

JARDINES ESPAÑOLES

ANTONIO MACHADO, PEDRO SALINAS, DAMASO  
ALONSO Y GARCIA LORCA

por JORGE GUILLEN

ANTONIO MACHADO

Uno de los pasajes más conocidos de Antonio Machado se refiere al jardín. “Y algo, que es tierra en nuestra carne, siente la humedad del jardín como un halago.” Es tal vez la frase más esencial que nuestro tema ha inspirado a nuestros poetas de este siglo. Algo tan simple y tan revelador de su clara profundidad ¿no puede llamarse clásico? *Clásico* no implica ninguna determinada asociación histórica ni alude a ninguna vetustez académica. Sólo quiere decir que Antonio Machado es, en sus mejores momentos, el poeta español de este siglo que mejor atina con la sencilla frase fundamental. El estilo es *de época*, pero adecuado a un gusto más duradero que el de una época. Otros autores quedan muy señalados por los amaneramientos de la moda. Antonio Machado sabe encerrar la nostalgia del romántico en versos escritos *para siempre*:

Tarde tranquila, casi  
con placidez de alma,  
para ser joven, para haberlo sido  
cuando Dios quiso, para  
tener algunas alegrías... lejos  
y poder dulcemente recordarlas.

(*Obras Completas*, Editorial Séneca, México, 1940, página 111). Equilibrio, pero melancolía, pero melancolía serena; sordina en el sentimiento, claridad y vaguedad. Y una andadura lenta

de paseante absorto, distraído y como precozmente viejo. Es el paseante derrotado y bohemio de la segunda mitad del XIX. “Mal vestido y triste, —voy caminando por la calle vieja”. (O. C., página 110). Y otra vez: “Yo en este viejo pueblo paseando— solo, como un fantasma.” (O. C., página 155). Y más tarde: “Voy caminando solo, —triste, cansado, pensativo y viejo.” (O. C., página 200). No deja de subrayar la nota: “Así voy yo, borracho melancólico, —guitarrista lunático, poeta,— y pobre hombre en sueños, —siempre buscando a Dios entre la niebla.” (O. C., página 113). Apréciese, por lo tanto, en comparación con esas figuras y actitudes, la perfecta medida de aquella

Tarde tranquila, casi  
con placidez de alma,  
para ser joven, para haberlo sido  
cuando Dios quiso, para  
tener algunas alegrías... lejos,  
y poder dulcemente recordarlas.

La tranquilidad de la tarde se mantiene, aunque penetrada por la emoción del tiempo, de las edades, de una juventud que pasó y no vino, de una futura alegría proyectada hacia el recuerdo. “¿Juventud nunca vivida, quién te volviera a soñar?” “Poeta del tiempo” llamaba Antonio Machado a su Juan de Mairena. Pues esa expresión del tiempo consigue una especie de intemporalidad que la sitúa sobre las fluctuaciones momentáneas del gusto. “Todas las artes —dice Juan de Mairena— aspiran a productos permanentes, en realidad a frutos intemporales. Las llamadas artes del tiempo, como la poesía y la música, no son excepción. El poeta pretende, en efecto, que su obra trascienda de los momentos psíquicos en que es producida. Pero no olvidemos que, precisamente, es el tiempo (el tiempo vital del poeta con su propia vibración) lo que el poeta pretende intemporalizar, digámoslo con toda pompa: eternizar. El poema que no tenga muy marcado el acento personal estará más cerca de la lógica que de la lírica”. (O. C., página 389). El propio Antonio Machado, tan clarividente pensador y de tan buen fundamento en su cultura, nos explica, pues, esa superación contradictoria a que tiende la gran poesía y que él, como poeta, ha logrado. Cierta día, paseando por un jardín, Antonio Machado retiene y expresa la intuición esencial que salva aquel cruce del tiempo y el espacio:

Y algo, que es tierra en nuestra carne, siente  
la humedad del jardín como un halago.

El poema se divide en dos partes aparentemente discontinuas. Primero se asiste al soliloquio de un hombre que nos evoca sus ansias irrealizadas en términos románticos, aún románticos:

¿Crear fiestas de amores  
en nuestro amor pensamos,  
quemar nuevos aromas  
en montes no pisados,

y guardar el secreto  
de nuestros rostros pálidos,  
porque en las bacanales de la vida  
vacías nuestras copas conservamos,  
mientras con eco de cristal y espuma  
ríen los zumos de la vid dorados.

Ese paseante confronta los amores y placeres soñados por la edad juvenil —nuevos aromas en montes no pisados— con su juventud real nunca de veras juvenil. Ese es el secreto de aquellos rostros pálidos: pálidos de no participar en la fiesta, o dicho al modo de 1830, de 1840: en la bacanal ha conservado vacía su copa mientras otros bebían en las suyas, llenas de vino dorado. (¿La manzanilla andaluza? ¿O el champaña francés, ideal báquico de la Europa de 1900?) Es otra vez: “¿Juventud nunca vivida, quién te volviera a soñar?” El “acento temporal” está, sin duda, marcado en demasía. Los versos no son ni muy personales ni muy felices. Y, naturalmente, de todo ello se burla la conciencia actual del paseante, representada por un pájaro burlón:

Un pájaro escondido entre las ramas  
del parque solitario  
silba burlón...

Tal vez haya aquí una reminiscencia de aquel famoso *parc solitaire et glacé* de Verlaine (Antonio Machado frecuentaba entonces en España y en París los libros de los simbolistas). Por fin, como resumen y conclusión:

Nosotros exprimimos  
la penumbra de un sueño en nuestro vaso.

¿Es el desengaño final? Todo se resuelve en sueño, menos aún, en penumbra de un sueño. (“Sueño de una sombra”, como el poeta griego). La penumbra de un sueño es lo único exprimido en nuestro vaso, la copa vacía de antes. Pero surge la verdad

profunda, íntegra, permanente: el placer está en el halago del jardín, en su humedad sentida por la carne que es tierra: hombre de barro, Adán del Paraíso.

Y algo, que es tierra en nuestra carne, siente  
la humedad del jardín como un halago.

Intuición, en un relámpago, de la identidad del hombre y de la tierra: unidad superior, forma sencilla, acierto definitivo.

PEDRO SALINAS

En la obra poética de Pedro Salinas se somete el mundo a un valor supremo: el alma. El poeta afronta un mundo tembloroso, incompleto, “sin luz, sin gracia, sin orden”; por eso mismo nos está llamando, “a tí, a mí, a cualquiera —que ponga lo que le falta—, que le dé la perfección” (*Poesía Junta*, Editorial Losada, Buenos Aires, 1942, página 354). *Perfección* quiere decir espiritualización, espíritu. “Por un mundo sospechado, — concreto y virgen detrás, — por lo que no puedo ver — llevo los ojos abiertos”. Se desea un mundo real, pero convertido en espíritu dentro de quien lo humaniza y poetiza. Habrá, eso sí, qué ahondar en la materia. No importa la naranja —se nos dice en *Seguro Azar*—. No la naranja, solución fácil, sino su secreto: el zumo, realidad interna. Una noche, en Amsterdam, atraen al viajero unas “verdes, rojas, azules, rapidísimas luces”. “¿Son luces de tu alma, si las miro?”, pregunta el poeta. (P. J., páginas 107-108). No es suficiente el mundo exterior porque él mismo necesita, para llegar a su colmo, de su complemento esencial: la presencia humana. En una tarde de gran hermosura no bastan ni el azul, “ni esa reiteración cantante de la ola”, ni las conchas irisadas como nubes. Todo ello queda superado por su espectador; es él quien lleva a plenitud la tarde hermosa. (P. J., páginas 126-127). Este poder resuelve la realidad en algo más ligero y flúido. Hasta el hombre se siente “flotante, sin asidero”, en aquella mañana marina donde “todo fugitivo, todo — resbaladizo, se escapa — de entre los dedos el mundo, — la tierra, la arena. Nubes, — velas, gaviotas, espumas, — blancuras desvariadas — tiran de mí, que las sigo, — que las dejo”. Y triunfa así la vida, “sin lastre, pura, flotando, — ni en agua, ni en aire, en nada.” P. J., páginas 94-96). Tal impulso conduce a la evocación de las materias finas y los pasajes delicados, de los matices, de las irisaciones. ¡Aquella

concha! “Tersa, pulida, rosada, — ¡cómo la acariciarían, — si mejilla de doncella!” (P. J., página 81).

Pero no se piense en un mero impresionismo, en una placentera disolución del paisaje entre las sensaciones de un artista. El paisaje está comprendido siempre en un significado ideal. Ni el mar durante una hora de estío se reduce a una *impresión* de aquella hora. Para quien lo contempla desde esta “Orilla”, el mar late como un sér orgánico, vivo, con voluntad. “¿Si no fuera por la rosa, — frágil, de espuma, blanquísima, — que él, a lo lejos, se inventa, — quién me iba a decir a mí — que se le movía el pecho — de respirar, que está vivo, — que tiene un ímpetu dentro, — que quiere la tierra entera, — azul, quieto, mar de julio?” (P. J., página 60). La escritura no puede ser más leve, pero no se deslía en una nota impresionista. El poeta pregunta: “¿Acompañan las almas, se las siente?” (P. J., página 238). La poesía de Pedro Salinas es eso: un mundo profundamente acompañado por un alma. Más aún: un mundo convertido en alma, en posesión espiritual. Es curioso que, para nuestro contemporáneo como para los místicos antiguos, el espíritu aparezca simbolizado por el agua. (Así en Santa Teresa y en San Juan de la Cruz. Téngase presente la imagen última del *Cántico espiritual*: “Y la caballería — A vista de las aguas descendía.” Explica el santo: “Por las aguas entiende aquí los bienes y deleites espirituales que en este estado goza el alma en su interior con Dios”) Para Salinas “Todo lo niega la tierra, — pero todo se me da — en el agua, por el agua.” Si ante Gabriel Miró el agua es como una frente que ha pensado el paisaje, ante nuestro poeta se agravará aún más su significación anímica, y le descubrirá “Fabulosas presencias”, una metamorfosis sólo comparable a la que se opera en la poesía. El agua ofrece el “mundo de lo prometido”, y todo lo que el suelo firme niega — o admite difícilmente — “triunfa gozoso en el agua.” Pedro Salinas tenía, pues, que buscar su jardín reflejado en un estanque. Y lo encontró en el Escorial: al gran monasterio pertenece el *Jardín de los Frailes*. (*Fábula y Signo*. 1931, P. J., páginas 122-123).

Del aire te defendiste,  
el tiempo nunca te pudo,  
pero te rindes al agua.  
¡Qué seguro de ti mismo,  
qué distante de tu alma,  
entre cuatro ángulos rectos  
estabas, rígido! Enorme

deber de la piedra gris.  
 Pero el agua  
 —¿por qué te fuiste a mirar?—  
 te bautizó de temblor,  
 de curvas, de tentación.  
 Se te quebraron las rectas,  
 los planos se te arqueaban  
 para vivir, como el pecho.  
 ¡Qué latido  
 en ansias verdes, azules,  
 en ondas, contra los siglos  
 rectilíneos!  
 ¡Qué recién hallada, nueva,  
 flotando sobre lo verde,  
 tu querencia de escapar  
 a geometría y síno!  
 Tu alma, tan insospechada,  
 suelta ya de su cadáver  
 que seguía allí lo mismo  
 —monumento nacional—,  
 en su sitio, para siempre.

El agua te sacó el alma.

Todo el poema desarrolla un contraste físico que el poeta ha observado con sus ojos: un edificio reflejado en un estanque. El Monasterio del Escorial, deshaciéndose en el agua, se liquida pero no se pierde: contraste simbólico, *fábula y signo*. La realidad se transforma fabulosamente en unos reflejos, reveladores de su significado. ¿Cuál? Primero hay que atender al punto de partida. El edificio, así enfocado, se define como geometría: *cuatro ángulos rectos, rectas, planos*. El tiempo se rebaja a materia sometida: *los siglos rectilíneos*. A esta serie inerte corresponde todo lo caracterizado como rígido: “la seguridad de sí mismo”, “el deber enorme”, “la piedra gris”, “el cadáver que seguía allí lo mismo”, el “monumento nacional”. (Pero —se argüirá— la geometría, la arquitectura, la historia ¿no son espíritu? El granito labrado ¿no posee ya una calidad humana? La respuesta es evidente). A pesar de esa evidencia, el Escorial se yergue ahora ante su contemplador como símbolo de un espacio sólido, inmóvil, concluso, muerto. Y entonces surge la fábula: un segundo edificio soñado, el que se refleja en el estanque. Segunda serie: *temblor, curvas, tentación, pecho, latido, ansias verdes, azules, ondas*. ¿Y qué ocurrió? Pues se quebraron las rectas, se arquearon los planos para vivir como el pecho, porque en el rígido Escorial yacía una *querencia*: la querencia

de escapar a su síno, a su geometría; y el alma, distante, oculta, insospechada, se soltó de su cadáver, flotó sobre lo verde. En suma: “El agua te sacó el alma”, una imagen desenvuelta en el sentido espiritual de la tradición de Castilla. ¿Cómo, a propósito de este arte, se habrá podido hablar de *deshumanización*? La poesía de Pedro Salinas pone de manifiesto, ante todo, la evidencia del alma.

#### DAMASO ALONSO

Aquel tan disparatado término de *deshumanización*, en absoluto inaplicable a cualquier estilo, es singularmente inadecuado a la poesía de esta generación de 1920. Poesía nunca o casi nunca sentimental, pero siempre con sentimiento —¿y cómo no?—, hasta *romántica* en figuras muy eminentes. Entre los poetas castellanos —esos poetas, que saben de erudición y de crítica y son, por oficio, profesores— ninguno tan patético, tan conmovedor como Dámaso Alonso. Y éste sí que es un filólogo con todas las de la ley. Cuanto hay de estrictamente racional en Dámaso Alonso encaja muy bien en la disciplina de la ciencia; y entonces opera conforme a la más exquisita *objetividad*. Pero este último verbo —*operar*— nos recuerda tanto el laboratorio como el quirófano. Sobre el texto en carne viva de Gil Vicente o de un Góngora. Dámaso Alonso trabaja con la maestría de un gran cirujano, atento no sólo a la historia de bulto sino al mismo fenómeno de la creación poética. Pues bien, estas dotes científicas pertenecen a un hombre que es, ante todo, poeta. (Aquí de don Miguel de Unamuno. Le presentaron a un señor. —Fulano de Tal, médico y, además, poeta—. No —respondió don Miguel—. Será poeta y, además, médico”). La labor crítica de Dámaso Alonso se ha desarrollado en un primer término que ha preterido la obra poética y ha retrasado su producción. Tras el folleto de la adolescencia, *Poemas puros. Poemillas de la ciudad* (1921), Dámaso Alonso publica muy pocos versos durante varios lustros, como si el catedrático —“el negro catedrático”, decía Juan de Mairena— estuviera sacrificando al cantor, enmudecido. Pero, ¡oh fortuna de 1944!, el cantor ha vuelto a lo suyo. Y estos dos breves volúmenes —*Obscura noticia, Hijos de la ira*— colocan a Dámaso Alonso en el primer plano de la actualidad literaria, irradian valor retroactivo hacia los poemas anteriores y constituyen el mayor enriquecimiento de la poesía española durante estos últimos años de postguerra civil. Escuchemos, vale la pena, esa voz que ahora

canta y no explica. “¡Oh, quitadme, alejadme esa pesadilla grotesca, esa broma soturna! — Sí, alejadme ese tristísimo pedagogo, más o menos ilustre, — ese ridículo y enlevitado señor, — subido sobre una tarima en la mañana de primavera, — con los dedos manchados de la más bella tiza, — ese monstruo, ese jayán pardo, — vesánico estrujador de cerebros juveniles...” (*Hijos de la ira*, página 20). Apartémonos —ya retornaremos a él— del comentarista que no nos dejaba ver su texto propio: texto yacente y como dormido, texto en potencia. “Luégo dormí en lo oscuro durante muchas horas...” “Y al cabo de los años llegó por fin la tarde, — sin que supiera cómo, — en que cual una llama — de un rojo oscuro y ocre, — me vino la noticia...” (*Oscura noticia*, página 153). Esta *Oscura noticia* que ahora nos conmueve. ¡Y con cuánto dolor y cuánta ira vuelve a las andadas el poeta, desolado y maltrecho! Hombre, en definitiva, o sea, según él, monstruo entre monstruos. Pero “No, ninguno tan horrible — como este Dámaso frenético, — como este amarillo ciempiés que hacia ti clama con todos sus tentáculos enloquecidos, — como esta bestia inmediata — transfundida en una angustia fluyente, — no, ninguno tan monstruoso — como esta alimaña que brama hacia ti, — como esta desgarrada incógnita — que ahora te increpa con gemidos articulados, — que ahora te dice: — ¡Oh Dios, — no me atormentes más, — dice qué significan estos monstruos que me rodean — y este espanto íntimo que hacia ti gime en la noche” (D. d. I. I., páginas 74-75). Espanto íntimo de *Hijos de la ira*, que se expresa en versículos a modo de salmos, y en *Oscura noticia* requiere versos tradicionales, y siempre nos acude con su pasión. El registro es muy vario y muy amplio: violencia hasta la ferocidad, humor sarcástico, delicadeza, ternura, modulaciones amorosas, energía a punto de estallar pero, al fin, gobernada por el más experto dominio. Tema predominante: la muerte, la obsesión de la muerte sentida no sólo como desenlace ineludible sino como ineludible forma de la vida. No se espere, por supuesto, una glosa retórica del ya retórico *Amore e Morte* más o menos hermanados. Toda esta lírica arranca de un impulso primario que nos hace ver la indisoluble fusión de la vida y de la muerte. *Dura luz de muerte* se llama un magnífico romance. “La muerte no tiene pasos — cautelosos, ni guadaña.— La muerte es la luz. ¡Qué honda — la luz del verano, amada!”. En ese tono de exasperación a la vez que de confidencia amorosa nos comunica el poeta su mensaje: amor, verano, luz, muerte. “¡Qué profundidad de luz! — Masa de plomo inflamada, — sobre



el sueño de la vida, — ¡cómo pesa, cómo amarga! — ¡Cuánta sombra en un verano, — en luz de un verano! ¡Cuánta — muerte en esa comba fúlgida, — inexorable, diáfana!” (O. N., páginas 14-15).

Entre los poemas dedicados a elucidar esta obsesión y este escalofrío, ¿dónde se encontrará nuestro jardín? Aquí está. El poema se titula: *Muerte aplazada*, y describe un cementerio, aunque el poema no lo declare con esa palabra. El cementerio surge, tras una curva del camino, como una sorpresa ante el caminante, ardoroso, calenturiento, en cuya calentura coinciden el ánimo y el lugar: una llanura bajo la luz y el calor de un verano, tal vez de Castilla. El caminante mira desde fuera el jardín. Pájaros, pero en hervor; fuentes, pero en sollozo; los cipreses, siempre funerales en Castilla, como si fueran llamas; flores como monstruos, como si fueran exóticas, “de otras laderas”; y una avenida sin tiempo, la avenida de la eternidad reservada a los difuntos. El caminante no deja de registrar lo que oye entre lamento y música. ¡Qué misteriosamente simbolizan al verano y a la muerte aquellas voces, merced a un calificativo: “Y flotan voces laxas”! Todo el ambiente se concentra en la equis de *lazas*. ¿El caminante va a trasponer el umbral? Una torpe querencia le arrastra hacia el jardín. Pero una especie de personaje mitológico le detiene. Hay que seguir por el camino. Otra vez, la llanura y el verano, antesalas mortales: muerte aplazada. (O. N., páginas 95-97).

Tarde sin una flor. Lento camino.

La llanura incendiaba sus retamas.

Ululaban al fondo

las feroces jaurías del verano.

¡Ay, por qué cuando crujen los sarmientos

de la fiebre, tal vez se abren recónditas,

diáfanas salas

de dulce aroma o brisa?

¡Tersa visión de paz! ¡La calentura

te trajo hasta mis ojos? ¡Fuiste un sueño

del viento de la siesta, creador?

Tras una curva de la senda, surge

la verja de un jardín. Franca, la puerta.

Es un hervor de pájaros, un sollozar de fuentes,

déntro, la verde luz extraña.

Altas llamas de sueño ensombrecido.

los cipreses agudos

cimbreaan levemente

la flecha exacta contra el denso azul.

Monstruosas flores.

flores de otras laderas,  
exhalan grueso aroma,  
casi carnal.  
Y flotan voces laxas,  
dulces lamentos y veladas músicas.  
Anchísima avenida  
en hondura sin tiempo se diluye.

Yo miraba en silencio  
la fresca sombra del jardín  
(¡oh quietud, oh perfume letal, oh luz extraña!)  
Tenía sueño y sed. Un viento inexistente,  
torpe querencia, me impelía...  
iba ya a entrar...

Dura belleza torva,  
ojos de acero y bronce la melena,  
gritóme: "No, tú sigue tu camino."  
Y señaló a la tarde.

Ya era un lago de sombra la llanura,  
y aullaban a lo lejos  
las feroces jaurías del verano.

Dámaso Alonso nos ha impuesto, en este poema también, su visión más original: *La muerte es la luz*: O la luz es la muerte. "Altas llamas de sueño ensombrecido..." La muerte se funde con la vida. El cementerio es un jardín.

#### FEDERICO GARCIA LORCA

"Dime, ¿te encuentras bien junto a esas flores?", le pregunta al Poeta Muerto Dámaso Alonso en una gran elegía. "Dime, ¿te encuentras bien junto a esas flores? — Has muerto, y tu silencio nos rodea: — un enorme silencio (ayer, palabras — mágicas, invasoras profecías). "¿Y quién puede ser el Poeta Muerto por excelencia sino él? ¿Y de quién esas palabras mágicas sino de él? "¡Ay, hombre de mi sangre! Ay, sal de España!". No se puede decir más claramente: Federico García Lorca.

Federico García Lorca, cabeza visible de nuestra generación entre nosotros, ya ha ascendido a categoría universal, ya se ha transformado en mito. A través del idioma extranjero aún se percibe su gracia, aunque para nosotros brotase tan andaluza, tan personal, tan unida a su voz y a su juego. "Tardará mucho tiempo en nacer, si es que nace, — un andaluz tan claro, tan rico de aventura", sí, de aventura universal en que se compenetren con tan atroz amalgama una obra y un destino. ¿Cómo aquella potencia de gracia coexistía con aquel trágico dón para proferir

*muerte y sangre?* Federico García Lorca es el poeta genial de Gracia y Muerte. Da miedo pensar en la unidad de esta obra. Hasta en las breves canciones nos acecha la sombra constante. Basta una simple *Despedida* (*Obras Completas*, Editorial Losada, Buenos Aires, 1938, páginas 200-201):

Si muero,  
dejad el balcón abierto.

El niño come naranjas.  
(Desde mi balcón lo veo).

El segador siega el trigo.  
(Desde mi balcón lo siento).

¡Si muero,  
dejad el balcón abierto!

Esta minúscula balada lo tiene todo: claridad y misterio en una composición magistralmente estilizada. Y la frescura de un balcón abierto al aire de la vida sin límites, pero apretada en dos figuras simétricas —el niño y el segador— y en dos frutos simétricos —la naranja y el trigo—. Y ese dejo de copla tan limpia, tan depurada, tan serena: “Si muero, — dejad el balcón abierto”.

Hubo siempre campo, mucho campo en el fonde de la infancia —nunca extinguida— y la mocedad de Federico García Lorca. Esta amplitud de horizonte no es propicia al confinamiento del jardín. No faltan, sin embargo, apuntes de jardines ni en la obra lírica ni en la dramática. (Pero ¿no es casi siempre dramático el lirismo de Federico García Lorca?) En 1933 se estrenó *Amor de don Perlín con Belisa en su jardín* (Aleluya erótica en cuatro cuadros). De 1935 es *Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores*. Poema granadino del novecientos, dividido en varios jardines, con escenas de canto y baile. Recuérdense también aquellas *Meditaciones bajo la lluvia*, fechadas el 3 de enero de 1919, que aparecen en el primer libro, el *Libro de poemas*, originales ya, pero todavía impregnados de simbolismo y modernismo. *Jardines bajo la lluvia*, de Debussy! En efecto: “ha besado la lluvia al jardín provinciano — dejando emocionantes cadencias en las hojas. — El aroma sereno de la tierra mojada — inunda al corazón de tristeza remota”. (Pero ya este último adjetivo nos anuncia aquel misterioso final del romance gitano: “¡Oh pena de cauce oculto — y madrugada remota!”) Y después: “La pena de la tarde estremece a mi pena. — Se ha llenado el jardín de ternura monótona. — ¿Todo mi sufrimiento se ha de perder, Dios

mío, — como se pierde el dulce sonido de las frondas?” Desde aquel jardín de invierno, que parece de otoño —un otoño adolescente— hemos de pasar a la plena madurez del jardín último: el póstumo *Diván del Tamarit*. Estas gacelas y casidas —nuevas canciones, si muy graciosas como las demás, nunca más angustiadas y desesperadas— forman un conjunto bellísimo; quizá no haya trazado el autor ninguno más elegante. Las primeras gacelas se llaman *Del amor imprevisto*, *De la terrible presencia*, *Del amor desesperado*, *Del amor que no se deja ver*, *Del niño muerto*, *De la raíz amarga*... Entre las casidas —que van del “Herido por el agua” a “De las palomas oscuras”, dedicadas a *Claudio Guillén*, *niño en Sevilla*—, se encuentra nuestro jardín: *De los ramos*.

Por las arboledas del Tamarit  
han venido los perros de plomo  
a esperar que se caigan las ramas,  
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 ahuyenta por el polvo.

Pero los ramos son alegres,  
los ramos son como nosotros.  
No picusan 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.

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. Por eso el poema acoge esta serie de símbolos concordantes: perros de plomo, una manzana de sollozos, un ruiseñor que apaga los suspiros, un faisán que los ahuyenta. Esa fruta y esos animales de prodigio poseen una

común razón de sér. Todos están murmurando una angustia en una espera. Es la espera del otoño, compartida por el hombre y por dos valles, concebidos con una grandeza de monumento: los dos valles están sentados con el agua en las rodillas. No importa la incoherencia real de esos enlaces; los ve la imaginación y los retiene la emoción que en ellos se encauza y patentiza. La imagen admite variaciones. Según la primera estrofa, a las arboledas del Tamarit han venido los perros de plomo; según la última estrofa, vienen los niños de rostro velado. Es la misma angustiosa espera. ¿Y de qué? Ramajes y troncos aparecen empujados, y no por el agua o el viento sino por la penumbra, también henchida de grandeza monumental. (Esta penumbra con paso de elefante acompaña de manera coherente —dentro de la misma estrofa— a los dos valles sentados y al agua en las rodillas). Y se anuncia el motivo de esta espera: una caída, un quebranto. Van a caer y quebrarse los ramos —o ramas— del Tamarit: los perros o los niños —perros de plomo, niños velados— vienen a presenciar la catástrofe. No, no es la caída de las hojas como en tanta literatura otoñal. Es la caída, más aún, la quiebra o quebranto o quebrantamiento del ramaje. Y aquellos ramos van a quebrarse ellos solos con una especie de voluntario designio que agrava aquel suceso mortal. En resumen: el poeta nos da la visión de su otoño reforzado, intensificado por su espera de la muerte. De esta raíz atormentada proceden todas las imágenes. Deformando los objetos por ellas aludidos, casan muy bien con su origen: la angustia. Así se crea un jardín que no es igual a ninguno verdadero; pero ¡cuánto mundo humano atesora! “Que te busquen en mi frente”, podría decir el poeta, como en el romance gitano. En su frente, en su pecho, en su corazón, allí donde vibran y tiemblan el amor y el temor que le impulsan a identificarse con aquellos ramos y su quebrantamiento. Los ramos son alegres como nosotros cuando olvidamos o ignoramos, y no saben que van a caer y quebrarse ellos solos por culpa de una interna fatalidad, completada por el empuje de la penumbra. El otoño nos descubre, por fin, la muerte nuestra. Introduciendo una variación muy expresiva, el poeta no repite como en la primera estrofa “a esperar que caigan los ramos”. Mucho más dramáticamente concluye: “a esperar que se caigan mis ramos, — a esperar que se quiebren ellos solos”.

“¡Ay, hombre de mi sangre! Ay, sal de España”! Jamás nos consolaremos con la muerte de Federico García Lorca.