

moderno, dada, según él, la ausencia de autoconciencia narrativa en el novelista canario, la ausencia de un riguroso control intelectual sobre la labor creativa.

TERESA BORDONS

Universidad Autónoma de Querétaro

CANDELAS NEWTON, *Lorca, una escritura en trance. "Libro de poemas" y "Diván del Tamarit"*. J. Benjamins, Amsterdam-Philadelphia, 1992; 249 pp.

En éste su segundo libro —le ha precedido la publicación de su tesis doctoral, *"Libro de poemas" o las aventuras de una búsqueda*, en 1986, y le ha seguido *Understanding Federico García Lorca*, en 1995— la profesora Newton se ha propuesto, explícitamente, la conciliación de dos proyectos. El primero es de orden biografista, y consistiría en relacionar el primer volumen de poemas de García Lorca, *Libro de poemas* (1921), con el último, *Diván del Tamarit* (1934), como las dos "dramatizaciones" (p. 68) extremas de una experiencia existencial: desde el final de una infancia feliz, la pérdida de la inocencia y el descubrimiento de una "sexualidad divergente" (p. 57) 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 ("la agonía del proceso existencial", p. 213). El primer proyecto parece atenerse así a algo que los pensadores posmodernos han denunciado como "los grandes relatos": construcciones de la razón que pretendieron unificar (inútilmente) los avatares de la existencia.

El segundo proyecto de la profesora Newton es de orden formal, y querría explicar la distancia entre los dos libros en términos de lenguaje: *Libro de poemas* se caracterizaría por un lenguaje poético al servicio de "la mera transmisión de contenidos subjetivos... sin fisura entre la enunciación y su objeto" (pp. 8 y 9), por "una concepción de la poesía como captación directa de la realidad" (p. 27); *Diván del Tamarit*, en cambio, aportaría un lenguaje poético que sería sobre todo "expresión autónoma, sostenida por la propia materialidad del lenguaje" (p. 9). Debo añadir ya que la reconciliación entre estos dos proyectos no se produce. De hecho, la profesora Newton se concentra en la realización del primero —la verificación de los poemas como autobiografía existencial— y reduce la exploración del segundo —su configuración verbal— a unos pocos enunciados, perentorios y dispersos, como el siguiente: "Es una escritura en lucha agónica con su disolución, la escritura o estética del duende en constante confrontamiento con la muerte, por siempre buscando la articulación de un amor nunca realizable plenamente" (p. 146). El lector espera en vano el análisis de esa "disolución" en términos que no sean sólo de imágenes y conflictos existenciales, sino de léxico, de gra-

mática, de fonética, de sintaxis; es decir, de la proclamada y luego olvidada “materialidad física del lenguaje” (p. 27).

El libro está dividido en dos partes, cada una de ellas dedicada a uno de los poemarios o, más bien, al “signo” predominante en cada uno de ellos: en *Libro de poemas* ese signo es la estrella: en *Diván del Tamarit*, el jardín y, me parece entender, también el “uroboros”, viejo símbolo pagano recuperado por Jung, que lo define como un “self-generating and self-devouring being” (citado en p. 149). Tres capítulos en la primera parte y cinco en la segunda describen las ramificaciones y las variantes del “signo” correspondiente en diversos poemas de cada libro. El término “signo” podría llamar a engaño: no ejerce la profesora Newton una semiótica más o menos avanzada; en este texto “signo” es casi siempre sustituible por “palabra” o “imagen”, y vocablos tan precisos como “significante” y “significado” se usan con frecuencia de forma confusa o enteramente improvisada (“signo”, “símbolo” y “significante” se tratan a menudo como sinónimos, por ejemplo en la p. 53, y se sugiere, creo, que entre los dos términos de una metáfora hay una relación de significante y significado, p. 4). Lo que hace la profesora Newton es más bien una *interpretación* de viejo cuño, emparentada con las paráfrasis, las glosas o los “comentarios en prosa” con que los poetas del Renacimiento (pongamos, San Juan de la Cruz) acompañaban a veces sus poemas. Esta glosa, sugerente en alguna ocasión (como cuando, por ejemplo, reconoce en los “perros de plomo” de la Casida III, las nubes de una “lluvia” que asoma nueve versos más abajo, p. 200), oscila más a menudo entre lo evidente y lo arbitrario. Un ejemplo de lo evidente: los versos “¿Qué es el santo bautismo, / Sino Dios hecho agua / Que nos unge las frentes / Con su sangre de gracia?” son glosados como “el agua es Dios que en el Bautismo se entrega amorosamente para darnos entrada a la vida eterna” (pp. 34-35). Un ejemplo de lo arbitrario: “hay un cielo de mil ventanas / —batalla de abejas lívidas—” quiere decir, para la profesora Newton, que “las estrellas son abejas lívidas, pues su primer mensaje de guía y amor se ha convertido en verborrea de moralidades, y su luz/voz ha perdido el color por emitir un mensaje de muerte” (pp. 136-137).

En todo caso, las glosas de la profesora Newton aparecen gobernadas —sin ninguna resistencia— por un triunvirato de premisas. La primera, la noción de una angustia existencial directamente vertida en los poemas, es la misma que sostiene Ian Gibson en su biografía de García Lorca (1985). La segunda, una laboriosa cristología, fue puesta en circulación sobre todo por el libro de Eutimio Martín, *Federico García Lorca, heterodoxo y mártir* (1986). La tercera son los “signos” capitales que la profesora Newton ha elegido en cada caso. Sin embargo, los mismos poemas que se citan en su apoyo se resisten a estas glosas con notable frecuencia. Por una parte, la interpretación mitad cristológica, mitad existencialista de determinados “signos” confiere a los poemas de García Lorca una vaguedad y una abstracción filosófico-existencial que resulta

del todo ajena al carácter tan preciso y concreto de unas imágenes casi siempre terrestres (es decir, imágenes que se valen de una geografía, una meteorología, una anatomía sumamente concretas). Por ejemplo, los versos 3 y 4 de la Gacela VII, “temblor de blanco cerezo / en el martirio de enero” no aluden vagamente a “un frágil recuerdo” martirizado por un “entorno inhóspito” (p. 140); el cerezo, que abunda o abundó en la huerta granadina, se cubre muy pronto en la primavera de unas flores blancas particularmente delicadas y sensibles a las heladas (Chejov, con quien Lorca estaba bien familiarizado, subraya en la primera acotación de *El jardín de los cerezos* “la blancura tenue de las flores” a comienzos de mayo). El verso 4 de la Gacela IX, “Con sur y llama de los malos cielos”, resulta, antes que nada, una referencia concreta a un viento abrasador que los andaluces temen sobremanera porque agosta los campos y altera los ánimos hasta extremos de locura; la profesora Newton, que no se muestra interesada por esta poética de lo concreto, entiende más bien, bíblicamente, que “los cielos son malos por enviar un fuego —las leyes religiosas y morales que impiden la abierta expresión del deseo, obligándolo a consumirse en sus propias llamas” (p. 151). Por otra parte, la imaginería religiosa de esos mismos poemas parece beneficiarse de un sincretismo pagano-cristiano que tal vez no es tanto un desafío existencial como un enriquecimiento literario. El encuentro de pegaso, Silvano y San Cristóbal, por ejemplo, en “Madrigal de verano”, se diría que no postula en ningún momento una oposición de valores humanos y creencias religiosas, sino que más bien acentúa la presencia concreta del cuerpo antes (o después) de toda presunción ideológica.

Finalmente, la profesora Newton tiende a soslayar el complejo diálogo que estos poemas mantienen con largas y densas tradiciones poéticas. El poema “Sueño” es particularmente rico, en este sentido: Lorca combina una de las variantes del mito de Narciso (hasta en la forma de “Eco” que suponen los estribillos) y un motivo del romancero tradicional, el de la fuente como lugar de encuentros amorosos entre el caballero y la doncella, el cristiano y la mora, etc. Pero esta misma combinación había sido elaborada a su vez por los clásicos del Renacimiento. San Juan de la Cruz, por ejemplo, lo hizo a lo divino: “¡Oh cristalina fuente, / si en esos tus semblantes plateados, / formases de repente / los ojos deseados, / que tengo en mis entrañas dibujados!”. La profesora Newton, sin dar cuenta de ese contexto ni de la conflictiva relación que el poema de Lorca establece con él, se limita a proyectar una vez más sobre sus versos los “significados” existenciales que ha establecido desde el comienzo: el final de la infancia, la agónica subjetividad del corazón, la fertilidad del agua, la implacable temporalidad de la luna, la araña de luz que sus reflejos construyen en un agua donde ahora “todo lo vital se reduce al silencio y olvido” (pp. 100-101).

LUIS F. CIFUENTES  
Harvard University