El *Diván del Tamarit*: recreación poética del mundo árabe por Federico García Lorca

Francisco Ernesto Puertas Moya
Instituto Cervantes de Orán

Como si se tratara de un espejo (aquel espejo de tinta con el que Borges podría haber identificado una de las múltiples formas del libro de arena), con el paralelismo (versal, métrico) de un libro bilingüe que puede empezarse desde cualquier página, abierto por delante o por detrás, como un libro infinito, es probable que a Federico García Lorca le hubiese gustado ver sus palabras traducidas al árabe y escuchar el eco de su voz y de sus ritmos sonando en la lengua imaginaria a cuyos poetas homenajeó a través de un libro (García Lorca, 2007) editado hace poco más de un año, con motivo de la Feria del Libro de Argel, por el Instituto Cervantes de aquella ciudad, en edición bilingüe traducida por el profesor Ahmed Berraghda, libro que tuve el inmerecido honor de presentar por indicación expresa del director del Instituto Cervantes de Argel en aquel momento, Domingo García Cañedo.

Diván del Tamarit se perfila con varios rasgos que no debemos descuidar: se trata de un libro póstumo (y, por tanto, como todo libro póstumo, por más que se edite y se reedite e incluso sus textos se encuentren difundidos por Internet, siempre estamos ante una obra inédita), perteneciente al conjunto de obras más estilizadas, puras, maduras y reflexivas de un poeta que había ido exigiéndose a cada paso, en cada libro, un encuentro con una voz propia, distinguible entre las voces, inconfundible, pese (o, tal vez, gracias) a la cantidad de voces y registros que se amalgaman y encuentran en su obra poética además de mostrar una crisis existencial detectable en otros libros de la época. Como ha señalado Manuel Alcides (1998) «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*».

La poesía de García Lorca, imposible de calificar y de clasificar, casi imposible de organizar y cada vez más expuesta a la tentación hagiográfica de la erudición, la crítica exegética y la ampulosidad hierática en el tratamiento que de ella se hace, podría ser definida como un punto de encuentro, un cruce de caminos y también un espacio para el diálogo y para la reflexión, y en ese sentido la obra de Lorca sigue resultando de una enorme vigencia y actualidad porque nos permite entender todavía y comprender parte de este nebuloso mundo de sensaciones y perplejidades en que vivimos.

La perplejidad y el dolor celebrados como parte esencial de la experiencia estética formaron, sin duda, parte de la creación literaria de ese Lorca arrinconado, hermético, difícil de comprender, cuyas últimas creaciones, de un surrealismo

sangrante, siguen siendo la piedra de toque del academicismo: *Diván del Tamarit*, es hora de reconocerlo, es obra recóndita y secreta, teñida de un velo de exotismo que el propio autor quiso prestarle a través de su título, pero que se convirtió en ese cofre de tesoros inadvertidos que sintetizan lo mejor, lo más maduro y experimentado de la desasosegada búsqueda en que Lorca quiso cifrar su actividad como poeta.

No podemos ni debemos olvidar que este diván o antología apócrifa fue concebido como un divertimento, doloroso y nada jocoso, elaborado con la vista puesta en el paradisíaco jardín de la huerta de San Vicente, residencia familiar granadina que tan gratificante y significativa fue en la vida, y hasta en la muerte, del poeta (esa muerte vil, como son todas las muertes, que en su caso vino a forjar la leyenda mítica del héroe que alcanzó la gracia de morir joven, como corresponde a todo semidiós en la mitología clásica grecolatina, en cumplimiento de las palabras del fauno Sileno, «el secreto de la vida consiste en no nacer, o en caso de hacerlo, en morir joven» que tan acertadamente abrieron la condición postmoderna auspiciada por Nietzsche [2004] en *El Nacimiento de la Tragedia*).

En la persona y en la obra de Federico García Lorca confluyen y coinciden, de modo sorprendente y paradigmático, las características que tan raramente convierte a alguien en un héroe mítico, a través de hechos tan variados y tales como sus premoniciones sobre los turbulentos sucesos que lo convirtieron en un mito a causa de su muerte rápidamente convertida en símbolo de la represión franquista, con enormes repercusiones en todo el planeta (sirva a modo de ejemplo la presencia de Lorca en los poetas árabes que en este mismo volumen han sido analizados por Aicha Bouzid en «La imagen poética del español en la poesía árabe contemporánea. Caso de estudio: Federico García Lorca»).

Al parecer, y solo nos quedan los testimonios y las ediciones críticas para saberlo, Lorca concibió este *Diván del Tamarit* como una obra cuya ejecutoria tuvo clara desde un primer momento. A mí, más bien, me parece que Federico quiso permitirse una broma literaria (consistente en imitar a su modo y manera la tradición literaria arábiga que conocía gracias a las traducciones de su amigo, el arabista Emilio García Gómez; estos poetas, como señala Emilio de Santiago [2003: 96], «tienen mucho del poder hipnótico de las metáforas gongorinas») al amparo de unas coordenadas que intentaré resumir:

— Por una parte, la evocación imaginaria de una ciudad perdida (con la que, como han señalado Andrés Soria Olmedo [2003: 108] y Enrique Martínez López [1989], el agua presente en la poesía lorquiana tiene una relación especular) y un tiempo histórico irrecuperable, con el aliciente añadido de disponer de unos elementos reconocibles por su exotismo y por su alta capacidad sinestésica. La ciudad de Granada («ciudad dormida en la garganta», como es calificada en «Casida del herido por el agua», rememorando la obra emblemática de Luis Soto de Rojas, *Paraíso cerrado para muchos y abierto para pocos*, con cuyo comentario juvenil inició Lorca sus aficiones poéticas en un, por entonces, propicio y amable ambiente

local) aparece presente, nombrada explícitamente en «Gacela de amor que no se deja ver» y en «Gacela del niño muerto», poema que nos ofrece otra de las claves explicativas del poemario: el poeta renace, a través de este amor, de quien ha sido muerto; por eso los ojos de aquel niño inocente de 1910 reaparecen y hay múltiples alusiones al proceso de la transmutación del gusano en crisálida a través de la expresión del deseo de «que brillen los dientes de la calavera / y los amarillos inunden la seda» («Gacela de la terrible presencia»). En «Gacela de la muerte oscura», no solo reaparece el tema de la muerte (unido al sueño y a las frutas del huerto otoñal, con el «sueño de las manzanas» como símbolos), sino que se alude al «sueño de aquel niño / que quería cortarse el corazón en alta mar»: ese niño era Lorca. La muerte, sin embargo, será el tema esencial y propio de las casidas, inauguradas por la «Casida del herido por el agua», donde el tema narcisista del espejo (creado y recreado en la estructura de este libro) explicita que el niño que el poeta ha sido murió al verse reflejado a sí mismo, al conocerse, al saber quién era contemplándose, aceptándose, reconociéndose a sí mismo en su identidad, dejándose herir por el agua que en su transparencia le permitía contemplarse y aceptarse.

Escritos en clave, de dudosa interpretación pero que pueden rastrearse a través de sus símbolos, estos poemas permiten encontrar el proceso de esta búsqueda de aceptación y conocimiento, en símbolos e imágenes probablemente inocentes y alejados de su intención oculta para el lector incauto y desprevenido, como cuando en «Gacela del recuerdo de amor», alude al «temblor del blanco cerezo / en el martirio de enero», probablemente tomando la imagen de San Sebastián, cuya muerte es célebre por los cuadros y la imaginería religiosa, como icono, ya que su fiesta tiene lugar a finales de enero.

— Por otra parte, se percibe en estos poemas la inclusión de las experimentaciones acaecidas en la obra lorquiana coincidiendo con el acendramiento del surrealismo y su plasmación en una obra de crisis, magistral y seminal, pionera para la poesía española, que es *Poeta en Nueva York*, fruto del enfrentamiento de la sensibilidad a flor de piel del poeta con la imagen de una Modernidad mal entendida. Fruto de ese choque multicultural, la obra de Lorca se abre a nuevas formas que van a estar presentes de modo evidente y significativo en esta recopilación apócrifa de poemas (gacelas y casidas) que componen el libro; como indicaba García Gómez (1998, escrito en 1934) en el prólogo original escrito para el libro, «llámase casida en árabe a todo poema de cierta longitud, con determinada arquitectura interna (…) y en versos monorrimos, medidos con arreglo a normas escrupulosamente estereotipada. La gacela —empleada principalmente en la lírica persa— es un corto poema, de asunto con preferencia erótico, ajustado a determinadas técnicos y cuyos versos son más de cuatro y menos de quince», (García Gómez, 1998: 54).

Para Lorca, la gacela puede llegar a ser incluso sinónimo de poesía si reparamos en cómo se dirige a Walt Whitman, «tu lengua está llamando camaradas que velen tu gacela sin cuerpo» (García Lorca, 1983: 240). Resulta significativo el gusto y afición de los escritores de vanguardia por lo apócrifo, por desentrañar todo lo que de imitación y de falsario se esconde en toda obra artística (tal vez en ello

consistió lo que Ortega (1985) tan magistralmente denominó y categorizó como la «deshumanización del arte»): recuérdese, en este sentido, el fabuloso sentido del humor con que Max Aub (1958) afrontó y abordó la creación de un personaje estéticamente imposible como Jusep Torres Campalans; asimismo, en su ensueño de otras vidas posibles, el ya mencionado Borges, poeta ante todo, no dejó de escribir por boca de aquellos autores, existentes o inventados, a quienes le gustaba o le hubiese gustado leer, en la misma línea de lo que había hecho a través de sus poemas dispersos el multinacional Kavafis.

El poema con que se abre el Diván (la primera gacela) plantea, de modo paradigmático, el tono del poemario: una búsqueda del amor perdido, del amor imposible, callado, oculto (más valdría decir «oscuro», por las razones que todo lector lorquiano conoce, y que señalan a la «amalgama de muerte y amor amenazado», como indica Trabado [2002: 340]), de donde ese tono elegíaco (probablemente derivado de ese otro gran poema de la última etapa productiva del poeta granadino, el «Llanto por Ignacio Sánchez Mejías»), tono elegíaco que se expresa con toda su crueldad en las imágenes y símbolos del surrealismo que con tanta maestría se exponen y manifiestan en *Poeta en Nueva York*, obra cumbre de la poesía lorquiana (y seguramente de toda una época y de la generación vanguardista del 27, que incluye a narradores, ensayistas y especialmente poetas de la talla de Rafael Alberti, Benjamín Jarnés, el propio Ortega y Gasset impulsor —olvidado— en gran medida de esta generación, Vicente Aleixandre, Max Aub, Luis Cernuda, Vicente Aleixandre, Manuel Altolaguirre, Pedro Salinas, etc.).

Sírvanos este poema («Gacela del amor imprevisto») para, a través de su análisis y comentario, desentrañar algunas claves de la obra lorquiana, aprovechando su relación con la explotación didáctica que la profesora Tudela Capdevila y yo mismo hemos realizado para un curso especial de literatura en ELE y que está pendiente de publicación en breve.

Nadie comprendía
De la oscura magnolia
Nadie sabía que
Un colibrí de amor
Mil caballitos persas
En la plaza con luna
Mientras que yo enlazaba
Tu cintura, enemiga
Entre yeso y jazmines,
Era un pálido ramo
Yo busqué, para darte,
Las letras de marfil
Siempre, siempre: jardín
Tu cuerpo fugitivo
La sangre de tus venas
Tu boca ya sin luz

el perfume
de tu vientre.
martirizabas
entre los dientes.
se dormían
de tu frente,
cuatro noches
de la nieve.
tu mirada
de simientes.
por mi pecho
que dicen *siempre*.
de mi agonía,
para siempre,
en mi boca,
para mi muerte.

En primer lugar, hay que atender a algunos aspectos formales del poema que muestran el decantamiento de Lorca por una utilización de los ritmos más populares en la lírica española (el octosílabo y el endecasílabo), que a modo de pie quebrado y con la sentenciosidad gnómica del verso inicial apuntan hacia el romance flamenco que anuncia el enigmático verso inicial «Nadie comprendía el perfume», verso sinestésico (¿se pueden comprender los olores y los perfumes —donde se encuentra sin embargo gran parte de la evocación de la memoria—?, ¿puede lo racional apropiarse de lo sensorial?, ¿es capaz la razón y el entendimiento de justificar y explicar todo aquello que se le presenta físicamente?) que plasma ese dilema de la pasión amorosa que obsesiona al poeta.

Asimismo, es probable que una interpretación más prosaica del verso nos haga entender que lo único que nos está explicando es que el objeto de su amor es único y hasta ese momento había sido desatendido por el resto de los humanos, que no habían sabido apreciar sus virtudes, captar su esencia (esa magnolia onfálica que representa su vientre, fuente de vida).

Sin embargo, este poema también podría estar forzado a leerse más lentamente al obligar a las diéresis y el hiato en dos ocasiones, para conseguir el endecasílabo:

Na – dï – e – com – pren – dí – a – el – per – fu – me.

El otro aporte rítmico, el fundamental, forma parte del clasicismo con que se revistió la métrica lorquiana para dar forma al universo onírico y al mundo simbólico en el que se trazaron los embates y los asedios del granadino a la Modernidad poética. De esta forma, lo que encontramos en el resto del poema son endecasílabos perfectos, regidos tanto por el hemistiquio o pausa en la séptima sílaba, como en la acentuación (3 – 6 – 10 / 4 – 6 – 10):

El perfume /de tu vientre / **martirizabas / entre los dientes** / se dormían / de tu frente / cuatro noches / de la nieve / tu mirada / tus simientes / por mi pecho / dicen siempre / **de mi agonía** / para siempre / en mi boca **/ para mi muerte** (en negrita, los versos resultantes de un final en aguda 6 + 1).

Los sueños atentan contra el orden lógico y contra los conocimientos y saberes más elementales, de ahí que un poema de raigambre onírica pueda permitirse presentar el mundo en un orden ilógico y presentarlo como si esa fuese su naturaleza.

Que se trata de un atípico poema de amor, surgido tal vez del deseo de encontrar explicación a lo inexplicable, puede comprobarse tanto por el simbolismo (onírico, metafórico, polisémico e incluso religioso) con que se traman las imágenes, como por el vaivén alternante de las dos personas que mediante pronombres explícitos y posesivizaciones alternas van marcando el tono del poema hasta llevarlo a su clímax resolutivo. En este sentido, hay desde el punto de vista morfológico un hecho interesante, digno de analizarse desde el conocimiento de la poesía amorosa de Pedro Salinas, en su poema «Para vivir no quiero», con el clamor «¡qué alegría más alta: / vivir en los pronombres!», y es el hecho de que

el *tú* está implícito y aparece de un modo tangencial («martirizabas» y el reiterado uso del posesivo para designar diferentes partes de su cuerpo: tu vientre, tu frente, tu cintura, tu mirada, tu cuerpo, tus venas, tu boca), mientras que el *yo* del poeta figura explícito y patente solo en las estrofas intermedias, de modo que hay una gradación consistente en el efecto de deslumbramiento inicial de la primera estrofa con la aparición del ser amado, a quien nadie comprende (¿será el propio yo, el yo pasado, quien se identifica con el nadie?) para hacer su aparición de forma manifiesta en la confrontación tú/yo que tiene lugar en la segunda estrofa, como si ambos pronombres viviesen de espaldas, ignorándose el uno al otro. En la tercera estrofa, el yo prorrumpe (no solo por ser inicio del tercer verso) en un proceso consciente, activo y deseado de búsqueda, en el ofrecimiento amoroso de la entrega plena que simboliza el marfil (material resistente, símbolo de la entrega fiel y definitiva) con que se escribe «siempre», proceso que culmina con la desaparición: el poeta ya no existe sino confundido con, en y por el otro, levemente presente por los posesivos (mi agonía, mi boca, mi muerte), pero entremezclado en un hermoso juego de alternancias con el ser amado, que asume el protagonismo dinámico. Obsérvese cómo el Otro toma más cuerpo aún, frente a la paulatina desaparición del yo poético: *yo* se ha convertido en «mi agonía», mientras que la presencia física del amante amado es su cuerpo (mi agonía / tu cuerpo), al tiempo que ese cuerpo (en consonancia con la teoría aristotélica) represente la parte de la vida y los instintos en el vientre, en el pecho los afectos y en la cabeza el raciocinio, que niega primeramente la existencia del amor, lo que nos permite interpretar la segunda estrofa «mil caballitos persas se dormían / en la plaza con luna de tu frente» como la latencia de ese amor de orientación prohibida no reconocido, pudiendo incluso entender la figura del caballo como la vieja imagen parmenideana de los sentidos ciegamente desbocados, que hacen que el poeta desprecie la razón para aferrarse a lo sensual, sintetizado en la cintura que tan importante resulta en la poesía lorquiana (recuérdese el inicio de la «Oda a Walt Whitman»); la última estrofa nos depara también dos juegos llamativos e interesantes, puesto que el jardín de la agonía del poeta es el preludio de su muerte, con lo que el final del poema da nueva luz al significado (polisémico, doble) de la palabra «agonía» (lucha del poeta consigo mismo y con su amado, incluso puede que con el mundo para que acepte su amor), agonía que a su vez es la antesala de la muerte. Agonía como lucha es, asimismo, la visión trágica del mundo moderno que ha acrisolado Lorca durante su estancia neoyorquina:

> Agonía, agonía, sueño, fermento y sueño.
> Este es el mundo, amigo: agonía, agonía.
> Los muertos se descomponen bajo el reloj de las ciudades

(podemos leer en la magnífica y fastuosa «Oda a Walt Whitman», vv. 81-83), con la reminiscencia vocativa baudeleriana que encontramos en la imprecación «¡Amor, enemigo mío!» de la «Gacela de la raíz amarga», en consonancia con lo apuntado por García Posada (1977) en su estudio crítico «La vida de los muertos: un tema común a Baudelaire y Lorca».

Esa misma agonía es la que se condensa, líquida y terrenal, haciéndose tangible en «La sangre derramada», cuando la sangre de Ignacio forma «un charco de agonía».

En esta «Gacela del amor imprevisto», incardinado en el magno proyecto poético del último Lorca, el equilibrio clásico y contenido de los versos se logra a partir de las repeticiones, distribuidas sabiamente a lo largo del poema. Así, quisiera reparar ahora en la función de la palabra «Nadie» al inicio de los versos primero y tercero, que en el caso del inicio del poema cumple una función rítmica y gnómica (de conocimiento como obligación de la tarea poética) que marca el poema: debemos leer «nadïe» ralentizando la lectura del verso para conseguir un endecasílabo, por lo que esta sentencia incide en lo que Trabado Cabado (2002: 331) ha considerado «uno de los temas fundamentales de su obra: la incomunicación».

Tal vez para asegurarse, paradójicamente, tanto de que su mensaje es comprendido como para afirmar la imposibilidad de toda comunicación, el poeta recurre a la repetición de conceptos abstractos al tiempo que absolutos: «Nadie» y «Siempre» pueden servirnos de ejemplo. Pero no se trata de casos aislados, puesto que esta tendencia desasosegada a la reiteración se encuentra en el poema «Ciudad sin sueño», dentro de *Poeta en Nueva York,* donde leemos:

> No duerme nadie por el mundo.
> Nadie, nadie.
> No duerme nadie (García Lorca, 1983: 170)

Un mundo vacío, ausente de miradas es lo que preludian estos poemas, puesto que la pretensión del autor es forjar un mundo ajeno a las miradas indiscretas: lo que aparenta ser una amenaza, la soledad en ciernes, no es más que un deseo de vivir al margen de la sociedad maledicente, en una actitud amorosa que todos los amantes reconocen y que, como no podía ser de otra forma, surge como un anhelo expresado en el último de los *Sonetos del amor oscuro,* «El poeta duerme en el pecho del poeta»:

> Pero sigue durmiendo, vida mía.
> Oye mi sangre rota en los violines.
> ¡Mira que nos acechan todavía!

El ritmo alternante puede comprobarse en «Gacela del amor desesperado» con el juego principal de la noche / el día como motivo, donde de nuevo los pronombres *tú* y *yo* alternan contradiciéndose, yendo y viniendo, sin encontrarse; en quiasmo, cielos y campos / campos y cielos se enfrentan en «Gacela del amor maravilloso». Este reflejo (efecto especular) se consuma con la finalización de las Gacelas, con el final gongorino de la «Gacela del amor con cien años» (quién sabe si de soledad) enmarcada en el ambiente andalusí de la vegetación (Salazar Rincón [1999] dedica un artículo a los símbolos florales del amor en Lorca y Mario Hernández [1998: 36] incide en «la frecuente presencia de formas vegetales o florales en la poesía arábigo-andaluza como términos comparativos de la belleza

corporal») y el gusto por los palacios y los jardines árabes: «Por los arrayanes / se pasea nadie», dando cumplido final al proyecto de obra circular, cerrada sobre sí misma, perfecta, inacabable tal vez, puesto que el primer verso comienza con la última palabra del poemario (dudo o directamente niego la posibilidad de que se trate de una coincidencia azarosa en un poeta meticuloso y obsesionado por la forma y por los ritmos).

Igualmente significativo es que un poema sometido a diversas revisiones e incluido en diferentes libros (como ha estudiado Trabado, 2002: 328), la «Casida de las palabras oscuras» venga a cerrar el libro canónico: dos palomas oscuras son quienes se aman y se entregan alternando días y noches, completándose y desencontrándose, para al fin reconocer, como si de una adivinanza se tratase, que «la una era la otra y las dos eran ninguna», ejemplo perfecto de ese anhelo místico, nadista (en la línea del herético Miguel de Molinos [1989]) que tiende al abandono más absoluto a través de la entrega apasionada al amor, aceptando con ello que solo la muerte del yo es posible y deseable.

La estrecha e íntima relación, ya apuntada, existente entre los últimos libros lorquianos permiten que unos a otros se iluminen y aclaren, dada la común raíz existencial y el imaginario simbólico compartido que les dio lugar, puesto que todos los poemas surgieron con intención de formar parte del libro *Tierra y Luna*. De ahí también se puede deducir que estos poemas se alimentan de la oscuridad desde la que fueron escritos los últimos poemas, muchos de los cuales habían permanecido inéditos, como es el caso de los *Sonetos del amor oscuro*, dada la predilección que este adjetivo, «oscuro», disfruta en tantas composiciones lorquianas de esta época en que concibió y escribió el *Diván*, ya que «lo oscuro, asociado sobre todo al amor y la muerte, viene a abundar en la frustración de toda imposibilidad» (Trabado Cabado, 2002: 332).

La oscuridad no se refiere solo al ocultamiento con que el poeta quiere vivir un amor furtivo y hondo, sino también a su origen ignoto, desconocido, por lo que en la utilización del adjetivo, tan profusa, van a estar implicados no solo los conflictos entre Eros y Tánatos (Leuci, 2008), entre el amor y la muerte, sino también las raíces del conocimiento, los sentimientos inexplicados, la maravilla increíble de sentirse vivo inexplicablemente cada día (algo que muchas veces sentimos gracias a la música: yo reconozco que me siento más unido al pueblo argelino escuchando su música y dejándome llevar por el ritmo de sus melodías, incluso cuando no entiendo lo que se dice en las canciones), la presión social que hace acallar las verdades sinceras a favor de la imagen socialmente aceptada y, por supuesto, sin agotar la capacidad de sugerencia de este concepto, el origen profundo del que proviene la vida.

La utilización que Lorca hace de los simbolismos religiosos en su poesía se pone de manifiesto y afianza a través del paralelismo que se encuentra con la obra mística de Juan de Yepes, san Juan de la Cruz (1989), a quien homenajea y llega a parafrasear en relación con la noche oscura: un amor turbulento, inexplicable,

de origen confuso, altera la vida de quien la concibe como una dicha y como un castigo simultáneamente. Así, la «Casida del sueño al aire libre» viene a confirmar la raíz mística, contemplativa, de raigambre poética (a la estela o a la zaga del poeta carmelita) cuando indica: "los jazmines tendrían mitad de noche oscura", sin olvidar que la mirada del amado, en "Gacela del amor imprevisto» (verso 9) se produce o encuentra «entre yeso y jazmines", como ha sabido explicar Mario Hernández «lo blanco lunar concretado en la cristalización de lo muerto, "yeso", o en la menuda delicadeza floral de los "jazmines", imagen de lo vivo siempre amenazado» (1998: 14).

El origen turbio, desconocido, del amor es a su vez representado por una metáfora en la que no solo intervienen múltiples elementos de diferentes configuraciones (perfume — magnolia — vientre) sino que apunta más allá: al inicio de la vida, al misterio del ser, mediante la mención escondida del ombligo (magnolia de tu vientre). Es evidente que en el vientre se forma la vida en los humanos, pero también a través del vientre nos alimentamos, en señal de la cual el cordón umbilical nos deja la cicatriz del ombligo al que sin duda se refiere en primera instancia el poeta en la imagen que abre este poema y que da pie a una serie de menciones y referencias el cuerpo en una enumeración que resulta obligada en los poemas amorosos puesto que el amor convulsiona el cuerpo y se plasma en una atracción física de origen secreto, desconocido para quien padece esta enfermedad (que solo tiene remedio y curación con la presencia de quien hace sufrir, como supiera ver el místico en el *Cántico espiritual*, cuyo ambiente exótico y oriental también puede servir de referente para el granadino a la hora de componer el Diván).

Entendiendo como un itinerario de dolencia y ausencia este poema, hay un hilo que lo guía y que conduce hacia el éxtasis final (la desaparición del yo en el *tú*): ese itinerario son las partes del cuerpo y el clímax se alcanza a través de la confusión de los cuerpos, cuyo origen es la sangre que comulgan los amantes («la sangre de tus venas en mi boca»), en un cierre perfecto por su apertura y su sinuosa polisemia, sus múltiples sugerencias y sus posibles lecturas y relecturas que muestran la perfección del encaje de los múltiples elementos que confluyen en el texto al que aquí nos hemos querido acercar.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

Alcides Jofré, Manuel (1998). «Lectura de *Diván del Tamarit*, de Federico García Lorca (1898-1936)». En *Literatura y lingüística*, n.º 11. En línea: http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0716-58111998001100006&script=sci_arttext.

Aub, Max (1958). *Jusep Torres Campalans*. México: Tezlonte.

Bouzid, Aicha (2009). «La imagen poética del español en la poesía árabe contemporánea. Caso de estudio: Federico García Lorca». En *Actas del Taller Literatura y ELE*. Instituto Cervantes de Orán.

De Molinos, Miguel (1989). *Guía espiritual*. Madrid: Alianza Editorial.

De Yepes, Juan (San Juan de la Cruz) (1989). *Poesía*. Madrid: Cátedra.

De Santiago, Emilio (2003). «Falla, Lorca y García Gómez, tres personajes al encuentro». En *IV Simposio de actualización científica y didáctica de lengua y literatura españolas. Literatura culta y popular en Andalucía*. Págs. 91-98. Sevilla: Asociación Andaluza de Profesores de Español «Elio Antonio de Nebrija». En línea: http://www.juntadeandalucia.es/averroes/nebrija/publica17.pdf.

García Gómez (1998). «Nota al *Diván del Tamarit*». En *Diván del Tamarit. Llanto por Ignacio Sánchez Mejías. Sonetos*. Madrid: Alianza Editorial.

García Lorca, Federico (1983). *Poeta en Nueva York: Tierra y luna*. Edición de Eutimio Martín. Barcelona: Ariel.

García Lorca, Federico (2007). *Diván del Tamarit*. Edición bilingüe español-árabe. Argel: Instituto Cervantes.

García Posada, Miguel (1977). «La vida de los muertos: un tema común a Baudelaire y Lorca». En *1616. Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, n.º 1. Págs. 109-118. En línea: http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=18333&portal=283.

Hernández, Mario (1998). «Prólogo». En *Libro de poemas, 1921*. Madrid: Alianza Editorial.

Leuci, Verónica (2008). «Eros y Thánatos: la mística del amor en los *Sonetos del amor oscuro* de Federico García Lorca». *Espéculo*, n.º 40. En línea: http://www.ucm.es/info/especulo/numero40/glorca.html.

Martínez López, Enrique (1989). *Granada, paraíso cerrado y otros países aranadas*. Granada: Miguel Sánchez.

Nietzsche, Frederich (2004). *El nacimiento de la tragedia*. Madrid: Alianza Editorial.

Ortega y Gasset, José (1985). *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. Barcelona: Planeta-De Agostini.

Salazar Rincón, Javier (1999). «Ramos, coronas, guirnaldas: símbolos de amor y muerte en la obra de Federico García Lorca».En *Revista de Literatura*, LXI, 122. Págs. 495-519. En línea: http://descargas.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/06924907679558528537857/025582.pdf?incr=1.

Soria Olmedo, Andrés (2003). «García Lorca y Granada». En *IV Simposio de actualización científica y didáctica de lengua y literatura españolas. Literatura culta y popular en Andalucía*. Págs. 107-119. Sevilla: Asociación Andaluza de Profesores de Español «Elio Antonio de Nebrija». En línea: http://www.juntadeandalucia.es/averroes/nebrija/publica17.pdf.

Trabado Cabado, José Manuel (2002). «Contexto y producción de sentido en la lectura lírica. Itinerarios poéticos de *La Casida de las palomas oscuras* de Federico García Lorca». En *DICENDA. Cuadernos de Filología Hispánica*, vol. 20. Págs. 325-342.