

DE VALENCIA A BUENOS AIRES PASANDO POR GRANADA.

LA SENSUALIDAD ÁRABE Y LA METÁFORA EN LA  
POESÍA ESPAÑOLA, DESDE IBN AL-ZAQQAQ

HASTA JOSÉ CARLOS GALLARDO

Y A TRAVÉS DE GARCÍA LORCA

THESIS

Presented to the Graduate Council  
of Texas State University-San Marcos  
in Partial Fulfillment  
of the Requirements

for the Degree

Master of ARTS

by

Alba E. Melgar, B.A.

San Marcos, Texas  
December 2006

**COPYRIGHT**

by

Alba E. Melgar, B.A.

2006

## AGRADECIMIENTOS

Me permito agradecer en primer lugar al Ser Supremo por dotarme de la capacidad de aprender y de la inagotable tenacidad de luchar. A mi madre, Linda Melgar quien soñó con ver este momento, pero a quien la muerte repentina se lo impidió. A mis hijos Carlos y Melissa y a sus respectivos consortes a quienes les debo su fe en mí y en mis proyectos. A mis preciosos nietos Adalie y Quinton cuyas argentinas risas retemplaron mi lira cuando muchas veces sus cuerdas estuvieron a punto de romperse. A mi esposo, Miguel, a quien agradezco su paciencia en esperar este momento.

Agradezco a los miembros de mi comité, Dr. Sharon Ugalde y Dr. Yuri Porras. Mi más profunda gratitud a Dr. Miriam Echeverría sin cuya experta dirección este proyecto se habría quedado en el camino. Infinitas gracias al poeta Dr. José Carlos Gallardo cuya personal aprobación alentó su realización. Extiendo mis reconocimientos a todos aquellos compañeros de Texas State University–San Marcos por compartir conmigo su experiencia en cualquier punto del proceso. Agradezco sobre todos a José Enrique Navarro cuya experta asesoría técnica iluminó mis escasos conocimientos en el proceso de edición. Especial mención a Denis Coumel cuya admiración por la herencia árabe en la cultura española proveyó documentos que alentaron este proyecto aún en embrión. *Merci beaucoup*, Denis.

Finalmente agradezco la fe de los que creyeron en mí y el escepticismo de los que no creyeron porque éste me impulsó aún más a finalizar este trabajo.

Este manuscrito fue presentado el 9 de octubre de 2006.

## TABLA DE CONTENIDOS

AGRADECIMIENTOS .....	iv
I. INTRODUCCIÓN	
El problema y sus propósitos .....	1
Fuentes .....	4
Método .....	5
Estructura .....	6
II. AL ÁNDALUS E IBN AL-ZAQQAQ	
Al Ándalus: la cultura árabe en España .....	8
La sensualidad y su relación con la cultura de un pueblo .....	10
La casida: primera forma poética árabe y su creador Imru .....	14
La transición .....	30
Del desierto de Arabia a los jardines del Al Andalus .....	32
Metáfora y sensualidad .....	34
Ibn Al-Zaqqaq, el poeta de Valencia .....	47
III. GRANADA 1492: EL OCASO DEL AL ÁNDALUS	
Granada histórica .....	59
Granada mítica .....	60

Don Federico García Lorca .....	62
<i>El diván del Tamarit</i> .....	68
Sensualidad y erotismo en el <i>Diván del Tamarit</i> .....	89
IV. BUENOS AIRES	
Granada 2006: todavía somos moriscos .....	98
Don José Carlos Gallardo: <i>De casidas y otros perfumes</i> .....	108
V. CONCLUSIONES .....	133
OBRAS CITADAS .....	138

## **CAPÍTULO PRIMERO**

### **INTRODUCCIÓN**

#### **El problema y sus propósitos**

Espanoles y árabes compartieron ocho siglos de historia común en el territorio del Al Ándalus, actualmente España. La convivencia de ambas sociedades durante todo este tiempo produjo el proceso de transculturación que era de esperarse y sus efectos se perciben aún en nuestros días. Un elemento de la cultura española en la cual puede hoy día comprobarse el efecto de ese proceso transculturizador es en su literatura y más específicamente en su poesía. La cultura árabe y por consecuencia su idioma son sensuales y así lo ha manifestado su poesía desde sus orígenes. Esa sensualidad fue asimilada por la cultura española y ambas coincidieron en expresarla poéticamente a través de un medio común: la metáfora.

El postulado de que la sensualidad árabe expresada poéticamente a través de la metáfora fue transmitida a la poesía española, es posible de ser comprobado a través de la comparación de textos poéticos de ambas culturas producidos todos ellos a lo largo de su

historia, un tiempo compartida, pero actualmente separada. Esta tesis proporcionará dichas muestras poéticas. Ellas permitirán rastrear la sensualidad expresada en la metáfora, desde los orígenes de la poesía árabe en la época pre-islámica, los poetas del Al Ándalus hasta la poesía española contemporánea. Dado que la casida fue la forma estrófica que dio origen a la poesía árabe es ella la expresión poética que servirá de hilo conector entre la primera y las sucesivas generaciones de poetas.

Las muestras poéticas se presentan a través de cuatro capítulos:

El primer capítulo corresponde a las casidas de poetas árabes preislámicos y del árabe Al Mutanabi, poeta del siglo X cuyas casidas establecen el puente entre los poetas anteriores al Islam o *Yāhili*es y los árabigo andaluces de los cuales se ofrecen abundantes muestras. Entre los poetas del Al Ándalus se asigna un lugar preponderante a Ib Al Zaqqaq, poeta del siglo XI quien permitirá continuar la genealogía de la casida hasta el siguiente eslabón, Federico García Lorca. Zaqqaq nació en Valencia, entonces parte del Al Ándalus. Esta coyuntura ilustra la primera parte del título de este trabajo: *De Valencia...*

En el segundo capítulo se analiza la presencia de la sensualidad árabe en poemas de Federico García Lorca con especial énfasis en las casidas y gacelas del *Diván del Tamarit* por considerarse este poemario como el homenaje del poeta a su herencia árabe. Se seleccionaron además fragmentos de otros poemas de Lorca, los cuales aunque no son parte del *Diván del Tamarit*, resultaban mucho más elocuentes para ilustrar el tópico de sensualidad en la metáfora erótica, también considerada parte de la herencia árabe. Se escogió “Elegía a Granada” para introducir este segundo capítulo porque permite ilustrar no sólo el magistral manejo de la metáfora sensorial y sensual del poeta sino su amor a

Granada, ciudad que Lorca venera como el santuario que guarda las reliquias de la cultura árabe y de cuya herencia se enorgullece. El valor simbólico que Granada adquiere en *Diván del Tamarit* es determinante en la compleja interpretación de sus metáforas. Granada es también la ciudad natal de Lorca y como en el caso de Zaqqaq, este hecho da pie a otra parte del título de esta tesis: *pasando por Granada*.

En el tercer capítulo se ilustra el hecho de que la sensualidad árabe sea todavía un elemento constitutivo de la poesía española contemporánea, y que la forma de expresar poéticamente esa sensualidad continúe siendo la metáfora. El poeta que se ha seleccionado para el caso es José Carlos Gallardo y su poemario *De casidas y otros perfumes*, proveerá las muestras. La casida fue la forma poética en la que se originó poesía árabe por lo cual es sumamente elocuente que se haya escogido esta obra entre la muy abundante del autor, para ilustrar que la sensualidad árabe permanece viva en la poesía española después de mil setecientos años. El poema “Acto de presencia” introduce este tercer capítulo y si bien no es parte del poemario *De casidas y otros perfumes* se escogió porque permite ilustrar a través de un enigma poético tres rasgos sumamente importantes para la valoración del material y de su autor. Tales rasgos son: a) que se trata de un poeta que no es solamente español sino granadino; b) que se enorgullece de su estirpe árabe, lo cual se infiere del hecho de escribir precisamente casidas y que en ellas Granada es el catalizador de la emoción lírica de la voz poética; por último c) que se trata de un poeta que vive fuera de España, precisamente en Buenos Aires. Este último dato explica la segunda parte del título de esta tesis. En la sensual metáfora de una góndola llamada casida nuestro viaje poético ha partido *de Valencia* acompañados de Ibn Al Zaqqaq y hemos llegamos *a Buenos Aires* donde nos espera José Carlos Gallardo, no sin

antes *pasar por Granada*, la morada eterna de Lorca quien nos hospedara en su huerto del Tamarit. El título de esta tesis: DE VALENCIA A BUENOS AIRES PASANDO POR GRANADA, cobra sentido al final de sí misma.

### **Fuentes**

Considerando que el valor de este trabajo estriba en la presentación de muestras poéticas que demuestren la evidencia de la sensualidad en la metáfora española desde los orígenes de este idioma, se procedió a encontrarlas. El procedimiento que se utilizó fue: bibliográfico, documental y de campo.

El material bibliográfico para el Primer Capítulo fue consultado en bibliotecas de Francia, España y Marruecos en el orden siguiente:

- *Institute du Monde Arabe y Bibliothèque Nationale de France* en Paris, Francia.
- *Biblioteca viva del Al Ándalus* en Córdoba. Biblioteca de la *Facultad de Letras de la Universidad de Córdoba* y en la de *Granada*, todas ellas en España.
- Biblioteca del *Instituto Miguel de Cervantes* de Fez, Marruecos

Los documentos poéticos recogidos durante este período se conservan en fotocopias de los originales dado que por tratarse a veces de libros o colecciones muy antiguas y valiosas su uso es exclusivamente interno de cada biblioteca. Cuando el procedimiento de fotocopiar fue inaccesible por cualquier razón se procedió a copiar los poemas a mano. En el apéndice de este trabajo se presentan algunas muestras en las que se puede apreciar el sello de la biblioteca a la cual pertenece el libro del cual se hizo la copia. La mayor parte de material copiado a mano muestra la fecha y la identificación de la biblioteca en la cual se copió, una muestra se ofrece también en el apéndice. Solamente

algunos de los libros de poemas consultados fue posible adquirirlos. En la elaboración de esta tesis se ocupó una cantidad muy pequeña de todo el material coleccionado ya que utilizar más habría sido en detrimento de la longitud requerida para este trabajo.

El material para el Segundo Capítulo procede directamente de obras de Lorca y de material electrónico cuando no fue posible obtener las obras completas.

El material para el Tercer Capítulo se limita al poemario de *Casidas y otros perfumes* dado que su autor es un poeta contemporáneo no existe mucho material de análisis de sus obras, o por lo menos no a nuestro alcance. Tanto es así que el ejemplar utilizado para este trabajo fue localizado gracias a la información provista por Jordi Domech de abelmartin.com, sitio en que se publican algunos poemas de Gallardo. Efectivamente, José Carlos Gallardo tuvo la gentileza de responder a una carta en la que se le explicaba las razones por las cuales se había escogido su obra para documentar esta tesis.

## **Método**

El procedimiento de campo utilizado durante la investigación se concentró en España, específicamente en Córdoba y Granada por la vital identificación que ambas ciudades tienen con la cultura árabe y que se evidencia en innumerables aspectos de la vida diaria de sus habitantes y en las joyas de la arquitectura árabe que allí se conservan. También se recogió material de campo en la ciudad de Fez, Marruecos. Se escogió esta ciudad por haber sido ella, la ciudad elegida para exilio de las últimas diásporas de los hispanoárabes expulsados de España desde antes de 1492. Era de esperarse que en Fez se encontraría la evidencia de que la cultura árabe es sensual. El material obtenido se

conserva en fotografías de relevante valor documental sobre las costumbres diarias de sus habitantes genuinamente árabes con los cuales se convivió durante dos semanas. También se entrevistó al arabista Dr. Mustafa Ammandi, actual Profesor de Lengua Española y Lingüística del Centro de Estudios Universitario de Taza, Departamento de Lenguas y Comunicación de la Universidad Sidi Mohamed Ben Abdellah . Fez, Marruecos. Es también Profesor Colaborador en el Instituto Cervantes de Fez, así como traductor e intérprete.

### **Estructura**

El capítulo primero contiene los siguientes tópicos: definición de sensualidad. Relación entre sensualidad, cultura, poesía y metáfora. Sensualidad en la expresión poética árabe preislámica: la casida. Imru'al-Qais, autor de la casida más antigua. Transición de la casida del desierto de Arabia al Al Ándalus y su evolución en él. Ibn al Hussein al-Mutanabbi. La metáfora sensual como elemento sobreviviente de la casida original pero fundamental en la producción de los poetas del Al Ándalus. Sensualidad y erotismo en la poesía árabe andalusí. Ibn Al Zaqqaq considerado como el eslabón entre la poesía árabe y la española: Renovación poética y sensualidad en la metáfora de Ibn Al-Zaqqaq.

El capítulo segundo analiza los siguientes aspectos: Granada: metáfora y símbolo de la herencia árabe para Lorca. Casidas y gacelas de *El diván del Tamarit*, un homenaje poético a la sensualidad árabe. Metáfora y mito en las casidas lorquianas. Sensorialidad, sensualidad y metáfora lorquiana. Poesía, acto lírico y conocimiento poético en la interpretación de las gacelas y casidas del Diván. El agua como mito en algunas casidas.

Sensualidad y erotismo en la metáfora lorquiana y en sus casidas.. Lorca como heredero y transmisor de la sensualidad árabe a través de la metáfora.

Finalmente, en el capítulo tercero se presenta cómo Buenos Aires, patria adoptiva y Granada, patria ausente, se encuentran en la poesía de José Carlos Gallardo. Se analiza a Granada como símbolo viviente de su estirpe árabe y *De casidas y otros perfumes* como su homenaje poético a su sensualidad heredada. Además se destacan la sensorialidad y la sensualidad en las metáforas de las casidas contemporáneas de José Carlos. Gallardo.

## CAPÍTULO SEGUNDO

### AL ÁNDALUS E IBN AL-ZAQQAQ

#### **Al Ándalus: la cultura árabe en España**

Con el nombre de Al-Ándalus denominamos el espacio territorial y político en el que permaneció el gobierno y la cultura islámica, durante los siglos VIII al XV, en la Península Ibérica. La sociedad andalusí se compuso de árabes y beréberes, que fueron mezclándose étnicamente con los hispano-romanos y visigodos, ya establecidos en la península, integrando así un fecundo mestizaje. Durante la existencia de Al-Ándalus coexistieron en paz, bajo gobierno musulmán, musulmanes, cristianos y judíos. Al cabo de medio siglo de permanencia en la Península, los musulmanes establecieron un auténtico imperio político y cultural, con capital en Córdoba, bajo el gobierno de la dinastía Omeya, reinstaurada en Al-Ándalus. Córdoba fue la capital del Islam en el occidente europeo y para el siglo X era la ciudad más civilizada de Europa. En esa época “el idioma árabe era entonces la lengua del progreso, mientras que el latín, reducido en esta época a la lengua cultural del occidente europeo, no tenía ningún valor comparado

con el árabe” afirma Menéndez Pidal. Esto significa que el idioma español estuvo desde su formación al contacto con el árabe. Este hecho implica que hubo una mutua permeabilidad lingüística, más aún, esta larga convivencia presupone una ósmosis cultural que debió ser lo suficientemente intensa para que sus manifestaciones persistan aún, no solamente en el idioma sino en la idiosincrasia de sus hablantes. Aspecto de esa idiosincrasia es la actividad creadora, esa manera peculiar de ver y *recrear la realidad* que una lengua determina y que obviamente trasciende en su poesía. La actividad creadora de los árabes es eminentemente subjetiva y sensorial. Tal actividad parte de una realidad objetiva o sensorial y pasa a ser analizada subjetivamente, en la mente del sujeto el cual vuelve a crearla, es decir que la recrea dándole corporeidad a través del lenguaje oral o escrito. Un lenguaje que posee estas características obviamente puede calificarse de sensorial y sensual. Este proceso de percibir y recrear la realidad es inherente a toda cultura y la cultura se hereda a través del lenguaje. Así lo asegura Carmen Ruiz Bravo cuando dice que: “El legado inmaterial que Al -Ándalus dejó en España es tan profundo e impresionante como sus tesoros artísticos. Está ahí, en nuestra experiencia histórica colectiva, porque es un componente vivo de nuestra forma de percibir la realidad.” (Ruiz Bravo).

## La sensualidad y su relación con la cultura de un pueblo

Si partimos de la premisa que la sensualidad es “la propensión excesiva a los placeres de los sentidos”<sup>1</sup> este postulado nos llevará a considerar elementos claves relacionados entre sí, tales como los cinco órganos sensoriales tradicionalmente admitidos y lo sensorial, es decir facultad de sentir, utilizando esas cinco fuentes de estímulo. Se define también sensualidad como el “gusto por los placeres sensitivos” y “como la propensión hacia el goce de los deleites sensoriales”. Todas estas definiciones llevan a un punto común: los sentidos y el placer experimentado por el sujeto cuando los utiliza de una manera particular. Esa manera particular de utilizar tales estímulos sensoriales produce tal placer lúdico en el sujeto que le provoca una necesidad de repetición del acto lúdico a lo cual posiblemente se refieran las definiciones anotadas cuando hablan de “excesiva” y de “propensión exagerada”. Si partimos del hecho de que el acto de habla a través del idioma expresa la idiosincrasia de un pueblo, y que si los sujetos de éste poseen esa manera particular de utilizar los estímulos sensoriales conocida como sensualidad, estaremos ante la posibilidad de que un idioma sea sensual y por ende la comunidad que lo habla sea también sensual. Constance Classen afirma que:

la percepción sensorial es un acto no sólo físico, sino también cultural. Esto significa que la vista, el oído, el tacto, el gusto y el olfato no sólo son medios de captar los fenómenos físicos, sino además vías de transmisión de valores culturales. Nos referimos aquí a modos de comunicación sensorial tan característicos como el habla y la escritura, la música y las artes visuales, así como a la gama de valores e ideas que pueden

---

**1. sensualidad.** (Del lat. *sensualitas*, -*ātis*). **1.** f. Cualidad de sensual. **2.** f. Propensión excesiva a los placeres de los sentido (Real Academia Española de la Lengua)

transmitirse a través de las sensaciones olfativas, gustativas y táctiles. Puesto que la percepción condicionada por la cultura está, la manera en que se percibe el mundo varía según las culturas.

Poco a poco vamos respondiendo a nuestra incógnita planteada: la posibilidad de que existan culturas más sensuales que otras y su razón de serlo. Classen ilustra este aspecto en su *Antropología de los sentidos*:

la percepción sensorial puede cobrar gran diversidad de dimensiones culturales. Cada uno de los sentidos puede estar vinculado a distintas series de asociaciones y se puede conceder más valor a unos que a otros. Determinadas sensaciones un color, el rojo por ejemplo, un mal olor, un sabor dulce pueden revestir un valor simbólico en distintos contextos. Se pueden utilizar metáforas sensoriales para expresar un significado por medio de referentes sensoriales sugestivos, como cuando se dice que un asunto no huele bien.

Classen afirma asimismo que: “no todas las culturas utilizarán todos los ámbitos sensoriales en la misma medida”. Este trabajo intenta descubrir las distinciones e interrelaciones de los significados y las prácticas sensoriales propias de la cultura que nos ocupa, la cultura árabe. Cuando se examinan los significados asociados a las diversas sensaciones y facultades sensoriales de una cultura, se puede descubrir en ella un simbolismo sensorial muy particular, por ejemplo: la vista puede estar asociada a la razón o a la brujería, el gusto puede servir de metáfora para la experiencia sexual, un olor puede significar santidad o pecado, poder político o exclusión social. Recuérdese aquí *El olor de la guayaba* de Gabriel García Márquez, en el que la *guayaba* simboliza el poder.

Estos significados y valores sensoriales forman juntos el modelo sensorial al que se adhiere una sociedad, “según el cual los miembros de dicha sociedad interpretan el mundo o traducen las percepciones y los conceptos sensoriales en una visión del mundo particular a esa cultura”, concluye Classen.

Cabe recordar aquí que el concepto de sensualidad al que nos venimos refiriendo en esta tesis tiene como base lo sensorial puesto que postula que: “la sensualidad es la propensión excesiva al placer de los sentidos”. En este caso y utilizando la teoría de Classen, habrá culturas cuya percepción sensorial sea más relevante y por lo tanto su sensualidad más acentuada y exquisita. En el transcurso de esta tesis intentaremos descubrir como la sensualidad era inherente a la cultura árabe y cómo la heredaría la cultura española a través del lenguaje y del uso de textos artísticos. Si consideramos la identidad como producto de la relación funcional entre lenguaje y cultura, o bien como el grado de intervención activa de los individuos en este proceso, esta intervención no puede ser pasiva por el sólo hecho de pertenecer a la comunidad, sino activa es decir en la medida que el individuo use los códigos lingüísticos y los valores espirituales de esa cultura. La cultura árabe se filtró en la cultura española especialmente en la manera del uso de sus códigos lingüísticos, para nuestro caso la metáfora en sus diferentes grados y modalidades.

Al revisar a grandes rasgos la historia de la cultura árabe vemos que éstos y los beréberes que desde el año 711 d.C. levantaron una luminosa civilización sobre los restos del agonizante reino visigodo, llevaron a la península Ibérica una poesía caracterizada por una *honda tensión espiritual* y una perfección formal asombrosa (Munguía). La palabra árabe que nombra a la poesía incluye elementos de orden *emotivo y racional*. En ella se

unen los verbos *sentir* y *conocer*. La época anterior a la revelación coránica suele recibir el nombre de *yâhilîya*, palabra habitualmente puesta en relación con el significado de “ignorar” que tiene clásicamente el verbo correspondiente. Sin embargo, en su origen el *yahl* (ignorancia) no se opone al *ilm* (conocimiento, ciencia) sino al *hilm* (autocontrol, desapasionamiento, sensatez). Con lo cual, esta época no habría sido caracterizada por la ignorancia como carencia del conocimiento sino del autocontrol sustituido por el impulso de una pasión desbocada e irreflexiva. Esta característica de apasionamiento irreflexivo que implica la poesía de la época primitiva es la que caracteriza a la poesía preislámica y es este apasionamiento el que se negará para sí misma la poesía islámica con la llegada de Mahoma y que va a recuperarse con Mutanabi en el siglo X. En la tradición árabe, desde sus raíces preislámicas, ninguna forma de belleza es más apreciada que el poema. Para los beduinos, los árabes del desierto, el oído es el "padre de los sentidos" ya desde los tiempos anteriores al Corán (antes del siglo VII) su poesía contenía los valores espirituales y estéticos que conformarían la literatura árabe. Según Watt, cuando los árabes aparecieron en la escena mundial, con el surgimiento del Islam y la conquista de un imperio , tenían ya una excelente poesía que recitar:

Se dice que la gente más elocuente del mundo son los árabes, quienes tienen sólo la tierra yerma del desierto y un cielo al que la luz del sol ha dejado desnudo. Esta compleja riqueza cultural fue llevada por el ejército de Tarik a España y ésta es la riqueza que más tarde sería la herencia de los poetas arábigo-andaluces, y gracias a ellos, de gran parte de Europa (79).

**La casida: primera forma poética árabe y su creador Imru.**

Los árabes que entraron en España trajeron consigo la poesía árabe tradicional oriental: *la casida*. Esta forma poética, cuyo origen se sitúa en el siglo IV es la que a lo largo de los siglos dará origen a la *muwasaka* de la cual sabemos se originó la jarcha. La jarcha es indiscutiblemente, hasta este momento, el embrión de la lírica española. Se considera imperativo dedicar un espacio en esta tesis a la casida ya que ésta es en cierta manera como el cordón umbilical que alimentó nuestra poesía y unió nuestra cultura con la cultura y la poesía árabes. No es extraño, bajo esta consideración, que en pleno siglo XXI haya poetas como José Carlos Gallardo que continúe escribiendo casidas, así como lo hiciera García Lorca en el siglo XX.

Entre esos primeros balbuceos conocidos de la poesía árabe hacia el siglo V. d. C y el sólido desarrollo estilístico que alcanzara en su apogeo durante su época clásica y siglo de oro (siglo VIII y IX), es posible seguir el rastro de la génesis y desarrollo de un género literario que dentro del mundo árabe, antes y después del Islam, ha ocupado un lugar central. La referencia principal y obligada de la literatura árabe se remonta a la época llamada *jahiliyya* (ignorancia), pero solamente desde el punto de vista religioso, ya que esta época pre islámica es la que fija los arquetipos culturales y literarios de la civilización arábigo islámica. Por lo tanto no es la época de oro de la civilización islámica-árabe, ni es la de Bagdad, las que sirven de referencia a la genuina poesía árabe que se utilizará como base para rastrear el nacimiento de la casida sino que es una prehistoria imposible de imaginar. “la cuna de la civilización árabe donde la poesía marca las pautas de su creatividad es al mismo tiempo su prehistoria, cuando su mundo era un mundo de arenas, sin pinturas, ni arquitecturas, ni esculturas” (López). Para cuando

tenemos constancia histórica de sus estilos poéticos, la poesía en la Arabia preislámica se había convertido ya en una forma artística de prestigio ampliamente empleada en todas las manifestaciones sociales e incluso como modo de preservar ciertas fórmulas mágicas y religiosas o algún tipo de legislación transmitida por vía oral. La tesis tradicional sobre el origen de la métrica de su poesía es la de los estudiosos árabes quienes han dado en llamarla totémica porque, según ellos, la combinación de sílabas cortas y largas reproduce el ritmo del paso del camello, al que el arriero ajusta sus llamadas para ir estimulando al animal en su marcha. En esta época la poesía árabe andaba como reina absoluta por los caminos. Los árabes hablaban bien y los poetas árabes eran señores de este arte: inventaban mágicamente nuevos verbos en un torbellino de comparaciones y sensuales metáforas. Ellos establecieron moldes y reglas para la posteridad en una institución llamada casida “*qasida*” (poema), que significa precisamente “dirigirse a alguien” y en segunda acepción “atacar a alguien”. Aunque la época de la que se conservan los primeros especímenes, la *qasida* ya no tiene ese carácter belicoso, sigue siendo un poema dirigido al público, a un jefe de tribu o a un grupo de gentes a las que se alaba o vitupera. Es una poesía de carácter social y forma parte de la sociedad de los árabes de *la yahiliyya*, que según se mencionó anteriormente corresponde a una sociedad beduina y tribal. La literatura árabe nace en el medio beduino de los nómadas, pastores de camellos, recorredores de las reverberantes estepas semidesérticas de la Península Arábiga que la recorren en busca de pastos y del agua que hace posible la vida; ésta aflora en pozos salobres o en los oasis, como una mancha verde en el horizonte que al beduino se le antojara como el paraíso. Esa misma agua procedente de las altas montañas a través de breves y violentas tormentas primaverales es la que generará una vegetación

efímera. El agua se convertirá en el símbolo de vida, de la generosidad, hasta el punto que el árabe pedirá para sus muertos que la lluvia riegue sus tumbas. Ante esta peculiaridad es explicable el enorme valor que los árabes del Al Ándalus concedieran a este elemento. Valor de utilidad y valor estético. Su valor utilitario se aprecia en los acueductos y la canalización con que enriquecieron las ciudades españolas. Su valor artístico satura la poesía con la misma profusión que fuentes y aljibes saturaron los palacios andaluces.

La invención de la casida se atribuye a Imru'al-Qais o Ameru'al-Qays Ibn Hujr. Vivió en el siglo V d.C. Escribió bellísimos y apasionados poemas en los que pueden apreciarse las peculiares características de fondo y forma de las casidas pre-islámicas. Independientemente de su tema, la poesía pre-islámica suele presentar una estructura dividida en tres partes. Una primera parte en la que se evoca al ser amado, se abre con un prólogo donde el poeta observa los restos de un campamento. Se lamenta por la ausencia de la amada y de la tribu que él abandonó. Recuerda sus días felices antes de la separación luego sigue con la mente el viaje de sus seres queridos; una segunda parte donde se relata las dificultades que atraviesa el amante y, por último, el característico panegírico de exaltación de la persona a la que el poema está dedicado. Técnicamente, a la vista de esta estructura, se trata de lo que más tarde, durante la época clásica, se definiría como *casida*.

En la más célebre de las casidas de Imru'al-Qais o Ameru'al-Qays, Ibn Hujr es posible observar ya las tres partes mencionadas que caracterizaron a la poesía preislámica. Sin embargo lo que resulta indispensable notar para el contexto de nuestra tesis son los elementos sensoriales y sensuales que alimentan las metáforas a todo lo

largo del poema. Permítaseme decir que el poema en su totalidad “rezuma” sensualidad. Una a una sus metáforas podrían llenar un tratado para la sensualidad, pero no nos es posible sino referirnos a algunas de ellas. El lector, sin embargo, puede deleitarse con su lectura total (en el apéndice de esta tesis) y podrá confirmar paso a paso la semejanza de nuestra poesía actual con la de su más remoto ancestro, la casida.

De acuerdo con los datos biográficos proporcionados por Federico Corrientes, Imru, nuestro poeta era el típico beduino y bohemio que prefirió disfrutar con sus compañeros placeres más existenciales como el vino, la francachela y la poesía que las responsabilidades del gobierno de la tribu a las cuales su padre quería prepararlo. No se olvide que estamos en una sociedad donde el Corán no había impuesto aún las restricciones del vino ni había “mandado al infierno a los poetas”. Fue efectivamente, bajo circunstancias peculiarmente bohemias que Imru compuso este poema. Fue después de una abundante comida para la que tuvo que sacrificar a su camella. Tras beber abundante vino, y a la grupa de la camella de una hermosa mujer, muy jubiloso, tras besarla y abrazarla, comenzó a recitar su famoso poema del cual presentamos algunos fragmentos en los cuales destacan numerosos estimulantes sensoriales. El poema de Imru comienza con el obligado saludo al atribu (Corrientes).

*"¡Haced alto!: Lloremos al recuerdo de un amante y campamento*

*al término de sinuosas dunas, entre Dahul y Hawmal*

*Tudih y al-Miqrat, cuyas trazas no se han desvanecido*

*por la urdimbre de siroco y bóreas :*

La voz poética pasa luego a describir el campamento:

*Vese el sirle<sup>2</sup> de gacela en sus patios  
y explanadas, cual granos de pimienta."*  
*En la alborada del adiós, el día de su marcha,  
yo por las acacias del aduar diríase machacaba tuera<sup>3</sup>,  
y mis compañeros, parando allí junto a mí sus monturas,  
decían: "No perezcas de pesar, ten ánimo".*

Obsérvense los elementos sensoriales que califican: *sinuosas dunas* o sirven de base a las metáforas: *la urdimbre de siroco y bóreas*. En esta bellísima metáfora cuyo elemento real son las líneas que los vientos siroco y bóreas soplando alternamente en direcciones opuestas dibujan en la arena, son metaforizadas por el sujeto poético quien nos las retorna transformadas en un fino tisú bordado por Siroco y Bóreas. Los vientos del sur y norte, modificando el dibujo de las líneas de arena de las dunas continuamente, son comparados aquí a la trama de un tejido que, con todo, no ha bastado a hacer desaparecer totalmente los restos de lo que fue el campamento de la amada, situado entre los puntos mencionados. Véase *el sirle de gacela en sus patios*. Resulta sumamente admirable cómo estimulantes sensoriales tan prosaicos a nuestra mentalidad moderna como el excremento del ganado era para la del árabe preislámico un catalizador poético. Tal es el caso del símil en que el *sirle de gacelas* es visto por el poeta *cual granos de pimienta*. Un ejemplo más del magistral uso de la metáfora que ya demostraba hace veinte siglos el primer poeta de casidas. Yo, expresa la voz poética en un arranque de emotividad muy subjetiva, *por las acacias del aduar diríase machacaba tuera*, lo cual

---

4.sirle. (De or. prerromano). 1. m. Excremento del ganado lanar y cabrío.

<sup>3</sup> O sea, lloraba ininterrumpidamente. La semilla de esta planta, tuera o coloquintida, de amarguísimo sabor (proverbial en árabe, cuyo *amarr min al-hanzal* es quizás el "más amargo que la tuera" de Andalucía), al ser cascada o machacada, emite una sustancia que provoca lagrimeo.

descifrado en lenguaje desmetaforizado o prosaico equivaldría a que el amante *lloraba copiosamente* entre las acacias del campamento, o lo que quedaba de él en la alborada de la marcha.

En esta primera parte del poema preislámico (qasida o casida), el poeta también incorporaba la descripción de la amada. Bellas metáforas, todas ellas motivadas por estímulos sensoriales del entorno cultural del poeta. Dicho de otra manera el lenguaje de los sentidos es el estimulador del lenguaje sensual del poeta. Continuamos con el poema de Imru-ul-Quais:

*Salíamos andando; tras nosotros ella arrastraba  
sobre nuestras huellas la cola de recamada saya  
y cuando cruzamos el ámbito del aduar y nos acogió  
una tersa hondonada entre lomas de arenisca,  
atraje por las trenzas su cabeza, y se me vino,  
delicado el talle, opulento el lugar de las ajorcas,  
esbelta, clara, prieta,  
bruñido como espejo el pecho,  
primicia de albura tocada de trigueño  
alimentada por vedadas aguas cristalinas,  
mostrando evasiva un lozano (rostro) y protegiéndose  
con la mirada de un hembra de Wagra con cría.*

En estos versos es posible apreciar a plenitud el placer de los sentidos que ya disfrutara el poeta y su público en la época anterior al Islam. Tal es el caso del verso en el que describe el pecho de la amada como bruñido espejo por su brillo, emanado éste de un

color que la voz poética describe como primicia de albura tocada de trigüeño. La metáfora nos desconcierta pero cobra sentido en el contexto cultural del poeta preislámico, el cual expresaba oposiciones de intensidad o brillo con los que llamamos adjetivos de color. En el presente contexto, debemos pensar que se trata de una piel clara con un toque de ocre o canela, que parece haber sido el ideal de la época. Una vez más observamos a las percepciones sensoriales sirviendo de estímulo creador de metáforas sensuales genuinamente árabes. Tal es el caso de la connotación del color y del la mansedumbre de los ojos de ciertos animales en la cultura árabe preislámica. He aquí otra exquisita muestra de la profusión de estímulos sensoriales utilizados por el poeta en la descripción de la amada, en el poema de Imru que se viene analizando.

*¡qué cuello cual de gacela, ni desproporcionado  
al alzarlo, ni desguarnecido!  
¡qué cabellera engalana su espalda, prieta como carbón,  
espesa como racimo cargado de palmera!  
sus bucles se alzan hasta lo alto,  
se pierden las guedejas, entre prendidas y sueltas.*

Después de describir a la amada, y el abandonado campamento el poeta pasaba a la segunda parte en la cual describía sus trabajos y faenas del viaje, con igual profusión de términos cuya connotación es parte de su entorno. Obsérvese el cambio de tono que transpone de la amada a sí mismo para iniciar la segunda parte:

*¡Cuántas veces del odre de la gente fijé los cabos  
a mi espalda sumisa y asendereada!  
cuánta vaguada he cruzado, desierta cual panza de onagro,*

*donde aullaba el chacal como jugador cargado de prole.*

El poeta expresa su personal preocupación social y en cierta manera está exponiendo los valores de su propio grupo cultural, es decir de su clan; este aspecto era propio de la segunda parte de la casida. Onagro alude a la panza pelada del asno silvestre, en su intención de hiperbolizar la magnitud de su sacrificio por los demás. La voz poética pasa luego a describir a su caballo que para él no es únicamente útil, sino bello, bayo y ágil como una roca arrastrada por el torrente.

*Al alba a menudo, aún en su nido las aves,  
voy en un (corcel) ligero, corredor de fieras, recio,  
que yendo y viniendo, avanzando y volviendo,  
parece una roca que arrastra de arriba el torrente;  
Es bayo: resbala la crin por medio de su lomo,  
como la lluvia sobre lisa piedra;*

El poeta afloja las bridas de su corcel, pero no la suelta y ya en la tercera parte la voz poética cambia de tono. De la descripción heroica de las vicisitudes del beduino, se vuelve a la descripción de su meta, donde siempre le viajante encontraba la genuina hospitalidad árabe, más aún en noches tormentosas del desierto. En un giro magistral que introduce la tercera parte, el poeta pasa a describir la lluvia pero en relación siempre con su corcel.

*Amigo: ¿ves el relámpago cuyo brillo te muestro,  
entre densas coronadas (nubes), con el centelleo de sus patas?  
¿es su fulgor que resplandece o los candiles de un anacoreta,  
de torcida mecha, que empapó en aceite?*

La tormenta, cuya descripción es parte de la tercera parte de la casida, ha sido enunciada en el verso anterior con la vívida metáfora de los rayos y los reflejos centellantes de los cascos del corcel en rápido galope al final de la travesía real y poética.

*El aguacero parecía extenderse por la diestra hasta Qatan,  
y hasta Sitar y Yadbul, por la izquierda;  
el agua comenzó a fluir en torno a Kutayfa,  
volviendo copa abajo grandes troncos de kanahbal<sup>4</sup>:*

La naturaleza con toda su fuerza devastadora es descrita con bellas y sugerentes comparaciones sensoriales:

*Tabira parecía, al comenzar el turbión,  
un cacique de gentes, en su túnica rayada.  
y las alturas del collado de Mugaymir amanecieron,  
con la inundación y su aluvión, como el cabo de un huso:*

En un final sensorialmente emotivo como todo el resto del poema, la voz poética describe la devastación producida por la tormenta, con las cuales los coterráneos del poeta posiblemente estaban ya familiarizados:

*Los pájaros del valle, de mañanita,  
bebieron néctar generoso apimentado,  
y las fieras ahogadas la víspera  
en remotos paraderos, parecían como raíces de cebolla albarrana<sup>5</sup>.*

Los tópicos y las metáforas se repiten en toda la poesía preislámica, cuyos autores se preocupan no tanto de formular ideas nuevas como de expresarlas con la mayor belleza

---

<sup>4</sup> Árbol grande de la familia de la encina y el roble.

<sup>5</sup> Sucias de barro y tiradas como las raíces arrancadas de esta planta.

y elegancia. Por eso resulta, en ocasiones, difícil de entender en su sentido, pero está llena de musicalidad y ritmo para el oído. Rasgo sorprendente de esta poesía -como señala García Gómez-, “es el de aparecer, tal como ha llegado a nosotros, perfecta desde su nacimiento, donde no se observan los balbuceos iniciales de todo lo que empieza a ser”. Si por alguna razón se pone todavía en duda que fuera esta poesía preislámica la que nutriera y continúa nutriendo la en nuestros días, véase cómo tres siglos después de que naciera la casida, aún se percibe su fuerza sensorial y emotiva en esta otra casida. En ella el poeta árabe narra y describe su epopeya amorosa haciendo derroche de percepciones sensoriales y de audaces metáforas. En este poema de An-Nabiga puede apreciarse las tres partes en las que formalmente se dividía la casida ya en el siglo VIII pero cuyo fondo y expresividad sensorial todavía responde a la estética preislámica. La primera parte, el poeta se sitúa frente a las huellas del campamento de la tribu de la amada y recuerda los momentos felices que pasó con ella antes de la separación forzosa. La voz poética describe a su amada con abundantes metáforas, comparándola con el medio natural que le rodea, lleno para él de absoluta perfección (dunas, gacelas, etc.) Así la describe:

*Ella te miraba con los ojos negros de una gacela domesticada  
que llevase puesto un collar;  
su piel es mate como el oro puro, y su cuerpo perfecto  
es como una rama cimbreante;  
su vientre ofrece una delicada curva y su escote  
se hincha con un seno orgulloso;*

La segunda parte describe las vicisitudes del viaje que emprende el poeta, en su descripción menciona muchos lugares, nombres de valles y barrancos, etc. Describe los animales que habitan estos lugares y las inclemencias del tiempo, así como su caballo y su camello. Obsérvese la profusión de adjetivos que enriquecían la poesía árabe

*Su'ad se fue a una tierra a la que no llegan  
sino las nobles, generosas y veloces cabalgaduras;  
no llegará sino una robusta camella, que tenga,  
a pesar del cansancio, el paso rápido y ligero:  
el sudor le cae detrás de las orejas, transpirando,  
cuando busca las señales de un camino ignoto;  
escruta el espacio como un toro blanco salvaje  
cuando arden los pedregales y las dunas;*

En la tercera parte el poeta suele describir la llegada a su meta, en donde se encuentra con la tribu, con el jefe, los amigos o los enemigos. A los primeros les dedica un elogio o un poema de auto alabanza. A los rivales les dedica una invectiva o una sátira. Es importante notar que si bien a esta época (S VIII) la casida responde a la estructura con que se la cultivó bajo el Islam, la sensualidad de la que hace derroche en la época preislámica se ha conservado aunque sea por inercia como anota García Gómez.

*El Éufrates va henchido por los vientos  
y sus olas espumosas baten sus dos orillas,  
engrosado por riachuelos desbordados,  
cargado de arbustos y plantas arrancadas,*

*y el que navega sobre sus aguas, aterrado,  
se aferra al timón, con esfuerzo y fatiga.  
Y aún así no es comparable su generosidad a la de An-Nu<sup>^</sup>man,  
cuyas dádivas de hoy no excluyen las de mañana*

En la casida anterior que es ya del siglo VIII (época islámica) la fuerza de la imágenes sensoriales se ha desleído un poco así como la pujanza en las comparaciones con los elementos de la naturaleza semejantes a los que inspiraran al poeta beduino. El elogio de las cualidades de la gente que acogía al viajante del desierto ya no tiene caso en esta producción de los poetas sedentarios del siglo VIII y se ha convertido en el elogio del mecenas del poeta.

Es importante notar que fue precisamente la poesía preislámica la que constituyó la más notable influencia en la creación y posterior sistematización de la *casida* del periodo clásico o islámico. Sin embargo esta poesía preislámica está muy lejos de lo que más tarde caracterizaría a la casida clásica, la del Islam. La poesía preislámica, aquella producida en la que se conoce como la “época de la ignorancia,” hace gala de una naturalidad, libertad e independencia muy propias de los períodos preclásicos. Esta poesía no respondía a la rígida estructura formal de los dogmas y escuelas que caracterizaron a la casida de la época del Islam. En tiempos de Mahoma, la prosa fue mas importante que la poesía y la más importante manifestación prosística es el Qur’án (Corán), libro sagrado, eterno e increado para todo musulmán, que compendia la predicación del Profeta. La poesía de los primeros años del Islam está influida por la del periodo anterior y sigue sus cauces, pero ocupa un segundo plano debido a la falta de

simpatía que Mahoma profesaba a los poetas. No obstante, durante su estancia en Medina y convencido de la utilidad de sus servicios, tuvo sus poetas panegiristas. El año 1000 aproximadamente, marca la etapa de la literatura `abbási el comienzo de la decadencia que ya se notara desde el año 750. Durante los años transcurridos entre el 750 hasta esa fecha la poesía se caracterizó por la pugna entre los modernos y los antiguos. Los poetas modernos o modernistas pretendían romper los rígidos moldes de la casida que el clasicismo había impuesto con el Islam y trataban con independencia temas como el del amor, el vino, la caza, etc. Los partidarios de los no modernos o sea los antiguos veían la perfección en las creaciones clásicas y seguían sus huellas.

La lucha entre ambas corrientes terminó con el triunfo de la poesía al estilo clásico, ya que el modernismo nunca consiguió imponerse totalmente y sus mismos seguidores no desdeñaban emplear también el modo clásico de componer cuando querían agradar a sus mecenas o demostrar su dominio del género. Son famosos entre los modernistas los nombres de Abñ Nuwás y el neclásico Mutanabbi , el mejor poeta árabe , según García Gómez.

Si comparamos la poesía árabe preislámica con la producida durante el período musulmán, descubrimos que el panegírico ocupa un lugar mucho menos importante en el primer caso que en el segundo. Quizá debamos buscar la explicación en el hecho de que el beduino preislámico casi siempre dependiera de sí mismo y de su clan para obtener su sustento, a diferencia del poeta urbano de la época islámica clásica que en muchas ocasiones escribía poesía de manera profesional y vivía integrado en un sistema de clientelismo que lo obligaba a componer panegíricos en honor de los mecenas de los que

dependían económicamente. De nuevo esta peculiaridad de la poesía previa al Islam será valiosa en la herencia árabe en la poesía española hasta nuestros días.

Veamos ahora qué es lo que pasa a la poesía con la llegada y la difusión del Islam en Oriente, especialmente en Bagdad que es de donde nos llegará a España en el siglo VIII. En este período clásico de la literatura árabe, la *casida* adquiere un carácter cada vez más ceremonial, pues se enriquece de tecnicismos y de artificiosidad persiguiendo la belleza de la metáfora y de los símiles. A partir del año 1000, se inicia la llamada segunda época abbási, de franca decadencia literaria. Con el transcurso de los años, la poesía mira cada vez más a la elegancia de la expresión y la riqueza del lenguaje mientras que el contenido pierde poco a poco importancia. Con el advenimiento del Corán y la meteórica expansión de la civilización musulmana, la poesía del desierto tuvo que adaptarse a otros ambientes. El aliento espiritual que las animaba desapareció. Las metáforas audaces, la descripción atenta y detallada del paisaje, la desnuda expresión del desamparo humano y la voluntad rebelde del poeta, se suavizan hasta desaparecer en las lujosas cortes de las metrópolis, como Damasco y luego Bagdad. Emilio García Gómez: "El triunfo de la revolución de Mahoma cierra este ciclo con llave definitiva y la poesía se detiene. El Islam no sabe crear una poesía musulmana, y la antigua del paganismo preclásico sigue viviendo por inercia." Hablando de la poesía clásica árabe, a la islámica, se la interpreta como un estéril ejercicio que duraría tres siglos y que no era sino "el juego de hacer encajar palabras de un dialecto ajeno de prestigio en el casillero de sílabas cortas y largas de los metros" según Federico Corriente Córdoba. Sin embargo la *casida* continuó cultivándose con las modificaciones de fondo y forma ya apuntadas. Fue tan cultivada y tan gustada que se las grabó y se las conserva aún petrificadas en la

decoración de las fuentes y paredes de la Alhambra. Allí permanecieron dormidas esperando el poeta audaz y sensual que las despertara y la liberara. Esto ocurre con la llegada de Ibn al Husseín al-Mutanabbi (Irak 915-965), el poeta genial que tendió el puente entre las *qasidas* preislámicas o paganas y la poesía escrita bajo el Corán, el período de las casidas clásicas. Mutanabi abre la puerta hacia la poesía árabe post clásica y moderna. En su poesía se observa ya la manifestación y renacimiento de la sensorialidad y sensualidad que animó la poesía árabe de siglos anteriores al Islam y que animará a la producida en el Al Ándalus que es de la que nos ocuparemos en esta tesis. Véase el ejemplo siguiente en el cual después del obligado elogio de la tribu, peculiar en toda casida, la voz poética se vuelca en un océano de percepciones sensoriales ya olvidadas en la poesía árabe clásica o islámica. Así dice Mutanabi en *Qasidas de un beduino*:

*Somos hijos de los muertos. ¿Por qué entonces  
rechazamos la copa en que hay que beber?  
Muere el pastor en su ignorancia  
lo mismo que Galeno con su medicina  
y hasta quizá vivirá más que Galeno  
y por caminos más seguros*

---

*Pasan las olas crestadas de espuma como sementales  
que relinchan sin furia al zambullirse.  
Los pájaros, volando al ras de las estelas blanquiverdes*

*son jinetes arrastrados por corceles tordos, indóciles a la brida*  
*Olas y pájaros, encizañados por los vientos,*  
*dos ejércitos que en la lid se persiguen*

¡Qué derroche de metáforas sensoriales! Parece que ya no caben más. El poeta utiliza comparaciones con elementos familiares (corceles, ejército y batallas) que le proporcionan el elemento connotativo elemental a la metáfora y los metaforiza es decir los cambia, los trastoca más allá (=meta) del significante por un significado que cobra sentido en la mente creadora del poeta y así nos devuelve: *los sementales que relinchan* convertidos en *olas crestadas de espuma*, o ¿son acaso las olas las que se metaforizan en los corceles relinchando? *Los pájaros encizañados por el viento* entablan dura batalla contra *las espumas blanquiverdes*. Es innegable que los sentidos perciben una serie de estímulos combinados tan magistralmente que producen la sensación del fragor de una batalla. La vista percibe el color blanquiverde del uniforme de uno de los contrincantes y el de los corceles tordos en el del otro combatiente. Toda la escena *resuena* al oído a través de las palabras *relinchan, zambullirse, ejércitos en la lid*. El tacto, por su parte percibe la sensación del movimiento motivado por *pasan las olas, al zambullirse, volando al ras, arrastrados por corceles, los vientos, se persiguen*. El placer que los sentidos disfrutan es inevitable ante tanto estímulo sensorial y ese placer no es otra cosa que la sensualidad árabe de la que esta tesis estará tratando. Obsérvese como el poeta evoca a sus ancestros, los beduinos, y en el obligatorio elemento de la casida que era el elogio de la tribu, no vacila en remontarse a la época preislámica. No en vano Mutanabi, quien naciera en Irak, en el siglo X, es considerado como el puente entre la casida preislámica, la de los beduinos, amos del desierto y la clásica, del Islam y de las grandes

urbes musulmanas. A través de Mutanabi la casida se sacude el misticismo clásico y recupera su carácter sensual, su contacto con el medio natural en que naciera y que heredará posteriormente a la jarcha, al zéjel y de allí a la poesía española. Como comprobaremos más adelante fue, sin lugar a dudas, a través de la jarcha cómo la sensualidad árabe *se filtró* a la lírica española.

### **La transición**

Mientras la poesía árabe agonizaba en el oriente, en el occidente experimentaba un renacimiento en la España que aunque musulmana, mantuvo el contacto con otras culturas; además, nuevos ambientes le permitieron mantener latente el *ethos* de los señores del desierto y hacerlo renacer en los jardines andaluces. En sus orígenes la *qasida* fue considerada un arma política y civilizadora como expresión individual, y a través del *fahr* o elogio de la tribu –habitualmente la tercera parte del poema, fue aceptada también como expresión colectiva. La descripción es quizá la característica más visible y constante de la poesía árabe pre-islámica y de la poesía árabe en España. A diferencia de poesía árabe durante el período islámico, que tiende a percibir la poesía sólo en los sentimientos; la sensibilidad del árabe preislámico se identificaba plenamente con la naturaleza y también al describirla sentía y creaba poesía. Así, el “ poeta árabe preislámico describe todo cuanto queda al alcance de su mirada: la amada, su montura, la tormenta etc. con una extraordinaria profusión de metáforas, hipérboles y adjetivos” ( Oufkir). Esta peculiaridad sensorial es la que nos interesa. Por otra parte, esta manera muy árabe de expresar su emotividad poética a partir de elementos sensoriales circundantes y a través de una extraordinaria profusión de metáforas, añade el otro

elemento que es sumamente relevante en la composición del “rompecabezas” histórico-cultural y lingüístico de esta tesis.

La otra peculiaridad distintiva del poeta preislámico que se menciona y nos interesa es la tendencia a la sustantivación de los adjetivos y al uso de la hipérbole. Esta peculiaridad junto con la metáfora, será precisamente la nota distintiva que permitirá trazar la genealogía de la sensualidad árabe en nuestra poesía moderna. Basándonos en esta nota distintiva podremos remontarnos desde de *Casidas y otros perfumes* de José Carlos Gallardo, pasar por *Casidas y gacelas* de *El diván del Tamarit* de Lorca luego por las casidas en las *Poesías* Ibn Al-Zaqqaq, hasta perdernos en las cálidas dunas del desierto, donde arrullada por el vaivén del camello y la luz de la luna naciera la casida.

Se puede afirmar que la conquista almorávide representó el final de la poesía clásica árabe y coincidió con el inicio y desarrollo de la que llamaremos *poesía* popular árabe. Esta poesía empleaba como vehículo de expresión la *moaxaja*, poema de cinco estrofas con un pareado final que se utilizaba como estribillo y proporcionaba un elemento de referencia, ya que cada una de las restantes estrofas se componía de tres versos con rima propia, seguidos de un pareado que reproducía la rima inicial. El pareado final recibe el nombre de *jarcha* y se compone en árabe vulgar o en romance como ocurrió en España, mientras que los demás versos pueden estar escritos en árabe clásico. De este modo, paralelamente a lo que estaba ocurriendo en el Oriente musulmán de la Edad Media, en España se cultivaban ambas ramas de la literatura árabe: la clásica y la popular.

### **Del desierto de Arabia a los jardines del Al Ándalus**

Resulta sumamente interesante para esta tesis analizar las razones por las cuales la sensualidad árabe de la poesía pre-islámica es la que se transplanta del desierto a los jardines de España con la vitalidad sensorial que la caracterizara en sus inicios. Para el caso utilizaré las teorías de Classen en su *Antropología de los sentidos*.

Nunca nación alguna se ha criado en suelo más apropiado para la poesía que la de los árabes. Bajo la dinastía de los Omeyas, (711-1031). que duró dos siglos después de la caída de su antecesora en Oriente, floreció España hasta tal punto de poder y de esplendor que oscureció a los demás Estados de la Europa de entonces. Es en este fértil terreno español donde la sensualidad de la poesía árabe pre-islámica, latente aún, despertará y dará sus frutos más sensuales. Hemos venido siguiendo esta peculiar sensualidad árabe desde sus orígenes en los desiertos de Arabia hasta España a través de la casida y de la metáfora como el instrumento lingüístico más elocuente para expresarla en la poesía. Por lo tanto observaremos ahora el uso que de ella hicieron los poetas árabes esta vez en el Al Ándalus, a través de la casida o de lo que fue quedando de ella en la moaxaja y el zegel.

Según Montgomery Watt la capacidad descriptiva del poeta del desierto, que registraba con los mismos ojos extrañamente impersonales , casi fotográficos , la belleza del lunar en la cara de una joven y los excrementos de una gacela en la arena, se enriquecieron con la respuesta emocional a una naturaleza más generosa como la del Al Ándalus ( 80). A la par de las peregrinaciones por el desierto y de la vivienda abandonada del dueño querido, lo cual, por convención, había de tener siempre lugar en una casida, había entonces que descubrir risueños jardines impregnados con el aroma del azahar,

arroyos cristalinos con las orillas ceñidas de laureles, siestas bajo las umbrosas bóvedas de los bosquecillos de granados, y nocturnos y deleitosos paseos en barca por el Guadalquivir. Inevitablemente los poetas, al tratar estos nuevos asuntos, tuvieron que adoptar imágenes desconocidas para sus antepasados, y el estado de la civilización, enteramente distinto, hubo también de imprimirse en sus versos. Según Salah Serour, desde el primer instante en que hubo en España una corte mahometana, el arte de la poesía árabe se encontró allí como en su patria. En el palacio de Abd ar-Rahman, el primer omeya, se celebraban reuniones a las que asistía Hišam, el príncipe heredero, y donde se entretenían los convidados recitando versos, refiriendo leyendas o sucesos históricos, y haciendo panegíricos de hombres distinguidos y de grandes acciones.

Sin embargo, desde el siglo IX se había hecho cada vez más evidente la necesidad de renovar métricamente la poesía. "La casida estaba lejos de poder satisfacer las necesidades de los poetas árabes o de los pueblos islamizados que la adoptaron como medio de expresión literaria" (Vernet, 21). Pareciera que el haber dado consistencia pétrea a la casida clásica, en la Alhambra, liberó la mente creativa del poeta hispano musulmán permitiéndole crear una forma poética diferente que conservará lo efímero del cotidiano convivir de tres culturas. Nace una poesía estrófica de varios tipos de versos y se renueva el estilo insertando versos y refranes populares en el poema. Casi simultáneamente surgen dos variantes similares, una en Al-Ándalus, la muuassaha y otra en oriente, la musammata. La primera, la muuassaha a través de la jarcha pasará a formar la piedra angular de la lírica española. La jarcha por sus temas (sensuales) y por estar escritas en mozárabe (romance hablado por los árabes- romance escrito con caracteres árabes) certifica la herencia que trata de probar esta tesis.

### **Metáfora y sensualidad**

La poesía valiéndose de los diferentes recursos metáfora, metonimia, imágenes, comparaciones en diversos grados nos eleva de un mundo “real” a un mundo “figurado” sin tener que movernos del lugar donde estamos. La pericia del poeta- el que maneja el idioma – le permite lograr las metáforas y las imágenes más atrevidas. Cuanto más lejanos pero a la vez más cercanos sean los dos niveles comparados, más atrevidas serán las metáforas. “Cuando los términos de la metáfora (ambos) nos refieren a objetos *sensoriales*, habiendo *filtrado* el elemento conceptual –requerido en la metáfora – y habiendo sido sustituido en segunda o tercera instancia por un significante sensorial- estamos ante una metáfora puramente sensual que entra a la mente estimulando uno o más de nuestros sentidos”(Suárez). Recuérdese lo que se dijo anteriormente respecto a la cultura de un pueblo y a sus percepciones sensoriales referente a que la percepción sensorial es un acto no sólo físico, sino también cultural. Esto significa que la vista, el oído, el tacto, el gusto y el olfato no sólo son medios de captar los fenómenos físicos, sino además vías de transmisión de valores culturales. De esta manera la sensualidad de la cultura árabe que se aletargara bajo el Islam en el Oriente, se mantuvo latente pero siempre viva en el Al Ándalus y encontró en la metáfora la forma lingüística más propicia de expresarse. Es cierto que en esta tesis no se trata de hacer un estudio exhaustivo de la metáfora. Es necesario, sin embargo, tener en cuenta y establecer el criterio que se va a usar como punto de referencia, desde el cual valorar las diferentes muestras poéticas que se van a presentar a consideración. Según Suárez, “el material expresivo de la poesía es la palabra la cual está cargada de significado pero carente de corporeidad. La tarea del escritor es, por tanto, darle consistencia. Que la podamos mirar,

tocar y morder, en una palabra que podamos sentir la palabra o sea, percibirla a través de los sentidos, y esta tarea está encomendada a la metáfora”(Suárez). Es así como puede considerarse que existe una relación directa entre cultura, lenguaje, sensualidad y metáfora. El lenguaje, como acto humano de habla, utiliza la metáfora como medio de incorporar los objetos materiales al acervo cultural de un pueblo pero en una forma peculiar y exclusiva de su grupo de hablantes de manera que: los significados y valores sensoriales forman juntos el modelo sensorial al que se adhiere una sociedad según opina Classen. Según ese código, los miembros de dicha sociedad "interpretan" el mundo o traducen las percepciones y los conceptos sensoriales en una "visión del mundo" particular que va a cobrar cuerpo en la poesía a través de la metáfora. Este concepto resulta relevante en cuanto permite ilustrar que la manera de interpretar el mundo dentro de la cultura árabe es básicamente sensorial. Asentada dicha premisa, se concluye que tal cultura y su forma lingüística de expresarse poéticamente son sensuales en todas sus dimensiones, incluyendo la erótica. La expresión erótica de la sensualidad árabe es posible de ser rastreada a través de abundantes ejemplos de poetas en el Al Ándalus. Aquí, bajo un sol más benigno que el del desierto, el árabe conservó la aguda percepción sensorial que perdiera en las metrópolis al emanciparse de la manos del Corán. Es por eso que aun durante la época de la expansión islámica en el oriente, en España encontramos muestras de poetas cuya poesía y metáforas conservan intacta la sensualidad de aquellas casidas pre-islámicas. Abundantes muestras poéticas lo confirman como en el caso de Ar-Ruṣāfi del S. XII.

*El río de murmuradoras orillas te haría creer*

*su limpidez que es una corriente de perlas*

*mediodía lo cubren de sombra los grandes árboles,  
Dando un color de herrumbre a la superficie del agua  
Y así lo ves, azul, envuelto en su túnica de brocado,  
Como un guerrero con loriga tendido a la sombra de su bandera.*

A propósito de la sensorialidad puede verse como la mente se ve atacada por los sentidos por los cuatro costados. Vistiendo los conceptos de *río* y *loriga* el poeta descarga una cantidad de términos sensoriales:

El oído: *murmuradoras orillas.*

La vista: *limpidez, sombras, color de herrumbre, azul, brocado.*

El tacto: *corriente de perlas.* Corriente sugiere movimiento pero al decir de perlas contrasta la dureza (percepción táctil) y el estatismo de éstas. Túnica de brocado, también evoca la textura de la tela bajo los dedos que curiosamente la recorren.

Obsérvese esta otra estrofa de Abu-l-Baqa de Ronda (S.XII) , en la cual la sensorialidad adquiere dimensiones de sensualidad cuando describe a una muchacha saliendo del baño:

*Surge del baño secándose el rostro  
agua de rosas y azufaijas;  
El agua se desliza por las trenzas de su cabello  
Como el rocío por las alas de un cuervo.*

Los sentidos estimulados pueden ser determinados a través de las metáforas que lo sugieren.

El olfato: *perfume de rosas y azufaijas.*

El tacto: *el agua se desliza y secándose el rostro* sugiere el contacto de dos superficies.

La vista: color negro del *cuervo* en los cabellos de la joven. Todos los sentidos se desbordan sugiriendo el cuerpo voluptuoso de la muchacha que es recorrido por el agua en una muda invitación a recorrerlo con los dedos del que la admira y desea. De esta manera los sentidos proporcionan a la metáfora el material para que la mente perciba la sensación sensual.

Los poetas andaluces desarrollan además una abundante poesía homoerótica de exquisita sensualidad. La descripción de la belleza de los efebos es muy semejante a la femenina, de forma que a veces es difícil saber si es una joven o un muchacho el descrito, tal vez en una ambigüedad buscada por el propio poeta tanto en las imágenes como en los usos gramaticales (Rubiera Mata). Una de estas ambigüedades es el resultado de que en español las palabras *gacela* y *luna* son femeninas y en árabe son masculinas. Ambas palabras son muy utilizadas en los poemas andaluces para referirse a objeto (sujeto) del amor o la pasión amorosa. A veces los objetos de placer eran los esclavos quienes por su variado origen étnico podían ser rubios, morenos o negros; por lo que pueden ser a veces comparables con la luna por su blancura o con el azabache por su negrura. Sensualidad y erotismo se funden en este poema de Al-Ramadí (S.XI ) en el que hace gala de su bisexualidad. En él relata una noche de amor con un efebo y una esclava. Obsérvense la ambigüedad de los términos en las metáforas que usa:

*Aquellas noches en las que vendí mi fama a los censores.*

*En las que confié mis oídos a los calumniadores,*

*Cuando me acompañaba un escanciador y una cantora,*

*Los dos esbeltos, semejantes sus almas*

*Extendía mi mano hacia el pavo real unas veces*

*Y otras me retiraban hacia la paloma torcaz*

*Si me hubieses visto, lánguido con dos lunas alrededor*

*Habrías pensado en una estrella rodeada de dos lunas.*

Es indudable que a finales del siglo X y en el siglo XI los andalusíes habían aprendido todas las formas de expresión de su maestra cultural, Bagdad, pero no las del neoclasicismo que allá continuó floreciendo. Ya en los del Al Ándalus se nota el efecto de la revolución poética que en el siglos IX iniciaran los árabe-musulmanes en Bagdad pero que allí no pudo progresar debido al lastre del islam. Sin embargo dio abundantes frutos en el Al Andaluz, gracias a causas mencionadas anteriormente. A estos poetas así como a algunos de el lenguaje de la poesía islámica les resultaba obsoleto como medio de expresión poética. Y realizan el cambio *modernista* ayudados de la traducción de la retórica de Aristóteles. El cambio fundamental consistió en el enriquecimiento de la imaginería poética. Enriquecieron el discurso poético comparando un objeto con muchos otros a través de la comparación, por medio de procedimientos habituales de la retórica clásica, metonimia, sinécdoque etc. y el objeto poético enriquecido con nuevas connotaciones semánticas podía enlazarse hasta el infinito o sustituir metafóricamente los objetos comparados. De esta forma ya no importaba tanto lo que se decía sino cómo se decía. Así la sensualidad, placer de los sentidos es central en la poesía árabe-musulmana modernista y alcanzaría su cenit en el Al-Ándalus. Por ejemplo, el objeto del

poema podría ser algo tan simple como *una berenjena* pero el poeta lo reviste de tal pedrería metafórica que lo solemniza al darle connotaciones dramáticas sensoriales:

*Ceñido por el caparazón de su pecíolo/ Parece un corazón de cordero entre las garras de un buitre.*

Los poemas de tema amoroso (amor cortés, con los esclavos y homosexual ) son los primeros en experimentar este cambio al preciosismo sensorial e imaginativo. Pero a la vez que cambia la expresión del sentimiento amoroso, cambia también el escenario en el cual se expresa este sentimiento, El oasis del desierto se transpone al jardín andalusí donde las fuentes murmuran al paso de los amantes. La arquitectura árabe-andaluza revela elocuentemente la sensorialidad y la sensualidad de su expresión poética. Basta pasearse por los jardines de la Alhambra para comprobarlo. El jardín en la poesía del Al Ándalus cobra vida, se humaniza cuajado de metáforas sensoriales: *Aparecen en el jardín las rosas con las margaritas/ Como unos labios rojos de una boca que ríe.* En el arsenal metafórico árabe las margaritas eran los dientes cuya blancura se mostraban al sonreír la persona. Obsérvese el preciosismo sensorial en estos versos de Ibn Faray de Jaén del siglo IX.

*La primavera te ofrece vergeles*

*Con los que los días visten túnicas de fino tisú.*

*Los relámpagos arrastran las colas del viento*

*Que aparecen adornadas de flores blancas y rojas*

*Diferentes... por el signo del amor,*

*Unas se asemejan a la amada y otras al amante*

*Unas están rojas de pudor, otras, pálidas. Ambas reflejan su pasión,*

*Como la amada y el amante al encontrarse de improviso.*

*Se diría que sobre sus párpados se ha derramado*

*El agua de las nubes en simétricas perlas.*

Las metáforas sensoriales son tan abundantes en verso como estos que serían objeto de un análisis exhaustivo y minucioso. Sin embargo, al lector no le resultará difícil reconocerlos.

Los poemas báquicos cuyo tema es el vino también fueron cultivados por los poetas del Al-Ándalus y en ellas la sensualidad es inagotable. La riqueza de sus metáforas sensoriales olfativas y gustativas en combinación con las visuales predominan en este género como era de esperarse. Abu Ishaq Al-Sahili, granadino del S.XIII, nos permite observarlo en los versos siguientes: *Yo besaré sus relámpagos cual bocas/ de cuya muda oscuridad sorberé el color rojo grana de sus labios*. Obsérvense la transposición de los términos en una de las metáforas citadas: *yo besaré sus relámpagos* en ella el poeta utiliza técnicas sumamente peculiares con las que logra que el núcleo del sujeto cambie de sitio con el núcleo del objeto directo, o que permuten las acciones de los verbos o los adjetivos, con lo cual logra imprimir una gran fuerza expresiva a la emoción lírica del sujeto poético.

En este otro ejemplo de Abu Ishac Al-Sahili. Poeta granadino, siglo XIV. En él puede observarse el lujo de metáforas sensoriales y de la sensualidad resultante.

*Pasamos juntos la noche,*

*y a raudales salieron del vino las burbujas.*

*Cuyos destellos te hacían olvidar las perlas de tus collares.*

*La mezcla de ellas entretejía sobre la superficie (del vino)*

*Como un tisú de deseos que eran atrapados a lazo.*

*Algunas se ponían en tu boca, cual estrellas que después*

*Salían por tus mejillas, que eran como horizontes y esferas.*

Es notorio como los términos metafóricos se van entrelazando alrededor de un solo y único término real que es el de las burbujas del vino en una orfebrería de imágenes. El término orfebrería que acabo de usar para referirme al manejo de las imágenes sensoriales me trae a la mente el trabajo de orfebrería que los artesanos de Fez, Marruecos realizaban no sólo con metales sino con telas y cerámica. Los mosaicos que los artesanos logran con la cerámica se compara con los que los poetas andaluces lograban con palabras a través de la metáfora, que con tanta maestría utilizaban. Resulta evidente como los sentidos son el elemento creador que subyace en toda la vida del árabe. Son los sentidos y el placer de usarlos con los que el árabe se remonta a su Dios. Por eso, creo que para el árabe la sensualidad no es un pecado sino una forma de adoración. La sensualidad se manifiesta tanto en toda expresión humana y cultural, de la cual la poesía no puede sustraerse. Véase estos otros que pertenecen al género erótico descriptivo: *¡Cuánto hemos gozado juntos en un tapiz de murta y junquillos/ tiernos de rosas blancas, uno sobre otro!* En este otro , la voz poética describiendo a la amada que se aleja, el poeta exclama:

*Luego te alejaste, y por Dios que quien se contoneaba no era solo el*

*balanceo de los vestidos que te ciñen, sino tu persona misma.*

*La forma en que doblabas el ceñidor de tu cintura*

*Hacia que mi imaginación rondara los dones de tu figura*

Ben Sahl, judío musulmán del siglo XIII , fue otro gran poeta del Al Ándalus. Él también hace lujo de sensualidad en sus versos a través de la maestría demostrada en el uso de metáforas sensoriales. Invitando a un amigo a gozar los placeres del amor y el vino la voz poética se expresa así en un poema que es todo un enigma erótico codificado en el lenguaje metafórico.

*¿No ves el arroyo de la mañana  
brillar sobre el ejército de la oscuridad?  
Las flores sonríen en las margaritas  
Cuando lloran los ojos de las nubes,*

Y en arranque de la más genuina sensualidad erótica la voz poética nos invita:

*Ven, toma el vino embriagador  
Que te sirve un copero de ojos negros,  
¡Mira que talle y que rostro  
Alzándose como la luna llena sobre la rama!  
Bebe ese vino generoso y abundante,  
Pues lo mejor de la vida está en los placeres,  
Con el canto del laúd y al son de la pandereta  
Haz recordar al corazón que olvida,  
Y roba el vino en la morada de la gacela  
Pues la vida es breve.*

Para decodificar el mensaje erótico-metafórico de este poema es preciso referirnos al contexto connotativo de algunos de los términos como *luna* y *gacela*; ambos se refieren a la persona amada u objeto del amor y el placer. El *vino* es indudablemente el

elemento que proporciona el placer al igual que el sexo. El poeta invita a embriagarse del vino que sirve un hermoso *copero de ojos negros*. Este es el elemento conocido, el real, ya que el copero era una figura muy conocida en los banquetes árabes: ¡*Y roba el vino en la morada de la gacela!* Se concluye que se trata de un poema homoerótico y de una invitación a disfrutar el placer del amor homosexual cuando lo invita a robar *el vino* (el placer) en la morada de *la gacela* (del mancebo), *el copero de ojos negros*). El poeta codifica bellamente el mensaje en un derroche de metáforas sensoriales que dicen mucho de la sensualidad árabe. De nuevo puede verse en estos ejemplos la máquina metafórica árabe en plena marcha:

*Se acerca la hora de la cita y la luna*

*Se abre, mostrando una gacela que me evita y huye,*

*Un joven de ojos negros llenos de encanto.*

*Dispara contra mí” se enardece y me hiere”*

*Con las flechas de unos ojos que dejan*

*a quien los mira” débil y a punto de morir”*

*Ha escrito la belleza en sus mejillas*

*con el vino fragante como el almizcle*

*admoniciones y consejos.*

*Suele la luna viajar de noche*

*Mas, ¡Vedla ahora mostrándose de día!*

Las metáforas se suceden una a otras como encabalgadas. El lector se tropieza con ellas y es preciso releer para saborear de nuevo el placer que proporciona su lectura. Nuevamente la ambivalencia semántica del término *luna* aplicada al astro nocturno y al joven permite descifrar el enigma erótico codificado en sensuales metáforas.

En el poema siguiente, *Al alba*, hay algo peculiar que son las citas religiosas. Según Classen, “la percepción sensorial, de hecho, no es un mero aspecto de la experiencia corporal, sino su base misma. Experimentamos nuestros cuerpos -y el mundo- *a través* de los sentidos”. La cultura mística cristiana, por ejemplo, se caracteriza por un estricto ascetismo del cuerpo acompañado de una rica sensualidad del espíritu, por la que lo divino se conceptualiza y se experimenta místicamente a través de una profusión de símbolos sensuales. Esto explicaría en buena medida que la hedónica percepción sensual peculiar en la cultura árabe pre-islámica fuera como semilla que cayera en tierra fértil en las culturas invadidas por el cristianismo, por consecuencia en el Al Ándalus. La simbiosis era de esperarse y la supervivencia de ese hedonismo hasta nuestros días es explicable por razones histórico-culturales que hemos venido considerando. Es curioso entonces, aunque no extraño, encontrar paralelos entre el Cantar de los Cantares de Salomón y El Collar de la paloma de Ali ibn Hazm. Dado que este tópico sería suficiente material para otra tesis, nos limitamos a mencionarlo para reforzar la nuestra. En el poema *Al alba* también de Ben Sahl puede apreciarse como la percepción sensorial, sensualidad, y metáfora *se confabulan* y revelan las relaciones Dios y hombre, en el contexto cultural islámico del Al Ándalus:

*Cuando apareció la luz de la aurora  
y la vi sacudirse de su límpida*

*frente el sudor del rocío,  
dije a mi amada: “Temo que el  
sol descubra nuestro secreto”; mas  
ella dijo:”A Dios no plaza  
que no me descubra mi hermano.”*

Aquí, el poder divino es requerido para encubrir un placer socialmente prohibido (si no lo fuera ella no temería ser descubierta). Esto hace pensar que si bien tal conducta como las relaciones sexuales extramaritales era socialmente condenable, no era pecaminosa es decir que no estaba divinamente prohibida. Al contrario, éste y otros muchos ejemplos en *El collar de la paloma*, inducen a pensar que los placeres sensuales eran no sólo permisibles por la ley divina sino encomiables bajo la ley coránica.

He aquí otro ejemplo tomado de Ben Sahl y que haría sonrojar a un judío o a un cristiano por su connotación idólatra y homoerotismo:

*Mi enfermedad se alarga con la languidez de sus ojos,  
Es un joven hermoso que cautiva a las criaturas con su rostro  
y cuya forma de mirar le han robado las gacelas,  
Si cuando sale esta gacela  
La hubiese visto el samaritano, no hubiese adorado  
al becerro de oro.*

No cabe duda que la personificación de la gacela en el objeto del amor y el deseo homoerótico es un *leit motiv* en la poesía árabe andaluza y es manejado con indiscutible maestría para lograr las más bellas y atrevidas metáforas. García Lorca retoma el mismo tema en su *Diván del Tamarit* en el cual agrupa sus poemas en Gacelas y Casidas.

Una vez más la máquina metafórica, como la llama García Gómez, pone de manifiesto su inagotable abundancia de imágenes sensoriales: color rojo y narcisos, figuras de escorpiones, y perfumes de almizcle “curvados” en el rostro del amado se confabulan mágicamente en este retazo de orfebrería poética del inconfundible Ben Sahl:

*Es de rosa su mejilla y de narcisos sus ojos*  
*Y en su mirada aprenden los maestros de la magia;*  
*Las waws de su aladar<sup>6</sup> parecen escorpiones*  
*De almizcle curvados sobre flores de granado.*  
*Parecen ascuas sus mejillas rojas*  
*Con las que cauteriza los corazones de los amantes.*  
*Mi amor por él es eterno y no escucho*  
*Las palabras de los envidiosos y censores cuando aúllan.*  
*Nunca lo olvidaré, ni aunque me vuelva polvo,*  
*¿cómo sería posible si mis entrañas guardan mi amor por él?*

Nuevamente, en el poema siguiente, el amor homoerótico desencadena no sólo la pasión del amante sino la sensualidad del discurso. La vista es estimulada por la evocación del color en la rosa, en el narciso y en las ascuas que colorean la imagen del amado. La vista también se exagera con la alusión a escorpiones de almizcle<sup>7</sup> cuyo exótico perfume no sólo deleita sino que estimula eróticamente. Escorpiones, aguijón, perfumado de glándulas del macho etc. Imágenes extremadamente sugerentes pero a la

---

<sup>6</sup> **aladar.** (Del ár. hisp. \**al'adār*, y este del ár. clás. *'iḡār*). 1. m. Mechón de pelo que cae sobre cada una de las sienes.

<sup>7</sup> **almizcle.** (Del ár. hisp. *almisk*, este del ár. clás. *misk*, y este del pelvi *mušk*). 1. m. Sustancia grasa, untuosa, de olor intenso que algunos mamíferos segregan en glándulas situadas en el prepucio, en el periné o cerca del ano, y, por ext., la que segregan ciertas aves en la glándula debajo de la cola. Por su untuosidad y aroma, el almizcle es materia base de ciertos preparados cosméticos y de perfumería.

vez magistralmente camufladas. A medida que el poema continúa, los sentidos continúan recreándose. El tacto percibe el dolor de las ascuas cauterizando los corazones: *Parecen ascuas sus mejillas rojas/ Con las que cauteriza los corazones de los amantes*. El oído es estimulado cuando “escucha” el aullido de los censores y envidiosos de la dicha de la voz poética: *Mi amor por él es eterno y no escucho/ Las palabras de los envidiosos y censores cuando aúllan*. Finalmente en una atrevida sensación táctil la voz poética predice la suprema inmolación por amor y así evoca la muerte, al percibir el polvo que se escapa entre los dedos del tiempo cuando éstos intentan atraparlo: *Nunca lo olvidaré, ni aunque me vuelva polvo, /¿cómo sería posible si mis entrañas guardan mi amor por él?*

En los ejemplos que se han analizado hasta ahora es posible anotar que las metáforas sensoriales desencadenan las metáforas afectivas en las cuales el mundo interno del poeta se expresa a través de la realidad externa. Esta última se observa en los dos últimos versos del poema anterior. En las metáforas sensoriales hay una cierta similitud entre los dos elementos de la realidad que se relacionan, pero en las afectivas el objeto, persona, animal, planta o paisaje que dan cuerpo al mundo interior del poeta son sólo un pretexto y un punto de partida en el desarrollo textual.

### **Ibn Al-Zaqqaq, el poeta de Valencia**

Me encuentro en la Biblioteca Nacional de Francia, sentada en el suelo y casi invisible por el promontorio de libros a mi alrededor. Seleccione uno pequeño y una emoción estética exquisitamente sensual y triunfante me embarga cuando leo: *Pues veo que te bebes las estrellas, /Con miedo escapo para salvar las mías*. Eran versos de Ibn Al Zaqqaq. Al leer a Ibn Al Zaqqaq encontré el eslabón entre la sensualidad árabe y la

hispanica que me llevó hasta la Medina de Fez, en Marruecos y allí me convencí de que la sensualidad es inherente a la cultura árabe. Allí, en la Medina, esa sensualidad estaba entrándome por todos los sentidos: por los ojos en el color de su cielo, el cielo azul de Fez; el verde, el verde de Fez en su vegetación, su arquitectura etc. ¿Qué decir de sus olores? Intensos, intrigantes a veces, susurrantes otros, pero todos en tropel y atropellándose por entrarme por la nariz. Así, el natural e intenso olor del fresco excremento de un burro que se abre paso por las estrechas callejuelas de aquella milenaria ciudadela, se ve desplazado por el deleitoso aroma de la menta que en ordenado promontorio espera su turno hacia la tetera. Más allá el *olor susurrante* de la miel de los dulces bocadillos que son asombrosamente atacados por enjambres de abejas. Allí pude oler por vez primera el almizcle ¿Y qué decir del oído? El amoroso y tenue susurrar de palomas en las cornisas alterna con los martillazos de los orfebres bordando en el latón. El tacto se siente estimulado por todo alrededor, tanto que casi puede *tocarse el tiempo* en un escalofrío generado por el contacto con lo ignoto al penetrar en las pequeñas y acogedoras grutas que dentro de la Medina constituyen las casas. En ellas el *calor* de sus moradores calma cualquier frío generado por lo desconocido. Efectivamente en la Medina estaba confirmando que la sensualidad es inherente a la cultura árabe. Finalmente la poesía de Ib Al Zaqqaq estaba demostrándome que esa sensualidad es expresada lingüísticamente en metáforas como las que se aprecian en su sensual poema *El saludo*:

*Más delgado que el céfiro es su aroma*

*Pasmo<sup>8</sup> su talle de la erguida palma.*

---

<sup>8</sup> **pasmo**. (Del lat. vulg. *pasmus*, y este del lat. *spasmus*). 1. m. Admiración y asombro extremados, que dejan como en suspenso la razón y el discurso. 2. m. Objeto que ocasiona esta admiración o asombro.

*La vi pasar con dulce contoneo,  
 Desenvainando el sable de sus ojos.  
 Los dedos a los labios (yo pensaba:  
 ¿es hora de cortar las margaritas ?)  
 Llevó y besó por saludarme. « --¡Ay mano  
 - mi boca musitó- , cómo te envidio!*

Aunque a simple vista resaltan en este poema las metáforas inconfundiblemente árabes (céfiro, erguida palma, dulce contoneo) no es sino al ahondar un poco en el estudio de Zaqaaq que pueden saborearse en su totalidad. Obsérvese la sensorialidad en « *el sable de sus ojos* ». El sable, arma propia del arsenal árabe no sólo hiere sino mata. Zaqaaq se atreve a comparar la mirada no con algo acariciante, suave al tacto sino con algo más sensible, algo que se hace sentir con mayor intensidad, algo que produce dolor, el sable. Aparentemente para la sensibilidad árabe la mirada suave no es lo suficientemente sensual si se tiene en cuenta el valor de los sentidos en el contexto cultural de sociedad en que el poeta está inmerso. *Dulce contoneo* de caderas ofrece una doble metáfora y además una sinestesia. El gusto y la vista obviamente son los sentidos estimulados en la formación de la metáfora y de la sinestesia. Sin embargo si se analiza la metáfora en el contexto cultural de la época encontramos que el sentido del tacto es un importante elemento en la percepción total de la sensualidad proyectada en este solo verso de Zaqaaq. Aunque el poeta no menciona que son las caderas las que se contonean sus lectores lo sabían. Además la sugerencia del movimiento contoneante invita al tacto a percibirlo, a tocar aquello que se mueve, con lo cual de este manojito de expresiones sensoriales florece la sensualidad de la que se viene tratando. Pongamos esta metáfora

como tantas otras de Zaqaaq en el contexto cultural de su época para su mejor valoración en esta tesis. En este caso tomamos en cuenta que según García Gómez, en los poemas amorosos, la mujer ideal musulmana debía ser blanca, de allí su comparación con la aurora. Su talle debía ser delgadísimo hasta tal punto que su cinturón pudiera servirle de pulsera, mientras que sus caderas habían de ser tan opulentas que su peso le hiciera andar con dificultad obligándola a contonearse o balancearse como un ebrio. Sus ojos habían de ser lánguidos con lo cual provocaría una especie de languidez en el amante, pero el efecto de su mirada sería cortante como un sable, tal como se aprecia en el cuarto verso: « *desenvainando el sable de sus ojos* ». En el quinto verso *¿es hora de cortar las margaritas?* poniendo la imagen en el contexto cultural encontramos que el árabe al saludar se lleva la mano a los labios. La boca era la margarita y sus pétalos eran los dientes en el arsenal metafórico de Zaqaaq. Este verso prácticamente y a través de la metáfora de las margaritas, da razón a su título: “El saludo”. Una vez más la sensualidad árabe se hace evidente en la profusión de metáforas sensoriales de Zaqaaq. No en vano a Zaqaaq se le conoce como « la máquina metafórica ». El contexto cultural descrito anteriormente proporciona luz para decodificar las metáforas sensoriales engarzadas en *La mirada*:

*Los ojos de ese ciervo me asesinan.*

*Su languidez mi languidez provoca*

*Desnuda sin cesar para matarme,*

*La espada son que sólo envaina el sueño.*

La cantidad de términos metafóricos es tanta en este corto poema que se hace difícil encontrar uno cuantos términos reales.

Ya se mencionó anteriormente el concepto hedonista prevalente en la sociedad árabe del Al Ándalus. Los jardines del La Alhambra y el Generalife así como los jardines de algunas de las actuales residencias de Andalucía, ofrecen una muestra de lo que debieron ser aquellos jardines que otrora fueran escenarios de placeres en noches interminables. En el poema *La margarita escondida* es posible corroborar lo dicho:

*Allá al albor nuestro copero grácil  
llenaba y avivaba nuestros vasos.  
nos mostraba el jardín sus amapolas;  
Nos daba el arrayán su aroma de ámbar.  
« ---Pero, ¿ y la margarita ? » « Del copero  
—dijo el vergel—yo la celé en la boca ».  
El mozo lo negaba, y a la postre  
delató su sonrisa el escondite.*

En este poema el poeta parte de la ecuación boca=margarita, dientes=pétalos, la cual era ya conocida por sus contemporáneos. Sin este conocimiento previo no sería posible interpretar el poema. Sin embargo la peculiaridad introducida por Zaqqaq está en la dramatización que utiliza para introducir los términos metafóricos. Los comensales están bebiendo por la mañana en un jardín. Ven las amapolas y el arrayán, pero no la margarita y preguntan por ella. El jardín les contesta que la ha dejado en la boca del copero, el cual lo niega, hasta que, al sonreír, deja ver los dientes, es decir la margarita que se echaba de menos.

Otro ejemplo del recurso de dramatización que Zaqqaq emplea para reciclar rejuvenecidas algunas de las ya tradicionales ecuaciones metafóricas es el que se aprecia en el poema “El nadador”:

*Al dirigir mis ojos a un arroyo  
De clara limpidez como de espejo,  
A un airoso mancebo vi nadando  
Me miraba con ojos de gacela.  
Luna en el cielo de las aguas zarcas,  
Parecía entre el halo de la espuma  
lo tapaba un punto  
Para más lejos resurgir radiante.*

Aquí el poeta dramatiza la ecuación muchacho=luna es decir parte de ella para continuarla coherentemente en la acción. Como el muchacho que está nadando en una luna, la espuma que levanta con sus movimientos es su halo, y el agua que lo oculta cuando en algún momento se zambulle, es una de esas nubes que en algún momento tapan al astro. La ecuación gacela=mancebo es otra del repertorio Zaqqaq.

Otro recurso innovador empleado por Ibn Al- Zaqqaq y posteriormente por Lorca es el de la transposición de los términos de la metáfora. “El castigo de las amapolas” es un asombroso derroche de metáforas sensoriales animadas, coloridas y sonoras que deleitan al paladar más exigente.

*Crucé por los arriates de amapolas.  
Jugando el céfiro y la lluvia  
Con su fusta de azogue flagelaba*

*Las florecillas de color del vino.*

— « ¿Qué delito fue el suyo? » — *Que robaron*

*El lindo carmesí de las mejillas.*

Lo original del poema es la manera técnica de presentarlas o sea de introducir las metáforas dentro de éste Así en “El castigo de las amapola”, el poeta recoge, recicla por decirlo así, la ecuación ya gastada de mejilla=amapola y la introduce en el poema a través de dos recursos muy novedosos: a) el de la dramatización que y se mencionó en el párrafo anterior y b) el de transposición o permutación sintáctica. La permutación sintáctica es un recurso propio de las metáforas afectivas no de las sensoriales, y de allí lo innovativo. Sin embargo como ambas categorías tienen como punto de partida la percepción sensorial, le es posible al poeta ambos recursos . En el caso que nos ocupa la desgastada ecuación mejilla=amapola puede invertirse en amapola=mejilla. Una vez invertida dramaticémosla y así resulta que las amapolas han robado el color de las mejillas y por ese delito la lluvia las castiga, flagelándolas con su fusta (hilo de lluvia=fusta) Con el fin de ilustrar que el procedimiento de transposición es utilizado por Zaqaaq no por casualidad sino concientemente, veamos este otro ejemplo. “En rosas en el estanque” la ecuación loriga<sup>9</sup>= superficie ondulada de las aguas, ha sido transpuesta

*Las rosas que cayeron en la alberca*

*Y el soplo de los vientos desparrama,*

*La sangre son que el caballero herido*

*Vierte a través de la loriga rota.*

---

<sup>9</sup> **loriga.** (Del lat. *lorīca*). f. Armadura para defensa del cuerpo, hecha de láminas pequeñas e imbricadas, por lo común de acero.

Si partimos de la ecuación (ya transpuesta) de que agua de la alberca= loriga tenemos que unas rosas rojas que han caído en la alberca serán la sangre que un guerrero herido vierte a través de la loriga desgarrada.

Suárez Camal explica que las metáforas sensoriales son aprehendidas por medio de los sentidos, en ellas el poeta interioriza el mundo, contempla la realidad externa y la da a conocer desde su particular visión. En las afectivas, el mundo interno se expresa a través de la realidad externa. Los particulares estados anímicos del escritor son mostrados por medio de seres y objetos en sin igual ordenamiento metafórico. Si en las metáforas sensoriales hay una similitud entre los dos elementos de la realidad que se relacionan, en las afectivas el objeto, animal, planta o paisaje que dan cuerpo al mundo interior del poeta solamente son un pretexto y un punto de partida para el desarrollo del texto. He allí el punto de contacto entre las metáforas sensoriales y las afectivas: los sentidos. La percepción sensorial precede y motiva la reacción afectiva que el poeta expresará lingüísticamente valiéndose de diferentes procedimientos ya sea sintácticos o conceptuales como los ejemplificados en los dos últimos poemas analizados y otros que se analizarán más adelante. Los sentidos son, por lo tanto, el punto de contacto entre estos dos tipos de metáforas que Al- Zaqqaq combina con admirable maestría en más de uno de sus poemas.

Volvamos a la dramatización como recurso utilizado por Zaqqaq para presentar en forma novedosa y revolucionaria ciertas ecuaciones metafóricas ya trilladas. “La luna nueva” ofrece un magnífico y precioso ejemplo:

*Atisbando del mes la luna nueva,*

*Giraban por el cielo las pupilas,*

*Cuando surgió, como de huri<sup>10</sup> los ojos,  
 En la flor de la edad, resplandeciente  
 « ¡Bienvenida le dije, bienvenida,  
 tú que el vino, embriagadora luna !  
 ¿Te buscan incipiente en los espacios,  
 Y andas ya en plenilunio por las calles?*

En este madrigal el poeta utiliza la ecuación muchacho = luna ya conocida y la traspone en una dramatización que cobra sentido y vida en el contexto cultural de su época. Para lograr que la transposición tenga sentido para un lector moderno es preciso saber que se alude a la práctica de atisbar la luna nueva cuya aparición señala el cambio del mes islámico y que con tanta ansiedad es esperada al finalizar el ramadán para terminar el ayuno. El primer verso del madrigal sitúa la escena en el contexto cultural y valoriza la ecuación transpuesta luna = muchacho. Atisbamos la transposición en el segundo verso en el cual la metáfora puede decodificarse de dos maneras: ya sea como las estrellas comparadas con las pupilas- del cielo- o como las pupilas reales, humanas, que atisban la aparición del ser deseado. Recuérdese además que en árabe « luna » es masculino por lo que la ecuación luna= muchacho (mancebo) tiene sentido. Llegando al tercer verso el poeta elogia a la luna ¿al astro o al joven? No cabe duda que es al joven con ojos de hurí. Otra vez el contexto cultural proporciona la clave del misterio metafórico: las hurís eran mujeres bellísimas, creadas según los musulmanes, para compañeras de los bienaventurados en el paraíso, mujeres u hombres bellísimos que para

---

<sup>10</sup> hurí. (Del fr. *hourí*, este del persa *hurí*, y este del ár. clás. *hūr [al'ayn]*, las que tienen hermosos ojos por el contraste en ellos del blanco y negro). 1. f. Cada una de las mujeres bellísimas creadas, según los musulmanes, para compañeras de los bienaventurados en el paraíso.

el caso eran lo mismo. A este punto la transposición está definida y es confirmada en el siguiente verso, *en la flor de la edad*. Sin embargo el poeta todavía continúa oscilando nuestra mente entre un elemento y el otro de la ecuación, cuando utiliza el adjetivo «resplandeciente» supuestamente para el astro pero subrepticamente para el que está «en la flor de la edad» es decir, la *otra luna* y la pregunta del último sintagma sellan y confirman la transposición de los términos luna=muchacho y así la voz poética a la vez que pregunta apostrofa: ¿Por qué buscarte en el celestial espacio si *andas en plenilunio por las calles?* Plenilunio, que es el concepto de una de las etapas de la luna real se transpone al joven, en la flor de su edad. *Andar* que es el concepto de una acción realizable únicamente por la luna metaforizada (el mancebo) parece atribuirse a la luna real. El procedimiento de transposición está tan magistralmente utilizado que el resultado penetra en la mente del lector con una sutileza tal que se precisa un análisis detallado para encontrar el: «truco», pero no precisa sino de su lectura para disfrutar del placer estético saturado de sensualidad que el poeta nos ofrece en este madrigal.

El otro concepto que se ha venido teniendo en cuenta en el análisis de la sensualidad en las metáforas de Zaqqaq es el de la *Antropología de los sentidos*. La antropología de los sentidos, sostiene que debemos tratar de comprender los valores de los distintos sentidos dentro del contexto de la cultura estudiada. Esto significa que se deben descifrar los significados codificados en cada uno de los sentidos. Esta operación permite descubrir un profuso simbolismo sensorial y permite poner de manifiesto las jerarquías de valores sensoriales peculiares de cada cultura y sin duda diferentes del orden occidental que es dominado por lo visual. Esta teoría sostiene que la sensorialidad y su manera de expresarla “son representativas de una cultura” ya que experimentamos el

mundo a través de los sentidos. Por lo tanto el contexto cultural y la percepción sensorial son concomitantes a la producción literaria y poética de una determinada época. Los árabes del Al Ándalus nos legaron su manera de interpretar el mundo a través de los sentidos y a expresarlo a través de la metáfora. Así se ha venido demostrando a lo largo de estas páginas y auxiliados por la inagotable producción de Ibn Al- Zaqqaq quien es considerado como el mejor exponente de la lírica de la región levantina de su época. Especiales circunstancias habían hecho que en esta región, especialmente Valencia, su capital, floreciera literariamente cuando en el resto de la península la literatura árabe andaluza languidecía bajo la hostil dominación almorávide. Ya para el siglo IX, tres siglos antes de Zaqqaq, la poesía y otras formas de la cultura árabe habían llegado a su apogeo y sufrido como un proceso de petrificación en la cúspide de su apogeo. Los poemas grabados en las piedras de La Alhambra lo atestiguan. A este punto también el catálogo e inventario de las metáforas que enriquecían el abundante arsenal de la poesía islámica estaba ya fijado, determinado y a este punto estaba también herrumbrado. Según Emilio García Gómez, este repertorio de metáforas era como un “gigantesco mecano” común al que venían a jugar los poetas y a coger las piezas que creían necesarias para el plan de su composición poética. De vez en cuando, continúa García Gómez, “un poeta inventaba alguna pieza nueva para alborozo de los críticos”. La mente ágil de Zaqqaq vino a rejuvenecer ese repertorio a través de los procedimientos innovadores de los que se ha venido hablando anteriormente, la dramatización y la transposición. Son innovadores, porque cuando Zaqqaq tiene que utilizar piezas gastadas de ese llamado *mecano común*, las somete a procedimientos que les otorgan nuevo brío, nuevo brillo y nueva vida. Algunas de esas piezas pasaron a la literatura occidental en

siglos posteriores y hasta nuestros días. Ibn Al-Zaqqaq, poeta de Valencia ya entonces parte del Al Ándalus, retoma la libertad de los códigos lingüísticos que le heredaran sus ancestros, los poeta beduinos, amos de sí mismos y señores del desierto. Para preservarla en el tiempo la esconde en la metáfora y uno de sus discípulos la encierra petrificada en las torres de la Alhambra, en Granada. Allí permaneció esa herencia inalterable a través del tiempo. Pero un día, nueve siglos más tarde, el duende de *las mil y una noches*, la despetrifica y se la entrega para revivirla a su legítimo heredero: el poeta granadino Federico García Lorca.

La sensualidad árabe en la metáfora como su más genuina expresión poética cobrará vida nuevamente en los inmortales versos del “hijo favorito de Granada,” el poeta del siglo XX: Federico García Lorca.

## CAPÍTULO TERCERO

### GRANADA 1492: EL OCASO DEL AL ÁNDALUS.

#### **Granada histórica**

Ante la inconforme reacción de sus súbditos, Boadbil, último rey musulmán firmó las Capitulaciones de Granada el 25 de noviembre de 1491 y el fatídico 2 de enero de 1492 en un acto más que simbólico que aún hoy día le duele a la Historia española, entregó a los reyes católicos las llaves de la ciudad de la Alhambra, último bastión nazarí. Seis mil hombres se adentraron en la ciudad, se apoderaron de las fortalezas, e izaron en las almenas del Alambra los pendones de Santiago y Castilla. El estandarte de la Media Luna fue reemplazado por el de la Cruz. Por una de esas ironías de la historia a escasos tres meses se firmaron en a misma ciudad de Granada las Capitulaciones de Santa Fe de la Vega de Granada. Estos fueron unos documentos firmados por Isabel la Católica, el 17 de abril de 1492 autorizando y financiando la expedición de Cristóbal Colón a las Indias por el mar hacia occidente. Santa Fe era la ciudad fundada sobre el campamento que Isabel la Católica estableció como cuartel general para la conquista de Granada, y las capitulaciones se firmaron en los últimos tiempos del asedio a la ciudad (Mármol 147).

Estas Capitulaciones trataban sobre la financiación de sus viajes y el reparto de sus descubrimientos. Así mientras el sol se ponía sobre los escombros del imperio del arte y la cultura se levantaba sobre él, el que se construiría con la codicia y el saqueo.

Las condiciones estipuladas en Las Capitulaciones de Granada contemplaban el perdón para todos los musulmanes, el respeto a sus propiedades y leyes, la libertad de culto y de uso de la lengua. A Boabdil se le entregaba un señorío en las Alpujarras. Sin embargo, los cristianos empezaron muy pronto a incumplir sus promesas y finalmente Boabdil se exiló en el Magreb<sup>11</sup> en 1493. Con la entrega de las llaves de la Alhambra, Boabdil, que debería haber protegido el legado árabe entregaba al mismo tiempo las llaves del paraíso del Al Ándalus. Con este acto más que simbólico, Granada, sultana de dinastías gloriosas cerraba tras de sí las puertas de la Historia pero abría para sí los umbrales del Mito donde vivirá eternamente en la voz de sus poetas.

### **Granada mítica**

Decir Granada es decir Al Ándalus y el mito de Al-Andalus es el mito de la convivencia entre cristianos, judíos y musulmanes, el mito de una civilización que no fue mito y que provocó hechos extraordinarios en la Historia. Esa Granada nazarí será en el futuro como una isla perdida en el tiempo sin tiempo de la Historia. A ella los árabigo andaluces y sus descendientes, náufragos alrededor del mundo, se aferrarán por regresar. A ella regresarán sus escritores y sus poetas para los que Granada será el origen y el destino de un eterno peregrinar en la búsqueda de una genealogía cultural que se lleva en la sangre . Para un escritor o un poeta este viaje y este encuentro memorial adquieren un valor testimonial que se hace palabra a través de la metáfora o la fábula en sus obras y en

---

<sup>11</sup> **Magreb:** Región del Norte de África que comprende los países de Marruecos, Túnez y Argelia.

su poesía. Este hecho tiene una explicación en las teorías freudianas (Mota). Según estas teorías la memoria es un lugar cuyas ruinas o despojos son un objeto de restauración donde todos volvemos, como turistas alienados de nuestros pasados. En ese nuestro viaje a la isla de nuestra memoria se realiza un encuentro y desencuentro con cada uno de los objetos, animales, naturaleza, personas o experiencias del pasado que son reencontrados. Los personajes, los objetos, las personas y hasta lo vivido adquieren el valor de restos, signos del pasado y del presente, porque como nos lo indica Freud lo que recordamos son las memorias escuchadas, leídas, aprendidas o vividas y no lo que vivimos al discutir las diversas maneras de narrar el pasado explica que eso ocurre en la creación del pasado nacional (Mota). La metáfora del retorno que es la que se pretende explicar con las teorías freudianas adquiere relevancia con los poetas y escritores descendientes de los arábigo-andaluces ya que éstos se consideran a sí mismos expulsados de su pasado histórico desde 1492. En el océano de la historia, esos poetas exiliados en el tiempo y el espacio van uno a uno metaforizando el retorno cada uno a su manera y con los medios a su alcance. Cada uno intenta rescatar ese pasado histórico en los rasgos genealógicos comunes que nos identifican con nuestros ancestros: uno de esos rasgos es *la sensualidad*, esa sensualidad árabe que se paseaba libre y orgullosa por la Alhambra y por Granada y que tendrá ahora que esconderse obligada por los códigos morales impuestos por sus nuevos dueños cristianos. Así, la sensualidad despojada de su majestuosas y reales vestiduras se hace piedra en una casida y se incrusta en los muros de la Alambra. De cuando en cuando, bajo el embrujo del beso de alguno de sus amantes poetas cobra vida y revestida de las más sensuales metáforas se pasean juntos por Granada. Uno de esos amantes es Federico García Lorca.

**Don Federico García Lorca**

Lorca es efectivamente uno de esos poetas exiliados del Al Ándalus, que a pesar de haber nacido en Granada, se considera expelido de ella desde 1492. Porque la Granada en la que él naciera en 1898, no es la que le heredaron sus ancestros y que él aprehendió de la memoria histórica de su pueblo. A esa Granada es a la que Lorca orienta su metafórico viaje de retorno de que habla Freud. Granada del Al Ándalus podrá ser un mito para los que se empeñen en quererlo así, pero lo sigue y seguirá siendo porque los que seguimos naciendo de esa sangre árabe que alimentó su gloria aún conservamos mucho de Muley Hazem y de Boadbil. Lorca regresa a Granada a reclamar su herencia árabe, la sensualidad que le corre por sus venas, y que él materializa en su poesía a través de sus metáforas. Él está allí en el siglo XX para dar testimonio de que esa herencia no murió en 1492. Es precisamente a la muerte de Granada nazarí, madre y amante de la voz poética a la que Lorca dedica un planto elegíaco envuelto en sutiles tules de voluptuosas metáforas sensoriales dignas de una sultana morisca.

*Tu elegía, Granada, la dicen las estrellas*

*horadan desde el cielo tu negro corazón.*

*La dice el horizonte perdido de tu vega,*

*la repite solemne la hiedra que se entrega*

*a la muda caricia del viejo torreón.*

Así resuena la melodía inconfundible de los versos sonoros de Lorca saturados de ritmo y escritos con metáforas el pentagrama de los cinco sentidos:

*Tu elegía, Granada, es silencio herrumbroso,  
un silencio ya muerto a fuerza de soñar.  
Al quebrarse el encanto, tus venas desangraron  
el aroma inmortal que los ríos llevaron  
en burbujas de llanto hacia el sonoro mar.*

La voz poética expresa así su doloroso lamento por la destrucción de la grandeza alcanzada y destruida con la toma de la ciudad *al quebrarse el encanto*, y luego con otro enjambre de metáforas sensoriales referentes a la cultura árabe nos dice que en *burbujas de llanto* la llevaron los ríos, los ríos de Granada , hacia el mar desde donde los expulsados se expatriaron a las costas africanas.

*El sonido del agua es como un polvo viejo  
que cubre tus almenas, tus bosques, tus jardines,  
agua muerta que es sangre de tus torres heridas,  
agua que es toda el alma de mil nieblas fundidas  
que convierte a las piedras en lirios y jazmines.*

*El sonido de agua es como un polvo viejo*, esa misma agua que en su nostalgia por el desierto los árabes aprisionaron en sonoras fuentes. La misma agua con la que irrigaron toda la ciudad a través de canales de piedra que industriosamente construyeron para florecer lirios y jazmines. Esa misma agua, otrora viva es ahora sangre de uno tiempo desgarrado que murió cuando ellos partieron. A esta pérdida expresada a través de la metáfora del agua se dedicará gran parte de este capítulo.

*Hoy, Granada, te elevas ya muerta para siempre  
en túmulo de nieve y mortaja de sol,*

*esqueleto gigante de sultana gloriosa*  
*devorado por bosques de laureles y rosas*  
*ante quien vela y llora el poeta español .*

Lorca no podía ser más elocuente en su referencia a la cultura árabe de la cual su Granada fuera un baluarte. Esa cultura que el poeta español (como él mismo) vela y cuida como una herencia preciada pero por cuya pérdida también llora llamándola melancólicamente:

*esqueleto gigante de sultana gloriosa .*  
*Hoy, Granada, te elevas guardada por cipreses*  
*(llamas petrificadas de tu vieja pasión).*  
*Partió ya de tu seno el naranjal de oro,*  
*la palmera extasiada del África tesoro,*  
*sólo queda la nieve del agua y su canción.*

La “Elegía a Granada” no es un canto a la ciudad que es ahora, sino un canto fúnebre a la ciudad y a la cultura que muere con ella al irse los árabes. Pero al mismo tiempo, obsérvese que el poema es un tributo de Lorca a su herencia, es decir a la sensualidad de la que el poema entero hace derroche. Lorca va manifestando paso a paso, verso a verso esa sensualidad árabe en esta su elegía a Granada. Lorca ha sido el heredero y celoso guardador de esa herencia. Obsérvese la incontable cantidad de términos sensoriales escogidos por el poeta y que se han venido resaltando en negrita. La exquisita selección de esos términos tan elocuentes de la cultura árabe produce el más fantástico encabalgamiento de metáforas al ser sometidas a la emoción lírica de nuestro sujeto poético.

*Tú que antaño tuviste los torrentes de rosas,  
de guerreros con banderas al viento,  
minarettes de mármol con turbantes de sedas,  
colmenas musicales entre las alamedas  
y estanques como esfinges del agua al firmamento.  
Tú que antaño tuviste manantiales de aroma  
donde bebieron regias caravanas de gente  
que te ofrendaba el ámbar a cambio de la plata,  
en cuyas riberas teñidas de escarlata  
las vieron con asombro los ojos del Oriente.*

Podría decirse que Lorca tiene una « conciencia sensorial » del mundo que le rodea y del ese otro mundo que él poéticamente inventa. Si como se aseguró anteriormente el contexto cultural determina la percepción sensorial de su mundo por el individuo, en Lorca este postulado adquiere validez en cuanto a la cultura árabe de la cual él se considera parte y partícipe. Lorca contempla el mundo desde la percepción de lo concreto, desde una conciencia sensorial. Lorca percibe colores y sonidos, movimiento y estatismo, sabores y olores, filtra esas percepciones a través de su conciencia sensorial y las devuelve en un poema ya traducidas en un peculiar lenguaje de metáforas exuberantemente sensuales.

*Tú, ciudad del ensueño y de la luna llena,  
que albergaste pasiones gigantescas de amor,  
hoy ya muerta, reposas sobre rojas colinas*

*teniendo entre las yedras añosas de tus ruinas  
el acento doliente del dulce ruiseñor.*

Al contrastar *luna llena*, luz y luminosidad de la ciudad de otrora, con *rojas colinas* proyecta una ciudad *muerta*, en ruinas que mantienen la memoria de hechos históricos sangrientos: *rojas colinas*. Granada de hoy, expresa la voz poética, no sino la representación fantástica de la Granada que duerme, por eso es de *ensueño*, pero que ha llegado a ser sólo un eco doliente en la memoria cultural.

*Hoy, ciudad melancólica del ciprés y del agua,  
en tus yedras añosas se detenga mi voz.  
¡Hunde tus torreones! Hunde tu Alhambra vieja  
que ya marchita y rota sobre el monte se queja,  
queriendo deshojarse como marmórea flor.*

*Hunde tus torreones! Hunde tu Alhambra vieja!* La sensación de fuerza penetrando como un puñal que se hunde dolorosamente en las carnes de la Historia, es evocada a través del término HUNDE, así en imperativo. *Marchita y rota se deshoja como marmórea flor*. Cuatro términos que nuevamente sugieren sensaciones táctiles unos por evocar movimiento (*marchita*=el tiempo ha transcurrido), *rota*, efecto de una acción y *queriendo deshojarse*, elocuente descripción de una acción en pleno movimiento hacia el olvido construido como monumento con el término *marmórea flor*. Lorca usa el procedimiento usado por Zaqqaq en sus metáforas sensoriales. *marmórea flor y sombras macizas* marcan el hundimiento de la ciudad en el olvido de la historia, hacia la conversión de un mausoleo en el que no se refleja ni la grandiosidad ni la fuerza de lo arábigo cultural.

*Invaden con la sombra maciza tus ambientes.  
 ¡Olvidan a la raza viril que te formó!  
 Y hoy que el hombre profana tu sepulcral encanto,  
 quiero que entre tus ruinas se adormezca mi canto  
 como un pájaro herido por astral cazador.*

El canto fúnebre llega a su final. Puede verse claramente que el poema es un canto se cuestiona sobre quién destruyó, o permitió la destrucción de la cultura árabe y de su Granada ¿El hombre, el destino o el *astral cazador*? Lorca penetra los más recónditos misterios a través de los sentidos y lo expresa con una no menos audaz metáfora: *el astral cazador*. Los procedimientos poéticos de Lorca son claramente del aparato cultural árabe elegíaco tan doloroso que convierte a la voz poética en lo estático de la piedra que así quiere adormecerse entre las ruinas de la ciudad muerta. Es al mismo tiempo una increpación a la estupidez humana a la que la voz poética increpa: *¡Olvidas a la raza viril que te formó!* El último verso conlleva además un lamento mucho más profundo y universal, la voz poética es un *pájaro herido*, por el *astral cazador*. Lorca penetra los más recónditos misterios a través de los sentidos y lo expresa con una audaz metáfora: el *astral cazador*. Los procedimientos poéticos de Lorca son claramente del aparato cultural árabe y se convierten en el hilo fundacional para los poetas contemporáneos. *El Diván del Tamarit*, se ha escogido para mostrar las manifestaciones de la sensualidad árabe de que se viene tratando y que él inmortalizó en sus Gacelas y Casidas.

### *El diván del Tamarit*

*Diván*<sup>12</sup> es una palabra persa que primero designó la habitación donde los escribas hacían el inventario; más tarde se denominó así al libro en el cual se escribía. En árabe llegó a significar un cancionero, es decir, un conjunto determinado de una clase de poemas. *Tamarit* era el nombre de una propiedad (también llamada de San Vicente), que la familia de los García Lorca tenía en Granada. Gran parte de los poemas fueron compuestos en Granada, al parecer, mientras García Lorca también realizaba la lectura de *Poemas árabe-andaluces*, antología realizada por Emilio García Gómez, y de la cual se han citado varios poemas en la primera parte de esta tesis.

*Diván del Tamarit* está compuesto de dos partes. La primera incluye doce gacelas y la segunda parte incorpora nueve casidas. La *Gacela* (del árabe *ghazel*) es una composición estrófica breve dedicada exclusivamente al tema amoroso, aunque en este caso, Lorca incorpora elementos filosóficos del tema de la muerte. La gacela, además era parte del bestiario poético árabe-andaluz. Además era muy conocida en la poesía homoerótica por la clásica identificación gacela = doncel; ésta era posible debido a la ambivalencia semántica entre el vocablo árabe y el español. La *casida* (del árabe *kasida*), en cambio, es una composición ya ampliamente conocida en el contexto de esta tesis, tanto en su fondo como en su forma. Porque a pesar de haber sido una expresión poética del árabe clásico, será en su expresión más representativa en la que va a perpetuarse en el Al Ándaluz en una nueva y diferente floración de temas y metros. Se diría que Lorca realiza de nuevo con la casida lo que los poetas árabe andaluces hicieron seiscientos años atrás. La trajeron de Bagdad a través del desierto en las caravanas de guerreros

---

<sup>12</sup> (Del ár. clás. *dīwān*, y este del pelvi *dēwān*, archivo).

1. Sala en que se reunía este consejo. 2. m. Colección de poesías de uno o de varios autores, en alguna de las lenguas orientales, especialmente en árabe, persa o turco.

beduinos y la plantaron en Andalucía donde bajo su cielo azul y benigno clima en vez de dátiles floreció azahares. La casida lleva pues la semilla del origen y la esencia de la poesía árabe, y es precisamente a través de ella que la sensualidad árabe se filtrará a la poesía española. Resulta sumamente elocuente que Lorca escogiera precisamente esta forma de expresión poética para hacerla nuevamente florecer en su huerto del Tamarit. Se diría que Lorca encontró entre las arboledas del Tamarit una cautiva mariposa que mil seiscientos años de paciente cautiverio habían convertido en ámbar. Lorca con su duende la descubre y el ámbar recobra su estado primigenio, la cautiva mariposa renace hecha poesía y Lorca la echa al viento en su huerto del Tamarit. El mundo de *Diván del Tamarit* está impregnado de vientos orientales, y es natural porque para un poeta andaluz esos vientos son parte suya. Pero su poesía no es oriental; sus poemas, los de Lorca, vienen del oriente, pero no son de allí; la Huerta del Tamarit es Lorca, pero no es Lorca (Arreche).

Lorca descubre el misterio con su duende de ya que según él mismo, es su duende quien yace en su poesía. Muchos siglos antes, ese mismo jardín había sido escenario de interminables banquetes en los que los anfitriones árabes realizaban concursos poéticos, en los que el placer y el vino eran los invitados de honor. Uno puede saltarse mil doscientos años, llegar a algunos poetas del siglo de Oro como Góngora y desembocar en Lorca, para detectar que esa línea que arranca de los poetas beduinos del desierto arábigo, pasa por el Al Àndalus y resurge en pleno siglo XX y como si fuera niebla, parte de esa poesía penetra los poemas lorquianos. El tono es distinto pero permanece la misma capacidad sensorial de percibir el mundo, ese placer hedónico, está latente en el *Diván* a veces desbordante y a veces angustiosamente prisionero en la metáfora lorquiana.

Al hablar de *Diván del Tamarit* en el contexto esta tesis sobre la sensualidad árabe, dos temas se presentan inseparables: Granada y metáfora. Para Lorca, su mundo es Granada pero aquella Granada a cuyo momento crucial histórico el de la Toma, Federico se refirió así en una entrevista <sup>13</sup> antes de ser asesinado.

Fue un momento malísimo, aunque digan lo contrario en las escuelas. Se perdieron una civilización, una poesía, una astronomía, una arquitectura y una delicadeza únicas en el mundo, para dar paso a una ciudad pobre, acobardada, a una tierra del chavico donde se agita actualmente la peor burguesía de España (Lorca).

Porque, para Lorca, su Granada es precisamente la que destruyeron los Reyes Católicos y no la simbolizada por el palacio de Carlos V o por la Catedral.. Por eso en el *Diván del Tamarit*, inmortaliza la Granada anterior al ese momento histórico y si se refiere a la moderna es no sólo con nostalgia sino con dolor y reproche a los que causaron su destrucción. Para Lorca, Granada y metáfora están íntimamente “fundidas” es todos y cada uno de las versos del *Diván del Tamarit* y es por eso que se ha introducido este capítulo con la “Elegía a Granada”, por la importancia que esta ciudad, vale decir, su ciudad, adquiere en toda la obra poética de Lorca. Al tratar del tema de la metáfora lorquiana es preciso tener en cuenta que nos referiremos a la metáfora moderna, visionaria especialmente y en todo caso, vanguardista así como a otros recursos poéticos que guardan relación con ella y que en nuestro poeta adquieren la calidad personal de su intensa carga emotiva. Decimos esto considerando que el punto de partida para la creación poética es una disposición sentimental que surge de un estímulo objetivo conciente y cercano o subconsciente y lejano. Tal es lo que representa Granada para

---

<sup>13</sup>Entrevista de García Lorca con Luis Bagaría. Diario El Sol., 10 de junio de 1936

Lorca, es su estímulo objetivo, conciente a veces y siempre subconsciente, la Granada de hace 500 años. Además de establecer esta relación Granada-metáfora en el Diván del Tamarit, y que también será relevante en *De casidas y otros perfumes*, es preciso establecer que el aspecto con el cual se utilizará el binomio lorquiano es con la base sensorial de su metáfora que nos permitirá establecer el punto de contacto de su origen o sentido causal en la sensualidad árabe.

Lorca ha sido tildado de oscuro e ininteligible en su poesía. No cabe duda que lo sea para aquellas mentes que se acercan a la poesía y especialmente a la de Lorca con la intención de *entenderla*. Nada más erróneo ya que la poesía, no es para entenderla, sino para *sentirla*, es decir para *re-vivir* la emoción, la disposición sentimental que el poeta (o el artista) experimentó en el momento de su creación y que lo hizo seleccionar ciertos vocablos para «representar» y «sustituir» uno tras otro los estímulos objetivos, sensoriales que iban provocando su emoción lírica en el momento de su creación. A quién se le ocurre tratar de entender la música, ésa, o se siente o no, y basta. Un bebé a quien se le estimula con música, la siente y ni quien pretende que la entienda. La música como cualquier otro arte está expresada en un código muy diferente al del alfabeto que nos sirve únicamente para REPRESENTARLA. Las palabras son significantes cuyo significado no es necesariamente capaz de sustituir la disposición sentimental del artista de aquí que él se vea en la necesidad de hacer sus propias y personales sustituciones o sea de crear sus propias metáforas, que serán tanto más propias cuanto más niveles de sustitución tuvo que remontar (meta=mas allá) para llegar a reproducir la emoción que experimentara un su momento creador. Tal vez por ello sea más difícil descifrar el misterio poético de Lorca, vale decir, sus enigmas. El resultado (la obra poética) ya será

*legible* solamente es ese *meta lenguaje*, el lenguaje poético. Es posible, hasta cierto punto, analizar y explicarnos *el o los procedimientos poéticos* que permitieron al poeta llevar su poesía hasta cierto nivel poético. Esta es la tarea del análisis estilístico ya que el estilo, como sabemos es el sello, la rúbrica personal que cada artista estampa en su obra de creación. Lorca propone “una poética para su tiempo, que ha de producir una belleza nueva que surge de la capacidad transfigurada de la metáfoa que reúna elementos no visibles es decir lejanos, desconectados y alejados de la mirada convencional,” como su Granada, la ya lejana del Al Ándaluz.

Es obvio que en el contexto de esta tesis será necesario hacer ese análisis ya que para asegurar que esos estimulantes de la emoción poética lorquiana son sensoriales y que su poesía es sensual, será preciso decodificar su lenguaje poético es decir realizar el procedimiento poético a la inversa de la manera siguiente: partimos del lenguaje individual, poético para llegar al lenguaje genérico, a la lengua hablada o convencional. Para realizar esa decodificación o proceso a la inversa es preciso establecer *ciertos principios* acerca de la poesía y de su realización a través de *procedimientos* transfigurados. Principios que constituyen el análisis estilístico que nos ocupa. Según Matilde Elena López , tales principios son: *poesía, acto lírico y conocimiento poético*.

*Poesía* es la transmutación de la lengua, analítica y genérica, en el lenguaje poético, sintético e individual por medio de reactivos tropológicos, por medio de procedimientos poéticos.

- *Emoción lírica* que viene siempre proporcionada por una *sustitución* realizada sobre *la lengua*. Poesía es pues una comunicación, establecida con meras palabras

de un contenido psíquico tal como es con su plural aspecto: conceptual-afectivo-sensorial

- *Acto lírico* es, la transmisión puramente verbal de una compleja y triple realidad anímica (unión de lo conceptual, lo afectivo y lo sensorio) imaginada o real, pero en todo caso previamente conocida mediante una síntesis intuitiva interna. El poema en su desarrollo no suele transmitirnos algo fijo e inalterable, sino la fluente contemplación de un rico y complejo contenido del alma. Misteriosamente son las palabras mismas del poema las que originan esa fluencia: el primer sintagma lírico actúa como la piedra que provoca un movimiento de ondas concéntricas. La poesía es por lo tanto “la plasmación en palabras de la contemplación de un MANAR anímico y no de un estado de alma inmóvil”(López). Según Huxley, la poesía debe ser escrita por seres que *gozan y padecen* y no por seres dotados solamente de sensaciones o exclusivamente de intelecto.
- El conocimiento poético: es el que se obtiene mediante el análisis interno del poema. Aislar ese no sé qué (el misterio poético) que se transparenta en la palabra mediante determinados recursos ( como la metáfora) y que nos emociona. La búsqueda del conocimiento poético en cuanto realización consiste en rastrear, seguir la pista, en buscar la significación de los procedimientos de la poesía para obtener la explicación de ésta ( López 131).

Es sabido que cada época aporta un conjunto más o menos grande de instrumentos expresivos que sirve para transmitir otro conjunto paralelo de estremecimientos psíquicos, a través de las formas lingüísticas heredadas. En esa tesis se

demostrará como este proceso se realiza entre entre Zaqqaq , los poetas andaluces, Lorca y Gallardo. La forma heredada es la lengua (el español) y tanto Lorca como Gallardo han utilizado los aportes expresivos de las respectivas épocas en las que les ha tocado vivir para modificar la lengua y crear un nuevo lenguaje poético en su propia obra través de la metáfora. ¿Por qué aseguramos que esta modificación ocurre a través de la metáfora? Porque siendo la lengua un sistema de signos y de sus relaciones entre sí dado que todos los hablantes les atribuyen unos mismos valores, la labor del poeta es modificar la lengua. El poeta tiene que trastornar la significación de los signos o las relaciones entre los signos de la lengua, pues esa modificación es condición necesaria de la poesía. La lengua no comunica intuiciones sino conceptos. Pero el lenguaje poético puede comunicar algo más que conceptos: lo sensorial, lo afectivo, lo conceptual, siempre que éste se empape de afectividad, de emoción. La intuición y la fantasía del poeta trastornan el significado y el conjunto de significantes que forman el sintagma lírico. Esta metamorfosis sustitutiva está encargada a la metáfora y al manejo que de ella haga cada poeta, en su época.

Para establecer el punto de contacto entre los poetas del Al-Ándalus, Lorca y Gallardo partiremos de la teoría de Carlos Bousoño quien establece que “el léxico de un poeta, esto es, la selección que hace de los elementos reales, es siempre indicio sólido de su gesto vital, de su intuición de las cosas” (249). Recordemos que es precisamente esa intuición de las cosas junto a su fantasía las que permiten al poeta realizar el milagro poético en la sustitución del lenguaje. Baudelaire también afirma que “para adivinar el alma de un poeta es preciso buscar en sus obras la palabra o palabras que en ella se representan con mayor frecuencia, y esa palabra traducirá su obsesión”. Basándonos en esta teoría y en Domnita Domitrescu, veremos cuáles con los vocablos que más utiliza Lorca y los

cotejaremos con muestras de Zaqqaq y otros poetas del Al Àndalus. Esto permitirá establecer la coincidencia de los mismos elementos reales, es decir de los vocablos tema que han servido de base inspiracional para ambos. Para el caso solamente citaremos unos cuantos: agua, noche, luna, tierra, viento, raíz, gacela, amor, jazmín, flores, muerte y veremos al mismo tiempo el diferente o semejante tratamiento al que son sometidos por cada uno de los dos poetas que nos ocupa. Lorca parte de los elementos sensoriales como los citados anteriormente y los somete a un tratamiento simbólico y mítico. Así ya elevados a tales niveles de mito y símbolo, Lorca establece las sustituciones lingüísticas requeridas por su personal emotividad poética y el resultado es una metáfora exclusivamente suya y que trataremos de explicar ayudados de otros conceptos como son el de símbolo, mito y enigma.

El mito es la culminación del lenguaje metafórico (López 178) y es el común denominador entre la religión y la poesía de allí que haya un punto de contacto entre el pensar metafórico y el mítico religioso. Estos conceptos son aplicables a la metáfora y la poesía lorquiana. El pensar mediante metáforas y el pensar mítico religioso son ambos enigmáticos. Cuando la correspondencia entre el término real con sus notas y la imagen con las suyas no se percibe con claridad se produce el enigma. Tanto la religión, en sus dogmas, como Lorca en su poesía son frecuentemente enigmáticas, he allí la relación entre ambas (religión y poesía) su punto de contacto es en el enigma. Véase el siguiente ejemplo en el cual el enigma poético se descifra hasta que conocemos el título del poema “La guitarra”. El conocimiento de título nos facilita establecer las relaciones entre los elementos reales y la serie de sustituciones y asociaciones que el poeta hubo de realizar es decir, la serie de metáforas que se enhebran en el poema. Así se expresa la voz poética:

*En la redonda  
 encrucijada  
 seis docellas  
 bailan.  
 Tres de carne y tres de plata.  
 Los sueños de ayer  
 las buscan  
 pero las tiene abrazadas  
 un polifemo de oro.*

El mensaje poético está codificado como en un enigma griego difícilmente descifrable. Se despeja cuando conocemos el referente: *la guitarra*. Solamente a este punto podemos decodificar los diferentes niveles de sustitución realizados por el poeta. Según el mismo Lorca: “La poesía es algo que anda por la calles. Que se mueve, que pasa por nuestro lado. Todas las cosas tiene su misterio y la poesía es el misterio que tienen todas las cosas”(Lorca)<sup>14</sup>. Tomando en cuenta el tratamiento a nivel mítico-religioso-enigmático de la metáfora lorquiana del que se ha hablado, veamos ejemplos de como el agua adquiere tales dimensiones poéticas en algunos de los poemas de Lorca. Posteriormente aplicaremos los mismos conceptos a la metáfora del agua en el *Diván del Tamarit*.

El agua, que sirviera tantas veces de estimulador sensorial a los poetas del Al Ándalus en aquellos días que Lorca añora cuando *entre las alamedas* de la entonces *sultana gloriosa*, corrían *colmenas musicales entre las alamedas* y había *estanques como esfinges del agua al firmamento*. El agua es retomada una y otra vez por Lorca como

---

<sup>14</sup>Entrevista de Lorca. Diario *La Voz*, abril 1936.

elemento real, sensorial estimulador de sus más atrevidas metáforas. “Elegía a Granada”, es entre otras cosas, una descripción de la ciudad de ayer y de hoy, pero la que fuera y la que hoy es para él, el poeta. Por eso Granada es tan importante y por eso se ha escogido su Elegía para introducir la segunda parte de esta tesis. A la Granada de hoy, el poeta la llama ciudad *melancólica de ciprés y de agua* y de la cual pudo haber desaparecido todo pero que aún le *queda la nieve del agua y su canción*. Es cierto que los elementos naturales, como el agua y otros que se citarán adelante, son los que sirvieran de estímulos sensoriales a los poetas árabe andaluces, y que son los mismos que estimularán o proporcionarán el elemento sensorial al acto lírico en Lorca.

Como se dijo anteriormente, cada generación aporta nuevos elementos que se suman a la sensibilidad y fantasía, del sujeto poético. Por lo tanto, de los otros dos elementos que faltan en la producción del acto lírico (el afectivo y el conceptual), el conceptual es en nuestro caso el que Lorca aporta como producto de su generación es el de elevar esos elementos reales, sensoriales (agua, fuego etc.) a la categoría del mito. Aporta además los procedimientos poéticos singulares de la vanguardia de su tiempo. El tercer elemento, el afectivo, lo aporta el duende de Lorca, como él mismo lo afirmara. Es entonces, con estos tres elementos que la sustitución realizada por Lorca sobre la lengua, a través de sus particulares metáforas, proporciona una emoción lírica similar pero al mismo tiempo diferente a la que nos proporciona una metáfora en un poema árabe-andaluz. En este contexto de transmutación de elementos de la lengua genérica (agua/sol/fuego), en lenguaje poético es decir metaforizado, por medio de reactivos tropológicos es que se intentará encontrar la herencia de la sensualidad árabe heredada en la poesía lorquiana en le *Diván del Tamarit*.

Sin perder de vista lo que se ha mencionado, que el mito es la culminación del lenguaje metafórico, empecemos por el estimulante sensorial agua. *Entre mis muslos cerrados/ nada como un pez el sol*<sup>15</sup>. Nada (del verbo nadar) evoca agua, agua como origen de la vida. Entre los muslos cerrados de la mujer penetra el sol masculino por medio del pez fálico hacia la oscuridad del útero en cuyas aguas se realizará la misteriosa unión de cielo y tierra. El más sagrado de los misterios, el de de la vida misma, expresado en un enigma poético de la más exquisita eroticidad. Poesía y mito, Lorca y el dios Eros en un abrazo evocador de las noches báquicas de los jardines del Al Ándalus.

*Pero el pez que dora el agua*

*Y los mármoles enluta,*

*Les da lección de equilibrio*

*De solitaria columna.*

Las citas anteriores junto a esta otra *la noche está llena de peces*<sup>16</sup> de “Preciosa en el aire”, expresa y confirma la serie de sustituciones y asociaciones que Lorca ha debido realizar para remontarse (o alejarse) hasta el nivel del *mito*. Parte de los elementos reales, *sensoriales*: agua, pez y sol que al ser sometidas a la *emoción lírica* del poeta, lo que llega a nosotros es el resultado de este complejo *acto lírico*, ya expresado en el lenguaje poético de las metáforas lorquianas. No es fácil descubrir el *misterio poético* cuando no se está acostumbrado a navegar por esas aguas.

---

<sup>15</sup> García Lorca, Federico. Amor de Don Perlinplin con Belisa en su jardín”

<sup>16</sup> “El silencio sin estrellas,/huyendo del sonsonete/cae donde el mar bate y canta/ su noche llena de peces”.

Se expuso anteriormente que el poema en su desarrollo no suele transmitimos algo fijo e inalterable, sino la fluyente contemplación de un rico y complejo contenido del alma. Este postulado se hace evidente en las gacelas y casidas del *Diván del Tamarit*, como en la “Gacela del niño muerto”. La voz poética arranca el primer sintagma lírico para nuevamente cantarle a su ciudad tomando de nuevo el agua como estimulador sensorial.

*Todas las tardes en Granada*  
*todas las tardes se muere un niño.*  
*Todas las tardes el agua se sienta,*  
*a conversar con sus amigos.*

A partir de elementos que el poeta contempla en su vista de la ciudad desde su habitación en la huerta del Tamarit. Desde allí, Lorca puede ver muchas cosas pero centra su inspiración en un elemento que es el que en suma da la vida al resto de ellos: el agua y todo su ciclo de vida para Lorca está en el río que todos los días muere en el mar, en las nubes que se ahogan en el río y en la lluvia, gigante que cae sobre los montes. Observemos el tratamiento al que el poeta somete el elemento sensorial agua, y como establece las relaciones de sustitución que culminan con metáforas vanguardistas si se quiere pero exquisita y exclusivamente lorquianas. A ver si es posible penetrar su misterio poético.

Visualicemos al poeta lápiz en mano y en la otra una copa de vino que él sostiene mientras un sol moribundo transluce reflejos violáceos entre sus trémulos dedos. Granada, frente a él está a punto de desaparecer de sus ojos tragada por el horizonte; pero

la voz poética la eternizará en versos que traducidos al lenguaje no poético probablemente sonarían así:

*Todas las tardes en Granada  
todas las tardes muere un niño,  
Todas las tardes el agua se sienta  
a conversar con sus amigos*

*Todas las tardes en Granada, / todas las tardes muere un niño*, dice la voz poética; todas las tardes en Granada, todas las tardes finaliza un día, dice el eco del prosaico.

*Todas las tardes el agua se sienta a conversar con sus amigos*. La voz poética, en un *divino* acto de poder creativo sustrae al ser humano la capacidad de sentarse y platicar y se la transfiere al agua por lo que en prosaica traducción equivaldría a que “todas las tardes, los amigos se sientan a platicar a la orilla del río o quizá a contarle sus cuitas al río al final de cada día”

*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 herido.*

*Los muertos*, o los días que en el agua del río van a morir diariamente al mar, *llevan alas de musgo*. Es la hora del crepúsculo y *el día es ahora un muchacho herido*, a punto de morir a los pies de las torres de Granada ante los emocionados ojos del poeta.

Sobre esas torres granadinas, vuela el viento como faisán tanto en días claros como en aquellos tormentosamente nublados: *No quedaba en el aire ni una brizna de alondra/Cuando yo te encontré por las grutas del vino,*

No cabe duda que el vino que en remozadas copas apura el poeta ofrece su contribución al acto lírico que se está efectuando en nuestro sujeto poético: *cuando yo te encontré por las rutas del vino* en uno de esos claros atardeceres en que contemplaba al día moribundo, a Granada y a su río desde el balcón del Tamarit. Claros días en los cuales *no que quedaba en la tierra ni una miga de nube/Cuando te ahogabas en el río.*

El agua de nuevo sugiriendo el eterno misterio de la muerte. El sol masculino, fuego, calor y vida sucumbiendo ante la fuerza femenina y todopoderosa del agua. Pero esa misma agua será en el siguiente verso sugerencia de vida cuando: *Un gigante de agua cayó sobre los montes /Y el valle fue rodando con perros y con lirios.* Aquí la voz poética establece el postulado de vida y abundancia que la lluvia provoca en la naturaleza vegetal (lirios) y animal (perros) Logra el efecto metafórico a través del término RODANDO que sugiere repetición cíclica a la que el valle se somete bajo el efecto de las tormentas primaverales cuando dice que *el valle fue rodando con perros y con lirios,* pero además obsérvese que el valle no es el que rueda. Lorca, haciendo uso de un procedimiento muy suyo, depura la metáfora hasta su nivel más elevado, el mítico y es a ese nivel conceptual que establece las continuas sustituciones a las que somete cada término y como avanzando de nivel y no a nivel horizontal. Se diría que aquello que Lorca utiliza como procedimiento poético es el concepto de metáfora y no la metáfora en sí misma. Porque no es la pura sustitución de un elemento real por otro imaginario, sino de un elemento

real por otro conceptual que a la vez lo es de otro concepto. *Tu cuerpo(gime la voz) con la sombra violeta de mis manos,/Era, muerto en la orilla, un arcángel de frío.*

Y así en “Gacela del niño muerto” la voz poética se despidió del día moribundo contemplándolo a través de la copa que tremula entre sus dedos. Alzada entre sus ojos, los ya tenues rayos producen reflejos violáceos entre los dedos del poeta que quisiera aprisionar amoroso al niño moribundo. La noche vestida por la nieve que aún reina en las montañas *es un arcángel de frío*. El cuerpo del día, niño moribundo exhala su último suspiro entre las aguas del río que se alejan llevándose consigo. El acto lírico que arrancó con el primer sintagma lírico: *Todas las tardes en Granada, todas las tarde muere un niño*, llega a su final. La voz poética brinda por su despedida y copa en mano murmura: *Tu cuerpo, con la sombra violeta de mis manos,/Era, muerto en la orilla, un arcángel de frío.*

Dígame si no es este un verdadero acto lírico en el cual sus tres elementos conceptual, afectivo y sensorial se dan cita convocados por el duende de Lorca. La transmutación de la lengua genérica y prosaica a la lengua particular de la poesía ha sido obtenida a través de las particulares sustituciones escogidas por el poeta. Dichas sustituciones han partido de un elemento sensorial básico, el agua. Este elemento sensorial recibe su primera sustitución al nivel conceptual VIDA, de allí al nivel mítico no hay más que un paso. Pero es a este nivel que el poeta establecerá sustituciones tanto metafóricas como metonímicas. Es también a este nivel conceptual de VIDA que Lorca establece su primera relación entre el binomio agua y Granada= vida, binomio que vivifica toda la poesía lorquiana.

Los árabes eran apasionados de los placeres de los sentidos el cual nos es otra cosa que la sensualidad que esta tesis viene exponiendo y cuya herencia nos legaron. Para todo el que ha visitado Granada y su Alhambra no es difícil notar el lugar protagónico que el agua ocupaba en la cultura árabe durante sus siglos gloriosos. Los árabes la trasladaron desde la Sierra Nevada a través de naturales y artificiales manantiales hasta sus suntuosos palacios. Allí, no la transformaron solamente en calor o frescura, sino en placer sensual recreador de vista y oído: cantarinas fuentes, quietos estanques cuyas orillas desafiaban a las nubes con verdes espadas doradas por el sol.

Vemos en esta casida como el estimulador sensorial: agua junto con Granada es nuevamente el catalizador del acto lírico que provoca la emoción de nuestro sujeto poético. En “Casida de herido por el agua” el primer sintagma lírico arranca así:

*Quiero bajar al pozo,  
Quiero subir los muros de Granada  
Para mirar el corazón pasado  
Por el punzón oscuro de las aguas.*

Bajar y subir son verbos que sugieren movimiento, sensación quinestésica, contrastando con el corazón *pasado*, atravesado, sujeto paciente de la acción realizada por el sujeto agua, agente *con su punzón oscuro* no en comparativo *como* un punzón oscuro. Metáfora sinestésica en la que dos sentidos: tacto y visión (la agudeza toma color) acuden a la cita convocada por la emoción lírica del poeta y expresada en el contraste oscuro punzón, contraste aún mayormente acentuado si se tiene en cuenta que se trata de un punzón de agua. Recuérdese a este punto la innovación que Zaqqaq introdujera en su tiempo, la de comparar dos cosas por su disimilitud en vez de hacerlo

por su similitud, como es lo tradicional en cuanto a la metáfora y sus leyes. Este es el caso de punzón de agua y para que el contraste sea más elocuente el poeta desecha en adjetivo transparente, que es con el que tradicionalmente se califica al agua y atrevidamente es decir, muy lorquianamente, la reinventa oscura. Si se tiene en cuenta que el acto lírico es el resultado de tres elementos: el conceptual, el afectivo y el sensorial, en el acto lírico que nos ocupa, Granada, a la cual el sujeto poético contempla desde sus torres, desde la Alhambra tal vez, es el elemento sensorial; el afectivo lo proporciona el amor del poeta por su ciudad y el conceptual, lo proporciona el contexto histórico cultural de Lorca que está omnipresente en todo *el Diván del Tamarit*. Es precisamente esta inmersión de Lorca en su contexto cultural la que le permite conceptualizar el agua a nivel simbólico y mítico que es como se la encuentra en casi toda su obra. Continúa en “Gacela del niño muerto”:

*El niño herido gemía*

*Con una corona de escarcha.*

*Estanques, aljibes<sup>17</sup> y fuentes*

*Levantaban al aire sus espadas,*

*¡Ay qué furia de amor, qué muerte blanca!*

*¡Qué desiertos de luz iban hundiendo*

*Los arenales de la madrugada!*

Los términos sensoriales inundan por decirlo así todo el poema. No en vano se ha dicho que Lorca tiene una conciencia sensorial, se diría que él expresa los conceptos, las ideas a través de los sentidos, es decir que lo hace utilizando términos eminentemente

---

<sup>17</sup> **aljibe**. (Del ár. hisp. *alǧūbb*, y este del ár. clás. *ǧūbb*). 1. m. cisterna (ll depósito subterráneo de agua).

sensoriales. En su caso ocurre lo opuesto de lo que normalmente hacemos los seres humanos, vale decir que” incorporamos” los conocimientos a nuestra conciencia a partir de los sentidos y los expresamos con palabras que “expliquen” lo más cercanamente tales conceptos. Lorca, los adquiere de la misma forma pero a la hora de expresarlos lo hace utilizando términos que “representen” lo más sensorialmente posible tales conceptos, y nada más apropiado para conseguir su propósito que la metáfora. Se diría que Lorca *siente* las ideas, las *ve* las *escucha* las *toca* y las *huele*. La poesía de Lorca no es conceptual, aunque a veces nos lo parezca, cuando ingenuamente queremos”entenderla” y nos acercamos a ella con mentalidad crítica. Los cinco sentidos están tan agudizados en Lorca como lo estaban los de los beduinos en el desierto quienes encontraban tanta poesía sobre las inhóspitas arenas como en la reconfortante agua del oasis bajo la luna llena.

*El niño herido gemía/ con una corona de escarcha* gime la voz al presenciar la dolorosa muerte de su niño amado. Lorca está contemplando a Granada y a su río, el Darro posiblemente. Gibson nos dice respecto a este río:

El Darro cruza por el corazón de Granada y lo hace subterráneamente es decir, dentro de un túnel artificial, desde la plaza de Santa Ana hasta desembocarse en el Genil. El motivo principal de este ultraje realizado en su tramo principal entre 1854 y 1884 obedeció a la necesidad de domeñar a la fiera en que se transformaba el río, normalmente apacible, pero cambiaba totalmente cuando se abatía sobre las colinas donde nace, una de las espectaculares tormentas de lluvia que de vez en cuando se desatan por esos contornos. En tales casos el Darro causaba verdaderos estragos, desbordando su cauce, inundando las calles y llevándose por delante todo

lo que encontraba en su camino. Cuando los García Lorca, en 1909 se instalaron en la Acera del Darro, el río salía de su túnel unos cincuenta metros más arriba de la casa, pasando delante de ella para juntarse con el Genil al final de la calle (Gibson 59).

El sujeto poético, desde lo alto ve su río como lo que es para él, su niño querido, o sea la idea que de él ha concebido con su compañera, el agua. El sujeto poético escucha gemir al río coronado con la escarcha de la madrugada. Los juncos<sup>18</sup> que proliferan a orillas de estanques, fuentes y aljibes, tan peculiares de Granada, son sables afilados, armas blancas que infringen amorosas heridas al niño-río cuando el movimiento del agua mueve su reflejo en el río entre el nocturno rumor de la madrugada. *¡Qué desiertos de luz iban hundiendo los arenales de la madrugada!* exclama la voz bajo la emoción lírica del un amanecer granadino.

Observemos a la máquina metafórica árabe nuevamente en marcha en Lorca. Si como dice Classen cada generación aporta un conjunto más o menos grande de *instrumentos expresivos* que sirve para transmitir nuevos estremecimientos psíquicos a través de las formas heredadas. Aquí, la voz poética retoma dos términos eminentemente heredados de la cultura árabe: *desierto* y *arenales* pero los somete a un nuevo tratamiento sintáctico cuando transpone las funciones de los términos de ecuaciones lógicas: así los arenales del desierto y la luz de la madrugada intercambian funciones de tal manera que la luz, pasa a ser determinativo del término desiertos, y la madrugada que es lógicamente el determinativo de luz, pasa a serlo de arenales. El resultado de tal transposición, ejecutada con todo derecho por el sujeto poético, es sometido a su emoción lírica a través

---

<sup>18</sup> Junco 1. (Del lat. *iuncus*). 1. m. Planta de la familia de las Juncáceas, con tallos de seis a ocho decímetros de largo, lisos, cilíndricos, flexibles, puntiagudos, duros, y de color verde oscuro por fuera y esponjosos y blancos en el interior; hojas radicales reducidas a una vainilla delgada. Se cría en parajes húmedos.

del término HUNDIEDO, la luz va despejando, como empujando a fuerza la oscuridad. Los términos transpuestos y enlazados de esta manera adquieren nuevas connotaciones que dan como resultado un nuevo estremecimiento psíquico. Este es el producto esperado en todo genuino acto poético realizado por un igualmente genuino poeta como es Lorca.

*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.*

En estos dos versos, Lorca introduce nuevamente en su metáfora el empleo del estímulo sensorial del agua no en su connotación de líquido elemento sino ya elevado a la categoría de símbolo de la vida. Así la concibe la voz poética para quien en el agua en la lluvia, que cae y moviliza las aguas del río lo ha preservado de morir ahogado por las algas que se reproducirían incontrolables si esto no ocurriera, matarían al río. Esto ha ocurrido desde los tiempos ancestrales, donde sólo los sueños llegan, aquellos tiempos cuando la lluvia era simplemente un surtidor de vida. De nuevo conceptos tan abstractos como vida y muerte son expuestos a través de estimulantes sensoriales como el agua, el río y las algas. Nuevamente se pone de manifiesto la conciencia sensorial de Lorca que se ha mencionado tantas veces. Este postulado se hace nuevamente evidente en los últimos versos de esta casida en la cual la muerte es el esperado resultado de la agonía de un herido de muerte.

*El niño y su agonía frente a frente,*

*Eran dos verdes lluvias enlazadas.*

*El niño se tendía por la tierra*

*Y en su agonía se curvaba.*

Todos los ríos amainan cuando sea acercan a su desembocadura y algunos de ellos se bifurcan en un delta. Esta visión de su río frente a su final es posiblemente el estimulante sensorial para las metáforas del siguiente sintagma lírico: *el niño y su agonía frente a frente, eran dos verdes lluvias enlazadas*. Pero los ríos no sólo amainan sino que se curvan para ir desalojando poco a poco su caudal fluvial, algo como si la vida se le fuera yendo poco a poco antes de desaparecer totalmente, esto sucede en la escena prosaica percibida por los sentidos, pero al ser sometida a la emoción lírica de nuestro sujeto es codificado en un lenguaje poético de exquisita sensualidad metafórica que se lee: *el niño se tendía por la tierra, en su agonía se curvaba*.

Obsérvense las palabras *tendía, agonía y curvaba*, tres términos magistralmente seleccionados por el poeta. Ellos son los términos clave que permiten decodificar el mensaje metafórico que no ocupa. Se ha dicho que Lorca posee una *conciencia sensorial*, o lo que se explicaría que en su mente aún conceptos tan abstractos y profundos como vida y muerte “son pensados” desde una connotación sensorial. Dicho de otra manera, Lorca visualiza dichos conceptos, y desde ese punto de corporeidad que “ya existen” en su mente, el poeta los “reincorpora” a su acto lírico para traducirlo en su lenguaje metafórico indiscutiblemente sensorial que por el placer que proporciona se transforma en sensual. En el verso *El niño se tendía por la tierra, en su agonía se curvaba*, el preludio de la muerte, la agonía, es enunciada con dos verbos indicadores del final de una jornada: tenderse y curvarse cuya elocuencia sensorial es innegable. El río va perdiendo fuerza lo cual es indicativo en los meandros<sup>19</sup> que va formando antes de desembocar. La

---

<sup>19</sup> **meandro**. (Del lat. *Maeander, -dri*, y este del gr. Μαίανδρος, río de Asia Menor de curso muy sinuoso).  
1. m. Cada una de las curvas que describe el curso de un río.

voz poética y su amante el agua dieron vida, procrearon un niño-río que está a punto de morir. *Para tener un hijo ha sido necesario que se junte el cielo con la tierra*, dijo Lorca en *Yerma*. Pero ese hijo no se irá solo, su padre quiere morir con él aunque sea por verlo en su postrer momento. Así lo expresa la voz poética en el último sintagma del acto lírico:

*Quiero bajar al pozo*  
*Quiero morir mi muerte a bocanadas,*  
*Quiero llenar mi corazón de musgo,*  
*Para ver al herido por el agua*

El río, ha sido el elemento real y sensorial que ha proporcionado al sujeto poético el material para su acto lírico. El emotivo ha sido proporcionado indudablemente por su amor a Granada y el conceptual por el conocimiento de los símbolos universales que Lorca maneja en todo el poemario del *Diván del Tamarit* tales como el agua, símbolo universal de vida pero también de muerte, como en el caso de la “Casida del herido por el agua”.

### **Sensualidad y erotismo en el *Divan del Tamarit***

Se postuló en la primera parte de esta tesis que: la sensualidad es el resultado de los placeres proporcionados por los sentidos y que la sensualidad se expresa lingüísticamente a través de la metáfora. También se hizo mención de que hay una conexión entre sensualidad y erotismo<sup>20</sup> ya que éste presupone una percepción sensorial como desencadenante del placer físico, es decir el placer corporal. En el plano de la

---

<sup>20</sup> **erotismo**. (Del gr. ἔρωσ, ἔρωτος, amor, e -ismo). **1.** m. Amor sensual. **2.** m. Carácter de lo que excita el amor sensual. **3.** m. Exaltación del amor físico en el arte.

lengua, el placer es logrado por la particular selección de las palabras (signos) que el poeta decide hacer y cuya connotación transpone a otro más sugerente por medio de la metáfora. Para Octavio Paz el erotismo es sexualidad transfigurada en metáfora. Nada mejor que “Piedra de sol” para demostrarlo: “voy por tu cuerpo como por el mundo,/tu vientre es una plaza soleada,/ tus pechos una iglesia conde oficia/la sangre sus misterios paralelos”(Paz). Bataille al igual que Paz opina acertadamente acerca de la metáfora y el erotismo:

el principio que rige a la metáfora es el mismo que rige al erotismo ya que en ambos procesos hay una asimilación de los elementos participantes. En la metáfora los dos elementos que se funden para dar lugar a un nuevo significado han de inmolarsse, en la fusión su presencia es ausencia, los dos términos en tensión desaparecen para dar lugar a un tercero, se ausentan mientras se mantienen activos en una sola palabra, pero no *son* esa palabra. La metáfora es raíz de todo lenguaje, cada vez que se nombra algo se está realizando una metáfora, esto es, se está trasladando un elemento real o referente a uno imaginario que es *el signo*.

Este postulado supone una doble erotización en el proceso de la escritura: uno cuando se escribe y el otro cuando se lee. En el momento de la escritura, el poeta va dibujando el cuerpo del texto como si fuera un cuerpo humano y lo hace por medio de metáforas sensuales, sensoriales que son verdaderas marcas referenciales. Estas marcas serán las que servirán al lector para revertir el proceso: el texto deja de ser una estructura para convertirse en cuerpo lingüístico revestido de metáforas sensoriales que le dan vida. El lector es el amante quien a medida que va interpretando las claves metafóricas re dibuja

el cuerpo y hace hablar a la piel dormida. De esta manera se relacionan la sensualidad, el erotismo y la metáfora.

Lo dicho anteriormente nos proporciona una razón más para considerar a García Lorca como el genuino heredero de la sensualidad árabe en su expresión lingüística, la metáfora. Federico García Lorca, recuperó con su poesía erótica una tradición lírica que parecía relegada definitivamente al olvido con lo cual hizo una de las contribuciones más importantes a la modernidad. Esa aportación no concierne sólo al amor, a la parte emocional del ser humano, sino muy especialmente al sexo, al deseo, al instinto y la carne.

Vale la pena recobrar la oportunidad de descubrir con Lorca que el cuerpo se hace escritura y que después hay que emprender el camino de vuelta, cuando la escritura se hace cuerpo. Vale la pena volver al principio del lenguaje y del erotismo a través de la metáfora. García Lorca convierte el lenguaje metafórico en un poderoso y original recurso expresivo: símiles y metáforas de altísima calidad estética se desparraman por toda su obra -lírica y dramática- y justifican sobradamente estas palabras del propio poeta: *"Sólo la metáfora puede dar una suerte de eternidad al estilo"; o estas otras: "El poema que no está vestido no es poema, como el mármol que no está labrado no es estatua"*. Sin embargo, no se trata aquí de defender el valor que Lorca concede a la metáfora, ni de la maestría con que él la utiliza, lo cual es indiscutible. Se trata sobre todo de demostrar que sus metáforas son eminentemente sensoriales al grado de ser sensuales y de una exquisita eroticidad, cuando él intenta que lo sean.

En “Casida de la mujer tendida”, del Diván del Tamarit, Lorca ejemplifica bellamente el doble proceso de erotización de la escritura que se acaba de mencionar . En esta casida el poeta ve al texto como el seductor cuerpo de una mujer desnuda y recostada al que la voz poética va poblando de marcas significantes. Estas marcas al ser sometidas a la emoción lírica de nuestro sujeto poético se traducen en metáforas sensuales exquisitamente eróticas. Posteriormente, según el doble proceso enunciado, los lectores iremos reconstruyendo el cuerpo a través de la lectura del poema.

*Verte desnuda es recordar la tierra*

*La tierra lisa, limpia de caballos.*

*La tierra sin un junco, forma pura*

*Cerrada al porvenir, confín de plata.*

El primer sintagma lírico determina al poema entero, en el cual metáfora y Granada contraen sensuales nupcias ante los oficios de la emoción lírica del poeta. Al unificarse se transforman en una de las bellas metáforas históricas de la producción lorquiana. En “Casida a la mujer tendida”, la voz poética adquiere niveles proféticos de dios Jano, el de las dos caras. El sujeto se emociona líricamente ante la visión de una mujer tendida desnuda, que para él es su única mujer, Granada. En el primer verso recuerda el pasado de lo que fuera Granada y en el último presagia el futuro de lo que será. Como se dijo anteriormente sobre el erotismo y la metáfora, el objeto ya no es el cuerpo, sino su representación lingüística, así en esta casida de Lorca, el cuerpo femenino tendido y desnudo se metaforiza en Granada o viceversa porque para el sujeto poético ya son un solo ente indivisible. Por eso la voz poética puede referirse a Granada sin nombrarla, sino aludiendo a marcas significantes. Éstas, poco a poco permiten descubrir

el misterio de la identidad de la mujer tendida y todas las claves referenciales apuntan a Granada. Así arranca el primer sintagma lírico: *Verte desnuda es recordar la tierra*, expresa nostálgicamente la voz poética y expone las primeras marcas significantes del cuerpo femenino desnudo como la voz lo VE. La segunda marca la desvela el verbo en presente ES. Obsérvese que el poeta no utiliza el verbo PARECER sino SER lo cual le da una elocuente significación de esencia y no de semejanza. Es que la esencia de Granada para el sujeto poético es la que yace más allá (meta) del recuerdo y en una mirada sin tiempo, inversamente retrospectiva el sujeto se sitúa en el pasado pero de frente al presente. Contempla a su mujer/Granada, y la ve *lisa*, adjetivo que bien puede referirse a una superficie sin asperezas o sin adornos, como también a lo insípido que es la carne del pez que lleva este nombre, lisa, y que abunda en los ríos españoles. Recuérdese el doble plano mujer/Granada en que el lenguaje poético se está desarrollando así como también el elemento erótico que está sirviendo de catalizador entre Granada/mujer y la emoción lírica a nuestro sujeto poético. Este elemento erótico se hace aún más evidente en: *Verte desnuda es recordar la tierra limpia de caballos*. El símbolo complejo y ambivalente del caballo permite establecer el doble plano, por una parte el erótico ya que en el entorno de Dionisio/Eros abundan las figuras hipomórficas. Por otra parte el caballo es un animal etónico al que se le asocia con el ciclo de la vida y la muerte y también se le asocia con la razón la cual doma a los instintos. Esta dualidad tensional es por demás conocida en la obra lorquiana. Muerte y vida, placer y dolor en el ciclo vital de la historia humana. Precisamente es en el punto de relación con la historia, donde la referencia *limpia de caballo* apunta a Granada. Según la historia ecuestre el caballo árabe de pura sangre fue cruzado con el pura sangre andaluz para obtener lo que

hoy es el caballo español. La voz poética visualiza la época de Granada antes de la llegada de los árabes y la ve carente de la sensualidad dionisiaca que, según él, éstos aportaron a la austera cultura visigoda. Pero, al mismo tiempo, como el dios de las dos caras, el sujeto poético ve, en la desnudez de su Granada, el futuro ya desprovisto de los árabes que es como quedara después de la nefasta caída de la ciudad: *tierra sin un junco, pura forma* carente del espíritu vivificante que la cultura árabe le proporcionaba. Así la ciudad queda *cerrada al porvenir* y confinada por la orilla plateada del mar, ese mismo mar que los árabes debieron cruzar de nuevo en ruta hacia su destierro en tierras africanas. La voz poética continúa:

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

Esta vez la emoción lírica es provocada por la frustración del sujeto poético que se ve impotente de alcanzar el bien ansiado. Él se identifica con un débil tallo (talle) ansioso de la lluvia de la cual carece ahora aquel desnudo y desolado páramo en que se ha tornado su amada Granada. La voz poética escrutina el porvenir y su ansia se torna febril e inmensa como el mar al no vislumbrar en el horizonte ni una luz de esperanza. El edén que era Granada durante la estancia de los árabes se ha tornado en el paraíso perdido y cerrado a toda esperanza. Esa misma voz poética se lamentaba así ante el doloroso espectáculo de un jardín muerto: “Hay cortinas recias de telarañas, los helechos cubren los bancos de piedra... Se oye un continuo gotear..., es el agua que llora las tristezas de

nuestro jardín. El tiempo fue despiadado con este jardín; secó sus rosales y cinamomos y en cambio dio vida a plantas traidoras y malolientes”(“Impresiones y paisajes”)

Es preciso tener en mente que en el doble proceso de la erotización de la escritura, el proceso de la lectura del texto-cuerpo del poema-equivale a la reconstrucción del mismo a través de claves proporcionadas por el poeta, quien visualiza el cuerpo del texto como un amante visualiza el de su amada. En este contexto las claves poéticas proporcionadas pertenecen al campo de la sensualidad y es dentro de ese contexto en el que se están utilizando en esta tesis. Así en el verso anterior los términos: cuerpo desnudo, búsqueda ansiosa y febril, débil tallo con su doble connotación de débil tallo, luz y mejilla, son todos significantes de referentes sensuales que tienen connotaciones del cuerpo femenino. En el tercer cuarteto la voz poética adquiere dimensiones proféticas de sucesos trágicos por venir:

*La sangre sonará por las alcobas*

*Y vendrá con espada fulgurante,*

*Pero tú no sabrás dónde se ocultan*

*El corazón de sapo o la violeta.*

La genial trasposición del tiempo verbal del presente al futuro en que se expresa la voz poética en este verso, permite recordar la otra cara del dios Jano. *La sangre sonará*: el sujeto enardecido por la apocalíptica visión de lo que se le avecina a Granada, otorga a la sangre, a la sangre granadina, atributos tan extraordinariamente de sensoriales como los de sonar, brillar, resplandecer, despedir rayos de luz relampagueante. Dentro de la metáfora histórica que la visión de la mujer tendida sugiere al poeta, este verso

podría perfectamente encajar en la degollación de los Abencerrajes, que ocurriera y en cierto modo facilitara la caída de Granada, hecho al cual Lorca se refiere dolorosamente.

*Pero tú no sabrás dónde se ocultan/ El corazón de sapo o la violeta* continúa la voz poética. Lamento doloroso que nos transpone del pasado al presente y luego al futuro: porque tú, Granada, nos confía la voz, nunca sabrás quién ha sido, es y será el traidor, el corazón de sapo; o el leal y fiel, la violeta. El hecho específico de la masacre de los Abencerrajes, dentro de la historia de Granada como en el terreno del mito, se desarrolla en un ambiente de traiciones y lealtades. En este contexto mítico-histórico es que también cobran relevancia los símbolos del corazón del sapo y de la violeta, el uno como lujuria y traición y la violeta como el de la lealtad. Además, tanto el sapo como la violeta son habitantes cotidianos de los jardines granadinos, de la Granada real, como de la Granada mítica del poeta.

*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.*

El sujeto poético vuelve al presente a contemplar a su amada tendida, la toca, pasa sus poéticos dedos y palpando la redondez de aquel vientre femenino exclama esperanzado: *Tu vientre es una lucha de raíces*, tú albergas la semilla de futuras generaciones, germen de abencerrajes, mulen hazems, zoraidas y aben hamets. Amorosamente, le toca ahora los labios, la besa en amorosa despedida y antes de cubrir aquel cuerpo con sábanas olorosas dibuja metafóricamente con dedos el contorno de aquellos labios que él figura en un nuevo amanecer: *tus labios son un alba sin contorno*.

Tus labios, Granada, amada mía, se abrirán un día y hablará en la voz de tus poetas, y el alba de ese día no tendrá ocaso. El sujeto la besa, y al conjuro de aquel beso, el verbo, la palabra heredada se materializa y cobra vida en metáforas exquisitamente sensuales. El sujeto poético se despide, amorosamente cubre el cuerpo con rosas fragantes, recién cortadas y aún tibias por el calor del amante que yaciera a su lado. En su despedida se escucha un gemido pero no es un gemido de muerte, sino de vida porque las raíces en el vientre de la madre tierra, que es Granada, gimen, es decir, que no están muertas, todavía tienen vida. Esas raíces gimen esperando turno. Esperan su momento, el momento histórico en el que cada poeta habrá de nacer.

La recomposición del cuerpo femenino a través del poema se lleva a cabo en “Casida de la mujer tendida”. Así se ha podido experimentar con Lorca como el cuerpo se hace escritura y que después, al leerlo poéticamente, se emprende el camino de vuelta, cuando la escritura se hace cuerpo. Así se prueba el principio de la doble erotización del texto. En este caso vale la pena volver al principio del lenguaje y del erotismo a través de la metáfora que es de lo que se está tratando y de cómo Lorca convierte el lenguaje metafórico en un poderoso y original recurso expresivo de la sensualidad. Es precisamente por esta razón por la que “Casida a la mujer tendida” se ha analizado desde un triple plano: el del erotismo, el de ser una metáfora histórica y el de la metáfora sensual en Lorca; tres planos que se acoplan armoniosamente en el contexto total de esta tesis de la sensualidad árabe en la metáfora española.

## CAPÍTULO CUARTO

### BUENOS AIRES

#### **Granada 2006: todavía somos moriscos**

En un reciente artículo de José Manuel Molina sobre la identidad de los andaluces se lee que a pesar del decreto de expulsión de 1609 los andaluces musulmanes se las arreglaron para seguir viviendo en su tierra contribuyendo a la realidad andaluza de hoy. Además se cuestiona si los andaluces fueron conquistados por los castellanos o convirtieron a los castellanos en andaluces y si acaso los andaluces o sus descendientes somos musulmanes de espíritu. Luego se pregunta ¿Está Al-Ándalus aún vivo o pereció en 1492? El artículo presenta convincentes respuestas y cada una de esas interrogantes y cada una de ellas es avalada con la respectiva documentación.

Históricamente la Conquista de Granada en 1492 supone la derrota oficial de los musulmanes andaluces y su conversión paulatina unas veces, inmediata otras, al cristianismo y a los modos de vida impuestos por los conquistadores castellanos, sin embargo también históricamente es posible comprobar que no fue así. Hoy día hay andaluces viviendo tanto en Tetuán y Fez como en Orán y Túnez; además la música

andalusí sigue escuchándose no sólo en el Magreb sino en todo el mundo. Pero no se dice mucho de los moriscos o musulmanes en espíritu, en muchos casos sin saberlo ellos mismos, que permanecieron y que aún permanecen en Andalucía. El artículo citado proporciona interesante luz al respecto Menciona como a partir de 1609 fecha oficial de la expulsión de los moriscos éstos se las fueron ingeniando para quedarse en Andalucía. Tanto es así que en 1766 el embajador marroquí al-Gazzal, escribió lo que durante su paso por Loja y Elche observó sobre los descendientes de los moriscos que: "Muchos de sus apellidos están presentes entre nosotros. Había quién señalaba su inclinación hacia el Islam de forma oculta y quien lo pregonaba abiertamente (y hacían todo esto en secreto) puesto que si alguno lo proclamaba en público y no se arrepentía estaba condenado a morir." Para no ir muy lejos el mismo artículo cita una larga lista de apellidos andaluces actuales cuyas raíces directas llevan inequívocamente a Al Ándalus. De esa lista escogemos dos interesantísimos ejemplos:

- BENJUMEA: De Banu Umayya o del clan de los Omeyas, la dinastía que gobernó Al-Andalus como emires y califas y también durante la rebelión de las Alpujarras con Abén Humeya. Lograron en el siglo pasado y en éste destacar varios miembros de esta familia en la pintura, la política y la empresa, fruto de ello obtuvieron los títulos de Conde de Benjumea y Conde de Guadalhorce.
- SOLÍS: Apellido que recibirían Saad y Nasr, hijos del sultán de Granada Abu-l-Hassán y Soraya o Isabel de Solís, que tras la conquista de Granada fueron bautizados con los nombres de Fernando y Juan.

Indica la misma fuente que otros muchos apellidos de fuerte raíz castellana fueron adoptados o impuestos a los moriscos, así Abén Humeya se llamaba de cristiano

Fernando de Válor. También al apadrinar los señores feudales a sus esclavos musulmanes en su bautismo solían tomar sus apellidos como es el caso del duque de Alba, y de ahí vinieron muchos De Alba actuales, por lo que determinar a priori por su apellido quién es morisco y quién no, es sumamente difícil. El artículo en referencia finaliza con un eco de esperanza deseando que:

el estudio del árabe con numerosísimos alumnos en las escuelas de idiomas y universidades, la creación de la universidad islámica en Córdoba, las nuevas mezquitas construidas a golpe de petrodólar, y la influencia andalusí en partidos políticos auguran un siglo XXI cargado de explosión cultural en Andalucía, punto de encuentro entre Europa, África y América. Esperemos que seamos nosotros los andaluces los que decidamos hasta donde queremos llegar en el resurgir de Al-Ándalus (Molina).

Estas palabras ya encontraron eco en un poeta cuya identidad y locación nos reservaremos para que el lector la intuya siendo que él mismo nos la ofrece a través de un enigma poético. En él su sensualidad andaluza se traduce en metáforas de genuina estirpe árabe. Véase como se presenta a sí mismo a través de “Acto de presencia”:

*Nunca me fui. El oído es mi testigo.*

*América no me sacó de España.*

*Nunca salí del toro en una piel acuñado.*

*Si me he visto morir,*

*ha sido de mi infancia desterrada.*

*Yo rezo en granadino diariamente*

*con un tango entre dientes, y el recuerdo*

*me hace más joven la memoria.  
Me penetran rumores, cálices  
de nostalgia, y comulgo hostia andaluza  
ante un puerto que da a todos los mares*

El primer sintagma lírico arranca esta vez con una dolorosa confesión de fidelidad a la madre tierra lejana “*nunca me fui, aguzad vuestro oído y os daréis cuenta que mi acento atestigua al toro que aún llevo bajo mi piel*”. América, confiesa la voz poética, *nunca me sacó de España*, voz y poeta aunados en amorosa denuncia de su españolidad. En un derroche de metáforas delatorias de la estirpe a la cual pertenece, el poeta nostálgicamente confiesa que *comulga hostia andaluza* y *reza en granadino* aunque masculle entre dientes un *tango porteño*. Hermosísima carta de auto presentación del poeta cuya ausencia física de España no es sino un continuo *estado de presencia* poética desde la distante América. La nostalgia que se trasluce en estos versos muestran el sello inequívoco del poeta en el exilio que se acuesta diariamente con su *cuerpo de emigrante* y con su inconfundible acento granadino muy a pesar de la distancia. Tal es el caso del poeta que proveerá las muestras líricas para este capítulo. Su identidad se va a ir revelando en “Acto de presencia” poema con el que se ha iniciado y que continúa:

*La distancia es un nudo  
en mis manos y hablo  
desde donde nací, me acuesto  
con un cuerpo emigrante todavía.*

De poco vale que el mundo sea redondo si la voz poética no lo percibe así, *no me palpa la redondez del mundo*, si para esa voz solamente existe un punto de referencia

desde cualquier lugar de la tierra, desde donde su *reloj*, el de su tiempo, *se cambia de pared* a su única otra pared, a ese su punto de referencia que es Granada.

*No me palpa la redondez del mundo.*

*Hay días*

*en que el reloj se cambia de pared*

*y repica minutos en Granada.*

¡Qué manera tan sensorial, tan objetiva de expresar conceptos tan subjetivos como TIEMPO y DISTANCIA! Esa capacidad pero más aún ese placer que experimenta el poeta en seleccionar elementos perceptibles por los sentidos y someterlos a un procedimiento metafórico cuyo resultado es el más fino trabajo de orfebrería lingüística, eso, es sensualidad poética. Sensualidad árabe que se lleva en la sangre y se expresa en español sin importar el rincón del mundo ni el siglo en que se escriba.

*¿Qué cuerpo mío es éste*

*que no está en tierra alguna y vive*

*desenrollando estelas navegadas?*

*¿De qué lado me caigo si es el cuerpo*

*quien apuntala al tiempo?*

No ha mucho que otra voz poética castellana cantó:

*caminante, no hay camino:*

*se hace camino al andar,*

*Caminante, no hay camino*

*sino estelas en el mar<sup>21</sup>*

---

<sup>21</sup> Machado, Antonio. *Cantares*.

Y más antes aún habíamos ya escuchado: *Nuestras vidas son los ríos/ Que van a dar a la mar/ Que es el morir...*<sup>22</sup>

Nuevamente conceptos tan profundos como TIEMPO y DESTINO entrelazados son puestos en función el uno del otro para comunicarnos otro concepto más abstracto más aún el de LIBERTAD de HACERNOS diariamente, forjándonos un destino individual. En el verso de Gallardo que nos ocupa, la voz poética que se sabe no *estar en tierra alguna* lo expresa en una metáfora extraordinariamente bella: *vivo*, nos dice, *desenrollando estelas*<sup>23</sup> *navegadas*. La percepción visual del rastro de un cuerpo moviente dejado sobre el agua es reforzada por otro verbo en voz activa *desenrollando* que acentúa la percepción del movimiento fluido como la vida misma, la mía, dice la voz y a la vez la de todos. Y luego, con una metáfora en la que el verbo apuntalar<sup>24</sup> sirve de pivote sensorial para sostener todo un andamiaje filosófico la voz poética cargada de una emoción lírica sin precedentes se expresa: *mi cuerpo es quien apuntala al tiempo*. El poeta podrá ser un emigrante en tierra extraña, pero la voz poética se reafirma ciudadana de un mundo sin dueño y sin edad.

*¡De cuánto espacio, España,  
estás hecha! ¡De cuánto olvido  
acosante! ¡De cuánto hueso alado  
que muere a ras<sup>25</sup> del peregrino pueblo*

<sup>22</sup> Manrique, Jorge. *Coplas a la muerte de su padre*.

<sup>23</sup> **estela**<sup>1</sup>. (Del lat. *aestuaría*, pl. n. de *stuarium*, agitación del agua). **1. f.** Señal o rastro de espuma y agua removida que deja tras sí una embarcación u otro cuerpo en movimiento.

<sup>24</sup> **apuntalar**. **1. tr.** Poner puntales. **2. tr.** Sostener, afirmar.

<sup>25</sup> **ras** (De *rasar*). **1. m.** Igualdad en la superficie o la altura de las cosas. **a ~. 1. loc. adv.** Casi tocando, casi al nivel de una cosa.

¡España hecha de espacios, de olvidos *acosantes*<sup>26</sup> y de huesos que vuelan! En este verso el poeta, quien empezara a sugerir su identidad desde los primeros versos, se identifica dolorosamente con el pueblo español. Pero no con el que anda por el mundo en viaje de turismo y de placer sino con el *pueblo español peregrino*<sup>27</sup> que ha dejado en España muchos espacios vacíos y que va llenando otros alrededor del mundo. Este verso está impregnado de sabor a exilio; lleva impreso esa sensación especial que marca al ser humano obligado a permanecer fuera de la tierra natal por cualquier particular circunstancia. La voz poética se confiesa perseguida sin tregua por los olvidos, y esa confesión es peculiar de la voz poética en el exilio. Obsérvese que dice olvidos acosantes y no recuerdos; es que el recuerdo puede ser feliz, pero el olvido es siempre doloroso y por eso es acosante. Al individuo en el exilio, poeta o no, cuando se le disipan los recuerdos no le queda más que dolorosos olvidos. De nuevo una percepción sensorial, la de huesos con alas va servir de referente para codificar y decodificar el mensaje poético catalizado por la emoción que el sujeto experimenta por la ausencia de la tierra natal.

Y así dolorosamente se expresa:

*¡De cuánta alimentada lejanía*

*humea el plato!*

*¡De cuánta expropiación<sup>28</sup> me pesa el ala,*

*Albatros<sup>29</sup> sofocado en el vacío!*

---

<sup>26</sup> **acosar.** (Del ant. *cosso*, carrera). 1. tr. Perseguir, sin darle tregua ni reposo, a un animal o a una persona.

<sup>27</sup> **peregrino, na.** (Del lat. *peregrīnus*). 1. adj. Dicho de una persona: Que anda por tierras extrañas. 2. adj. Dicho de una persona: Que por devoción o por voto va a visitar un santuario.

<sup>28</sup> **expropiar.** (De *ex-* y *propio*). 1. tr. Privar a una persona de la titularidad de un bien o de un derecho, dándole a cambio una indemnización.

<sup>29</sup> **albatros.** (Del ingl. *albatross*, *albatross*, y este de *alcatraz*). 1. m. Ave marina de gran tamaño, plumaje blanco y alas muy largas y estrechas. Es muy buena voladora y vive principalmente en los océanos Índico y Pacífico.

Interesantísima selección de los términos que forman el binomio metafórico: distancia = alimento cotidiano, este concepto de cotidianeidad es introducido por el sugerente *plato humeante*, ya que si está humeante debe tratarse de un alimento recién servido pues si no fuera así no estaría expresado en presente: *humea el plato*. El otro elemento, el sugerido, es la distancia expresada por su sinónimo, *lejanía*. Sin embargo, el binomio quedaría sin ningún sentido si no fuera por la acertadísima selección del adjetivo *alimentada* que si bien está gramaticalmente correcto resulta totalmente ilógico como modificador del sustantivo *lejanía*, lo cual a la voz poética no le interesa en lo más mínimo. Lo interesante para la voz poética es la emoción lírica que impregna a los vocablos y la fuerza con que esa emoción se traduce al sintagma lírico. El dolor por encontrarse distante del terruño es el diario alimento del exiliado. El siguiente verso es aún más emotivamente elocuente: *¡De cuánta expropiación me pesa el ala,/Albatros sofocado en el vacío!* Nuevamente dos sugerentes sensoriales: albatros y ala serán el catalizador de la emoción lírica de nuestro sujeto. Esta vez la voz poética escoge identificarse con un ave que nos permite entrever su locación geográfica dado que el albatros restringe su existencia al Océano Pacífico (y al Índico). Anteriormente ha dicho *América no me sacó de España* y también nos ha dicho que *reza con un tango entre dientes frente a un puerto* donde seguramente el majestuoso vuelo del albatros de alas delgadas y livianas le es familiar. Nuevamente la voz poética escoge los significantes *albatros* y *ala*, los somete a su emoción lírica y los metaforiza (les dota de un meta significado). El resultado es el más doloroso lamento del poeta ausente del suelo patrio. Nuevamente para lograr este efecto de nostálgico dolor el poeta selecciona dos términos que desplazan toda lógica pero que adquieren un nuevo significado en su contexto

poético dentro del cual adquieren su meta significado. Estos términos son: *expropiación*, *me pesa* y *sofocado*. Expropiación sugiere privación de algo que es propio, acción que consecuentemente deja un vacío, y el vacío lógicamente no pesa. Sin embargo la voz poética se expresa ¡*De cuánta expropiación me pesa el ala!* Es que para el sujeto poético es precisamente el vacío dejado por todo aquello de lo que está siendo privado, lo que le hace sus alas tan pesadas y le impiden volar condenándolo a morir. Entra aquí el nuevo ilógico contraste: *sofocado*, no por el peso de algo, sino precisamente *por el vacío*. La lógica se recupera en el contexto poético, porque al sujeto lírico lo que le pesa y lo sofoca es precisamente el vacío de tantas emociones expropiadas por la distancia. Este procedimiento poético en la creación de las metáforas resulta sumamente interesante y genuino del sujeto que nos ocupa.

*Te piso, lagar<sup>30</sup> madre, donde quiera  
que estoy. Me sacio de tu mosto<sup>31</sup>  
infundado<sup>32</sup>. Me abrigo con las cosas  
perdidas.*

En este verso el sustantivo *madre* usado en aposición dota de extraordinaria fuerza emotiva al referente sensorial *lagar* e introduce otro elemento muy peculiar de la poesía en el exilio: la identificación de la patria con la madre. Obsérvense las metáforas siempre de segunda potencia en las cuales las sustituciones se presentan como escalonadas, de tal manera que un referente puede serlo de otro y éste a su vez ser referente de otro; ya en esta segunda o tercera potencia es manejado dentro de todo el contexto metafórico. Tal es el caso de *lagar*, entendido como referente de patria el cual lo

<sup>30</sup> **lagar.** (De *lago*). 1. m. Recipiente donde se pisa la uva para obtener el mosto.

<sup>31</sup> **mosto.** (Del lat. *mustum*). 1. m. Zumo exprimido de la uva, antes de fermentar y hacerse vino.

<sup>32</sup> **infundado, da.** 1. adj. Que carece de fundamento real o racional.

es a la vez de madre. La voz poética confiesa que se satisface no con el vino, sino al menos con el mosto. Otra vez un adjetivo, *infundado* describiendo ilógicamente a *mosto*. Otra vez el poeta haciendo uso de sus propias licencias transpone los términos logrando dotar al conjunto metafórico de la sensación del dolor por el desamparo de la pérdida de las cosas más genuinamente suyas: su patria y su vino. Dentro de todo este contexto metaforizado viene a adquirir lógica el término *infundado* dado que para el ser humano como para el poeta la privación del suelo materno nunca tiene una razón lógica, siempre será *infundado*. Por lo que la voz se expresa así: *yo sé que un muerto me persigue,/ pero alcanzaré tu orilla/ antes de que me esperes bajo sombra.*

La voz poética comienza a despedirse. Conciente de que cada día que transcurre, uno se va muriendo poco a poco, se visualiza perseguido por ese muerto que es uno mismo y ansía llegar a la patria todavía con vida.

*Cada aurora española  
me llega con un día antes de luz.  
Bastará que haga un alto  
en el camino  
para reconocirme antes de ahora.*

En este último verso el poeta ofrece la pista final de la locación geográfica de su exilio y quizá de su peregrinar. Lo introduce a través de los referentes sensoriales: *aurora, día y luz* a través de los cuales nos deja ver que en el lugar en que él se encuentra amanece antes que en España. La voz poética nos ha venido sugiriendo pistas de su identificación con su sujeto a través de todo el “Acto de presencia”. Siguiendo esas pistas es posible concluir que se trata de un extraordinario poeta español, andaluz y granadino

pero ausente de España y residiendo en el extranjero. ¿En dónde? - En algún puerto americano en el Océano Atlántico, donde el albatros anida y se canta el tango. Indudablemente, es Buenos Aires. Al esclarecerse el enigma poético nos convencemos de que estamos ante uno de los más exquisitos poetas contemporáneos en lengua castellana. Un poeta que ha abrevado su sed de poesía en los mismos aljibes y fuentes de Granada donde la bebiera Lorca y los poetas arábigo andaluces. Un poeta cuya sensualidad se traduce y trasluce en las extraordinarias metáforas que vivifican su poesía. Un poeta español que hace gala de su herencia árabe granadina hasta tal grado que en pleno siglo XXI ha escrito casidas, ¡y de qué estirpe! Su nombre, José Carlos Gallardo. Enigma resuelto.

**Don José Carlos Gallardo<sup>33</sup>: *De casidas y otros perfumes***

La voz poética saluda así al nuevo día granadino:

*La mañana es un chorro*

*de dátíl en la palangana.*

*Me estoy lavando*

*la cara*

*y es un jabón de hierbas*

*el alba.*

*El sol es un concierto*

*de alas*

---

<sup>33</sup> **José Carlos Gallardo**, nació en Granada en 1925. En 1957 se trasladó a Argentina. Es jefe de Cursos del Instituto Argentino de Cultura Hispánica y secretario de la Oficina Cultural de la Embajada de España en Buenos Aires. Periodista, conferenciante, novelista, ensayista, crítico de arte. Fue fundador y es actualmente presidente del Aula de Poesía Española «Antonio Machado».

*batidas con espuma*

*de aguas:*

*amanece con frío*

*sobre Granada.*<sup>34</sup>

Nuevamente Granada viene a ser el catalizador del acto poético. Nuevamente la sensualidad árabe que ha venido colándose por las venas de los siglos y las distancias va a florecer metáforas en *Casidas y otros perfumes* de José Carlos Gallardo. Ni la casida ni la sensualidad árabe han muerto. La vimos nacer sobre el lomo de un camello en el desierto de Arabia y retozar seductora por los jardines del Al Ándalus. Hemos asistido a sus nupcias con Lorca y la contemplamos yacer voluptuosamente con él en *El Diván del Tamarit*. Esa misma casida ahora en la madurez de su existencia, perfumada y sensual, se regodea por las calles de Buenos Aires del brazo del más joven de sus amantes, José Carlos Gallardo. Gallardo es un poeta español que a pesar de medio siglo de ausencia de su patria aún *comulga ostia andaluza* y *reza en granadino* mientras musita entre dientes un tango argentino. Esta vez la voz poética se reviste de nostalgia por la Granada que es y la que fue, y rinde homenaje a la sensualidad árabe heredada metaforizándola en *De casidas y otros perfumes*, obra que proveerá las muestras para corroborar que la sensualidad árabe está aún presente en la poesía española y que la metáfora es su más genuino exponente. Los versos de Gallardo son extraordinariamente sensoriales pero a la vez son profundamente afectivos por eso sirven de evidencia para corroborar esta tesis. Se diría que sus metáforas pueden escucharse como si fueran un enjambre danzarín de coloreadas libélulas apenas rozando la superficie de todas las aguas de Granada y bajo el cielo azul de Andalucía. Porque la poesía de Gallardo al igual que la de Lorca, es su

---

<sup>34</sup> Casida XXIII, “*De casidas y otros perfumes*”

patria chica. Dos granadinos con duende, pero no con el mismo duende, escribiendo Granada en versos con sabor de recuerdos de infancia, de amigos, de amores, de madre. De callejas estrechas nevadas de azahares y campanas que dialogan en el viento tres veces al día disputándose el espacio con “estrangulados cauchiles”. Los estimulantes sensoriales son los mismos pero sometidos a diferente emoción lírica y procedimientos distintos que dan por resultado una metáfora peculiar y distinta aunque igualmente sensorial y sensual como se podrá apreciar en el transcurso de este tercer capítulo. Sensualidad es el placer de los sentidos, placer que se traduce lingüísticamente en metáfora por la cual palabra se colorea y adquiere sonoridad y armonía. Se solidifica o se diluye, se perfuma o se saborea al arbitrio de la emoción lírica que el sujeto poético le imprime. *De casidas y otros perfumes* es para Gallardo, lo que el *Diván del Tamarit* para Lorca: el homenaje más genuino a la sensualidad árabe hecha metáfora dentro de los muros de Granada a la que cada uno de ellos inmortaliza con su particular voz poética.

Hablando de estimulantes sensoriales, dígame si no es un estimulante *sonoramente perfumado* logrado con palabras diligentemente escogidas lo que se puede apreciar en la casida VIII de Gallardo:

*Albahacas<sup>35</sup> a tus pies. Y sándalo.<sup>36</sup>*

*Y salvia<sup>37</sup> de hojaldre<sup>38</sup> y hollejo<sup>39</sup> de cantueso<sup>40</sup>*

---

<sup>35</sup> **albahaca.** (Del ár. hisp. *alḥabáqa*, y este del ár. clás. *ḥabaqah*). 1. f. Planta anual de la familia de las Labiadas, con tallos ramosos y velludos de unos tres decímetros de altura, hojas oblongas, lampiñas y muy verdes, y flores blancas, algo purpúreas. Tiene fuerte olor aromático y se cultiva en los jardines.

<sup>36</sup> **sándalo.** (Del gr. σάνδαλον). 1. m. Planta herbácea, olorosa, vivaz, de la familia de las Labiadas, con tallo ramoso de cuatro a seis decímetros de altura, hojas pecioladas, elípticas, y lampiñas, con diente-cillos en el borde, y flores rosáceas. Es originaria de Persia y se cultiva en los jardines.

<sup>37</sup> **salvia.** f. Mata labiada, de la que hay varias especies. Alcanza hasta seis u ocho decímetros de alto. Es común en los terrenos áridos de España.

<sup>38</sup> **hojaldre.** (De *hojalde*). 1. amb. Masa de harina muy sobada con manteca que, al cocerse en el horno, forma muchas hojas delgadas superpuestas.

*y abedules<sup>41</sup> forrados de aguacales<sup>42</sup>*  
*gayubas<sup>43</sup> como lecho y un telar de nenúfares<sup>44</sup>*  
*por ajaquefa<sup>45</sup>. Lindarajas verdes*  
*para esperar la hora del tiempo*  
*y un mirador con peines y ajabebas<sup>46</sup>*  
*que rehílen<sup>47</sup> silbos, un perfil*  
*de rifeños<sup>48</sup> cañaverales.*

Parece que escasean los calificativos para describir la sonoridad y el movimiento que la voz poética le imprime a estos versos. Sonoridad pero no estruendosa sino en majestuosa cadencia de sonidos lograda por la meticulosa selección de los términos sonoros sobre todo de origen árabe. Movimiento pero no un movimiento lineal, sino más bien centrífugo porque la fuerza emotiva emite de sustantivos que se van acomodando alrededor de un centro al *cual describen* en un movimiento ascendente y

---

<sup>39</sup> **hollejo**. (Del lat. *follicūlus*, saco pequeño, cascabillo). 1. m. Piel delgada que cubre algunas frutas y legumbres, como la uva, la habichuela, etc.

<sup>40</sup> **cantueso**. 1. m. Planta perenne, de la familia de las Labiadas, semejante al espliego, de cinco a seis decímetros de altura, con tallos derechos y ramosos, hojas oblongas, estrechas y vellosas, y flores olorosas y moradas, en espiga que remata en un penacho.

<sup>41</sup> **abedul**. (Del lat. *\*betūle* o *\*betūlus*, vars. de *betulla*). 1. m. Árbol de la familia de las Betuláceas, de unos diez metros de altura, con hojas pequeñas, puntiagudas y doblemente aserradas o dentadas, y dispuestas en ramillas colgantes que forman una copa de forma irregular que da escasa sombra. Abunda en los montes de Europa, y su corteza, que contiene un aceite esencial, se usa para curtir y aromatizar pieles.

<sup>42</sup> **aguacal**. (De *agua* y *cal*). 1. m. Lechada de cal, con algo de yeso, que se emplea para enjalbegar.

<sup>43</sup> **gayuba**. (De or. inc.). 1. f. Mata de la familia de las Ericáceas, tendida, siempre verde y ramosa, con hojas amontonadas, lustrosas, elípticas, pecioladas y enteras, flores en racimos terminales, de corola blanca o sonrosada, y fruto en drupa roja y esférica de seis a ocho milímetros de diámetro.

<sup>44</sup> **nenúfar**. (Del ár. *naylūfar*, este del pelvi *nīlōpal*, y este del sánscr. *nīlauptala*, loto azul). 1. m. Planta acuática de la familia de las Ninféaceas, con rizoma largo, nudoso y feculento, hojas enteras, casi redondas, de peciolo central y tan largo que, saliendo del rizoma, llega a la superficie del agua, donde flota la hoja; flores blancas, terminales y solitarias, y fruto globoso.

<sup>45</sup> **ajaquefa**. (Cf. *azaquefa*). 1. f. tejado (|| de edificio)

<sup>46</sup> **ajabeba**. (Del ár. hisp. *aššabbába*, y este del ár. clás. *šabbābah*). 1. f. Flauta morisca.

<sup>47</sup> **rehilar**. (Del lat. *\*refilāre*, de *filum*, hilo). 1. tr. Hilar demasiado o torcer mucho lo que se hila. 2. intr.. Dicho de ciertas armas arrojadas, como la flecha, cuando van con mucha rapidez: Producir ruido o zumbido

<sup>48</sup> **rifeño, ña**. 1. adj. Natural del Rif. U. t. c. s. 2. adj. Perteneciente o relativo a esta comarca de Marruecos.

descendente al mismo tiempo ya que regresan nuevamente hacia ese centro, a la cosa descrita que es Granada la cual les genera su fuerza. Obsérvese la casi total ausencia de verbos y los pocos que hay, seis para ser exactos, están en subjuntivo: *que rehílen, que sea, donde sea, que baje*; uno en infinitivo: *para esperar* y el último en un significativo *dando a morir*.

La voz poética continúa su homenaje sonoramente perfumado a su misteriosa amante, a cuyos pies quiere albahacas y sándalo perfumado, y abedules con sus troncos blanqueados de cal. Para ella también quiere un lecho siempre mullido y verde y salpicado de flores blancas como follaje de gayubas. Sobre ella un techo como tejido de nenúfares. A este punto la voz poética no lleva a la Alambra, al jardín de Lindaraja dándonos la clave del poema entero. La amante secreta no puede ser otra que Granada a quien la voz poética le ofrece *Lindarajas*<sup>49</sup> verdes, en el recuerdo de épocas del verdor perpetuo de la Alhambra *para esperar juntos la hora del tiempo*, el de los sueños. Antaño, en su mirador (el de Lindaraja) sin duda alguna la amada acicalaba sus cabellos (*con peines*) mientras flautas moriscas (*ajabebas*<sup>50</sup>) iban enredando( *que rehílen*<sup>51</sup>) silbos y dibujando con notas musicales los perfiles rifeños de la costa marroquí (de Rif) en una inconfundible sinfonía árabe. Aquí, la Alhambra, ciudad de ensueños, allá y amurallada Granada, la amante tal como antaño se divisaba desde el mirador de Lindaraja.

*Y alcalifas*<sup>52</sup> y *albendas*<sup>53</sup>

---

<sup>49</sup> **Lindaraja** (Alhambra) . En el mirador de Lindaraja, podemos leer el siguiente poema: "Yo soy de este jardín el ojo fresco" (...) "En mi, a Granada ve, desde su trono.

<sup>50</sup> **ajabeba**. (Del ár. hisp. *aššabbāba*, y este del ár. clás. *šabbābah*). 1. f. Flauta morisca.

<sup>51</sup> **rehilar**. (Del lat. *\*refilāre*, de *filum*, hilo). 1. tr. Hilar demasiado o torcer mucho lo que se hila. 2. intr.. Dicho de ciertas armas arrojadas, como la flecha, cuando van con mucha rapidez: Producir ruido o zumbido.

<sup>52</sup> **alcalifa**. **califa**. (Del fr. *calife*, y este del ár. clás. *ḥalīfah*, vicario). 1. m. Título de los príncipes sarracenos que, como sucesores de Mahoma, ejercieron la suprema potestad religiosa y civil en algunos territorios musulmanes.

*para el Día de Todos los Soñados,  
una algaba que sea torre de la alcazaba.*

Nótese las mayúsculas en Día de Todos los S(antos) oñados, el día soñado por todos, el de los sueños de ayer, de la época del Al Ándalus y de la Granada que la voz poética eterniza, porque le canta a la que ha sido:

*Tu boca, llave de la aljama<sup>54</sup>.  
Tu cuerpo, baldaquín<sup>55</sup> para mis ocios,  
taifa<sup>56</sup> de tan perdida herencia,  
y un reino de jallullas y de dátiles  
donde sea curso legal el trueque de la oblea.*

Pero la emoción poética no se queda sólo en lo que fue Granada, añoranza de un pasado, sino en lo que le gustaría que fuera, un espacio *donde sea curso legal el trueque de la oblea*, donde la ostia (oblea) cristiana pueda cambiarse por pan judío o por una oración coránica sin infringirse leyes como lo fuera en tiempos ya idos. Por eso el poeta lo expresa en subjuntivo: donde sea, allí en su utópica Granada donde también quiere haya:

*Alhelies, lebrillos<sup>57</sup> alfareros  
y agua de anís que baje de la Sierra.  
Y en medio, tu desnudo desamparo*

---

**53 albenda.** (Del ár. hisp. albánd, este del ár. clás. band, y este del persa band). 1. f. Colgadura de lienzo blanco usada en lo antiguo, con adornos a manera de red o con encajes de hilo, cuyas labores representaban figuras de flores y animales.

**54 aljama1.** (Del ár. hisp. alġamá'a, y este del ár. clás. ġamā'ah, infl. en su forma por aljama2). Junta de moros o judíos.

**55 baldaquín** (De Baldac, nombre dado en la Edad Media a Bagdad, de donde venía una tela así llamada). Especie de dosel o palio hecho de tela de seda.

**56 Taifa** (Del ár. clás. ṭā'ifah, facción). 1. f. Cada uno de los reinos en que se dividió la España árabe al disolverse el califato cordobés.

**57 lebrillo.** 1. m. Vasija de barro vidriado, de plata u otro metal.

*dando a morir las llaves de tu huerta.*

Es que para la voz poética, toda la carga emotiva de amor motivada por todos los sueños de antaño, de lo que *fuera* (así en subjuntivo) Granada y lo que el poeta *quisiera que volviera a ser* (también en subjuntivo) se desvanece ante la realidad de lo que su amada está sufriendo progresivamente en el presente y por eso cambia de tono. Magistralmente el poeta, logra este cambio con un solo trazo lingüístico: *dando a morir*. El único verbo en presente que hay en todo el poema es éste; y obsérvese que la fuerza emotiva no emana solamente del simple presente indicativo sino de un presente progresivo. Parece que el poeta observa como Granada ha ido cambiando desde el lejano 1492 en que materialmente entregara las llaves de la ciudad-huerto al vencedor cristiano, hasta el presente. En este presente, otro intruso conquistador autodenominado progreso, va matando progresivamente a su amada Granada, por eso la voz poética llora el desnudo desamparo en que se encuentra, ni más ni menos como llorara el beduino árabe ante los despojos del desolado campamento donde él y su amada disfrutaran el amor, y como según la leyenda llorara Boadbil al despedirse de Granada. Impotente, la voz lírica se erige en celador del huerto de su amada y se guarda la llave en el arcón de la poesía, donde sólo pocos elegidos tienen acceso. Elegidos, como Gallardo que llevan la sensualidad árabe en su sangre poética y que la saben traducir en metáforas tan sonoras y perfumadas como las de Gallardo en la casida VIII que se acaba de presentar. Esta casida llama poderosamente la atención porque en todo el poema, el poeta crea las metáforas, prácticamente estimulando más de uno de los sentidos pero no con conceptos sino con los vocablos de por sí. Primeramente, el oído: debido a la cuidadosa elección acústica de las palabras el poema entero “suena” por sí mismo al leerlo en voz alta y la musicalidad

metaforiza la cadencia y el acento del idioma árabe, en el cual el sonido de la J (hojaldre, hollejo, ajaqueja, lindareja etc.) es peculiar al escucharlo. Valga la aclaración que para establecer la relación de sonoridad no estamos refiriendo a la estricta relación semántica de los términos sino a la aliteración que se produce y que establece el puente metafórico que nos interesa en cuanto a la sensualidad árabe y su manifestación en la metáfora sensorial. El segundo de los sentidos estimulado es la vista ya que un buen número de los términos claves son referentes de plantas. Muchas de ellas lo son a la vez plantas aromáticas, con lo cual se estimula el olfato. Con el objeto de que el lector pueda comprobar objetivamente los conceptos mencionados, se ha provisto simultáneamente la definición de la mayoría de esos términos.

Se explicó anteriormente que las casidas tanto de Lorca como de Gallardo, no conservaron ni la forma, ni el espíritu rígido de la casida clásica islámica los cuales se readaptaron ya en el Al Ándalus, pero sí conservan el espíritu libre y sensual de la casida preislámica, de allí la voluptuosidad que se trasluce en ellas y que Gallardo metaforiza en vocablos directamente referentes a la sensorialidad árabe en la casida VIII.

La casida XXI es una elocuente expresión de la más genuina sensualidad. Además nos permite confirmar cómo esa sensualidad ha venido haciéndose metáfora a través de los siglos y al pasar Granada sentó sus allí sus reales. Granada es musa y es duende. Es sultana gloriosa y es madre añorada. Granada es mujer voluptuosa y violeta perfumando jardines. Granada podrá ser las mil y una noches pero Granada ha sido, es y será siempre: metáfora. Gallardo lo atestiguan en su sonora voz poética:

*¡Todavía, los gallos ensayando su aurora!*

*De madrugada, los relojes convenían*

*Un circuito de conversaciones*

*Sobre la hora en punto del milagro:*

*La Catedral*

*La Audiencia, la Campana de la Vela,*

*San Pedro y las Angustias componían*

*un carillón de todos los armonios y se oían*

*Las madres de los vinaterios cantorales y sonámbulos.*

¡Cómo no reconocer que la voz poética está describiendo a Granada! y, ¡de qué manera! Metáfora tras metáfora la voz va logrando crear una sinfonía de colores y sonidos desde el primer sintagma lírico hasta el último, sinfonía que dura solamente unos minutos pero que la voz poética eterniza. Es de madrugada en Granada cuando “*los gallos están todavía ensayando su aurora*. ¡Los gallos ensayando su acto teatral! Su presentación en la escena del día acompañados por el coro metálico de todas las iglesias de la ciudad. El gallo es el referente sensorial que proporciona el estímulo a la voz poética, que al ser sometido a la emoción lírica del sujeto se metaforiza en el actor principal de un acto dramático cuyo escenario es Granada en la madrugada. Sabemos que es Granada por los referentes de los nombres de las iglesias. Usando como referido *los relojes convenían un circuito de conversaciones* la voz poética nos deja entrever que todas las campanas participan tocando simultáneamente en el acto sinfónico anunciado por el gallo y que se lleva acabo a *la hora en punto del milagro*, del milagro de la vida, o sea las cuatro en punto de la madrugada pues según cuentan las abuelas, esa hora era la *hora del engendro*. El velador nocturno que cantaba las horas por las calles, anunciaba las cuatro con el grito: ¡es la hora del engendro! y las parejas en sus alcobas respondían cada

una a su manera, aportando su participación en otro acto, del *milagro* de la vida a *su hora en punto*.

La voz poética nos confiesa ahora abiertamente que su emoción lírica es motivada por Granada con lo que significa para el sujeto poético,

*Granada era una fiesta arrepenida*

*En la orla musical del calendario*

*Y le salían topos a los pájaros, martillos*

*De ron a los naranjos, xilófonos*

*De luz a los troncos sinfónicos de los campanarios.*

*Todavía los gallos sin salir de su casa.*

*¡Y anaranjados!*

Dígase si no hay sensualidad en estos versos. El poeta juega con los estimulantes sensoriales y el placer que el juego le produce le induce a repetirlos insaciablemente en metáforas sensoriales: *la orla musical del calendario, xilófonos de luz, troncos sinfónicos, y para rematar gallos anaranjados*. ¡Granada y sus naranjos! Los hay tantos, que anaranjean al sol y hasta los gallos son anaranjados.

*De casidas y otros perfumes* es un poemario compuesto de treinta y una casidas, todas ellas girando alrededor de un centro emisor de la emoción lírica del sujeto poético: Granada. Granada se presenta al poeta a veces desnuda, en la realidad de su presente, a veces levemente recubierta con sutiles tules orientales tras el socaire de una ventana al tiempo, pero Granada está siempre allí como el pivote central que sostiene todo el poemario. Ante la imposibilidad de presentar un análisis de cada casida en su totalidad, se encogerán muestras que permitan demostrar que la sensualidad árabe está aún viva en la

poesía de Gallardo quien lo evidencia por medio de sus exquisitas metáforas sensoriales. Tendremos también en cuenta que tanto para Gallardo como para Granada es en sí una metáfora. Metáfora que deja de serlo sólo para convertirse en símbolo, y ese símbolo es el de la estirpe de la que ambos poetas se enorgullecen, su estirpe árabe. La estirpe que reinó gloriosa en Granada en un momento sin tiempo de su historia. Si ambos poetas no ostentaran con orgullo herencia lo evidenciarían en sus versos. Seleccionaremos algunos de Gallardo para comprobarlo en la “Casida II”:

*Me iré a Agmat<sup>58</sup> y forjaré cadenas*

*Con óxido de Sur y moho de alondras*

Dice la voz poética desde la lejanía, añorando el tiempo ido cuando Sevilla conoció las horas de mayor esplendor andalusí con reyes poetas de la estirpe de Al Mu'tamid quien murió desterrado en Agmat.

*Me haré tierra que espera lo que ha sido:*

*Cinamomo<sup>59</sup>, diván, mirra<sup>60</sup> y alfombra,*

*Guzla<sup>61</sup> y alberca con biseles*

*De menta, <sup>62</sup>la barbarie del aroma.*

---

<sup>58</sup> **Agmat**, ciudad cerca de Marrakech (Marruecos) donde Al Mu'tamid, el rey poeta de Sevilla fue desterrado y muere en el Siglo XI.

<sup>59</sup> **cinamomo**. (Del lat. *cinnamōmum*). 1. m. Árbol exótico y de adorno, de la familia de las Meliáceas, que alcanza unos seis metros de altura, con hojas alternas, compuestas de hojuelas lampiñas y dentadas, flores en racimos axilares de color de violeta y de olor agradable, y cápsulas del tamaño de garbanzos, que sirven para cuentas de rosario. Su madera es dura y aromática.

<sup>60</sup> **mirra**. (Del lat. *myrrha*, y este del gr. μύρρα). 1. f. Gomorresina en forma de lágrimas, amarga, aromática, roja, semitransparente, frágil y brillante en su estructura. Proviene de un árbol de la familia de las Burseráceas, que crece en Arabia y Abisinia.

<sup>61</sup> **guzla**. (Del fr. *guzla*). 1. f. Instrumento de música de una sola cuerda de crin, a modo de rabel, con el cual los ilirios acompañan sus cantos.

<sup>62</sup> **menta**. (Del lat. *menta*, y este del gr. μίνθα). 1. f. hierbabuena.

Cada uno de los términos: *cinamomo, diván, mirra, alfombra guzla, albercas* con biseles de *menta* que le trae el aroma de la barbarie, en la barbarie del aroma son en sí metáforas cuyo inconfundible referente es la cultura árabe que el sujeto poético añora.

En la “casida IV”, Granada tiene sabor a infancia en la memoria. Recuérdese que en la memoria del sujeto poético en el exilio, los recuerdos luchan por no volverse espejismos en el desierto del olvido.

*Las calles son ahora aprendizaje  
de recuerdos, telar de peristilos:  
has pasado y el tiempo  
ya no sabe que hacer con tu espejismo.  
El Albaycín<sup>63</sup> teje azulejos y pájaros  
alfombras, fuentes, aéreos paraísos.  
no mires más el agua: ya es tu sombra,  
icono<sup>64</sup> candeal<sup>65</sup> de los sentidos.*

Para la voz poética la Granada de hoy es ya un espejismo de lo que antaño fuera. De los otrora manantiales de aguas cristalinas son ahora nada más que una imagen, engaño de los sentidos.

En la “Casida V” hay en la voz poética un sabor de reproche a la ciudad amada, mezclado con dolor por lo perdido. Desde las torres de la Alhambra nuestro sujeto poético contempla la ciudad cuya destrucción le proporciona la emoción que imprime a su planto.

---

<sup>63</sup> **Albaycín:** antiguo barrio musulmán de Granada.

<sup>64</sup> **icono o icono.** (Del fr. *icône*, este del ruso *ikona*, y este del gr. bizant. εἰκών, -όνοϛ). 1. m. Representación religiosa de pincel o relieve, usada en las iglesias cristianas orientales 2. m. Signo que mantiene una relación de semejanza con el objeto representado.

<sup>65</sup> Del dialect. *cande*, blanco, y este del lat. *Candidus* **Trigo candeal/blanco.**

*¡Ay de Granada...!*  
*Los muecines<sup>66</sup> lloran*  
*Tanta desolación de buena piedra*  
*Y por los alminares<sup>67</sup> hay ruinosos*  
*Alcotanes,<sup>68</sup> botines de tormenta.*  
*No estás, ¡ay de tus dedos...*  
*El orégano*  
*Ya no es unguento o lengua por tus piernas*  
*las sábanas aguardan*  
*El invierno candel de la alacena.*  
*Corta arrayanes<sup>69</sup> y teje un desierto*  
*Donde Abú Beker Mohammed<sup>70</sup> sea fiesta*  
*De soledad, destierro*  
*Y agorería de albas en cadena.*

Ahora la voz poética se lamenta de su propio destino, el único que le espera en la ausencia de su Granada que se fue sin retorno.

*¡Ay, de mí condenado a ser un agua,*  
*sin acequia,*  
*a irme sembrando en humus de memoria*  
*o escarchada entrada que no tiene puerta!*

<sup>66</sup> **muecín.** (Del fr. *muezzin*). 1. m. Musulmán que convoca desde el alminar.

<sup>67</sup> **alminar.** (Del fr. *minaret*, y este del turco *minare*). 1. m. Torre de las mezquitas, por lo común elevada y poco gruesa, desde cuya altura convoca el almuédano a los mahometanos en las horas de oración.

<sup>68</sup> **alcotán.** (Del ár. hisp. *quṭān*, y este del ár. clás. *qaṭām*). 1. m. Ave migratoria, falconiforme, semejante al halcón.

<sup>69</sup> **arrayán.** (Del ár. hisp. *arrayhān*, y este del ár. clás. *arrayhān*). 1. m. Arbusto de la familia de las Mirtáceas, de dos a tres metros de altura, oloroso, con ramas flexibles, hojas opuestas, de color verde.

<sup>70</sup> **Abú Beker** (*Abū Bakr*), fue el suegro y sucesor de Mahoma y por lo tanto primer califa del Islam.

De nuevo la voz poética dolorosamente apostrofa a su amada:

*¡Ay de Granada,  
arco iris,  
de luto que amordaza las adelfas!*<sup>71</sup>

Resulta interesante destacar el verso con que la voz poética se despide. La emoción no parece ser motivada únicamente por la nostalgia de lo perdido sino que expresa algo más. Primeramente obsérvese el oxímoron arco iris de luto. Si el arco iris es signo de alegría ¿por qué ha de ser de luto, o sea de tristeza? Quizás deba tomarse en cuenta que si para el cristiano el color negro <sup>72</sup> es símbolo de luto, no lo es para el musulmán para quien el luto se expresa con el color blanco <sup>73</sup>, primigenio al arco iris que muestra todos los colores del espectro. Además, para la voz poética ese arco iris de luto que es Granada amordaza las adelfas que son plantas venenosas. A diferencia de las referencias anteriores a plantas del ecosistema granadino o de la cultura árabe todas han sido plantas beneficiosas, olorosas o decorativas con excepción de las adelfas *amordazadas por Granada*. ¿Qué misterio poético se encierra en esta despedida? Podría ser tal vez una premonición encerrada en una metáfora: que el veneno que destruyó a Granada está ahora amordazado por una aparente paz (el iris) pero que aunque amordazado está aún latente. El misterio poético es a veces intrincable y no nos es dado a los profanos el poderlo penetrar. A este punto no nos queda otra posibilidad que la de

---

<sup>71</sup> **adelfa**. (Del ár. hisp. *addifla*, este del ár. clás. *diflā*, y este del gr. δάφνη, laurel). 1. f. Arbusto de la familia de las Apocináceas, muy ramoso, de hojas persistentes semejantes a las del laurel, y grupos de flores blancas, rojizas, róseas o amarillas. Es venenoso y florece en verano.

<sup>72</sup> **negro, gra**. (Del lat. *niger, nigri*). 1. adj. Se dice del aspecto de un cuerpo cuya superficie no refleja ninguna radiación visible. 2. adj. Se dice de la ausencia de todo color.

<sup>73</sup> **blanco**, ca. (Del germ. *\*blank*; cf. a. al. ant. *blank*). 1. adj. Del color que tienen la nieve o la leche. Es el color de la luz solar, no descompuesta en los varios colores del espectro.

creer a la voz del poeta, sus razones tuvo para esconder su misterio en el arcano poético de una bella metáfora.

Los referentes a la cultura árabe y a Granada son el eje de todas las metáforas en *De casidas y otros perfumes*, ellos proporcionan el elemento real, y el denotativo es el referido mismo que hemos ido proporcionando concientemente en notas al pie del texto. Su deliciosa abundancia dota a los poemas de esta obra de un espíritu inconfundiblemente morisco y granadino, tal se aprecia en la “Casida IX”:

*Al alba, los regantes de la Vega*

*Hacen conjuros con los juncos de las acequias,*<sup>74</sup>

*y desde el Muley Hacém<sup>75</sup> a Sierra Elvira<sup>76</sup>*

*lanza discos de luna la Campana de la Vela.*

La voz poética hace gala de sensualidad en esta descripción de las madrugadas granadinas y lo hace a través de metáforas puramente sensoriales: *los regantes de la Vega*, dice la voz poética refiriéndose a los ríos que la riegan (Darro, Genil ) *hacen conjuro con los juncos de las acequias*. La visión de los ríos alternado fórmulas mágicas con los juncos resulta de por sí bella, pero para la voz poética le falta el toque árabe y los juncos tienen que ser de las acequias. Éstas son un genuino aporte de los árabes quienes las construyeron para distribuir el agua de los ríos dentro de la ciudad. Referencias en árabe en tropel, la *Campana de la Vela lanza discos de luna desde Muley Hacém a Siera Elvira*. La Sierra Nevada donde está el pico Muley Hacen está ubicado en dirección opuesta a Sierra Elvira, quedando en medio de los dos la iglesia de La Vela cuya

---

<sup>74</sup> **acequia.** (Del ár. hisp. *assáqya*, y este del ár. clás. *sāqiyah*, irrigadora). 1. f. Zanja o canal por donde se conducen las aguas para regar y para otros fines.

<sup>75</sup> **Muley Hacen**, padre de Boadbil, último rey de Granada. Según la leyenda cuando falleció, fue enterrado en el pico más alto de Sierra Nevada, conocido con su nombre, Mulhacen al fondo de la Alhambra.

<sup>76</sup> **Sierra Elvira:** Sierra Elvira se encuentra al noroeste de la ciudad de Granada.

campana indudablemente refleja los rayos de luna. El viento al mover la campana produce el efecto de los rayos moviéndose de un lado al otro. La percepción sensorial es traducida por la voz poética en la bellísima metáfora: la campana de la Vela lanza discos de luna

En esta “Casida IX” la voz poética ha descrito festivamente una mañanita granadina como hubo de presenciar muchas. Curiosamente en el último verso el tono cambia, hay en él como un presagio de despedida con sabor de ausencia:

*Dejo la mano inerte en tu cintura,  
Me dispongo a morir como gusano de seda  
Y te oigo respirar honda y callada, cráter  
que espera la resurrección de su ceniza congénita.*

Pero la disposición de morir como un gusano de seda no es realmente morir sino la preparación de un renacimiento. Es que el poeta no puede convencerse que todo el esplendor que Granada viviera haya de morir para siempre y la imagina como un volcán que conserva en su interior el fuego que un día fue ceniza pero que puede llegar a ser fuego nuevamente. La voz poética se dispone a entrar en la pupa de la espera, pero de la espera de un renacimiento, el de Granada y el suyo mismo.

A partir de la “Casida XI” se va haciendo evidente ese sentimiento de ausencia que se presagiara en la casida anterior. La ausencia que a la voz poética le duele es por supuesto la ausencia de Granada, su amada de rostro moruno y cuyos muslos son “*la pirueta hipnótica de un surtidor o de una mejorana*”<sup>77</sup> Así la describe en la casida XI en

---

<sup>77</sup> **mejorana.** (De *mayorana*). 1. f. Hierba vivaz de la familia de las Labiadas, con tallos de tres a cuatro decímetros de altura, algo leñosos en la base, hojas aovadas, enteras, blanquecinas y lanuginosas, flores en espiga, pequeñas y blancas, y fruto seco con semillas redondas, menudas y rojizas. Es originaria de Oriente, se cultiva en los jardines por su excelente olor, y suele usarse en medicina como antiespasmódica.

la cual son precisamente el agua y plantas las que proporcionan al sujeto poético es estímulo sensorial evocador de su amante. Recuérdese que en Granada el agua es la anfitriona y la invitada.

*Pasas por los caños y las fuentes*

*Como si en tus piernas agua el se desnudara*

*Y es un templo de ahogo<sup>78</sup> y hierbabuena*

*El minarete<sup>79</sup> de tu minifalda.*

Cuatro versos y cuatro metáforas de la más deliciosa imaginaria sensual.

La primera, Tú, mi amada (mi Granada) *pasas por los caños y las fuentes*. La voz poética bajo la emoción del amor invierte los términos gramaticales de tal manera que la expresión lógica el agua de los caños y las fuentes pasan por ti, (Granada) adquiere una fuerza emotiva indiscutible a través del proceso de inversión sintáctica., que además sirve de base para las metáforas que le siguen; como si el agua te desnudara las piernas, ordena decir la sintaxis. Expresión tan prosaica no satisface a la voz poética que bajo el efecto de su emoción lírica visualiza al agua desnudándose en las piernas de su amada y así lo traduce lingüísticamente, en una metáfora que forma a la vez un símil con el verso anterior: *como si en tus piernas agua el se desnudara* . Mujer y Granada continúan siendo una sola imagen para el sujeto poético y por lo tanto ambas imágenes poseen cualidades intercambiables dentro de la realidad poética de ese sujeto, como ya se observó anteriormente. Véase si no es así: *y es un templo de ahogo y hierbabuena/ El minarete de tu minifalda*.

---

<sup>78</sup> **ahogo.** (De *ahogar*1). 1. m. Aprieto, congoja o aflicción grande.

<sup>79</sup> **minarete o alminar.** (Del fr. *minaret*, y este del turco *minare*). 1. m. Torre de las mezquitas, por lo común elevada y poco gruesa, desde cuya altura convoca el almuédano a los mahometanos en las horas de oración.

Minarete, templo, ahogo y hierbabuena son términos que pertenecen a una misma realidad objetiva, la que los sentidos perciben y que el poeta selecciona por un convenio entre él y el sujeto poético. Para el caso: el minarete tiene una forma cilíndrica algo ancha y es parte estructural de la mezquita que es el templo musulmán. A la mezquita (templo) se va dejar los ahogos, las preocupaciones (a desahogarse) pero los musulmanes también van a tomar té de menta (hierbabuena) con bocadillos dulces, después de los rituales del baño y la oración. En la otra realidad, la realidad subjetiva que es privativa del sujeto poético existe únicamente la doble realidad mujer/Granada . La emoción poética indispensable en todo acto lírico actúa de catalizador permitiendo que ambas realidades se fusionen en el sujeto poético. Éste entonces “acomoda” los términos de ambas realidades de tal manera que reproduzcan lo más fielmente posible esa meta realidad, el resultado lingüístico es la metáfora. Y es así como para nuestro sujeto, su amada- Granada le presta el minarete de su mezquita para que su amada-mujer, la use como minifalda. Por supuesto que en el mundo poético las leyes de la “lógica emotiva” no participan de las leyes de la Lógica científica.

Melancolía y nostalgia son emociones que se acrecientan con la distancia y el tiempo. Para un poeta que se ve forzado por cualquier razón a permanecer ausente de la patria esas emociones se intensifican a tal grado que algunas capacidades intelectuales tan básicas como la memoria se ven afectadas. La memoria en el sujeto exílico se vuelve selectiva, escoge lo que quiere recordar e intenta olvidar lo que no quiere recordar. Es como si el tiempo se congelara en la memoria y se fijara en momentos y hechos a los que se regresa compulsivamente una y otra vez. Si ese sujeto de exilio, es a la vez poeta, el resultado de este proceso se traduce en una poesía intensamente personal y emotiva. Y las

metáforas e imágenes que son producto de tal emoción resultan igualmente intensas y muy personales. La poesía de José Carlos Gallardo responde en gran manera a estas características y en *De casidas y otros perfumes* es posible percibir las a en varias de las casidas y parece que se expresa con más frecuencia a medida que se avanza hacia final del poemario. En la “Casida XI” es posible como la voz poética expresa su nostalgia a través de metáforas saturadas de la sensualidad árabe que predomina en todas las casidas. A continuación se presentan varias muestras en las cuales la experiencia dolorosa de la ausencia y la separación son el catalizador emotivo del acto poético. La casida XI concluye con los siguientes versos:

*Yo templo mi rabel<sup>80</sup> a ver si escucho  
el silencio que tanto abismo amasa,  
el son oscuro  
que nos separa*

Vale la pena destacar el instrumento musical que la voz poética escoge para expresar su dolor. No dice, yo templo mi lira sino mi *rabel*, quizás porque su emoción de la despedida es muy árabe o es porque se duele de lo árabe que se ha ido de Granada.

En la “Casida XIV”, el sujeto lírico da rienda suelta a su emoción y desde su lejanía sin distancia y su tiempo sin memoria la traduce en inconfundibles metáforas granadinas:

*Todo me sigue: el pez lleno de alberca,  
La paloma por la cucaña<sup>81</sup> de un meridiano*

---

<sup>80</sup> **rabel**<sup>1</sup>. (Del ár. hisp. *rabáb*, y este del ár. clás. *rabāb*). 1. m. Instrumento musical pastoril, pequeño, de hechura como la del laúd y compuesto de tres cuerdas solas, que se tocan con arco y tienen un sonido muy agudo.

*Un Jueves con jalea de barretas.*

*La volaera dando colores al espantapájaros,*

*La voz crepuscular*

*De un almuédano<sup>82</sup> cada vez más tallo*

La emoción se acrecienta a medida que el sujeto se va acercando a l final de su canto de despedida, de la infancia, de los dulces recuerdos que van perdiéndose irrevocablemente en el salado mar de la memoria:

*Yo, desnudo, las manos en las ingles,*

*Desmedrada memoria del espanto,*

*Y cosecho una escarcha de nocturnos escalofríos,*

*Cañas con viento ligeramente agujereado*

*Y te evoca, desnuda,*

*Dulce sal de secano<sup>83</sup>*

*Que aún no sabe de la lluvia,*

*Que espera todavía el fruto de un verano.*

Llama la atención en este poema las expresiones metafóricas en las que se evidencia el sentimiento de soledad y desamparo. Los recursos que poeta utiliza en el logro de las metáforas, son indudablemente los términos referenciales a lo sensorial de la a la cultura árabe y granadina. Con el objeto de lograr equilibrar esos referentes lo más adecuadamente posible es que se va proveyendo simultáneamente en notas al pie de

---

<sup>81</sup> **cucaña.** (Del it. *cuccagna*). 1. f. Palo largo, untado de jabón o de grasa, por el cual se ha de trepar, si se hinca verticalmente en el suelo, o andar, si se coloca horizontalmente a cierta distancia de la superficie del agua, para coger como premio un objeto atado a su extremidad.

<sup>82</sup> **almuédano** (Del ár. hisp. *almuwá<sup>al</sup>dan*, y este del ár. clás. *mu'a<sup>al</sup>dan*). 1. m Musulmán que desde el alminar convoca en voz alta al pueblo para que acuda a la oración.

<sup>83</sup> **secano.** (Del lat. *siccānus*). 1. m. Tierra de labor que no tiene riego, y solo participa del agua llovediza.

página. Obsérvese como en la “Casida XV”, la voz poética reviste su dolor y su nostalgia con los tules de metáforas en que los cinco sentidos se entretrejen en sinfónica armonía.

*Ayer, ahora es todo el tiempo del instante:*

*Vivir y a solas por la orilla,*

*Por los biseles<sup>84</sup> disecados*

*Del espejo de una melancolía,*

*Me huelo a fruto insomne de tu sexo.*

*A higuera, a cáscara mordida.*

*A gota de naranja*

*Dulzainamente exprimida.*

*Y no sé si es dolor o adivinanza*

*Esta forma de ser cada vez más dependida.*

Preciosismo metafórico sensual y sinestésico que permite hasta a saborear las imágenes logradas ligüísticamente: ¡gota de naranja dulzainamente exprimida! La casida concluye dolorosamente:

*Y comprendo que ser*

*Fue tan solo temblor de un día,*

*Espejismo floreal*

*En el lejano instante de su huída.*

¿A la huída de quién se refiere la voz? Quizás será la de su propia existencia que poco a poco se va alejando de la orilla del tiempo, de la infancia que se quedó en Granada.

---

<sup>84</sup> **bisel.** (Del fr. dialect. *bisel*, fr. *biseau*). 1. m. Corte oblicuo en el borde o en la extremidad de una lámina o plancha, como en el filo de una herramienta, en el contorno de un cristal labrado, etc.

En la “Casida XXVII”. hay sabor de estelas que se alejan de la orilla de la madre-tierra y se pierden al ocaso en alta mar. Es tan hermosa que se ha preferido no cortarla como si al hacerlo se cortara la emoción que la voz poética le imprime:

*Temperatura de azafrán tiene el recuerdo,*

*Envuelvo la mirada con pañuelos*

*De mar, de velas al vuelo y hasta encaje*

*De gaviotas.*

*Vuelves del silencio*

*Y visto mi palabra con tu piel, con tu desnuda*

*Cadencia. Y echas sal sobre las sábanas.*

*Traes un aleluya<sup>85</sup> y una danza de médanos<sup>86</sup>,*

*Me hablas de barcos, tómbolas, bebidas...*

*(reduzco el paraíso atónito del huerto,*

*pongo cal a las tapias y enredaderas a la verja).*

*Te digo que vivir es ya un olvido*

*Y te cuento las mil y una noches*

*En que el recuerdo era oscuramente blanco.*

Erotismo, sensualidad y palabra confabulándose nuevamente en metáforas.

Voluptuosas metáforas que van desvistiendo y revistiendo el cuerpo de Granada, la mística amante de todos sus poetas. Nuevamente llama la atención los innumerables

<sup>85</sup> **aleluya.** (Del lat. bíblico *halleluia*, y este del hebr. *hallēlū yāh*, alabad a Dios). 1. interj. U. por la Iglesia en demostración de júbilo, especialmente en tiempo de Pascua.

<sup>86</sup> **médano.** (Del ár. hisp. *máydān*, y este del ár. clás. *maydān*, explanada [de arena, propia para combatir]; cf. port. *médão*). 1. m. duna. duna. (Del neerl. *duun*, y este del germ. *\*dūno-*, colina). 1. f. Colina de arena movediza que en los desiertos y en las playas forma y empuja el viento.

referentes a la cultura árabe que saturan la metáforas en todas y cada una de las casidas del poemario.

La “Casida XXXI” es la última y es a la vez un canto a Granada con todo lo que ella es o simboliza. Es historia y es leyenda, es el viviente vestigio de una época que deslumbró al mundo. Es mujer hecha piedra y piedra hecha mujer que viste minaretes de encaje oriental como falda. La voz poética lo grita a voz en verso con metáforas que amalgaman todas las emociones que el sujeto ha venido vertiendo durante todo el poemario: admiración, amor, dolor, nostalgia pero sobre todo orgullo por su estirpe arábigo-granadina. Emociones todas que se traducen al lenguaje poético en metáforas exquisitamente sensuales. Al final de esta última casida la voz poética descubre su identidad y confiesa que es la voz de un poeta granadino. Secreta identidad que celosamente guardara pero que hace tiempo el lector había descubierto.

El primer sintagma lírico define al poema entero, y los comentarios no harían sino contaminar la emoción que la voz poética le imprime y por eso se las omite:

*Granada es el secreto paraíso de la muerte:*

*Aquí se tiene sed, resurrección, mariposa*

*Con tres días de lázaros colores, manos para*

*Alcanzar el cielo, tiempo con que contar las horas.*

*Almohadón, mirador, dulce abanico*

*De adelfas y de zarzadoras,*

*Alhelí<sup>87</sup> estancado en un suspiro,*

*Mantillo de arrayanes, tierra de boca a boca:*

---

<sup>87</sup> **alhelí.** (Del ár. hisp. *alḥayrī*, este del ár. clás. *ḥīrī*, y este del persa *xiri*). 1. m. Planta vivaz, europea, de la familia de las Crucíferas, que se cultiva para adorno, y cuyas flores, según sus variedades, son sencillas o dobles, blancas, rojas, amarillas o de otros colores, y de grato olor.

*Granada es el oído de otro mundo,*

*Imagen doblada de alguna vida remota.*

La voz poética comienza a despedirse. El acto lírico al llegar a su final se eleva en un “crescendo” como en un surtidor de emociones que sacuden las todas las fibras del sujeto.

*Y se la vive sin salir del bello*

*Capullo ensimismado de su sombra.*

*Una leyenda cúfica<sup>88</sup> le cubre*

*Las paredes. Y va, de rosa en rosa,*

*polen que hace coito*

*Con la carne inmortal de la memoria*

*Me toco el labio*

*Soy granadino*

*Y surge un surtidor a la entrada de la Gloria.*

*Llevo una sábana o un perfume.*

*Voy a nacer.*

*Esta es mi hora.*

(Buenos Aires, 22 de febrero de 1988)

El último sintagma lírico es todo un canto de esperanza con que la voz poética emerge como del capullo la mariposa. Trae consigo y para ostentar su belleza, el efecto de los nutrientes que sostuvieron su existencia siendo pupa. Poetas como José Carlos Gallardo que se han nutrido de la sensualidad árabe desde su cuna, son los primogénitos

---

<sup>88</sup> **cúfico**, ca. (Del ár. clás. kūfī, gentilicio de Alkūfah, ciudad de Iraq). 1. adj. Se dice de ciertos caracteres empleados antiguamente en la escritura arábica.

de una herencia que adquiere corporeidad y vida en una poesía tan sensual y tan única como la suya.

## CAPÍTULO QUINTO

### CONCLUSIONES

El presente proyecto que nació de la simple interrogante del por qué la sensualidad se hace tan obvia en un poema en español en comparación con otros idiomas, es finalmente una realidad al menos parcial. Es parcial no porque se haya escatimado esfuerzo en el proceso de investigación sino porque la evidencia encontrada es tan abundante y elocuente que fue necesario proceder con extremada rigurosidad en el criterio selectivo de las muestras poéticas. La necesidad de ajustar la longitud de este trabajo a los requerimientos establecidos ha sido la principal causa de que su realización se considere parcial, es decir que aún hay mucho campo en el cual continuar investigando sobre el tema de la sensualidad árabe expresada con la metáfora en la poesía española. A través de la investigación realizada y a consecuencia de ella se ha logrado inferir:

1. Que la percepción sensorial es un acto cultural además de ser un acto físico y que cada cultura presenta un modelo sensorial particular. Este modelo está de acuerdo al valor que tal sociedad otorga a la manera de percibir la realidad exterior.

Consecuentemente tal particularidad es un medio de transmitir los valores culturales de una sociedad a otra.

2. Que el lenguaje es el elemento transmisor de valores culturales y que dentro del lenguaje escrito las percepciones sensoriales del acervo cultural de una sociedad se expresan por medio de la metáfora.
3. Que la cultura árabe es sensual por el valor hedónico que otorga a su manera particular de percibir la realidad a través de los sentidos. Este modelo de percepción sensorial es exclusivo de la cultura árabe y obedece a causas históricas y geográficas de su origen y desarrollo. Como un corolario se infiere que si la cultura es sensual lo será su idioma y consecuentemente, su metáfora.
4. Que la transculturación que se efectuó entre la sociedad árabe y española en Al Ándalus afectó el área del idioma y su expresión poética. Esta transculturación lingüística se realizó en el dominio del placer por la percepción sensorial conocida como sensualidad. La expresión lingüística de este modelo cultural árabe se manifiesta en la sensualidad de su poesía y esta misma sensualidad se evidencia también en la poesía española a través de metáforas sensuales.
5. Que la visión particular del mundo que manifiesta la cultura española actual fue transculturada de la árabe. Este postulado pudo ser comprobado a través de manifestaciones poéticas de ambas culturas generadas desde los orígenes de la poesía árabe y los orígenes de la española en el Al Ándalus. También se mostró la evidencia de tal postulado en la poesía española moderna y contemporánea.
6. Que habiendo sido la *casida* la primera manifestación poética de la sensualidad árabe, también a través de la *casida* ha sido posible rastrear la permanencia de

dicha sensualidad en la poesía española. Tal supervivencia ha sido encontrada aún en poetas contemporáneos como José Carlos Gallardo, cuya obra *De casidas y otros perfumes*, se presentó y analizó como evidencia. Casidas escritas durante los orígenes preislámicos de la lírica árabe permitieron inferir la preferencia del modelo sensorial de percepción del mundo que posee la cultura árabe. Casidas escritas en el momento actual certifican que esa manera de percibir el mundo a través de los cinco sentidos persiste aún en la cultura española y que se evidencia en su poesía.

7. Que es posible evidenciar la presencia de la sensualidad árabe en su expresión poética a través de su tratamiento de la metáfora que es el medio utilizado por el poeta para incorporar el mundo sensorial al mundo poético. Este postulado fue puesto a prueba con el análisis de muestras poéticas de los siglos III, IX, XI, XII, XV, XX y XXI con resultado positivo.

Las inferencias mencionadas anteriormente fueron obtenidas a través de la investigación realizada para el desarrollo de este trabajo. Se espera que tales inferencias permitan hacer una contribución positiva en diferentes campos:

1. En el de la cultura. Es deseable especialmente en los momentos actuales revalorar positivamente la innegable contribución que la cultura española recibió de la cultura árabe. Quizá convendría aquí recordar a Antonio Gala cuando dice que *«la vida se basa en dos cosas: la tradición y el proyecto, es decir el pasado efectivo y el futuro, ambos se edifican a base de otros dos conceptos: la amistad, es decir la convivencia y la cultura en el sentido de la creación»*. Nuestro mutuo

pasado está precisamente en ese momento de convivencia y amistad del Al Ándalus y nuestro futuro tiene su origen allí mismo, en la creación poética cuyas raíces compartimos. *“En el caso de las relaciones hispano-árabes, dice Gala, debemos asemejarnos a los dioses de doble cara, una aprende del pasado mientras que la otra se enfrenta al futuro”*.

2. En el campo de la poesía: se espera que este trabajo contribuya además a confirmar que la poesía árabe y la española somos dos ramas de un mismo tronco artístico que un día un destino adverso desgarró, pero que la savia que sustentó a ambas ramas permaneció y permanece viva en sus brotes aún después de sucesivos trasplantes.

Es preciso recordarnos continuamente que la negación o la ignorancia del pasado no lo hacen desaparecer de la cultura de un pueblo. La manera de percibir con los sentidos la realidad exterior y de expresarla poéticamente en español es un valor heredado de la cultura árabe y así permanecerá porque el arte es lo único trascendente. Gala concluye: *“nadie puede avanzar sin recordar y no hay futuro que se funde sobre el olvido. En mi alma llevo el nombre de los omeyas, en mi frente el nombre de Bani Abbad y en mi corazón el nombre de los Nasries de Granada»*.

Estamos convencidos de que el saber humano es limitado pero que a la vez posee la ilimitada capacidad de investigación. Es por eso que esperamos que este humilde proyecto haya vertido un poco de luz sobre la presencia de la sensualidad árabe en la poesía española pero a la vez estamos convencidos de que este aspecto sólo responde a

una pequeña visión dentro del vasto campo de la creación poética. Otros campos están todavía por ser explorados o difundidos dentro de nuestro idioma. Innumerables poetas pasados y contemporáneos han ido a abreviar su sed poética en los oasis del desierto de Arabia donde los poetas árabes de la *Yahiliyya* les han transmitido su aguda percepción sensorial y su gusto por expresarla a través de sensuales metáforas. De esos poetas beduinos, errantes y sin más código social que el valor de la solidaridad con la tribu, han aprehendido algunos poetas españoles la valoración de la libertad. Libertad e independencia que se traduce en poesía a través de una ilimitada interpretación y recreación del mundo circundante. Libertad que se expresa en metáforas cuando el poeta se erige en dios adjudicándose a sí mismo el poder de recrear el mundo creado por Dios. El panorama es fascinante y las posibilidades son ilimitadas por lo cual mencionaremos unos cuantos campos en los cuales futuros estudios podrían ampliarse, entre otros:

1. La sensualidad árabe en la poesía femenina contemporánea.
2. Papel de los mitos pre-islámicos en la lírica española.
3. Por qué y cómo, recursos formales de la poesía pre-islámica como la metáfora y el autonombrase, están presentes en la poesía española. Y finalmente
4. La influencia árabe en la poesía del exilio en la época contemporánea.

La lista de posibilidades sería interminable y este trabajo intenta solamente motivar la inquietud del lector para iniciar su propia búsqueda y satisfacer su propia inquietud literaria.

## OBRAS CITADAS

- Alonso, Dámaso and Bousoño, Carlos. Seis calas en la expresión literaria española.  
Madrid: Gredos, 1979.
- Al-Zaqqaq, Ibn. Poesías. Trans. and comp. Emilio García Gómez. Madrid: Clásicos  
hispano árabes bilingües, 1978.
- Anónimo. El Noble Corán. Trans. Abdel Ghani Melara Navío. Reino de Arabia Saudita:  
Sarussalam, 2004.
- . Simbolismo y dialéctica. 5 de julio de 2002. 10 de mayo de 2005  
<<http://www.antorcha.org/liter/lorca-dial.htm>>.
- . Orígenes de la lírica española. 15 de enero de 1998. 2 de mayo de 2005  
<<http://www.apoloybaco.com/La%20lirica%20origenes.htm>>.
- Arjona Castro, Antonio. La sexualidad en la España musulmana. Córdoba, España.  
Universidad de Córdoba, 1990.
- Arteche, Miguel: Paraíso y babilonia. 17 de mayo de 2000. 11 de agosto de 2005  
<<http://www.artechе.uchile.cl/poeticasyartic/poeticasyartic2.html>>.
- Bousoño, Carlos. Teoría de la expresión poética. Madrid: Gredos, 1970.
- Classen, Constance. Antropología de los sentidos. 8 de diciembre de 2003. 18 de marzo  
de 2005 <[www.unesco.org/issj/rics153/classenspa.html](http://www.unesco.org/issj/rics153/classenspa.html)>.
- Corriente, Federico. Las Muallaqat: Antología y panorama de Arabia preislámica.  
Madrid: Instituto Hispano-árabe de Cultura, 1974.

Domitrescu, Domnita. Estructura léxica del Diván del Tamarit. 14 de septiembre de 2003.

10 de enero de 2006 <[cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/04/aih\\_04\\_1\\_043.pdf](http://cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/04/aih_04_1_043.pdf)>.

Fernández Cifuentes, Luis, ed. Estudios sobre la poesía de Lorca. Madrid: Istmo, 2005.

Gallardo, José Carlos. De casidas y otros perfumes. Gran Canaria: Ayuntamiento de Las Palmas, 1999.

García Gómez, Emilio. Cinco poetas musulmanes. Madrid: Gredos, 1944.

---. Poemas arábigo andaluces. Madrid: Espasa Calpe, 1949.

---. Poemas árabes en los muros y en las fuentes de la Alhambra. Madrid: Instituto egipcio de estudios islámicos, 1985.

García Lorca, Federico. Diván del Tamarit. Madrid: Espasa Calpe, 1972.

---. Entrevista: Diario *La Voz*, abril 1936.

---. Entrevista de Luis Bagaría. *El Sol*. 10 de junio de 1936.

Garulo, Teresa. Diván de las poetisas del Al Andaluz. Madrid: Hiperión, 1986.

Gibson, Ian. Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca. Barcelona: Plaza Janés, 1998.

Hazim de Córdoba, Ibn. El collar de la paloma. Madrid: Alianza, 2002.

López, María Jesús. Literatura árabe. 21 de julio de 1998. 19 de enero de 2004

<<http://arabespanol.org/cultura/literatura.htm>>.

López, Matilde Elena. Estudios sobre poesía. El Salvador: Ministerio de Educación, 1970.

López-Baralt, Luce. Huellas del Islam en la literatura española. Madrid: Hiperión, 1989.

Mármol Carvajal, Luis de. Historia de la rebelión y castigo de los moriscos del reino de Granada. Málaga: 1600.

Martínez Montavez, Pedro. Al-Ándaluz, España en la literatura árabe contemporánea. Málaga: Arguval, 1992.

Mendoza, Plinio Apuleyo y García Márquez, Gabriel. El olor de la guayaba. Barcelona: Mondadori, 1994.

Molina, José Manuel. "Opinión". WebIslam. 2 de mayo de 2003. 5 de agosto de 2005  
<<http://www.webislam.com/?idt=634#>>.

Mota, Ángel: Viaje insular de la memoria, una teoría para explicar el pasado en literatura.  
2 de mayo de 2006. 5 de julio de 2006  
<<http://www.palli.ch/~kapeskreyol/ewop/viaje.php>>.

Munguía, Verónica. La espada y el cálamo. 1 de noviembre de 2001  
<<http://www.jornada.unam.mx/2001/nov01/011125/sem-murguia.html>>.

Nûn, Alif. "Literatura árabe preislámica". 20 de julio de 2005. 10 de enero de 2006  
<<http://www.libreriamundoarabe.com/Boletines/n%BA29%20Jul.05/Literatura%20Arabe%20Preislamica.htm>>.

Oufkir, Abdelatif. Sociedad y cultura de la arabia preislámica: un análisis a través de su poesía. 20 de marzo de 2006. 10 de mayo de 2006  
<<http://www.libreriamundoarabe.com/Boletines/n%BA36%20Mar.06/Sociedad%20Cultura%20Arabia%20Preislamica.html>>.

Quzman, Ben. Todo Ben Quzman. Trans. Emilio García Gómez. Madrid: Gredos, 1972.

Rubieta Mata, María Jesús. Literatura hispanoárabe. Madrid: MAFRE, 1992.

Rubiera Mata, María Jesús. La literatura árabe clásica (desde la época pre-islámica al Imperio otomano). Alicante: Universidad de Alicante, 1996.

Ruiz Bravo, Carmen. Al Ándalus-500 años después. 15 de enero de 2005. 5 de enero de 2006 <[http://www.revistaarabe.com.ar/hist\\_ayer\\_olvidado.asp](http://www.revistaarabe.com.ar/hist_ayer_olvidado.asp)>.

Sahl de Sevilla, Ben. Poemas. Trans. and comp Teresa Gárrulo. Madrid: Hiperión, 1984.

Schopf, Federico. "Una lectura actual de García Lorca". Revista Universum 13 (1998): 237. Universidad de Talca. 15 de diciembre de 1998. 18 de julio de 2005 <[universum.otalca.cl/contenido/index-98/schopf.pdf](http://universum.otalca.cl/contenido/index-98/schopf.pdf)>.

Serour, Salah. Poesía árabe de Al Ándalus, siglos X-XII y su paralelo en Oriente. 17 de enero de 2001. 25 de mayo de 2005 <[weblinux.unisi.it/tdtc/ricerca/burgos/lezioni/1.%20Historia%20literaria/2.%20Salah%20Serour.doc](http://weblinux.unisi.it/tdtc/ricerca/burgos/lezioni/1.%20Historia%20literaria/2.%20Salah%20Serour.doc)>.

Suárez C, Ramón Ivan. La metáfora, Arquitectura sensorial de la imaginación. 6 de mayo de 2003. 15 de enero de 2006 <[sincronia.cucsh.udg.mx/suarez2.htm](http://sincronia.cucsh.udg.mx/suarez2.htm)>.

Talamates, Nidia. La retórica del deseo. <<http://www.letrealia.com/141/ensayo03.htm>>.

Vernet, Juan. La cultura hispanoárabe en Oriente y Occidente. Barcelona: Ariel, 1978.

Watt, W. Montgomery. Historia de la España islámica. Alianza: Madrid. 2004.

## VITA

Alba Elizabeth Melgar nació en El Salvador, Centro América el 18 de Septiembre de 1941, hija de Linda Alvarenga de Melgar y Pedro Melgar. Completó su escuela secundaria en San José, Costa Rica, en 1959. Trabajó como profesora de educación primaria en Costa Rica, Guatemala, Colombia y El Salvador hasta 1965. Se graduó de Profesora de Educación Media, en la Especialidad de Español y Literatura, en la Escuela Normal Superior de Maestros de El Salvador, en 1971. Enseñó español y literatura en Institutos de Educación Media y en la Escuela Militar de El Salvador hasta 1981 que se trasladó a los Estados Unidos. Asistió a la Universidad de Texas en Austin en la cual obtuvo su licenciatura, *Bachelor in Arts*, en el Programa de Honor del Departamento de Español, en 1994. Su tesis requerida para tal programa versó sobre la *Literatura salvadoreña en el exilio, en la obra de Claribel Alegría*. Desde su traslado a los Estados Unidos comenzó a trabajar en la empresa privada en posiciones no relacionadas con la enseñanza al mismo tiempo que asistía a la Universidad de Texas. En el 2000 comenzó a trabajar como *Life Skills Instructor* hasta 2004. En el otoño del año 2000 ingresó en el *Graduate College of Texas State University-San Marcos* en el cual trabaja como *Graduate Teaching Assistant* desde el otoño de 2004.

Dirección permanente: 101 Park South Dr.

Kyle, Texas 78640

Esta tesis fue mecanografiada por Alba Elizabeth Melgar.

