativo “que” y el verbo “repita” superpuesto, aparece el pronombre reflexivo “me”. Esta fue la única variante que el poeta añade al verso, que refuerza además la singularidad del verso y que parece obviar la mayoría de los editores», y le parece que «incluso, aquellos que, en principio, se mantuvieron fieles al poeta, terminaron traicionando al poema y al poeta, para sumarse a la opción de la mayoría».¹¹⁹

En su tesis, la investigadora se inclina por el singular: «No quiero que me repita que los muertos no pierden la sangre». Hay que ver las

¹¹⁶ *Obras completas*, ed. de Arturo del Hoyo, Aguilar, Madrid, 1954, p. 1626.

¹¹⁷ Hernández, *op. cit.*, p. 161.

¹¹⁸ Como hizo antes con la “Casida de la rosa”, usando la grafía “Kasida”, aquí sigue el subrayado de la palabra “trabaja” y en su edición aparece en cursivas.

¹¹⁹ Merlo Calvente, *op. cit.*, pp. 233-236.

anotaciones de la edición crítica de A. Anderson; las notas de los versos tachados revelan que hay un pronombre *él* que fue velado o suplantado por un *todos*: v. 4: «que quería cortar[m]se el corazón en alta mar»; v. 5: «No quiero que [] / me repita que los muertos no pierden la sangre»; v. 12: «pero que *él* sepa/todos sepan que *no estoy muerto / difunto* he muerto»; v. 13 «*que el sepa que hay bueyes en que hay un establo de oro en mi mano / labios labios*»; v. 16: «*me puedes cubrir con una sabana* cubreme por la aurora con un velo». Al parecer, Lorca escribió el poema y luego hizo una revisión, en la que suplantó, veló: artificio literario, la singularización de un «él» por un «todos», abierto y generalizador. Yo me inclinaría por el plural, en las revisiones a sus poemas Federico trató de suprimir y velar todo aquello que refiriera a su vida personal. He aquí uno de los artificios de la literatura.¹²⁰

¹²⁰ Recuérdese la sustitución para lograr el mismo velamiento de la “Gacela de la raíz amarga”: «*muerdo tu raíz amarga*» por «*muerde tu raíz amarga*».



Recepción crítica de
Diván del Tamarit

La publicación del *Almanaque literario* (1935) tuvo una repercusión en el medio literario de la época porque permite rastrear los primeros comentarios y las primeras reseñas sobre los poemas de Federico García Lorca.

Una de las primeras apareció ese mismo año en el periódico *La voz*, donde el crítico Gerardo Rivera anotaba:

Federico García Lorca, repantigado o arrellanado en el “Diván” accidental y occidental donde ahora se orienta y se accidental la molicie de su numen, nos bisbisea negligentemente una “casida”. Esta “Casida de la muerte clara”, como la “Gacela del mercado matutino”, la “Gacela del amor con cien años” y la “Casida de la mujer tendida boca arriba”, que se insertan después, acusa los devaneos –o divaneos– líricos más enervantes y menos felices del feliz poeta andaluz.¹²¹

Más que una reseña, se trata de una mera acrobacia con el concepto, mero artificio de lenguaje, paranomasia entre «diván» y «devaneo», entre «oriente», «occidente» y «accidenta». Rivera no hace una revisión de los poemas y apenas toca una de las cosas más repetidas sobre esta obra, la vinculación con el *Diván de Oriente y Occidente* de Goethe. Ciertamente en el *Almanaque* no se daba más señas sobre los poemas que se estaban publicando, sólo se destacaba el género «poesía» entre paréntesis. Pero es sugerente que el reseñista tenga noticia sobre lo que es un diván y que establezca una genealogía ligando a Lorca con Goethe.

Posiblemente a finales y principios de febrero de 1935, Luís Ardilla, desde *La Época*, en su artículo “El mundo de las letras. *Almanaque literario 1935*” anota:

La obra no constituye, ni mucho menos, lo que pudiera aguardarse de la promesa de su título. No están todos los que son ni son todos los que están. Y a demostrarlo vamos con unas pocas notas. Entre encuestas y críticas, artículos y anuncios, insértanse cuatro poesías, a la manera de pórtico y compañía de otros tantos dibujos consagra-

¹²¹ *La voz*, Madrid, 31 de enero de 1935, p. 1.

dos a las estaciones del año, cuatro versos de García Lorca. Uno de los primeros líricos de España, el primero si se quiere. Pero ¿no hay otros? ¿Deficiencia de sollicitación de originales o criterio preconcebido de los autores del *Almanaque*? Lo ignoramos. ¿Y Marquina, los Machado, Villaespesa, Ardavín, etc.? [...] ¹²²

El proyecto *Almanaque literario* necesitaba crear resonancia entre el público lector, así que uno de los implicados se dedicó a mencionar, presentar, aludir a la publicación: Eduardo Blanco-Amor reproduce un poema del *Almanaque* y su comentario a pie de página sobre la procedencia en el *Heraldo de Madrid* el 7 de febrero de 1935: «Queremos hoy ofrecer a los lectores de esta página la reproducción de uno de los magistrales poemas de Federico García Lorca que figuran en el libro *Almanaque literario* 1935». «Poema magistral» por sus recursos líricos. Recordemos que Blanco-Amor tuvo el privilegio de ver cómo se componía aquella «tarde Corpus [donde] escribió, sin escribirla, tecleando apenas sobre la palabra hablada».

Sumemos a estas primeras reseñas el comentario de Benjamín Jarnés en el *Heraldo de Madrid* el 12 de febrero de 1935: «Algunos poemas de Federico García Lorca flotan risueñamente sobre este mar de erudición y pensamientos, de recuerdos y esperanzas, de caprichosas o sesudas opiniones». ¹²³ Y es que lo que predominaba en el *Almanaque* eran las encuestas sobre la relación del escritor con su medio político y social o las revisiones a las literaturas de España, Argentina, México, Chile. Lejos estamos, en 1935, de un ojo crítico que entreviera la sensibilidad que Lorca estaba insertando con sus nuevos poemas.

Apareció en octubre de 1937, en un diario semanal de Montevideo llamado *Ensayos*, otra colaboración de Eduardo Blanco-Amor. Se trata de “Un recuerdo de Federico García Lorca, cómo nació un libro inédito, *El diván del Tamarit*”. El texto plantea la postura de un Federico que rehuía y le molestaba lo postizo, lo descriptivo de un Villaespesa al escribir sobre Granada. Una Granada que para nada era lo que había trabajado en *Diván del Tamarit*, «turística, historiográfica y arqueológica, propensa al bostezo y al ripio». ¹²⁴ Blanco-Amor, que colaboraba en Montevideo desde finales de los años veinte, destaca en el libro de Lorca la simbiosis entre lo actual y lo antiguo, y señala a la Universidad de Granada que «reclamaba para sí el honor de la primera edición». Y ante el asesinato del poeta y el tabú que se había vuelto su figura, se cuestiona si alguien por caridad pudo esconder ese «manuscrito excelso», «fruto de la propia madurez del artista y del hombre». ¹²⁵

¹²² La cita proviene de Federico García Lorca, Guillermo de Torre, Carlos García, *Correspondencia y amistad*, Iberoamericana, Madrid, 2009, p. 362.

¹²³ *Ibid.*, p. 361.

¹²⁴ Eduardo Blanco-Amor, “Un recuerdo de Federico García Lorca, cómo nació un libro inédito, *El diván del Tamarit*”, *Ensayos*, 16 (1937), p. 5.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 9.

Viene luego la publicación, apresurada y muy necesaria, de las *Obras completas* a cargo de Guillermo de Torre para la editorial Losada. En el volumen seis, *Así que pasen cinco años, Poemas póstumos* (1938), se recogen varios poemas bajo el título *El diván del Tamarit*: “Casida de la muerte clara”, “Gacela del mercado matutino”, “Gacela del amor con cien años”, “Casida de la mujer tendida boca arriba”, “Casida de la huida”, “Gacela de la terrible presencia”, “Casida de los ramos”, “Casida de la rosa”.¹²⁶ Al ser Guillermo de Torre editor del *Almanaque literario*, y luego de esta edición de las *Obras completas*, se entiende que recogió los poemas del *Almanaque* y los dispuso en el orden en que ya habían aparecido; se encargó de conseguir los demás textos que habían aparecido bajo el signo de «casida» o «gacela», en publicaciones como *Floresta de prosa y verso*, *Quaderns de Poesia*, *Segundo Taller Poético*, *Ciudad, Héroe, Verbum* y la *Antología* hecha por María Zambrano, para incluirlos en el apartado *El diván del Tamarit*.¹²⁷ En consecuencia, se comprende que los poemas que no tuvieran esa distinción en el título pasaran al apartado *Poemas varios*. Tal es el caso de “Canción” (“Casida de las palomas oscuras”), “Canción del herido por el agua” (“Casida del herido por el agua”), “El llanto” (“Casida del llanto”), “Sueño al aire libre” (“Casida del sueño al aire libre”), “Aire de amor”, luego “Gacela de la raíz amarga”. Porque «desde Buenos Aires, sin fácil acceso a las fuentes, todo debió ser hecho a base de los materiales asequibles y con suma rapidez. Entonces no había tiempo que perder. La obra lorquiana corría el riesgo de ser perdida o adulterada para siempre».¹²⁸ A esta dificultad geográfica, se añadía la costumbre de Federico de retener o confiar sus manuscritos de maneras totalmente insospechadas:

¿Por qué tal dificultad en hallar y reunir de una vez todos los originales de Lorca, si su obra no es excepcionalmente extensa? Ante todo, para responder a esta pregunta, deberíamos recordar, una vez más, ciertos hábitos del poeta: o bien recatar los originales, retrasando lo más posible su publicación –a la espera de últimas limas–, o bien, en otros casos, desprenderse de ellos, confiándolos al último amigo recién conocido que le pareciera simpático, con espontaneidad irreprimible.¹²⁹

¹²⁶ Federico García Lorca, *Obras completas*, ed. Guillermo de Torre, Losada, Buenos Aires, 1938, t. 6, pp. 169-176.

¹²⁷ Me baso en el cuadro de A. Anderson, *Diván del Tamarit, Seis poemas galegos, Llanto por Ignacio Sánchez Mejías, Poemas sueltos*, ed. crítica, Espasa-Calpe, Madrid, 1988, pp. 56-59.

¹²⁸ Guillermo de Torre, *Las metamorfosis de Proteo*, 2ª ed., Revista de Occidente, Madrid, 1967, p. 131.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 130.

Dos años después del esfuerzo de Guillermo de Torre se publicó la edición de *Diván del Tamarit* que podríamos llamar canónica, y después... silencio. Editada por Francisco García Lorca, ya incorporado al departamento de Español de la Universidad de Columbia, y por Federico de Onís, aparece dentro de la compilación de *Obras inéditas*.¹³⁰ La nota editorial es la siguiente: «La obra *Diván del Tamarit*, que publicamos a continuación íntegra, quedó terminada y en parte impresa a la muerte del poeta. Algunos de sus poemas han sido publicados como poesías póstumas en las *Obras completas*» (se refiere a la hasta entonces *Obras completas* editadas en Losada por Guillermo de Torre). Uno de los rasgos importantes de esta edición es que queda fijada la numeración romana tan característica de las casidas y gacelas, esto gracias a la copia en limpio recuperada por Concha Lorca, en la que trabajaron Antonio Gallego Burín, Eduardo Blanco-Amor y Emilio García Gómez, en 1934-1935. Sabemos gracias a A. Anderson que García Gómez no fue sólo copista, sino encargado de la edición: preparó hojas preliminares y subtítulos, recopió los cambios hechos por Lorca, completó, revisó, corrigió y añadió la característica numeración romana.¹³¹

Resulta interesante que Emilio García Gómez haya olvidado el trabajo que había hecho para esa edición interrumpida: «la circunstancia, por mí olvidada, de que para la imprenta hice de mi mano una copia, revisada luego por el poeta, de todas las composiciones, la cual figura hoy en los archivos familiares. Me convencí cuando reconocí mi letra en unas fotocopias que me fueron mostradas».¹³² Como editor, García Gómez sabía que las gacelas de Hafiz editadas en 1833 para la IMPRENTA DE JULIO DE DIDOT MAYOR llevaron la numeración romana, así que para lograr la *originalidad* lorquiana también las usó. Algunos editores posteriores deciden editar sin esta numeración característica.

Dije un párrafo arriba que después de esta edición vino un silencio. Se puede matizar, porque en Latinoamérica se siguieron publicando poemas sueltos o el *Diván* como conjunto (incluso en España, en la revista *Corcel* núm. 2 (diciembre 1942-enero 1943) se publicaron la “Gacela de la terrible presencia” y “El poeta se queja de que su amor no le escriba”).¹³³ Por ejemplo, en 1943 para una editorial de Buenos Aires, Rafael Alberti y Guillermo de Torre suman esfuerzos para hacer una antología del poeta granadino.¹³⁴ El subtítulo es interesante, porque marca los años 1918-1936, es decir abarca el inicio de su obra hasta la escritura de *Diván del Tamarit*

¹³⁰ *Revista Hispánica Moderna*, 3-4 (1940), 307-314.

¹³¹ A. Anderson, *op. cit.*, p. 78.

¹³² Emilio García Gómez, “Lorca y su *Diván del Tamarit*”, *ABC*, 5 de febrero de 1982, p. 3.

¹³³ Fanny Rubio, “Federico García Lorca y la poesía española de primera posguerra”, en *Valoración actual de la obra de Federico García Lorca*, Casa de Velázquez-Universidad Complutense, Madrid, 1988, p. 117, nota 14.

¹³⁴ Federico García Lorca, *Antología poética (1918-1936)*, sel. Rafael Alberti y Guillermo de Torre, Pleamar, Buenos Aires, 1943.

(es decir, de 1931 “Casida del sueño al aire libre” hasta “Gacela de la muerte oscura” febrero de 1936). Los poemas antologados que son parte del *Diván* son “Gacela del niño muerto”, “Gacela del mercado matutino”, “Gacela de la huida”, “Gacela del amor con cien años”, “Casida del herido por el agua”, “Casida de los ramos”, “Casida de la mujer tendida”, “Casida de la rosa” y “Casida de las palomas oscuras”. En esta nueva incursión editorial de Guillermo de Torre con las obras de Lorca, pueden verse ya cambios en la edición de los nombres de los poemas, quizá ya influido por la publicación de *Revista Hispánica Moderna*.

Una edición mexicana que no he visto reseñada vio la luz en 1945. Se trata de *Poemas póstumos. Canciones musicales. Diván del Tamarit [sic]*, con ilustraciones de Gori Muñoz y un retrato de F. Domingo. De ese libro, en el poema “La ‘suite’ del agua”, hago resaltar esta nota: «Ilegible la última palabra en el original copiado por Genaro Estrada». La relación entre Genaro Estrada y Federico García Lorca¹³⁵ quedó recogida en los párrafos siguientes publicados en la *Revista Universidad*, en noviembre de 1936:

Tenía Federico García Lorca mucho material inédito, entre el cual algunos libros completos. Trabajaba desordenadamente y le importaban un pito los editores y la publicidad. Convencerle de que publicara un libro, de que diera algún poema para las revistas, era trabajo de Hércules. Pescarle en su casa, en el extremo de la calle de Alcalá, era perder el tiempo. A lo mejor desaparecía, lo mismo a las 10 de la mañana que a las 5 de la madrugada, por la carretera de Granada que por la tan opuesta de Tuy.

Tenía muchas cosas que ahora se podrían publicar inmediatamente: dramas, comedias, romancillos, odas, estudios. Pero como si nada. Una vez me leyó, de un tirón, un próximo libro suyo por el cual tenía cierta predilección: *Diván del Tamarit*. El Tamarit se llama una granja que tienen sus padres en la provincia de Granada y que es donde Federico solía pasar largos descansos.¹³⁶

En la revista mexicana *Segundo Taller Poético*, dirigida por Rafael Solana y Miguel N. Lira, del mismo mes de 1936, se publicó la “Gacela de la terrible presencia”, con una nota del mismo Genaro Estrada. El rumor

¹³⁵ Sabemos gracias a James Valender que Genaro Estrada estuvo en Madrid de enero de 1932 hasta noviembre de 1934. José Moreno Villa también refiere a las reuniones convocadas por el embajador mexicano. El dato de una carta escrita por Manuel Altolaguirre a Genaro Estrada el 8 de agosto de 1933, en el que le pide los originales de un libro que publicaría a Lorca, refuerza la idea de una cercanía hasta ahora poco conocida y estudiada entre Lorca y el embajador mexicano. Véase *América en un poeta, Los viajes de Federico García Lorca al nuevo mundo y la repercusión de su obra en la literatura americana...*, p. 158.

¹³⁶ Genaro Estrada, “Federico García Lorca”, *Revista Universidad*, 10 (1936), t. 2, p. 15.

de la muerte de Federico se ve anunciada en las líneas escritas en el volumen: «Y saben que si García Lorca ha entrado definitivamente en la gloria por la puerta de la sangre, el eco de las protestas va a estar retumbando por toda una eternidad».¹³⁷

Luis Mario Schneider documenta que en 1937, ya muerto Genaro Estrada en México, los manuscritos pasaron a poder de Guillermo Jiménez, quien los cedió luego a la *Revista Universidad* para que publicara “Paisaje con dos tumbas y un perro asirio”, poema inédito de Federico García Lorca.¹³⁸ Los poemas de García Lorca que se publicaron en México por esos años venían acompañados de una notícula de Genaro Estrada. ¿Es posible que la edición de este *Diván del Tamarit* (1945) tenga que ver con copias o apuntes de Genaro Estrada? Las conjeturas son terreno resbaladizo y sólo nos queda andar con cautela.¹³⁹

Para Sultana Wahnón, después de la muerte de García Lorca, el autor que fue recuperado en España como poeta español en los años cuarenta fue Antonio Machado, el mismo que cantó «El crimen fue en Granada». La sencillez, el realismo y la claridad eran el contrapeso a toda esa poesía con «sugestiones simbólicas» o de «dificultad hermética»¹⁴⁰ (ya en 1937 Ángel del Río ponía en cuestión lo aparentemente hermético, refiriéndose a García Lorca como: «y en una época de poesía aparentemente hermética, hermética en todo caso para la gran mayoría, sus versos comenzaron a ser recitados por la gente», con un claro énfasis en la recepción popular del poeta).¹⁴¹ Wahnón anota los largos once años, hasta iniciados los años cincuenta, que tuvo que esperar la figura de García Lorca para que en España dejara de ocupar ese lugar de «lo innombrable». Las revistas representativas de la época, *Espadaña*, *Ínsula*, *Escorial*, no dieron cabida a textos críticos sobre la obra del poeta asesinado.¹⁴²

Sólo alguien con el talante de un verdadero crítico escribiría un texto donde de veras hablara del carácter español que se consagra en una figura. “Federico García Lorca y la expresión de lo español” aparece en 1944 en la *Revista de Occidente*. Dice allí Dámaso Alonso para poner las cosas en su lugar: «la literatura de España necesita de vez en cuando expresarse de un modo más intenso y más puro. Y entonces se produ-

¹³⁷ *Segundo Taller Póetico*, México, noviembre de 1936.

¹³⁸ Luis Mario Schneider, *García Lorca y México*, UNAM, México, 1998, p. 60.

¹³⁹ En el mismo trabajo de Valender se habla de una libreta negra en la que hay poemas copiados por Estrada. Esto, más los originales del libro citado por Altolaguirre, nos deben hacer andar con cuidado para cualquier conjetura. Véase *América en un poeta, Los viajes de Federico García Lorca al nuevo mundo y la repercusión de su obra en la literatura americana*.

¹⁴⁰ Sultana Wahnón, “La recepción de García Lorca en la España de la posguerra”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 2 (1995), p. 410.

¹⁴¹ Ángel del Río, “El poeta Federico García Lorca”, *Revista Hispánica Moderna*, 3 (1935), p. 174.

¹⁴² Wahnón, *op. cit.*, p. 410.

ce en el siglo xiv un Juan Ruíz; en el xvii, un Lope de Vega, en el xx, un Lorca [...] tenía que cumplirse la ley de nuestro destino: España se había expresado una vez más». ¹⁴³ Y es que Dámaso Alonso no sólo como voz autorizada sino como amigo lo describe críticamente, resaltando el carácter español, en clara oposición a quienes veían en Machado el gran poeta del pueblo. La raigambre había surgido desde las montañas para expresarse como río suelto. El poeta que fue arrancado de su pueblo tuvo que esperar un tiempo de germinación, para que su árbol lírico regara la sombra en la que seguimos inmersos, para que se reincorporara a la tradición, a la enseñanza en las escuelas, a las recitaciones públicas de sus poemas aprendidos de memoria.

También el poeta y amigo de Federico García Lorca, Jorge Guillén, escribe para la Universidad de Colombia, en 1946, un artículo donde emparenta a Antonio Machado, Pedro Salinas, Dámaso Alonso y García Lorca a partir de la idea de los jardines españoles. Después de relacionar *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín* y *Doña Rosita la soltera o El lenguaje de las flores* pasa a la «plena madurez del jardín último: el póstumo *Diván del Tamarit*». Las gacelas y casidas le parecen un conjunto bellissimo, nunca más elegantes, las llama «nuevas canciones, si muy graciosas como las demás, nunca más angustiadas y desesperadas». ¹⁴⁴ La crítica de Jorge Guillén podría resumirse como el *jardín de agonía* de la “Gacela del amor imprevisto”. Desde su libro *Cántico* es notable la inclinación de Jorge Guillén por los jardines. Los poemas “Jardín en medio”, “Los jardines” (donde viene el verso epígrafe de “Tu infancia en Menton” «Sí, tu niñez, ya fábula de fuentes») hace que el crítico y amigo se emparente con los demás poetas españoles.

La relación de Guillén con *Diván del Tamarit* puede agregar un dato más: en *Cántico*, en su poema “Cara a cara”, el epígrafe que figura al inicio del poema o al inicio de la sección primera procede de “Casida de la mano imposible”: «Lo demás es lo otro: viento triste, mientras las hojas huyen en bandadas». ¹⁴⁵

A partir de la década de los cincuenta, en España, comienzan a aparecer los primeros estudios sobre la obra lorquiana. Si bien ya habían aparecido antes, por ejemplo el de Eduardo Blanco-Amor en Montevideo, Ángel del Río, “Federico García Lorca (1899-1936)”, en la *Revista Hispánica Moderna* (año 6, núms. 3/4 (julio-octubre, 1940), pp. 193-260, University of Pennsylvania Press); en México el de Juan Rejano *El poeta y su pueblo, un símbolo andaluz*, Ediciones del Centro Andaluz, 1944 o el de Jorge Guillén, “Jardines españoles. Antonio Machado, Pedro Salinas,

¹⁴³ Este artículo de 1944 fue recogido después, de donde cito, en *Poetas españoles contemporáneos*, Gredos, Madrid, 1958, pp. 274-275.

¹⁴⁴ Jorge Guillén, “Jardines españoles. Antonio Machado, Pedro Salinas, Dámaso Alonso y García Lorca”, 6 (1946), p. 164.

¹⁴⁵ Juan Montero, “Un modo de diálogo intertextual: el epígrafe literario en *Cántico*, de Jorge Guillén”, *Epos*, 13 (1997), p. 205.

Dámaso Alonso y García Lorca”, en la Universidad Nacional de Colombia, en 1946, es hasta las publicaciones en España que se empieza a tener la resonancia debida. El texto de Ángel del Río fue editado en 1941 como “Federico García Lorca, 1899-1936: vida y obra, bibliografía, antología, obras inéditas, música popular”, New York, N. Y. Hispanic Institute in the United States, 1941, y más tarde como *Vida y obras de Federico García Lorca*, Heraldo de Aragón, Zaragoza, 1952 (texto que sigo para los siguientes comentarios sobre *Diván del Tamarit*).

Para Ángel del Río, García Lorca, luego de su exploración por el mundo extranjero de Nueva York, tan remoto al suyo, vuelve a lo folklórico y tradicional pero ya «en el límite de la plenitud», «tras una sencillez nítida», con el dominio de la exactitud, donde «lo andaluz se hace hispánico».¹⁴⁶ Esta idea del regreso a lo tradicional será conceptualizado más tarde por Guillermo Díaz-Plaja como «neopopularismo»; ocurrirá lo mismo, en términos de versificación, con Isabel Paráiso y el «verso libre de base tradicional», que comentaré más adelante. Lo que hace Ángel del Río es emparentar los poemas del *Diván del Tamarit* con el libro *Canciones*, poniendo al elemento juego como base de «un lirismo simple y jugoso, como la canción *Por las ramas del laurel* [...] en el cual tradición popular, tradición literaria y arte personal se confunden en un lirismo de simplicidad y belleza».¹⁴⁷

El investigador pone sobre la mesa lo que será repetido en la mayoría de los comentarios críticos del *Diván*: el de la imitación de los poetas árabes medievales y su conocimiento por las traducciones de Emilio García Gómez; el del elemento lúdico con una plenitud de la versificación que las muestra sencillas y simples; la de la vuelta a lo folklórico y tradicional desde una nueva perspectiva con dominio de la técnica. Los poemas que revisa son ocho; esto significa que tiene ante los ojos la edición de Guillermo de Torre (1938): «las ocho que conocemos tienen toda la delicadeza y la melancolía propia de los modelos dentro de unos temas –amor, naturaleza, muerte–».¹⁴⁸ En su lectura, las gacelas refieren al amor, Granada es el elemento natural, y las casidas giran en torno a la muerte.

Un paso adelante y necesario para la crítica lorquiana fue la edición de Arturo del Hoyo de las *Obras completas* para la casa editorial Aguilar a comienzos del verano de 1954: «no sólo se había “reunido” la obra del poeta, sino que también se había reunido al poeta con su pueblo».¹⁴⁹ Los tirajes de la primera y segunda edición de estas *Obras completas* fueron de 20 mil ejemplares; súmese la tercera y cuarta de 30 mil ejemplares. «Al comienzo de los cincuenta [...] existía en la familia Lorca el natural recelo a que otro tipo de ultraje –la censura, la mutilación– cayera sobre el poeta

¹⁴⁶ Ángel del Río, *Vida y obras de Federico García Lorca*, Heraldo de Aragón, Zaragoza, 1952, p. 106.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 109.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 110.

¹⁴⁹ Arturo del Hoyo, “Un poeta reunido”, *ABC*, 17 de agosto de 1986, p. 45.

asesinado»,¹⁵⁰ pero luego de que Arturo del Hoyo editó la *Obra escogida. Poesía y teatro* (1952) de Miguel Hernández, el 19 de mayo de 1952 se firmó contrato para la edición de las *Obras completas* de García Lorca. Lo distinto a las ediciones anteriores fue reunir la obra en apartados como *Verso, Teatro, Prosa*, y en orden cronológico. La guerra española, dice del Hoyo, fue uno de los motivos de la eliminación de las dedicatorias de los poemas. La recuperación de ellas, entre otras cosas, dio la pauta para «tratar aparentemente la obra de un contemporáneo como la de un clásico, con notas al texto». La labor de Arturo del Hoyo fue añadir una extensa cronología y una bibliografía, sobreescribiendo la de Casa de las Españas y Federico de Onís, sobre el estudio de la obra de Federico García Lorca. En esta edición, *Diván del Tamarit* aparece fechado con el año 1936 y la numeración romana acompaña los nombres de casidas y gacelas; otra cosa más: se añade la “Gacela del mercado matutino”. Dos dedicatorias son rescatadas, la de Miguel Pérez Ferrero en la “Gacela de la huida” y la de Claudio Guillén de “Casida de las palomas oscuras”. La adquisición y el descubrimiento de nuevos materiales hizo de esta edición una nueva propuesta; las decisiones de Arturo del Hoyo en cuanto a *Diván del Tamarit* parecen ser una oscilación entre el *Diván* editado por Guillermo de Torre (1938) y el de *Revista Hispánica Moderna* (1940).

Las objeciones de Guillermo de Torre a esta edición, en su papel como primer editor de Lorca, fue no haber mantenido el orden cronológico en algunas prosas de juventud, que sí observa en los apartados de *Poesía y Teatro*. Resalta la contribución de textos inéditos como el *Maleficio de la mariposa*, esa «comedia de insectos». Pero son más los textos que siguen faltando, menciona, en esa época en la que apenas y se les conocía por el nombre: “Imaginación, inspiración y evasión en la poesía”, “Homenaje a Soto de Rojas”, “Lo que canta una ciudad de noviembre a noviembre”, “Arquitectura del cante jondo”, “El cante primitivo andaluz” y la “Correspondencia”, que sí fue añadida en ediciones posteriores.¹⁵¹

Una de las reseñas más recordadas de esta edición fue la de Antonio Gallego Morell, que hablaba de la reunión en un solo tomo, a la manera de Lope, Séneca, Molière o Rivas: «este poeta, reunido por Arturo del Hoyo, nos llega hoy de la mano de Jorge Guillén, que hace la presentación de “Federico en persona”»; justamente Guillén retoma parte del trabajo en relación con *Diván del Tamarit*, la circunstancia de creación de la “Casida de los ramos” y su análisis, «un Lorca completo que vuelve, otra vez, a estrenar, porque sí, sus antiguas metáforas del mar y de la luna, que hace galopar de nuevo a sus gitanos por las frágiles páginas de esta edición en papel biblia».¹⁵²

En el mismo año que fue publicada la edición de Aguilar, Guillermo Díaz-Plaja publica el texto *Federico García Lorca, su obra e*

¹⁵⁰ *Ídem*.

¹⁵¹ Guillermo de Torre, *Las metamorfosis de Proteo...*, pp. 132-134.

¹⁵² Emilio Gallego Morell, “Un poeta reunido”, *ABC*, 20 de enero de 1955, p. 13.

influencia en la poesía española. Vienen allí estudios dedicados a “García Lorca y Andalucía”, “Los libros poéticos”, “La obra dramática”, “Las tres ciudades” (Sevilla, Córdoba, Granada), que pueden contrastarse con la publicación de Ángel del Río, de 1940, donde tenía un apartado llamado “Poesía andaluza”, en el que insertaba las poéticas del *Poema del cante jondo*, *Romancero gitano*, y entre ellas, la naturaleza, es decir, la localización precisa de ciudades y lugares.¹⁵³

Añade Díaz-Plaja a la revisión de la obra lorquiana el apartado “La metáfora lorquiana”, donde resalta a la metáfora como característica de la poesía oriental, que va de Andalucía a Japón (la metáfora en Lorca será después revisada con mayor profundidad por Jaroslaw M. Flys y Concha Zardoya). Dice Díaz-Plaja: «el proceso poético se aproxima al de la poesía arábigoandaluza, que monta delicados andamiajes metafóricos sobre la mejilla, el lunar o el labio de la enamorada».¹⁵⁴ En el comentario a “Los libros poéticos”, el *Romancero gitano* y *Poeta en Nueva York* tienen más páginas estudiadas, y apenas cuatro dedicadas al *Diván del Tamarit*. De allí recojo estos comentarios: «Si el “Vals vienés” es una suerte de retorno a Europa, *Diván del Tamarit* es como el signo de su repatriación espiritual [...] Su afán de ahora estriba en engarzar la pedrería lejana al viejo collar de la adolescencia. Vivificar la lírica primigenia con las tonadas aprendidas. Se vuelve al verso corto, aun cuando la rima no siempre precise su alcance. Importa de nuevo la metáfora.¹⁵⁵ La metáfora ya resalta en la edición de *Poesías asiáticas puestas en verso castellano* y desde el prólogo a los *Poemas arabigoandaluces* vuelve a ser motivo de alusión. Y sin embargo sabemos que las metáforas que usa Lorca poco o nada tienen que ver con el sistema metafórico árabe.

Para Díaz-Plaja no existe una distinción clara entre las casidas y gacelas. El cambio que el propio autor y los editores hicieron al decidir una designación a otra pudo propiciar esto. No obstante, en sus comentarios sí hay un signo o una caracterización que intuye. De las casidas dice «parecen acogerse al primer nombre las tres composiciones de más hondura y secreto, y al segundo las dos más ligeras, sencillas y musicales».¹⁵⁶ Esta distinción entre casidas y gacelas es un acercamiento crítico a la obra lorquiana. Encuentra parecido entre las casidas y «el mundo abisal de sus poesías neoyorkinas»; las gacelas anuncian un paso hacia el realismo, «paso trascendental, ya que con él se cerraría el círculo de la ventura intelectual de García Lorca, retornando a la vieja tradición neopopularista».¹⁵⁷

Pero ¿qué es lo neopopularista? Podemos decir que es el retorno a lo popular, pero sin abandonar las conquistas de la nueva lírica o «el neopopu-

¹⁵³ Ángel del Río, *Revista Hispánica Moderna*, op. cit., p. 222.

¹⁵⁴ Guillermo Díaz-Plaja, *Federico García Lorca, su obra e influencia en la poesía española*, 2ª ed., Espasa-Calpe, Argentina, 1955, p. 172.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 171.

¹⁵⁶ *Ibid.*, pp. 171 y 172.

¹⁵⁷ *Ídem*.

larismo, que ante todo ha descubierto el “surrealismo” de ciertos cantares populares y que, a causa de su esencial condición, sobre todo en el folklore andaluz, encontró ahí antiguos ejemplos para sus creaciones modernas».¹⁵⁸ Es el roce entre dos temporalidades y dos sensibilidades que se conjuntan mutuamente. Isabel Paraíso ha denominado «verso libre de base tradicional»¹⁵⁹ a la versificación libre fluctuante que oscila entre límites métricos no muy distantes y posee frecuentemente una asonancia. Esta fluctuación suele combinarse con un esquema de nuestra tradición métrica. La conjunción entre lo moderno y su revisión o vinculación con el pasado es lo que podemos llamar «neopopularismo», siguiendo a Díaz-Plaja.

El estudio de Jaroslaw M. Flys de 1955 se centra en el lenguaje poético, en la metáfora y el símbolo y va más allá de lo esbozado por Díaz-Plaja. «Poco o nada se ha escrito de la poesía lorquiana desde el punto de vista estilístico», se lee en la “Nota del autor”. Coloca a la metáfora lorquiana de *Diván del Tamarit* por debajo del *Romancero gitano* y al símbolo también debajo de *Poeta en Nueva York*, advirtiendo: «no se crea que *Diván del Tamarit* es una obra de poco valor: la unión de los dos períodos evolutivos del poeta es patente, y las composiciones combinan la belleza expresiva con la profundidad simbólica».¹⁶⁰ Aunque es difícil hallar gran maestría, sentencia Flys, porque hay repetición y decaimiento en sus poemas, usa el calificativo de «metáforas preciosas» refiriéndose a la “Gacela del amor desesperado” o habla de «composiciones impresionantes» al referirse a todo el libro.

Ya Ángel del Río había hablado de plenitud y M. Flys se refiere así al *Diván*:

Da la impresión de ser mezcla de todas las experiencias del poeta. Encontramos composiciones al estilo de la primera época (“Gacela del amor con cien años”, “Casida de la rosa”, “Casida de las palomas oscuras”, etcétera); no faltan algunas que recuerdan la pura aventura metafórica (“Gacela del amor desesperado”, “Gacela del amor que no se deja ver”, “Gacela del mercado matutino”). El tono predominante en todas partes es el símbolo: en algunos casos con valor reducido, emblemático, pero en la mayoría profundo y significativo.¹⁶¹

A pesar de que ya existían ediciones más completas, el corpus de M. Flys son las *Obras completas* de 1938 edición de Guillermo de Torre. Aquí

¹⁵⁸ Gustav Siebenmann, *Los estilos poéticos en España desde 1900*, Gredos, Madrid, 1973, p. 268.

¹⁵⁹ Isabel Paraíso, *El verso libre hispánico, orígenes y corrientes*, Gredos, Madrid, 1985, p. 226.

¹⁶⁰ Jaroslaw M. Flys, *El lenguaje poético de Federico García Lorca*, Gredos, Madrid, 1955, p. 135.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 136.

conviene recalcar algo: la edición argentina de 1938 y la estadounidense RHM de 1940 produjeron distintas revisiones críticas. Las referencias a los poemas de una edición y otra complicaban el estudio. Además, el cambio de nombres de las distintas ediciones y los poemas recogidos provocaban esa idea del *Diván* como un libro de difícil lectura.

La misma editorial Gredos publica en 1958 el trabajo de Christoph Eich. En éste, mientras Eich se encarga de analizar el romance “La casada infiel”, suma algunas notículas sobre las distintas obras de Federico. En uno de tantos momentos de lucidez de Eich, y si uno pone especial atención en los versos finales de los poemas (“Gacela del amor imprevisto” y “Gacela de la huida”), se puede encontrar similitudes entre «tu boca ya sin luz para mi muerte» y «una muerte de luz que me consuma». No sólo se trata del despliegue rítmico y metafórico, ni de la coincidencia de *luz* (acento de la sexta sílaba). Eich atisba, en un primer momento, que hay dos tipos de muerte en la obra del poeta granadino. El binarismo de amor y muerte que ha venido perpetuándose en toda la crítica es derrumbado con este concepto conciliador y dialéctico:

Primero aparece la muerte como polo contrario de la vida, como experiencia de la nada. A esta muerte la llama el poeta, muerte sin ojos, muerte oscura, muerte pequeña, y con ella se corresponde la vivencia del desierto, del apagamiento, del vacío. Es la muerte de las manos cortadas, sin forma, sin nombre, un agujero negro, el fondo insondable de la pena. Pero así como la muerte irrumpe en la vida, también la vida es capaz de irrumpir en la muerte, de arrastrarla consigo y penetrarla.¹⁶²

Se trata de una muerte coagulante que por alguna razón vuelve a vivificarse. Por el ramaje de las venas patina de nuevo el clavel caliente y la herida ya no representa lo mortal sino el gozo de la vida. Es el dardo de oro en ardimiento que hería a Santa Teresa, la abrasión por el amor, al amor espiritual; es el requiebro que pasa entre el alma y Dios. «Con la muerte en el corazón, el poeta hace de pronto una pirueta y, escapando en ágil salto a la situación angustiada, recupera su libertad. La muerte misma queda así alejada».¹⁶³

Lo que hace Christoph Eich es darse cuenta que una única muerte no existe y que en un poeta tan plural y diverso como Lorca, ésta tenía que tomar todos los rostros, todas las formas y mostrarse como muerte de agua, muerte de luz, de frío, «desde la *muerte sin ojos* hasta la *muerte de luz*».¹⁶⁴ Como dato relevante y ya anotado, la antes llamada “Gacela de la huida” (versos «ignorante del agua, voy buscando / una muerte de luz que me consuma») se titulaba “Casida de la muerte clara”.

¹⁶² Eich, *op. cit.*, p. 80.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 82.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 132.

Después de haber visto un trabajo tan lúcido, es interesante entrar ahora a la lectura de *Diván del Tamarit* de Jean-Louis Schonberg. Novedad es su alusión al *Jardín de las delicias* que tradujo Franz Toussaint al recoger poemas árabes medievales. Añade, como otros críticos, la lectura de los poemas traducidos por el arabista García Gómez: «acaba de terminar la lectura de la antología árabe-andaluza [...] y a imitación de los Anacreontes de Arabia, se complació en esta epistemología, esta delección morosa, esta causística del amor que se eterniza voluptuosamente en meditar sus rodeos». ¹⁶⁵ «¡Esta vuelta a la tierra natal!», escribe, donde no se halla el folklore que muchos han querido hallar, porque lo folklórico está en otra parte, en las canciones. Como se ve, las categorías en correspondencia a *Diván del Tamarit* siguen repitiéndose: originalidad e imitación (que ya había despachado Emilio García Gómez), lo folklórico y la vuelta a la tierra natal.

En su comentario, edita la “Gacela del amor desesperado” en apartados: “La noche”, “El día”, “La noche y el día”. El conteo de Schonberg llega a 21 poemas, es decir que añade a su lectura la “Gacela del mercado matutino”. Y los adjetivos con que se refiere a ellos los resalta de preciosos, extravagantes, hialinos y abstrusos. Califica a la “Gacela del amor con cien años” como un «divertimiento mecánico»; no juego, no plenitud ni destreza. Para contrastar esta aseveración con otra, Christoph Eich pone de manifiesto el mecanismo de apagamiento que tiene la “Gacela del amor con cien años” y le añade el carácter de juego numérico. ¹⁶⁶

Hay una aureola romantizada que vuelve a retomar Schonberg: «sutiles perfumes de nardos corrosivos, componen el *Diván del Tamarit*, ese elixir de literatura preciosa y de estilo perfilado». ¹⁶⁷ Termina ligando a los poemas con bordados y el decorado presente en el arte islámico, en especial con los muros de la Alhambra: «sobre el mismo tema de amor, infinitas variaciones, breves, complicadas, todas en florituras, bordados, conceptismo y decorado de Alhambra. ¿Artificio? Quizá. ¿No es el arte especialmente artificio?». ¹⁶⁸

Pone como fecha de terminación del libro el verano de 1935. Remarca el tema del amor y de la muerte presente en las gacelas, quizá basándose únicamente en la titulación y dice de las casidas: «se derraman en confidencias veladas, martirios secretos, suspiros y recuerdos, anhelos, temores y alabanzas». ¹⁶⁹ Es importante decir que en este libro Schonberg manifiesta la noción de “amor oscuro”. Quizá demasiada interpretación, demasiada sugestión en la lectura de Schonberg. Un dato más, la introducción de la festividad del dos de enero, del hacer sonar la

¹⁶⁵ Jean-Louis Schonberg, *Federico García Lorca, El hombre - La obra*, CEG, México, 1959, p. 247.

¹⁶⁶ Eich, *op. cit.*, pp. 55 y 56.

¹⁶⁷ Schonberg, *op. cit.*, p. 248.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 254.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 248.

campana de la Vela, aludiendo, de pasada, al «doble sentido de campana, que designa un homosexual» o «el mar es el lugar de los marinos, o de los invertidos».

Para no detenernos más, aludiré al comentario de Carlos Blanco Aguinaga que reseñó el libro de Schonberg: «poco encontramos en sus comentarios e interpretaciones que no sea convencional, que no conozca el buen lector de Lorca».¹⁷⁰

Federico García Lorca había reanudado amistad con Alfredo de la Guardia cuando estuvo por tierras argentinas (la amistad se remontaba a la ciudad de Madrid).¹⁷¹ El madrileño, luego naturalizado argentino, publica en 1941, en la editorial Sur, *García Lorca, persona y creación*. Una segunda edición aparece en la editorial Schapire en 1944; la cual no he podido revisar. Los comentarios que siguen son de la cuarta edición, de 1961.

Así se refiere al libro que nos: «*El diván del Tamarit* es un libro apenas comenzado. Es indudable que sus pocas páginas nos dan un giro relativamente nuevo en la poesía de García Lorca; relativamente, por cuanto sus poemas significan un regreso apresurado hacia Andalucía, hacia Granada, hacia las más remotas sustancias del espíritu granadí».¹⁷² «Apenas comenzado», «relativamente nuevo», «libro inconcluso», «regreso apresurado», es probable que estas calificaciones provengan de haber consultado la edición del *Diván* de Guillermo de Torre.

El crítico emparenta el *Diván* con el *Der west-östliche Divan* de Goethe. A continuación da al vocablo “diván” la acepción de asamblea para terminar en el uso adecuado de reunión o colección de poemas. Menciona los divanes de Ibn Hafiz e Ibn Quzman y da una definición breve de casida y gacela. Además, caracteriza la lírica de los andaluces musulmanes por destacar en la plástica, el color y la imagen.¹⁷³ El crítico contabiliza veintiún poemas: «escribió García Lorca veintiún poemas o sólo se halló ese número de composiciones» (las cursivas son mías), consciente de la problemática textual que representa *Diván del Tamarit*. Dos poemas resalta como granadinos: la “Gacela del mercado matutino” y la “Gacela del amor con cien años”.

La traducción de *Enfance et morte de García Lorca* de Marcelle Auclair, Éditions du Seuil, Paris, 1968, hecha por Aitana Alberti León vio la luz en México en el año 1972. Este trabajo de Auclair pone una nueva cuestión sobre la mesa: el uso de la primera persona en los poemas como signo de «explosión emotiva»; y, emparentando al *Diván* con el *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, escribe: «en *Diván del Tamarit*, por vez primera

¹⁷⁰ Reseña a Federico García Lorca. *L'homme. L'œuvre*. Librairie Plon, Paris, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 1-2 (1959), 130-132.

¹⁷¹ Ian Gibson, *Federico García Lorca*, Crítica, Barcelona, 1998, t. 2, p. 270.

¹⁷² Alfredo de la Guardia, *García Lorca, persona y creación*, Schapire, Buenos Aires, 1961, p. 225.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 226.

(trece poemas sobre veintidós [sic])¹⁷⁴ habla en nombre propio [...] Jamás Lorca el múltiple ha puesto tanta violencia erótica en un poema de formas regulares, diciendo “yo” y diciendo “tú”». ¹⁷⁵ En efecto, en libros como el *Romancero gitano*, donde el punto de vista se mantiene alejado por el elemento narrativo preponderante, se crea una despersonalización. Pero en libros como *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* es necesaria la presencia del yo, para que éste se duela. Andrew A. Anderson ha diferenciado dos tipos de poemas que García Lorca escribe por los años treinta, poemas de «inspiración íntima» y «poemas de circunstancia».¹⁷⁶

Sabemos del duende lorquiano como una fuerza oscura y creativa. Lorca asume al duende como una característica inmanente de lo español; en sus conferencias cita el trabajo de Goya, El Greco, Quevedo y Santa Teresa como ejemplos de esa creatividad oscura. Christoph Eich, en su trabajo revisado arriba, cita a un amigo suyo español, donde la idea de lo oscuro, el duende y el decir *yo* se funden: «Cuando un español dice Yo, no suena lo mismo que en boca de otras gentes. Orgulloso, por no decir altivo, se coloca por encima de las cosas y los hombres. Suena a desmesura y a reto. No sé explicarme bien, pero ese Yo tiene duende».¹⁷⁷

Ese *yo* de la “Gacela de la terrible presencia”, segundo poema del *Diván*, se opone al *Nadie* del primer poema. Sucede que el sujeto enunciativo se levanta como río y dice «Yo quiero que el agua se quede sin cauce. / Yo quiero que el viento se quede sin valles». Desmesura por encima de la naturaleza, porque quiere y puede. Mario Hernández encuentra ese *yo* desusado en otros poetas y ve la procedencia de su uso quizá en los cantautores; es «respuesta superadora de su ser en lucha con el destino».¹⁷⁸

El tú al que se refiere Auclair es el apóstrofe, explícito en «la oscura magnolia de tu vientre» “Gacela del amor imprevisto”, «Pero no ilumines tu limpio desnudo» “Gacela de la terrible presencia”, «Pero tú vendrás / con la lengua quemada por la lluvia de sal» “Gacela del amor desesperado” e implícito o velado en «Amor enemigo mío / muerdo tu raíz amarga» por «Amor enemigo mío / muerde tu raíz amarga» o el cambio ya anotado de «él» por «todos» de la “Gacela de la muerte oscura”.

Marcelle Auclair coincide con la originalidad que ya había comentado Emilio García Gómez, y cuyo prólogo estaba aún separado del *Diván*: «Títulos y subtítulos –“Diván”, “Casida”, “Gacela”–, desorientan al lector que pueda creerlos altos ejercicios líricos inspirados en formas árabes o persas, cuando la verdad es que jamás Federico estuvo más presente».¹⁷⁹ En lo que la biógrafa francesa se repite en correspondencia a la crítica

¹⁷⁴ Su comentario a *Diván del Tamarit* está basada en las *Obras completas*, edición de Arturo del Hoyo.

¹⁷⁵ Marcelle Auclair, *Vida y muerte de García Lorca*, Era, México, 1972, pp. 307 y 308.

¹⁷⁶ Andrew A. Anderson, “Diván del Tamarit”, *Poéticas*, 2 (2016), p. 7.

¹⁷⁷ Eich, *op. cit.*, p. 39.

¹⁷⁸ *Diván del Tamarit...*, ed. introducción y notas de Mario Hernández, p. 24.

¹⁷⁹ Auclair, *op. cit.*, p. 307.

anterior es en la idea de la muerte, como presencia permanente: «En *Diván del Tamarit* el poeta, atravesado por mil puñaladas, multiplica imágenes inseparables de la idea de la muerte». ¹⁸⁰ Y tal como hizo Schonberg, Auclair cae en el tema de la homosexualidad del poeta pero de una manera más velada y menos explícita: «Ni los “mil caballitos persas” de “Gacela del amor imprevisto”, ni la palabra *Diván* crean equívocos; los admirables poemas no evocan a través de Granada, más que ese amor “enemigo de la nieve” que asombra e inquieta a toda mujer; ella no existe para nada». ¹⁸¹

Apuntaré que el estudio de la obra de García Lorca por parte de la investigadora María Teresa Babín se remonta a 1939, con un trabajo recepcional para la obtención del grado de maestro en Artes de la Universidad de Puerto Rico. Este dato es recuperado de las notas hechas por Arturo del Hoyo a las *Obras completas*. Más tarde, en 1955 María Teresa Babín publica *García Lorca. Vida y obra* y en 1962 *La prosa mágica de Federico García Lorca*; pero es la recopilación de sus *Estudios lorquianos* de 1976 el trabajo más citado de ella.

Es preciso señalar las inconsistencias del estudio que hace Babín. Por ejemplo, al citar el poema “Gacela de la huida” transcribe «Porque las *ropas* buscan en la frente / un duro paisaje de hueso» y no «Porque las *rosas* buscan en la frente...», la “Casida de la rosa” se edita como “Caída de la rosa”, al parecer tomado de la *Antología* de Zambrano, pero no revisado por ella para sus siguientes ediciones, y no actualizado con los nuevos materiales y hallazgos asequibles. Esto es evidente porque los poemas en los que basa sus análisis son los de Losada 1938, pues cita “Aire de amor”, ya editado después por Guillermo de Torre como “Gacela de la raíz amarga”.

Para Teresa Babín el binarismo de amor y muerte del *Diván* se presenta de esta forma: «el *Diván del Tamarit* recoge en su recinto los temas del amor pagano y sensual, y el horror perenne a la desintegración física después de morir. Aun cuando se goza de la caricia y de la alegría de vivir, la sombra de la muerte acecha al hombre». ¹⁸² La muerte es merodeadora, presencia permanente como lo había anotado ya Marcelle Auclair.

Al igual que Ángel del Río y los críticos que aquí hemos revisado, Teresa Babín anota el regreso al «ritmo grácil de sus canciones llenas de frescura y de aires populares, ligeros y saltarines, con melancólica alegría empapada en lágrimas». ¹⁸³ Al referirse a “Aire de amor” (“Gacela de la raíz amarga”) escribe: «esta poesía tiene el mismo tono amargo y da la misma sensación de sus primeras canciones».

Por su parte, el poeta y crítico Luis Cernuda pone la evolución de Lorca en cualidades métricas; no dirá vuelta a lo tradicional ni salto al inicio de su creación poética sino: «la métrica de Lorca sigue evolución igual a la de los poetas más jóvenes de su generación: formas clásicas, verso libre

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 308.

¹⁸¹ *Ibid.*, pp. 309 y 310.

¹⁸² María Teresa Babín, *Estudios lorquianos*, Editorial Universitaria, Puerto Rico, 1976, p. 315.

¹⁸³ *Ídem*.

superrealista después, para llegar más tarde a un acuerdo entre la métrica del pasado y la nueva»,¹⁸⁴ en lo literario «neopopularismo» y en lo métrico «verso libre de base tradicional».

Importante: Cernuda califica al *Diván del Tamarit* como anterior o contemporáneo del *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*. Hay una metáfora en el *Llanto* que parece tomada de un poema arabigoandaluz: «Caballo de nubes quietas», con la idea, no la sintaxis de «Y los ejércitos de las negras nubes, cargadas de agua, desfilaban majestuosamente, armadas con los sables dorados del relámpago»,¹⁸⁵ poema de Ibn Shuhayd (992-1034) o esta de Ibn Jafacha (1058-1138): «Corre el negro corcel de la nube de lluvia, cuya fusta es el relámpago y cuyas riendas son el aquilón».¹⁸⁶ Sin embargo, Cernuda deja en claro que el «orientalismo, a pesar del uso un tanto arbitrario de los términos “casida” y “gacela”, me resulta menos evidente que en otras obras suyas». Finalmente, al referirse al libro como conjunto, anota: «el libro lo componen, mitad y mitad, poemas breves un poco reminiscentes de la atmósfera de *Poeta en Nueva York*, y canciones, entre las cuales hay varias muy felices, con esa mezcla de instinto y sabor poéticos que era cualidad poderosa en Lorca».¹⁸⁷

La investigadora María del Carmen Hernández Valcárcel publica en la Universidad de Murcia el título *La expresión sensorial en cinco poetas del 27*. Al igual que Díaz-Plaja, Hernández Valcárcel anota el regreso a la poética de los años veinte, pero el rasgo distintivo de su ojo crítico es verlo desde la colorística: «El colorido del *Diván del Tamarit* es muy parecido al de *Poeta en Nueva York*: negros, blancos, grises, algunos amarillos y verdes. Sin embargo el ambiente ya no es sombrío y aparecen algunos tonos rosados y dorados y algunos rayos luminosos que preludian una vuelta al colorido de los años veinte».¹⁸⁸ Resalta esta vuelta a la poética anterior con características como el epíteto blanco en: «temblor de blanco cerezo» o «era blanca en el agua / y el agua llamarada». Liga al *Diván* con *Primeras canciones* basándose en la posición de la “Casida de las palomas oscuras” o “Canción”, poemas que cierran ambos libros.

El concepto colorístico de Hernández Valcárcel incluye los «colores atormentados» o el «cromatismo floral» de «el ocaso de verde veneno» o la «luna gris de las nueve / te desangró la mejilla». La investigadora concluye la revisión con algunas líneas del investigador Christoph Eich: «mundo puramente sensorial y, al mismo tiempo, y sobre todo, un mundo de lo visible».¹⁸⁹ Addenda: en 1992, Andrés Soria Olmedo también hablaría de la colorística en *Mariana Pineda*, y en relación con el *Diván*: «la paleta

¹⁸⁴ Luis Cernuda, *Prosa I*, ed. Derek Harris y Luis Maristany, Siruela, Madrid, 1994, t. 2, p. 208.

¹⁸⁵ Emilio García Gómez, *Poemas arabigoandaluces*, Espasa-Calpe, Buenos Aires, 1942, p. 113.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 168.

¹⁸⁷ Cernuda, *op. cit.*, p. 212.

¹⁸⁸ Carmen Hernández Valcárcel, *La expresión sensorial en 5 poetas del 27*, Universidad de Murcia, Murcia, 1978, p. 247.

¹⁸⁹ Eich, *op. cit.*, p. 119.

de Lorca tiene todavía los tonos suntuosos del modernismo, aunque ya esta luz de Granada anuncia la depuración máxima del *Diván del Tamarit* (“Granada era una corza / rosa por las veletas”).¹⁹⁰

Podemos hasta aquí hacer un paréntesis para entrar en lo que se puede denominar «Editores modernos de *Diván del Tamarit*». Lo conforman la triada Mario Hernández, Miguel García-Posada, Andrew A. Anderson, cuyo trabajo abrió una nueva veta para los investigadores y lectores siguientes. El trabajo de estos críticos se sitúa por lo menos cuarenta años después de la aparición de las *Obras completas* en la editorial Losada (1938), *Diván del Tamarit* en *Revista Hispánica Moderna* (1940) y *Obras completas* edición de Arturo del Hoyo para la editorial Aguilar en 1954. Nuevos materiales han aparecido y se edita a un autor moderno como si fuera un clásico, con notas críticas y rigurosas, como escribió Gallego Morell.

EDITORES MODERNOS DE *DIVÁN DEL TAMARIT*

Miguel García-Posada pertenece a un grupo de críticos que junto a Mario Hernández y Andrew A. Anderson se acercan a la poesía lorquiana ya alejados de complicaciones políticas o de otra índole. Francisco Umbral lo describe como el que «ha renovado radicalmente la crítica literaria en España» y como quien «trata la novela como mineral y la poesía como botánica».¹⁹¹

Para 1979, la crítica de García-Posada se centraba en puntos ya tocados anteriormente como el espacio natural de Granada, «insinuada o visible en varios de sus poemas». Ve al *Diván* como el trayecto de Nueva York a la ciudad natal del poeta, pero advierte: «un análisis global de la obra lorquiana evidencia que era casi fatal la poetización lírica del espacio granadino; de algún modo, se cerraba ahora sobre sí misma la línea abierta por el *Libro de poemas*».¹⁹² Esos escenarios exteriores gigantescos de Nueva York, se han reducido. Agregaría que Granada ha pasado de ser una ciudad anclada en el tiempo a tomar animación, es lo cósmico puesto a la altura del suelo, Granada como un animal perdido en los objetos y en la naturaleza:

*Granada era una luna
ahogada entre las yedras.*

¹⁹⁰ Andrés Soria Olmedo, “Mariana Pineda”, en *García Lorca, perfiles críticos*, ed. Kurt Reichenberger y Alfredo Rodríguez López Vázquez, Edition Reichenberger, Kassel, 1992, p. 28.

¹⁹¹ *ABC*, 1 de diciembre de 1966, p. 80. La admiración de Umbral por García-Posada lo llevó a escribir una “Casida de Miguel García-Posada”. Lo anoto como curiosidad, pues el título sin duda alude a nuestro tema de estudio.

¹⁹² Miguel García-Posada, *Federico García Lorca*, Edaf, Madrid, 1979, p. 109.

[...]

Granada era una corza

rosa por las veletas. (“Gacela del amor que no se deja ver”, *RHM*, 1940)

Resalta como temas centrales al amor y a la muerte, con frecuencia unidos, algunas veces separados. Al igual que algunos críticos, García Posada entiende la separación entre las gacelas y las casidas: «las gacelas son más “internas” y suelen tratar temas amorosos o problemas íntimos (o muy en conexión con el sujeto lírico), mientras las casidas son algo más “externas”, más apoyadas en el mundo exterior».¹⁹³

Con apenas tres páginas como comentario al *Diván*, viene después un brochazo que quiere resumirlas de la siguiente manera:

En las gacelas se dibuja una pasión amorosa, torturante, que las enlaza con los *Sonetos del amor oscuro*. En ellas expresa el súbito, fugaz encuentro amoroso (i. “Del amor imprevisto”), la fascinación que ejerce la belleza del ser amado (ii. “De la terrible presencia”), la impaciencia amorosa (iii “Del amor desesperado”), la maravilla del amor con el paisaje granadino al fondo (iv. “Del amor que no se deja ver”), el amor que tortura (vi. “De la raíz amarga”), la traición y/o el recuerdo del ser amado (vii. “Del recuerdo de amor”), de nuevo, como en iv, la maravilla del amor (ix. “Del amor maravilloso”), el amor y el tiempo (xi. “Del amor con cien años”), la traición, otra vez (xii. “Del mercado matutino”). La pesadilla de la muerte domina por completo en la octava y en la décima (“De la muerte oscura” y “De la huida”).¹⁹⁴

Lo mismo pretende hacer con las casidas, con una línea para describir cada poema. Sobre la “Casida del llanto” escribe: «el desconsuelo universal»; sobre la “Casida de los ramos”: «la obsesión de la muerte inminente», etcétera.

Tendremos que esperar hasta 1996 para que de verdad tome decisiones importantes en la edición de las obras de García Lorca. A la labor de Guillermo de Torre, Francisco García Lorca, Federico de Onís y Arturo del Hoyo, se suma la edición que él hace de *Diván del Tamarit*. Para él, *Diván del Tamarit* publicado en la *Revista Hispánica Moderna* en 1940 es la «pulcra edición que sigue siendo de obligada referencia».¹⁹⁵ En 1996, sumará a esta declaración las ediciones de Mario Hernández (1981) y de Andrew A. Anderson (1988) como las ediciones modernas más importantes. Círculo de Lectores le encargó editar las obras completas de Federico García Lorca. Hans Maike, editor y representante de Círculo de Lectores, declara: «un canon de la obra

¹⁹³ *Ibid.*, p. 110.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 111.

¹⁹⁵ *Federico García Lorca*, ed. Miguel García-Posada, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, Barcelona, 1996, t. 1, p. 954.

lorquiana accesible al lector no iniciado, pero que será de utilidad para el especialista». ¹⁹⁶ Y es verdad, ese tomo primero, a diferencia de los comentarios de 1979, ya viene acompañado de médula crítica. Viene información sobre los manuscritos, información sobre primeras publicaciones y variantes. Una «opción filológica conservadora» en palabras de García-Posada.

Aquí la “Gacela de la terrible presencia” se edita siguiendo a *Revista Hispánica Moderna* (1940), tal como lo había dicho; es texto de obligada referencia y sólo añade en nota que el poema se publicó en *Quaderns de poesia* (1935), «con alguna variante respecto al texto definitivo»; y en ese sentido sustituye el verso trece «Pero no *ilumines* tu limpio desnudo» por «Pero no me *enseñes* tu limpio desnudo». ¹⁹⁷ De esa forma elimina el palateo de la *e* y añade el epifonema «¡pero no me enseñes tu cintura fresca!» del verso 16. Abundan los signos de interrogación y admiración de la “Gacela de la raíz amarga” y agrega puntos a los vv. 2 y 4; edita basándose en una autógrafa que cree posterior a la publicación de *Héroe* (1933) y *Sur* (1937), con un argumento de «incremento subsiguiente de pureza textual no importa que sea mínimo». ¹⁹⁸

En la “Gacela de la muerte oscura” García-Posada aligera la puntuación, porque «la puntuación [es] en exceso académica»). Como podemos ver, en algunos momentos añade y en otros suprime, y en vez de uniformar los poemas nos entrega desequilibrio y vacilación. Ejemplo de esto es el verso nueve «que *trabaja* antes del amanecer»; puesto que en el manuscrito había un subrayado, él indica que debe adoptarse el uso de itálicas en el poema, a pesar de que en los demás esto no suceda, a menos de que se trate de un estribillo.

En la “Gacela de la huida” nos entrega la lección «nadie» por «noche», que creemos correcta, y también aligera la puntuación. Incluye la “Gacela del mercado matutino” en el conteo final de los poemas y recupera la gradación de los verbos del estribillo *saber-beber-sufrir*; nos entrega unión de estrofas (segunda y tercera) en la “Casida del llanto”; decide «agrupa» sobre «apaga» de la “Casida de los ramos”; respeta la variante «tus labios son un alba sin contorno» de la “Casida de la mujer tendida”; fija el epifonema «¡buscaba otra cosa!» de la “Kasida de la rosa”, y en ese sentido adopta la onomástica arabizante de «Diwán» y «kasida», ciñendo el proyecto a los años 1931-1934: «el *Diwán* es libro de elaboración más rápida que el *Romancero* o *Poeta en Nueva York*, y los poemas surgen, en lo esencial, ya “definitivos” desde el principio». ¹⁹⁹

¹⁹⁶ Javier Goñi, “García Posada pone en limpio a García Lorca”, *El País*, 1 de diciembre de 1996, consultado en: <https://bit.ly/2WcPHu3>

¹⁹⁷ Porque «el impreso debe ser tomado como texto base».

¹⁹⁸ Federico García Lorca, *Obra completa*, ed. Miguel García-Posada, Akal, Madrid, 2008, t. 2, p. 745.

¹⁹⁹ *Ibid*, p. 741.

MARIO HERNÁNDEZ, ALIANZA, 1981

Quien podemos decir que abre ese abanico para la nueva crítica moderna de *Diván del Tamarit* es Mario Hernández. En la colección de Obras de Federico García Lorca, representa el título tercero, que se publica junto con *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* y *Sonetos*. Es 1981, dos años después del primer acercamiento que nos dio García-Posada. Mario Hernández es el primero que incorpora la nota escrita por Emilio García Gómez como prólogo a la edición de *Diván del Tamarit*; «de lo que estoy reconocido y satisfecho»,²⁰⁰ dice el arabista. Desde aquel lejano momento en que estaban en prensas de la Universidad de Granada, los poemas y el prólogo vuelven a formar esa alquimia que no pudo ver el poeta debido a los retrasos de la edición interrumpida.

A diferencia de la crítica anterior como la de Alfredo de la Guardia, para Mario Hernández no es excesivo decir «que este breve conjunto de gacelas y casidas constituye una de las expresiones más acabadas y complejas de Federico García Lorca, además de uno de los grandes libros de la poesía europea de este siglo».²⁰¹ Lo que a otros parecía bisbiseo, imitación de los Anacreontes de Arabia, extravagante y abstruso, divertimento mecánico o libro apenas comenzado, a los ojos de Mario Hernández ha tomado nueva estatura. Para él, los libros iniciados en 1931, esto es el *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, *Seis poemas galegos*, los *Sonetos* y *Diván del Tamarit* representan una «irrestañable vocación elegíaca y [una] insólita capacidad para dejarse penetrar por la ambivalencia y riqueza del significado profundo de unos símbolos procedentes del campo mítico religioso».²⁰² Porque la poética que Lorca ha perfeccionado la vía del acceso a lo sensible a través de la metáfora.

Y para quienes han acusado a Lorca de hermético, Hernández contraargumenta: «su hermetismo parcialmente se diluye en alas de la sensorialidad y de la música, incluso del dramatismo, nacido de la oposición continua de términos que pugnan por anularse entre sí».²⁰³ No ejemplifica con versos del *Diván*, pero nosotros podemos traer aquí a la «cintura, enemiga de la nieve» (“Gacela del amor imprevisto”), «el duelo de la noche herida / luchando enroscada con el mediodía» (“Gacela de la terrible presencia”), «Ni la noche ni el día quieren venir / para que por ti muera / y tú mueras por mí» (“Gacela del amor desesperado”), «El viento nublado y el viento limpio / son dos faisanes que vuelan por la torres»

²⁰⁰ Emilio García Gómez, “Lorca y su *Diván del Tamarit*”, *ABC*, 5 de febrero de 1982, p. 3.

²⁰¹ Hernández, *op. cit.*, p. 10.

²⁰² *Ídem*.

²⁰³ *Ibid.*, p. 11.

(“Gacela del niño muerto”), «El niño y su agonía, frente a frente, / eran dos verdes lluvias enlazadas» (“Casida del herido por el agua”), sí, pero de esta pugna surge un tercer término poético.

Sobre la originalidad, la apreciación de Mario Hernández se acerca a lo ya dicho por García Gómez o Marcelle Auclair. Lo menciona como «fingido florilegio arábigo-andaluz» y más bien como «lorquiano hasta la médula».²⁰⁴ No sólo por la presencia del «yo» ni el carácter intimista, sino también por la utilización de recursos que se ven en otros poemas suyos. Compárese, por ejemplo, y para no abundar en tantas relaciones textuales, la primera estrofa de la “Gacela del amor imprevisto” con los siguientes versos de *Canciones* o del *Romancero gitano*: «Sueño flor adormecida / en el valle de la enagua» (“Canción con movimiento”), «Los azabaches recónditos / oscurecen tus magnolias» (“Lucía Martínez”), «Abre en mis dedos antiguos / la rosa azul de tu vientre» (“Preciosa y el aire”), «y otras recogen las gotas / de su flor martirizada» (“Thamar y Amnón”).

Sobre la originalidad en Lorca quisiera traer las palabras lúcidas y esclarecedores del crítico Amado Alonso:

Federico García Lorca es quizá, de todos los poetas modernos, el de más definitiva originalidad. Sin embargo, en pocos poetas importantes se podrán rastrear tantas fuentes como en él. Pero las fuentes que le voy descubriendo son para mí nuevos testimonios de su extremada originalidad. Ved un ejemplo, Lope de Vega –¡cuán diferentes, pero cuán parientes estos dos poetas!– escribió, gozándose en el fresco despertar del día:

Echen las mañanas
después del rocío
en espadas verdes
guarnición de lirios.

Ésta es una de las fuentes de García Lorca, el poeta moderno más poroso a la tradición poética española, el que más elementos incorpora y asimila de la poesía popular de todas las regiones y de la poesía culta de todos los siglos. Pero no temáis que aproveche una fuente como un descanso de su propio poetizar; no temáis que se limite siquiera a acomodarla. Él se siente ser el poeta originario, se adueña estupendamente de la misma índole creadora del poeta antepasado, y elegantísimamente continúa la imagen lopesca como si él mismo fuera Lope:

Con el aire se batían
las espadas de los lirios.²⁰⁵

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 9.

²⁰⁵ Amado Alonso, *Materia y forma en poesía*, Gredos, Madrid, 1986, p. 102.

Lo impresionante de la originalidad de Lorca y regresando a la comparación entre sus versos es que él mismo se imita y se supera: caracol cuya concha se enrolla en sí misma para preparar la música del mundo. Y si el poeta revisó los poemas de Ibn Hafiz, «pudo hallar en estas gacelas del poeta persa un paisaje poético y pasional que él reinventaría y transformaría a su modo, dentro de esa general y asombrosa capacidad para asimilarse –vueltas sangre de su propio estilo– las voces más ajenas».²⁰⁶

Querer convertir una lectura de poema en un nuevo texto poético es muy arriesgado y quizá poco fructífero, además de que hay poquísimas líneas que puedan llamarse emulaciones o verdaderos hallazgos. En la comparación de las gacelas de Hafiz y los poemas de Lorca apenas encontramos reminiscencias: «Sobre tu frente cual la luna clara» de la “Gazela III” que puede emparentarse al verso «en la plaza con luna de tu frente» de la “Gacela del amor imprevisto”, pero cuya relación luna-frente ya se halla en Góngora «media luna las armas de su frente» (*Soledad I*); la pregunta «¿A dónde?» de la “Gazela XI” con la «¿Dónde vas, adónde, dónde?» de la “Gacela de la raíz amarga”; algo de léxico: «que está empapado el pavimento en sangre» de la “Gazela XIV” con las mismos fonemas ‘pa’ en el verso de «Pavimento infinito. Mapa. Sala. Arpa. Alba» de la “Casida del sueño al aire libre”; y quizá podemos añadir la inquietud lorquiana sobre el desmontamiento del sistema metafórico árabe.²⁰⁷ Lo que sí podemos afirmar es que la numeración romana la gacelas de Hafiz fue retomada por Emilio García Gómez y Antonio Gallego Burín a la hora de proponer su edición.

Hernández encuentra las fuentes a los poemas del *Diván* en el cancionero sefardita, coplas granadinas, canciones infantiles, prosa surrealista de Agustín Espinosa, o pone en diálogo poemas como “Viento de amor” de Juan Ramón Jiménez con la “Gacela del amor desesperado” para mostrar esa sustancia, esa médula lorquiana de los poemas.

En lo que refiere al emparentamiento monorrímo de las casidas clásicas con los poemas del *Diván*, y advirtiendo que sólo hay dos poemas con esa característica en el libro, “Casida de la muchacha dora” y “Gacela del recuerdo de amor”, Mario Hernández apunta el cambio de nombre de casida a gacela: «García Lorca tachó en el manuscrito la primera adscripción –gacela– para convertirlo en casida, si no fue por el deseo de que las gacelas de la primera parte del *Diván* constituyeran por sí solas un breve corpus fundamentalmente amoroso».²⁰⁸

El espacio natural de Granada se nos presenta distinto, recalca Mario Hernández. La ciudad se encarna en la palabra, «casi omnipresente»

²⁰⁶ Hernández, *op. cit.*, p. 34.

²⁰⁷ Véase por ejemplo la nota al verso «Las plantas bañaré» de la “Gazela X” (*Poesías asiáticas puestas en verso castellano por el Conde de Noroña*, ed. de Santiago Fortuño, Hiperión, Madrid, 2003, p. 281.) o la introducción de los *Poemas arabigoandaluces*.

²⁰⁸ Hernández, *op. cit.*, p. 16

en el *Diván*: agua.²⁰⁹ En la “Gacela del amor que no se deja ver” podemos notar cómo el carácter externo e interno se abrazan en significaciones dialogantes, donde un cuerpo pone una corona a otro cuerpo, donde un cuerpo se abrasó en otro «sin saber de quién era» (“Gacela del amor que no se deja ver”). Pero la interpretación de Mario Hernández lleva al agua como representación y símbolo de muerte, quizá resumido también con los versos: «Granada era una luna / ahogada entre las yedras» (“Gacela del amor que no se deja ver”). Justamente comenta la conexión con los poemas de *Poeta en Nueva York* y *Seis poemas galegos*: “Niña ahogada en el pozo” y el “Noiturno do adoescente morto”.

Su propuesta de edición viene nutrida de las cronologías de Marie Laffranque, Arturo del Hoyo, André Belamich y la de Daniel Devoto, en suma ha «reunido el mayor número posible de noticias sobre la génesis de *Diván del Tamarit*, sobre todo en lo que se refiere a variantes y cronología». ²¹⁰ Sin ser una edición crítica aporta muchísimas noticias para que siete años después la complete y mejore Andrew A. Anderson.

Las decisiones de Mario Hernández que nos entrega en su edición del *Diván* son: la “Nota junio de 1935”, la “Gacela del mercado matutino” como apéndice, pues no aparece en el índice del apógrafo; da noticias del apógrafo de García Gómez y de las capillas tiradas, y el título de «Gacelas», y la ya citada cronología;²¹¹ decide «agrupa» sobre «apaga» en la “Casida de los ramos”. Como se ve que, a quien antepone su edición es a la del editor anterior, esto es a Arturo del Hoyo, pues García-Posada aún no tomaba decisiones importantes.

ANDREW A. ANDERSON, ESPASA-CALPE, 1988

Con el material asequible en ese momento y con organismos como la Fundación García Lorca,²¹² que alberga material pictórico, bibliográfico y manuscrito, Andrew A. Anderson se propone una edición crítica, esto es, una edición con las variantes de los textos, teniendo a la mano los testimonios disponibles. Nos entrega, así, un volumen con notas al pie donde, por un lado, se describe la procedencia de cada texto, los manuscritos, las publicaciones del poemas en revistas, las ediciones hechas en vida del poeta, la fecha de composición del poema, el texto base, el tipo de papel usado, etc., y por el otro, se nos da noticia de las relaciones con otros textos y posibles interpretaciones. Súmese la extensa cronología (10 páginas), la

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 42.

²¹⁰ *Ibid.*, p. 157.

²¹¹ *Ídem.*

²¹² «Fue autorizada mediante orden ministerial el 3 de mayo de 1984», se lee en la página

<http://bit.ly/2CS1NDH>

bibliografía y el cuadro informativo con los distintos títulos de poemas, años de escritura y revistas donde los poemas aparecieron publicados. La historia textual del *Diván del Tamarit* es compleja que sólo ayudado de estos cuadros y cronologías se puede ir destejando el arcoiris.

A. Anderson califica al *Diván* como «más nutrida» que los *Seis poemas galegos* o el ciclo de *Sonetos del amor oscuro*, es «todo un poemario» y no un largo poema como el *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*; en suma el «*Diván* es el libro de poemas más importante de Lorca que se fecha durante los últimos seis años de su vida». ²¹³ Recalca la poca atención recibida y los «amortiguados elogios» al libro. Hay que mencionar que en la bibliografía cita por lo menos dieciocho trabajos dedicados al *Diván*, esto, más los comentarios aquí acumulados nos ha quitado esa idea de un libro con poca recepción crítica.

Anderson, a diferencia de los críticos anteriores que solamente se dedicaban a mencionar el «orientalismo» en Lorca, construye una genealogía del trasfondo árabe, desde una perspectiva física, histórica y geográfica. Pone de manifiesto dos fuentes principales donde Lorca pudo familiarizarse con esa poesía: *Poesías asiáticas puestas en verso castellano* y los *Poemas arabigoandaluces*. Del primer libro nos habla de la recolección del verso árabe (fragmentos de casidas) y de las 36 gacelas de Hafiz. En ese sentido, Anderson dice que «podemos estar seguros de que, cuando llegó a bautizar su propia colección, el poeta ya conocía desde hacía años los términos árabes como numerosos ejemplos de las composiciones». ²¹⁴ «Bajo los velos reptaban los escorpiones de los aladares sobre las rosas de la mejilla fragante. // Son escorpiones que no dañan la mejilla que huelen, y, en cambio, pican el corazón del triste enamorado» ²¹⁵ leemos en uno de los poemas de Ben Chaj, de Badajoz (s.XI); me parece, que con estas dos imágenes Lorca construiría «Aunque un sol de alacranes me coma la sien» de la «Gacela del amor desesperado» o la de «Este alacrán que por mi pecho mora» de uno de los *Sonetos del amor oscuro*.

En cuanto a la métrica, Anderson menciona que uno que otro poema se aproxima al esquema de rima de la poesía arabigoandaluza y que más bien la vinculación es con «formas españolas comunes, antiguas y modernas». ²¹⁶ En ese sentido es interesante el artículo de Begoña Molino Prieto donde ve claramente algunas huellas orientales en los poemas del *Diván*: «la utilización de la rima única en algunos poemas, el uso frecuente del pareado, el empleo intencionado de estructuras paralelísticas comple-

²¹³ *Diván del Tamarit, Seis poemas galegos, Llanto por Ignacio Sánchez Mejías, Poemas sueltos*, ed. crítica de Andrew A. Anderson, Espasa-Calpe, Madrid, 1988. p. 14.

²¹⁴ *Ibid.*, p. 17. Como ya hemos anotado antes, en la lista de escritores del modernismo también podemos citar a Francisco Villaespesa, Leopoldo Lugones, Manuel Curros Enríquez, Enrique Díez-Canedo, Rubén Darío, como antecedentes a la onomástica de Lorca.

²¹⁵ *Poemas arabigoandaluces...*, p. 63.

²¹⁶ *Diván del Tamarit...* ed. crítica de Andrew A. Anderson, p. 17.

mentarias a las agrupaciones estróficas, el recurso al estribillo, etc».²¹⁷ Y sin embargo sabemos que esos recursos también los comparte la lírica antigua y los cancioneros del xv al xvii.

En lo que concierne a lo temático, simbólico y metafórico, Anderson añade que también hay que andar con cautela de sacar conclusiones rápidas de una «imitación consciente de los poemas arabigoandaluces»²¹⁸ y que dada la extensión de la poesía arabigoandaluza, es posible hallar afinidades léxicas y tópicas. Concluye que el verdadero tema es Granada y el agua, con todo lo que esto implica: huertas, acequias, torres, valles, ríos, juncos, jazmines, aljibes y surtidores. Para Anderson, *Diván del Tamarit* es el libro de poemas más importante fechado durante los últimos seis años de vida de Lorca: tan pensado que hay una clara reflexión para la ordenación de los poemas.

Anderson ve una clara diferencia entre las gacelas y casidas: las primeras abordan el tema del amor o cierto aspecto del amor y las casidas se preocupan por la muerte. Pero advierte que en la bipartición de los poemas no hay una clara división temática amor/muerte sino más bien «en compleja y trabajada asimilación», citando a Umbral. Hay que sumar a esto el cambio de nombre de casida a gacela o viceversa en los poemas. Lo advertido por Anderson es el orden de los poemas, donde ve «intención y reflexión artística por parte del autor»; en efecto, el acomodo de los poemas está muy bien pensado, como conjunto y como transición de un poema a otro. El uso de sustantivos y adjetivos en todo el poemario crea una atmósfera donde el tono parece continuar un enunciado: la «cintura, enemiga de la nieve» del primer poema se convierte en el adversativo del segundo poema: «pero no me enseñes tu cintura fresca». Las «turbias cloacas de la oscuridad» del tercer poema remite a la «turbia de plata mala» de la «Casida de las muchacha dorada». Sumemos los adjetivos que comparten «noche herida» y «muchacho herido», «el yeso / de los malos campos», con «malos cielos», «malos sueños»; «las rosas buscan en la frente», o la rosa que «buscaba otra cosa» o los endecasílabos con acento en sexta que comparten además un valor semántico parecidísimo: «tu boca ya sin luz para mi muerte» y «una muerte de luz que me consuma»; el inicio del apartado «Gacelas» con «Nadie» y el cierre del apartado con «se pasea nadie». También aquí Anderson invita a que pongamos atención a las palabras, pues al reflexionar sobre la posición final de los poemas «Gacela del amor con cien años» y «Casida de las palomas oscuras» anota «ambas ostentan una fuerte influencia estilística popular, y ambas poseen un movimiento, tema o forma que crea un ambiente marcadamente “finalizador”».²¹⁹

Sobre los manuscritos advierte que en «determinados casos han sobrevivido dos versiones manuscritas del mismo poema».²²⁰ Su análisis

²¹⁷ Begoña Molino Prieto, «Aspectos métricos y formales de la tradición poética árabe en el *Diván del Tamarit* de Federico García Lorca», *Rhythmica*, 11 (2013), p. 158.

²¹⁸ *Diván del Tamarit...* ed. crítica de Andrew A. Anderson, pp. 17-18.

²¹⁹ A. Anderson, *op. cit.*, pp. 21 y 22.

²²⁰ *Ibid.*, p. 71.

a la materialidad de los manuscritos nos reafirma los grupos en lo que ya hemos clasificado los ciclos de publicaciones. En holandesas sin filigrana la “Gacela del amor desesperado”, “Gacela de la raíz amarga”, “Casida de los ramos”, “Casida de la mujer tendida”, “Casida del sueño al aire libre”, “Casida de las palomas oscuras” y “Gacela del mercado matutino”; de este grupo se entrevé las que fueron publicaciones de *Héroe* (1932) y *La Nación* (1933), pero que ahora ya son copias en limpio, así como señalamientos en tinta azul en la “Casida de la mujer tendida” y “Gacela del mercado matutino” para su publicación en el *Almanaque literario*; cuartillas bloc, escritos primeros a lápiz y con correcciones después a tinta encontramos los del ciclo el *Conte Biancamano*, esto es: la “Gacela de la muerte oscura”, “Gacela de la huida”, “Casida del herido por el agua”, “Casida del llanto”, “Casida de la mano imposible”; holandesa Charta Dantis, “Gacela del amor que no se deja ver”, “Gacela del niño muerto”, “Gacela del recuerdo de amor”, “Gacela del amor maravilloso” y “Casida de la rosa”.²²¹

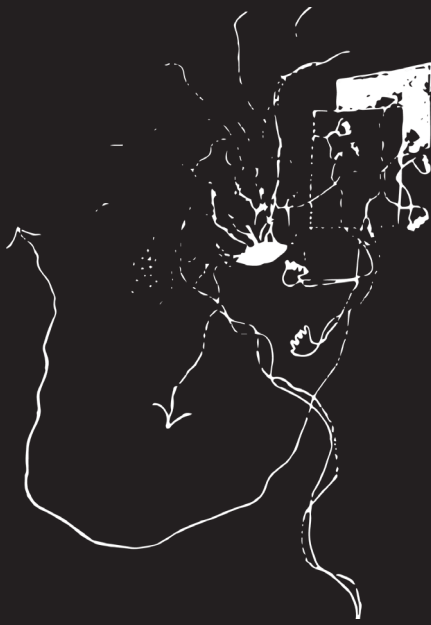
También nos da datos de la copia en limpio que se utilizó como original para la interrumpida edición de la Universidad de Granada. Antonio Gallego Burín, Eduardo Blanco-Amor y Emilio García Gómez fueron los amanuenses. Gallego Burín fue quien más poemas copió, catorce; dos a máquina por parte de Blanco-Amor y cuatro por García Gómez. Esta información desmitifica y rompe la ligazón común y gratuita de los nombres Federico García Lorca y Emilio García Gómez. Anderson deja en claro que las copias en limpio ofrecen «evidentes revisiones posteriores por parte de Lorca, Gallego Burín y García Gómez». ²²² Las revisiones aparecen a lápiz o a tinta negra y Anderson supone que quizá hayan existido por lo menos dos revisiones parciales en distintas ocasiones.

Sobre cómo y cuándo cristalizó el libro, A. Anderson pone como primera fecha el hecho de que antes de septiembre de 1934, o sea antes de la declaración de Lorca a Emilio García Gómez sobre el homenaje a los poetas de Granada con una serie de casidas y gacelas; segundo: hasta antes de diciembre de 1934 no había ningún poema publicado con la designación gacela o casida. Podemos agregar la importancia del título unificador ya a finales de diciembre de ese año del título *Diván del Tamarit*. Anderson concluye: «todo demuestra que la idea de un ciclo de poemas con títulos “árabes” debió surgir en el verano de 1934 (junio/julio/agosto/septiembre), más probablemente en Granada». ²²³

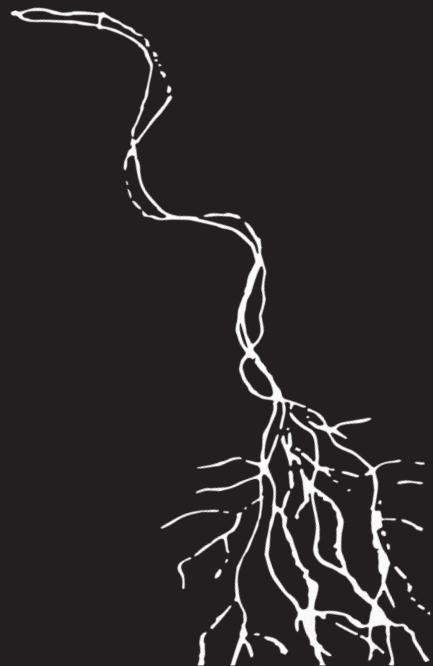
²²¹ *Ibid.*, pp. 70-74

²²² *Ibid.*, p. 77.

²²³ *Ibid.*, p. 85.



Continuación a la
Recepción crítica de
Diván del Tamarit



En 1982 y para Círculo de Lectores, el investigador Allen Josephs entrega una antología poética, con prólogo y notas. En las páginas dedicadas al *Diván* escribe: «comparten, como muchos de los poemas de *Poeta en Nueva York*, un acento personal, interior, y angustiado, pero han perdido el carácter apocalíptico o profético con sus correspondientes toques oníricos o “surrealistas”». ²²⁴ Para él también son una vuelta a *Libro de poemas* pero sin la «inseguridad técnica de la juventud ni la nota romántica de aquella época».

Al conjuntar los poemas del *Diván* con los sonetos, le parece que son «complejos, herméticos, personales y densos, muchos de ellos en segunda persona, en soliloquios que combinan y recombinan los inseparables elementos del amor y de la muerte». ²²⁵ Es decir, el apóstrofe señalado por Auclair y el binarismo repetido de amor y muerte. Los calificativos a los poemas pasan por el «erotismo morboso», «mezcla tanático-erótica», «amor-flamante» y finalmente «innegable autenticidad poética».

Por otro lado, el doctor en literatura, Emilio Barón Palma, ha dedicado estudios no sólo a la poesía de Federico García Lorca sino a la de Luis Cernuda, *Luis Cernuda: vida y obra*, también publicada en 1990. Tenemos que puntualizar que el corpus de su análisis a la obra lorquiana tiene como base los trabajos de Daniel Devoto de 1976 y el de Mario Hernández de 1981. *Agua oculta que llora* se divide en tres partes: la génesis del *Diván*, «desde las aguas de Granada hasta el proyecto lorquiano (fechable) hacia 1921 de “escribir un gran poema entre oriental y cristiano, europeo, del agua”»; ²²⁶ la de la búsqueda de paralelismo entre la poesía de Hafiz, los poetas arábigoandaluces y –en esto se diferencia de otros– de más autores árabes traducidos por Emilio García Gómez; por último, una sección de interpretación, poniendo atención al léxico simbólico del libro, al color blanco, verde, a las flores, plantas y al agua.

La presencia «casi omnipresente» del agua que había anotado Hernández es retomado por Barón Palma, y es que para él *Diván del Tamarit* es

²²⁴ Federico García Lorca, *Antología poética*, ed. Allen Josephs, Círculo de Lectores, Barcelona, 1982, p. 59.

²²⁵ *Ibid.*, p. 60.

²²⁶ Emilio Barón Palma, *Agua oculta que llora: el Diván del Tamarit de García Lorca*, Editorial Don Quijote, Granada, 1990, p. 10.

un poema del agua, uno que se inicia desde *Canciones*, con el tema presente del adolescente/niña/niño ahogado, y que culmina en el *Diván*.²²⁷ Es el llanto del rey Boadbil y las aguas de Fuente Vaqueros lo que el crítico ha venido a unir para crear su interpretación de un libro donde se llora por un amante perdido, que aparece recurrentemente ahogado en los poemas. Ya Emilio García Gómez daba con una Granada, donde el agua de acequias, aljibes y fuentes «la aturden, la ahogan, la despeñan por las cuestas y la transportan, en su fluir...».²²⁸ Pero Barón Palma traza una genealogía desde el río físico, hasta meditaciones y apariciones del agua en los textos lorquianos.

Emilio Barón Palma ha encontrado paralelismo entre “The Waste Land” de T. S. Eliot y *Diván del Tamarit*. ¿Desde dónde? Desde el tema del ahogamiento, del amante ahogado. Ciertamente hay versos en Eliot donde se habla de ello: «With a wicked pack of cards. Here, said she, / Is your card, the drowned Phoenician Sailor... [...] I do not find / The Hanged Man. Fear death by water», o el poema “Death by water” pero pareciera un poco arriesgado o forzado hacer tales comparaciones y llegar a tales conjeturas.²²⁹

Agua oculta que llora es el resultado de una relectura de Barón Palma de un trabajo escrito el primer año de estudiante de doctorado en la Universidad de Montreal en 1972.²³⁰ La propuesta de Barón Palma, en palabras suyas, es interpretar «el último poemario de Lorca, el enigmático *Diván del Tamarit*» y sugerir «una posible ordenación de toda su poesía a partir de las conclusiones obtenidas».²³¹ Es encontrar una narrativa dentro del libro, esto es «el cuento del poemario: la muerte en el agua de un joven amado del poeta».²³² Ve una importancia narrativa en las gacelas que luego pierde en la casidas, exceptuando a la “Casida del herido por el agua”, que cree un resumen de todas las gacelas y que por lo tanto se permite trasladarla al primer grupo de gacelas (esta es su propuesta de ordenación). Y es que la ligazón de la “Casida del herido por el agua”, por ejemplo con el “Noiturnio do adoescente morto” de los *Seis poemas galegos* o las relaciones con el agua son predecibles, pero como he dicho, deberíamos ser precavidos en conjunciones. Barón Palma pudo sumar el apóstrofe como recurso retórico, la recurrencia de la segunda persona para dar carácter a tal «amado», pero su análisis se inclina más a la interpretación.

Barón Palma se repite con la crítica anterior en llamar al *Diván* como el «poemario más bello y difícil de Lorca, [...] se caracteriza ante todo por

²²⁷ *Ibid.*, p. 27.

²²⁸ A. Anderson, *op. cit.*, p. 187.

²²⁹ Véase su estudio *T. S. Eliot en España*, Universidad de Almería, Almería, 1996, p. 19.

²³⁰ Francisco Lira, “Entrevista a Emilio Barón: escritor, poeta y profesor universitario”, en *La poesía de Emilio Barón*, ed. Ana Belén León Marco, Editorial Universitaria de Almería, Almería, 2012, p. 139.

²³¹ Pedro M. Domene, “La soledad, la lluvia y los caminos de Emilio Barón”, en *La poesía de Emilio Barón Palma...*, p. 96.

²³² Barón Palma, *op. cit.*, p. 49.

su densidad y su hermetismo, se trata de una poesía que ejerce un fuerte impacto emocional y que, al mismo tiempo, no se deja prender fácilmente en las mallas de la intelección, del análisis crítico». ²³³ Hemos visto, en la primera parte de este trabajo recepcional, cómo ante el análisis esas aparentes dificultades han sido dejadas de lado, desde el examen silábico, métrico, rítmico, o con Concha Zardoya, metafórico. En resumen, lo que quiere entregarnos Barón Palma es un ensayo literario, «una visión inusitada (e inesperada) de la obra estudiada. Algo tan llamativo o sugerente que incite a releer ese autor o esa obra como una obra nueva». ²³⁴

El siguiente libro de la recepción crítica es de Candelas Newton, *Lorca, una escritura en trance, Libro de poemas y Diván del Tamarit* de 1992; trabajo que he podido revisar parcialmente desde *Google books*, y que amplió con dos reseñistas. El corpus para su análisis es el material bibliográfico de la edición de Anderson; el «amado», visto por Barón Palma, vuelve a aparecer pero sin concreción: «en constante proyección hacia el amado sin nunca abarcarlo». ²³⁵ Porque a esta aspiración vital la muerte con su inevitable rostro vuelve a aparecer.

Aquello que ha repetido la crítica del *Diván* como regreso o retorno desde Candelas Newton se analiza de un lugar opuesto: *Libro de poemas* frente a *Diván del Tamarit*, en «dos “dramatizaciones” extremas de una experiencia existencial: desde el final de una infancia feliz, la pérdida de la inocencia y el descubrimiento de una “sexualidad divergente” hasta el desgarrado mundo de un adulto que se sabe condenado por las leyes de la normalidad social, y, sobre todo, por las de la ortodoxia religiosa». ²³⁶ A esta labor de oposición se suma una segunda, la del lenguaje, la de los términos formales, pues mientras en *Libro de poemas* el lenguaje funciona como «transmisión de contenidos subjetivos» y la poesía como «captación directa de la realidad», en *Diván del Tamarit* sería «expresión autónoma, sostenida por la propia materialidad del lenguaje». ²³⁷

El lector puede encontrar referencias a trabajos anteriores como el de Jorge Guillén en las palabras de Newton: «*Diván del Tamarit* reúne una serie de once gacelas y nueve casidas dentro de los contornos de un jardín, el de Tamarit, y por extensión, el del mundo como *locus* existencial. El sujeto lírico se sitúa en medio de los elementos cósmicos (agua, aire, tierra, fuego), traídos por él al ámbito circundado del jardín, y con los que establece su juego poético». ²³⁸ Se trata de un trabajo donde térmi-

²³³ *Ibid.*, p. 31.

²³⁴ Rafael Vargas, “Entrevista a Emilio Barón y selección de su poesía...”, en *La poesía de Emilio Barón...*, p. 145.

²³⁵ Candelas Newton, *Lorca, una escritura en trance Libro de poemas y Diván del Tamarit*, John Benjamins, Amsterdam/Philadelphia, 1992, p. 124.

²³⁶ Luis F. Cifuentes, “Lorca, una escritura en trance. *Libro de poemas y Diván del Tamarit*”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 1 (1996), p. 250.

²³⁷ Newton, *op. cit.*, p. 9.

²³⁸ *Ibid.*, p. 121.

nos como «ambivalencia», «agonía» o «espacio existencial sin realización» son desarrollados en su demostración. La revisión al primer punto se logra, pero no el segundo, pues sólo se leen algunos «enunciados perentorios y dispersos», es un «triumvirato de premisas», una «laboriosa cristología», en palabras de Luis F. Cifuentes.²³⁹

Es Antonio F. Cao quien en su reseña del libro de Newton amplía lo de la cristología, por ejemplo cuando habla de la “Casida de la muchacha dorada”: «la luna está considerada, en parte, como uroboros, que en la concepción de Jung va como Cristo a autorregenerarse y autoinmolarse, proceso que se perpetúa con la comunión eucaristía».²⁴⁰ Finaliza el reseñista en el elogio, calificando al libro como una obligada lectura para los estudiosos de Lorca, ya que el análisis «ilumina la obra total del poeta».

Antonio Ferrera Comesaña publica su libro *Federico García Lorca: vida, obra y muerte*. Es interesante la advertencia en el prólogo de que se trata de un trabajo sistemático y bien construido. Pero apenas entramos a las páginas dedicadas al *Diván*, encontramos la titulación arbitraria de “Gacela del amor matutino” en vez de la correcta “Gacela del mercado matutino”; también incurre en afirmar que en el *Almanaque* (1935) se publicaron la “Gacela del amor imprevisto” y “Este pichón de Turia que te mando”, que es el soneto después llamado “Soneto gongorino en que el poeta manda a su amor una paloma” y que pertenece al libro de sonetos.

En ese intento de ligar la poética de Lorca con Oriente vemos el comentario a poemas de Hafiz y la escritura lorquiana. Los intentos que hemos visto sólo se quedan en el léxico y en algún giro sintáctico, y como ya se ha anotado con Anderson, dada la extensión de la poesía arabigoandaluza, es posible hallar afinidades léxicas y tópicas. Las composiciones del *Diván*, anota Ferrero Comesaña, son concluyentes «que por su densidad y poder de sugestión, un fuerte impacto emocional producen [...] venían a completar –por decirlo de alguna manera– el ciclo de su poesía erótica en la más noble acepción de la palabra».²⁴¹

Su estudio se centra en *Diván del Tamarit*, *Sonetos oscuros* [sic] y *Suites*. Así que su ensayística va pasando de un libro a otro, de un poema a otro con plena libertad. Nos dice cómo la crítica suele «resbalar sobre el conjunto del *Diván* tal vez porque su dificultad estriba principalmente en la originalidad, en la novedad de sus metáforas. Acaso también, porque sin el carácter homosexual que emana de los versos (excepto en la “Casida de la muchacha dorada”), no fácil resulta su comprensión».²⁴² En resumen, el libro de Comesaña, lleno de inconsistencias y permitiéndose muchas “licencias literarias”, en vez de iluminar la obra lorquiana nos entrega turbiedad.

²³⁹ F. Cifuentes, *op. cit.*, p. 251.

²⁴⁰ Antonio F. Cao, *Hispanic Review*, 3 (1994), p. 445.

²⁴¹ Antonio Ferrera Comesaña, *Federico García Lorca: vida, obra, muerte*, Muñoz Moya, Sevilla, 1996, p. 199.

²⁴² *Ibid.*, p. 202.

Francisco Umbral escribe en 1968, para la Biblioteca Nueva, *Lorca, poeta maldito*; hay una segunda edición para Bruguera en 1978; cito en esta revisión desde la edición de Planeta de 1998. Umbral advierte rápidamente, por el título, que «poeta maldito en función de su emparentamiento, cada vez más hondo y consciente o inconsciente, con las que convendremos en llamar fuerzas del mal»,²⁴³ es decir, una genealogía que busca sacar desde «las últimas habitaciones de la sangre» aquella fuerza creativa del duende lorquiano. Aquello que tiene sonidos oscuros o el daimonismo de Andalucía viene a enrarecer la poética de Lorca y lo acerca al sueño y al misterio.

Precisamente para Umbral la muerte y el sueño llegan a «reteñir la realidad o a contrastarla desventajosamente, de modo que podemos ir siguiendo progresivamente en la obra de Federico esta crecida lenta e inexorable de las aguas del sueño y de la muerte por las laderas de la vida, hasta los poemas fúnebres de *Diván del Tamarit*».²⁴⁴ *Poemas fúnebres* porque para él *Diván del Tamarit* carece de movimiento, es agua estancada.

Su análisis incluye el subjetivismo lírico: «lirismo objetivo es el que ve de fuera a dentro o de dentro a afuera. Lirismo subjetivo es el que ve de dentro a más adentro», por lo tanto, escribe, la «poesía objetiva se hace con metáforas exteriores racionales y razonables –aun dentro de toda su posible sorpresa expresiva–, y la poesía subjetiva se hace con metáforas interiores, irracionales, irrazonables muchas veces».²⁴⁵ Y aunque Lorca sea para él un poeta de la descripción o de la narración, su metaforismo es siempre interno, o sea «el drama que describe no es tal drama sino la dinamización exterior de su tragedia interior». Lamentamos que no dé ejemplos con versos de García Lorca.

Liga también al *Diván* con los *Sonetos del amor oscuro*, poniendo énfasis en el tono de amor oscuro, pero porque no hay luz, «tu boca ya sin luz para mi muerte», pero ya hemos visto con Eiche que más que oscuro estamos ante un tipo de muerte. Lo que hace Umbral es poner atención a los sintagmas «noche herida» y «oscuros planetas» (“Gacela de la terrible presencia”), «turbias cloacas de la oscuridad» (“Gacela del amor desesperado”), «sombra violeta de mis manos» (“Gacela del niño muerto”), «muro de malos sueños» (“Gacela del recuerdo de amor”); yo preferiría inclinarme hacia la noche, hacia ese espacio nocturno, donde «sobra todo lo demás». Junto a la noche, las menciones del viento, el aire, y el llanto, vemos esa marcada reutilización de tópicos orientales para completar su libro.

Fernando Lázaro Carreter explica de dónde viene este sintagma del amor oscuro: «Oscuro fue desde sus orígenes míticos, cuando del Caos nacieron la Noche y el Erebo, aquel reino de la lobrete. La Noche de alas negras –Aristófanes lo explica– depositó un huevo nacido del viento

²⁴³ Francisco Umbral, *Lorca, poeta maldito*, Planeta, Barcelona, 1998, pp. 85 y 86.

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 88.

²⁴⁵ *Ibid.*, pp. 102-104.

en el seno del Erebo, y de tal horror surgió Eros: oscuro pues, desde su nacimiento». ²⁴⁶ Y continúa «Ya Poliziano lo llamó así. Los “demonios” de la Venus vulgar, explicaba el neoplatónico Masilio Ficino en el siglo xv, provienen de una aire craso y turbio, por lo cual mantiene a los hombres “nebulis amoris obcecati”, cegados por las brumas del amor. León Hebreo puntualizaba que la pasión erótica se engendra en la cara “oscura” del alma; ese amor carece de “propia luz”, “deja la luz por la sombra”, “sigue umbrosas imágenes” y “se anega en el agua turbia”. Petrarca mismo, enamorado confesará “che'l nostro estato è inquieto e fosco”».

Umbral llama a *Diván del Tamarit* «su primer libro de amor». Pues aquello que ha sido presencia permanente, el erotismo, deja paso al amor y éste, a su vez, va dejando el paso a la muerte. Movimiento de lo erótico a lo amoroso y a la muerte, acotando que a «lo largo de la casi totalidad de su obra, es un poeta erótico, casi nunca un poeta amoroso». ²⁴⁷

Define al *Diván* como «el libro más confesional de Lorca y el más puramente lírico, subjetivo. [...] ¿Y qué es lo que hay en su lirismo subjetivo, intimista, confesional? Muerte y sólo muerte para decirlo con palabras suyas. [...] Así pues, *Diván* no es un libro funeral, mortuorio, porque tenga presagios de la muerte cercana, como se ha venido sosteniendo novelescamente. La muerte no le viene del futuro, sino del pasado. La muerte la traía Lorca consigo al Tamarit». ²⁴⁸ Llama a esta permanencia el mal, el misterio, el drama, la pena existencia, la angustia andaluza, cosas inherentes en la obra de García Lorca.

Quizá las líneas más citadas del estudio de Umbral son éstas:

«*Diván del Tamarit* es un libro intenso donde se pide el amor y se espera la muerte. [...] Buena parte de los poemas de este libro son ya estáticos, no dinámicos. [...] Con la vida cansada y la obra en depuración, Lorca renuncia en el *Diván* a inventar argumentos para su lírica o ponerle lírica a sus argumentos. Así, el *Diván* es un libro donde no pasa nada o pasan muchas menos cosas que en toda la poesía anterior de Lorca. Este Lorca tardío ha perdido casi todo su dinamismo. Se ha quedado quieto. Como para morir». ²⁴⁹

Podemos afirmar con Umbral que sí hay un estatismo en algunos poemas, vv. 13-16 de la “Gacela del amor imprevisto”; vv. 15-16 de la “Gacela del niño muerto”, donde *era*, verso bisílabo entre dos alejandrinos, apenas es el verbo; vv. 9-10 de la “Casida del herido por el agua” (epifonema); vv. 1-2 de la “Casida del sueño al aire libre” (tropo notación), ²⁵⁰

²⁴⁶ Fernando Lázaro Carreter, “Poesía de Lorca recuperada”, *ABC*, 17 de marzo de 1984, p. 3.

²⁴⁷ Umbral, *op. cit.*, p. 211.

²⁴⁸ *Ibid.*, pp. 212 y 213.

²⁴⁹ *Ibid.*, pp. 218 y 219.

²⁵⁰ «Segmento de texto aislado, que se presenta sin ninguna función predicativa ni sintáctica, sin que por ello haya elipsis; en el caso más sencillo da indicaciones de tiempo y lugar, situando un

vv. 13-16 del mismo poema; vv. 15-18 de la “Gacela del mercado matutino”, con el mismo ejemplo de líneas exclamativas. Estatismo o ausencia del movimiento de los versos no necesariamente significa apagamiento o muerte pero su manera de ensayar es verdaderamente un gozo.

Paralelo a este estudio, o del mismo 1998, es la recopilación de Pedro Guerrero Ruiz y Verónica Dean-Thaker: *Federico García Lorca. El color de la poesía*. El interés de ellos es la reunión de convergencias o destrucciones entre pintura y poesía. Allí los *Seis poemas galegos* y *Diván del Tamarit* están emparentados bajo el estudio: “Del paisaje gallego al jardín recreado”. Como puede intuirse, el trabajo se liga con los comentarios hechos por Jorge Guillén en 1946 y Candelas Newton en 1992.

Se anota como fechas de construcción del libro de 1932 a 1936, quizá basándose en la publicación y no en la escritura o fecha de los manuscritos. Y en ese sentido es errónea la noticia que dan de 1940 como fecha de publicación del *Diván* en Losada. En tanto, «perfumes del amor» y «símbolos botánicos» sirven para designar al primer poema que inaugura el *Diván*. La colorística suma el color dorado, «amarillos y las sombras», donde el poeta quiere «amar en la oscuridad».²⁵¹

La paráfrasis a los poemas me parece de una interpretación excesiva o arbitraria: «los amarillos se agrupan en una inundación» o el «Pavimento infinito» por un «pavimento como dolor, como crueldad: ciudad y muerte». Para ellos el poemario es «como una solicitud de ayuda, como [si el poeta] pidiera ser comprendido y nos llamara».²⁵² Su estudio se liga con los comentarios de Luis Cernuda, Guillermo Díaz-Plaja y por su puesto con Hernández Valcárcel.

Añadiré una curiosidad surgida durante la revisión bibliográfica de *Diván del Tamarit*: el 25 de mayo de 1998 durante el congreso “Federico García Lorca. Clásico Moderno (1898 – 1998)” María Luz Escribano presentó un poema como inédito, la “Casida del niño triste del Mauror”.²⁵³ El título del poema inmediatamente descartaría su incursión dentro del corpus de la obra lorquiana. Súmese que había anonimato sobre el poseedor de tal manuscrito y que ni siquiera se presentó una copia facsimilar o fotostática del poema.

Todavía se pueden añadir comentarios al *Diván* de los lectores de este siglo que pueden irse agrupando a las líneas duras que atraviesa la crítica: «*Diván del Tamarit* tiene la perfección de la madurez» (Andrés Soria Olmedo);²⁵⁴ «sorprende que, dado el tema, tan cercano en ocasiones

posible enunciado posterior». (“El ensayo fragmentario”, en *Mujeres maximalistas*, ed. Rosa de Diego, Lydia Vázquez, Univessitat Jaume, Castellón, 2005, p. 16.)

²⁵¹ Pedro Guerrero Ruiz y Verónica Dean-Thaker, *Federico García Lorca: el color de la poesía*, EDITUM, Murcia, 1998, p. 129.

²⁵² *Ibid.*, p. 134.

²⁵³ Jesús Arias, “Un poema presentado como inédito provoca controversia”, *El País*, 26 de mayo de 1998, recurso digital: <https://bit.ly/2FhI6n6>

²⁵⁴ Andrés Soria Olmedo, *Federico García Lorca*, Eneida, Madrid, 2000, p. 42.

al “amor oscuro”, y dada la extensión de los poemas, el *Diván del Tamarit* no sea un libro de sonetos» (Javier del Prado Biezma);²⁵⁵ «libro posterior [...] en el que la arqueología filológica de García Gómez en la lírica árabe-andaluza sirve de ocasión para embridar sus versos y producir unos poemas excepcionales, entre los mejores en el idioma» (Julián Jiménez Heffernan);²⁵⁶ «hay en este libro una asimilación más profunda de metros como el endecasílabo y de formas desprestigiadas como el soneto. Allí está el García Lorca más desnudo y más hondo que yo haya leído jamás. Tal vez, después de Shakespeare, no había habido tal matrimonio feliz entre la acción dramática y la reflexión lírica» (Hernán Bravo Varela).²⁵⁷

Sin embargo, es Encarnación Sánchez García la que da nuevas señas, por ejemplo, de la poca atención prestada a *Diván del Tamarit*. Esto tendría que ver con tres cosas: el éxito de Federico García Lorca como autor de teatro y su éxito en España y en América acapararía la crítica desviando su atención a este libro; la complicada historia textual del libro y por último «la dificultad intrínseca que presenta el intento de desentrañar el modo en que una tradición hispánica no romance se injerta en la obra romance de una poeta del siglo xx».²⁵⁸

Quisiera concluir este estudio con la última revisión que ha anotado Andrew A. Anderson sobre el libro lorquiano, en el que ya no habla de libro sino de colección de poemas: «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 evidencia cierta diferenciación –aunque no absoluta– entre las once “Gacelas” generalmente más amorosas y las nueve “Casidas” en su mayoría más metafísicas».²⁵⁹

²⁵⁵ Javier del Prado Biezma, “Paroxismo amoroso y preciosismo en los *Sonetos del amor oscuro*”, *Versants*, 58 (2011), p. 133.

²⁵⁶ Julián Jiménez Heffernan, “Poesía española (1900-1939)”, *Historia de la literatura. El mundo moderno: 1914 hasta nuestros días*, Akal, Madrid, 2004, t. 6, pp. 289 y 290.

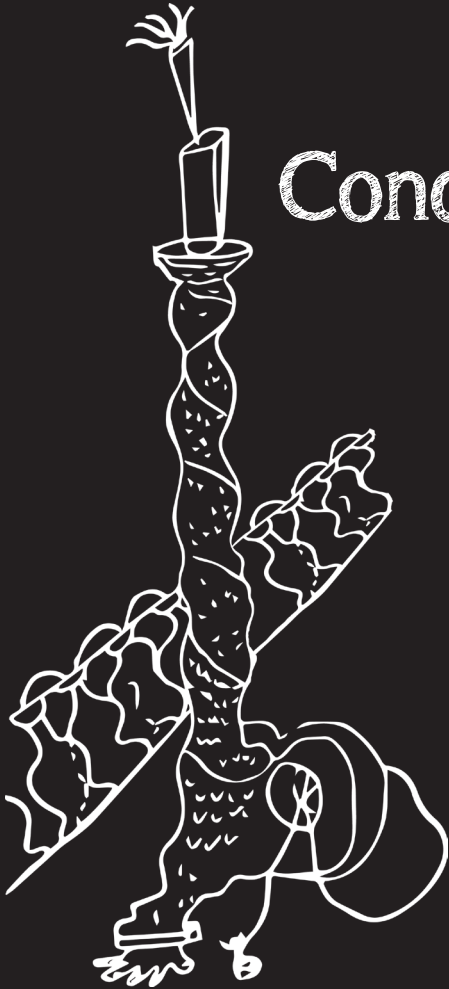
²⁵⁷ Hernán Bravo Varela, “Matrimonio feliz entre la acción dramática y la reflexión lírica”, en *Luvina, revista literaria*, 45 (2006), p. 89.

²⁵⁸ Encarnación Sánchez García, “Lorca y la tradición clásica andalusí: el *Diván del Tamarit*”, *La memoria e l’invenzione...*, p. 9.

²⁵⁹ Andrew A. Anderson, “Diván del Tamarit”, *Poéticas*, 2 (2016), p. 10.



Conclusiones



La conformación de *Diván del Tamarit* puede rastrearse desde agosto de 1931 hasta febrero de 1936; o sea que está en plena convivencia con los otros proyectos de teatro y poesía de García Lorca, fechados en la etapa de su madurez lírica y dramática. En esta exposición, se dejó patente las relaciones con la obra *Así que pasen cinco años*, con los *Sonetos del amor oscuro* o con la conferencia “Cómo canta una ciudad de noviembre a noviembre”. Asimismo, los cambios registrados en los títulos y versos de *Diván del Tamarit* son el resultado de la relación con los editores que publicaron los poemas, en los que Lorca pudo insertar cambios; estos «ciclos de escritura» revelan parte del proceso editorial de la construcción del libro; el primer ciclo quedó claro con la relación de Federico García Lorca y el matrimonio Concha Méndez y Manuel Altolaguirre, en cuya revista *Héroe* se publicaron los primeros tres poemas.

En estas reescrituras a sus poemas, parece que García Lorca vuelve a ver sus impresos y manuscritos y crece en él ese «anhelo de superación y rigor autocrítico» que anotó Concha Zardoya; y ya que puede volver a imprimir sus poemas deja allí una huella escritural. El paso del proyecto *Poemas para los muertos a Tierra y luna* y luego a *Diván del Tamarit* nos demuestran un titubeo que fue desapareciendo conforme escribía y publicaba los poemas. Las revisiones a los cambios de versos y títulos iluminó partes del sistema creativo de reescritura lorquiana y, en ese sentido, una uniformidad que signa el libro, por ejemplo en la conservación de fenómenos fonéticos a la hora de reescribir, como el verso tercero de la “Casida del sueño al aire libre” o la reescritura del verso de la “Casida de la rosa”. Y, en ese sentido, la crítica literaria que ha visto al libro como incompleto puede ver en estas características un contraargumento.

Llamé «resemantización» no solamente al cambio de título en los poemas, sino a la operación que busca que prevalezca una atmósfera léxica y estilística. Puse como el mejor ejemplo de la reescritura lorquiana el análisis de la “Gacela de la raíz amarga”, en la que se manifiesta una síntesis de las reescrituras: los versos «Ni la mano más pequeña / quiebra la raíz del agua», «Ni la mano más pequeña / abre la puerta del agua» y finalmente «Ni la mano más pequeña / quiebra la puerta del agua».

El segundo ciclo escritural ocurre durante el regreso de Argentina en el barco *Conte Biancamano*, entre el 4 y 5 de abril de 1934. Es el poema

“El llanto”, versión primera de la “Casida del llanto”, la que se publica en la *Antología* (1934) de Gerardo Diego; este poema nos ayudó a resaltar las «materialidades sonoras» del poema (la escucha del llanto, el canto de los ángeles, el ladrido de los perros, el viento y el violín), y además nos sirvió para entrar a lo que la crítica ha llamado «neopopularismo», es decir, una métrica nada rebuscada, medidas populares sencillas y el uso de la trimembración en las estrofas.

La revisión de “Casida de los ramos”, publicada el 26 de diciembre de 1934, dejó explícita dos cosas, el *topos* Tamarit y el nombre del poemario al pie del manuscrito; nos sirvió también para analizar el sentido semántico entre «agrupar» y «ahuyentar» y valorar como errónea la lectura «apagar» y «ahuyentar»; además reveló el paralelismo fonético de los versos «Sentados con el agua en las rodillas / dos valles aguardaban al Otoño»; y lo más importante, dejar en claro que en este diciembre Lorca titula de forma explícita el libro en declaraciones en periódicos y entrevistas sobre su producción poética.

Las lecturas de *Diván del Tamarit*, desde la recitación de uno de los poemas o la lectura del libro completo, medían el gusto o el rechazo de su obra, le servían como termómetro para ver qué era lo necesario que debía reescribir. Por otro lado, las declaraciones en entrevistas mostraron cómo la pasión de Lorca por compartir su obra empieza a disminuir, y, en ese sentido, cómo empezó a buscar nuevos caminos editoriales, ya que la edición con la Universidad de Granada quedaría interrumpida. Al visitar el trabajo de Merlo Calvente vimos que el culpable del retraso no fue la Guerra Civil en España como se ha venido repitiendo, sino que quedó en decisiones de Antonio Gallego Burín que retrasó la publicación.

Genaro Estrada, Eduardo Blanco-Amor, Jorge Guillén, Tomás Garcés, Pablo Suero y muchísimos amigos más fueron quienes presenciaron la lectura del poema o incluso la génesis. Es en septiembre de 1934 cuando ocurre la famosa lectura de *Yerma* en la que están Emilio García Gómez y Antonio Gallego Burín quienes se comprometerían a escribir un prólogo y a editar el libro para la Universidad de Granada. El prólogo se escribió y un boletín anunciaba el número de CUADERNOS LITERARIOS que contendría las GACELAS DEL TAMARIT. Sin embargo, el desaliento de García Lorca por no ver su obra publicada se evidencia en la entrevista del 2 de abril de 1936, donde para *La voz* declaraba: «Tengo cuatro libros escritos que van a ser publicados: *Nueva York*, *Sonetos*, la comedia sin título y otro». Las cuartillas del libro de la edición interrumpida fueron recuperadas a través de Eduardo Rodríguez Valdivieso que serían con las que trabajarían después Francisco García Lorca y Federico de Onís en *Revista Hispánica Moderna*.

El tercer ciclo de escritura se inaugura con el *Almanaque literario*: cuatro poemas que se publican ya con la designación de «casida» y «gacela». Y aunque pareciera palabras que por vez primera aparecen en la lírica española, en el estudio vimos que exponentes de primera fila como Rubén Darío ya las incluían en su obra. En los autógrafos de los poemas de Lorca

se manifiesta el uso de «kasida» sobre «casida», uso preferido seguramente por los editores.

El análisis a la “Gacela de la huida” y la “Casida de la mujer tendida” nos reveló el sistema rítmico en los versos; esto ayuda para agregar argumentos rítmicos en la decisión de editar un verso de tal o cual manera. Encontramos en estos poemas los mecanismos de movimientos dialógicos de oposición y de paralelismo. Hallamos también la relación de García Lorca con la muerte, ya no desde su poesía sino a través de un recuerdo de infancia con la relación de estar tendido con los pies a la vista.

He puesto argumentos para la inclusión de la “Gacela del mercado matutino” dentro del conjunto, no sólo por aparecer con otros poemas en el *Almanaque*, sino por poseer rasgos estilísticos unificadores con los demás poemas del *Diván*: el verso «sufrir tus muslos», resultado además de la gradación semántica del estribillo; la republicación del poema en tres ocasiones, rasgo que veo como una manera editorial de desmarcarse del proyecto frustrado con la Universidad de Granada.

La “Casida de la rosa” se muestra como el resultado de la reflexión sobre la materia poetizable y una propuesta lírica de la eternidad de la rosa frente a su caducidad que se repite en casi todos los poemas de la tradición en lengua española. La revisión a la materialidad del manuscrito del poema lo liga con otros donde existe una preocupación métrica. En términos de edición, se nos aparece un Miguel García-Posada que oscila en decisiones textuales de una edición a otra.

“Gacela de la terrible presencia” reveló la relación de América y España a través del embajador Genaro Estrada y dos publicaciones: *Segundo Taller Poético* y *Revista Universidad* y quizá la edición *Poemas póstumos. Canciones musicales. Diván del Tamarit* [sic]; su revisión a las variantes reveló a Miguel García-Posada que eliminaba una metáfora y, otra vez, oscilaba en decisiones textuales. Si el primer poema del *Diván* inicia con un «Nadie» es preciso que el segundo poema se levante y diga «Yo quiero». Finalmente “Gacela de la muerte oscura” es el último poema publicado del ciclo *Diván del Tamarit* y nos reveló el mecanismo del velamiento: pasar de un «él» a un «todos», abierto y generalizador.

Por otro lado, la recepción de la obra lorquiana puede rastrearse desde la publicación del *Almanaque literario*, cuyas primeras reseñas aludieron a «poemas orientales». Gerardo Rivera, Luís Ardilla y Eduardo Blanco-Amor fueron quienes discutieron primeramente sobre los méritos y desméritos de esta publicación, unos desde el reclamo o la mera acrobacia y parano-masias entre «diván» y «devaneos» u «occidental» y «accidental». Domnita Dumitrescu al unificar los «vocablos-tema» en *Diván del Tamarit* reveló lo que la crítica abundaría de manera explícita o implícita desde el inicio, que ligaba *Diván del Tamarit* con el *Der west-östliche Divan* de Goethe.

Luego de la muerte de García Lorca, Guillermo de Torre fue quien se dio a la tarea de juntar su obra y editarla para la editorial Losada en Argentina en 1938. En el tomo seis apareció *El Diván del Tamarit*; los poemas que no se incluyeron en este apartado, por no tener las desig-

naciones «casida» y «gacela», pasaron al apartado *Poemas varios*. Esta edición, frente a la estadounidense de *Revista Hispánica Moderna* editada por Francisco García Lorca y Federico de Onís, presentó uno de los tantos problemas textuales, que devino en diferentes lecturas en la recepción de la obra. Los críticos leyeron una u otra edición y así se formaron un juicio, calificando al conjunto como incompleto o sencillo: es el caso de Ángel del Río que revisó ocho poemas o el caso de María Teresa Babín que a lo largo de la reimpresión de sus estudios, seguía con la misma edición frente a sus ojos.

Dámaso Alonso, Jorge Guillén y Luis Cernuda dedicaron estudios a la obra lorquiana donde el carácter español, el estudio de los jardines o la métrica viene a definir *Diván del Tamarit*. Se suma al comentario crítico Ángel del Río, que pone sobre la mesa mucho de lo que será recurrente después: la imitación de los poetas árabes, el elemento lúdico en sus poemas con una plenitud en la versificación que las hace sencillas, y la vuelta a lo folklórico y tradicional. Las notas críticas y poemas siguieron apareciendo en Latinoamérica; es el caso de *Revista Universidad* o *Segundo Taller Poético*, con líneas que anunciaban la noticia de la muerte del poeta granadino. Es hasta los años cincuenta que en España comienzan a aparecer estudios serios sobre la obra de García Lorca, pues el tabú hacia el poeta asesinado comenzaba a disminuir.

Uno de los pasos en la conformación y edición del corpus lorquiano fue la propuesta de Arturo del Hoyo para la casa editorial Aguilar en 1954. Aquí se añade la “Gacela del mercado matutino” al corpus; la propuesta de Arturo del Hoyo es una oscilación entre la edición de Guillermo de Torre y *Revista Hispánica Moderna*. Así, pues, con un corpus más completo los comentarios se siguen sumando; Guillermo Díaz-Plaja añade como revisión la metáfora lorquiana en plena ligazón con la poesía arábigoandaluza (Jaroslaw M. Flys y Concha Zardoya llevarán más lejos el análisis metafórico). Asimismo, es él quien empieza con la distinción entre «casidas» y «gacelas» y quien pone sobre la mesa el término «neopopularismo» que se puede ligar con los estudios de métrica y el «verso libre de base tradicional» que estudiará Isabel Paraíso.

Más adelante, Jaroslaw M. Flys centra sus estudios en los temas estilísticos, especialmente en la metáfora, posicionando la de *Diván del Tamarit* entre el *Romancero gitano* y *Poeta en Nueva York*, con calificativos como «metáforas preciosas» o «composiciones impresionantes». En este mismo sentido, y en la misma editorial, vimos cómo Christoph Eich revela otro tipo de muerte en *Diván del Tamarit*: la muerte clara. Y puesto que Lorca es un poeta diverso, es claro que también la muerte poseería distintos rostros en su poética.

Por otro lado y a pesar de haber contabilizado 21 poemas en su lectura del *Diván*, Jean-Louis Schonberg y Alfredo de la Guardia se quedan en la crítica parcial, pues se centran más en el hombre y su homosexualidad que en el texto. (Carlos Blanco Aguinaga que reseñó el libro sentencia lo convencional de sus interpretaciones.) Alfredo de la Guardia

enfatisa la cuestión de la problemática textual de las composiciones de *Diván del Tamarit*.

Los editores modernos marcan una nueva pauta en los análisis: se centran en los manuscritos, su materialidad y en el análisis de variantes, en una anotada cronología. De ellos, Miguel García-Posada de una edición a otra, en vez de uniformar las ediciones no entrega desequilibrio y vacilación. El prólogo de Emilio García Gómez por fin se añade al libro en la edición de Miguel Hernández y se reanima la alquimia textual que no pudo ver García Lorca. Los calificativos al conjunto son ya de plena madurez y como uno de los grandes libros de poesía europea del siglo xx.

Andrew A. Anderson es quien hace la edición crítica más completa de su tiempo. Traza una genealogía física, histórica y geográfica con el transfondo árabe y sabe que hay que tener cuidado con las conclusiones rápidas que las vinculen, pues dada la extensión de la poesía arabigoandaluza es posible encontrar afinidades léxicas y tópicas. El verdadero tema del *Diván del Tamarit* para A. Anderson es Granada: huertas, acequias, torres, valles, ríos, juncos, jazmines, aljibes y surtidores.

Justamente, es el agua lo retoma Emilio Barón Palma como tema de *Diván del Tamarit*. Su análisis se centra más en la interpretación, en la búsqueda del relato de la muerte en el agua de un joven amado del poeta y, en ese sentido, traslada la "Casida del herido por el agua" al primer grupo de gacelas por encontrarlas más narrativas que las casidas. También el trabajo de Candelas Newton se centra más en el análisis simbólico pero recurriendo a temas despachados como el de los jardines que hiciera Jorge Guillén en 1946.

Francisco Umbral también trabaja el tema del agua, pero desde el estancamiento. Para él *Diván del Tamarit* es el libro más confesional y puramente lírico. Lo distintivo de su argumentación es el movimiento que hace de lo erótico, a lo amoroso y a la muerte. Y es que estamos en los poemas ante la ausencia de movimiento, casi no hay verbos en algunos versos y pareciera usarse como argumento para las ideas de Francisco Umbral.

En conclusión, la visión de un libro incompleto responde a una lectura parcial del libro, es decir, a la edición primera de Guillermo de Torre. Hay en el acercamiento a *Diván del Tamarit* el resaltamiento de las palabras «Tamarit», «casida» o «gacela» que distraen del poema meramente lorquiano; digo lorquiano porque durante el análisis uno se da cuenta cómo Lorca se revisa a sí mismo para modificar con una sola palabra todo el contexto del poema. Las lecturas públicas ante amigos le daban la impresión de una primera recepción de su obra. Las palabras que ha dicho Lorca sobre hacer un homenaje a los poetas de Granada ha quedado perpetuándose y la crítica superficial las recupera como mármol macizo difícil de cambiar. Las revisiones aquí no han hecho sino tratar de horadar esta nominación para darle su verdadero valor al libro.

El libro es un despliegue de la madurez lírica de Lorca: aparición del yo, como sujeto enunciador y el tú como apóstrofe. Los estudios no se quedan en la superficialidad de imitación de poesía árabe y andaluza

sino que entran en el estudio pleno de la metáfora y de la métrica, de la colorística; los temas ya no son el amor y la muerte, sino Granada, el agua, la agonía. El diálogo que registra *Diván del Tamarit* con otras obras nos entrega a un García Lorca prolífico, uno que tenía muchos trabajos en el tintero, que aprecia que los trazos de una obra pueden repetirse en otra.

Lo primero que me inquietó durante las primeras lecturas de *Diván del Tamarit* fueron los nombres «casidas» y «gacelas». Creía que si analizaba rítmica y metafóricamente podía hacer una clara distinción entre una y otra. Fue gracias a las ediciones críticas que pude ir registrando parte del sistema escritural de Lorca. Creo que lo he hecho en este trabajo es proponer una manera de leer estas ediciones, y poner argumentos creativos para justificar las variantes textuales de una edición a otra.



Bibliografía



- A. ANDERSON, Andrew, "Diván del Tamarit", *Poéticas*, 2 (2016), 5-25.
- , "García Lorca como poeta petrarquista", en *Estudios sobre la Fernández-Galiano*, Manuel. *Antología Palatina, epigramas helenísticos*. Madrid: Gredos, 1978. *poesía de Lorca*, Ed. Luis Fernández Cifuentes, Istmo, Madrid, 2005.
- A. FRONTINI, Norberto, *Homenaje de escritores y artistas a García Lorca*, Porter, Buenos Aires-Montevideo, 1937.
- AUCLAIR, Marcelle, *Vida y muerte de García Lorca*, Era, México, 1972.
- ALMANAQUE LITERARIO, Editorial Plutarco, Madrid, 1935.
- ALONSO, Amado, *Materia y forma en poesía*, Gredos, Madrid, 1986.
- ALONSO, Dámaso, *Poetas españoles contemporáneos*, Gredos, Madrid, 1958.
- ARIAS, Jesús, "Un poema presentado como inédito provoca controversia", *El país*, 26 de mayo de 1998, recurso digital: <https://bit.ly/2FhI6n6>
- BABÍN, María Teresa, *Estudios lorquianos*, Editorial Universitaria, Puerto Rico, 1976.
- BARÓN PALMA, Emilio, *Agua oculta que llora: el Diván del Tamarit de García Lorca*, Editorial Don Quijote, Granada, 1990.
- BLANCO AGUINAGA, Carlos, *Federico García Lorca. L'homme. L'œuvre*. Librairie Plon, Paris, reseña, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 1-2 (1959), 130-132.
- BLANCO-AMOR, Eduardo, "Un recuerdo de Federico García Lorca, cómo nació un libro inédito, *El diván del Tamarit*", *Ensayos*, 16 (1937), 1-7.
- BRAVO VARELA, Hernán, "Matrimonio feliz entre la acción dramática y la reflexión lírica", *Luvina*, 45 (2006), 89.
- CERNUDA, Luis, *Prosa I*, (ed). Derek Harris y Luis Maristany, Siruela, Madrid, 1994.
- DARÍO, Rubén, *Obras completas*, A. Aguado, Madrid, 1950.

- _____, *Tierras solares*, ed. Leonardo Williams, Madrid, 1904.
- DE DIEGO, Rosa (ed.), Lydia Vázquez, *Mujeres maximalistas*, Univessitat Jaume, Castellón, 2005.
- DE LA GUARDIA, Alfredo, *García Lorca, persona y creación*, Schapire, Buenos Aires, 1961.
- DE TORRE, Guillermo, *Las metamorfosis de Proteo*, 2ª ed, Revista de Occidente, Madrid, 1967.
- DEL HOYO, Arturo, “Un poeta reunido”, *ABC*, 17 de agosto de 1986, p. 133.
- DEL PRADO BIEZMA, Javier, “Paroxismo amoroso y preciosismo en los *Sonetos del amor oscuro*”, *Versants*, 58 (2011), 129-149.
- DEL RÍO, Ángel, “El poeta Federico García Lorca”, *Revista Hispánica Moderna*, 3 (1935), 174-184.
- _____, “Federico García Lorca (1899-1936)”, *Revista Hispánica Moderna*, 3-4 (1940), 193-260.
- _____, Ángel, *Vida y obras de Federico García Lorca*, Heraldo de Aragón, Zaragoza, 1952.
- DÍAZ-PLAJA, Guillermo, *Federico García Lorca, su obra e influencia en la poesía española*, 2ª ed, Espasa-Calpe, Argentina, 1955.
- DIEGO, Gerardo, “El llanto, la música y otros recuerdos”, *Versos para Federico: Lorca como tema poético*, ed. Eduardo Castro, Universidad de Murcia, Murcia, 1986.
- DJBILOU, Abdellah, *Diwan modernista, una visión de oriente*, Taurus, Madrid, 1986.
- DUMITRESCU, Domnita, “Estructura léxica del *Diván del Tamarit*”, *Actas del IV Congreso Internacional de Hispanistas*, coord. Eugenio de Bustos, 2. vol., Universidad de Salamanca, Salamanca, 1982, pp. 409-424.
- EICH, Christoph, *Federico García Lorca, poeta de la intensidad*, Gredos, Madrid, 1958.
- El Heraldo de Madrid*, 17 de enero de 1935.
- ESTRADA, Genaro, “Federico García Lorca”, *Revista Universidad*, 10 (1936), s. p.

- F. CAO, Antonio, *Hispanic Review*, 3 (1994), 443-445.
- F. CIFUENTES, Luis, "Candelas Newton, *Lorca, una escritura en trance*. Libro de poemas y *Diván del Tamarit*", reseña, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 1 (1996), 250-252.
- FERRERA COMESAÑA, Antonio, *Federico García Lorca: vida, obra, muerte*, Muñoz Moya, Sevilla, 1996.
- FORTUÑO, Santiago (editor), *Poesías asiáticas puestas en verso castellano por el Conde de Noroña*, Hiperión, Madrid, 2003.
- GALLEGO MORELL, Emilio, "Un poeta reunido", *ABC*, 20 de enero de 1955, p. 13.
- GARCÍA GÓMEZ, Emilio, "Lorca y su *Diván del Tamarit*", *ABC*, 5 de febrero de 1982, p. 3.
- _____, *Poemas arabigoandaluces*, Espasa-Calpe, Buenos Aires, 1942.
- GARCÍA LORCA, Federico, *Antología poética*, ed. Allen Josephs, Círculo de Lectores, Barcelona, 1982.
- _____, *Antología poética (1918-1936)*, sel. Rafael Alberti y Guillermo de Torre, Pleamar, Buenos Aires, 1943.
- _____, *Diván del Tamarit, Seis poemas galegos, Llanto por Ignacio Sánchez Mejías, Poemas sueltos*, ed. crítica de Andrew A. Anderson, Espasa-Calpe, Madrid, 1988.
- _____, *Federico García Lorca*, ed. Miguel García-Posada, Edaf, Madrid, 1979.
- _____, *Federico García Lorca*, ed. Miguel García-Posada, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, Barcelona, 1996.
- _____, Federico, *Obra completa*, ed. Miguel García-Posada, Akal, Madrid, 2008.
- _____, Federico, *Obras completas*, ed. de Arturo del Hoyo, Aguilar, Madrid, 1954.
- _____, *Obras completas*, ed. de Arturo del Hoyo, Aguilar, México, 1991.
- _____, *Obras completas*, ed. Guillermo de Torre, Losada, Buenos Aires, 1938.
- _____, "Obras inéditas", *Revista Hispánica Moderna*, 3-4 (1940), 307-314.

- _____, *Poeta en nueva York*, ed. Andrew A. Anderson, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2015.
- _____, *Primeras canciones, Seis poemas galegos, Poemas sueltos, Canciones populares*, ed. Mario Hernández, Alianza, Madrid, 1981.
- _____, Guillermo de Torre, Carlos García, *Correspondencia y amistad*, Iberoamericana, Madrid, 2009.
- GIBERT I PUJOL, Miquel Maria, Amparo Hurtado Díaz, José Francisco Ruiz Casanova, *Literatura comparada catalana i espanyola al segle XX: Gèneres, lectures i traduccions (1898-1951)*, Punctum, Barcelona, 2007.
- GIBSON, Ian, *Federico García Lorca*, Crítica, Barcelona, 1998.
- GOÑI, Javier, “García Posada pone en limpio a García Lorca”, *El País*, 1 de diciembre de 1996, consultado en <https://bit.ly/2TVTtdO>
- GUILLÉN, Jorge, “Jardines españoles. Antonio Machado, Pedro Salinas, Dámaso Alonso y García Lorca”, Universidad Nacional de Córdoba (Bogotá), 6 (1946), 153-165.
- HERNÁNDEZ, Mario, “Cronología y estreno de *Yerma*, poema trágico, de García Lorca”, *Rev. Arch. Bibl. Mus.*, 2 (1979), 289-315.
- HERNÁNDEZ VALCÁRCEL, Carmen, *La expresión sensorial en 5 poetas del 27*, Universidad de Murcia, Murcia, 1978.
- ISSOREL, Jacques, “Lectura de 'Gacela de la huida' de Federico García Lorca”, *Comunidad, Revista de la ULA*, 59 (1977), 118-127.
- JIMÉNEZ HEFFERNAN, Julián, “Poesía española (1900-1939)”, *Historia de la literatura. vol. VI. El mundo moderno: 1914 hasta nuestros días*, Akal, Madrid, 2004.
- LARREA, Pedro, “Imagen y repercusión de Federico García Lorca en el campo intelectual argentino tras su muerte y durante 1936”, *Letral*, 10 (2013), 29-46.
- LÁZARO CARRETER, Fernando, “Poesía de Lorca recuperada”, *ABC*, 17 de marzo de 1984, p. 3.
- M. FLYS, Jaroslaw, *El lenguaje poético de Federico García Lorca*, Gredos, Madrid, 1955.
- MERLO CALVENTE, María José, *Para una edición del Diván del Tamarit de Federico García Lorca*, tesis de doctorado, Universidad de Granada, 2015.

- MOLINO PRIETO, Begoña, “Aspectos métricos y formales de la tradición poética árabe en el *Diván del Tamarit* de Federico García Lorca”, *Rhythmica*, 11 (2013), 139-161.
- MONTERO, Juan, “Un modo de diálogo intertextual: el epígrafe literario en *Cántico*, de Jorge Guillén”, *Epos*, 13 (1997), 189-207.
- MORLA LYNCH, Carlos, *En España con Federico García Lorca [páginas de un diario íntimo, 1928-1936]*, España Renacimiento, Sevilla, 2008.
- NEWTON, Candelas, *Lorca, una escritura en trance Libro de poemas y Diván del Tamarit*, John Benjamins, Amsterdam/Philadelphia, 1992.
- NOVACEAU, Darie “...y recuerdo una brisa triste por los olivos”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 435-436 (1986), 439-454.
- PALOU, Pedro Ángel, “Reconciliación y fuerza en el *Diván del Tamarit* de Federico García Lorca”, *La palabra y el hombre*, 105 (1998), 141-152.
- PARAÍSO, Isabel, *El verso libre hispánico, orígenes y corrientes*, Gredos, Madrid, 1985.
- PELLÓN, Gustavo, “Góngora, Lorca, Lezama y la imagen poética”, *América en un poeta, Los viajes de Federico García Lorca al nuevo mundo y la repercusión de su obra en la literatura americana*, ed. Andrew A. Anderson, Universidad Internacional de Andalucía-Fundación Focus Abengoa, Sevilla, 1999.
- PÉREZ RODRÍGUEZ, Luís, *O pórtico poético dos Seis poemas galegos de F. García Lorca*, 2ª ed., Consello de Cultura Gallega, Santiago de Compostela, 1998.
- RIVERA, Gerardo, *La voz*, Madrid, 31 de enero de 1935.
- RODRIGO, Antonina, *García Lorca en Cataluña*, Geoplaneta, Barcelona, 1975.
- RUBIO, Fanny, “Federico García Lorca y la poesía española de primera posguerra”, en *Valoración actual de la obra de Federico García Lorca*, Casa de Velázquez y Universidad Complutense, Madrid, 1988.
- SALAZAR RINCÓN, Javier, *Por un anfíbio sendero: los espacios simbólicos de Federico García Lorca*, Promociones y Publicaciones Universitarias, Barcelona, 1998.
- SÁNCHEZ GARCÍA, Encarnación, “Lorca y la tradición clásica andalusí: el *Diván del Tamarit*”, *La memoria e l'invenzione: Presenza dei classici nella letteratura spagnola del Novecento*: atti del Congresso Internazionale: Salerno, 6-7 aprile 2006, coord. Maria D'Agostino, Alfonsina De Benedetto, Carla Perugini, 2008.

- SCHNEIDER, Luis Mario, *García Lorca y México*, UNAM, México, 1998.
- SCHONBERG, Jean-Louis, *Federico García Lorca, El hombre - La obra*, CEG, México, 1959.
- SEGUNDO TALLER PÓETICO, México, noviembre de 1936.
- SIEBENMANN, Gustav, *Los estilos poéticos en España desde 1900*, Gredos, Madrid, 1973.
- SOBRINO VEGA, Ángel Luis, *Las revistas literarias en la II República*, tesis doctoral, UNED, Madrid, 2012.
- SORIA OLMEDO, Andrés, “Mariana Pineda”, en *García Lorca, perfiles críticos* ed. Kurt Reichenberger y Alfredo Rodríguez López Vázquez, Edition Reichenberger, Kassel, 1992.
- UMBRAL, Francisco, *Lorca, poeta maldito*, Planeta, Barcelona, 1998.
- _____, *ABC*, 1 de diciembre de 1966.
- UTRERA TORREMOCHA, María Victoria, *Teoría del poema en prosa*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 1999.
- TRABADO CABADO, José Manuel, “Contexto y producción de sentido en la lectura lírica. Itinerarios poéticos de La casida de las palomas oscuras de Federico García Lorca”, *DICENDA. Cuadernos de Filología Hispánica*, 20 (2002), 325-342.
- VALENDER, James, “Federico García Lorca y Genaro Estrada”, en *América en un poeta, Los viajes de Federico García Lorca al nuevo mundo y la repercusión de su obra en la literatura americana*, ed. Andrew A. Anderson, Universidad Internacional de Andalucía-Fundación Focus Abengoa, Sevilla, 1999.
- WAHNÓN, Sultana, “La recepción de García Lorca en la España de la posguerra”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 2 (1995), 409-431.
- ZARDOYA, Concha, *Poesía española del siglo XX*, 4 t., Gredos, Madrid, 1974.



Anexos



Gacela del amor imprevisto

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

[Na]die, [com]prendía perfu[me]
[mag][no]lia [vien]tre
[Na]die, [mar]tirizabas
[un] a[mor] [en]tre [dien]tes

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.

[Mil] dor[mí]an
[en] [con] lu[na] [fren]te
[mien]tras [en]lazaba [no]ches
[cin]tura e[ne][mi]ga [nie]ve

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*.

[En]tre jaz[mi][nes], [mi]rada
ra[mo] si[mien]tes
[mi]
[mar]fil [siem]pre

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.

[Siem]pre [siem]pre jar[dín] [mi] ago[ní]a
[siem]pre
[san]gre ve[nas] [mi]
[muer]te

* Andrew A. Anderson ha dicho sobre este poema, refiriéndose a los versos finales «la sangre de tus venas en mi boca, / tu boca ya sin luz para mi muerte»: «No nos sorprenderá demasiado si encontramos que la vinculación íntima de besar, morder la boca, la sangre, la vida y la muerte ocurra varias veces en la poesía tardía de Lorca. Llamamos poesía tardía aquella de los años 33 al 36 y, acaso, aquella que no se llegó a publicar en vida del poeta».

Podemos agregar argumentos a la bien vista relación con la boca de la que habla Anderson ayudados de la fonética. La eme y la ene, bilabial y labiodental, están presentes en todo el poema.

CANCIÓN

A Claudio Guillén, niño en Sevilla

*Por las ramas del laurel
vi dos palomas oscuras.
La una era el sol,
la otra la luna.
Vecinitas: les dije
¿Dónde está mi sepultura?
En mi cola, dijo el sol.
En mi garganta, dijo la luna.
Y yo que estaba caminando
con la tierra a la cintura
vi dos águilas de mármol
y una muchacha desnuda.
La una era la otra
y la muchacha era ninguna.
Aguilitas: les dije
¿Dónde está mi sepultura?
En mi coía, dijo el sol.
En mi garganta, dijo la luna.
Por las ramas del cerezo
vi dos palomas desnudas.
La una era la otra
y las dos eran ninguna.*

FEDERICO GARCÍA LORCA

* "Canción", *Héroe*, núm. 2, 1932. Catálogo en línea.

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

Si el cielo fuera un niño pequeñito
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
Y 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.

FEDERICO GARCÍA LORCA

* [Sin título], *Héroe*, núm. 5, 1933.

P O E M A

A Luis Cernuda

Hay una raíz amarga
y un mundo de mil ventanas.

Ni la mano más pequeña
quiebra la raíz del agua.

¿Dónde? ¿Dónde vas? ¿Dónde?
Hay un cielo de mil terrazas.

Batalla de abejas lívidas
y hay una raíz amarga.

Amarga.

Duele la planta del pie
y el interior de la cara.

Y duele en el tronco fresco
de noche recién cortada.

Amor, enemigo mío.
¡Muerdo tu raíz amarga!

FEDERICO GARCÍA LORCA

* "Poema", *Héroe*, núm. 6, 1933.

SUR

REVISTA MENSUAL

PUBLICADA BAJO LA DIRECCION DE
VICTORIA OCAMPO

JULIO DE 1937

AÑO VII

BUENOS AIRES

* "Aire de amor", en "Poemas póstumos", *Sur*, año VII, núm. 34, 1937.

S U M A R I O

J O R G E S A N T A Y A N A

EL ULTIMO PURITANO

F E D E R I C O G A R C I A L O R C A

POEMAS POSTUMOS

B E N J A M I N F O N D A N E

EL POETA Y LA ESQUIZOFRENIA

LA CONCIENCIA VERGONZOSA

A N I B A L S A N C H E Z R E U L E T

REFLEXIONES SOBRE EL

ABURRIMIENTO

N O T A S

Guglielmo Ferrero: La libertad del espíritu y los poderes sin freno.

CUESTIONES CIENTIFICAS DE NUESTRO TIEMPO--*José Babini*

Lógica, logística, logomaquia.--CENTENARIOS--*Wadim Strachkof*:

Pushkin. — LETRAS INGLESAS — *Julio Irazusta*: Reflexiones

de traductor: La última novela de Huxley. *Jorge Luis*

Borges: H. G. Wells y las parábolas. — LETRAS

FRANCESAS — *Guillermo de Torre*: Una apología

de la literatura. — CINES Y FILMS — *Victoria*

Ocampo: Dejad en paz a las palomas (Un

nuevo cine abre sus puertas). *Maria Rosa*

Oliver: "La kermesse heroica" — CRI-

TICA DE ARTE — *Attilio Rossi*:

V Salón de Arte de La Plata.

II Salón de Artistas Decora-

dores (con 4 láminas de

grabados fuera del texto).

CALENDARIO

(Revista de temas

d e l m e s)

P O E M A S P O S T U M O S

RIBERA DE 1910

Si, tu niñez: ya fábula de fuentes.

JORGE GUILLEN

*Sí, tu niñez: ya fábula de fuentes.
El tren y la mujer que llena el cielo.
Tu soledad esquivo en los hoteles
y tu máscara pura de otro signo.
Es la niñez del mar y tu silencio
donde los sabios vidrios se quebraban.
Es tu yerta ignorancia donde estuvo
mi torso limitado por el fuego.
Norma de amor te dí, hombro de Apolo,
llanto con ruiñeñor enajenado.
pero, pasto de ruina, te afileabas
para los breves sueños indecisos.
Pensamiento de enfrente, luz de ayer,
índices y señales del acaso.
Tu cintura de arena sin sosiego
atiende sólo rastros que no escalan.*

*Pero yo he de buscar por los rincones
 tu alma tibia sin ti que no entiende,
 con el dolor de Apolo detenido
 con que he roto la máscara que llevas.
 Allí león, allí furia de cielo,
 te dejaré pacer en mis mejillas,
 allí caballo azul de mi locura,
 pulso de nebulosa y minuterio.
 He de buscar las piedras de alacranes
 y los vestidos de tu madre niña,
 llanto de media noche y paño roto
 que quitó luna de la sien del muerto.
 Sí, tu niñez: ya fábula de fuentes.
 Alma extraña de mi hueco de venas,
 te he de buscar pequeña y sin raíces.
 ¡Amor de siempre, amor, amor de nunca!
 ¡Oh, sí! Yo quiero. ¡Amor, amor! Dejadme.
 No me tapen la boca los que buscan
 espigas de Saturno por la nieve
 o castran animales por un cielo,
 clínica y selva de la anatomía.
 Amor, amor, amor. Niñez del mar.
 Tu alma tibia sin ti que no entiende.*

*Amor, amor, un vuelo de la corza
por el pecho sin fin de la blancura.
Y tu niñez, amor, y tu niñez.
El tren y la mujer que llena el cielo.
Ni tú, ni yo, ni el aire, ni las hojas.
Sí, tu niñez: ya fábula de fuentes.*

AIRE DE AMOR

*Hay una raíz amarga
y un mundo de mil terrazas.
Ni la mano más pequeña
abre la puerta del agua.*

*¿Dónde vas? ¿Adónde, adónde?
Hay un cielo de mil ventanas
Batalla de abejas lívidas.
Y hay una raíz amarga.*

Amarga.

*Duele en la planta del pie,
el interior de la cara
y duele en el tronco fresco
de noche recién cortada.*

Amor.

Enemigo mío

¡Muerde tu raíz amarga!

FEDERICO GARCIA LORCA

VERBUM

ORGANO OFICIAL DE LA ASOCIACION DE ESTUDIANTES DE DERECHO
UNIVERSIDAD DE LA HABANA

DIRECTOR

RENÉ VILLARNOVO

SECRETARIO

J. LEZAMA LIMA

CONSEJO DE REDACCION

MANUEL LOZANO PINO

ANTONIO MARTÍNEZ BELLO

MANUEL MENÉNDEZ MASSANA

FELIPE DE PAZOS

GUY PEREZ CISNEROS

ANTONIO S. DE BUSTAMANTE Y MONTORO

OFICINAS: Asociación de Estudiantes de Derecho, Universidad
de la Habana.

Esta Revista no se solidariza con las opiniones vertidas en los trabajos de sus colaboradores

* "Aire de amor", en "Los poemas póstumos de Federico García Lorca" (Gastón Baquero),
Verbum, año I, núm. 3, 1937.

VERBUM

Organo Oficial de la Asociación de Estudiantes de Derecho
UNIVERSIDAD DE LA HABANA

SUMARIO

EUGENIO D'ORS: EPÍSTOLA A PABLO PICASSO.
EMILIO FERNANDEZ CAMUS: HACIA UNA NUEVA
CONCIENCIA HISTÓRICA. (*Conclusión*).
JUSTO RODRIGUEZ SANTOS: POEMAS.
PAUL CLAUDEL: DESCARTES.
LUIS AMADO BLANCO: APRENDIENDO A ENSAYAR.

Notas.—Oposiciones y opositores.—Ramón Guirao: Mario Carreño en México.—Víctor Amat: Hacia una nueva idea del derecho.—Ángel Gaztelu: Muerte de Narciso, rauda cetrería de metáforas.—Gastón Baquero: Los poemas póstumos de Federico García Lorca.—José Lezama Lima: Gracia eficaz de Juan Ramón y su visita a nuestra poesía.

•

AÑO I. Habana, Noviembre de 1937 NUM. 3

LOS POEMAS POSTUMOS DE FEDERICO GARCIA LORCA ⁽¹⁾

Tu alma tibia sin ti que no entiende.

LO póstumo, que es lo continuado más allá del traspies definitivo, cobra en sus limbos, para ellos, para nosotros, velos y negruras de clamor desesperado. Mas, ahora, en la estancia lorquiana que se volvió humareda y sangre vertida y frialdad de guitarricos, tejidos fueron unos pañales para la Muerte próxima, tales, que no si no en el lirio se encontraban. Es decir Federico, rebasa su propia verdad, y, en el contrasueño, enlaza —rescata—, el cuerpo total de su Destino, que era su Voz. Si cuando la Muerte toca las manos las flores son nacidas, va ello diciendo que era un nido de Aves y de Primaveras lo que se tenía por corazón. Y luego, después—porque ya lo fué antes—, para la conciencia pía, ansiosa de coloquios y locales célicos, llega la salvación en el propio vestuario de la carne

No hay pues ventaja de nadie ni de nada: si Ella administra sus andares gélidos, que acuchillando nardos y verduras, que volteando orillas de la mar desvelan los labios del Niño, El, gitano de lunas negras, de caballitos plateados y cuchillos aljofarados por manos de Hembras verdi-blancas, tiene algunas cosas que decir. Cosas, que como las Primeras, traspasan los mantos de Ella y las manos de El para irse, hechas rondas, hacia arriba, por la orilla de aquel río que tiene las aguas verdes y barquillas que parecen ya niñas, ya escamas, ya ojos de pez plateado.

*Cuando yo me muera
enterradme si queréis
en una veleta.*

•

¿Qué laurel preciso ceñirá los mármoles de esta Verdad que dicen ser

(1) Sur, No. 34.

la última? Aprendamos hasta el último día, hasta el minuto que ya no es minuto, sino eternidad de eternidades y sólo eternidad. Para Ella, El. Para su rumor tenebroso, la límpida canción y la vara de claveles y las aguas bajadas del Cielo.

¿Qué sabes tú?, pudo haber interrogado Ella. Y El, enteramente, con la Voz como diamante, más fuerte que todo, más que Ella, más que el Destino y que la Noche y que la Sangre, pudo haber respondido:

—*Esto es lo que me han dejado.*

Y era todo el pecho, sangre ya, pero de Agua Primera; hilo ya, pero de estrellas, lo que entonces ofrecía. De todos modos, Ella habría de quedar absorta, como hipnotizada por las manos brujas. Por unos instantes, la Muerte navegaba en la impugnidad del baño diáfano e impar.

Pues Ella, la Muerte, también, escuchaba la Voz de El, que era su Destino.

RIBERA DE 1910

Sí, tu niñez: ya fábula de fuentes.

JORGE GUILLÉN

*Sí, tu niñez: ya fábula de fuentes.
El tren y la mujer que llena el cielo.
Tu soledad esquiva en los hoteles
y tu máscara pura de otro signo.
Es la niñez del mar y tu silencio
donde los sabios vidrios se quebraban.
Es tu yerta ignorancia donde estuvo
mi torso limitado por el fuego.
Norma de amor te di, hombre de Apolo,
llanto de ruiseñor enajenado,
pero, pasto de ruina, te afilabas
para los breves sueños indecisos.
Pensamiento de enfrente, luz de ayer,
índices y señales del acaso.
Tu cintura de arena sin sosiego
atiende solo rastros que no escalan.
Pero yo he de buscar por los rincones
tu alma tibia sin ti que no entiende,
con el dolor de Apolo detenido
con que he roto la máscara que llevas.
Allí león, allí furia del cielo,
te dejaré placer en mis mejillas,
allí caballo azul de mi locura,*

pulso de nebulosa y minuterero.
He de buscar las piedras de alacranes
y los vestidos de tu madre niña,
llanto de media noche y paño roto
que quitó luna de la sien del muerto.
Sí, tu niñez: ya fábula de fuentes.
Alma extraña de mi hueco de venas,
te he de buscar pequeña y sin raíces.
¡Amor de siempre, amor, amor de nunca!
¡Oh, sí! Yo quiero. ¡Amor, amor! Dejadme.
No me tapen la boca los que buscan
espigas de Saturno por la nieve
o castran animales por un cielo,
clínica y selva de la anatomía.
Amor, amor, amor. Niñez del mar.
Tu alma tibia sin ti que no entiende,
Amor, amor, un vuelo de la corza
por el pecho sin fin de la blancura.
Y tu niñez, amor y tu niñez.
El tren y la mujer que llena el cielo.
Ni tú, ni yo, ni el aire, ni las hojas.
Sí, tu niñez: ya fábula de fuentes.

AIRE DE AMOR

Hay una raíz amarga
y un mundo de mil terrazas.
Ni la mano más pequeña
abre la puerta del agua.

¿Dónde vas? ¿Adónde, adónde?
Hay un cielo de mil ventanas.
Batalla de abejas lívidas.
Y hay una raíz amarga.

Amarga.
Duele en la planta del pie,
el interior de la cara
y duele en el tronco fresco
de noche recién cortada.

Amor.
Enemigo mío.
¡Muerde en tu raíz amarga!

FEDERICO GARCÍA LORCA

R 115593



ALMANAQUE LITERARIO

publicado por

GUILLERMO DE TORRE
MIGUEL PEREZ FERRERO
E. SALAZAR Y CHAPELA



primera edición

E D I T O R I A L P L U T A R C O
M A D R I D

* *Almanaque literario*, Editorial Plutarco, Madrid, 1935.

CASIDA DE LA MUERTE CLARA

A mi amigo Miguel Pérez Ferrero.

Me he perdido muchas veces por el mar
con el oído lleno de flores recién cortadas,
con la lengua llena de amor y de agonía
me he perdido muchas veces por el mar
como me pierdo en el corazón de algunos niños.

No hay nadie que al dar un beso
no sienta la sonrisa de la gente sin rostro,
ni nadie que al tocar un recién nacido
olvide las inmóviles calaveras de caballo.

Porque las rosas buscan en la frente
un duro paisaje de hueso
y las manos del hombre no tienen más sentido
que imitar a las raíces bajo tierra.

Como me pierdo en el corazón de algunos niños
me he perdido muchas veces por el mar.
Ignorante del agua voy buscando
una muerte de luz que me consuma.

FEDERICO GARCIA LORCA

GACELA

DEL MERCADO MATUTINO

*Por el arco de Elvira
quiero verte pasar,
para saber tu nombre
y ponerme a llorar.*

¿Qué luna gris de las nueve
te desangró la mejilla?
¿Quién recoge tu semilla
de llamarada en la nieve?
¿Qué alfiler de cactus breve
asesina tu cristal?...

*Por el arco de Elvira
voy a verte pasar,
para beber tus ojos
y ponerme a llorar.*

¡Qué voz para mi castigo
levantas por el mercado!
¡Qué clavel enajenado
en los montones de trigo!
¡Qué lejos estoy contigo,
qué cerca cuando te vas!

*Por el arco de Elvira
voy a verte pasar,
para sentir tus muslos
y ponerme a llorar.*

FEDERICO GARCIA LORCA

GACELA

DEL AMOR CON CIEN AÑOS

Suben por la calle
los cuatro galanes,

ay, ay, ay, ay.

Por la calle abajo
van los tres galanes,

ay, ay, ay.

Se ciñen el talle
esos dos galanes,

ay, ay.

¡Cómo vuelve el rostro
un galán y el aire!

ay.

En los arrayanes
se pasea nadie.

FEDERICO GARCIA LORCA

CASIDA DE LA MUJER TENDIDA BOCA ARRIBA

Verte desnuda es recordar la tierra.
La tierra lisa, limpia de caballos.
La tierra sin mi junco, forma pura
cerrada al porvenir: confin de plata.

Verte desnuda es comprender el ansia
de la lluvia que busca débil talle,
o la fiebre del mar de inmenso rostro
sin encontrar la luz de su mejilla.

La sangre sonará por las alcobas
y vendrá con espada fulgurante,
pero tú no sabrás donde se ocultan
el corazón de sapo o la violeta.

Tu vientre es una lucha de raíces,
tus labios son un alba sin contorno,
bajo las rosas tibias de la cama,
los muertos gimen esperando turno.

FEDERICO GARCIA LORCA

Un poema de Federico García Lorca

Gacela del mercado matutino

*Por el arco de Elvira
quiero verte pasar,
para saber tu nombre
y ponerme a llorar.*

¡Qué luna gris de las nueve
te desangró la mejilla?
¡Quién recoge tu semilla
de llamarada en la nieve?
¡Qué alfiler de cactus breve
asesina tu cristal!...

*Por el arco de Elvira
voy a verte pasar,
para beber tus ojos
y ponerme a llorar.*

¡Qué voz para mi castigo
levantas por el mercado!
¡Qué clavel enajenado
en los montones de trigo!
¡Qué lejos estoy contigo;
qué cerca cuando te vas!

*Por el arco de Elvira
voy a verte pasar,
para sentir tus muslos
y ponerme a llorar.*

FEDERICO GARCÍA
LORCA

N. de la R.—Queremos hoy ofrecer a los lectores de esta página la reproducción de uno de los magistrales poemas de Federico García Lorca que figuran en el libro «Almanaque literario 1935» (resumen de un año de la vida literaria en España y el Extranjero), que acaba de publicarse. Lorca, con Rafael Alberti, con Jorge Guillén y con Pedro Salinas—sin olvidar en la cronología a Juan Ramón Jiménez y Antonio Machado—, ocupa el gran plano de la poesía española de esta hora. Como autor dramático, Federico García Lorca ha alcanzado su consagración definitiva con «Yerma», cuyo éxito clamoroso todavía resuena en todos los oídos.

* «Un poema de Federico García Lorca» (Eduardo Blanco-Amor), *Heraldo de Madrid*, 7 de febrero de 1935. (Detalle).

Casida de la rosa

Para Angel Lázaro.

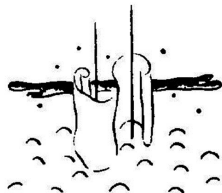
LA rosa,
no buscaba la aurora:
confín de carne y sueño
buscaba otra cosa.

La rosa,
no buscaba ciencia ni sombra:
casi eterna en su ramo
buscaba otra cosa

La rosa,
no buscaba la rosa:
inmóvil por el cielo
¡buscaba otra cosa!

FEDERICO GARCÍA LORCA

Del libro «Diwan del Tameritz».



* «Casida de la rosa», *Noreste*, año IV, núm. 12, 1935 (Detalle).

FEDERICO GARCIA LORCA

A N T O L O G I A

INSTITUTO MORA
BIBLIOTECA



3 3291 00052 1993

SELECCIÓN Y PRÓLOGO DE
MARIA ZAMBRANO

SEGUNDA EDICION

EDITORIAL PANORAMA.

SANTIAGO DE CHILE - 1937

* "Caída [sic] de la rosa", en *Federico García Lorca. Antología*, sel. y prólogo de María Zambrano, Panorama, Chile, 1937.

CAIDA DE LA ROSA

La rosa
no buscaba la aurora:
confín de carne y sueño
buscaba otra cosa.

La rosa,
no buscaba ciencia ni sombra:
casi eterna en su ramo
buscaba otra cosa.

La rosa,
no buscaba la rosa:
inmóvil por el cielo
¡buscaba otra cosa!

SEGUNDO TALLER POETICO

LO DIRIGE RAFAEL SOLANA, Y
MIGUEL N. LIRA LO IMPRIME

M E X I C O
NOVIEMBRE DE 1936

* "Gacela de la terrible presencia", *Segundo Taller Poético*, 1936.

FEDERICO GARCÍA LORCA

García Lorca, el gran poeta de la hora, ¿ha muerto?, ¿no ha muerto? Ha muerto ¡qué duda cabe! si ha caído en poder del chulismo criminal, para quien el genio, el talento y la cultura son palabras aborrecibles que hay que echar a la hoguera, en donde se queman libros en la plaza pública. No ha muerto ¡sería imposible admitirlo! si han de cumplirse los angustiosos deseos de quienes veían en el sucesor de los viejos romancistas y de las más puras glorias del gran teatro, materializarse en obras sorprendentes el genio que vive y que revive ahora nutrido en las mejores vetas de la vida y del pueblo español.

Sus lectores de México, que ya son legiones, se preguntan todos los días si el nefando hecho se habrá consumado y esperan con ansia el milagro de una desmentida. Y saben que si García Lorca ha entrado definitivamente en la gloria por la puerta de la sangre, el eco de las protestas va a estar retumbando por toda una eternidad.

Hace varios años que México le esperaba, como él esperaba hallarse algún día en México. Aunque conozco ya casi toda América—decíanos no hace mucho—, todavía no conozco América, mientras que no haya llegado a México, en donde ya sé que encontraré mi mayor atracción espiritual y cordial. Decíalo con su gran voz redonda, por donde parecía escapársele el corazón. Pero, espera, Federico, espera vivo o muerto, que aún es tiempo...—G. E.

GACELA DE LA TERRIBLE PRESENCIA

**Yo quiero que el agua se quede sin cauce,
Yo quiero que el viento se quede sin valles.**

**Quiero que la noche se quede sin ojos
Y mi corazón sin la flor del oro.**

**Que los bueyes hablen con las grandes hojas
Y que la lombriz se muera de sombra.**

**Que brillen los dientes de la calavera
Y los amarillos inunden la seda.**

**Puedo ver el duelo de la noche herida
Luchando enroscada con el mediodía,
Resisto un ocaso de verde veneno
Y los arcos rotos donde sufre el tiempo.**

**Pero no ilumines tu limpio desnudo
Como un negro cactus abierto en los juncos.**

**Déjame en un ansia de oscuros planetas,
Pero no me enseñes tu cintura fresca.**

Federico García Lorca.

H O M E N A J E

de escritores y artistas a

GARCIA LORCA



Sal, tú, bebiendo campos y ciudades,
en largo ciervo de agua convertido
hacia el mar de las altas claridades
del martin-pescador mecido rido.

Que yo saldré a esperarte, amortecido,
hecho junco, a las altas soledades,
herido por el aire y requerido
por tu voz, sola entre las tempestades.

Deja que escriba, débil junco frío,
mi nombre en esas aguas corredoras,
que el viento llama, solitario, río.

Disuelto ya en tu nieve el nombre mío,
vuélvete a tus montañas trepadoras,
ciervo de espuma, rey de monterío.

R a f a e l A l b e r t i

MONY HERMELO

RECITAL POETICO

BUENOS AIRES - MONTEVIDEO

1937

6
¡4ho

* *Homenaje de escritores y artistas a García Lorca* (Norberto A. Frontini), Porter, Buenos Aires-Montevideo, 1937.

SUMARIO

1. POEMA DE RAFAEL ALBERTI Y DIBUJO DE MASIDE.
2. DIBUJO DE MANUEL COLMEIRO.
3. HOMENAJE DE MONY HERMELO.
4. MENSAJE DE ESCRITORES Y ARTISTAS ESPAÑOLES.
5. POEMA DE CARLOS MASTRONARDI.
6. POEMA DE CONRADO NALÉ ROXLO.
7. POEMA DE GONZALEZ CARBALHO.
8. POEMA DE CÉSAR TIEMPO.
9. POEMA DE FEDERICO GARCÍA LORCA.
10. POEMA DE AMADO VILLAR.
11. POEMA DE JUAN L. ORTIZ.
12. ADHESIÓN DE ESCRITORES Y ARTISTAS ARGENTINOS.
13. HOMENAJE DE PONDAL RÍOS.
14. POEMA DE RICARDO MOLINARI.
15. CANCIÓN DE ISIDRO MAIZTEGUI.
16. POEMA DE UN NIÑO DE NUEVE AÑOS.
17. POEMA DE ALFONSO REYES.
18. DIBUJO DE LUIS SEOANE.
19. PROGRAMA DEL RECITAL POÉTICO.
20. POEMA DE RAUL GONZALEZ TUÑÓN.
21. HOMENAJE DE NICOLAS OLIVARI.
22. ADHESIÓN DE ARTISTAS GALLEGOS.
23. POEMA DE EDUARDO BLANCO AMOR.
24. FOTOGRAFÍA DE LA MADRE DE FEDERICO.
25. POEMA DE PABLO SUERO.
26. POEMA DE JESUALDO.
27. POEMA DE SANTIAGO GANDUGLIA.
28. ADHESIÓN DE LA FEDERACION UNIVERSITARIA ARGENTINA.
29. POEMA DE JOSÉ PORTOGALO.
30. MENSAJE DE ESCRITORES Y ARTISTAS DEL URUGUAY.
31. ÍNDICE Y BIBLIOGRAFÍA DEL PROGRAMA
32. RECUERDO A F. G. L. DE J. MORENO VILLA.
33. COLOFÓN.
34. POEMA DE FEDERICO GARCÍA LORCA.

CASIDA DE LA BAILARINA

A Federico García Lorca.

Quiero acordarme de una ciudad deshecha
junto a sus dos ríos sedientos;
quiero acordarme de la muerte de los jardines, del agua
verde que beben las palomas,
ahora que tú bailas, y cantas con una voz áspera de
campamento,
quiero acordarme de la nieve que vuelve con la lluvia
para humedecer su boca de hombre dormido, su luna
abierta entre la yedra,
Quiero acordarme de mis amigos, ay, de cómo dormirá
una mujer que he querido.

Baila, aliento triste, alarido obscuro. Lleva tus pies de
acero sobre los alacranes
que tiemblan por las hojas de la madera,
golpeando sus tenazas de polvo
cerca de tu piel.

Baila, amanecida; empuja el aire con el calor del cuello,
con la serpiente que conduces rota
en la mano enamorada y dura.

Yo estoy pendiente de ti, ensombrecido; tu canto
me enfría la cara, me envenena el vello.
Qué haría para poder estar quieto,
abierto en tu garganta llena de barro,
hasta resbalarme por tu pecho, como una llama de rocío.

Baila sobre el desierto caliente,
Nilo de voz, delta de aire perecible,

Quisiera oír su voz que duerme inmensa con su
narciso de sangre en el cuello,
con su noche abandonada en la tierra.

Quisiera ver su cara caída, impaciente sobre el amanecer,
junto a su viola de luz insuperable, a su ángel tibio;
su labio con su muerte, con su flor deliciosa
sumergida.

Así, ofrecido; luna de jardín, perfume de fuente,
de amor sin amor;
ah, su alto río encerrado,
vagando por la aurora.

Baila, que él tiene el cuerpo cubierto de vergüenza
y la lengua seca saliéndole por la boca dulce,
como un río perdido,

Yo pienso en él, y ya no me duele el silencio,
porque nunca estará más cerca de la vida
que en su muerte. Su pobre muerte
encadenada.

¡Ya ve su sueño en el desierto!

Las altas tardes que van naciendo del mar, los pájaros
con los árboles de las colinas; las gentes aún pegadas
a las sombras,
a los ríos oscuros de la carne.

Su muerte, sí, su muerte, un poco de la nuestra;
de la nuestra muerte sin premura. Ya estás ahí, solo como
alguno de nosotros en la vida.

Duerme, triste mío, perdido, que yo estoy oyendo
el canto del adufe que viene del desierto.

RICARDO MOLINARI

1937

INDICE Y BIBLIOGRAFIA DEL PROGRAMA

ALBERTI R. — (ESPAÑA). En Revista "*Hora de España*", (Valencia, Feb. 1937, N.º II).

GARCIA LORCA, F. — (ESPAÑA). "*Romancero Gitano*", (Ed. Rev. de Occid. Madrid, 1929). "*Bodas de Sangre*", (Ed. Cruz y Raya, Madrid, 1936). "*Poeta en Nueva York*", (inéd.). *Antología F. G. L.*", (Ed. Panorama, Sgo. de Chile, 1937). "*Seis poemas gallegos*", (Prólogo de E. Blanco Amor, Ed. NOS, Sgo. de Compostela, 1935). "*Llanito por Ignacio Sánchez Mejías*", (Ed. Cruz y Raya, Madrid, 1935). "*Inéditos*". (Escribe E. Blanco Amor: "En 1934, estando en Granada, Federico me dió, en sus cuartillas originales, cuatro Gacelas y dos Casidas de las que iban a integrar el nuevo libro "*El Diván de Tamarit*". Según el poeta, el huerto de San Vicente que habitaba, a la entrada de la vega, con su familia, había sido el lugar de residencia de Tamarit, poeta de la Granada árabe. En mayo o junio de 1935, García Lorca entregó los originales completos de ese libro —sin duda alguna su más alta expresión lírica— a una persona de Granada, para que fuese editado por la Universidad. Supongo que no se habrán perdido y, en su día, el grande y depurado libro, nacido bajo aquellos cipreses y aquellos cielos, verá la luz en la ciudad, otra vez reconquistada de moros, tal como era el deseo de nuestro amigo").

GONZALEZ CARBALHO. — (ARGENTINA). Inédito.

GUILLEN, N. — (CUBA). "*Antología de poesía negra hispano-americana*". (E. Ballagas, ed. M. Aguilar, Madrid, 1935).

MACHADO, A. — (ESPAÑA). "*Antología F. G. L.*", op. cit. y *passim*.

PRADOS, E. — (ESPAÑA). Revista "*Hora de España*", (N.º II).

REYES, A. — (MÉXICO). En "*Homenaje a García Lorca*", Buenos Aires, junio, 1937).

SERRANO PLAJA, A. — (ESPAÑA). Revista "*Hora de España*", (abril 1937, N.º IV).

GACELA DE AMOR CON CIEN AÑOS

SUBEN POR LA CALLE
LOS CUATRO GALANES.

AY, AY, AY, AY,

POR LA CALLE ABAJO
VAN LOS TRES GALANES.

AY, AY, AY,

SE CIÑEN EL TALLE
ESOS DOS GALANES.

AY, AY,

COMO VI ELVE EL ROSTRO
UN GALAN Y EL AIRE!

AY,

EN LOS ARRAYANES
SE PASEA NADIE.

FEDERICO GARCIA LORCA

1935



EL COLEGIO DE MEXICO



3 905 0672063 %

c o l o f ó n

Este cuaderno de homenaje dedicado a la memoria de *Federico García Lorca*, fué organizado por NORBERTO A. FRONTINI en ocasión de los recitales poéticos de la ilustre artista MONY HERMELO. El es la expresión patética del dolor de cuantos quieren y admiran su magnífica creación y en particular la de los auténticos intelectuales y artistas del Río de la Plata ante la muerte del esclarecido poeta y la tremenda tragedia del pueblo español.

Que permanezca como una voz sudamericana, nítida y peraltada, de protesta, y, por siglos, como testimonio de la deshonra definitiva de los que, moral y materialmente, le asesinaron.

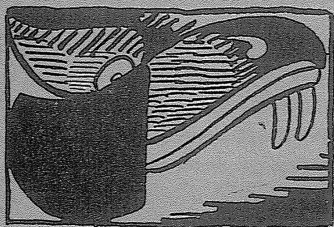
Acabóse de imprimir en los Talleres Gráficos de PORTER HNOS., en la ciudad de Buenos Aires el miércoles quince de junio del año mil novecientos treinta y siete.

Que él se adueñe del corazón de quienes le leyeren.

Ensayos

Octubre 1937

16



Montevideo

Héctor Basans

* "Un recuerdo de Federico García Lorca, cómo nació un libro inédito, *El diván del Tamarit*" (Eduardo Blanco-Amor), *Ensayos*, 16 (1937).

Ensayos

REDACTOR RESPONSABLE:

EUGENIO PETIT MUÑOZ- JAETAN 1005 (PRADO)

IMPRESIÓN:

TIPOGRAFÍA "ATLANTIDA" - ZABALA 1976

INDICE DEL NUMERO XVI

	Págs.
<i>Eduardo Blanco-Amor: Un recuerdo de Federico García Lorca</i>	1
<i>José Mora Guarnido: Pesadilla del destino o García Lorca juguete de la amistad</i>	8
<i>Luisa Luisi: El teatro de García Lorca</i>	14
<i>Roberto Ibáñez: Federico García Lorca . .</i>	49
<i>Alicia Goyena: Enseñanza preparatoria . .</i>	97
NOTAS:	
<i>Luce Fabbri: Libertad y justicia social . .</i>	119
<i>Eugenio Petit Muñoz: Homenaje a Carlos Benvenuto</i>	125
<i>J. Bentancourt Díaz: El factor económico en nuestras luchas cíviles, por Jacinto Oddone</i>	126
<hr/>	
<i>Federico García Lorca en su casa de Gra- nada (Fotografía)</i>	7

Signo por: L. Castellanos Balparda

UN RECUERDO DE FEDERICO GARCIA LORCA

COMO NACIO UN LIBRO INEDITO,
"EL DIVAN DEL TAMARIT"

Especial para ENSAYOS

En noviembre de 1935 escribí, la última vez, sobre Federico García Lorca. Había pasado yo en Granada casi todo el verano en su compañía. Muchas veces en el Huerto de San Vicente, situado a la entrada de la vega granadina, en los Callejones de Gracia, he comido el gazpachuelo familiar aderezado por las propias manos de Doña Vicenta, la madre del poeta, en cuyo excelente corazón yo tenía un buen lugar. Aquel pequeño ensayo sobre Federico fué escrito allí mismo, todavía con las últimas palabras de "Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores", que acababa de terminar, aleteándome en el oído, y publicado posteriormente en "La Nación" de Buenos Aires, antes de que el nombre del gran poeta asesinado fuese declarado "tabú" para aquella ex ilustre tribuna de doctrina, hoy destinada al cotilleo inferior y malsano de sus colaboradores facciosos, que, desde aquella trinchera de papel, disparan cuentos de miedo para terror de beatas, a cambio de calumniar indecentemente a España en lo mejor de su vida y de su envidia: su pueblo.

Luego, al comienzo del año 36, regresé a la Argentina y a los pocos días sobrevino la catástrofe que está desan-
grando a mi país y acabando con la poca dignidad que le que-

daba al mundo en esta hora miserabilísima de su historia. Salvo un poema de gritos y blasfemias escrito para un programa-homenaje de Mony Hermelo, no he vuelto después —a pesar de las reiteradas y por veces urgentes solicitudes de quienes conocían mi amistad entrañable con el poeta— a poner mano en este tema tan particularmente doloroso para mí, para mi patria escarnecida y para la pisoteada dignidad del mundo. No tengo serenidad para ello, y aún estoy tan envuelto en el dolor del asesinato vil y estúpido, que no hallo manera de lavar este cadáver de su sangre, tan injustamente derramada, para hacerlo revivir, saltando sobre la dura anécdota, y situarlo en la perspectiva de eternidad que me consienta un sereno vagar meditativo, en compañía de su recuerdo, ya en cierto modo, deshumanizado. Y mientras esto no nos sea posible a quienes hemos conocido y amado a Federico, no habrá obra biográfica ni crítica posibles sobre el poeta que merezcan el nombre de tales, sino áspero alarido y protesta insaciable. Y si hoy accedo a hurgar en estos sagrados despojos, es porque me lo piden desde el Uruguay; país entre todos querido donde mi gratitud deja, a cada viaje, nuevas deudas — y esta afirmación acredita su sinceridad dicha en estos momentos de drama en que se consideraran canceladas las fáciles lisonjas y los halagos blandos de la cortesía habitual.

* * *

Federico llevaba en su espíritu la vieja amargura de una presunta desconsideración hacia su Granada. Según se contaba por aquellos casinos y corrillos protervos, la fina y grave ciudad no había engarzado sus primores en las estrofas del poeta, que la venía olvidando con cierto sistematismo omisor en todos sus libros. Esto es lo que allí se decía y aunque —como luego veremos— no había verdad ninguna en ello, las tales hablillas provincianas habían logrado llevar al ánimo de Federico estos resquemores menudos. El me lo decía: “Cada vez que hablo con un granadino, me parece que le

debo algo". Claro está que en la corta mentalidad de los areópagos locales, se aludía a la Granada *presencial*, a la morfológica inmediata, a los dintornales macroscópicos prestigios y estructuras de la bella ciudad mudéjar. Pues la Granada *esencial*, la íntima, la subconsciente, está implícita en toda la obra de Federico y corre por su entraña y cimiento como los ríos por la intimidad secreta y musical de las ciudades marruecas.

A Federico le molestaba, por ejemplo, la adoración imaginera, iconográfica y declamatoria que un Villaespesa, almeriense y adulón, rendía a una improbable Granada, de cuya esencia estaba más lejos que de las más apartadas estrellas; una Granada turística, historiográfica y arqueológica, propensa al bostezo y al ripio: Granada muerta y con falsos colores, como aquellas de cera y artificio que, bajo un fanal y en compañía de otras frutas, tenían secuestradas nuestras tías beatas y decimononas. Tal Granada no le interesaba a Federico, que me decía un día en el Generalife: "Estos jardines, sin la complicidad de la evocación y del recuerdo histórico, serían igualmente bellos... o quién sabe si más bellos". Y en otra ocasión en el pueblecito de Santa Fe, donde se trató la rendición de la plaza a los Reyes Católicos, dejó escapar: "Aquí se realizó aquel baile de trajes, tan poco serio".

Y es que a Lorca no le emocionaba la falsa eternidad de la historia o de la arqueología, sino la múltiple, rica y tremenda muerte cotidiana de la naturaleza; la angustia inexpressable del paisaje. El agua y las flores, el cielo, las montañas, los hombres y los niños, las mujeres y los árboles ¡esos sí que están entretejidos en todo el cordaje de su estrofas, tal como lo están en el inflamado bastidor del paisaje! Y, claro es, lo están con el dejo melancólico, con el acento suavemente trágico —lo "trágico cotidiano", de Maeterlink— que resulta del pavoroso encuentro de dos irremediables finitudes: la del paisaje en sus formas semovientes y efímeras —hombre, agua, vegetal— y la propia contemplación letal del contemplador, que pasa con pie ligero sobre las superfi-

cies de la belleza, desangrándose él mismo de su vida, por la herida de cada mirada.

En "Doña Rosita" —elegía terrible, cuyo símbolo yo tendré que explicar algún día— Federico paga ya con creces aquel pueril desvío de que le acusaban los miopes, las cadavéricas "fuerzas vivas" y los cochambrosos prestigios de la intelectualidad local, que nada tienen que ver con la flor y nata de los intelectuales granadinos —orgullo de España— hoy casi todos fusilados también. En "Doña Rosita" está toda Granada: estéticamente, espiritualmente y hasta socialmente. Y, como es natural, las gentes mohosas que fueron a ver la obra con un avieso designio provinciano lleno de malicias menudas, predispuestos a la "comedia de clave", se han quedado en ayunas. Pero Granada está allí ¡y de qué modo! Con ello quedaba zanjada la presunta ingratitud —en su modo de reconocimiento interior— de que se acusaba el poeta con respecto a la ciudad de su crianza. Y digo de su crianza, porque a su auténtica tierra natal —Fuentevaqueros, en pleno agro granadino— ya le había pagado el poeta albriicias, diezmos y tributos cuantiosos desde el punto de mismo —"Canciones", 1921— de haber nacido a la vida pública, en su buena y bien batida moneda metafórica (¿y por qué no metafísica?) extraída de la presencia misma de la tierra y de la raza transmutada a formas superiores de arte por su genio torrencial y maravilloso. "Intencionalmente", "Doña Rosita", está en la misma línea de "Mariana Pineda": Exaltación de un modo granadino. Pero estética y simbólicamente, sus orígenes son más hondos y entrañables.

Pero donde la intención ardorosa y voluntariamente granadina iba a dar sus frutos más apretados y maduros, sería en "El Diván del Tamarit", libro en buena parte escrito en mi presencia —Madrid, primavera de 1935 y Granada, verano del mismo año— en presencia directa del paisaje o en su atenta evocación. El huerto del Tamarit era, según la erudición o la imaginación de Federico, el nombre morisco del huerto de San Vicente, sombreado de laureles,

iluminado de cerezos y reflejado de acequias, donde el poeta pasaba sus veranos.

En "El Diván del Tamarit" no había odiosas alusiones al atrezismo arqueológico. ¡Quédense los pebeteros, las alfombras, las resobadas torbas y las improbables almeas, para los perturbados —y casi masturbados— caletres de los poetas utileros del novecientos. En ese libro todo era actual y antiguo —y de esta simbiosis, que forma la más cierta realidad de España, el hombre deduce toda la eternidad que le es posible, fuera de la abstracción dialéctica. Realidad profunda que suma en el esguince de una danza, en la forma de una sembradora o en la sabiduría de un dicho, la implícita mención de cinco culturas, extinguidas en sus presencias unitarias, en sus complejos totales, pero salvadas en sus más recónditos y vivaces elementos simples.

* * *

"El Diván del Tamarit" estaba terminado en el estío de 1935 y entregados sus originales a la Universidad de Granada, que reclamaba para sí el honor de la primera edición. ¿Qué han hecho de aquellos dulces pétalos los forajidos? ¿A qué destinos de bestialidad han ido a parar aquellos hermosos frutos de la propia madurez del artista y del hombre? ¿Podremos esperar que las manos de sangre y de lodo que han abierto las puertas de España a las hordas destructoras de la cultura —bárbaros y moros, otra vez— se hayan detenido ante unas reliquias de papel? ¿Qué asidero le queda a la esperanza para aguardar que los jabalíes, que han hozado en los despojos de su carne, hayan improvisado un éxtasis de locos en presencia de la obra sobrevivida?

Desgraciadamente, si alguna piadosa ocultación no ha salvado el manuscrito excelso —sin duda lo más puro de la obra lírica de Lorca— pasaremos por la vergüenza de su desaparición, escamoteado por las mismas manos odiadoras del espíritu que han acabado con aquella vida; y que son las mismas manos inquisitoriales que han dispersado los hue-

sos de Cervantes y los de Quevedo o que han hurtado el cráneo de Goya y las mismas que acaban de profanar la tumba, aún caliente, de Valle Inclán en Compostela y las mismas que han volado con trilita de la civilización teutona, las tumbas de Cisneros y de Lope.

Cuando yo vuelva a Granada, ya nunca más podré perderme por aquellas sombras azules, acunado por los más dulces y fecundos ocios de mi vida, sin encontrarle en cada recodo con el espectro ensangrentado y el clamor mudo de sus dulces ojos sin eco. Por las avenidas del Generalife,

“donde vayan solos un galán y el aire”

o por los senderos del Tamarit

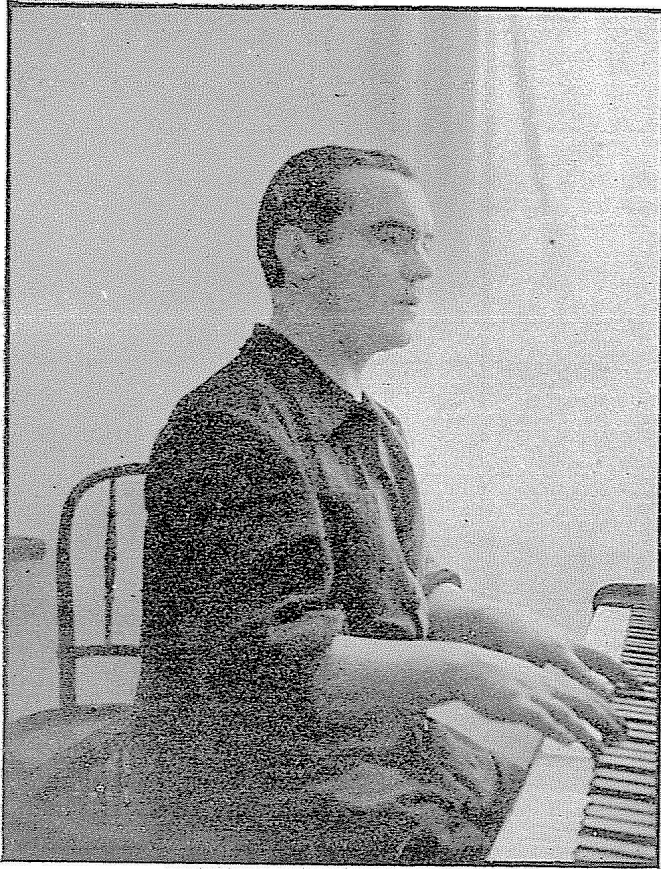
“llenos de niños de velado rostro”

o por la puerta de Elvira, donde una tarde Corpus escribó, sin escribirla, tecleando apenas sobre la palabra hablada, aquel poema que yo he de repetir allí mismo, al paso de su sombra sin reposo, en sus exactas palabras iniciales:

“¿Qué luna gris de las nueve
te desangró la mejilla?
¿Quién derramó tu semilla
de llamarada en la nieve?
¿Qué alfiler de cactus breve
asesinó tu cristal?”

Por el arco de Elvira
voy a verte pasar,
para sentir tu nombre
y ponerme a llorar...”

Eduardo Blanco-Amor.



Federico García Lorca, en su casa de Granada

(Fotografía inédita de
Eduardo Blanco Amor)

FEDERICO GARCIA LORCA

ASÍ QUE
PASEN CINCO AÑOS

~
POEMAS PÓSTUMOS
~



3 9 0 5 0 7 2 8 0 9 9 3



EDITORIAL LOSADA, S. A.
BUENOS AIRES

* *Diván del Tamarit y Poemas varios, en Obras completas* (Federico García Lorca), ed. Guillermo de Torre, t. VI, Losada, Buenos Aires, 1938.

EDICION EXPRESAMENTE AUTORIZADA

Queda hecho el depósito que previene la

Copyright by Editorial Losada S. A.
Buenos Aires,

PRINTED IN ARGENTINE

Acabado de imprimir el día 27 de Diciembre de 1938

Imprenta López — Perú 666 — Buenos Aires

ADVERTENCIAS DEL RECOPIADOR

ley N^o 11.723

1938

Terminamos —por ahora— con este volumen sexto las Obras Completas de Federico García Lorca. “Por ahora” quiere decir en tanto no lleguen a nuestro poder los originales de las obras inéditas terminadas o en composición que dejó el autor.

Rematadas cabalmente sólo sabemos de tres. El drama La casa de Bernarda Alba que Federico García Lorca concluyó y leyó a varios amigos en Madrid, en junio de 1936, pocos días antes de partir para Granada, donde —según informaciones periodísticas— ha sido hallado el manuscrito. El Diván del Tamarit, libro de poesías que la Universidad de Granada se disponía a editar cuando estalló la sublevación, y del que no se ha tenido ninguna noticia. Y Poeta en Nueva York, obra la más antigua en fecha, cuyas primeras poesías datan de 1931, pero que Federico García Lorca, de acuerdo con sus normas, venía reelaborando y depurando, sin resolverse a hacerla editar, hasta que —también en vísperas de la guerra—, entregó una copia del original a cierto amigo de Madrid, con cuya cooperación en este trance todos los demás amigos del poeta hubiéramos creído lógico contar . . .

Siéndonos inalcanzables —por ahora y por razones obvias— los dos primeros libros, parecería natural que ninguna dificultad se hubiera opuesto a la inclusión del tercero en estas Obras Completas. Sin embargo, un extraño concepto de la amistad por parte del depositario aludido nos

impide insertar aquí Poeta en Nueva York completo, habiendo de limitarnos a incluir los trozos del mismo ya aparecidos en revistas. Con todo, éstos son lo suficientemente amplios para dar una idea del libro total y de la evolución extrema que sus poemas marcan en la fase última de Federico García Lorca.

De otras obras suyas, alguna vez anunciadas, como Libro de las Diferencias e Introducción a la Muerte no creemos que el autor llegase a trazar un plan definitivo, adscribiendo quizá a esos títulos algunos de los poemas que pueden leerse en otros conjuntos de este volumen. Algún día, en todo caso, cuando personas competentes y desinteresadas puedan entrar en la intimidad de sus papeles, podremos tener un conocimiento minucioso del estado de los manuscritos, sabiendo lo que de ellos pueda publicarse. Mientras tanto, fuera inútil retrasar la edición de este volumen póstumo donde, no sin esfuerzo, merced a una minuciosa rebusca en publicaciones y archivos amistosos, hemos conseguido reunir alguna pieza inédita y otras, más numerosas, aparecidas originariamente en revistas de escaso radio, y que por ese motivo han de resultar primicias para casi todos los lectores.

Respecto al drama Así que pasen cinco honrado hacer saber que Federico García Lorca no llegó a corregir personalmente la copia mecanográfica utilizada para la impresión. Por consiguiente hemos subsanado sus errores materiales, supliendo muy escasas palabras o eliminando algunos finales de frases incompletas que nada agregaban a la inteligencia del contexto; todo ello hecho con el espíritu más delicado y respetuoso. De todas formas, el lector podrá advertir fácilmente, sin necesidad de largos subrayados por nuestra parte, que esta obra aún se hallaba quizá en estado embrionario; al menos, sin los últimos retoques, sin los lentos y exigentes ajustes que Federico García Lorca

solía aplicar a todas las suyas, suprimiendo, condensando, llevando todo al límite de perfección técnica, a la densidad y precisión de diálogo que tienen Yerma o Bodas de Sangre.

En cuanto a El Público, obra anunciada por él en distintas ocasiones, nunca supimos con exactitud que tuviera el original completo, limitándose a publicar en vida los fragmentos que aquí se recogen.

Bajo el título de Odas nos consta que proyectaba reunir tres poemas largos de esa naturaleza; de ellos sólo aparecieron los dos que en este libro se encontrarán.

De toda la obra conocida de Federico García Lorca sólo hay aquí una omisión importante: dos o tres conferencias —Genio y teoría del duende, Lo que canta una ciudad...— cuyos textos nunca publicó, ignorándose su paradero actual.

Sobre las demás poetas y prosas aquí recogidas, no creemos necesario dar ninguna aclaración especial. Solamente nos ha parecido oportuno establecer, al final del volumen, una relación de sus procedencias respectivas, junto con una somera bibliografía de los libros publicados sobre el autor hasta

G. de T.

EL DIVÁN DEL TAMARIT

* *Ibidem.* pp. 169-176.

CASIDA DE LA MUERTE CLARA

Me he perdido muchas veces por el mar
con el oído lleno de flores recién cortadas,
con la lengua llena de amor y de agonía,
me he perdido muchas veces por el mar
como me pierdo en el corazón de algunos niños.

No hay nadie que al dar un beso
no sienta la sonrisa de la gente sin rostro,
ni nadie que al tocar un recién nacido
olvide las inmóviles calaveras de caballo.

Porqué las rosas buscan en la frente
un duro paisaje de hueso
y las manos del hombre no tienen más sentido
que imitar a las raíces bajo tierra.

Como me pierdo en el corazón de algunos niños
me he perdido muchas veces por el mar.
Ignorante del agua voy buscando
una muerte de luz que me consuma.

GACELA DEL MERCADO MATUTINO

*Por el arco de Elvira
quiero verte pasar,
para saber tu nombre
y ponerme a llorar.*

¿Qué luna gris de las nueve
te desangró la mejilla?
¿Quién recoge tu semilla

de llamarada en la nieve?
¿Qué alfiler de cactus breve
asesina tu cristal...?

*Por el arco de Elvira
voy a verte pasar,
para beber tus ojos
y ponerme a llorar.*

¡Qué voz para mi castigo
levantas por el mercado!
¡Qué clavel enajenado
en los montones de trigo!
¡Qué lejos estoy contigo,
qué cerca cuando te vas!

*Por el arco de Elvira
voy a verte pasar,
para sentir tus muslos
y ponerme a llorar.*

GACELA DEL AMOR CON CIEN AÑOS

Suben por la calle
los cuatro galanes,

ay, ay, ay, ay.

Por la calle abajo
van los tres galanes,

ay, ay, ay.

Se ciñen el talle
esos dos galanes,

ay, ay.

¡Cómo vuelve el rostro
un galán y el aire!

ay.

En los arrayanes
se pasea nadie.

CASIDA DE LA MUJER TENDIDA BOCA AR

Verte desnuda es recordar la tierra.
La tierra lisa, limpia de caballos.
La tierra sin mi junco, forma pura
cerrada al porvenir: confín de plata.

Verte desnuda es comprender el ansia
de la lluvia que busca débil talle,
o la fiebre del mar de inmenso rostro
sin encontrar la luz de su mejilla.

La sangre sonará por las alcobás
y vendrá con espada fulgurante,
pero tú no sabrás donde se ocultan
el corazón de sapo o la violeta.

Tu vientre es una lucha de raíces,
tus labios son un alba sin contorno.
Bajo las rosas tibias de la cama
los muertos gimen esperando turno.

CASIDA DE LA HUÍDA

Quiero dormir el sueño de las manzanas,
alejarme del tumulto de los cementerios,
quiero dormir el sueño de aquel niño
que se quería cortar el corazón en alta mar.

No quiero que me repita que los muertos no pierden la sangre,
que la boca podrida sigue pidiendo agua;
no quiero enterarme de los martirios de la hierba
ni de la luna con boca de serpiente
que trabaja antes del amanecer.

Quiero dormir un rato,
un rato, un minuto, un siglo,
pero que todos sepan que no he muerto,
que hay un establo de oro en mis labios,
que soy el pequeño amigo del viento Oeste,
que soy la sombra inmensa de mis lágrimas.

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 del alacrán.

Porque quiero dormir el sueño de las manzanas
para aprender un llanto que limpie la tierra.

Porque quiero vivir con aquel niño oscuro
que quería cortarse el corazón en alta mar.

GACELA DE LA TERRIBLE PRESENCIA

Yo quiero que el agua se quede sin cauce,
yo quiero que el viento se quede sin valles.

Quiero que la noche se quede sin ojos
y mi corazón sin la flor del oro.

Que los bueyes hablen con las grandes hojas
y que la lombriz se muera de sombra.

Que brillen los dientes de la calavera
y los amarillos inunden la seda.

Puedo ver el duelo de la noche herida
luchando enroscada con el mediodía,
resisto un ocaso de verde veneno
y los arcos rotos donde sufre el tiempo.

Pero no ilumines tu limpio desnudo
como un negro cactus abierto en los juncos.

Déjame en un ansia de oscuros planetas,
pero no me enseñes tu cintura fresca.

CASIDA DE LOS RAMOS

Por las arboledas del Tamarit
han venido los perros de plomo
a esperar que se caigan los ramos,
a esperar que se quiebren ellos solos.

El Tamarit tiene un manzano
con una manzana de sollozos;
un ruiñeñor agrupa los suspiros

POEMAS VARIOS

* *Ibidem.* pp. 187-198.

CANCIÓN

Por las ramas del laurel
van dos palomas oscuras.
La una era el sol,
la otra la luna.
Vecinitas, les dije:
¿Dónde está mi sepultura?
En mi cola, dijo el sol.
En mi garganta, dijo la luna.
Y yo que estaba caminando
con la tierra a la cintura
ví dos águilas de mármol
y una muchacha desnuda.
La una era la otra
y la muchacha era ninguna.
Aguilitas, les dije:
¿Dónde está mi sepultura?
En mi cola, dijo el sol,
en mi garganta, dijo la luna.
Por las ramas del cerezo
vi dos palomas desnudas,
la una era la otra
y las dos eran ninguna.

CANCIÓN DEL HERIDO POR EL AGUA

Quiero bajar al pozo,
quiero subir los muros de Granada,
para mirar el corazón parado
por el punzar oscuro de las aguas.

El niño herido gemía
con una corona de escarcha;
estanques, algibes y fuentes
levantaban al aire sus espadas.

¡Ay, qué furia de amor! ¡qué hiriente filo!
¡qué nocturno rumor! ¡qué muerte blanca!
¡qué desiertos de luz iban hundiendo
los arenales de la madrugada!

El niño estaba solo
con la ciudad dormida en la garganta.
Un surtidor que viene de los sueños
lo defiende del hambre de las algas.

El niño y su agonía, frente a frente,
eran dos verdes lluvias enlazadas.
El niño se tendía por la tierra
y su agonía se curvaba.

Quiero bajar al pozo,
quiero morir mi muerte a bocanadas,
quiero llenar mi corazón de musgo
¡para ver al herido por el agua!

CADA CANCIÓN...

Cada canción
es un remanso
del amor.

Cada lucero,
un remanso

del tiempo.
Un nudo
del tiempo.

Y cada suspiro
un remanso
del grito.

CANTO NOCTURNO DE LOS MARINEROS ANDALUCES

De Cádiz a Gibraltar
¡qué buen caminito!
El mar conoce mi paso
por los suspiros.

¡Ay, muchacha, muchacha,
cuánto barco en el puerto de Málaga!

De Cádiz a Sevilla
¡cuántos limoncitos!
El limonar me conoce
por los suspiros.

¡Ay, muchacha, muchacha,
cuánto barco en el puerto de Málaga!

De Sevilla a Carmona
no hay un solo cuchillo
la media luna, corta,
y el aire, pasa, herido.

¡Ay muchacho, muchacho,
que las olas me llevan mi caballo!

Por las salinas muertas
yo te olvidé, amor mío.
El que quiera un corazón
que pregunte por mi olvido.

¡Ay, muchacho, muchacho,
que las olas se llevan mi caballo!

Cádiz, que te cubre el mar,
no avances por ese sitio.
Sevilla, ponte de pie
para no ahogarte en el río.

¡Ay, muchacha!
¡Ay, muchacho!
¡Qué buen caminito!
Cuánto barco en el puerto
y en la plaza ¡qué frío!

CANCION DE LA MUERTE PEQUEÑA

Prado mortal de lunas
y sangre bajo tierra.
Prado de sangre vieja.

Luz de ayer y mañana.
Cielo mortal de hierba.
Luz y noche de arena.

Me encontré con la muerte.
Prado mortal de tierra.
Una muerte pequeña.

El perro en el tejado.
Sola mi mano izquierda

atravesaba montes sin fin
de flores secas.

Catedral de ceniza.
Luz y noche de arena.
Una muerte pequeña.

Una muerte y yo un hombre.
Un hombre solo, y ella
una muerte pequeña.

Prado mortal de lunas,
La nieve gime y tiembla
por detrás de la puerta.

Un hombre, ¿y qué? Lo dicho.
Un hombre solo y ella.
Prado, amor, luz y arena.

E L L L A N T O

He cerrado mi balcón
porque no quiero oír el llanto,
pero por detrás de los grises muros
no se oye otra cosa que el llanto.

Hay muy pocos ángeles que canten,
hay muy pocos perros que ladren,
mil violines caben en la palma de la mano:
pero el llanto es un ángel inmenso,
el llanto es un perro inmenso,
el llanto es un violín inmenso,
las lágrimas amordazan al viento,
y no se oye otra cosa que el llanto.

VALS EN LAS RAMAS

Cayó una hoja
y dos
y tres.
Por la luna nadaba un pez.
El agua duerme una hora
y el mar blanco duerme cien.
La dama
estaba muerta en la rama.
La monja
cantaba dentro de la toronja.
La niña
iba por el pino a la piña.
Y el pino
buscaba la plumilla del trino.
Pero el ruiseñor
lloraba sus heridas alrededor.
Y yo también
porque cayó una hoja
y dos
y tres.
Y una cabeza de cristal
y un violín de papel
y la nieve podría con el mundo
si la nieve durmiera un mes
y las ramas luchaban con el mundo
una a una,
dos a dos,
y tres a tres.
¡Oh, duro inárfil de carnes invisibles!
¡Oh, golfo sin hormigas del amanecer!
Con el numen de las ramas,

con el ay de las damas,
con el croo de las ranas,
y el geoo amarillo de la miel.
Llegará un torso de sombra
coronado de laurel.
Será el cielo para el viento
duro como una pared
y las ramas desgajadas
se irán bailando con él.
Una a una
alrededor de la luna,
dos a dos
alrededor del Sol,
y tres a tres
para que los marfiles se duerman bien.

SUEÑO AL AIRE LIBRE

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

Si el cielo fuera un niño pequeñito
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
y 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 torno el esqueleto de la niña.

AIRE DE AMOR

Hay una raíz amarga
y un mundo de mil ventanas.
Ni la mano más pequeña
quiebra la puerta del agua.

¿Dónde vas? ¿Dónde vas? ¿Dónde?
Hay un cielo de mil terrazas
Batalla de abejas lívidas.
Y hay una raíz amarga.

Amarga.

Duele la planta del pie,
y el interior de la cara.
Y duele en el tronco fresco
de noche recién cortada.

Amor, enemigo mío
¡Muerdo tu raíz amarga!

O M E G A

(Poema para muertos)

Las hierbas.
Yo me cortaré la mano derecha.
Espera.
Las hierbas.

Tengo un guante de mercurio y otro de seda.
Espera.
¡Las hierbas!
No solloces. Silencio, que no nos sientan.
Espera.
¡Las hierbas!
Se cayeron las estatuas
al abrirse la gran puerta.
¡¡L

RIBERA DE 1910

Si, tu niñez ya fábula de fuentes.

JORGE GUILLÉN.

Sí, tu niñez: ya fábula de fuentes.
El tren y la mujer que llena el cielo.
Tu soledad esquiva en los hoteles
y tu máscara pura de otro signo.
Es la niñez del mar y tu silencio
donde los sabios vidrios se quebraban.
Es tu yerta ignorancia donde estuvo
mi torso limitado por el fuego.
Norma de amor te di, hombre de Apolo,
llanto con ruiñeñor enajenado,
pero, pasto de ruina, te afileabas
para los breves sueños indecisos.
Pensamiento de enfrente, luz de ayer,
índices y señales del acaso.
Tu cintura de arena sin sosiego
atiende sólo rastros que no escalan.
Pero yo he de buscar por los rincones
tu alma tibia sin ti que no te entiende,
con el dolor de Apolo detenido

con que he roto la máscara que llevas.
Allí, león, allí furia del cielo
te dejaré pacer en mis mejillas,
allí caballo azul de mi locura,
pulso de nebulosa y minuterero.
He de buscar las piedras de alacranes
y los vestidos de tu madre niña,
llanto de media noche y paño roto
que quitó luna de la sien del muerto.
Sí, tu niñez: ya fábula de fuentes.
Alma extraña de mi hueco de venas,
te he de buscar pequeña y sin raíces.
¡Amor de siempre, amor, amor de nunca!
¡Oh, sí! Yo quiero. ¡Amor, amor! Dejadme.
No me tapen la boca los que buscan
espigas de Saturno por la nieve
o castran animales por un cielo,
clínica y selva de la anatomía.
Amor, amor, amor. Niñez del mar.
Tu alma tibia sin ti que no te entiende.
Amor, amor, un vuelo de la corza
por el pecho sin fin de la blancura.
Y tu niñez, amor, y tu niñez.
El tren y la mujer que llena el cielo.
Ni tú, ni yo, ni el aire, ni las hojas.
Sí, tu niñez: ya fábula de fuentes.

INDICACIÓN DE FUENTES

Aunque algunas de estas piezas hayan sido reproducidas distintas veces consignamos únicamente el lugar de la primera inserción.

ASÍ QUE PASEN CINCO AÑOS: (Inédita).

EL PÚBLICO: (*Los Cuatro Vientos*, núm. 3. Madrid, junio 1933).

POETA EN NUEVA YORK:

“O
co, 1933).

“M
vista de Occidente, núm. 91. Madrid, enero 1931).

“O
Madrid, febrero 1933).

“N
poráneos. Antología, por G. Diego. Ed. Signo. Madrid, 1934).

“P
da”, “P
Buenos Aires, noviembre 1933).

“N
octubre 1933).

“P
México, 1937).

EL DIVÁN DEL TAMARIT:

- "Casida de la muerte clara", "Gacela del mercado matutino", "Gacela del amor con cien años", "Casida de la mujer tendida boca arriba". (*Almanaque Literario*. Ed. Plutarco, Madrid, 1935).
- "Casida de la huída". (*Floresta de prosa y verso*. Sevilla, febrero 1936).
- "Gacela de la terrible presencia". (*Segundo Taller Poético*. México, noviembre 1936).
- "Casida de los Ramos". (*Ciudad*, núm. 1. Madrid, diciembre 1934).
- "Casida de la Rosa". (*Federico Garca Lorca. Antología*, por María Zambrano. Ed. Panorama. Santiago de Chile, 1937).

ODAS:

- "Oda a Salvador Dalí". (*Revista de Occidente*, núm. 34. Madrid, abril 1926).
- "Oda al Santísimo Sacramento". (*Revista de Occidente*, núm. 66. Madrid, diciembre 1928).

POEMAS VARIOS:

- "Canción". (*Héroe*, núm. 2. Madrid, 1932).
- "Canción del herido por el agua". (Inédito).
- "Cada canción..." (*Verso y Prosa*, núm. 4. Murcia, abril 1927).
- "Canto nocturno de los marineros andaluces". (*La Nación*. Buenos Aires, 1933).
- "Canción de la muerte pequeña", "El llanto". (*Poesía Española. Contemporáneos. Antología*, por G. Diego. Ed. Signo, Madrid, 1934).
- "Vals en las ramas". (*Héroe*, núm. 1. Madrid, 1932).
- "Sueño al aire libre". (*Héroe*, núm. 5. Madrid, 1933).

- "Aire de amor". (*Héroe*, núm. 6. Madrid, 1933).
- "Omega". (1616, núm. 8. Londres, 1935).
- "Ribera de 1910". (*Héroe*, núm. 4. Madrid, 1932).
- "Romance apócrifo de Don Luis a caballo". (*La Gaceta Literaria*, núm. 11. Madrid, 1 junio 1927).
- "Soledad. (Homenaje a Fray Luis de León". (*Carmen*, núms. 3-4. Santander, marzo 1928).
- "En la muerte de José de Ciria y Escalante". (*Poesía Española. Contemporáneos. Antología*, por G. Diego. Ed. Signo. Madrid, 1934).
- "Son". (*Antología de la poesía negra*, por Emilio Ballagas. Ed. Aguilar. Madrid, 1935).
- "¡España!" (*). (*Antología selecta de Federico García Lorca*. Ed. Teatro del Pueblo. Buenos Aires, 1937).

SEIS CANCIONES MUSICALES:

(*Homenaje al poeta García Lorca contra su muerte*. Antología seleccionada por Emilio Prados. Ediciones Españolas. Valencia-Barcelona, 1937).

* Ignora el recopilador, lo mismo que otros amigos y conocedores íntimos de la obra lorquina, de dónde puede proceder ese poema ni a qué fecha y lugar de aquélla cabe adscribirlo. ¿Es suyo o apócrifo? Quede aquí sólo recogido a título documental.

T E X T O S Y D O C U M E N T O S

I

FEDERICO GARCÍA LORCA: OBRAS INÉDITAS

Publicamos a continuación algunas obras inéditas de Federico García Lorca. Después de su muerte se han hecho muchos esfuerzos para recoger y publicar su obra inédita. Los más importantes han sido la edición de sus Obras Completas publicada por la casa Losada, de Buenos Aires, bajo la dirección de Guillermo de Torre, y el volumen Poeta en Nueva York, publicado por la casa Séneca, de México. Muchas revistas, que se indican en la bibliografía, han publicado poesías, conferencias, cartas y otros originales inéditos. La obra más importante aún inédita, pero que se publicará pronto en volumen aparte, es el drama La casa de Bernarda Alba.

La obra Diván del Tamarit, que publicamos a continuación íntegra, quedó terminada y en parte impresa a la muerte del poeta. Algunos de sus poemas han sido publicados como poesías póstumas en las Obras Completas. Publicamos también cuatro poesías sueltas que no han sido incluidas en ninguna colección, un ensayo dramático juvenil y una carta.

1

DIVÁN DEL TAMARIT

GACELAS

GACELA PRIMERA

DEL AMOR IMPREVISTO

*Nadie comprendía el perfume
de la oscura magnolia de tu vientre.
Nadie sabía que martirizabas
un colibri 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 márfil 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.*

GACELA II

DE LA TERRIBLE PRESENCIA

*Yo quiero que el agua se quede sin cauce.
Yo quiero que el viento se quede sin valles.*

*Quiero que la noche se quede sin ojos
y mi corazón sin la flor del oro;*

*que los bueyes hablen con las grandes hojas
y que la lombriz se muera de sombra;*

*que brillen los dientes de la calavera
y los amarillos inunden la seda.*

*Puedo ver el duelo de la noche herida
luchando enroscada con el mediodía.*

*Resisto un ocaso de verde veneno
y los arcos rotos donde sufre el tiempo.*

*Pero no ilumines tu limpio desnudo
como un negro cactus abierto en los juncos.*

*Déjame en un ansia de oscuros planetas,
pero no me enseñes tu cintura fresca.*

* "Obras Inéditas." en *Revista Hispánica Moderna*, vol. 6, núm. 3/4, 1940, pp. 307-314.
JSTOR, www.jstor.org/stable/30201237.

GACELA III
DEL AMOR DESESPERADO

*La noche no quiere venir
para que tú no vengas,
ni yo pueda ir.*

*Pero yo iré,
aunque un sol de alacranes me coma la sien.*

*Pero tú vendrás
con la lengua quemada por la lluvia de sal.*

*El día no quiere venir
para que tú no vengas,
ni yo pueda ir.*

*Pero yo iré
entregando a los sapos mi mordido clavel.*

*Pero tú vendrás
por las turbias cloacas de la oscuridad.*

*Ni la noche ni el día quieren venir
para que por ti muera
y tú mueras por mí.*

GACELA IV
DEL AMOR QUE NO SE DEJA VER

*Solamente por oír
la campana de la Vela
te puse una corona de verbena.*

*Granada era una luna
ahogada entre las yedras.*

*Solamente por oír
la campana de la Vela
desgarré mi jardín de Cartagena.*

*Granada era una corza
rosa por las veletas.*

*Solamente por oír
la campana de la Vela
me abrasaba en tu cuerpo
sin saber de quién era.*

GACELA V
DEL NIÑO MUERTO

*Todas las tardes en Granada,
todas las tardes se muere un niño.
Todas las tardes el agua se sienta
a conversar con sus amigos.*

*Los muertos llevan alas de musgo.
El viento nublado y el viento limpio
son dos faisanes que vuelan por las torres
y el día es un muchacho berido.*

*No quedaba en el aire ni una brizna de
(alondra
cuando yo te encontré por las grutas del
(vino.
No quedaba en la tierra ni una miga de nube
cuando te abogabas por el río.*

*Un gigante de agua cayó sobre los montes
y el valle fué rodando con perros y con lirios.
Tu cuerpo, con la sombra violeta de mis
(manos,
era, muerto en la orilla, un arcángel de frío.*

GACELA VI
DE LA RAÍZ AMARGA

*Hay una raíz amarga
y un mundo de mil terrazas.*

*Ni la mano más pequeña
quiebra la puerta del agua.*

*¿Dónde vas, adónde, dónde?
Hay un cielo de mil ventanas
—batalla de abejas lividas—
y hay una raíz amarga.*

Amarga.

*Duele en la planta del pie
el interior de la cara,
y duele en el tronco fresco
de noche recién cortada.*

*¡Amor, enemigo mío,
muerte tu raíz amarga!*

GACELA VII
DEL RECUERDO DE AMOR

*No te lleves tu recuerdo.
Déjalo solo en mi pecho,
temblor de blanco cerezo
en el martirio de enero.*

*Me separa de los muertos
un muro de malos sueños.*

*Doy pena de lirio fresco
para un corazón de yeso.*

*Toda la noche, en el huerto
mis ojos, como dos perros.*

*Toda la noche, corriendo
los membrillos de veneno.*

*Algunas veces el viento
es un tulipán de miedo,*

*es un tulipán enfermo,
la madrugada de invierno.*

*Un muro de malos sueños
me separa de los muertos.*

*La niebla cubre en silencio
el valle gris de tu cuerpo.*

*Por el arco del encuentro
la cicuta está creciendo.*

*Pero deja tu recuerdo,
déjalo solo en mi pecho.*

GACELA VIII

DE LA MUERTE OSCURA

*Quiero dormir el sueño de las manzanas,
alejarme del tumulto de los cementerios.
Quiero dormir el sueño de aquel niño
que quería cortarse el corazón en alta mar.*

*No quiero que me repitan que los muertos
(no pierden la sangre;
que la boca podrida sigue pidiendo agua.
No quiero enterarme de los martirios que da
(la hierba,
ni de la luna con boca de serpiente
que trabaja antes del amanecer.*

*Quiero dormir un rato,
un rato, un minuto, un siglo;
pero que todos sepan que no he muerto;
que hay un establo de oro en mis labios;
que soy el pequeño amigo del viento Oeste;
que soy la sombra inmensa de mis lágrimas.*

*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.*

*Porque quiero dormir el sueño de las man-
(zanas
para aprender un llanto que me limpie de
(tierra;
porque quiero vivir con aquel niño oscuro
que quería cortarse el corazón en alta mar.*

GACELA IX

DEL AMOR MARAVILLOSO

*Con todo el yeso
de los malos campos,
eras junco de amor, jazmín mojado.*

*Con sur y llama
de los malos cielos,
eras rumor de nieve por mi pecho.*

*Cielos y campos
anudaban cadenas en mis manos.*

*Campos y cielos
azotaban las llagas de mi cuerpo.*

GACELA X

DE LA HUIDA

*Me he perdido muchas veces por el mar
con el oído lleno de flores recién cortadas,
con la lengua llena de amor y de agonía.*

*Muchas veces me he perdido por el mar,
como me pierdo en el corazón de algunos
(niños.*

*No hay noche que, al dar un beso,
no sienta la sonrisa de la gente sin rostro,
ni hay nadie que, al tocar un recién nacido,
olvide las inmóviles calaveras de caballo.*

*Porque las rosas buscan en la frente
un duro paisaje de hueso
y las manos del hombre no tienen más sentido
que imitar a las raíces bajo tierra.*

*Como me pierdo en el corazón de algunos
(niños,
me he perdido muchas veces por el mar.
Ignorante del agua, voy buscando
una muerte de luz que me consuma.*

GACELA XI

DEL AMOR CON CIENTO AÑOS

*Suben por la calle
los cuatro galanes.*

Ay, ay, ay, ay.

*Por la calle abajo
van los tres galanes.*

Ay, ay, ay.

*Se ciñen el talle
esos dos galanes.*

Ay, ay.

*¡Cómo vuelve el rostro
un galán y el aire!*

Ay.

*Por los arrayanes
se pasea nadie.*

CASIDAS

CASIDA PRIMERA
DEL HERIDO POR EL AGUA

Quiero bajar al pozo,
quiero subir los muros de Granada,
para mirar el corazón pasado
por el punzón oscuro de las aguas.

El niño herido gemía
con una corona de escarba.
Estanques, algibes y fuentes
levantaban al aire sus espadas.
¡Ay qué furia de amor, qué biriente filo,
qué nocturno rumor, qué muerte blanca!
¡Qué desiertos de luz iban bundiendo
los arenales de la madrugada!
El niño estaba solo
con la ciudad dormida en la garganta.
Un surtidor que viene de los sueños
lo defiende del hambre de las algas.
El niño y su agonía, frente a frente,
eran dos verdes lluvias enlazadas.
El niño se tendía por la tierra
y su agonía se curvaba.

Quiero bajar al pozo,
quiero morir mi muerte a bocanadas,
quiero llenar mi corazón de musgo,
para ver al herido por el agua.

CASIDA II
DEL LLANTO

He cerrado mi balcón
porque no quiero oír el llanto,
pero por detrás de los grises muros
no se oye otra cosa que el llanto.

Hay muy pocos ángeles que canten,
hay muy pocos perros que ladren,
mil violines caben en la palma de mi mano.

Pero el llanto es un perro inmenso,
el llanto es un ángel inmenso,
el llanto es un violín inmenso,
las lágrimas amordazan al viento,
y no se oye otra cosa que el llanto.

CASIDA III
DE LOS RAMOS

Por las arboledas del Tamarit
han venido los perros de plomo
a esperar que se caigan los ramos,
a esperar que se quiebren ellos solos.

El Tamarit tiene un manzano
con una manzana de sollozos.
Un ruiseñor apaga los suspiros
y un faisán los abuyenta por el polvo.

Pero los ramos son alegres,
los ramos son como nosotros.
No piensan en la lluvia y se han dormido,
como si fueran árboles, de pronto.

Sentados con el agua en las rodillas
dos valles esperaban al otoño.
La penumbra con paso de elefante
empujaba las ramas y los troncos.

Por las arboledas del Tamarit
hay muchos niños de velado rostro
a esperar que se caigan mis ramos,
a esperar que se quiebren ellos solos.

CASIDA IV
DE LA MUJER TENDIDA

Verte desnuda es recordar la Tierra,
la Tierra lisa, limpia de caballos,
la Tierra sin un junco, forma pura,
cerrada al porvenir: confin de plata.

Verte desnuda es comprender el ansia
de la lluvia que busca débil talle,
o la fiebre del mar de inmenso rostro
sin encontrar la luz de su mejilla.

La sangre sonará por las alcobas
y vendrá con espadas fulgurantes,
pero tú no sabrás dónde se ocultan
el corazón de sapo o la violeta.

Tu vientre es una lucha de raíces
y tus labios un alba sin contorno.
Bajo las rosas tibias de la cama
los muertos gimen esperando turno.

CASIDA V
DEL SUEÑO AL AIRE LIBRE

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 márfil o gente dormida.
En el jazmín un elefante y nubes
y en el toro el esqueleto de la niña.*

CASIDA VI

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 lecbo.*

*Sería un pálido lirio de cal,
sería una paloma amarrada a mi corazón,
sería el guardián que en la noche de mi trán-
(sito
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 buyen en bandadas.*

CASIDA VII

DE LA ROSA

*La rosa
no buscaba la aurora:
casi eterna en su ramo,
buscaba otra cosa.*

*La rosa,
no buscaba ni ciencia ni sombra:
confin de carne y sueño,
buscaba otra cosa.*

*La rosa,
no buscaba la rosa.
Inmóvil por el cielo
buscaba otra cosa.*

CASIDA VIII

DE LA MUCHACHA DORADA

*La muchacha dorada
se bañaba en el agua
y el agua se doraba.*

*Las algas y las ramas
en sombra la asombraban,
y el ruiseñor cantaba
por la muchacha blanca.*

*Vino la noche clara,
turbia de plata mala,
con peladas montañas
bajo la brisa parda.*

*La muchacha mojada
era blanca en el agua
y el agua, llamada.*

*Vino el alba sin mancha,
con mil caras de vaca,
yerta y amortajada
con heladas guirnaldas.*

*La muchacha de lágrimas
se bañaba entre llamas,
y el ruiseñor lloraba
con las alas quemadas.*

*La muchacha dorada
era una blanca garza
y el agua la doraba.*

CASIDA IX

DE LAS PALOMAS OSCURAS

(A Claudio Guillén)

*Por las ramas del laurel
vi dos palomas oscuras.
La una era el sol,
la otra la luna.
"Vecinitas", les dije,
"¿dónde está mi sepultura?"
"En mi cola", dijo el sol.
"En mi garganta", dijo la luna.
Y yo que estaba caminando
con la tierra por la cintura
vi dos águilas de nieve
y una muchacha desnuda.
La una era la otra
y la muchacha era ninguna.
"Aguilitas", les dije,
"¿dónde está mi sepultura?"
"En mi cola", dijo el sol.
"En mi garganta", dijo la luna.
Por las ramas del laurel
vi dos palomas desnudas.
La una era la otra
y las dos eran ninguna.*



Federico García Lorca

—Preparo muchas cosas. ¿Quiere usted pasar al «Saloncillo»? Nos sentaremos... Le diré algunos títulos: «Doña Rosita la soltera o El lenguaje de las flores», prosa y verso. Su acción transcurre desde el 1880 hasta el 1910. «La niña boba»—en el arreglo rítmico y musical—, que con Eva Franco alcanzó 200 representaciones. Sí, es un record no conocido hasta hoy por el teatro clásico español. ¿Libros?... Próximos a publicarse... «El llanto por Ignacio Sánchez Mejías», para la editorial Cruz y Raya; «El diván de Tamarit», para la Universidad de Granada, y la quinta edición de «El romancero gitano». ¿Necesita usted más de mí?

* «¿Que obras prepara usted? Cien autores contestan a nuestra pregunta», en el *Heraldo de Madrid*, jueves 17 de enero de 1935, edición de la noche, año XLV, núm. 15.270. pp. 4-5. (Detalle).

Construcción y recepción crítica de *Diván del Tamarit* se imprimió en la Ciudad de México. ↻Para los interiores se utilizaron las familias tipográficas Minion Pro, Adobe Caslon Pro y A song for Jennifer. ↻



Al cuidado Editorial:
Viridiana Ambriz y Lázaro Tello



Mayo de 2019

