



Literatura y Lingüística

ISSN: 0716-5811

literaturalinguistica@ucsh.cl

Universidad Católica Silva Henríquez

Chile

Alcides Jofré, Manuel

Lectura de diván del Tamarit, de Federico García Lorca (1898-1936)

Literatura y Lingüística, núm. 11, 1998, p. 0

Universidad Católica Silva Henríquez

Santiago, Chile

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=35201105>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

LECTURA DE DIVÁN DEL TAMARIT, DE FEDERICO GARCÍA LORCA (1898–1936)

MANUEL ALCIDES JOFRÉ

Se estudia Diván del Tamarit en el contexto del desarrollo de la poesía de García Lorca, ateniéndose a su organización interna en dos formas literarias arábicas, gacelas y kasidas, en torno al tema del amor y la presencia ambigua del otro. Para ello, se analizan en detalle cuatro poemas donde emergen los temas de la angustia, lo infantil, lo ambivalente y la muerte.

La escritura de Diván del Tamarit, de 1936, de Federico García Lorca, mantiene distancias y puntos de contacto con los dos libros de poesía que le anteceden.

Romancero gitano (1924–1927) es un poemario donde la dialéctica entre lo popular y lo elaborado (siempre vigente en García Lorca) se ha inclinado hacia la vertiente de lo tradicional y lo folclórico. Siempre prima aquí una estructura narrativa, donde el argumento tiene una función primordial, y donde el estrato de los personajes también asume un peculiar predominio. La figura del hablante olvida cada vez más su propia órbita, subordinando su lenguaje a la entrega de mundo, eliminando su expresividad más honda de algunos de los niveles determinantes de la obra, hasta casi convertirse en un narrador embelesado por la acción.

Sin embargo, ya están aquí los conflictos amorosos –tal vez más "claros" que los "oscuros" posteriores– en poemas como "Preciosa y el aire", "La casada infiel" e, incluso, "Thamar y Amnón". La fuerza erótica en estos poemas se bifurca en los términos de cómo lo masculino y lo femenino se contraponen y atraen: seducción, violación, persecución, por una parte; ansiedad inmensa del cuerpo del otro; y ruptura final de la relación. De estas experiencias, amorosas conflictivas y particulares, se generarán las afirmaciones básicas del mundo poético desarrollado en Diván del Tamarit (1936).

Así, el germen de una etapa de una obra poética, se encuentra en una etapa previa de la misma obra: la angustia (o la desesperación) amorosa que surge en Diván del Tamarit es la evolución de estos conflictos donde el amor se ha desarrollado en una dirección especial: lo que se ha dado en llamar "amor oscuro". Esta experiencia –signifique lo que signifique– es la que está descrita en Diván del Tamarit.

Diván del Tamarit también se conecta con Poeta en Nueva York (1929–1930). Ahora la primacía la adquiere el polo de lo elaborado a través de la

perspectiva íntima. El lenguaje del hablante se profundiza hasta casi transmutarse en una conciencia visionaria; en este reino de la ambigüedad la actitud predominante es el dolor, única respuesta al espacio horrible y desintegrado. El lenguaje se hace capaz de nombrar estas nuevas realidades, utilizando un instrumental "surrealista". Y esta revelación se plasma en imágenes visionarias, de extraña arquitectura interior, donde estilos barrocos, grotescos, sonámbulescos, delirantes se entrecruzan. Esta poesía apocalíptica y cancerosa es el cedazo donde la experiencia amorosa conflictiva se condensa, se empapa de incoherencia y pesimismo y, de esa manera, fundamentada ahora en una imaginaria y en un lenguaje diferente, arriba a Diván del Tamarit

En esta historia interna de una poesía, Diván del Tamarit es la concentración de un lenguaje y la síntesis de una experiencia: la del amor "oscuro".

Diván del Tamarit es un poemario que García Lorca comenzó a escribir antes de 1931 y que concluyó recién en el verano de 1935, siendo publicado en 1936, pocos meses antes de su muerte. Diván es una palabra persa que primero designó la habitación donde los escribas hacían el inventario; más tarde denominó el libro donde se escribía. En árabe llegó a significar un cancionero, es decir, un conjunto determinado de una clase de poesías. Tamarit era el nombre de una propiedad que la familia de los García Lorca tenía en Granada (también llamada de San Vicente). Gran parte de los poemas fueron compuestos en Granada, al parecer, mientras también realizaba García Lorca la lectura de Poemas arábigo-andaluces, antología realizada por Emilio García Gómez.

El poemario Diván del Tamarit está compuesto de dos partes. La primera incluye doce gacelas y la segunda parte incorpora nueve casidas. La Gacela (del árabe ghazel) es una composición estrófica breve dedicada exclusivamente al tema amoroso, aunque en este caso incorpora elementos del tema de la muerte, también. La casida (del árabe kasida), en cambio, es una composición estrófica más extensa, de carácter clásico, de tema variado y que generalmente empieza por una introducción.

Desde el punto de vista de la historia literaria es posible observar cómo España está también preñada de la cultura árabe, y cómo ciertos elementos de esta tradición (platonismo, misticismo, eroticidad, etc.) ingresan una y otra vez a fertilizar cultivos literarios. Aquí, en Diván del Tamarit, la estructura formal pertenece a esta tradición arábigo-andaluza, mientras que la experiencia de mundo que se detalla pertenece casi por completo a la voz de los poemas. Y, aun, notando que aquí la elaboración artística de los materiales lingüísticos es la actividad

primordial del hablante, es necesario destacar que existe la asimilación de lo folclórico (la presencia de la siguiiriya, por ejemplo, en "Gacela del amor con cien años"), y por ende, de lo popular.

Las doce gacelas que componen la primera parte configuran una órbita alrededor del tema del amor, y cada una de ellas proporciona un diferente ángulo de visión. Cada una de las gacelas, al reconstruir una situación amorosa, está estructurando una verdad que sólo se yergue al integrar la lectura de las doce piezas. Una de las experiencias más básicas en esta poesía se refiere al ciclo de la búsqueda, entrega y separación, que aparece en varias composiciones. Aquí, la búsqueda del otro –del cuerpo del otro, las más de las veces– es una ansiedad que no sólo se yergue como fuerza motora sino que, también, como única dirección del hablante.

Pero esta fuerza contiene en sí misma su contrario, y el encuentro con el otro está siempre marcado por algunas limitaciones, la del rechazo, la del silencio y la de la fugacidad. La ansiedad de la entrega también se diluye en sí misma, muchas veces, y entonces la pasión misma es una fuerza que llama sin que el objetivo –el otro– tenga una mayor gravitación. La separación está, por su parte, marcada por la muerte, lo destructivo, lo agudo, los insectos, el agua. Los obstáculos son múltiples y ello hace renacer el deseo, que después de un nuevo ciclo solamente volverá a reencontrarse con sí mismo.

Una segunda estructura determinable dentro del contorno de esta poesía es "la terrible presencia". En esta ansiedad, que es el hablante, el otro aparece revestido de caracteres míticos, con un poder de dos caras, benéfico y maléfico, porque atrae y domina, y porque sana y posee. La fuerza atractiva de este dios jónico se representa a través de lo claro y lo oscuro, lo natural y lo grotesco, la admiración y el temor.

Así, si tanto el movimiento del hablante como el objeto de su movimiento están teñidos de ambigüedad, el resultado de la experiencia del amor no puede sino ser precario. Las gacelas ilustran cómo esta experiencia es dolorosa, en la tradición del amor cortés. La actitud sufriente tiene entonces numerosas causas, aparte de las dos básicamente señaladas: a veces la misma ansiedad está mal dirigida y eso provoca el desencuentro; otras veces, el llamado del otro es incompleto porque carece (el otro) de identidad; en otras declara simplemente que es imposible el acceso a otro espacio que no sea el propio; finalmente, el mismo centro atractor desaparece o muere, o la experiencia está puesta en un pasado desde donde es irrecuperable.

Frente a un mundo así caracterizado, las alternativas que se le presentan al hablante son limitadas. Dentro del ciclo que las casidas constituyen es posible percibir cómo el hablante ansía otro estado, el de una muerte regeneradora, donde el sentido de las cosas cambiaría radicalmente. También, a veces, la figura ansiada se confunde con lo que el hablante mismo quisiera ser, y tal es el caso de un niño. El sistema semántico de lo aspirable es entonces, esta muerte regeneradora, representada en los poemas como el mar, y como la luz, y como el sueño, algunas veces; y otras, se extiende hasta una identificación de lo infantil. En este último caso, en numerosas ocasiones, lo infantil se hace significativo de la vitalidad futura, y también de la emocionalidad más auténtica.

El examen más detallado de algunos de los poemas de Diván del Tamarit permitirá concretar y enriquecer estas afirmaciones.

Gacela del amor imprevisto.

Dice la primera estrofa:

"Nadie comprendía el perfume
de la oscura magnolia de tu vientre.
Nadie sabía que martirizabas
Un colibrí de amor entre los dientes".

La no espera que el hablante tiene del amor ya se revela en este título. Lo inusitado que acontecerá será la cercanía con el otro ser. El hablante comprende y sabe lo profundo que el otro cuerpo tiene: el perfume erótico del sexo y del pubis. Estas formas de amor ocultas que el hablante cultiva descubren una capacidad amorosa del otro (martirizar) que pone delante ya la experiencia sufriente. Los dientes del otro ya señalan lo agudo del ataque. Sin embargo, el hablante es el escogido para la iniciación, como reitera la ubicación de "nadie... nadie", a la cabeza de los versos primero y tercero de esta estrofa.

Una mención a la tradición árabe-andaluz en una imagen: "Mil caballitos persas...", donde el pelo rizado se emparenta a los lanudos caballos árabes, en una imagen que ya inicia la mitificación –por los atributos cósmicos, la Luna (y su fatídico presagio en este caso)– del otro. De la frente, a la cintura, a la cual se ata el hablante. Así como "Mil caballitos" son un número completo y perfecto, así también lo son las "cuatro noches". Esta cintura es amiga del ardor y del fuejo, del contacto hasta el martirio. Esta estrofa detalla el momento de la unión, pero ya es un pasado, un cuerpo que el hablante contempla. En la primera estrofa

había cercanía espiritual, comprensión; en la segunda también lo físico se ha realizado ya.

En la tercera estrofa, la nieve ya se ha vuelto artificial, convirtiéndose en algo paralítico: el yeso. Ésa es sólo una cara, porque también hay jazmines en el otro: ahora aparece su mirada, en este gradual acercamiento que el poema entrega. Esa mirada es contacto que funda al otro de una manera determinada: esa mirada es fertilidad potente (los jazmines son transmisión de vida en "La sangre derramada", segundo poema de Llanto por Ignacio Sánchez Mejías). Pero en esta vitalidad están los signos adversos: la palidez y el yeso (la muerte se caracteriza como "corazón de yeso" en "Gacela del recuerdo de amor").

La actitud auténtica del hablante queda clara: entrega al otro la palabra siempre, salida de su corazón, pero en letras frías de marfil, que cambian de sentido al dirigirse al otro, y como la unión ya es ida, esta palabra siempre califica ahora la separación, que asume la conciencia (jardín, en oposición a selva, lo no consciente), y eso es en primera instancia, como el hablante lo dice, "tu cuerpo fugitivo para siempre". La eternización que el hablante buscó tuvo opuesto resultado; ante el amor aparecerá ahora la muerte, con más poder, en una agonía que comienza en este mismo punto. Tras el otro que se va lo único que permanece es su sangre en la boca del hablante.

La voz hablante capta como se escapa el cuerpo y eterniza ese instante con letras, con lenguaje. Está dispuesto a eternizar cualquier cosa, incluso, la muerte. El hablante ansía una muerte: "la luz" (Gacela de la huida); aquí dice "tu boca ya sin luz para mi muerte". La boca ambivalente del otro (que crea y destruye) no puede proporcionar ningún tipo de protección, y el hablante queda arrojado sobre sí mismo. El hablante y el otro se agotan en el acto de amor, que los remite a la muerte.

Gacela de la terrible presencia.

La primera estrofa dice:

"Yo quiero que el agua se quede sin cauce.
Yo quiero que el viento se quede sin valles".

Después de descubrir la muerte en el amor, el hablante teme la presencia del otro, que es un dios que proporciona una visión terrible. Las cuatro primeras estrofas de este poema muestran lo que el hablante ansía ahora. Se trata de la liberación de los elementos, de la ruptura de un orden natural lo que él ansía ver y sentir. Quiere la anulación de la

visión y la anulación de lo visto; y que su propio corazón abandone la tentación de lo imposible (la flor de oro, en la mística china, según Jung).

El hablante ansía que los elementos se conecten de distinta manera, que el caos tenga lugar. Pero en esta enumeración aparece también lo fatídico, concretado en lo fugaz de la existencia, y en la destrucción de lo delicado de la seda. Esta primera presencia de la muerte surge entonces, dentro de las mismas aspiraciones que el hablante posee; fuerza de signo inverso que le muestra al hablante el mundo convertido en un duelo entre lo claro y lo oscuro, lo vital y lo moral. Así cada cosa, cada acto, es la unión de la luz y la sombra, conteniendo en sí las fuerzas de la creación y la destrucción: este espacio que el poeta nombraba como palabra adquirió la consistencia de lo real (así como la palabra siempre cambiaba de sentido en el poema "Gacela del amor imprevisto").

En la segunda estrofa, la noche queda sin ojos, lo cual es oscuridad absoluta; en la tercera estrofa, la lombriz muere de sombra; en la cuarta estrofa, lo único que brilla son los dientes de la calavera; en la quinta estrofa, la noche lucha engarzada al día y, ahora, en la sexta estrofa, el hablante está situado frente a un ocaso (el preámbulo de una noche) mortal, mortífero, y frente a unos arcos (que podrían ser el mismo ocaso) donde el tiempo sufre. No es la noche, sino que el tiempo lo que destruye; no es el tiempo, sino que la muerte la que mata. El tiempo no sigue su camino y en esta imagen de destrucción de lo erguido, hay alguien a quien se dirige el hablante: es el otro, que le escucha. Dentro del universo progresivamente negro, pide que no ilumine "tu limpio desnudo".

La luz del otro (diferente a "la muerte de la luz" de "Gacela de la huida") es algo que temer; esto que ve en el otro, esto que no quiere ver es la infinitud, y ésta es la "terrible presencia" que se identifica con el cuerpo del otro. Allí está la muerte porque está lo hiriente, y es lo desierto. El cuerpo del otro es significado con elementos masculinos y destructivos. Lo único que el hablante ahora puede hacer es ansiar la noche cósmica que adormece su conciencia y tranquiliza su dolor por lo mortal de lo humano; en esta última aspiración, la ansiedad de lo oscuro es el deseo de la muerte vista como última solución. Y lo que enseñará la terrible verdad de lo fugaz y la muerte es la cintura fresca, lo erguido y sensual de un cuerpo que luego se marchitará.

Dice la última estrofa:

"Déjame en un ansia de oscuros planetas,
pero no me enseñes tu cintura fresca".

En este poema, por temor a la terrible presencia, que es el cuerpo del otro y lo que ese cuerpo contiene –la vida y la muerte–, el hablante prefiere recibir aquello de lo cual huye, para no contemplarlo: la experiencia del dolor es tan horrenda que la muerte aparece como solución.

Gacela del niño muerto.

Los dos primeros versos dicen:

"Todas las tardes en Granada,
todas las tardes se muere un niño"

El niño es la potencialidad del futuro, y es el presente de cada día. La temporalidad se reitera tres veces para mostrar lo infinito. La valoración positiva del niño es evidente ("me pierdo en corazón de niños" dice en "Gacela de la huida"). La muerte del niño es crepuscular, y el agua siempre móvil aquí se ha detenido. Los muertos pasan y contienen elementos terrestres en sus alas aéreas, lo cual favorecerá, por la unión de ambos elementos, la purificación. La bifurcación en vientos de dos tipos continúa extendiendo el mismo signo, y lo alado (muertos, faisanes, alondras) va descendiendo cada vez más, hasta llegar al día, muchacho herido. El día sigue con lo negativo, la pesantez (el "exceso de musgo en las sienes" en "Ciudad sin sueño" de Poeta en Nueva York, es lo aletargado y denso).

En la siguiente estrofa, la alegría cósmica ha desaparecido: nada alado permanece en el cielo: ni huellas de los pájaros ni huellas de nubes. La estrofa niega la presencia de algo vivo en las dos afirmaciones que contiene, pero en la primera hay un encuentro de alguien con el hablante (con el éxtasis inconsciente del placer: las grutas del vino) y en la segunda, éste ser ha seguido el mismo camino que el día: ha muerto, ahogado en las aguas. Esta muerte por inmersión, en términos míticos, implica un regreso a lo anterior, un proceso de regeneración donde la potencialidad resurgirá. No es claro si sólo el día muere o este ser es alguien distinto del día, que también renacerá a la mañana siguiente.

El poema 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. Un diluvio se precipita desde la altura, y estas aguas que es destrucción y creación a la vez, un poder más alto, lava con su confusión y desgarró. La protección del monte y del valle de nada sirve. Angustias y fugacidades se suceden. Al final, el cuerpo del día, está muerto, convertido en un arcángel de frío, un ser sin vida. Éstos son los dos versos finales:

"Tu cuerpo, con la sombra violeta de mis manos,
era, muerto en la orilla, un arcángel de frío".

El agua, que es creación y destrucción, vida y reflejo, peligro y tentación tiene una importancia fundamental en este poema.

En otro poema, "Narciso", también se ahoga un niño en un río; en "Navidad en el Hudson" el marinero degollado está bajo las aguas; otro poema de Poeta en Nueva York se llama "Niña ahogada en el pozo", una de las casidas se titula justamente "Casida del herido por el agua". Por otro lado, el diluvio que arrastra perros y lirios recuerda la imagen de "Paisaje con dos tumbas y un perro asirio": "El aullido/es una larga lengua morada que deja/hormigas de espanto y licor de lirios"; en "Reyerta" el cuerpo del muerto está lleno de lirios y en "La casada infiel" los lirios son espadas, portan la muerte en su forma aguda.

En este poema el niño se ha identificado con el día, con la vida, y ha muerto, una vez más en el transcurso del poema, pero renacerá.

Gacela de la muerte oscura.

Comienza así:

"Quiero dormir el sueño de las manzanas,
alejarme del tumulto de los cementerios".

Así como tal vez existe un amor oscuro, ambiguo de límites, objetivos y resultados, así hay también una muerte oscura. El hablante ansía para sí la muerte luminosa, la muerte de la búsqueda, en "Gacela de la huida": Aquí, en cambio, su ansiedad es de una muerte diferente a la muerte colectiva de las ciudades y parecida al niño que cortaba su corazón en el mar. El sueño que ansía es de frescura; al cortar su corazón, su centro y caer al mar reingresa al espacio del origen y la re-creación.

La ansiada infancia nuevamente aquí vuelve, mientras el hablante rechaza el universo donde ciertos saberes lo destruyen: estos conocimientos dicen relación con la muerte, y se explicitan en la segunda estrofa. Aquí, el acto de sangrar es terrible, pero prueba que se está vivo (los muertos no sangran); la boca se destruye en el cuerpo muerto al caer la mandíbula, la hierba corroe el cuerpo y las serpientes devoran en la noche de la muerte material. La Luna es maligna al iluminar este escenario; también las hierbas ocultan maleficios (tal como en "Ruina" y "Navidad en el Hudson", de Poeta en Nueva York).

Este cadáver insatisfecho pide agua (mito de la sed de los muertos), y esta muerte difiere de la muerte "feliz" del niño que decide su destino, y que es para él nada más que un sueño. Hay, pues, una muerte rechazada, por un lado, y una muerte a la cual aspira el hablante. En este sueño, no correrá el tiempo y sólo habrá eternidad del instante; pero ésta no es una verdadera muerte, porque se persiste en el mar, y hay signos positivos en la boca, y el muerto se reconcentra en sí mismo, evolucionando su materia hasta ser una "sombra inmensa".

En la estrofa siguiente, el hablante continúa con su apelación al otro. Pide una protección, una transparencia, contra lo que lo atormenta. Quiere proteger su cuerpo, su cara, su base. Hormigas y alacranes son parte de este bestiario destructivo. Velo y agua son lo transparente; en la mitología, la aurora (el renacer) es frecuentemente representada con un velo.

Los dos últimos versos del poema son:

"porque quiero vivir con aquel niño oscuro
que quería cortarse el corazón en alta mar".

En la última estrofa se renueva la petición de la primera: el sueño de manzanas, esta muerte de frescura. Este llanto que vendrá será purificadorio, hasta limpiarse de tierra (esto es lo terrestre que hay que aniquilar, para elevarse); este aprendizaje de la muerte oscura de tránsito se emparenta con el amor oscuro de la vida, pero, por sobre todo, es el máximo de posibilidades de luz, a la vez. Por eso, el hablante al distinguir los dos tipos de muerte, una degradada y otra auténtica, señala que la auténtica, la oscura, lo llevará a un tercer tipo de muerte, la muerte de luz, poetizada en "Gacela de la huida".

Así, el diluvio de "Gacela del niño muerto", y el mar de "Gacela de la muerte oscura" se contraponen como diferentes tipos de agua que se relacionan de manera distinta con la vida y la muerte. Esta ansiedad de un tipo de muerte es la única respuesta que el hablante ha podido construir frente a un espacio que lo desgasta cada vez más, y frente a esa muerte diaria, urbana, postula la muerte del renacer.