

BREVE ESTUDIO DE DIVÁN DEL TAMARIT

MELISSA BOTERO TRIANA

TRABAJO DE GRADO

**Presentado como requisito para optar por el
Título de Profesional en Estudios Literarios**

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA

Facultad de Ciencias Sociales

Carrera de Estudios Literarios

Bogotá, 2016

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA

FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES

CARRERA DE ESTUDIOS LITERARIOS

RECTOR DE LA UNIVERSIDAD

Jorge Humberto Peláez Piedrahita, S.J.

DECANO ACADÉMICO

Germán Rodrigo Mejía Pavony

DIRECTOR DEL DEPARTAMENTO DE LITERATURA

Juan Cristobal Castro Kerdel

DIRECTOR DE LA CARRERA DE ESTUDIOS LITERARIOS

Jaime Alejandro Rodríguez Ruiz

DIRECTOR DEL TRABAJO DE GRADO

Augusto Gabriel Pinilla Vargas

Artículo 23 de la resolución No. 13 de julio de 1946:

“La universidad no se hace responsable por los conceptos emitidos por sus alumnos en sus trabajos de tesis, sólo velará porque no se publique nada contrario al dogma y a la moral católica, y porque las tesis no contengan ataques o polémicas puramente personales, antes bien se vea en ellas el anhelo de buscar la verdad y la justicia”.

Tabla de contenidos

1. Introducción	5
2. Gacela del amor imprevisto	11
3. Gacela del amor desesperado	19
4. Gacela del amor que no se deja ver	23
5. Gacela del niño muerto	28
6. Gacela de la raíz amarga	32
7. Gacela de la muerte oscura	35
8. Gacela del amor maravilloso	40
9. Gacela del recuerdo del amor	42
10. Gacela de la huida	46
11. Gacela del mercado matutino	50
12. Gacela del amor con cien años	54
13. Casida del herido por el agua	55
14. Casida de la mujer tendida	58
15. Casida de las palomas oscuras	60
16. Conclusiones	62
17. Bibliografía	63

1. INTRODUCCIÓN

“[...]cierro este ciclo de poesía para hacer otra cosa. Ahora tengo una poesía *de abrirse las venas*, una poesía *evadida* ya de la realidad con una emoción donde refleja todo mi amor por las cosas y mi guasa por las cosas. Amor de morir y burla de morir. Amor. Mi corazón, Así es.”

Cartas, Federico García Lorca

Federico García Lorca es, quizás, uno de los autores más estudiados de la literatura española. No sólo por la importancia y belleza de su poesía, su estilo cambiante pero a la vez tan propio, sino, por el halo de mártir y señorito andaluz que se ha creado alrededor de su imagen por su trágica muerte al comienzo de la Guerra Civil Española y un entendimiento muy básico de su poesía (principalmente utilizando la idea del “señorito andaluz” que gusta de descender al bajo mundo de los gitanos y los negros). Aun así, independiente el motivo, al día de hoy la obra de García Lorca sigue fascinando a críticos y lectores por igual cuando ya se van a cumplir casi setenta y nueve años de su muerte.

Pero es curioso observar que, pese a que su obra goza de aún de un vivo interés tanto entre la crítica como entre el público y que, tanto su obra como su persona están en constante revisión y discusión se sigue viendo a Lorca como un poeta de básicamente tres facetas: el primero, que podríamos llamar la faceta andaluza que comprende *El cante jondo* y *Romancero gitano* donde la obsesión es Andalucía, con su sol, sus gitanos y su idea de aquella España salvaje y demencial; la segunda, sería la concerniente a *Poeta en Nueva York* y *Tierra y luna* donde el énfasis se hace en las imágenes “surrealistas”, la idea de Nueva York como desquiciada, anárquica, la alienación con otras razas malditas (negros y homosexuales, en este caso) y el uso de un verso libre prácticamente sin rima, con una marcada influencia de poetas norteamericanos en contraposición con la influencia de la poesía española clásica (de verso y rimas muy cuidados) y, una tercer faceta, donde se estudia al García Lorca dramaturgo, enfocándose principalmente en la tríada de las tragedias (*Yerma*, *Bodas de Sangre* y *La Casa de Bernarda Alba*) como una representación

del pueblo español y andaluz, con sus obsesiones por la fertilidad, el honor, la sexualidad y la muerte.

Visto de esta manera, se suele considerar que la obra de Lorca está reducida a exclusivamente estas tres facetas. Aun así, la obra de Lorca es muchísimo más extensa y está construida de varios textos que no son del todo estudiados por la crítica: sus obras juveniles, entendible porque deberían de considerarse solo como los primeros intentos de Lorca hasta lograr el refinamiento que encontrará y plasmará en su época andaluza; sus obras de teatro alejadas de la triada de tragedias ya sea las comedias, las obras más juveniles y menos ominosas o las más vanguardista (como lo es *El público*) y, finalmente, los libros de poesía que se quedaron en una especie de limbo al haber sido Lorca asesinado antes de que se hubiese podido considerar parte de una nueva etapa en su obra creativa.

Este es el caso de *Seis poemas gallegos*, *Diván del Tamarit* y *Sonetos del Amor Oscuro*. Todas estas obras se escribieron pocos años antes de que Lorca fuese asesinado y se deben de considerar que son parte de una faceta que quedó inconclusa y trucada por culpa de su asesinato lo que los ha dejado algo olvidados por la crítica y el público (además de, por supuesto, que son mucho más cortas). En este trabajo en específico, se va a tratar la obra de *Diván del Tamarit*.

La escogencia de este libro no es gratuita: en 1936, poco antes de su muerte, García Lorca había “encargado un prólogo sobre las relaciones entre la poesía árabe andaluza y sus veintidós gacelas y casidas” (Palou, 144) a García Gómez, quien años antes había publicado una traducción de varios poemas compuestos por poetas árabes durante el Al-Ándalus. Poemas árabes sí, influenciados por la tradición bereber, escritos en árabe y con los cánones de belleza árabes pero, a la vez, profundamente españoles, una tradición que, al igual que la de los gitanos, permea profundamente a España pero que fue sepultada y escupida al no estar dentro de los cánones centrales de la “españolidad”. Son los llamados españoles bastardos, si se quiere decir.

Precisamente, el hecho de que García Lorca estuviese pensando en la posibilidad cercana de publicar su libro como un libro (a esto me refiero a que varios poemas ya habían sido publicados antes en algunas revistas con títulos diferentes y algunos cambios) pero que el

proyecto se haya truncado con su muerte nos da la posibilidad de considerar que *Diván del Tamarit*, a diferencia de *Sonetos del Amor Oscuro*, estaba ya terminado en la mente del autor y que, por lo tanto, podría considerarse el inicio de una nueva faceta en la poesía de Lorca que queda truncada por las condiciones de su muerte. No es obra inacabada, no es obra truncada. Lo único que ha quedado truncado es su publicación como tal.

Como ya se dijo, es evidente que *Diván del Tamarit* tiene una influencia importante de los poemas de la tradición arábigo andaluza. Es posible que la inspiración de los poemas haya sido, en su semilla, la traducción mencionada anteriormente de García Gómez. Incluso, desde el mismo título se nos da pistas de la influencia que tiene esta obra en la idea del libro, “teñida de un velo de exotismo que el propio autor quiso prestarle a través de su título” (Puertas, 28). El diván, es el nombre que se le da un conjunto de poemas en la tradición árabe y, el Tamarit, es el nombre de una propiedad de uno de sus tíos paternos, siendo así un *Diván del Tamarit* unos poemas escritos en Tamarit. La escogencia del lugar no resulta curiosa: el Tamarit se convierte en ese mundo perdido y envuelto en el mito y los recuerdos infantiles que renacerá en el último libro de Lorca, el jardín de placeres y de ensueño tan repetido en la literatura del Al-Ándalus, aquel que da inicio a la faceta más madura, más pura de su obra.

Estructuralmente, *Diván del Tamarit* consta de un total de veintiún poemas, dividido en dos partes: la concerniente a las gacelas y la concerniente a las casidas. Vemos en sus nombres una reminiscencia de la literatura árabe, donde estos dos son tipos de poemas pero, no hay mayores equivalencias entre las gacelas y casidas lorquinas y las árabes. Dentro del mismo libro “se ha visto cómo las casidas suelen presentar mayor preocupación por la muerte mientras que las gacelas se inclinan más del lado del amor. Tal división presenta traza de ser razonable siempre y cuando no se vea en ella un criterio matemático de discriminación” (Trabado, 337). El nombre de estos poemas parecen más bien dados de manera caprichosa, únicamente por el deseo de poder darle un tono aún más árabe al libro y reforzar aquella idea de exotismo y orientalismo, de un mundo diferente al de la Granada y la Nueva York que antes habían tratado, aquel mundo de ensueño y misterio totalmente diferente a los que había manejado antes.

La parte más madura de su obra de la que se habló anteriormente se ve, especialmente, si comparamos el *Diván del Tamarit* con el libro que le hubiese podido seguir de no haberse truncado la obra de Lorca con su muerte, los poemas que están incluidos en *Sonetos del Amor Oscuro*. Y es que podríamos llamar esta nueva faceta de Lorca la faceta del amor oscuro, porque ésta idea es la que se repetirá a lo largo de tanto este libro como de *Sonetos del Amor Oscuro*, la idea del amor oscuro. Para Alcides, este amor oscuro no es más que “evolución de estos conflictos [la angustia o desesperación amorosa]”, mientras que para Umbral es un “libro de amor lúgubre donde, de pronto, descubrimos la verdad: que no es un libro de amor, sino, de muerte” (196) y es que en realidad, el amor oscuro es un poco de ambas cosas. Y es que la “reunión final de esos aparentes anti-éticos obsesiona a Lorca desde sus primeros escritos” (Martínez, 404) y “[sexo y muerte] son los elementos esenciales de una obra que vista en panorama parece tan varia” (Umbral cit. Gibson, 12). De hecho, a todo lo largo de la obra vamos a ver una obsesión de Lorca por la muerte y, de manera similar, por la fertilidad pero no encontramos propiamente el amor.

Puede que esta afirmación a primera vista parezca errada ya que parece que el tema del amor es un tema recurrente en Lorca, pero como nos dice Umbral “a lo largo de casi la totalidad de su obra [Lorca], es un poeta erótico; casi nunca un poeta amoroso” (196). El tema del amor llega por primera vez en este libro. El amor, no solamente el erotismo y el sexo como había sido en casos anteriores. Si bien, como ya dije, la afirmación parece errada (¿No es acaso amor la relación entre La Novia y Leonardo? ¿No ama Yerma a su marido?). Lo que sucede es que debe de haber una diferencia importante entre la sexualidad y erotismo que había planteado Lorca con la que aparece en *Diván del Tamarit* y la que aparecerá luego en *Sonetos del Amor Oscuro*. La diferencia radica en que “el amor reduce el sexo a sentimiento, mientras que el impulso de Lorca es reducir el mundo a sexo” (Umbral, 196). Es decir que en este libro también tendremos erotismo, tendremos influjos sexuales e imágenes cargadas de sensualidad, pero siempre tendremos al amor detrás de estas, dándoles soporte. Es un amor que no habíamos visto antes en Lorca, mucho más puro. Un amor sin cuerpo, sin nombre del amado ni del amante, sin lugar. Podríamos considerarlo un amor puro así como consideramos a cierta poesía una poesía pura. Un amor al que le hemos quitado todo lo que es adicional, todos los adornos y lo superfluo y lo dejamos desnudo y en carne viva.

A primera vista, esta idea del amor, como ya dijo Alcides anteriormente, parece ir en contra de la idea de la muerte. Por lo general lo que va en contra del amor no es el odio sino, la muerte que evita que los amantes estén juntos, que los separa en el momento más álgido de su pasión. Entonces, ¿Cómo se unen estos dos conceptos en esas ecuación de “amor = muerte o muerte = amor” que propone Martínez (405)? Para esto habrá que entender la idea de la muerte en Lorca que no siempre es vista como algo malo. De hecho, la muerte está siempre dentro de sus poemas y su repetición constante al punto que “el reino poético de Lorca luminoso y enigmático a la vez está sometido al imperio de un poder único y sin rival: la Muerte” (Salinas cit. Cano, 33) y es porque siendo el mundo de Lorca (especialmente el mundo de *Diván del Tamarit*) un mundo que no se rige por las reglas modernas sino, por los códigos de conducta de sociedades primitivas, más míticas y arcaicas donde la muerte no es algo considerado malo sino que está envuelta de tanto la idea del sacrificio como de la idea de la resurrección y las realidades cíclicas.

La muerte no debe de ser considerada un fin en la literatura de Lorca sino algo cíclico. La muerte puede crear, la muerte puede salvar y, por lo tanto, la idea de la muerte no está necesariamente reñida con la del amor. ¿Acaso había otra salida al amor de la Novia y Leonardo además del de la muerte? No solo la necesidad de salvar el honor del Novio les condenó sino que, además, ese tipo de amores solo pueden terminar en muerte.

Pero, aún queda la duda de qué es exactamente el amor oscuro y cómo se configura finalmente en este libro. Como ya se dijo anteriormente, la ecuación de Nadal propone igualar al amor a la muerte creando, por lo tanto, el amor oscuro. Hasta ahora se ha hablado acerca tanto del amor como de la muerte en la obra de Lorca lo cual no implica que ambos se hayan logrado equiparar. Por lo general venía uno como consecuencia del otro no venían juntos. Pero, ¿qué es el amor oscuro y cómo se ve en *Diván del Tamarit*?

El objetivo de este trabajo va a dos direcciones: la primera, tratar una nueva etapa de Lorca que ha sido dejada algo de lado por la crítica al haber sido un periodo que ha quedado algo en el limbo, sin cierre y, por otro lado, poder dar una idea de qué es el amor oscuro y cómo se puede ver en los poemas que conforman en el *Diván del Tamarit*. Para hacer iremos estudiando los poemas uno por uno, notado nuevas imágenes, diferencias pero también

reminiscencias de obras anteriores de Lorca, *leit-motiv* y obsesiones que se repetirán en *Diván del Tamarit*

2. GACELA DEL AMOR IMPREVISTO

El primer poema de *Diván del Tamarit* es la *Gacela del amor imprevisto*. El título es diciente, como lo serán todos en *Diván del Tamarit*, porque nos da información que no está dentro del mismo poema. Sabemos de antemano que es un amor de improviso, lo que implica que no ha habido un tiempo de “enfriamiento” del sentimiento amoroso. No ha tenido tiempo la voz poética de analizar los sentimientos que tiene por el otro, no ha tenido momento alguno de entender que son esos sentimientos, de analizar al otro, de poder recomponerse de nuevo en un sistema racional. Está infatuado por el otro, y el no poder entenderlo y el hecho de que nadie más lo entienda le martiriza aún más.

Nadie comprendía el perfume
de la oscura magnolia de tu vientre.
Nadie sabía que martirizabas
un colibrí de amor entre los dientes. (García Lorca, 2008, p.335)

Lo citado corresponde a la primera estrofa del poema. Es común que en la obra de Lorca, parte de la incapacidad de la voz poética de llevar a buen puerto la relación amorosa tiene que ver con que la incapacidad de hacer que los demás entiendan esa relación. Leonardo y La Novia o Perlimplín y Belisa. La desaparición de un plumazo del “resto”, de los “ajenos” aísla e impide que se logre algún tipo de entendimiento.

En este fragmento en específico resulta muy interesante para entender los problemas de García Lorca con ese amor imprevisto. Por un lado tenemos el “nadie” que como decíamos anteriormente, implica un aislamiento de la voz poética frente al mundo. Pero es importante marcar una importancia de qué son las dos cosas que lo aíslan. Una es la comprensión, la otra el saber. Hay algo que los demás no comprenden ni saben, un secreto entre la voz poética y el otro. Estos dos secretos que nadie más entiende, que resultan imposibles de dar a conocer son, para Alcides “lo profundo que tiene el otro cuerpo: el perfume erótico del sexo y el pubis” (Alcides, 5). Si bien Alcides lleva razón, además, me gustaría agregar que, si bien la exaltación de los sentidos (y uno de los más primitivos, el olfato) es vital en esta primera estrofa del poema porque nos aleja de lo que ya se había

comentado algo, que es el entendimiento racional del amor, también hay un aspecto que Alcides no toca. Ese aspecto es la amenaza.

No sólo es un perfume que exalta los sentidos sino que, además, es un perfume que resulta amenazante. No es cómodo, no es amable. No le resulta tranquilizador a la voz poética sino, amenazante. Lo primero es la presencia de la magnolia. En García Lorca “las flores, con frecuencia, son utilizadas en un contexto fuertemente erótico” (Feal, 55). Claveles, rosas y ahora magnolias. Pero no es sólo la presencia de la magnolia equiparada con el sexo femenino lo que llama la atención. Es la “magnolia oscura”. La magnolia es una flor naturalmente de colores y claros en esta gacela se ha transformado en una flor oscura, sin luz, “la amenaza que ello supone se expresa de una manera velada” (Feal, 55).

Podríamos compararla con un agujero negro: lo verdaderamente amenazante está en su ausencia de luz y en el hecho de que a pesar que no hay luz en él resulta irremediamente atractivo para la voz poética. Luego, la idea de amenaza se vuelve a configurar en la imagen del colibrí. No sólo por el hecho de que el colibrí este entre sus dientes (tal cual una trampa de caza) sino, el verbo. El colibrí no está muerto (que en el universo de García Lorca resulta más un descanso que otra cosa) sino que está siendo martirizado. Lo que verdaderamente configura la amenaza es la posibilidad de ser torturado y el dolor. La muerte en la obra poética de García Lorca “no es un fin, no es inconscientemente sentida como un fin; por eso puede aceptarse con serenidad” (Feal, 122).

El dolor y la agonía sí lo son, no morir y ser martirizado. Además, es importante llamar la atención sobre el verbo que se utiliza. La tradición católica y especialmente la española tienen un especial apego por los mártires y el martirio. El mismo García Lorca tiene un poema sobre el martirio Santa Olalla, la niña mártir patrona de Barcelona pero de gran culto en toda España, en *Romancero gitano* con imágenes cargadas de profunda espiritualidad erotizada. Es decir, el amor que siente la voz poética se ennoblece por el martirio, igual que el alma de los mártires se ennoblece. Además, es importante entender que los martirios se hacen con la voluntad del martirizado. Precisamente parte de lo que engrandece el acto es que la posibilidad de que se detenga está dentro del torturado. Lo que ennoblece al martirizado, y por lo tanto en este caso, el amor que está representado en colibrí tiene la capacidad de enaltecer a la voz poética por medio de la tortura del amor.

Continuamos con una estrofa que tiene una reminiscencia a *Poeta en Nueva York* mezclado con imágenes que tienen un eco evidente en la poesía arábigo-andaluza.

Mil caballitos persas se dormían
en la plaza con luna de tu frente,
mientras que yo enlazaba cuatro noches
tu cintura, enemiga de la nieve. (García Lorca, 2009, p.335)

Por un lado la primera imagen tiene un eco aquellos de versos de *Pequeño vals vienés* donde se ven ovejas y lirios de nieve pasar por una frente. En este caso la imagen es algo más apacible y estática, pero trae consigo una profunda vibración bélica. Los miles de caballitos persas traen consigo, indudablemente, la idea de los gigantescos ejércitos persas y la proeza militar de aquellos que vivieron en el antiguo Al-Andalús. Una horda de caballos persas es una imagen bastante aterradora y por lo general un presagio de muerte. Es también una imagen de profunda masculinidad. El caballo en Lorca siempre está cargado de masculinidad y fuerza, “es un símbolo de la impetuosidad del deseo animal, del hombre con todo lo que contiene de ardor, de fecundidad, de generosidad. El caballo es un símbolo de fuerza, de poder creador, de juventud cuyo valor es eminentemente sexual” (Arango, 174). Son los hombres los que van a caballo, siempre cabalgando. Desde Leonardo en *Bodas de Sangre* que luego de visitar a la Novia deja a su caballo “abajo tendido con los ojos desorbitados como si llegara del fin del mundo” (García Lorca, 327) como un viva imagen del interior de Leonardo (loco, reventado y con la sensación de que entre la Novia y él hay una distancia que no puede franquear) o los jinetes gitanos del *Romance de la luna, luna* que vienen galopando para salvar al niño de las garras de aquella luna que es prelude de muerte. Los caballos, persas como los ejércitos de Darío, aun así duermen. En García Lorca el acto de dormir “cumple una función protectora” (Feal, 101). Los caballos son una masculinidad atrapada, contenida por el mundo apacible del sueño. Junto con el colibrí de amor, atrapados ambos por el cuerpo extraño que posee una fuerza de atracción de anula a todas las fuerza que podrían hacer oposición, los caballos son una imagen viva de que tanto anula el ese amor imprevisto que ha golpeado a la voz poética como un rayo.

Los dos versos siguientes tienen una reminiscencia más cercana a la poesía árabe andaluza. Las cinturas (de arena, por lo general) es una imagen que se repite constantemente en la poesía árabe andaluza que significaban dos cosas: primero la amada como centro del mundo y, además, la idea de aquel otro mundo (el del desierto bereber) que era visto como una cierta imagen de pasado más glorioso que el de la cómoda vida dentro de los palacios del Al-Ándalus. En este caso no tenemos un material, pero si tenemos algo que se contraponen. La nieve. La nieve es, evidentemente, el frío. La cintura es enemiga de la nieve, es cálida sí, y además nocturna. Pero no es nocturna *per se*. Es el amante quien ata la noche, quien hunde todo su amor en un nivel más profundo de aislamiento, el de la noche.

La mayor parte del mundo poético y dramático de García Lorca juega y gira alrededor de los opuestos en tensión. Gitanos-payos, hombre-mujeres, matrimonio-lujuria, la mayoría de la obra de García Lorca usa como base la tensión resultante y, en muchos casos, imposible de resolverse. En este caso el opuesto que vemos son el día y la noche, evidentemente. La noche en García Lorca tiene una significación bastante fuerte. El día es el sitio donde las convenciones sociales están en su máxima expresión, donde todo es como debería de ser. Las bodas en *Bodas de Sangre* son a plena luz del día. Es cuando llega la noche cuando todo se deshace, cuando todo el universo que había construido el Novio muere. La noche en García Lorca es, si bien un presagio de muerte, también un universo donde las normas sociales y la normalidad del mundo desaparece. Todo lo que no puede suceder en el día sucede en la noche. La luna cobra vida (algo que no sucede nunca con el sol, por ejemplo) y el mundo adquiere una tonalidad extraña. Todas las reglas se pueden doblar en la noche. Atar la cintura de la amada, el centro del mundo, a la noche es una declaración de intenciones bastante fuerte. Es un amor que está dentro de un mundo donde las reglas naturales no tienen por qué cumplirse. Esta idea de la oscuridad y del mundo nocturno como un refugio es algo que veremos en repetidas ocasiones a lo largo de todo el poemario. La noche es un lugar de especial importancia en este poemario ya que aumenta la sensación de aislamiento que habrá a lo largo de todo el poemario.

Posteriormente, en las dos estrofas que vienen a continuación podremos ver de nuevo una imagen que viene de la poesía árabe andaluza: la del jardín. El mundo de la

poesía amorosa arábigo andaluza se desarrolla siempre en los jardines, un ambiente que tiene un pie en la esfera pública y otro en la esfera privada. Es todo el placer de la naturaleza y la experiencia bucólica pero en un ambiente controlado, un ambiente íntimo y donde ningún detalle es dejado al azar. En esta estrofa vamos a encontrar dos opuestos muy interesante: el yeso y el jazmín. Las flores siempre están presentes a lo largo de toda la obra de García Lorca. Bien sea como sinónimo de la pasión, de la pureza o de la fertilidad uno de los muchos *leit-motiv* en la obra de García Lorca es la imagen de las flores. A lo largo de toda su producción literaria encontraremos a las flores siempre presentes, siempre vivas. En este caso encontramos a los jazmines acompañados del yeso. El yeso, a contraposición de los jazmines que pueden ser un sinónimo de fertilidad es un símbolo de esterilidad. De nuevo, encontramos la imagen del amor contenido, atrapado. El yeso no crea nada natural, y su presencia de polvo blanco se asocia con la nieve que habíamos visto en la estrofa anterior que muta en nieve artificial y estéril. La sensación de encarcelamiento se vuelve a repetir acá, respaldada además por el ramo de semillas. Las semillas son una fertilidad en espera, potencial. No son la fertilidad desbocada de las flores, llamativa y hermosa. Además, la mirada es pálida. En contraposición con la oscuridad (que a pesar de ser oscura tiene fuerza), la nueva palidez de la mirada está profundamente relacionada con el encierro. El jardín muta a algo más cercano a un emparedamiento: el yeso, las semillas en forma de ramo (es decir, atadas).

El poema continúa, ya en su estertor final, con varias imágenes interesantes que nos dan una idea aproximada de lo que será todo el poemario: empezamos con la imagen del amor que nos va atando, encerrado hasta terminar en la muerte, una estructura que se repetirá y en base a la que está formado el poemario en su totalidad.

En este caso en particular vamos a encontrar la imagen del mármol, específicamente las letras de marfil. El marfil nos da dos cosas importantes: por un lado la eternidad. A diferencia de las flores o las presencias animales, el marfil es algo que no se va a corromper por el hálito de la muerte pero también es un producto estéril y nacido de la misma muerte. El marfil va a permanecer con el correr de los años, a diferencia de todas las referencias naturales (incluida la voz poética y el cuerpo de la amada), que son corruptibles y perecederas. Las letras que están en el marfil además, son bastante dicentes: siempre y

repetido tres veces. La aliteración de la palabra en García Lorca es relativamente común y tiene mucho que ver con la idea de estar atrapado. Los ecos que produce una palabra al momento de ser repetida le dan una dimensión de extrañeza (no repetimos palabras en el discurso del día a día) y de juramento ominoso: las palabras que se suelen repetir son aquellas que traen consigo la muerte. Luna, Ay, Te quiero. En todos los poemas donde encontramos aliteraciones, encontramos también el influjo innegable de la muerte. Aquella repetición hace caer al poema en un universo repetitivo y asfixiante, como lo es el mundo de la muerte. En este caso en particular, se nos repite la palabra siempre como una declaración de intenciones: la voz poética se ha atado irremediamente al cuerpo ajeno y amado. Se ha atado a pesar de varias cosas que se nos descubren en la última estrofa:

siempre, siempre: jardín de mi agonía,
tu cuerpo fugitivo para siempre,
la sangre de tus venas en mi boca,
tu boca ya sin luz para mi muerte.

(García Lorca, 2009, p.350)

Ahora volvemos a encontrar la imagen del jardín, esta vez ya obvia, relacionada necesariamente con el cuerpo de la amada y nos muestra la relación entre la amada y la voz poética en sus dos direcciones. Mientras que la voz poética está atrapada en un “jardín de agonía” el cuerpo es ahora fugitivo. La amada puede tenerlo, sí, puede incluso tenerlo atrapado como a un animal dentro del jardín (imposible no recordar al colibrí martirizado en una trampa de dientes durante la primera estrofa) pero la voz poética no puede atraparla. No es que ella no esté allí, es que se escapa entre sus dedos, resulta inasible. Pero, a pesar de todo, esa amada de cierta manera ha tratado de conceder un descanso. Lo vemos en la sangre que ha bebido la voz poética: no solo la sangre está profundamente ligada a la vida en García Lorca (más que a la muerte, incluso, los muertos en Lorca son los que ya no sangran) la imagen que se construye sobre la sangre cautiva en las venas que ha sido liberada podría considerarse paralela a la de la voz poética atrapada en el jardín que ha construido la amada.

Por otro lado, es importante marcar acá la repetición del siempre. La aliteración constante de palabras y versos es algo común a lo largo de toda la obra de García Lorca. Si

bien por un lado le agrega bastante musicalidad y le da cierto aire de canción infantil, con una repetición de unas palabras que van cambiando ligeramente para darle mayor fluidez narrativa al poema, “lo lírico se impone de forma que las repeticiones a modo de estribillo impiden una estructuración narrativa al tiempo que imprimen un carácter trágico. Éste traduce musicalmente la incompreensión y, por ende, la angustia” (Trabado, 333).

El poema termina con un verso curioso, por decir lo menos. Mientras el verso anterior hablaba de lo que ha entregado ya la amada, este cierra el poema con lo que ya no puede entregar. De su boca ya no puede recoger nada la voz poética. Ya no puede aportarle nada la amada, no puede llevarlo a ese último éxtasis redentor del que hablará Bataille, ese momento de plétora donde “se supera el temor a la muerte y al dolor” (Bataille, 74). No puede llevarlo porque, a diferencia de lo que propone Bataille, ella ya no puede atraerlo a la muerte. La muerte, finalmente, no es vista con miedo sino, con anhelo. Se busca la muerte, se la ve como una luz antes que como una oscuridad, inseparable del amor y lo erótico

Esta detallada explicación del poema me parece importante porque va a ser una muestra de la estructura general de la obra. Empezamos con un amor que nos resulta imprevisto. Es decir, sacamos la racionalidad de la ecuación. La voz poética está infatuada en el cuerpo ajeno y no puede manejar los sentimientos como se esperaría. Esta amada, además, va lentamente encerrando a la voz poética, pero resulta incapaz de lograr el último contacto, de ser totalmente uno. La unión escapa a la voz poética en este caso en concreto, no pueden ser uno, y además, no puede encontrar el verdadero éxito amoroso: no puedo morir en la amada y por la amada. Esta última unión le será lejana e imposible, se verá incapacitado de lograr llevar a buen puerto sus deseos porque, de igual manera, no puede llevarlos a buen término. Su deseo, su anhelo es imposible de llevar a cabo.

Con este primer poema ya empezamos a tener una idea de qué es el amor oscuro que se va fraguando en la obra de García Lorca. Lo primero es que es un amor nuevo, un amor que no se nos había mostrado nunca antes de la obra de García Lorca. Había estado allí, podríamos decir que estaba en cierta manera en un estado de animación suspendida, pero nunca había sido verdaderamente explotado. Podíamos captar piezas de él, fragmentos a lo largo de su poesía y dramaturgia pero no va a ser hasta en *Diván del Tamarit* cuando finalmente lo vayamos a encontrar en toda su fuerza y como algo que puede definirse.

Este amor, más cercano por un lado a la mística de San Juan y por otro lado a los mitos más primitivos, imposible de asir, que condena a aquel que lo siente y que está lleno de “sangre, éxtasis, deseo, dolor, violencia y martirio” (Felten, 23), por supuesto, resulta imposible no relacionar esos conceptos con la idea de la muerte. El amor oscuro que planteará García Lorca en este libro tiene elementos profundamente fúnebres, como ya se explicó anteriormente con *Gacela del amor imprevisto*. Felten va tan lejos como para catalogar el amor oscuro como sadomasoquista pero su posición es cuanto menos cuestionable: si bien hay elementos de dolor en el amor oscuro y de tortura no son un elemento adicional al amor, no es algo que tenga un peso erótico (como lo tendría en el sadomasoquismo). Es algo que resulta imposible de sacar del amor, un elemento atado a él. Es un amor que tiene elementos de muerte que no están cargados necesariamente de erotismo. Se sufre no por el mero placer de sufrir si no porque es necesario el sufrir. El sufrimiento liberará, sí, y le da una nueva dimensión al amor pero no es algo que se disfrute. Es algo que se acepta. Aun así, ese amor va a ir mutando a lo largo del resto del poemario hasta caer totalmente en muerte en lo que serán las casidas, en la segunda parte del poemario.

Pero, esta mutación es evidentemente gradual. No se pasa del amor a la muerte de manera imprevista. Ya vemos en el primer poema que el tema del amor entra de manera imprevista (por más redundante) que suene y que trae consigo no solo los elementos de violencia que hemos mencionado antes si no, también elementos de incomunicación e incapacidad de llegar al cuerpo amado. Todos estos elementos eventualmente desembocarán en la muerte, sí, pero cambiarán lentamente.

3. GACELA DEL AMOR DESESPERADO

Seguimos, ahora, en este caso con un nuevo amor: el desesperado. Si en el primer poema encontramos que el amor ha llegado como un rayo, golpeando a la voz poética, en este ya tenemos un amor asentado. Encontramos en mayor entendimiento de los sentimientos que provoca el otro en la voz poética: se sabe que se está enamorado y ahora, además, encontramos que se es correspondido de una manera relativamente activa. Mientras en el poema anterior considerábamos que la relación entre el otro y la voz poética resulta casi imposible de compaginar y hay un total desentendimiento entre ambos eso es algo que acá ya no está presente. Aun así, resulta un amor imposible pero no por causas internas de la voz poética. La incapacidad de llevar a buen puerto este amor yace en factores externos. El mundo controlado del jardín de la primera gacela ha desaparecido. Donde antes solamente estaba el poeta y su amada ahora encontramos como han entrado a jugar toda una suerte de “personajes” por decirlo de alguna manera. Elementos naturales, tan presentes y tan vivos en la poesía de García Lorca aparecen ahora en su más viva expresión absolutamente agresivos.

La noche no quiere venir
para que tú no vengas,
ni yo pueda ir.

Pero yo iré,
aunque un sol de alacranes me coma la sien.

Pero tú vendrás
con la lengua quemada por la lluvia de sal. (García Lorca, 2009, p.337)

La noche, un escenario de García Lorca donde los límites del mundo se desdibujan entra a jugar un papel central en el poema. No deja que los dos amantes se reúnan. Y lo único que tiene que hacer para que eso no pase es no acudir. El hacerlo, en el caso de ambos, resulta en algo tortuoso. Quemaduras, algo que no debería pasar en la noche. Las dos imágenes que provee el autor para mostrar cuales son los inefables castigos que les esperan a los dos amantes en su deseo de reunirse son imágenes relacionada con el calor y

el desierto. Es una noche cálida, más cerca al desierto, no la noche húmeda y brumosa de suele ser común en García Lorca. Es interesante esto, porque luego se ligará con la siguiente parte del poema

El día no quiere venir
para que tú no vengas,
ni yo pueda ir.

Pero yo iré
entregando a los sapos mi mordido clavel.

Pero tú vendrás
por las turbias cloacas de la oscuridad.

(García Lorca, 2009, p.337)

Ahora, es el día quien no deja a los amantes reunirse, pero en este caso, los castigos que les esperan son castigos relacionados con el mundo nocturno. Los sapos, que al igual que las ranas son animales nocturnos y profundamente relacionados con el agua (viven entre la humedad y solo salen de noche), “en cuanto prisionera del agua, [...] representa uno de los destinos tristes que le esperan al hombre” (Feal, 38) esperan la flor (y no cualquier flor, es un clavel, una flor roja, un color relacionado con la vida más pura, la sangre, las palpitaciones, la pasión), uno de los símbolos amorosos de García Lorca por excelencia. Una flor que está mordida, martirizada al igual que el colibrí del poema anterior, además dándole una dimensión sensorial adicional a la flor, además del olor y el color, gracias a la inclusión del adjetivo *mordido* podemos pensar en su sabor y en crujir que produce la flor cuando los dientes rompen sus pétalos y tallo. En este caso vemos la entrega de un amor que ya ha sido profanado representado en la flor a la noche, el agua y, por consiguiente, la muerte.

Esta inversión de las características propias de las dos partes del día tiene una razón de ser bastante poderosa en el poema. Hasta ahora, como ya se había mencionado antes, en el mundo de García Lorca la noche es percibida como un sitio donde los amantes pueden

reunirse. Lo que la sociedad permite sucede en el día, lo que atañe a los impulsos más desatados sucede en la noche. Son dos universos contrapuestos y cada uno cumple su función bastante diferenciada de aportarle algo diferente a la manera en que los personajes interactúan con su mundo. Son contrapuestos, pero complementarios. Esto no sucede en este caso. Nos vemos enfrentados ahora a una situación donde la noche es día y el día es noche. La noche, que antes era salvaje pero era el sitio de refugio de los amantes ahora no ofrece esa seguridad. Es implacable como el día que, a su vez, se ha vuelto espeso e incontrolable como la noche. No encuentran los amantes amparo en ese mundo donde en todo momento se los está acosando, fustigando y persiguiendo.

Este poema, en su estructura y simbolismo notoriamente más sencillo que el primero, termina de nuevo con una imagen muy familiar:

Ni la noche ni el día quieren venir
para que por ti muera
y tú mueras por mí.

(García Lorca, 2009, p.337)

Así mismo como en el primer poema la última imagen que se nos daba estaba relacionada directamente con la muerte, en este volvemos a encontrar esta imagen. En este caso lo que ocasiona la muerte es la incapacidad de los amantes de reunirse pero además, se nos da algo muy interesante y es la razón por la cual la noche y el día impiden el encuentro entre ambos. De nuevo, nos encontramos despojados de racionalidades sociales y ataduras culturales. No hay una razón más sencilla (y a la vez más compleja, hay que decirlo) que la de querer que ambos mueran. La noche y el día son ambos conscientes que mantener a ambos amantes separados les ocasionará la muerte y es por eso mismo que impiden el encuentro.

Eso sí, es innegable que en este caso es una relación diferente a la que proponía el primer poema acerca de la muerte. Mientras en el primero se buscaba llegar a esa muerte y la incapacidad de encontrar el éxtasis erótico se encontraba cimentada principalmente en el hecho de que el otro ya no podría ofrecer esa muerte de luz, en este caso lo que trae la

muerte es la incapacidad de ambos de reunirse. La desunión, la incapacidad de poder concretar la relación amorosa es lo que trae la muerte.

De nuevo podemos ver la misma estructura que encontrábamos en el primer poema: empezamos con el amor, la incapacidad de lograr que ese amor llegue a buen término y, finalmente, la muerte.

4. GACELA DEL AMOR QUE NO SE DEJA VER

Hasta ahora hemos hablado más acerca del universo en general que envuelve a *Diván del Tamarit* y lo que implica la creación de este universo del llamado amor oscuro y su marcadísima relación con la muerte. Pero para que esto se logre, para que exista un amor oscuro si quiera, se necesita necesariamente la presencia del otro. El otro, ese cuerpo ajeno, amado y deseado, adquiere en *Diván del Tamarit* una dimensión que no había tenido nunca antes. No es para menos. Es evidente que un amor nuevo, un deseo nuevo, no podía seguir con las mismas categorías con las que García Lorca había creado a los otros amados. Para algo nuevo se necesitaba, de igual manera, un otro nuevo. Y es evidente que el nuevo amado de García Lorca propone algo que no había tenido su poesía hasta ahora.

Primero, está el hecho de que este nuevo amado es despojado totalmente de su identidad. Su presencia se diluye entre el sentimiento amoroso, por decirlo de alguna manera. Anteriormente en la poesía de García Lorca encontrábamos personajes del amado muy fuertes, muy definidos. Tenían nombres, personalidades, apariencias físicas. Y no sólo en la dramaturgia, también en la misma poesía encontrábamos a ese tipo de personajes. Preciosas, casadas infieles, Leonardo. Incluso Pepe el Romano, que nunca aparece, resulta un personaje que tiene marcada importancia y que a pesar de no estar allí en cuerpo físico marca un peso importante para la obra.

Eso desaparece en *Diván del Tamarit*. El amado es solamente otro, una presencia que no tiene voz y solo en unos pocos casos tiene cuerpo. Deja de tener nombre, de tener personalidad. El amado pueden ser todos y cualquiera. Por eso mismo varios autores apuntan de una manera más simple la idea de que este podría considerarse el primer libro puramente homo erótico de García Lorca. Si bien la idea es correcta si se refiere a Sonetos del amor oscuro con *Diván del Tamarit* la cuestión se vuelve un poco más pantanosa. Es tan poco claro el papel del amante y su voz que incluso cuando se le otorga un género se están haciendo hipótesis. En el primer poema se decía que podríamos considerar a ese amado como un amado de naturaleza femenina pero es únicamente porque consideramos a las magnolias como un símbolo femenino pero eso es solo una teoría. Este nuevo amado que aparece en el universo de Lorca desafía las concepciones tradicionales que se le otorgan al amor y lo erótico.

Con esto último me refiero a que por lo general le damos algún tipo de sentido y razón a la existencia del sentimiento amoroso. Así sea solamente un deseo de lujuria causado por el cuerpo ajeno es evidente que siempre hay una razón de este amor. Podemos entender que es lo que atrae a los dos amantes el uno por el otro. En este caos nos deshacemos de eso. ¿Es bello el otro? No lo sabemos. El amado aparece prácticamente desnaturalizado, casi sin ser humano. Por eso podríamos considerar de hecho, al amor oscuro, más cercano a los amores místicos de San Juan que al amor romántico que encontramos a lo largo de la obra anterior de García Lorca. Esta idea se verá especialmente en la Gacela del amor que no se deja ver.

Lo primero que encontraremos en este poema es la imagen de la campana de la torre de la Vela en la Alhambra. Es una imagen interesante por dos tipos de imágenes que nos puede representar: antaño, durante el Al-Andalús, la campanada de la Torre de la Vela servía para indicar la frecuencia que se debía de regar los campos en la noche y, desde la caída de Granada, conmemora la conquista de Granada por los Reyes Católicos. Era tradición, además, que fuese muchachas casaderas las que la tocaran, para atraer un buen marido. Sea cual sea la campanada que nos refiere García Lorca (aunque resulta más lógico por el contexto del poemario que consideremos que refiera a la época del Al-Andalús) ambas imágenes están cargadas de fertilidad. Los campos que son regados y las muchachas buscando marido son ambas imágenes que generan el deseo de crear, de engendrar. Ya sean frutos o hijos, la campana está relacionada con la fertilidad.

También está profundamente relacionada con la sexualidad y la erótica la imagen de la verbena, una planta muy interesante en su escogencia. Las verbenas es una planta bastante común y muy relacionada con la fiesta y la salida nocturna. En este caso en particular, siguiendo el hilo de ideas acerca de los campanazos de la Vela podemos entender que se está haciendo algún tipo de preparación para una fiesta nocturna y que se está arreglado otro para ir a esta reunión. Pero, aquel “solamente” nos pone un poco en duda. Entonces es cuando entra otra imagen. ¿A qué recuerda una corona hecha de hierbas? A la corona de espinas de Jesús, ciertamente. De nuevo, vemos que hay un martirio al cual es imposible escapar pero se han invertido los papeles. Donde antes el torturado era el otro, en este caso el torturador se vuelve la voz poética. De nuevo, empezamos a experimentar

cambios leves frente a lo que se nos había planteado en los poemas anteriores. Donde antes era el otro el que era martirizado sin piedad por el amado, acá resulta a la inversa. Es un martirio más sutil, sí, mucho más escondido entre la idea de los múltiples simbolismos de la verbena, pero aun así, es un martirio.

La otra imagen que nos va a cambiar será la de Granada y más aún, Granada como una personificación de la amada. Como ya se ha mencionado antes la antropomorfización de lugares específicos en García Lorca no es especialmente novedosa, especialmente cuando se trata de su Andalucía natal. Pero en este caso tendremos dos imágenes muy interesantes que nos hacen dar la idea de que Granada es algo más que sólo Granada en este caso, si no, una representación del otro amado. Recordemos que hemos dejado a ese otro con una “corona de verbenas” en retribución de la fertilidad con la que está ligada la campaña. Granada, en cambio, se nos ofrece en dos estrofas básicas:

Granada era una luna
ahogada entre las yedras.

[...]

Granada era una corza
rosa por las veletas. (García Lorca, 2009, p.338)

En la primera tenemos a luna, una figura muy reconocible y familiar sobre la que se ha dicho bastante en la obra de García Lorca. La luna aparece constantemente y siempre será un presagio de muerte. Si hay algo que se mantendrá como una constancia en la obra de García Lorca será eso pero también la idea de la luna como una presencia bastante orgullosa. La imagen de la luna está llena de autoridad femenina, una imagen que resulta bastante contradictoria ya que es “dechados, a la vez, de toda la lascivia y toda la pureza del mundo” (Feal, 130). Para Lorca, la luna será una imagen que viene acompañada de la muerte, sí, pero también de un valor intrínseco de seducción. La luna trae muerte pero es libre, es móvil, es coqueta y bailarina. Pero en esta imagen, Granada es una luna sí, pero una luna constreñida entre la maleza. Está atrapada de la misma manera en que podríamos considerar que el Otro amado estaba atrapado en el momento en que se le colocó una corona. En este caso también está constreñida por algo vegetal, como lo son las yedras, que

la atan a la tierra. Luego, la imagen de una Granada atada será reforzada por la de la cierva siendo cazada. En este caso, no sólo está siendo cazada sino que además hay un agotamiento que se nos marca en el color rosa que tiene. Hay un ahogamiento de la persecución, igual que la luna era ahogada por las hierbas. Le falta el aliento a esta Granada, que está siendo atrapada por el sonar ominoso y repetitivo de aquella campanada de la Vela. Aquella campanada que para ser escuchada exige ciertos sacrificios, exige que se entregue algo a ella a cambio. Y su necesidad de ser escuchada radica en la importancia que tienen todos los rituales relacionados con la fertilidad en Lorca. En este deseo que hay acá de escuchar aquella campana podemos ver un intento de la voz poética de normalizar su amor. Entiende que lo que él siente como amor es algo que no necesariamente entra dentro de todo este tipo de rituales y ciclos y por lo tanto trata de atarlo y obligarlo a formar parte de ellos. Pero, aun así, la última imagen del poema queda resonando para mostrar que eso no es posible:

me abrasaba en tu cuerpo
sin saber de quién era.

(García Lorca, 2009, p.338)

El último gran sacrificio que hace la voz poética resulta ser el mismo. Ya ha sacrificado bastante: la libertad de la amada, la coquetería de la luna, sus mismos jardines ese sitio privado que tiene tanta importancia en estos poemas pero no es suficiente. Necesita hacer el último gran sacrificio que resulta no ser otro sino él mismo. Se abrasa, además, en una manera muy interesante de morir. Imposible no pensar en los sacrificios humanos y las piras sacrificiales. El cuerpo del otro ha mutado en un altar de sacrificios donde la voz poética trata de pagar su última moneda por poder volver a formar parte de un compendio de ritos y ciclos que el amor oscuro ha desplazado. Pero, no tiene razón de ser. Es un cuerpo desconocido. La importancia de los sacrificios radica en entender por qué y para quién se está haciendo el sacrificio. Sacrificarse sin tener un motivo claro, sin entender realmente porque se está haciendo eso hace perder al sacrificio de su valor que radica en entender que se está perdiendo, qué es lo tan valioso que se está ofreciendo acaso. La voz poética trata de hacer un último esfuerzo para lograr volver a entrar al mundo cíclico de las campanadas pero no puede. El no saber quién es el otro, el no poder entender porque le

sucede eso hace que este alejado de ese sistema. La deshumanización del otro amado de cierta manera también deshumaniza a la voz poética. Aquellos que están dentro del sistema de valores y sentimientos que resulta común y aceptado para todos los valores de la sociedad no se enamoran de presencias que no tienen rostro ni identidad. La condena de la voz poética viene desde el mismo momento en que ha anidado sentimientos hacía algo que se desvía de que lo que se espera de la normalidad del amor. Pero esta deshumanización del otro amado y de la misma voz poética también aporta algo de vital importancia para *Diván del Tamarit*, “the dual pattern of *tú* and *yo* gives universality to the poems perspective, in which the range of the anti-thesis Man-Nature is reduced to the I-thou dialogue so familiar to contemporary thought” (Foster, 57). La deshumanización del otro hasta donde más se pueda, es decir, quedarse solamente con la conciencia activa de que hay “otro” dota a Diván del Tamarit de una universalidad que no está presente cuando los amados están tan delimitados. No todos pueden ser Leonardo. Podemos compartir en mayor o menor medida los sentimientos de Leonardo pero no podemos ser él. Reflejados, representados, sí, pero no podemos llegar al culmen de la unión que implica ser él.

En cambio, cuando se ha eliminado todos esos aditamentos tanto en la voz poética como el otro amado es posible. Sabemos tan poco de ellos dos, de sus gustos, sus temores, además del profundo amor que se tienen que resultará mucho más fácil llenar los espacios en blanco con nuestra propia perspectiva, con nuestro propio conocimiento. Por mucho de lo importante que tiene este nuevo amor oscuro es que no es un amor específico de Federico García Lorca, es un amor más amplio que precisamente por no tener ningún estrato, ningún tiempo, ninguna marca visible puede aparecer en cualquier estrato, en cualquier tiempo, para cualquier persona. El amor oscuro de García Lorca no está confinado a nada porque es típico de nada.

5. GACELA DEL NIÑO MUERTO

Pero el amor oscuro no es necesariamente un amor erótico. Por lo general, especialmente con García Lorca estos dos conceptos se suelen igualar. Sí hay amor es porque hay erotismo y a la inversa cuando eso no es necesariamente cierto. Es cierto que es lo que sucede en la mayoría de los casos pero no es, ni mucho menos, algo que vaya a estar allí. Igualar esos dos conceptos resulta casi irresponsable además, porque encontraremos poemas como esta gacela en particular.

La imagen de los niños muertos o dormidos (que en García Lorca suele tener un valor equitativo) es relativamente común en la poesía de García Lorca. No es el primer niño muerto que encontraremos. Desde el niño al que la luna duerme y mata en *Romance de la luna, luna* al adolescente cuyo cadáver es visto por todos en *Noiturno do adoecente norte* estas criaturas pequeñas que han muertos tendrán ecos a lo largo de toda la obra. Los niños tienen una “valoración positiva” (Alcídes, 1998, p. 8) en la obra de García Lorca. Su capacidad de estar más conectados con el duende los hace especiales. Ese duende que “presupone siempre un cambio radical en todas las formas sobre planos viejos, da sensaciones de frescura totalmente inéditas, con una calidad de rosa recién creada, de milagro, que llega a producir un entusiasmo casi religioso” (García Lorca, 2008, p.328) resulta similar al juego constante de los niños, a su creación y re creación de todo lo que los rodea. El niño es “símbolo de primicia y vitalidad” (Newton, 1992, p. 188). Su muerte por lo tanto, es especialmente trágica en García Lorca. Por eso mismo, las muertes que se les da.

Y es que en García Lorca encontramos principalmente dos tipos de muertes. Por un lado las muertes de sangre. La de Leonardo, la de Ignacio Sánchez, incluso la de Adela son muertes de sangre. Son muertes violentas en su hacer y en su significado cargadas de un valor sacrificial gigantesco. Todas estas muertes son en cierta medida necesarias, igual que son necesarios los sacrificios en un mundo cíclico para que mantenga su rumbo. Por eso las he llamado muertes de sangre, porque es la sangre lo que se convierte en la moneda del sacrificio. La sangre tiene un valor y al derramarse, al escaparse adquiere valor esa muerte. Pero, hay otro tipo de muerte que también es relativamente común y es la del ahogamiento. En *Diván del Tamarit* más adelante encontraremos la *Cásida del herido por el agua*, ya se mencionó anteriormente el nocturno de *Seis poemas gallegos* y también encontraremos

niñas ahogadas en *Poeta en Nueva York*. La muerte por ahogamiento contrasta con la muerte de sangre porque es extirpado el elemento de violencia y entra en juego el elemento del apaciguamiento.

Las masas de agua en García Lorca, por lo general, si bien puede ser percibida como agresiva también tienen un simbolismo muy marcado de descanso. “El simbolismo del mar es un simbolismo maternal. Como refugio contra el temor suscitado por la mujer [...]. Esa actitud no carece, sin embargo de riesgos. Equivale a un rechazo del mundo exterior y, como tal, a un suicidio” (Feal, 1998, p. 27). Evidentemente, en el escenario de Granada no podemos hablar de mar (no tiene salida al mar) por lo tanto tenemos que re-entender la figura poética. No será el mar sino la representación del mar: la masa de agua oscura que está en constante espera, un oasis de salvación y cariño. Recordemos la primera gacela donde tenemos la presencia del jardín, y luego la gacela del amor que no se deja ver donde uno de los sacrificios que se hace viene a ser romper el jardín. La muerte de este niño está, entonces, relaciona con el ensimismamiento más profundo. Salir allá afuera, al mundo exterior violento y asesino es terrible, trae congoja. Es preferible esa muerte suave, ser arrullado por el mar hasta morir que ir al mundo de afuera. Por eso mismo, es interesante la primera estrofa y la manera en que muestra la muerte de los niños:

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

(García Lorca, 2009, p.339)

No es un suceso especial. No hay mayor reflexión o búsqueda sobre eso. Muere un niño, sí, y luego hay una escena bastante alegre, del agua charlando por las tardes. Pero, hay que matizar esto último. Es una escena alegre y pintoresca, sí, pero aun así hay que entender que quien está en estado de quietud es el agua, algo que no debería de suceder. El agua debería de mantenerse en constante movimiento siempre, pero acá se ha quedado quieta, “el detenimiento del movimiento vital de las aguas se añade a la depresión de

caracteriza a la ciudad por la tarde” (Newton, 1998, p. 189). Esta idea de aletargamiento en la que se sume la ciudad por las horas de la tarde será vital para explicar este poema.

Este letargo se verá luego con más fuerza en la siguiente estrofa. Nada ha quedado en el cielo. Las alas de los muertos son de musgo, algo que en la poesía de García Lorca se relaciona con la quietud. El musgo no es una planta vital como lo pueden ser las yedras mismas. Es una planta cuyo crecimiento es lento, frágil y si se despegas de la roca muere. El cielo está limpio de todo, ya que el viento representado en los faisanes vuela entre las torres de Granada, no en el cielo amplio. El día que debería de ser activo y vital ahora es un muchacho herido, débil y sin fuerzas. De nuevo el aletargamiento de que se hablaba, en este caso totalmente personificado en la figura del muchacho. Seguimos con el día aletargado, y la referencia de que estamos en plena tarde. Ya no hay alondras (es decir, no queda nada de la mañana) y la voz poética ha encontrado de nuevo al otro inefable pero ahora en las grutas de vino.

La referencia a estas grutas de vino resulta interesante por varios motivos, Alcides lo llamará un “éxtasis inconsciente del placer” (Alcides, 1998, p. 8) y la expresión es correcta si uno piensa en el vino como parte esencial de todos los mitos dionisiacos y las grutas como un sitio húmedo y escondido, no a plena luz de ese día letárgico y hundido. Es importante remarcar que no se sabe con exactitud a quién encuentra el poeta entre las grutas de vino pero, tanto Alcides como Newton proponen que es el mismo niño que muere todas las tardes en Granada, el mismo muchacho que está herido¹. Entonces, entramos a una interpretación bastante interesante ya que, como recordaremos, son “todas” las tardes las que muere un niño en Granada. Es una constante. El muchacho herido también no es otro sino el día y, por lo tanto, podríamos considerar el poema como “la coincidencia trágica de dos presencias [el niño “muerto” y el muchacho “herido”], comienzo vital y fin, que se requieren y excluyen mutuamente” (Newton, 1998, p. 190). No es el poema de amor que habíamos visto anteriormente. Sí hay amor, sí hay añoranza, sí hay incapacidad de lograr volverse uno pero ya no tenemos el papel del otro amado que teníamos en los poemas anteriores. En este caso el amor está en el día, en la vitalidad de las primeras horas de la

¹ Es importante hacer una acotación acá: niño y muchacho en García Lorca (y en el hablar coloquial de Andalucía) no tienen una separación tan rigurosa como la tiene en un español más central. Un niño no es necesariamente un niño infante y un muchacho no es necesariamente un adolescente.

mañana y la incapacidad de ser uno se encuentra en el letargo de las horas de la tarde, en el cielo inmóvil, el agua detenida. El poema, más que un poema amoroso como los que componen la primera parte del *Diván del Tamarit*, se “ha desarrollado hasta aquí como un mito solar. Vida y muerte como parte de un ciclo en medio del cual el hombre vive y cuyo ciclo constituye” (Alcídes, 1998, p. 8). Pero, algo tiene que tener de amor para entrar en el ciclo de las gacelas. Este amor (amor oscuro) toma forma en la última estrofa: la voz poética ha encontrado el cuerpo herido del día, sí, pero no hay manera de que pueda hacer nada con él: un diluvio se descerraja sobre ellos y no encuentran protección en ningún sitio. La imagen está cargada de violencia. Donde antes estaba la quietud más deprimente y el letargo puro se ha desatado una tormenta de acciones. El diluvio es gigantesco, incapacitante, el valle se colapsa sobre sí mismo en un alud de animales y plantas. Finalmente lo único que queda es el cadáver del muchacho/día, en la ribera del río. Podemos ver además aquellas marcas violetas que dejaron las manos de la voz poética sobre el cuerpo del día. Un intento vano y fútil de mantener sus cuerpos juntos, de ir en contra de la violencia del gigante de agua que termina ahogando al día. Pero, es interesante en que queda convertido el cadáver: es un arcángel de frío. Los ángeles, tienen una profunda carga simbólica en la poesía de García Lorca. Siendo como son, los mensajeros entre el mundo terreno y el mundo sagrado, están en un constante movimiento y cambio. Los ángeles pueden moverse entre planos, mundos, no están atados a una realidad. El día está muerto, sí, pero en la muerte ha trasmutado a algo más. De nuevo, debemos de entender que mucho de que no haya una concepción de la muerte como algo absolutamente terrible tiene que ver con esa idea de que la muerte solo es un algo que está allí, que no es necesario temerle puesto que no es mala. En este caso, el poema parece quedar colgado. Ha muerto el día, sí, ha sucedido una tragedia a simple vista pero nada termina. En la tarde de mañana morirá de nuevo el día, y así de una manera cíclica.

6. GACELA DE LA RAÍZ AMARGA

Nos encontramos ya en la mitad de las gacelas. Si habíamos planteado al comienzo de este trabajo que la estructura de *Diván del Tamarit* está fundamentada en un péndulo que empieza desde el rayo del amor que cae sobre la voz poética (el amor imprevisto) y termina con el sol y la luna señalándole a la voz poética su camino hacia la tumba, entonces la Gacela de la raíz amarga sería el culmen del amor y, de ahora en adelante, sólo nos espera ir en picada hacía la muerte. Y en cierta medida lo es.

En este poema volvemos a recuperar la estructura clásica que tenían las gacelas al comienzo. Es decir, encontramos un amor que está afianzado dentro de la voz poética, una incapacidad de llevarlo a buen puerto y, por último, la condenación de alguna de las dos partes de la relación. La primera estrofa nos abre a un mundo de contrastes. La raíz amarga será el centro del poema en contraposición con las mil terrazas. La raíz amarga tiene relación con los desiertos, la soledad, el mundo salvaje e incontrolable mientras que las terrazas ya nos indican que hay una civilización. No sólo una civilización sino, una civilización sociable, abierta. Las terrazas tienen aquí una simbolización parecida a la que tenían los balcones “una comunicación con ese mundo natural que el poeta ve y siente” (Feal, 1998, p. 121). Quizás la expresión de mundo natural, aun sí, no sea tan certera en este caso, pero si hay una idea de comunicación con lo que está afuera en contraposición con el tema del jardín, ese lugar de ensimismamiento profundo donde hasta ahora los poemas habían tenido un mayor peso.

El poema continuará de nuevo con la repetición de que hay una raíz amarga. Se contraponen ahora contra la imagen del cielo las abejas. Es decir, mientras un lado del mundo se ha mantenido igual, incambiable, sin mutar, el otro cada vez va ganando más y más cosas. Ahora no son solo terrazas, si no, un cielo lleno de ventanas y abejas. Al igual que con las terrazas y los balcones, las ventanas también son un símbolo de la comunicación con el mundo exterior, pero también tendrán un elemento sumamente importante y es la consideración de la mirada. La importancia que adquiere la mirada y lo que los otros puedan ver es de vital importancia en este poema puesto que lo vamos a contraponer al tema del jardín en los poemas anteriores. Hasta ahora, el amor había estado aislado del mundo alrededor, pero en este caso ya vemos que entra el tema del otro y su

juicio. Evidentemente no resulta demasiado obvio. García Lorca remplaza una imagen que podría ser bastante violenta por otra más sutil: abejas, ventanas y terrazas. Las dos últimas ya explicamos que están relacionadas con la comunicación, con el poder ver afuera e implican que detrás de ellas hay gente observando ese mundo apartado de la raíz amarga. En el caso de las abejas resulta un poco más complejo. Para eso, concuerdo con las ideas de Profeti y Orringer que menciona Newton, donde las abejas son interpretadas como el “reproche de la gente ante el amor socialmente inaceptable” (Newton, 1992, p. 135). Si bien Newton cataloga ese amor como homosexual, prefiero no llegar a especulaciones tan extensas.

Como ya he mencionado antes el amado tiene tan pocos datos que podría ser mujer u hombre. Mal que bien hay muchos más amores que son socialmente inaceptables por toda una cantidad de motivos que, en el marco de la consideración de un amor oscuro, no nos tienen porque atañer. Aun así, la interpretación de considerar a las abejas como gente en constante reproche ante la relación me parece adecuada por varias razones. La primera es que el sonido que hacen las abejas. Ese zumbido suave, molesto, recuerda fácilmente a los rumores de la gente, el cuchicheo constante, el murmurar entre dientes. También, la manera en que vuelan las abejas. Orbitan alrededor de las flores, de la misma manera en que en este caso orbitaran alrededor de los amantes. Por último, está la lividez de las abejas. Una figura poética profundamente interesante: las abejas pálidas, volando sobre los amantes, sentado juicios sobre cómo deben o no deben de amarse. El centro del poema lo marca un “amarga” de nuevo, marcando el tono ominoso. Ya nos había repetido antes con la pregunta de adonde se dirigía el otro amado y ahora los repite esa raíz amarga, nos recuerda que esta allí, en el otro mundo, esperando.

Continúa el poema con una deshumanización aún más profunda. Las partes del cuerpo se desdoblán. Donde debería doler algo duele otra cosa, los límites del cuerpo se borran, se hacen más borrosos y el cuerpo empieza a experimentar una especie de metamorfosis. Se va convirtiendo en una noche muy vegetal. Esta deshumanización está relacionada con dejar atrás el antiguo mundo de las terrazas y las ventanas, ese mundo de la civilización y los códigos sociales que impiden que se llegue al amor. Ese desprendimiento de ese mundo queda marcado con esos últimos versos, cuando se compele al otro a comer

de aquella raíz, pero además marca algo muy interesante y es la posesión de la raíz. Anteriormente solo era una raíz cualquier pero ahora es la raíz del amado clarificando aún más que el amado pertenece a ese otro mundo más salvaje, donde no existen las convenciones sociales que coartan de ese mundo de las abejas. La petición, además, va con una idea de la purga. El sabor amargo está relacionado con purgantes, sacrificios y limpiezas. Devoto citado por Newton le da “valor espiritualmente purgativo que tenía el alimento de los Padres en el desierto” (Newton, 1992, p. 135). Esta purga, este volver a los tiempos antiguos implica el dejar atrás todo lo del nuevo mundo, sacar todo eso y poder lograr crearse como un ser nuevo. Además, está evidentemente la figura marcadamente erótica del morder. Tal cual en la primera gacela, encontramos que esta idea de morder, de clavar los dientes y martirizar. De nuevo la boca adquiere su importancia como centro de placer erótico. Queda una duda, eso sí. ¿Es comestible la raíz? El sabor amargo en la comida siempre tendrá una idea de veneno, de lo peligroso. Cuando algo es amargo es porque tiene algo que no debería estar allí. Evitamos el sabor de lo amargo, así como evitamos las sensaciones de displacer. Comer esta raíz amarga, busca tan desesperadamente esa purga, ¿no conllevará algún peligro?

Como ya se había mencionado antes, este poema marca el centro de la obra, de una potencial muerte y por lo tanto resulta importante. Hasta ahora la muerte ha estado allí, sí, pero su papel ha sido más que todo el de una criatura al acecho. De ahora en adelante, en las gacelas que quedan nos hundiremos más y más en el mundo de la muerte en la muerte que se viene anhelando con toda la fuerza desde su primer poema. Esa muerte luminosa a contraposición con el amor oscuro con el que nos hemos ido enfrentando en estos primeros poemas. Finalmente, después de fraguarse silenciosamente en los primeros poemas que habíamos tenido, ha llegado.

7. GACELA DE LA MUERTE OSCURA

En el punto intermedio entre el amor oscuro y la muerte de luz está la muerte oscura. Al contrario de la muerte luminosa, que se ansiaba en el primer poema como un paso más, un escalar a otro nivel de existencia y de conciencia, una iluminación, valga la redundancia, la muerte oscura implica una regresión. Esto no es necesariamente malo, aun así. Observemos la primera estrofa:

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

(García Lorca, 2009, 343)

Por un lado es volver a la privacidad de la muerte. Ambas muertes, la luminosa y la oscura, comparten esa característica. Las expresiones fúnebres de grandes pompas son desterradas. La muerte es algo que sólo atañe al que la sufre y al otro amado si acaso. Expresiones de exagerada pompa y atención no existen ya. Los cementerios son tumultuosos y alejarse de ellos es necesario porque el cadáver debería estar resguardado en un lugar íntimo y pequeño, donde sólo este él. Una muerte y un duelo privados, en contraposición con un público. Ese es el sueño de las manzanas al que se refiere, ese estado de comodidad y soledad, el no tener conciencia del resto solo de sí mismo.

Luego, sigue otra imagen profundamente poderosa que quizás es la que define a la perfección la idea de la muerte oscura. Como ya se ha mencionado antes en este trabajo en García Lorca la imagen del mar está relacionada con el abrazo protector de la madre. El mar no es una entidad amenazante, cuanto más, implica volver al vientre materno. Por eso no resulta extraño que acá, a pesar de que se está sacando un corazón, algo que evidentemente es mortal no se use el verbo morir, sino, el verbo soñar. Además, también precisamente por lo que vemos que se lanza exclusivamente el corazón al mar resulta siendo una imagen notoriamente menos violenta de lo que sería si se lanzara todo él. El corazón, según Cirlot “es el central es el segundo [el corazón] y por esa misma situación adquiere el privilegio de concentrar en cierto modo la idea de los otros dos [el cerebro y los

genitales]” (Ciriot, 1992, p. 145). Es, literalmente, deshacerse del cuerpo y concentrar los puntos más importantes del ser humano en un solo punto que es el corazón. Arrojarse al mar es, por otro, el volver a ese mundo de protección que es el vientre materno. Es morir, sí, pero también es poder entrar a un mundo onírico mucho más dulce que el mundo de los cementerios, un mundo donde sólo se está arrullado por las olas del mar.

No quiero que me repitan que los muertos no pierden la sangre;
que la boca podrida sigue pidiendo agua.
No quiero enterarme de los martirios que da la hierba,
ni de la luna con boca de serpiente
que trabaja antes del amanecer. (García Lorca, 2009, 343)

En la siguiente estrofa, vemos una idea muy interesante. Se nos muestra una imagen que la voz poética no quiere ver, aquella de los muertos vivientes. Importante porque, como ya se ha dicho, en García Lorca la sangre es verdaderamente el elemento vital. Lo que marca la vida o la muerte es la sangre y no otra cosa. Los muertos verdaderamente muertos son aquellos cuya sangre ya ha corrido. Aquellos que mueren por otros métodos resultan más bien durmientes o sonámbulos. Por lo tanto, estos muertos a los que refiere García Lorca son una especie de muertos vivientes que están en un limbo, atrapados e incapaces de continuar. De ahí, la siguiente imagen que se nos presenta en el texto, el cuerpo podrido (muerto) pero que aún está necesitado de agua. A continuación volvemos a encontrar las imágenes que piden un resguardo y un mundo privado. Lo que se verá acrecentado con la siguiente estrofa.

Quiero dormir un rato,
un rato, un minuto, un siglo;
pero que todos sepan que no he muerto;
que haya un establo de oro en mis labios;
que soy un pequeño amigo del viento Oeste;
que soy la sombra inmensa de mis lágrimas. (García Lorca, 2009, 343)

Nuevamente, encontramos la idea de un recogimiento y de una separación de la muerte. Hay un descanso similar al de la muerte pero que no es propiamente ella, sino que, además hay una conciencia del mundo exterior algo que no es tan común en *Diván del Tamarit*. La voz poética quiere desligarse del mundo, pero no quiere morir. Pero es importante el tipo de muerte que no quiere. No desea una muerte multitudinaria y publica, que sea conocida por todos. Desea recluírse en sí mismo y en su intimidad. Al igual que la imagen del mar que ya habíamos tenido antes “dormirse es añiñarse, es volver a encontrar el contacto amparador de la madre” (Feal, 101). Por eso mismo, la utilización del “pequeño” contraponiéndose a la “sombra inmensa”. El cuerpo se empequeñece, se añiña y vuelve a reencontrarse con el mundo natural mientras que lo único que queda es algo intangible, la sombra de algo efímero. Posteriormente, el sujeto a quien se dirige el poema cambiará.

Cúbreme por la aurora con un velo,
porque me arrojará puñados de hormigas,
y moja con agua dura mis zapatos
para que resbale la pinza de su alacrán. (García Lorca, 2009, p.343)

Anteriormente el poeta solamente había mantenido un tono que no se dirigía a nadie en especial, era más bien una voz y una petición a todos y nadie pero de ahora en adelante el foco del poema cambia sustancialmente y se enfoca en peticiones a un “tú” sin nombre, “un protagonista de la pasión, [que] va a efectuar las acciones protectoras que mantengan el estado de inconsciencia deseado” (Newton, 173). Estas acciones protectoras son interesantes por dos motivos: primero, lo que va a despertar de ese encerramiento en sí mismo es la aurora, el día. Como se ha dicho repetidamente, la noche es para García Lorca un lugar mítico, arcaico en contraposición del día donde todo sigue unas normas estrictas y sociales. Pero además, se nos da la imagen concreta de en qué posición está el poeta encerrado en su mundo. Está enterrado. Por eso mismo las dos imágenes se usarán para representar las amenazas a las que está expuesto el poeta durante este aislamiento son imágenes relacionados son alimañas terrestres y dolorosas: hormigas por un lado y escorpiones por otro lado. Además es interesante que lo que va a proteger del despertar es la oscuridad por un lado y la humedad. Es una imagen muy interesante porque recuerda, inevitablemente, el vientre materno. Oscuro, húmedo y con dos símbolos (el agua y la

tierra) que en Lorca suelen venir con la fertilidad. Si bien, se crea una imagen de muerte con un enterramiento y un deseo de una eterna noche, dicha imagen está más proyectada es hacía la generación de algo nuevo, la germinación de un nuevo ser.

Porque quiero dormir el sueño de las manzanas
para aprender un llanto que me limpie de tierra;
porque quiero vivir con aquel niño oscuro
que quería cortarse el corazón en alta mar. (García Lorca, 2009, p.343)

La última estrofa, mantendrá el tema de duplicidad. Se repite, con unas cuantas diferencias muy importantes. Se repite nuevamente el primer verso: el deseo de dormir ese sueño de las manzanas que tiene mucho más sentido ahora que hemos terminado el poema y lo leemos como un todo. La manzana es un símbolo muy interesante y nos permite introducir el tema del amor en este poema en específico.

Hasta ahora esta gacela parecía algo alejada del tema del amor y más enfocada al tema de la muerte que busca la voz poética en contraposición de la muerte de podredumbre multitudinaria que parece existir en ese “otro” mundo que a la idea del amor, lo cual resulta extraño tomando en cuenta que, como se ha dicho, el tema principal de este libro es la configuración del amor oscuro. Pero, es con este último que vemos donde se encuentra el amor en este poema.

Las manzanas son, según Cirlot, “el símbolo de los deseos terrenales, de su desencadenamiento” (297) y Arango agrega que “Lorca se sirve de las manzanas como símbolo erótico” (177). Por lo tanto, la idea de un sueño de manzanas es de un amor recogido, pausado. Somnoliento y sonámbulo que, si bien vive se encuentra dormido pero activo. Desde el sueño es posible un aprendizaje y es importante este aprendizaje. Como ya hemos dicho antes, la imagen desde donde el poeta trata de apartarse del mundo es enterrado, en una especie de paralelo con el vientre materno. La idea del sueño y de la muerte está muy unida en toda la obra de Lorca donde el deseo de acallar la certidumbre de la muerte “emerge en las aguas del sueño ineluctable” (Umbral, 90). Es decir, desde antes en su obra ya había una importante relación entre la muerte y el mundo de los sueños que crece “lenta e inexorablemente [...] hasta los poemas fúnebres de *Diván del Tamarit*”

(Umbral, 90). Pero eso va en dirección a que dentro de este sueño la voz poética desea aprender a limpiarse el polvo, deshacerse finalmente de todo lo terreno y desea hacerlo con sus lágrimas. Una escena bastante poderosa, que recuerda inevitablemente a una resurrección, a una muerte perfecta y deseada causada por el aprendizaje que hay en el sueño, es decir, la muerte oscura que no trae consigo la podredumbre para poder vivir (ya no soñar, es decir, no morir en el) con ese niño oscuro “ofrecido en toda su pureza y fragilidad, oscuro por oposición al «claro» del orden diurno y racional” (Newton, 174).

8. GACELA DEL AMOR MARAVILLOSO

Un poema curioso que destaca frente al que le precede y al que le sigue. Es notoriamente más corto pero mantiene el mismo todo de opuestos que mantendrá todo *Diván del Tamarit*.

Con todo el yeso
de los malos campos,
eras junco de amor, jazmín mojado. (García Lorca, 2009, p.344)

En este caso, su primera estrofa resulta conocida porque las imágenes del yeso y el jazmín ya se habían usado anteriormente en la *Gacela del amor imprevisto*. De nuevo, el frío y la artificialidad del yeso se nos ponen en contraposición con la fertilidad y delicadeza del jazmín y además, se trae la idea de los “malos campos”, que podrían considerarse como campos infértiles y secos. En este caso la imagen está relacionada con un amor que surge incluso de las condiciones más adversas: en contra de todo lo pensado, la esterilidad de “malos campos” y el yeso frío y seco de la ciudad hay un amor húmedo de flores, un jazmín que es, además, una flor “que se asocia generalmente a la Virgen María” (Arango, 255). El siguiente grupo de versos sigue con la misma idea:

Con sur y llamas
de los malos cielos,
eras rumor de nieve por mi pecho. (García Lorca, 2009, p.344)

De nuevo, en contraposición con una imagen caótica y amenazante, como son las llamas que caen de los cielos, que “rememora una escena de tonos bíblicos, las lluvias de fuego y llamas que Dios envió contra Sodoma y Gomorra” (Newton, 151) está la idea del amor, en esta ocasión un rumor de nieve. No está aun propiamente el amor y parece algo pequeño y miserable al lado de una escena tan apocalíptica como viene a ser una lluvia de fuego, ese frío en el interior y esa frescura contrasta precisamente por el alivio que provocan.

Pero en los cuatro versos siguientes, vamos a entender verdaderamente el título del poema. El amor maravilloso.

Cielos y campos
anudaban cadenas en mis manos.

Campos y cielos
azotaban las llagas de mi cuerpo. (García Lorca, 2009, p.344)

Ahora, se han juntado las dos cosas que antes habían sido nombradas como malas en una sola cosa. Cielo y tierra juntos con la intención de martirizar a la voz poética en una imagen que recuerda bastante la de un martirio: anudar con cadenas y azotar con sevicia sobre la carne viva.

Pero, precisamente es por esa tortura que podemos entender aquel amor como maravilloso y, sobretodo, por lo que no se dice. Además de explicar cómo se está torturando a la voz poética no hay una mayor descripción de que siente a pesar de que es bien sabido que García Lorca tiene una gran expresividad para hablar de sufrimientos, de torturas, de heridas y dolor. En la simplicidad, encontramos el arrebatamiento. Lo que no se dice es donde se dice. El amor maravilloso, ese rumor de nieve en el pecho, llega en forma de permitir el arrebatamiento del dolor y la tortura. Los azotes no son más que azotes, la maravilla de este amor en esta gacela es posibilidad de elevarse sobre un mundo doloroso, seco y estéril.

9. GACELA DEL RECUERDO DEL AMOR

La *Gacela del recuerdo del amor* es un poema curioso por no decir menos, si bien su tono e imágenes están dentro del canon que habrá en *Diván del Tamarit*, acá encontraremos un recuerdo, a diferencia del resto de poemas donde el amor está notoriamente más presente. Ya fuese como una presencia ominosa a donde se dirige el poeta con desespero, un estado del alma al que busca por todos los medios elevarse o una presencia viva a su lado que le ciega, la idea del amor como algo pasado no es algo común en *Diván del Tamarit*. Pero, en esta gacela precisamente será eso: la idea del recuerdo y la transformación que presenta el mundo a la luz de ese recuerdo.

No te llesves tu recuerdo.

Déjalo solo en mi pecho,

temblor de blanco cerezo

en el martirio de enero. (García Lorca, 2009, p.341)

Nuevamente volvemos con el tema del martirio, una imagen que, como ya se ha dicho, es recurrente tanto en García Lorca en general como en esta obra en particular. En este caso el martirio está dentro del mismo pecho que aparece representado tembloroso. Y, la imagen, resulta interesante por el hecho de que el martirio es el mes de enero. Esa imagen es interesante por dos motivos: primero la idea de la continuidad y el ciclo. Como he tratado de explicar antes, mucho del problema para lograr el arrebatamiento que debería de provocar este amor oscuro es que no se puede escapar del ciclo de binarismos cíclicos que es la vida y la existencia. En este caso, enero, el primer mes del año representa el comienzo de un nuevo ciclo y, por lo tanto, de un martirio constante. Además, es un mes invernal un mes estéril lo que se ve en el temblor del cerezo. Los árboles de enero son árboles sin hojas y que están a merced del frío y los elementos. Es una fertilidad posible, pero en espera por eso su relación con el pecho y el recuerdo. Ambos tienen capacidad de generación, de nacimiento, pero se encuentra congelada por decirlo de alguna manera.

Me separa de los muertos

un muro de malos sueños.

Doy pena de lirio fresco

para un corazón de yeso. (García Lorca, 2009, p.341)

En estos cuatro versos vamos a tener nuevamente la imagen del jardín, en este caso, como una separación de los muertos. Como ya hemos comentado anteriormente hay una idea muy marcada, especialmente en este libro, del otro tipo de muerte. Esta muerte que empieza en el amor y que, en vez de podredumbre, lo que trae es la capacidad de elevarse de la vida cíclica y mundana que, de cierta manera, condena a la voz poética. Por lo tanto, vamos a tener ahora una idea de nuevo, de los muros y la separación. El mundo de afuera es un mundo que hiere y que condena, por lo tanto la importancia del jardín (tema muy común en la poesía árabe, además, por ser considerado un lugar cuasi-fantástico donde todo podría convertirse en realidad).

A continuación, encontramos nuevamente la imagen de la contraposición del yeso (la muerte) frente al de las flores como una imagen del amor. En este caso es una flor del lirio con lo que conservamos la idea de una flor blanca y pura, que además es fresca. Importante la frescura: el lirio es una planta primaveral que juega a oponerse a la idea invernal de la que se habló anteriormente.

Toda la noche en el huerto

mis ojos, como dos perros.

Toda la noche, comiendo

los membrillos de veneno. (García Lorca, 2009, p.341)

Se nos viene luego, una imagen bastante insomne. La muerte, que se suele equiparar en García Lorca con el sueño ahora busca ser espantada del huerto. Los ojos tienen una imagen curiosa. Dos perros. Es una imagen bastante salvaje. La mirada se transforma en dos animales salvajes que cuidan toda la noche de presencias extrañas. Se nos presenta un desdoblamiento de personalidad, los perros como otro García Lorca, otra voz poética que se

remueve de la que había originalmente, se transforma en instinto puro, insomne y desdoblado que cuida del huerto/jardín. Se trata de preservar el recuerdo lo más posible y en la mejor condición posible y, por lo tanto, la entrada de cualquier tipo de intruso, bien sea el sueño, el mundo exterior, el día, la muerte, etc puede perturbarlo.

En el verso siguiente, se vuelve a repetir de la idea del insomnio, en ese caso pasar toda la noche comiendo. Está escena nuevamente es muy interesante por dos razones. Primero, nuevamente tenemos una imagen estacional. Los membrillos son frutas de otoño que en libros anteriores de Lorca ha connotado lo “sano otoñal” (Newton, 140) pero que, en esta ocasión, “sugieren los frutos vitales que su jardín infantil le ofreció, ahora corrompidos por el paso del tiempo y la constatación de su amor divergente” (Newton, 140). Además, es una imagen que muestra cierta ansiedad, cierto deseo de llenarse algo, *lo que sea*.

Algunas veces el viento
es un tulipán de miedo,

es un tulipán enfermo,
la madrugada de invierno. (García Lorca, 2009, p.341)

Ahora, entra la imagen del viento, una imagen que, de nuevo, ya ha parecido en ocasiones anteriores en varios libros de García Lorca, especialmente en *Preciosa y el aire*. El viento uno de los elementos naturales que en Lorca tiene un papel más vital que a comparación de, por ejemplo, el mar. El viento es mucho más vivo y tiene más relación con los personajes. Es mucho más violento, por ejemplo. Cosa que no pasa con el mar o con los ríos, donde ambas son presencias naturales pero que no parecen lograr nunca un entendimiento de tú-a-tú con la voz poética, es decir, no logran sortear por medio del lenguaje. Precisamente, este viento parece traer la muerte y la podredumbre en este caso tomando la forma de unos tulipanes. La idea de los tulipanes, es además curiosa porque es una flor cuyos pétalos están muy juntos, muy cerrados, dando la impresión incluso que parece aterida de frío lo que cuadra mucho, nuevamente, con la idea de que está en un invierno, de que el ciclo se está reiniciando. No solo ahora con el invierno como tal sino,

también, con la mención de la madrugada. No solo es el comienzo del año y de los ciclos estacionales sino, también, el comienzo de un nuevo día que, como habíamos notado antes en otros poemas es temido. Un nuevo día implica más sufrimiento, más aletargamiento.

Un muro de malos sueños
me separa de los muertos.

La niebla cubre en silencio
el valle gris de tu cuerpo.

Por el arco del encuentro
la cicuta está creciendo.

Pero deja tu recuerdo
déjalo sólo en mi pecho. (García Lorca, 2009, p341-342)

El poema, ya a su final, vuelve a repetir el muro. Refuerza la idea de la distancia que hay entre el mundo exterior y el mundo interior, su huerto contra el mundo. Resulta importante porque, como ya se dijo anteriormente, con la presencia del viento encontramos la idea de que se requiere hacer esta repetición más por la misma voz poética. Necesita dejar claro, recordarse a sí mismo que el mundo exterior aún se encuentra apartado, que aún hay una distancia infranqueable entre lo exterior y el mundo interior. Y no sólo del mundo exterior. Quizás la cosa más mundana, la más que más impide la posibilidad de salir de los ciclos continuos y repetitivos del mundo empieza a llegar: el tiempo.

Tanto la niebla como la cicuta se vuelven imágenes que remiten necesariamente al tiempo y a la soledad. El frío y el veneno que ambas representan empiezan a mancillar los objetos que parecen estar ligados necesariamente con el recuerdo de la persona amada. Por un lado, el cuerpo que solo parece ser una especie de capullo sin alma que no resulta importante en el la generación mantenimiento del amor ya que “la sugestión del cuerpo humano, su belleza, cargada de erotismo superfluo” (Umbral, 216) va en contra del amor oscuro, arrebatador y casi místico que vamos a encontrar en este *Diván*.

Y por último, solo queda el recuerdo. Ya no queda el amor verdadero o los vestigios de este, siquiera su cuerpo pero la voz poética pide conservar lo único que le queda el recuerdo como una “herida que, siempre abierta, le hace sentirse aún vivo” (Newton, 141)

10. GACELA DE LA HUIDA

Podríamos considerar a la *Gacela de la Huida* la última gacela que tiene una similitud de imágenes, estilo y temas. Ya solo quedan dos gacelas que son notoriamente diferentes de las anteriores y de allí en adelante vendrán las casidas, que son poemas con un estilo marcadamente diferentes. *Gacela de la huida* empieza con una imagen que nos resulta ya familiar de la Gacela de la muerte oscura. La de perderse en el mar.

Me he perdido muchas veces por el mar
con el oído lleno de flores recién cortadas,
con la lengua llena de amor y de agonía.
Muchas veces me he perdido por el mar,
como me pierdo en el corazón de algunos niños. (García Lorca, 2009, p.345)

De nuevo, se busca perderse, desligarse toda idea terrenal y multitudinaria y, ¿qué mejor que la inmensidad del mar para hacerlo? “Esta actitud [la del refugio] no carece, sin embargo, de riesgos. Equivale a un rechazo del mundo exterior y, como tal, a un suicidio [...] cabe también la significación positiva. El contacto con las aguas (maternas) encierra una posibilidad de resurrección, desde la cual contemplar el mundo con ojos nuevos, liberado de temor y angustia” (Feal, 27). Ahora, además está el perderse en el mar acompañado con la idea de que es similar al perderse en el corazón de algunos niños. Esto debería de considerarse como la posibilidad de alcanzar este refugio, está resurrección en *ciertos* otros. No en todo, porque esta capacidad no es mundial pero sí parece que es posible este recogimiento y resurrección en el otro, cosa que antes no había sucedido.

Por otro lado, vemos dos sentidos que se encuentran desbordados. No solo el oído está lleno de flores que muestra “el ruido causado al cortar/tronchar las flores de la ilusión, como si en esa fuerte impresión acústica se concentrara la frustración” (Newton, 176) sino, también la obnubilación de los sentidos que se seguirá con la idea de la lengua llena de sabores. Tanto el oído como el gusto se encuentran recargados de sabores, sellando de alguna manera a la voz poética. La frustración de las flores cortadas y el amor y la agonía que se terminan equiparando (ambos están en la boca, conviven dentro de ella).

No hay noche que, al dar un beso,
no sienta la sonrisa de las gentes sin rostro,
ni hay nadie que, al tocar un recién nacido,
olvide las inmóviles calaveras de caballo. (García Lorca, 2009, p.345)

Ahora vamos a encontrar es la imagen de la muerte. Si la idea del mar en *Diván del Tamarit* está considerada relacionada con la idea de perderse en el amor, también está marcado profundamente el de la imposibilidad del amor causado por los demás. En este caso todas las noches (de nuevo la noche, el espacio poético sin leyes y casi mitológico) hay un beso, pero también está el juzgamiento, la sonrisa sarcástica. No sólo la sonrisa sarcástica sino, la transformación de la gente en personas sin rostros. Como se ha visto, hasta ahora en este libro de poemas poco o nada se ha referido a personas específicas. No hay ningún personaje. No sólo eso si no, que también hay una idea de que el mundo exterior es amenazante y nada más obvio que mostrarlo en la imagen de estos seres que se han deshumanizado. Y es que en García Lorca hay dos cosas que siempre humanizarán: la cara y el nombre. Quién no tiene nombre ni rostro puede ser cualquiera (y todos, como El Novio son todos los novios y La Novia son todas las novias), lo que se acomoda mucho al universo mítico en el que se desarrolla su obra. En este caso son seres amenazantes, sin rostros, deshumanizados y que miran desde lo lejos. Casi imposible no sentir el asco, el sarcasmo y la burla que les producen los besos, pero también está la imagen del recién nacido frente a las calaveras de caballos.

Si la imagen anterior era la de la contraposición de la búsqueda del amor frente a la burla de los demás, en la siguiente imagen “la vida se contrapone a la muerte, pero a pesar de la alusión un tanto grotesca, las dos forman una oposición binaria coexistente” (Fitzpatrick, 81). Los recién nacidos son el comienzo de la vida, mientras que las calaveras de caballo son la expresión máxima de la muerte: no solo la muerte sino, el hueso estéril y descarnado. Pero además deseo señalar dos puntos. Primero la erotización. Los niños recién nacidos no son seres erotizados. No son varoniles, no tienen nada. Son una especie de hoja en blanco donde se puede escribir. En cambio, los caballos en Lorca son “un símbolo de la libido fuera de todo control” (Arango, 266) y “en general, un símbolo sexual” (Arango,

267). Es decir, mientras que el comienzo de la vida en este caso es asexual y casi sin vida (porque la expresión “toca” aleja al recién nacido, lo trata como una cosa) mientras que la muerte es sexual, es estéril y además, con el recuerdo, da la impresión de que “la certidumbre más honda y secreta que el hombre lleva en sí es la de la muerte, la de su muerte” (Umbral, 90) está siempre presente, esperando cualquier momento para asaltar al hombre, recordarle la idea de que todo, instintos, sexualidad, honor y masculinidad, acaba necesariamente en ella y refuerza esta idea obsesiva que hay en *Diván del Tamarit* de salir del ciclo, de romper lo que está dispuesto naturalmente.

Porque las rosas buscan en la frente
un duro paisaje de hueso
y las manos del hombre no tienen más sentido
que imitar a las raíces bajo tierra. (García Lorca, 2009, p.345)

Nuevamente encontramos la idea de la vida que nace de la muerte, en este caso las rosas que nacen de los huesos. Las rosas son consideradas un “símbolo de finalidad, de logro absoluto y de perfección. Por esto puede tener todas las identificaciones, que coinciden con dicho significado, como centro místico, corazón, jardín de Eros, paraíso de Dante, mujer amada y emblema de Venus” (Cirlot, 390) y, en este caso, buscan la frente un espacio que en Lorca siempre es amplísimo para crecer, pero crecer en un sitio estéril y seco. Mientras en la imagen anterior la muerte se genera en la vida en este caso es la vida la que se genera en la muerte. Luego, las imágenes de las manos que en este caso escupen en todos sus significados. Las manos están despojadas de todos sus atributos y su única razón de ser es volver a la tierra, *enterrarse*, y volver a unirse con la tierra. Además, tenemos dos movimientos diferentes y contrarios. Por un lado las rosas suben hasta la frente y por otro, las manos se entierran. De nuevo, elevarse o enterrarse pero nunca quedarse quieto, nunca en el centro.

Como me pierdo en el corazón de algunos niños,
me he perdido muchas veces por el mar.
Ignorante del agua voy buscando
una suerte de luz que me consuma. (García Lorca, 2009, P.345)

Finalmente, el poema termina. Nuevamente encontramos una repetición de los versos iniciales algo que, como ya se ha visto, es común en *Diván del Tamarit*. El poeta se decide a ir hacia la mar, a perderse, aunque su simbología cambia un poco. El mar se transforma en agua, una imagen mucho más violenta que la del mar solo. Un agua cuyos secretos, además, el poeta parece desconocer en buena medida mientras busca una muerte que nos resulta curiosa. Como se ha dicho antes la muerte siempre ha ido una idea, igual que la del amor, de muerte oscura. Enterramientos, humedad, oscuridad. Pero ahora, tenemos la idea es una muerte que consume, un estallido de luz, una muerte que resulta más cercana a “la muerte metafórica del místico ante la unión, tras la cual renace su espíritu” (Fitzpatrick, 81) que aun así debe de considerarse de la misma idea de las muertes que hemos tratado anteriormente: muertes que no implican putrefacción, no implica caer en las ideas naturales de muerte, sino, nuevamente una muerte que se sale de lo natural.

11. GACELA DEL MERCADO MATUTINO

Como ya comenté anteriormente la *Gacela de la huida* será la última gacela que mantendrá el estilo de las gacelas anteriores: imágenes recargadas, descripciones casi místicas, un lenguaje depurado pero que busca abarcar todo. La *Gacela del mercado matutino* será la única gacela (y el único poema, en realidad) que tiene una estructura narrativa como tal, similar a la que se encuentra en otros poemas de García Lorca. Esta diferencia es tal que Newton llega a decir que “se trata del único caso de un poema que, no perteneciendo a la colección *Diván*, tiene en su título la palabra «gacela», lo que justificaría su estudio no como parte central del libro, pero sí a modo de apéndice” (206).

La *Gacela del mercado matutino* es una composición a dos voces, una de las cuales recuerda a una canción, con un estribillo que repite sus primeros dos versos, similar al estilo que tenía García Lorca en *Romancero Gitano*. La otra son los pensamientos del poeta, son lo que le produce ver al amado. Curiosos estos pensamientos porque no son pensamientos racionales, son instintivos: la duda y la exclamación. El flechazo amoroso en su máxima expresión.

También, es la única de todo el libro que se desarrollará fuera del jardín y durante el día, en un sitio que podríamos considerar dentro de las reglas más mundanas posibles: un mercado de pueblo. Eso lo podemos ver claramente en ese “arco de Elvira” que se repite a lo largo de todo el poema. A lo largo del libro hemos visto arcos anteriormente pero, siempre son arcos vacíos o muertos es decir, la idea de una relación con el mundo exterior rota o tapiada. En cambio, en esta gacela hay una relación activa. El amado entra al mercado. Aun así, se mantiene la idea de excluir todo lo que no sea el amado y la voz poética. Suponemos que el mercado es ruidoso porque es un mercado pero, además de eso, no encontramos mayor ruido. El mundo se silencia por la visión del amor.

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

de llamaradas en la nieve?
¿Qué alfiler de cactus breve
asesina tu cristal? (García Lorca, 2009, P.347)

En la segunda estrofa del poema vemos, como ya se había dicho anteriormente, la imagen de la sorpresa y la curiosidad que se formula por medio de tres preguntas. La primera viene con una marca de luna en las mejillas del amado. La luna, como es mencionado por buena parte de la crítica lorquina, es uno de los símbolos más comunes en Lorca y más amplios. Significa tanto peligro, como fertilidad, como maternidad, como muerte, como belleza. La luna puede tener todos esos significados dentro de ella, cambiando según lo que necesita el autor, lo que es consecuente con la misma idea arcaica de que “la luna tiene interpretaciones muy amplias” (Arango, 164). En el caso de esta luna es una luna mañanera (de las nueve) pero que, además, ha dejado una marca en las mejillas del amado. Esta marca se ve como una pérdida de sangre, una ausencia de color rozagante de vida lo que nos marca una distancia entre el amado y el resto de la gente. Le llama la atención a Lorca la idea de que su amado tiene la marca de la muerte en él, que así como él, tiene la capacidad de comunicarse con el mundo de los símbolos, el mundo que resulta inefable para el resto del pueblo llano.

A continuación, viene la razón por la cual me he referido en masculino al objeto del amor en este poema. La idea de la semilla ardiente en la nieve es, sin lugar a dudas, la imagen del semen la nieve. Y ahora, la duda se encarna en los otros del amado. Hay una evidente idea de traición o “infidelidad”. El amado ha derramado esa semilla antes que el poeta. La importancia de esta escena está en el hecho de que cae en la nieve, “signo de un espacio e impulso vitales congelados por la ley temporal de la muerte” (Newton, 207). La semilla está siendo desperdiciada y, la idea fluctúa entre el temor de la infidelidad y el temor de la pérdida de la semilla ardiente del amado.

Posteriormente, viene la pregunta del cactus y el cristal. Acá vemos la imagen del cactus, una que no es muy común en la poesía de García Lorca, vegetalmente mucho más inclinado hacia las flores como símbolos. Como ya se mostró en la Gacela I, cuando Lorca

trata de volver a las flores amenazantes las dota de colores oscuros, de olores embriagantes, etc. El cactus es extraño en su poesía por el obvio. Es una planta, sí, pero es una planta amenazante, llena de espinas. Que además ha rayado el cristal, la claridad que espera Lorca de su amado. El amado debería de esconder ningún secreto, su imagen debería de ser cristalina, pero aun así ha sido rayado por el mundo exterior de la misma manera en que la luna ha desangrado sus mejillas. Es un amado con heridas y cicatrices, todas ellas productos del contacto con el mundo exterior, con la constante relación con el mercado mañanero, con el pueblo, con los Otros.

¡Qué voz para mi castigo
levantas por el mercado!
¡Qué clavel enajenado
en los montones de trigo!
¡Qué lejos estoy contigo,
qué cerca cuando te vas! (García Lorca, 2009, p.347)

En este caso ahora es la exclamación y la admiración. Si anteriormente estaba la duda ahora lo que crea es admiración. Lo primero que es la voz que resulta extraña en este libro, un libro que es prácticamente mudo. No hay mayores sonidos vocales. Los gritos, los gemidos, los ruidos son comunes pero la voz como tal, el lenguaje articulado que no es arcaico es prácticamente inexistente. Otra muestra de por qué este poema en específico es muy diferente a los que vamos a encontrar a lo largo del libro. La voz, además se levanta por el mercado, se eleva sobre las demás el mundo se llena de voces que castigan a la voz poética de manera constante.

Posteriormente vemos ahora es, lo que a mi juicio es una comparación del amado frente al resto usando los elementos típicos del mercado. Es entendible que en un mercado se encuentre trigo, pero en este caso son montones y montones de trigo. Sobre el color amarillo, sobre lo común y corriente que es el trigo, su normalidad resalta el rojo de un clavel (flor que como ya hemos dicho anteriormente está relacionada profundamente con el

amor). El amado brilla entre el resto del pueblo llano. García Lorca le ve diferente y le sabe diferente y su diferencia es fácilmente apreciable si se le compara con otros.

Luego viene una imagen muy curiosa porque parece imposible. Pero a lo que se refiere en esta ocasión la voz poética no es alejarse del amado sino, de la mundanidad. La unión entre ellos dos es lo que permita el alejamiento y este alejamiento, con el tiempo, termina remitiendo a ese encerramiento en sí mismo, ese “voltearse contra el yo y la regresión, respectivamente el cambio de los impulsos regresivos hacia el interior del individuo” (Palou 146). Por último, quiero hacer énfasis en una parte específica del último estribillo:

*Por el arco de Elvira
voy a verte pasar,
para sentir tus muslos
y ponerme a llorar.* (García Lorca, 2009, p.347)

A lo que quiero poner especial énfasis es en la imagen de los muslos, una imagen que en García Lorca es muy común y que veremos constantemente a lo largo de su obra poética.

“Los muslos, poderosas compuertas del sexo, obsesionan directamente a Lorca. Por otra parte los muslos son materia pura, según ha dicho el gran poeta de la materia, Pablo Neruda, y Lorca bucea siempre en el limo de la existencia. Los muslos, por fin, son en cierto modo asexuados: lo más femenino del hombre, quizás, y lo menos masculino de la mujer” (Umbral, 95)

Si bien la idea de un Umbral de un amante asexual debe de ser mirada con cuidado (es un libro que se escribe cuando aún Franco vivía y donde la imagen de Lorca se había de cierta manera *heterosexualizado*) es bastante claro que los poemas de *Diván del Tamarit* y, más fuertemente, en *Sonetos del amor oscuro* sí empieza a haber una clara idea de un amor homosexual mucho más difícil de matizar en los libros anteriores.

12. GACELA DEL AMOR CON CIEN AÑOS

Hay, en realidad, poco que decir acerca de este poema en particular. Es un poema también diferente de los que anteriormente se habían tratado. Es un lenguaje mucho más conciso, sin mayores metáforas sin imágenes apabullantes. Lo que hay es lo que se ve. También, como comentamos anteriormente hay una idea de amor homo erótico, en este caso encarnado en la idea de los galanes, “sugerencia de juventud, atractivo y plenitud sexual” (Newton, 194).

Este poema está, sobretodo, sostenido sobre lo que pasa cuando el amor no llega al término correcto, es decir, cuando el amor no logra elevar al poeta y al ser amado por encima de los ciclos de muerte/vida y, es, sencillamente, la soledad y la desolación. Los galanes, cuatro al principio, van desapareciéndose de uno en uno llevándose con ellos los “ay” esa sílaba tan común en García Lorca, que es dolor de alma, de corazón, dolor de amor. Se llevan todo y se van desvaneciendo en el aire hasta que, finalmente, solo queda el silencio.

Si en los otros poemas encontraban multitud de imágenes, sonidos, sensaciones, ideas, las gacelas terminan con la nada. Como un ciclo. De la nada al todo. Del todo a la nada.

13. CASIDA DEL HERIDO POR EL AGUA

Casida del herido del agua es la primera casida de la segunda parte del libro. Al igual que otros poemas en el libro tiene un estilo de dos estrofas muy similares al inicio y al final, con un centro que va *in crescendo* de la acción.

En este caso, vamos a empezar a ver las diferencias que hay entre las casidas y las gacelas. La primera, en este caso, es que el poema sí trata de algo, a diferencia de las gacelas. Esta, en concreto, si posee a un personaje y unos hechos. El personaje es un niño, algo que ya habíamos visto de manera común en la obra de Lorca y en este libro de poemas en particular. Además, es un ahogado.

Importante que sea un ahogado que también es un tema común en Lorca pero, es la primera vez que va a venir de la imagen del ahogamiento como una herida del agua. Por lo general los ahogamientos se consideran pasivos. No hay nada que ataca, el que se ahoga no está siendo atacado por nada más que su mismo cuerpo. En este caso, en cambio, la cuestión de la herida toma vital importancia ya que le da al agua una visión de agresividad que hasta ahora no había tenido.

Por lo general, en Lorca se extrapola la imagen del mar con la imagen del agua en general aunque son distintas. El mar tiene un potencial diferente del agua, uno más materno, más cálido que el del agua sola. El agua es fría. El frío en Lorca por lo general siempre viene acompañado de muerte. Los muertos son fríos, la esterilidad está relacionada con el frío.

El niño herido gemía
con una corona de escarcha.
Estanques, aljibes y fuentes
levantaban al aire sus espadas.
¡Ay, qué furia de amor, qué hiriente filo,
qué nocturno rumor, qué muerte blanca! (García Lorca, 2009, p.351)

Acá vemos, como se decía antes la idea del frío relacionada con el agua, en este caso, en la forma de la corona de escarcha pero además, tenemos esta enumeración de sitios de agua, tan comunes en Granada. Como se ha dicho antes el jardín desde donde pasa todo si bien puede ser ubicado en el Tamarit ello no implica necesariamente que ese jardín sea el de Tamarit. Va a ser este el único poema donde vamos a encontrar la referencia explícita a Granada, la ciudad natal del poeta.

Granada es importante porque está encerrada, evidentemente, en un velo de misterio y exotismo, pero además, es una ciudad de agua. Los vestigios de la antigua arquitectura árabe se pueden ver en sus múltiples fuentes de agua. Granada es una ciudad de agua. De golpe, resulta entendible que sea Granada y no otra, donde se desarrolla este poema. El único sitio lleno de fuentes de agua y además rodeado de un aura de misterio y fantasía.

Luego, viene una exclamación que a primera vista no resulta erótica, pero a entender de Newton “resulta en el cuerpo herido y gimiendo del niño, punzado por una sexualidad destructora” (197). Evidentemente, la imagen de los cuchillos es una imagen fálica y una imagen varonil (el que carga el puñal siempre es el macho) pero aun así se consigue una muerte pálida, una muerte de frío. Es importante, recalcar lo que dijo Newton. El niño no está muerto. Es vivo, gimiendo.

El niño estaba solo
con la ciudad dormida en la garganta.
Un surtidor que viene de los sueños
lo defiende del hambre de las algas.
El niño y su agonía, frente a frente,
eran dos verdes lluvias enlazadas. (García Lorca, 2009, p.351)

Está vivo, sí, pero evidentemente está en sufrimiento, atrapado en el pozo. Las algas lo tratan de enterrar (un mundo vegetal muy agresivo) pero son sus sueños lo que medianamente lo defiende. Sus sueños y nada más en una clara muestra de la soledad en la que se encuentra el niño, dentro del pozo, solo, herido y en silencio absoluto, enfrentado a

su agonía lo único que lo salva es el movimiento del agua. El surtidor, la lluvia. Agua en movimiento contra la muerte. Por último, el verde que en García Lorca es un color tan importante, relacionado con la vital y la vegetación es una explosión en este poema que hasta ahora ha sido tan acromático.

Quiero bajar al pozo,
quiero morir mi muerte a bocanadas,
quiero llenar mi corazón de musgo,
para ver al herido por el agua. (García Lorca, 2009, p.351)

El poema termina como empezó, con el deseo de bajar al pozo de ver aquello que la ciudad entera de Granada no puede ver, algo tan oscuro y profundo como es este niño atormentado por el agua y el frío. Pero además es aceptar que cuando se va a ver a este niño se va, necesariamente a morir. Cada respiro (que además son bocanadas, tratando de llenarse de muerte) lo acerca un poco más al niño, sí, pero lo aleja un poco más del mundo de los vivos hasta el punto que el corazón se llena de musgo “una realidad vegetal cuya vitalidad va estrechamente asociada a la opresión, lo estancado y la muerte, el hablante manifiesta su voluntad de aceptar la naturaleza trágica de su pasión” (Newton, 199). El poeta baja a los infiernos para ver a ese niño y, a la vez, se convierte en ese niño él también, torturado por el agua, ahogado y enterrado entre la maleza, el frío y la humedad.

14. CASIDA DE LA MUJER TENDIDA

De nuevo, encontramos un poema que resulta único en el libro. Tenemos, por primera vez una plena conciencia del cuerpo ajeno. Sabemos que es una mujer y es, además, un poema claramente erótico. Sus intenciones no están escondidas en nada. Desde el primer verso tenemos claro que el tono va a ser profundamente erótico, mucho más que el resto de poemas del libro.

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. (García Lorca, 2009, p.354)

Lo primero es que hay una relación entre el cuerpo desnudo de la mujer y la tierra. Es decir vemos un cuerpo desnudo que resulta inabarcable, gigantesco como la tierra misma. Pero además, es una tierra sin interrupciones. Tierra, tierra sólo tierra. No hay caballos que, como hemos dicho, es un símbolo del hombre y la masculinidad, así como tampoco hay vegetales. Es una tierra estéril, pero eso precisamente aumenta su erotismo: nada puede cubrir su desnudez, nada puede opacar su deseo. Es eso y nada más: un cuerpo-tierra desnudo.

Verte desnuda es comprender el ansia

de la lluvia que busca débil talle,

o la fiebre del mar de inmenso rostro

sin encontrar la luz de su mejilla. (García Lorca, 2009, p.354)

Posteriormente hay una comprensión del ansia que no es otra cosa que la comprensión del deseo. La imagen del cuerpo desnudo en todo su tamaño hace que el poeta entienda la necesidad de la lluvia una imagen que, extrapolada, es claramente una idea de fertilización, de sexo. También, es entender la desazón, la enfermedad que crea el estar tan cerca de la tierra como lo está el mar pero aun así no poder estar cerca de ella, buscándola eternamente. El desnudo logra una comprensión de todo el deseo erótico que parecía inefable hasta ahora.

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. (García Lorca, 2009, p.354)

En ésta siguiente escena cambia el tiempo en el que se desarrolla y el poema adquiere ahora un tono de profecía. La imagen antes impasible y ningún tipo de movimiento que había antes cambian a una vivida y violenta. La sangre súbitamente suena, palpita, cobra vida. Y viene con una espada un símbolo de muerte, de violencia, pero también un símbolo erótico. Toda esta violencia busca levantar a la mujer, moverla de su apacible cuerpo tierra, pero ella no entiende que sucede. Estos dos signos, el sapo y la violeta ya los habíamos visto antes, en esa ocasión un sapo y un clavel. Estos dos: la fragilidad de las flores que es el amor y el sapo como “la transición de lo vital terrestre hacia su descomposición y muerte” (Newton, 167) son una clara representación del amor oscuro que es muerte y amor a la vez.

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. (García Lorca, 2009, p.354)

La última estrofa se convierte ahora en una destrucción de la imagen de la mujer que teníamos antes. La tierra estéril y sin nada en su interior es una lucha de plantas que luchan por germinar. El cuerpo antes dibujable como tierra ahora pierde su contorno, se deshace de sus límites, que desgarran así mismo. Deja de tener esa dimensión más allá del sentido que tenía al comienzo y empieza a volverse cada vez más y más humana, más atada. Su cuerpo se empequeñece hasta poder estar en una cama y queda a merced de la muerte. Una idea violenta y trágica, de cómo el amor oscuro y su entendimiento desinflan el erotismo común.

15. CASIDA DE LAS PALOMAS OSCURAS

La casida que cierra el libro es la *Casida de las palomas oscuras*. El poema originalmente estaba dentro del libro de *Libro de poemas* y luego se nombre fue cambiado y fue acomodado en *Diván del Tamarit*. Su tono oscuro fue re forjado por Lorca para que se acomodase mejor en este último libro.

El poema cierra de una manera muy curiosa el libro. Con una pregunta sobre el futuro. Si la primera gacela iniciaba dentro del jardín, incapaz de encontrarse a sí mismo, ahogado de sentidos ahora estamos afuera y la voz poética tiene una pregunta que es formulada a dos palomas sobre un laurel. Una pregunta sencilla: ¿dónde está mi sepultura?

Es una pregunta curiosa porque nos da la idea de que la voz poética ya ha muerto, solo está buscando donde se encuentra. Esta perdido y busca esa sepultura. Pero, es imposible. La escogencia de la paloma y el laurel nos da, además, una idea del mundo por el que está caminando el poeta: imposible no pensar en la paloma que le llevó a Noé una rama de olivo luego del diluvio. Las palomas en el olivo son una muestra clara de que lo peor, todo el dolor, el amor frustrado y la muerte de los poemas anteriores han pasado. El poeta camina solo, sin sentido, luego de este mundo apocalíptico.

Las dos palomas, una representando al sol y la otra a la luna, no dan una respuesta clara. La sepultura queda en ambas, dentro de ellas. Repiten el estribillo de nuevo esa “fuerza trágica de tales repeticiones que, semejando un coro, en nada atenúan la congoja del poeta” (Trabado, 331). La escena se repite nuevamente con águilas que contestan lo mismo.

El sol y la luna aparecen, pero por sus respuestas, no podemos considerarlos opuestos. Mal que bien, aunque son opuestos son parte del ciclo que ha tratado de romperse dentro de toda la obra. El sol da paso a la luna y la luna de paso al sol. Por eso mismo la ubicación de la sepultura, la garganta y la cola, el inicio de uno y el fin del otro.

Las palomas cambian luego para convertirse en águilas, pero “el hecho de que las aguilas y las palomas contesten lo suscita la duda de si en realidad no son sino diferentes máscaras que remiten a un mismo referente simbólico: la muerte” (Trabado, 336). A la pregunta, la misma respuesta.

Pero, nada de eso importa ya. El poeta no responde y da la impresión de que, hasta que no consiga una verdadera respuesta no habrá descanso. Una respuesta que no este de manos de la muerte ni de manos del ciclo eterno de día y de noche. El último poema de *Diván del Tamarit* deja un regusto en la boca de que no hay nada más allá. El romper el ciclo, el elevarse, el lograr conseguir la muerte oscura lleva a nada. *Diván del Tamarit* cierra como empezó. En la nada. Un libro que se “ha quedado quieto. Casi como para morir” (Umbral, 202).

UNA CONCLUSIÓN

Diván del Tamarit es, de manera general, un libro olvidado. La obra es pequeña y en eso podría estar basado el problema de que no se estudie tanto. Pero, es quizás una de las más grandes joyas de la literatura lorquina donde vemos, verdaderamente, al Lorca más místico, más elevado de sí mismo. Una poesía casi pura, mil veces más personas, mil veces más *terrible* en la esencia mística de la palabra.

Se ha tratado en este trabajo de grado estudiar a *Diván del Tamarit* como un libro solo, sin depender de las obras iniciales de Lorca o usando su biografía. Un libro estudiado de manera desarraiga y descarnada, como lo es en su núcleo. *Diván del Tamarit* queda, realmente, como la piedra de inicio de un periodo de Lorca que luego empezará a configurarse en *Sonetos del amor oscuro*. Por primera vez veremos a un poeta tan torturado por sí mismo, tan desesperado en la idea de la contemplación de los otros, tan deseoso de romper el ciclo.

Los primeros pasos de un Lorca místico.

BIBLIOGRAFIA

- Alcides Jofré, Manuel; "Lectura de diván del Tamarit, de Federico García Lorca (1898-1936)". *Literatura y Lingüística* (1998): 0.
- Arango, Manuel Antonio. *Símbolo y simbología en la obra de Federico García Lorca*. España: Editorial Fundamentos, 1998.
- Arango, Manuel Antonio. "Presencia mítica de las culturas arcaicas en la obra de Federico García Lorca". *Pensamiento y cultura* 10 (2007): 159-171.
- Bataille, Georges. *Las lágrimas de Eros*. Barcelona, España: Tusquets, 1981.
- Cano, Jose Luis. *La poesía de la generación del 27*. Barcelona: Labor, 1986.
- Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. España: Labor, 1992.
- Correa, Gustavo. "El simbolismo de la luna en la poesía de Federico García Lorca". *PMLA* 72 (1957): 1060-1084)
- Feal Deibe, Carlos. *Eros y Lorca*. España: Edhasa, 1973.
- Felten, Uta. "Erotismo e intersexualidad en los *Sonetos del amor oscuro* y en el *Diván del Tamarit* de Federico García Lorca". *Ludismo e intersexualidad en la lírica española moderna*. Ed. Trevor J. Dadson & Derek W. Flitter. Gran Bretaña, 1998. 23-40.
- Fitzpatrick, Patricia. "El lenguaje sagrado de Federico García Lorca". *Hispanofilia* 166 (2012): 77-94
- Foster, David W. "Towards an Analysis of Poetic Structure in García Lorca". *Hispanic Review* 43 (1975): 49-78
- García Lorca, Federico. *Obra Completa: Edición de Manuel García Posada*. 7 vols. Akal: Madrid, 2009.

- Martínez Nada, Rafael. "El último Lorca: amor y muerte". *Historia y crítica de la literatura española*. Coord. Francisco Rico. España: Crítica, 1979. 403-405.
- Newton, Candelas. *Understanding Federico García Lorca*. Columbia, South Carolina: University of South Carolina Press, 1995.
- Newton, Candelas. *Lorca, una escritura en trance*. Philadelphia: Jhon Benjamins Publishing Company, 1992.
- Palou, Pedro Ángel. "Reconciliación y fuerza en el Diván del Tamarit de Federico García Lorca". *La Palabra y El Hombre* 105 (1998): 141-152
- Puertas Moya, Francisco Ernesto. "El *Diván del Tamarit*: recreación poética del mundo árabe por Federico García Lorca". *Literaturas hispánicas y ELE*. Orán, Marzo. 29-31, 2009. Orán: Instituto Cervantes de Orán, 2009. 27-36.
- Salinas, Pedro. "El mundo de Lorca". *Historia y crítica de la literatura española*. Coord. Francisco Rico. España: Crítica, 1979. 383-385.
- Silva Barandica, Juan Manuel. "Presencias y ausencias sufíes en el Diván del Tamarit, de Federico García Lorca". *Revista chilena de literatura* 72 (2008): 207-219.
- Trabado Cabado, José Manuel. "Contextos y producción de sentidos en la lectura lírica. Itinerarios poéticos de *La Casida de las palomas oscuras* de Federico García Lorca". *DICIENDA* 20 (2002): 325-342.
- Umbral, Francisco. *Lorca, poeta maldito*. Barcelona, España: Austral, 2007.