

Zeitschrift: Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas

Herausgeber: Collegium Romanicum (Association des romanistes suisses)

Band: 58 (2011)

Heft: 3: Fascículo español. Federico García Lorca, 75 años después

Artikel: Paroxismo amoroso y preciosismo en los "Sonetos del amor oscuro"

Autor: Prado Biezma, Javier del

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-271917>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 01.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Paroxismo amoroso y preciosismo en los *Sonetos del amor oscuro*

Me acerco a este texto de García Lorca¹ con un doble temor: el de la traición a mi proyecto primitivo para construir este artículo (estudiar algún aspecto de *la función del mito lunar en la poesía del poeta granadino*) y el del temor a la aventura incitada por un artículo de prensa recién aparecido (aventura que no tiene un principio muy filológico, si nos atenemos a los principios tradicionales de la Filología). En el primer tema podría haberse introducido algún duende, no necesariamente hijo de la inspiración (sino de las obsesiones infantiles), y, en el segundo, seguro que va a rondar mi trabajo un cierto aire de frivolidad —eso que algunos llaman aún el *ensayismo*.

Voy a intentar situarme y justificarme ante esos dos temores.

Comienzo por mi traición al tema de la luna, en García Lorca. Creo que este tema es uno de los que mejor definen la poética lorquiana, en la confluencia de tres vectores esenciales de su poeticidad: una herencia lunar simbolista, que va a manejar a su antojo —y, en cierto modo, abandonar a su antojo²; una herencia popular, andaluza o española, en la que la luna asumirá todas las variantes, personalizadas o no, de la luna mujer, de la luna ventana o de la luna elemento de un decorado nocturno modulado al infinito —una luna doméstica que ha poblado nuestros cuentos y canciones infantiles; finalmente, una luna muy lorquiana (lorquiana porque en ese momento histórico casi solo se da en él) que nace de la recuperación del mito clásico, a medio camino entre la luna roja de la violencia y de la guerra y la luna negra de la muerte, Hécate, que, viva aún en el romanticismo, va siendo devorada poco a poco por el

¹ Tomaré como punto de referencia de mis citas la publicación de *Sonetos* en el volumen I de *Obras completas*, editado por Miguel García Posada, RBA-Instituto Cervantes, 2005. En caso contrario se precisará en cada momento.

² He esbozado este tema en un artículo en el que pongo de manifiesto cómo el mito lunar va ocupando la función dejada vacante por la 'muerte del sol' como símbolo cósmico, tradicional, de la trascendencia; una función, evidentemente degradada, por la emergencia cosmiética del tema del 'claro de luna' («Introducción a la reescritura del tema de la luna en el postromanticismo», en *Reescrituras de los mitos en la literatura*, ed. de J. Cecilia y M. Morales Peco, Cuenca, Universidad de Castilla la Mancha, 2008, pp. 299-325).

claro de luna, con su función, cada vez más trivial, de decorado cosmético. Estas dos últimas lunas, presentes de manera puntual en toda la obra de García Lorca, irán cogiendo cada vez más densidad trágica, hasta la explosión brutal del tema en *Poeta en Nueva York*.

Esta riqueza del mito lunar en la obra de García Lorca, con sus más de 270 presencias a lo largo de la poesía del autor (sin tener en cuenta su obra teatral), me han indicado que no podía resolver los conflictos planteados por tanta escritura lunar en la obra de nuestro autor, y que debía dejar el tema para un cielo más amplio que estas páginas que me esperan.

¡Y entonces! Entonces estaba yo dándole vueltas a la posible raíz victorhugoniana de esa preciosa visión que genera la luz de la luna en una de las hoces del Júcar, en el Soneto, *El poeta pregunta a su amor por la 'Ciudad encantada' de Cuenca* («¿Viste la grieta azul de luna rota que el Júcar moja de cristal y trinos?», p. 601), cuando cayó en mis manos un texto de L. M. Ansón³.

Un texto de periódico no merece la atención de un artículo más o menos científico. No; salvo si el texto es de Ansón y aparece en la página 3 de un 'cultural' tan leído. Entonces, crea opinión que, con la repetición, puede convertirse en dogma: una verdad capaz de modificar, asentar y cuajar la visión de la poesía de un poeta, en este caso, García Lorca —el menos necesitado de esta clase de afirmaciones altisonantes.

El texto del periodista dice así:

2. *Sonetos del amor oscuro*, de Federico García Lorca. Su publicación en 1984⁴ instaló al escritor vilmente asesinado en la cumbre de la poesía española del siglo XX, por delante de Guillén, Juan Ramón, Aleixandre, Alberti o Machado⁵.

Analicemos la frase. El número '2' sitúa a este 'libro' como el segundo más destacado del siglo. Este segundo puesto lo encumbra por delante de autores cuya categoría no vamos a discutir —entonces sí caeríamos en el ensayismo. Sorprende que no se den razones para este encumbramiento,

³ L. M. Ansón, «Los 15 libros más destacados del siglo XX español», *El cultural*, del periódico *El Mundo*, 7-13 de enero, 2011, p. 3.

⁴ Suplemento *Sábado Cultural* de *ABC*, 17 de marzo de 1984, al cuidado de M. A. García Posada, acompañados por cuatro estudios del propio García Posada, de Lázaro Carreter, M. Fernández Montesinos y F. Giner del los Ríos.

⁵ *Op. cit.*, p. 3.

ni externas ni internas a la obra del autor, cuando sí se dan para justificar la sorprendente presencia de *Jardines lejanos*, de Juan Ramón Jiménez, en el lugar 6⁶. Pero sorprende aún más que sea el hecho de haber aparecido en 1984 lo que encumbra el 'libro' a este segundo puesto; lo que nos viene a decir que, sin él, antes de 1984, ninguna obra de García Lorca⁷ (la obra, en definitiva, de García Lorca) merecería un puesto similar —como mucho el sexto. La conclusión es clara: *Sonetos* no solo es el libro poético más importante del siglo XX español, sino que lo es por ser el más importante de la obra de García Lorca.

Ante dicha afirmación (y lo que implica), la inquietud periodística se desvanece y nace la puramente crítica: ¿qué elementos (cuantitativos o cualitativos, temáticos, formales o estructurales) hay en *Sonetos* que no hay en el resto de la obra del poeta, para que ese puñado de poemas (de los cuales algunos ya los conocíamos desde tiempos inmemoriales) pueda ser encumbrado a la cima del nuevo siglo de oro de la poesía española? Responder a esta pregunta, si es que puedo, me permitiría (me dije a mí mismo) cernir, por un lado, algún aspecto de la quintaesencia de la poesía lorquiana y, por otro, tomar conciencia de cuál es el horizonte de lectura poética (*l'horizon d'attente*) de uno de los periodistas más sensibles al hecho literario del panorama cultural español.

1. *Sonetos del amor oscuro*, de cara al resto de la obra de García Lorca

Del conjunto de la obra García Lorca, cuya magnitud, para mí, solo es comparable en el siglo XX, a la de Juan Ramón Jiménez, (no solo por la cantidad y variedad de verso escrito, sino por la riqueza del microcosmo creado entorno a la coherencia problemática de un yo; creación que no soslaya los dos grandes retos de la poesía: por un lado, plantearse en constante devenir y, por consiguiente, en constante abnegación de los terrenos ya conquistados, la adquisición de un instrumento capaz de acceder a los espacios de lo aún inefable y, por otro, la creación de un

⁶ No porque Juan Ramón Jiménez no lo merezca, sino porque una afirmación de esta índole pide una justificación, sobre todo si el libro elegido es precisamente ese.

⁷ Ni *Romancero gitano*, ni *Canciones*, ni *El Diván*, ni *Poeta en Nueva York*.

espacio poético propio, fiel a ese yo profundo, a pesar de la continua experimentación de la escritura, inserta en el devenir de la poesía general), del conjunto inmenso y plural de la poesía de García Lorca extraigo, para esta circunstancia, tres elementos que me parecen claves en la comprensión y la valoración de *Sonetos*:

—lo que llamaré la magia pseudo-popular, de su poesía,

—la capacidad de transitar esa este espacio mágico desde la más absoluta libertad (maestría) formal, yendo de las formas más tradicionales del verso a sus formas más liberadas; y, por debajo de esa magia (que puede ser mal interpretada, como esnobismo),

—la presencia constante de la herida interior, la espina clavada, primero con perfil amargo de espina de zarzamora, pero cada vez más supurante, en dolor o en deslumbramiento.

Digamos algo de cada uno de estos niveles

1.1. De lo popular a la metáfora lorquiana

Para mí, la magia-pseudo popular de García Lorca estriba mucho más en cierto uso de lo que me atrevería a llamar *la metáfora lorquiana* que en la presencia de unos temas (andalucistas, gitanos, campesinos, pseudo-políticos —que son los que le han dado una fama populista, la fama que, admirándole, crispaba a Juan Ramón Jiménez) y de unas estructuras formales populares que se resumirían, esencialmente, en el uso del *romance* y de sus modulaciones métricas⁸, pues su *canción*, cuando no es romance, casi siempre tiende a la desarticulación del metro, de la rima y de la estrofa. Otras formas populares como la *copla*⁹ (la auténtica de tres versos), la *sevillana* o la *seguidilla* (llamada por algunos, *manchega*) no son habituales en su obra poética propiamente dicha. Por otro lado, la *décima* y el *soneto* tan de su generación (formas no populares pero habituales de la poesía española) no tienen una presencia muy significativa en la masa de su obra. Por eso sorprende el corpus recuperado de los *Sonetos*.

Aunque pueda ser considerada como una herejía, me atrevería a decir que, salvo el uso sistemático del romance tradicional en el *Romancero Gitano*, la obra de García Lorca, en lo que atañe a la métrica, es de las

⁸ Actitud muy juanramoniana (excepto en la producción que rodea 1910).

⁹ Contrariamente a lo que ocurre en Antonio Machado e ¡incluso en Juan Ramón!

menos fieles al espacio popular, si la comparamos con la de sus contemporáneos (excepto la del Cernuda posterior a *Perfil del aire* y la de Dámaso Alonso posterior a 1939); lo que equivale a decir que, junto con la de Juan Ramón, sin llegar a la actitud vanguardista de escaparate del primer Gerardo Diego o de Juan Larrea, es de las más experimentales. Sorprende incluso, digo sorprende, la libertad que reina en *Poema del cante Jondo*, como sorprende que, dado el tema, tan cercano en ocasiones al 'amor oscuro', y dada la extensión de los poemas, el *Diván del Tamarit* no sea un libro de sonetos muy cercano a los *Sonetos* que nos ocupan.

Creo que la magia popular de García Lorca (si no hacemos caso de la sombra alargada que el *Romancero* proyecta, desde este punto de vista, sobre el resto de la obra) se debe a la naturaleza peculiar de la *metáfora lorquiana*. En ella se dan, a mi parecer, tres presencias que es preciso recordar (al no poder analizarlas en más detalle).

En primer lugar, hereda del simbolismo y del postsimbolismo, el *desquiciamiento referencial* entre el elemento metaforizante y el elemento metaforizado. La relación entre ambos ha dejado de ser racional, incluso sensorial o emocional; y, más allá de la raíz *sinestésica* de la metáfora baudelairiana, pasa a ser gratuita (aparentemente gratuita: un análisis de las estructuras metafóricas nos pondría de manifiesto redundancias coherentes, catalizadas en torno a ciertos ejes, a ciertos esquemas imaginarios centrales¹⁰ y esa coherencia suprimiría el concepto de gratuidad). Veremos más tarde algunos ejemplos). Ese desquiciamiento referencial abre el grupo metafórico (metáfora propiamente dicha, complementos de nombre o series hiponímicas¹¹ de sustantivos) a las relaciones más sorprendentes y, luego lo veremos, más peligrosas —de cara a la recepción del lector. A esa metáfora algunos la llaman surrealista.

En segundo lugar, la materia que sostiene este proceso metaforizante; lo que Patrice de la Tour du Pin llama, de manera tan acertada, la *prise de chair* poética¹², de la idea, de la imagen, del sentimiento, etc. Esta materia (necesaria para que haya encarnación de las formas del espíritu), García Lorca la coge del imaginario popular andaluz (que en algunos casos es el

¹⁰ La *espuma*, el *hielo*, la *plata* (y no, o casi no, el *oro*), lo *instantáneo*, lo *floral andaluz* o, más significativamente, lo *floral no andaluz*, el *perfil*, el *anillo*, la *herida*, el *derrame*, etc.

¹¹ O aparentemente hiponímicas —ahí está la trampa.

¹² *La vie recluse en poésie, Une Somme de poésie* I, Gallimard, París, 1981, pp. 195-205.

de la mayor parte de España): el tema de la *luna lunera*, habitante empadronada en todos nuestros pueblos, las relaciones entre el tema del fulgor y el arma blanca, el bandolerismo positivo, la peculiar elección para adjudicar simbólicamente flores a la belleza femenina española (¡que no son las comúnmente usadas en Europa, salvo la rosa! —nardo, zarzamora, amapola, clavel, el ambivalente lirio), metonimias corporales del canto y del llanto (la carnosidad sonora de la garganta, por ejemplo), la omnipresencia de las acequias y los surtidores, la división real e imaginaria de España en dos partes diferenciadas por una sierra que —¡válgame dios!— se llama Sierra Morena, el olivo y su sombra, etc.

En la sintaxis (barroca) de García Lorca este material sacado del imaginario más o menos colectivo puede llegar a cobrar valores sorprendentes, de significado (en el desplazamiento referencial), o valores expresionistas (es decir, de desplazamiento emocional): los dos objetivos básicos del lenguaje poético.

Aquí estriba el tercer elemento que le da a la metáfora lorquiana su aparente aire o popular, o surrealista o preciosista, (o todos a la vez). En García Lorca hay muchas metáforas construidas de forma tradicional (verbales o sustantivas), pero abundan, y no menos, juegos metafóricos que se esconden en ciertos complementos de nombre, que el poeta va soltando así, como si no pasara nada, («Ángulo de luna llena // Ángulo de luna sola», 361), en calificativos («Largo espectro de plata conmovida», p. 379; «rayo de luna viejo», p. 249; «Había una luna blanca / sobre el encaje bárbaro / de las hayas», p. 225). A veces, estos complemento de nombre producen deslizamientos ‘anecdóticos’ a lo largo de un poema: («El viajante de jardines / lleva un herbario [...] El herbario de los sueños [...] peor es el herbario de la luna [...] el herbario de los ruidos», p. 242), mediante los cuales la palabra elegida queda totalmente desquiciada. Otras veces, traza paralelismos insólitos, («Lentas como cisnes / y amargas como adelfas», p. 249), comparaciones en las que entra en juego uno de los catalizadores psicosensoriales obsesivos del poeta («Cinco voces contestaban / redondas como sortijas», p. 341).

En estos mecanismos (conscientes o inconscientes, ¡poco importa!) se aloja la verdadera magia (nada popular) lorquiana y no en el hecho de que las adelfas sean siempre amargas, los muslos de la gitana de cobre viejo y los pechos de mujer limones o toronjas —como ya lo eran en Lope de Vega.

1.2. La magia formal

Me doy cuenta de que, ya al principio del apartado anterior, he esbozado lo esencial de este.

Lo que a mí me sorprende es que se siga pensando en algunos ambientes que Lorca (y empleo a adrede aquí su apellido más politizado) sea considerado un poeta popular, basándose, en gran parte, en la trampa del *Romancero*¹³ —del romancero, es decir de un libro escrito en romances, la forma más popular, parece, de la poesía española. Sin recurrir a *Poeta en Nueva York*, a *Poema del cante jondo*, a *Canciones*, el conjunto de *Suites* en un laboratorio donde se experimenta con todas las formas de articular versos (metros, rimas, ausencia de rimas, ausencia de metros), de tal manera que den la sensación de que, no siéndolas, parezcan canciones populares.

Extraña, entonces, que un libro compuesto por poemas que adoptan la estrofa menos usada por el poeta a lo largo de su creación, el soneto¹⁴, sea capaz de concitar tal admiración que lo eleva a la categoría de cumbre de la poesía de un siglo y, por ende, de la poesía de su creador. Para que esto fuera así deberían darse a mi entender tres circunstancias:

—*Sonetos* debería ser la sublimación del mundo imaginario lorquiano¹⁵ y de los procedimientos semánticos en los que este se encarna, tal como *La estación total* y *Dios deseante y deseado* lo son en la obra de Juan Ramón Jiménez;

—*Sonetos* debería ser la sublimación de la búsqueda formal lorquiana, como *Espacio* lo es de la de Juan Ramón¹⁶;

—*Sonetos* debería ser la sublimación de la raíz existencial (*el amor oscuro*, suponemos), que da su razón de ser al conjunto de su obra o, al menos, a algunas de sus razones de ser, del mismo modo que la formulación definitiva de una *ontología de la inmanencia transcendida del ser*, en el señuelo de la deidad y de la belleza, lo es del devenir poético y vital de Juan Ramón Jiménez, en los tres libros antes mencionados.

¹³ Y la subsiguiente canción andaluza que lo acompaña.

¹⁴ 19 sonetos, pero creo que usa aún menos la décima —ese maravilloso y sofisticado alambique de la poesía conceptista: no sé si hay más de dos en su obra poética.

¹⁵ Con el significado que tiene esta palabra en la crítica temática francesa (existencial y ontológica).

¹⁶ De ahí que la vuelta al soneto de Antonio Machado, al final de su producción, solo puede ser considerada como un 'divertimento' poético o como un acto de pereza poética.

Aquí me surgen algunas dudas. No se refieren a la cualidad de los poemas, sino a la concentración que se da de esta cualidad en este manojito escaso de versos. Pero también me surgen dudas respecto de su no publicación en ramillete, ya en vida, cuando algunos sonetos presentes ahora en este 'libro' ya habían aparecido en otros sitios.

1.3. *La oscura magia del amor oscuro*

Sabemos que esta magia tiene, al menos, tres niveles: la experiencia dolorosa del propio cuerpo y la conciencia que se tiene de ese dolor, la experiencia dolorosa del yo frente al otro (y frente a la otra, no lo olvidemos; experiencia no menos amorosa y no menos dolorosa, por imposible, que aquella que debe permanecer oculta) y, finalmente, el conflicto de la esterilidad. Este último aspecto no lo voy a tratar, pues nos remite al teatro (y sobre todo al *Teatro inconcluso*¹⁷) y a la correspondencia y sólo se atreven mínimas presencias ambiguas en *Sonetos*. Voy a hacer algunas observaciones, sin embargo, sobre los dos primeros.

El tema del amor oscuro (que se esconde, que necesita disfraces, que se calla, que espera, que se dice en silencio, que se sabe dolor —aunque a veces con cierto regusto esplendoroso) lo tenemos presente desde los primeros versos de García Lorca —y no precisamente en sonetos. Recuerdo a bote pronto un poema, únicamente por su evidencia. Pertenece al (primer) *Libro de poemas*; curiosamente se titula *Manantial*, es de 1919; y, más curiosamente aún, es un *Fragmento*. Tras unos versos con recuerdos machadianos, centrados en el tema de la fuente, el poema ahonda en un secreto, en un silencio, en la «Implacable brasa / del pecado» («Un manantial cantaba. / Yo me acerqué para escuchar su canto, / Pero mi corazón no entiende nada. [...] Mansas y turbias yo sentía / Las canciones del agua. / ¿Qué alfabeto de auroras ha compuesto / Sus ocultas palabras [...] ¿Es sonido tan sólo esta voz mía? / ¿Y el casto manantial no dice nada?», p. 130), hasta desembocar en estos versos de un preciosismo esencialmente lorquiano, en sus recuerdos renacentistas y barrocos:

¹⁷ Edición, estudio preliminar y notas de Marie Laffranque, Granada, Universidad de Granada, 1987.

Más siento en el agua
Algo que me estremece. como un aire
Que agita los ramajes de mi alma.

¡Sé árbol!
(dijo una voz en la distancia)
Y hubo un torrente de luceros
Sobre el cielo sin mancha.

Yo me incrusté en el chopo centenario.
Con tristeza y con ansia,
Cual Dafne varonil que huye miedosa
De un Apolo de sombra y de nostalgia
Mi espíritu fundióse con las hojas
Y fue mi sangre savia.
En untosa resina convirtiéndose
La fuente de mis lágrimas.
El corazón se fue con las raíces
y mi pasión humana
haciendo heridas en la ruda sangre,
Fugaz me abandonaba. (p. 131).

El poema 'juega', con un doble acceso y una doble imposibilidad —a la palabra poética y al amor— y no deja de sorprender el mito clásico en el que esa tensión se resuelve, en el centro del poema, de valor muy irregular: un Lorca Dafne en huida de Apolo.

Como luego tendré que volver a hablar del amor homosexual, voy a dedicar ahora unas líneas a uno de los poemas más dolorosamente deliciosos que García Lorca consagra al tema de conflicto sexual, de una manera delicada, diferida, como si no fuera con él: en forma de canción, con un regate analógico que convierte el poema en una micro-alegoría de raíz popular que instala al poema en eso que he llamado 'los intraducibles étnicos del lenguaje'.

Se trata del poema «Zarzamora con el tronco gris», perteneciente a *Canciones*¹⁸. El poema, de diez versos, está compuesto a modo de diálogo entre el sujeto lírico y un personaje llamado Zarzamora, jugando con la ambigüedad referencial de este sustantivo: 'la zarzamora', planta de flor

¹⁸ *Op. cit.*, p. 340.

blanca y fruto morado y, no lo olvidemos, que tiene sus tallos erizados de espinas, como corresponde a toda planta silvestre de la familia de las rosáceas, lo que facilita su incorporación al espacio simbólico de la rosa, como metáfora de la belleza femenina, pero, como ya he explicado en otro lugar, de la belleza femenina de estilo ‘moro’, dado el color del fruto que le da nombre. Por otro lado, ‘la Zarzamora’, como nombre de mujer que tanto juego ha tenido en la canción, llamada popular, española¹⁹.

En el diálogo, la palabra de cada interlocutor cubre un dístico asonantado (a la manera juanramoniana), entablando una discusión —petición y oferta, petición y rechazo, deseo y silencio— que acaba en la última estrofa (en las que cada interlocutor dice un solo verso): pregunta del sujeto lírico (digamos, de manera más tradicional, del poeta), «Zarzamora, ¿dónde vas?», y respuesta de la Zarzamora, «A buscar amores que tú no me das».

El poeta busca, esencialmente los «frutos» de la Zarzamora («racimo», «tu fruto de verde y sombra»); la Zarzamora ofrece la totalidad de su ser, centrado, este, en la alianza de la oquedad que genera la penumbra de su cuerpo y en las espinas que son la esencia que sostiene y oculta esa penumbra («sangre y espina», «en la penumbra de mis espinas»). Frente al contacto bucal (a penas) que el poeta desea («deja tu fruto de verde y sombra / sobre mi lengua, zarzamora»), la Zarzamora ofrece una intimidad más honda y total («Qué largo abrazo te daría / en la penumbra de mis espinas»). Largo y profundo —abrazo de profundidades imposible²⁰. El conflicto se resuelve con la partida de la planta mujer, ante la negativa o la pasividad («a buscar amores que tú no me das») del poeta.

Creo que no es necesario entrar en análisis mitocríticos o psicocríticos para tomar conciencia de que es el pavor del poeta al contacto directo, íntimo (el poeta se contentaría con la fruición de degustar los frutos, valga la redundancia, que la planta depositaría delicadamente en su boca) el que provoca el rechazo o la pasividad de aquel, frente a las instancias del deseo de ambos. Un contacto que exigiría la penetración en el mundo de las espinas —y de la sangre. Eufemización del mito de la *vagina dentata*, en la raíz de no pocas actitud sexuales que se construyen sobre el miedo a la

¹⁹ Recordemos la canción sobre el mismo tema de Quintero León y Quiroga.

²⁰ Ya estudiamos este tema (superficie y profundidad, roce y penetración) en *Vicente Aleixandre, Sombra del paraíso. Teoría y práctica de la función poética*, Madrid, Cátedra, 1993.

parte oscura y salvaje de la mujer, a pesar de que sus encantos externos (flores, frutos —moras, naranjas, limones, fresas, etc.) despierten las instancias del deseo. Un deseo que no puede encontrar su total realización, frente a una zarzamora o un majuelo en flor y en espinas (el gran tema ontológico proustiano).

Estamos, ya, en la raíz misma del amor oscuro: de su fuente, de su dialéctica y de su posible/imposible realización en el amor homosexual. Podríamos seguir analizando otros poemas, pero demos el salto a los *Sonetos*.

2. Sonetos del amor oscuro y las magias del soneto

¿Podemos decir que en los *Sonetos del amor oscuro* hay algún campo temático del universo imaginario de García Lorca que no esté presente en el resto de su obra? Yo me atrevería a decir que no; con una pequeña matización (no tan pequeña): la voz del poeta no hace explícita *la naturaleza del objeto del amor*, eso es evidente; pero lo que sí hace explícita, aunando el sentir y el temblor doloroso de todos los versos esparcidos por el conjunto de la obra, es *la naturaleza herida del sujeto del amor*. Aquí, el sujeto lírico se ofrece (en cuerpo y alma) al ser deseado, y el ser deseado es buscado en cuerpo y alma por el deseante. Pero este deseo se esconde aún tras la palabra *Amor* y tras los juegos preciosistas metafóricos, propiciados, a un mismo tiempo, por la dinámica misma del soneto y por la peculiaridad de la organización del campo metafórico que ya hemos analizado.

Antes de proseguir, me detengo en una de las estrofas más explícitas del primer soneto; más explícita por no diluirse del todo la pasión en metáforas (guirnalda, sombra, juncos, arroyos, muslo de miel, etc., —palabras de las que tan sobrados está los demás sonetos):

Entre lo que me quieres y te quiero,
aire de estrellas y temblor de planta,
espesas de anémonas levanta
con oscuro gemir un año entero²¹.

²¹ *Op. cit.*, p. 601.

El paroxismo extremoso de la pasión está condensado, esencialmente en el arco que trazan el primer y el último verso: *entre lo que me quieres y te quiero, algo*, (aire, temblor, espesura —serie condensada en el último sustantivo) *levanta, alza, entre nosotros, un año entero de oscuro gemir*, diríamos en prosa, si la poesía tuviera su equivalente en prosa. O, ¿tenemos que leer la dinámica metafórica a la inversa (posiblemente sea así): *un año de oscuro gemir levanta* (en singular, el año) esa serie enigmática de obstáculos, de muros imaginarios (enigmática debida no solo a la inconsecuencia lógica de los complementos de nombre, sino a la sucesión, en sí, de los sustantivos concatenados); procedimiento de naturaleza tan lorquiana, según lo que decíamos al aludir a las peculiaridades formales de su mundo analógico. El verbo *levanta*, en singular, tras la última lexía compleja de la serie, sitúa su posible sujeto en la indefinición (en el aislamiento respecto de sus complementos) propia de una sintaxis tan propiciada por las inversiones habituales o necesarias al soneto: *un año de separación levanta aire de estrellas, temblor de plata, espesura de anémonas*.

Pero es ese algo que levanta o que es levantado lo que le da, con su desarrollo, esa carnalidad metafórica a la estrofa que, sin ella, no sería lorquiana.

Así y todo, salvo lo que pudiéramos entresacar del análisis de la estructura metafórica de los textos (me explico: salvo lo que pudiéramos sacar de estos textos si el conjunto de los semas que organizan la estructura metafórica en la que se encarna la figura del deseado nos permitiera proponer un archisemema que apuntara, de manera evidente, hacia un él, cuerpo masculino²²; algo que tras un somero análisis no me parece evidente²³). Así y todo, digo, no hay en el conjunto de los sonetos nada que me permita dar un paso hacia delante para precisar la naturaleza del objeto del amor, contrariamente a la facilidad con la que nos encontramos para precisar la existencia

²² Con la misma evidencia que el análisis de la estructura metafórica del 'tema del mar' en *Sombra del paraíso* me permitió proponer el archisemema de la *evanescencia*, perfectamente articulado al del *roce* (contrario de la *penetración* y del *golpe brusco*), como motor de una ensoñación de la relación con el otro (o el Otro).

²³ Sin embargo, para ser honrado, tengo que decir que hay un verso que me preocupa; en un sentido, en sí, y en otro sentido, debido al contexto. En el *Soneto gongorino* el poeta dice al enviar a su amor *un pichón del Turia*: «Su cándida virtud, su cuello blando, / en lirio doble de caliente espuma, / con un temblor de escarcha, perla y bruma, la ausencia de tu boca esta marcando», *op. cit.*, p. 605. El *lirio doble* es sospechoso, pero su alcance referencial no es evidente. ¿O sí?

de la herida y ciertos elementos de esta herida, pudiendo configurar con total precisión el arco del amor lorquiano: deseo herido, deslumbramiento, invitación, impedimento, dolor (deslumbrado), canto oscuro y un cierto regusto (poético) masoquista.. Nada, en mi opinión nos permite, desde el texto, la confirmación de una salida poética del armario (perdón por la expresión) evidenciada por la invención del cuerpo del amado, y no solo escondida tras la evidencia del conflicto, de la herida, del amante.

Hubo un momento en mi análisis en el que me puse contento, pues una palabra, al final de un verso, parecía que me liberaba de toda especulación. En el soneto «El amor duerme en el pecho del poeta», los dos primeros versos dicen: «Tú nunca entenderás lo que te quiero / porque duermes en mí y estás dormido, p. 607». Este *dormido* me llenó de seguridad. Pero, al releer el soneto (manía de dejar de lado los títulos de lo que leemos), primero me di cuenta de la pobreza poética de este *dormido*, en la rima (junto a *perseguido*, *dolorido*, *mordido*, tres participios pasados, tan llenos de carne semántica, de cara al tema de la herida amorosa, pero tan pobres desde el punto de vista de las exigencias métricas de un soneto). En segundo lugar, me di cuenta de que este *dormido* no tenía como referente sustantivo (o podía no tener) al *deseado*, al *amado*, sino, en la tradición renacentista y barroca, al *amor*, presente en el título; recaía en la ambigüedad.

Desde este punto de vista, seguía en la duda que propicia la ambigüedad en la que se instala todo lenguaje metafórico cuando no se asienta en relaciones evidentes. ¿Importa? ¿No puedo yo leer esta guirnalda de poemas amorosos, desde la perspectiva de la imposibilidad, del interdicto, de la herida, del dolor —desde la experiencia de esa espina que, como Pablo de Tarso, el poeta lleva clavada en su ser, sin saber la naturaleza de esa espina— y desde la recreación del cuerpo deseado en el deslumbramiento del deseo imaginante? Leerla como se lee cualquier texto renacentista y barroco deslumbrante de imágenes y de ambigüedad, sin preguntarme por la naturaleza sexual del objeto amado.

Porque, lo que, sin lugar a dudas, nos ofrecen los *Sonetos del amor oscuro*, es un artefacto poético en el que se combinan con las magias del preciosismo verbal lorquiano todas las mañas de la poeticidad sonetil (sin olvidar las magias formales de esa herencia española, como ya se ha dicho)²⁴

²⁴ Miguel Ángel García Posada, *op. cit.*, páginas 22 y 23.

—Garcilaso, Espinosa, Góngora, Quevedo. Lope de Vega, pero menos, tendiendo una curiosa mano al Miguel Hernández más artificiero de trampas sublimes y golosas; sin olvidar la magia formal, sintáctica y musical, de las hermanas menores del soneto, décima y octava real).

Vamos a ver, a continuación, esta alianza mágica en los *Sonetos del amor oscuro*. Pero antes, permítaseme una alusión a otros sonetos en los que la ‘admiración’ hacia personas del mismo sexo, es más evidente, incluso que en aquellos, y en los que ya está presente el tema de la herida amorosa — razón profunda, para mí, del amor oscuro, tanto si es de cara a la mujer como de cara al hombre. En primer lugar, el referido a José de Ciria y Escalante, con su final («[...] tristísimo Giocondo, amigo mío», p. 609), aunque no debemos olvidar el ‘delicado Giocondo’ de otras versiones²⁵; el titulado «Adam», antiquísimo en la obra del poeta, que acaba con la premonitoria estrofa:

Adam sueña en la fiebre de la arcilla
un niño que se cerca galopando
por la doble latir de la mejilla.

Pero otro Adam oscuro está soñando
neutra luna de piedra sin semilla
donde el niño de luz se irá quemando²⁶.

o el que empieza «Yo sé que mi perfil será tranquilo», y acaba, [...] «seré en el cuello de la yerta rama / y en el sin fin de dalias doloridas» (p. 544), soneto en el que poeta, enfocando su devenir, se dice todo él en metáforas de la negatividad o, finalmente, el que se inicia con esa gongorinez sublime «Largo espectro de plata conmovida» e incluye estos dos versos: «Me tenderé junto a la flor sencilla / donde flota sin alma tu belleza» (p. 379)²⁷.

²⁵ *Obras completas*; a cargo de Arturo del Hoyo, Aguilar, Madrid, 1957, p. 543

²⁶ En este caso, cito también por la edición de *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, 1957, p. 287, para indicar cómo en ella el soneto ya forma parte de las *Canciones* (1924).

²⁷ Fuera de razones eruditas o anecdóticas (a las que casi nunca atiendo, pues son las inmanentes a la obra —formales o temáticas— las que me interesan) me pregunto ¿por qué algunos de estos sonetos no acompañan a los ‘oficiales’ del amor oscuro, cuando están acompañados en otras ediciones, por ejemplo la de Aguilar, por dos que sí se incluirán?

2. La magia formal y temática de los *Sonetos del amor oscuro*

Me quedan solo unas líneas para resumir los aspectos que forman la singularidad de este ramillete de poemas (lo que llamaba antes la cualidad) y que justifican, tal vez peligrosamente, el texto que ha sido pretexto para este acercamiento a la 'obra' de García Lorca. Los enumero y luego intentaré decir algo al respecto:

- a. El paroxismo constante de la expresión, en todos sus niveles: prosódico, sintáctico y semántico.
- b. La alquimia verbal, por yuxtaposición (física) o por mezcla (química) de las palabras en los procesos metafóricos.
- c. La organización musical de la sintaxis en el interior del verso.
- d. Una reflexión continua sobre el *preciosismo*²⁸ del estilo de García Lorca acompañará estos tres apartados.

2.1. *La expresión del paroxismo emocional*

Llama la atención, en unos textos posteriores al simbolismo, a las vanguardias de principio de siglo, a Juan Ramón Jiménez, a Antonio Machado, a gran parte de la escritura del 27 (salvo, tal vez, en Jorge Guillén), llama la atención, incluso en el interior de la obra de García Lorca, que aparezcan con tanta abundancia en estos poemas las manifestaciones más visibles de la expresión paroxística, cuando la poesía occidental, después del Romanticismo se ha encaminado ya hacia una interiorización de la emoción que se centra más en conseguir *ese más allá de la emoción* mediante los juegos metafóricos y la adjetivación que mediante la prosodia, los signos de puntuación (admiraciones, interrogaciones retóricas), la presencia en el texto de partículas asemánticas (*ayes*, *ohes*), las repeticiones no anafóricas, la abundancia de adverbios imperativos o el empleo del modo verbal imperativo de un modo conminatorio que pertenecen a una retórica rancia. La primera estrofa del primer soneto y todo el soneto («¡Ay voz secreta del amor oscuro!», p. 606) constituyen un ejemplo palmario de lo que quiero decir: la presencia de estos elementos es, evidentemente, una expresión de la tensión emocional

²⁸ Precisaré el valor positivo (para mí), aunque no siempre, de ese término.

que domina los poemas; la tensión explota por donde puede, incluso por el lado más flojo de la expresión poética.

Este exceso romántico de la *modalización ponderativa* no sería admisible si no fuera acompañado por dos procedimientos más modernos de la expresión del paroxismo. La adjetivación metafórica y lo que llamaré la *metáfora extremosa*²⁹, mediante la cual se consigue un más allá del sentimiento, apoyándose en un más allá de la realidad emocional referida; pongo un ejemplo: de una manera objetiva, la muerte *nada* deja de nosotros cuando a nosotros llega. Esta verdad escueta, abstracta, puede ser acrecentada en la aprehensión poética de esa *nada* de la manera siguiente: el poeta nos habla de «[...] la muerte, que no deja / *ni* sombra por la carne estremecida», 604. Objetivamente, *nada* es menos que *sombra*; poéticamente, *sombra*, al encarnar en realidad material, concreta, aprehensible sensorialmente la abstracción de *nada*, adquiere un plus emocional y conceptual, acrecentado en este caso por el estremecimiento de la carne, incluso después de muerta³⁰.

Paso a enumerar ahora algunos ejemplos de lo que intento explicar. En la recepción poética, un *oscuro gemir* es un gemir más fuerte que otro que no fuera oscuro; el *fresco paisaje de una herida* parece más gozoso que uno que fuera cálido; una *boca rota de amor*, un *alma mordida* parecen más presas del dolor que si no estuvieran rotas o mordidas; una rosa *solitaria* expresa mejor la intimidad del aliento que si este fuera solamente rosa o rosa en ramillete; una *muerte viva*, parece, en su oxímoron, más muerte que una muerte muerta; la *miel helada de la luna* ¿es más dulce, es más fría o es más miel que una miel templada?; una *madeja* de amor *ardida* con *decrépito sol* y *vieja luna* parece, paradójicamente, más ardida que si lo fueran por un sol y una luna recientes, etc. Todo el texto está lleno de lexías adjetivales que califican, no añadiendo un matiz o precisando una realidad del objeto calificado, sino adverbializando su aprehensión de los espacios referidos, mediante lo que hemos llamado *la modalización enfática adjetival*³¹.

²⁹ Para el uso que hago del concepto de metáfora, remito a mi libro *Teoría y práctica de la función poética*, Cátedra, Madrid, 1993; en especial el Capítulo III: «La función poética: presupuestos conceptuales».

³⁰ La fuerza del verso va, así, más allá del recuerdo de esas *sombras* y esa *nada* finales, consignadas en el verso paradigmático de Góngora —y de rechazo, en el análogo de Quevedo.

³¹ J. del Prado, «Deux procédés de la poéticité moderne», *Bulletin Hispanique*, 107, 1, 2005, pp. 155-168.

2.2. Este fenómeno tiende en la poesía a sobrepasar los límites del adjetivo y a ocupar el espacio de una organización metafórica. De hecho, sería una de las funciones básicas de la metáfora cuando no tiende a aprehender un más allá sustantivo de la realidad. El problema en la poesía de García Lorca, en general, y en este caso en particular, es que si bien la metáfora, en la poesía moderna, oculta, vela, casi siempre un referente metaforizado (el efecto simbolista, según Mallarmé, nace de esta ocultación), en su poesía (surrealismo o interdicción de la conciencia), la metáfora no solo oculta, sino que consigue abolir o tapar totalmente el referente, quedándose sola en el texto, sugiriendo, eso sí, una realidad que se sitúa en sus límites, pero evidenciando, en una belleza autotélica, el efecto (¿efectismo?) de lo que hemos llamado la magia verbal y que, en ocasiones, asienta esa magia sobre un uso preciosista del lenguaje. Preciosista por que le da al lenguaje una *plusvalía*, por encima de su precio justo (*preciosismo positivo* de toda escritura artística y *preciosismo amanerado* porque puede perderse por los juegos y florituras del estilo, de una facilidad innata en el uso del estilo —*preciosismo negativo* de toda escritura que, de artística, puede llegar a ser cosmética)³².

Me siento por unos instantes como un lector borde y, a la par, me maravillo, preguntándome *el qué* y el *por qué* (*el cómo* creo que me lo sé), de expresiones metafóricas tales como: «la sombra me enturbia la garganta» (p. 601), «muslo de miel» (p. 601), «la maravilla / de tus ojos de estatua» (p. 601), «duelo de mordiscos y azucenas» (p. 603), «anochece de ruiseñores» (p. 603), «testigo / para el asesinato de mis flores» (p. 603), «al norte de mi frente [...] flor de helecho» (p. 604), «[voz] Lejana y dulce en tuétano mentida!» (p. 604), «una dalia de penas» (p. 605), etc., etc. ¡Qué precio se le otorga aquí al lenguaje! Sin lugar a dudas, el necesario para que toque, más allá de la referencialidad material o conceptual, los espacios de lo inefable; pero, también, para que oculte, en belleza alienante, aunque sugerente, lo que no puede ser dicho: un cuerpo amado descrito y asumido en su belleza de pecho, vientre, muslos, ingles, pene, erguido o derrumbado, y sorbido o

³² Marcamos las distancias que separan un preciosismo justificado a lo largo de todo el Barroco por las exigencias de la palabra para decir la realidad, el concepto o el sentimiento (gongorismo, conceptismo, marinismo, eufismo, preciosismo de J. Racine) de un preciosismo ornamental, de carácter social, el de las preciosas y preciosos ridículos.

devorado en su dulzura de piel, de jugos y de mieles³³. Pero no puedo olvidar la otra cara: el precio de cierta cosmética que permite llamar a la cabina telefónica «la dulce cabina de madera, p. 604».

Soy consciente (si no, hubiera trabajado en vano durante cuarenta y cinco años) de que un análisis despacioso y sistemático me permitiría organizar todo esto en estructura metafórica coherente y plenamente significativa (y no sólo en el umbral de la belleza verbal). Pero tendría que hacerlo en el conjunto de la obra de García Lorca: estas metáforas, evidentes o disfrazadas, me remiten a infinidad de poemas que me las aclararían en la coherencia orgánica, horizontal, de la totalidad de la obra.

Voy solo a rozar otro de los elementos que le permiten al autor desquiciar la realidad, con las alianzas semánticas que prodiga en sus textos, salvándose, así, de los límites que no tolera ningún tipo de paroxismo: se trata de las parejas o de las series de sustantivos que le dan, de nuevo, carne aparente a una realidad física (el cuerpo masculino) escondida.

Las parejas y las series, nos dice la preceptiva, deben ser homogéneas, análogas, deben pertenecer a un mismo campo isotópico o a campos análogos. Cuando no es así, se produce un choque semántico tan brutal y de efectos tan expresivos como los de la metáfora más transgresora de los dos campos clasemáticos; esa metáfora que viola la esencia referencial de la palabra, creando maravillosos monstruos lingüísticos que dan nacimiento a una nueva instancia referencial o son causa del simple desplazamiento de una referencialidad antigua: «lira sin pulso ya, lúbrica tea» (p. 602), «con cicuta y pasión de amarga ciencia» (p. 602), «tigre y paloma sobre tu cintura / en duelo de mordiscos y azucenas» (p. 603), «cantó sin alborada y sementera» (p. 604), «que el Júcar moja de cristal y trinos» (p. 605), «prisionera de grillos y de umbrías» (p. 605), «con un temblor de escarcha, perla y bruma» (p. 606), «¡ay aguja de miel, camelia hundida!» (p. 606), «¡silencio sin confín, lirio maduro!» (p. 606).

Hay, en todas estas alianzas una belleza singular, no cabe la menor duda; pero hay también un juego rebuscado que esconde siempre una metáfora que hubiera sido posible. Ojo, sin ella el efecto es más provocador, pero al mismo tiempo, al mantener más oculta la analogía que haría la metáfora posible, el efecto aparece, al mismo tiempo, como más

³³ «Il dolce succo del amore», tan presente en el *Aminta*, de T. Tasso.

asentado en la gratuidad del capricho poético; y capricho poético parece en muchas ocasiones el preciosismo, pues, en su condición de *plusvalía* lingüística, se instala en el lujo verbal que, no siempre, es necesario³⁴.

¿Está la belleza de *Sonetos* asentada, por uno de sus costados, en ese lujo preciosista de la palabra? Pues yo no creo que lo esté en la valentía de la confesión evidente de la naturaleza de un amor prohibido. La riqueza metafórica del texto me vela, al menos de momento, esa evidencia.

Veo que el devenir de mi análisis, conducido por la prisa me lleva a precisar estas últimas afirmaciones, centrándome en el concepto de lujo verbal y, ahora, en el de lujo sintáctico o métrico.

2.3. *La composición musical de la sintaxis en el interior del verso*

El soneto impone condiciones drásticas y ofrece posibilidades sorprendentes; y, entre esas condiciones y esas posibilidades, tiende todas las trampas de un subgénero (sí, un subgénero, no una estrofa) que se ha ido autoalimentado formal y temáticamente desde el primer Renacimiento hasta nuestros días. El que escribe un soneto ya sabe a lo que se arriesga: sus catorce versos, sus dos partes (argumentativas o narrativas) la disposición de sus escasas y forzadas rimas imponen a la sintaxis y a la semántica un conjunto de tensiones que no siempre se resuelven en la sencillez de una lengua libre de toda clase de artificios. Después de una rima, la organización semántica parte a la búsqueda de otra rima y, después, de otra y de otra; esa tensión, sumamente beneficiosa para la consecución de encuentros léxicos sorprendentes (de los que nace el fogonazo metafórico) arrastra tras sí los equilibrios o desequilibrios de una sintaxis en los que las distintas partes de la oración se contagian de esa tensión, con la aparición de estructuras que, si bien son comunes en otras formas métricas y estróficas, en el soneto pueden tener una presencia abusiva. De nuevo aquí, el artificio de todo arte puede cobrar una *plusvalía* que nos lleva a un nuevo preciosismo, en este caso formal.

Los ejemplos que voy a poner van a recordar a los lectores de poesía renacentista y barroca (pero también al más preciosista Antonio Machado —el de la primera versión de *Soledades*, en 1903, y de los sonetos finales)

³⁴ Lo dice una persona que estima que uno de los mejores versos que ha escrito dice así: «La tarima de un mar orlado de azafranes».

estructuras sintácticas que consideramos como uno de los aditamentos formales más bellos del poesía del primer siglo de oro. Paralelismos, quiasmos simples alojados en un solo verso, quiasmos complejos e irregulares que abarcan varios versos, organizaciones envolventes del sustantivo por sus calificativos, etc.

No voy a decir que estas estructuras carezcan de belleza a la hora de considerar la organización arquitectónica del verso o de la estrofa; ahora bien, su abuso puede molestar y su presencia constante en unos poemas dominados por el paroxismo emocional no pueden dejar de sorprendernos; a no ser que, como con los juegos metafóricos que hemos estudiado, estos juegos artificiales de la sintaxis nos estén escondiendo la verdadera razón de los poemas: un amor que se quiere evidenciar, en un aparente paroxismo, desde un interdicto asumido del cuerpo amado.

Simetrías progresivas de corte renacentista, (sustantivo + calificativo | | sustantivo + calificativo): «Bebe en muslo de miel sangre vertida» (p. 601), «boca rota de amor y alma mordida» (p. 601), «¿Viste la grieta azul de luna rota» (p. 605), «¡Ay voz secreta del amor oscuro!» (p. 606), «¡Ay aguja de miel, camelia hundida!» (p. 606), «¡ay corrientes sin mar, ciudad sin muro» (p. 606), «¡ay noche inmensa de perfil seguro!» (p. 606), «montaña celestial de angustia erguida» (p. 606), «¡silencio sin confin, lirio maduro!»; (los seis últimos ejemplos aparecen seguidos).

Simetrías perfectas o quiasmos, de corte más barroco, (sustantivo + calificativo | | calificativo + sustantivo o calificativo + sustantivo | | sustantivo + calificativo): «aire de estrellas y temblor de planta» (p. 601), «pichón [...] / De dulces ojos y de blanca pluma» (p. 605), «con decrepito sol y luna vieja» (p. 604), «Su cándida virtud, su cuello blando» (p. 605), y, a renglón seguido, «en lirio doble de caliente espuma» (p. 605), «en caballos de luz y verdes crines» (p. 607).

Simetrías y quiasmos complejos que abarcan más de un verso: «Por el sur de mis pies fue primavera / Y al norte de mi frente flor de helecho» (p. 604) y, el enrejado perfecto de las dos estrofas finales del mismo soneto, «El poeta habla por teléfono con el amor» (p. 604):

Dulce y lejana voz.

Dulce y lejana voz.

Lejana y dulce voz.

Lejana como.

Dulce como.

Lejana y dulce.

Para acabar, veamos algunos ejemplos de lo que llamo *la estructura adjetival envolvente de los sustantivos*: «Lejana y dulce voz amortecida» (p. 604), «Lejana como oscura corza herida» (p. 604), «Lejana y dulce en tuétano mentida» (p. 604).

Estos preciosismos formales no existen en el *Diván del Tamarit*. ¿Servidumbres del soneto? ¿Elección del soneto para esconder, en flor y trino, una realidad más biológica? Como crítico me gustaría que el poeta me diera más pistas para poder buscarle un referente más liberado a palabras o expresiones como éstas: «el paisaje de mi herida» (p. 601), «bebe en muslo de miel sangre vertida» (p. 601), «la flor [...] para el gusano de mi sufrimiento» (p. 602), «dolor mojado» (p. 602), «lira sin pulso ya, lúbrica tea» (p. 602), «la flor que se marchita» (p. 603), «[voz] en tuétano mentida» (p. 604), «en lirio doble de caliente espuma» (p. 605), «camelia hundida» (p. 606).

Inmensa poesía que empapa el paroxismo emocional en preciosismo. ¿Es este, para algunos, el ideal español de la poesía?

JAVIER DEL PRADO BIEZMA
 Universidad Complutense de Madrid
 jpbiezma@yahoo.es

