

## ESTRUCTURA Y ESTILO DE “POETA EN NUEVA YORK”

Por

GRACIELA SARA TOMASINI

### I

Frente a *Poeta en Nueva York*, la obra “extraña” de un García Lorca que deja florecer desconsoladamente su raíz amarga, nosotros, casi lectores del siglo XXI, no podemos sino acatar —aunque dolorosamente— su renovada vigencia (\*). Escritura surgida de la lacerante confrontación del espíritu hipersensible de su autor con un ámbito (el de Nueva York) donde se materializa la soledad cósmica del hombre en ausencia de Dios y en huida de sí mismo, trasciende su génesis para proyectarse como visión poética de la degradación de lo humano y como símbolo profético de los tiempos apocalípticos que habrían de sobrevenir. Este sentido profético ha sido comentado por varios autores (José Bergamín, Juan Larrea, Angel del Río), aunque otros comentaristas se han visto perdidos en el laberinto opresivo de imágenes aparentemente crípticas troqueladoras del mensaje de la obra.

Es este Lorca apocalíptico sustancialmente distinto al de las tragedias andaluzas o al del *Romancero*? Diría, más bien,

(\*) El presente trabajo fue premiado en el concurso de ensayo “Menéndez Pidal” del Instituto Argentino de Cultura Hispánica, Rosario, 1977.

que es un Lorca que ha cantado con una voz transida, pero auténticamente suya, a una realidad de tormento y de llanto que lo arrojara a los abismos de sí mismo por las redes de cemento de Nueva York (1).

Es la actualidad de este poemario, tanto o más vigente hoy que en los años de la depresión en que se inserta cronológicamente, la que nos fascina, convirtiéndonos en partícipes de su pathos, más allá de simples receptores de su mensaje.

Si bien las cuestiones de su génesis y de su fundamentación plantean interrogantes llenos de interés, pensamos, coincidiendo con del Río (2), que es en la alquimia del lenguaje donde se cuajan el alma y el sentido del poema. A esta complicada arquitectura intentaremos acercarnos a través de estas páginas. Sin embargo, y teniendo en cuenta que ningún análisis puede plantearse seriamente la tarea de agotar un texto, nos detendremos especialmente en el análisis funcional de la estructura simbólica de una de las secciones del libro, "En la cabaña del Farmer", del que pretendemos extraer conclusiones válidas para la totalidad de la obra.

## II

### EL SIMBOLO, EJE SEMANTICO DEL POEMA

Impregnado de la realidad de pesadilla que intenta transponer, *Poeta en Nueva York* parece un libro signado por el caos. Torbellino de imágenes cuya textura y sintaxis creemos

(1) Esta es, en efecto, la conclusión a que llega el profesor Angel del Río en su libro sobre *Poeta en Nueva York*, Madrid. Ediciones Taurus, 1958.

(2) Dice DEL RÍO: "...el poeta verdadero es, y no en el mero sentido literal de la palabra, un ser que ve, un vidente, que habitualmente se ocupa de un tipo especial de realidad, cuyos signos externos son, aún en las mejores circunstancias, simples puntos de referencia ue re-crea su imaginación y organiza con arreglo a un sistema propio de símbolos y a una visión peculiar". (*Ob. cit.* pág. 19).

oníricas al cabo de una primera lectura. Advertimos, sin embargo, asombrosamente, que este caos se ordena según ciertas leyes internas a las que obedece la estructura de la obra. Lo identificamos como rasgo de estilo: a una aprehensión caótica de la realidad corresponde una transposición poética que la revela, aunque filtrada por la voluntad estética que la eleva a obra de arte <sup>(3)</sup>.

Todo el libro es un símbolo totalizador que convoca la visión alucinante de la despiadada urbe, pero su referente más profundo es el eterno conflicto entre el Ser y la Muerte, tensa polaridad hecha verbo a través de las dos redes simbólicas de cuya interacción depende la estructura poética. Ambos ejes semánticos se encarnan en constelaciones de significantes fijos, obsesivos, cuyo carácter visionario presta al universo poético la autosuficiencia de un mundo paralelo que, más allá de interpretar la realidad, la reelabora y la recrea. Es decir, los encadenamientos simbólicos tienen origen en impresiones reales de la sociedad tecnocrática, pero de ellas resulta una creatura artística porque su reelaboración y el lenguaje que las traduce es poético. Lenguaje que rescata la emoción que producen las cosas, no sus causas, efectos o elementos. Sin embargo, no se erige sobre las galerías ocultas del inconsciente como el superrealismo, sino sobre crueles realidades. De ninguna manera consideramos a *Poeta en Nueva York* como la obra de un superrealista: sus símbolos son deliberadamente herméticos, oscuros, originados en asociaciones distantes, casi oníricas, pero motivados y logrados a través de una tortura de la lengua. No hay lógica ninguna en la relación entre el plano real y el plano evocado, pero sí cons-

<sup>(3)</sup> Hablamos de aprehensión caótica de la realidad porque independientemente de que el caos pueda ser atributo inherente a ella éste signa el punto de contacto entre la *realidad representada* en la obra y el poeta (yo lírico). Sabemos a través de los testimonios de quienes estuvieron cerca de García Lorca en esta etapa decisiva de su vida que era el mundo interior del poeta el que soportaba los embates de una violenta crisis.

ciente vigilancia y padecimiento por encontrar el verbo que lacere en la justa medida en que el yo lírico se siente lacrado (4).

Las áreas semánticas del Ser y la Muerte encuentran su expresión en ciertos bloques de imágenes constantes y palabras clave —o “motivos” que se repiten a lo largo del poemario. Su intensificación en determinados momentos define la fisonomía propia de cada poema.

Al cabo de una tarea de relevamiento heurístico he elaborado una lista de estas constantes que forman el centro vital de la obra. Es su recurrencia en contextos más o menos equivalentes lo que permite inducir su sentido.

Son signos de vacío existencial y alienación colectiva, propios de la gran urbe mecanizada, imágenes como “huevo”, “traje”, “guante”, “monedas”, “formas”. Los seres y las cosas se han desplazado irremediamente de sus esencias. Sólo son ya fantasmagóricos huecos, trajes animados como grotescas marionetas de cuerda:

“Hay un dolor de huecos en el aire sin gente  
y en mis ojos crituras vestidas ¡sin desnudo!”  
(1910 - Intermedio)

“Desnudo” constituye un signo complementario, antitético, evocador de la autenticidad perdida:

“En el laberinto de los biombos es mi desnudo  
el que recibe la luna de castigo y el reloj encenizado”  
(Poema doble del lago Edem)

Hasta la maternidad se ha envilecido en esta caída monstruosa, de modo que dos conceptos tan ajenos entre sí como

(4) Cf. A. DEL RÍO, *Ob. cit.*, p. 41; y RICARDO GULLÓN: *Lorca en Nueva York*, en *Revista La Torre*, Puerto Rico, Año V, N° 18, Abril-junio 1957, p. 165. Ambos críticos objetan las presuntas raíces surrealistas atribuidas a esta obra de G. L., aunque no niegan su semejanza superficial con los productos de esta escuela.

"monedas" y "niños" pueden revertirse de forma que resultan poéticamente equivalentes:

"Las muchachas americanas  
llevaban niños y monedas en el vientre"  
(Oda al rey de Harlem)

Es el reino absoluto de la Muerte, dueña indiscutida de este mundo de guerra, desolación y hambre, aludida mil veces por medio de signos de indicio, de textura metonímica, como "los arcos", "arco de yeso", "duro cristal definitivo", "ceniza de nardo", "la piedra blanca"; otros de naturaleza metafórica, por ejemplo: "los desfiladeros", "los blancos derribos de Júpiter donde meriendan muerte los borrachos", el agua, la luna... Muerte infinitamente activa a través de un ejército de entes letales: los musgos, las hierbas, las "oscuras ninfas del cólera", "las tres ninfas del cáncer", las alimañas (gusanos, orugas, hormigas, sierpes, sapos, ranas, caimanes); pero fundamentalmente la luna y el agua, imágenes arquetípicas a las que el contexto de la obra presta dramáticos contornos.

Una aproximación hermenéutica a los símbolos evocadores de la muerte a lo largo de toda la obra de García Lorca nos enfrenta con dos visiones esencialmente distintas: en su producción anterior a *Poeta en Nueva York* hay una justificación de la muerte en el mito. No hay tragedia, hay glorificación, exaltación del protagonista de la muerte. En el *Romance de la Guardia Civil*, por ejemplo, después de la dramática descripción de una requisita que asola a Jerez de la Frontera, el poema concluye con una elevación de la ciudad a la categoría de ente mítico:

"Oh, ciudad de los gitanos.  
Quién te vio y no te acuerda  
Que te busquen en mi frente,  
juego de luna y arena!"

Vale decir, que la ciudad no muere tras la masacre de su gente, sino que asume una forma superior de existencia: es eternizada en el recuerdo, pasa a ser objeto de culto poético.

La muerte progresiva que bajo mil formas campea en *Poeta en Nueva York* es terminante: reduce a la Nada todo lo que toca. Sólo cabe huir de ella compulsivamente.

Los gitanos del *Romancero* salían a buscar su muerte. Gracias a ella se encontraban con su verdadera identidad gloriosa. La Virgen, los santos y un despliegue de seres angélicos asistían a esas muertes maravillosas. La Muerte que el poeta encuentra en Nueva York, y que perdura en su obra posterior, es el polo opuesto de esta exaltación mítica. En lugar de una reconciliación perpetua con el "perfil" (la identidad), es un ingreso pavoroso en la Nada cósmica:

“...buscaba su perfil seguro,  
y encontró su muerte abierta”

(Llanto por Ignacio - La sangre derramada)

La luna es el símbolo más evidente de la muerte misma. La luna y toda su constelación de imágenes solidarias constituyen una verdadera isotopía en el poemario, paralela a la integrada por el símbolo “agua” y su serie subsidiaria.

Como ya ha sido señalado, la luna es un símbolo de capital importancia en la obra lorquiana<sup>(5)</sup>. Reguladora cósmica de los ciclos vitales, deidad dual, lúbrica y sombría, es la luna de las *Canciones*, el *Poema del Cante Jondo*, y, en especial, el *Romancero*. La “Diana dura” de *Poeta en Nueva York*, en cambio, se ha despojado de su engarce folklórico para mostrarse descarnada y monolítica. Las imágenes que la troquelean son a veces ejemplos límite de epítasis visionaria: luna “apuntillada”, “mentirosa”, “prisionera”, “vacía”, “de castigo”.

(5) Acerca de la simbología lorquiana se han realizado fecundos trabajos de investigación. Son particularmente útiles la obra de GUSTAVO CORREA: *La poesía mítica de F. G. L.*, Madrid, Ctedos, 1970 y los ensayos de CARLOS RAMOS-GIL en *Claves líricas de García Lorca*, Madrid, Aguilar, 1967.

"de cáncer". Su poder letal se extrema a través de una gama cromática que trasunta connotaciones fatídicas: "de plata", o "blanca", tonos que evocan aquellos cuchillos dramáticos o sacrales del Romancero, pero que ahora se recargan de sentido al asociarse con el "yeso", la "piedra", lo "helado"; o bien "gris" o "cenicienta", cuando no "verde" o "amarilla", desde los primeros poemas colores de agonía y muerte.

Otras veces es aludida metafóricamente por medio de asociaciones tan sorprendentes como "los blancos derribos de Júpiter / donde meriendan muerte los borrachos", o "Convexa resonancia / donde la abeja se vuelve loca" (6).

Una red de imágenes subsidiarias enriquecen el intrincado complejo de símbolos lunares: "Las criaturas de la luna huelen y rondan sus cabañas" (Ciudad sin sueño), "...mi dolor lleno de rostros y punzantes esquiras de luna" (Fábula y rueda), "...la luna prisionera / devora a un marinero delante de los niños" (en Nocturna del hueco), "y la luna / con un guante de humo sentada en la puerta de sus derribos" (Luna y panorama de los insectos).

La luna y el agua forman una pareja inescindible de símbolos semánticamente complementarios: ambos son evocadores de la muerte aunque su "modus operandi" es distinto. Mientras la luna se manifiesta como una entidad activa, pues devora, aniquila, ronda, etcétera; el agua debe estar fija, estancada ("agua fija en un punto"), o de lo contrario se disocia del área semántica que estamos examinando. Así, "mar", "río", son portadores de vida, por su mismo dinamismo. Esta agua fija no es la humedad fecundadora presente en todos los mitos y en todas las literaturas (7). Esta agua fija es la muerte misma,

(6) Esta última imagen, en *Tierra y Luna*, poema que cronológica y temáticamente se vincula a *Poeta en Nueva York*. En *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, 1960; pp. 557-558.

(7) En *Yerma*, por ejemplo, las casadas cumplen un rito de antigua raigambre pagana para lograr que la fecundidad arquetípica del agua se transmita a sus entrañas ("Habéis bebido ya el agua santa?"). Cf. *Yerma*, Acto III, cuadro segundo, en F. GARCÍA LORCA, *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, 1960, pp. 1246 a 1250.

que define en su seno oscuro a aquellos “que se pierden en ella”.

*Niña ahogada en el pozo* es un claro desarrollo de este símbolo, poema que encuentra su paralelo en la *Casida del herido por el agua* (del libro *Diván del Tamarit*). En este último, el agua aparece en relación con el punzón y las espadas:

“Quiero bajar al pozo...  
 quiero subir los muros de Granada,  
 para mirar el corazón pasado  
 por el punzón oscuro de las aguas  
 “El niño herido gemía  
 con un corazón de escarcha,  
 estanques, aljibes y fuentes  
 levantaban al aire sus espadas”.

A veces el agua se detiene en el interior del ser humano: entonces la vida se inunda de muerte en la existencia gris del hombre de las ciudades, cuya alma ha sido enajenada por el delirio del número. Así, el “amigo”, destinatario lírico del *Paisaje con dos tumbas y un perro asirio, está* “leno de agua de mar” y en *Nacimiento de Cristo*: “el toro sueña un toro de agujeros y de agua”.

Completando el conjunto de los agentes desintegradores de este cosmos agónico hay una serie difusa de seres asociados a la Muerte; algunos son aludidos en forma perifrástica: “...los que bailan con el mascarón y su vihuela”, “...los otros, los borrachos de plata, los hombres fríos, / los que crecen en el cruce de los muslos y llamas duras, / los que buscan a la lombriz en el paisaje de las escaleras, / los que beben en el banco lágrimas de niña muerta, / o los que comen por las esquinas diminutas pirámides del alba” (*Danza de la Muerte*).

Estas alusiones colectivas ilustran la tendencia lorquiana a la imagen multitudinaria, compuesta por una variada muchedumbre de seres y cosas yuxtapuestas en abigarrado caos,



que recuerda los barroquismos monstruosos de Gerónimo Bosch. Varios poemas de este libro se intitulan "Paisaje" o "Panorama" ("Paisaje de la multitud que orina", "Paisaje de la multitud que vomita", "Panorama ciego de Nueva York", "Paisaje con dos tumbas y un perro asirio", "Luna y panorama de los insectos").

Otros fatídicos personajes se presentan definidos y eternizados en su única, absoluta y trágica función: "...el director del banco observando el manómetro / que mide el cruel silencio de la moneda", "los que beben el whisky de plata / junto a los volcanes / y tragan pedacitos de corazón, / por las heladas montañas del oso"; "el millonario de dientes azules"; "las bailarinas secas de las catedrales", etc.

El otro polo que mantiene en tensión la estructura del poemario es el campo semántico del Ser, que congrega una serie de motivos: la inocencia, la soledad e indigencia humanas, la naturaleza entera participando de esta apocalipsis desencadenada por la soberbia fáustica de la civilización.

Una de las imágenes centrales o invariantes de esta serie es "niño/a", enriquecida por múltiples significantes que se agregan a medida que avanza la lectura, actuando sobre la percepción del lector de manera retroactiva. Definimos a este símbolo como metonímico, porque hay un conjunto polisémico de significados conjurados por la imagen de una niñez desvalida, con futuro incierto: la relación existente entre el plano evocado y sus referentes sería la de la parte respecto del todo.

Así, "niño con el blanco rostro de huevo", "niños de cera caliente", "niña ahogada en el pozo", "niños de Cristo", son alusiones metonímicas connotadoras de todo lo que sufre y naufraga en un mundo de pesadilla que ha olvidado el significado de la palabra amor.

Frecuentemente, "niño" alude difusamente a todo nuevo brote de vida que, soportando el asedio de las fuerzas lunares, fluye perpetuando ritmos primordiales. En el macrocontexto de la obra, esta imagen funciona como expresión sintetizadora

de todo lo que padece sin culpa, creando visiones hondamente conmovedoras como:

“De la esfinge a la caja de caudales hay un hilo tenso  
que atraviesa el corazón de todos los niños pobres”

(Danza de la Muerte)

“No importa que el niño se calle cuando le clavan  
[el último alfiler”

(Paisaje de la multitud que orina)

“No importa que cada minuto  
un niño nuevo agite sus ramitos de venas”

(Navidad en el Hudson)

En la imagen de las “niñas de sangre” que piden protección a la luna, el símbolo “niñas” asume una función lateral o de modificante, pero sin perder su intensidad. De este expediente poético resulta el desplazamiento de la carga polisémica de “niñas” hacia “sangre”, que funciona como núcleo de la construcción, animándose como fuerza ontológicamente independiente.

Como fenómeno metonímico, el símbolo “niño/a” admite una nutrida red de equivalentes formando un campo asociativo que enriquece su polisemia. La equivalencia “niña / pez” (Iglesia abandonada) es sumamente reveladora: recordemos la simbología cristiana del pez, imagen del hombre, prefiguración del alimento sagrado (multiplicación de los peces); además de la tradición folklórica que lo identifica como emblema erótico<sup>(8)</sup>.

“Niño / oso”, “Niño / gigante”, son correlaciones que connotan la fuerza y masividad de la vida, del lado riente y claro del mundo. Sin embargo, son imágenes nulizadas por su contexto inmediato: el verbo que las rige, en pretérito imperfecto, indica la terminación de esta etapa vital; por otra parte, la proposición coordinada adversativa viene a corroborar esta

(8) Cf. CARLOS RAMOS-GIL, *Ob. cit.*, págs. 114 y 253.

anulación con la introducción de una imagen negativa de intensidad superior a aquella de connotación positiva:

"yo tenía un hijo que era un gigante  
pero los muertos son más fuertes y saben devorar  
[pedazos de cielo"  
(Iglesia abandonada)

Si bien "agua fija" es significante de la muerte, el mar —así como también sus criaturas— es una imagen de signo opuesto (°). Esta es el agua feral, el mar como receptáculo y dador de vida. Pero aquí tenemos nuevamente la invalidación de una imagen positiva a través de un contexto contradictorio:

"...ni hubiese visto el mar amarrado a los árboles  
para ser fornicado y herido por el tropel de los  
[regimientos"  
(Iglesia abandonada)

Los marineros abundan en *Poeta en Nueva York*. Símbolo de connotaciones muy próximas a "niño", aparece en contextos también equivalentes: "marinero recién degollado", marineros "luchando con el mundo" (Navidad en el Hudson).

Los "animalitos", las palomas, golondrinas, caballitos de mar, y toda una pequeña aun que comparte los arcanos secretos de la vida, están signados por el mismo destino apocalíptico:

"Si no son los pájaros  
cubiertos de ceniza,  
sí no son los gemidos que golpean las ventanas  
[ de la boda,  
serán las delicadas criaturas del aire  
que manan sangre nueva por la oscuridad inex-  
[ tinguible."  
(Panorama ciego de Nueva Y.)

(°) Cf. CARLOS RAMOS-GIL, *Ob. cit.*, págs. 208-09.

Hay "animalitos de cabeza rota", "pequeñas golondrinas con muletas", "la patita del gato quebrada por el automóvil", "peces cristalizados", innumerables imágenes de deterioro de la Naturaleza, estragada por una fuerza anticósmica.

"Sangre de pato", "sangre de marinero", son efectivas sinédoques evocadoras de la misma idea mediante una condensación expresiva que proyecta en primer plano una visión de muerte.

Los diminutivos adquieren en este contexto relevancia estilística: "los más leves tallitos del canto", "las raicillas del grito", "el pechito de la rana", son otras tantas versiones de la laceración universal de lo inocente e indefenso.

El "yo lírico" no solamente se integra en esta red de significantes como receptor de la violencia desintegradora, sino que todo el campo semántico evocador del Ser gira en torno suyo. El conflicto entre ambos polos de la tensión poética es transposición del que se da objetivamente en un determinado contexto espacio-temporal, pero su raíz secreta — y su génesis — es un desgarrón íntimo por el que pasa la interpretación de la realidad dada por el poeta <sup>(10)</sup>.

La identificación entre yo lírico y mundo representado es el tema central del primer poema del libro, *Vuelta de paseo*. Este, considerado por muchos como el poema de mayor fuerza expresiva, se inicia y se cierra con imágenes evocadoras de una angustia personal ("Asesinado por el cielo", "...mi rostro distinto de cada día") que es eco de la desesperanza universal: "Con todo lo que tiene cansancio sordomudo". El des-

(10) Dice ANGEL DEL RÍO: "Cualesquiera que fueran los motivos inmediatos de la estancia del poeta en Nueva York, sólo se encontrará coherencia y sentido a estos poemas si se tiene en cuenta que fueron el resultado de una triple crisis: crisis sentimental en la vida del poeta, a la que aludía constantemente por esa época, sin revelar nunca con claridad su naturaleza; crisis en su propia evolución literaria, y que es en parte consecuencia de la crisis de toda la poesía moderna al surgir el surrealismo y otros "ismos"; y por último, una crisis —profunda— en el escenario americano que iba a servirle de tema." (*Ob. cit.*, p. 14).

doblamiento del poeta en una serie de proyecciones de sí mismo se expresa a través de la reiteración anafórica de la preposición "con" que introduce tres estrofas de construcción paralela: dísticos en que se disponen las seis imágenes, equivalentes entre sí por su valor connotativo: "árbol de muñones que no canta", "niño con el blanco rostro de huevo", "animalitos de cabeza rota", "agua harapienta de los pies secos", "todo lo que tiene cansancio sordomudo" y "mariposa ahogada en el tintero".

En todo el poemario se evidencia esta proyección del poeta en el mundo y la hecatombe universal es versión macrocósmica de cierta profunda conmoción interna. Hay una especie de solidaridad con los otros seres que padecen: el poeta se empeña en una actitud de *búsqueda del ser* en los amigos perdidos, en los niños, en los negros, evocaciones metonímicas de la realidad objetiva y también de su subjetividad en crisis.

En el siguiente análisis de la sección quinta, *En la cabaña del Farmer* — que tiene el objeto de calar más profundamente en la constitución estilística del texto — puede apreciarse nítidamente el juego de las dos cadenas simbólicas que polarizan la estructura de *Poeta en Nueva York*.

— I I I —

ANÁLISIS DEL SISTEMA DE IMAGENES:

*EN LA CABAÑA DEL FARMER*

Esta sección consta de tres poemas: "Niño Stanton", "Vaca" y "Niña ahogada en el pozo". Se vincula su génesis a unas vacaciones que se tomara el poeta, huyendo del tráfigo de la ciudad, invitado por unos amigos, según lo atestigua Angel del Río. No obstante este distanciamiento, no encuentra paz en la campaña ni cicatrizan sus heridas. Antes bien, lleva con-

sigo sus demonios y el ansiado refugio se convierte en agobiante escenario para su atormentada lucidez.

1 — En el poema *El niño Stanton* hay dos imágenes recurrentes cuya relación recoge la polaridad del macrocontexto: “niño Stanton” y “cáncer”. Se trata de dos símbolos bisémicos, ya que la literalidad de uno de sus referentes actúa como puente hacia el otro significado, difuso y múltiple.

“Niño Stanton” evoca dos complejos semánticos; el uno racional, se refiere a cierto niño campesino conocido por el poeta en Newburg. La otra significación pasa por todo el universo semántico de la obra y enfrenta al lector intuitivo con el área de la *alienación, soledad y muerte* del ser.

A este símbolo corresponde una serie de imágenes que lo enriquecen y desarrollan. Llamaremos a “niño” plano evocado “B”, que convoca la serie b.1, b.2, b.3... de imágenes subsidiarias:

b.1: (me quedan todavía) “tus diez años”, sustitución metonímica de la indefensión, pequeñez acosada.

b.2: “los tres caballos ciegos”... El epíteto “ciegos” es portador de una carga semántica negativa que esteriliza el símbolo “caballos”, generalmente evocador de la vitalidad —fecundidad en la poesía de García Lorca— (11).

b.3: ...“tus quince rostros en el rostro de la pedrada”... La imagen del rostro multiplicado en una espejación enajenante tiene su antecedente en *Vuelta de paseo*: “tropezando con mi rostro distinto de cada día” y se vincula semánticamente con el símbolo “multitud” “multitud que vomita”, “multitud que orina”). Es la pérdida de la identidad, o alienación in-

(11) En *La casada infiel*, la mujer es “potra de nácar” / sin bridas y sin estribos”. En *Romance de la pena negra*, Soledad “huele a caballo y a sombra”: signo erótico aunque bien emparentado con la muerte (recordemos los jinetes y las jacas de Lorca, siempre portadores de un destino trágico o misterioso).

dividual que participa de la alienación cósmica, no sólo social, que el poeta intuye como signo de los tiempos. Este símbolo tiene un modificante: "con el rostro de la pedrada", que lo ubica en un contexto de violencia, agresividad.

b. 4: ... "cuando tus manos eran dos países"...

b. 5: ... "cuando tus ojos eran dos muros"... Estos dos símiles geminados constituyen otras tantas visiones del símbolo "niño", convocado por medio de las sinédoques "tus manos", "tus ojos". La ecuación ojos/muros atribuiría al significante "niño" una serie C de cualidades implícitas:

b. 5: muros ..... C. 1 – dureza  
C. 2 – inanimación

que en A, plano real, borrosamente significarían *incomunicación* (a. 5). Manos/países, a su vez, implicaría

b. 4: países ..... C. 3 – extensión

que semánticamente correspondería a la desproporción entre los dos personajes poéticos, a su extrañamiento.

En estas dos imágenes confluyen dos temas: ambas son por su construcción sintáctica circunstanciales temporales de otra imagen: ... "mi dolor sangraba por las tardes", la cual alude al tema de la *búsqueda del ser*, centrado en el protagonista lírico al que se mienta metonímicamente: "mi dolor". "Mi agonía". más abajo, responde al mismo recurso expresivo. Ese encarnarse en el dolor, en la agonía, en su búsqueda que es un desgarramiento, vincula a las dos personas poéticas en una estrecha relación que podría denominarse desdoblamiento (se trata de un recurso bastante común en Lorca). El dolor del "yo" ante la agonía del "tú" confluye al fin en el poeta, identificación que se palpa claramente en la imagen que sigue, construida también como símil pero con elisión de la cópula (era): ... "y mi cuerpo rumor de hierba". Situándose en el contexto general del poemario, donde el símbolo "hierba" se manifiesta como

una palabra-clave portadora de la idea de la muerte <sup>(12)</sup>, puede intuirse el significado de esta imagen: poeta y niño son protagonistas de la misma muerte. Otro signo de esta identificación es el vocativo "Stanton, hijo mío Stanton", introductor de la segunda cadena de símbolos, que gravita alrededor de "cáncer".

El desdoblamiento del "yo lírico" en el niño se da asimismo en los verbos "buscar", "acompañar", que funcionan como predicados de ambos personajes, alternativamente: así "Mi agonía buscaba tu traje" (verbo 22, de la primera parte del poema), se refleja casi exactamente en "tú buscaste en la hierba mi agonía" (verso 43, en la segunda parte). Análogamente, "tú la acompañaste" (verso 24) se refiere a "mi agonía", metonimia común a ambas personas (la del niño, que pertenece al mundo representado en el poema, por extensión se transmite al poeta. O inversamente, el padecimiento de éste que motiva el mensaje poético, encuentra su transposición en esta agonía ficticia de un personaje cuya verdadera realidad es la de reflejo o espejación del "yo lírico".

Además de las expresiones en primera persona que vinculan al protagonista poético con la imagen central "niño", hay otras figuras solidarias: "los que navegan", "las palomas" (que la gente quiere echar por las alcantarillas), la madre, los hermanos... Esta múltiple espejación por vía emotiva de un significado constante hace que Stanton sea, al cabo, ima-

(12) "Hierba" es imagen de ruina y abandono. En "Ruina", por ejemplo:

"Yo vi llegar las hierbas  
y les eché un cordero que balaba  
bajo sus dientecillos y lancetas"

"Vienen las hierbas, hijo:  
ya suenan sus espadas de saliva  
por el cielo vacío"

Hay otras imágenes portadoras del mismo significado, como "pa-  
cer (...) las hierbas de los cementerios" (Pequeño poema infinito);  
"el triunfo de la hierba espesa" (Navidad en Hudson). Consecuente-  
mente, en *Llanto por Ignacio*; "Ya los musgos y la hierba / abren con  
dedos seguros / la flor de su calavera" (O.S., p. 469).



gen de la humanidad entera enferma de soledad, angustia y miedo.

Retomando la serie simbólica, encuentro en "tu traje" otro sustituyente del significante "alienación". Se trata de una imagen constante, temática, vinculada con otras intuiciones de la misma objetividad: "hueco", "criaturas sin desnudo", "guante", "vacío de las formas", etcétera (13).

En el verso 23, "Oh, mi Stanton, idiota y bello entre los pequeños animalitos", se califica la imagen central por medio de dos epítetos aparentemente contradictorios, acompañados por un circunstancial que introduce el símbolo (constante) "los pequeños animalitos", cuyo sentido es parecido al atribuido a "tus diez años". Este bloque se relaciona correlativamente con "Tu ignorancia es un monte de leones, Stanton":

idiota y bello	entre los pequeños animalitos
·	·
·	·
·	·
tu ignorancia	es un monte de leones, Stanton

Los dos primeros términos de la correlación significan de alguna manera "inocencia". Los dos segundos vinculan este sustituido con imágenes de la naturaleza en su doble aspecto de indefensión y barbarie. Es una forma (por cierto extraña, lograda a través de asociaciones insólitas) de expresar la ternura del poeta por lo primitivo, inocente, incontaminado; sentimiento que se reitera en el adjetivo "Bello".

2 — Una segunda cadena simbólica, en contrapunto con el sistema "niño", se centra en el símbolo "cáncer", el cual, siendo por naturaleza bisémico, sugiere dos interpretaciones: la una racional, alude lisa y llanamente al flagelo que desinte-

(13) "Alienación" no es aquí un concepto psico o filosófico, sino la interpretación aproximada, nunca del todo satisfactoria, de una apreciación poética de la realidad, consumada por vía emotiva, sentimental, y nunca producto de análisis racional.

gra, desangra, devora. La otra, por vía irracional, intuitiva, lo percibe como agente destructor, aliado de la muerte; por lo tanto, expresión del tema de la pérdida del ser en sus varias manifestaciones (alienación, cosificación, corrupción, vacuidad) por causa de la maquinización de la sociedad tecnocrática.

La elección de este significante tan crudo podría atribuirse al caso mencionado por Angel del Río en su comentario sobre el libro, referente a la enfermedad del granjero de Catskills <sup>(14)</sup> "que producía al poeta un terror obsesivo". Sin embargo, el hecho de atribuir la enfermedad al hijo del granjero, amiguito suyo, y convertirla en motivo lírico, implica una interiorización y posterior re-creación a nivel subconsciente de las impresiones recibidas.

Hay símbolos subsidiarios de esta red que sostienen la bisemia. Otros se refieren al antecedente "cáncer" apuntando a su sentido más irracional, o propiamente metafórico, de fuerza maligna corruptora del espíritu del hombre y de la naturaleza en general. De este último grupo extraemos las siguientes imágenes:

"A las doce de la noche el cáncer salía por los pasillos  
y hablaba con los caracoles vacíos de los documentos"

"Pasillos", "caracoles vacíos de los documentos", son signos de indicio, elementos que sugieren la frialdad burocrática de la sociedad, vehículo e instrumento del "cáncer".

En la segunda estrofa, versos 22 y 23:

"Mi agonía buscaba tu traje,  
polvorienta, mordida por los perros"

Por medio de un epíteto y una frase del mismo nivel funcional (modificadores del objeto directo, "tu traje"), el poe-

(14) Cf. A. DEL RÍO, *Ob. cit.*, p. 17.

ta crea una visión de ruina (polvorienta) y angustia (el símbolo "perro") (15), que culmina con:

"y tú la acompañaste sin temblar  
hasta la puerta del agua oscura"

donde el significativo "agua oscura" rubrica con su carga semántica (muerte) la agonía compartida.

Seguidamente, la borrosa y polisémica noción de "cáncer" se extiende también al tema de la maternidad prostituida:

"hay nodrizas que dan a los niños  
ríos de musgo y amargura de pie  
y algunas negras suben a los pisos para repartir el filtro  
[ de rata"

Es importante advertir que el símbolo "musgo", constantemente, tiene connotaciones muy oscuras en la obra: alude generalmente a lo enfermizo, corrupto (16).

Hay una visión del delito flagrante en la época: el asesinato de todo lo puro, el mancillamiento, la corrupción, el egoísmo de todos aquellos que "ignoran la otra mitad":

"Porque es verdad que la gente  
quiere echar las palomas a las alcantarillas,  
y yo sé lo que esperan los que por la calle  
nos oprimen las yemas de los dedos"

(15) El símbolo "perro" tiene en esta obra connotaciones negativas. En *Ciudad sin sueño*: "...el niño que enterraron esta mañana lloraba tanto / que hubo necesidad de llamar a los perros para que callase". *Paisaje con dos tumbas y un perro asirio traspone* la visión de un perro como ominoso indicio de la muerte: "Amigo, levántate para que oigas aullar al perro asirio".

(16) El musgo es otra de las constantes de connotaciones misteriosas, alude a la muerte y al deterioro. Imágenes como "el frío de los musgos", "los espesos musgos de mis sienes", "los muertos llevan alas de musgo" (esta última en "Gacela del niño muerto", *Diván del Tamarit*), parecen apuntar a un sentido tanto íntimo, anímico, como concreto (muerte).

Las siguientes imágenes constituyen el desarrollo del símbolo bisémico “cáncer” en cuanto ente metafísico, pero también como enfermedad que corroe y cercena la vida:

“tus quince rostros con el rostro de la pedrada  
y las fiebres pequeñas heladas sobre las hojas de maíz”

El poema se sitúa en un escenario campestre que, sin embargo, está muy lejos de ser un ambiente bucólico: se encuentra ya contaminado por la extraña asociación de los significantes “fiebres pequeñas heladas” y “hojas de maíz”. La estructura oximorónica de la figura “fiebres pequeñas heladas” intensifica la connotación negativa que tinte la naturaleza.

El poder mimético de las fuerzas oscuras que acechan desde las apariencias más inocentes está transpuesto en una visión cuya profunda raíz semántica es la afirmación de la univarsalidad del mal:

“el vivísimo cáncer lleno de nubes y termómetros,  
con su casto afán de manzana para que lo piquen los ruise-  
[ ñores

El primer modificador de “cáncer”, “vivísimo”, acentúa crudamente la vitalidad de la fuerza aniquiladora frente a la debilidad y desamparo del ser acosado por ella. El segundo modificador, el sintagma “lleno de nubes y termómetros”, es consecuente con la bisemia del símbolo modificado: consiste en una doble epítesis que apunta al sentido literal (termómetros) y al puramente simbólico (nubes). Un tercer modificador aporta un nuevo elemento ya esbozado en el primero: la atribución de actitudes humanas (simulación, engaño) a una entidad simbólica (personificación), acentuando la plurivalencia de ésta. La personificación se desarrolla dinámicamente, originando macabras visiones:

“...y el cáncer sin alambradas latiendo por las habita-  
[ ciones!”

"El día que el cáncer te dio la paliza  
y te escupió en el dormitorio donde murieron los huéspedes  
[ des en la epidemia  
y abrió su quebrada rosa de vidrios secos y manos blandas"  
"mientras que el agrio cáncer mudo que quiere acostarse  
[ contigo"

La condensación de sintagmas verbales cumple la doble función de plasmar la visión del "cáncer" como monstruoso animal incontrolado y de precipitar el climax del poema. Así, el gerundio ('Latiendo') aporta a la imagen su tensión de continuidad para desembocar en una serie intensificativa de imágenes regidas por verbos en pretérito indefinido (dio, escupió, murieron, abrió) cuyo aspecto puntual jalona los estadios de la gradación. Paralelamente a la condensación en el plano de las significaciones, hay una intensificación rítmica dada por las iteraciones: de la conjunción copulativa "y" en posición anfórica en los versos 39 y 40; geminación del sintagma "mi agonía" ("tú buscaste en la hierba mi agonía, [ mi agonía con flores de terror"); y, finalmente, por la proliferación de los nexos sintácticos, dada por la construcción de gran aliento.

La condensación semántica se da en la abigarrada secuencia de imágenes negativas:

- de violencia: "te dio una paliza", "te escupió";
- de enfermedad: "en el dormitorio donde murieron los huéspedes en la epidemia";
- de crisis y destrucción: "y abrió su quebrada rosa de vidrios secos y manos blandas" (17);
- de contaminación: "para salpicar de lodo las pupilas de los que navegan";

(17) Esta es una construcción asombrosamente plástica, que, a través de la asociación de elementos e imágenes sensoriales en discrepancia, suscita impresiones de dolor y repugnancia. Mientras el núcleo (sintáctico) de la imagen, "rosa", con su modificador directo "quebrada", sugieren el espectáculo de algo que revienta sangrientamente, los dos modificadores indirectos en construcción quiásmica aportan dos visiones contrastantes y sin embargo solidarias: "vidrios secos y manos blandas".

— de desesperación: “Tú buscaste en la hierba mi agonía / mi agonía con flores de terror”;

— de invasión y despojo: “el agrio cáncer mudo / que quiere acostarse contigo”;

— y finalmente de muerte: “y ponía sobre los ataúdes / helados arbolitos de ácido bórico”.

Hay una secuencia inserta en ambos sistemas simbólicos cuya función podría describirse como “explicativa”:

“En la casa donde no hay un cáncer  
se quiebran las paredes en el delirio de la astronomía,  
y por los establos más pequeños y en las cruces de los  
[ bosques  
brilla por muchos años el fulgor de la quemadura”

Su sentido tiene algo de “demostración por el absurdo”, afirmación por vía negativa de la universalidad del mal: la “casa” (podría pensarse en el sentido bíblico-genealógico de “casa”) que escape a la contaminación alcanzará una trascendencia cósmica (“delirio de la astronomía”). La “quemadura”, que aquí aparece relacionada con imágenes positivas (“los establos más pequeños”, “las cruces de los bosques”) es una constante de valor metafísico que interpreto como conciencia del mundo, pensando en otro de los contextos en que aparece:

“Todos comprenden el dolor que se relaciona con la  
[ muerte,  
pero el verdadero dolor no está presente en el espíritu.  
No está en el aire ni en nuestra vida,  
ni en estas terrazas llenas de humo.  
El verdadero dolor que mantiene despiertas las cosas  
es una pequeña quemadura infinita  
en los ojos inocentes de los otros sistemas” (18).

(*Panorama ciego de Nueva York*)

(18) En *La luna pudo detenerse al fin*, “la luna lavó con agua las quemaduras de los caballos”, donde dos símbolos fuertemente negativos contrastan con otro par de signo opuesto (quemaduras-caballos): esto parece confirmar nuestra interpretación de la constante “quemadura”.

Los dos ejes semánticos del poema (niño/ser - cáncer/muerte) confluyen en una exhortación, que constituye uno de los pasajes más bellos de la obra, provocando un súbito anticlímax:

"Stanton, vete al bosque con tus arpas judías,  
vete para aprender celestiales palabras  
que duermen en los troncos, en nubes, en tortugas,  
en los perros dormidos, en el plomo, en el viento,  
en lirios que no duermen, en aguas que no copian,  
para que aprendas, hijo, lo que tu pueblo olvida".

La enumeración caótica pero acumulativa de todo lo que "duerme en la naturaleza, ignorada y agredida por el hombre, tiene el valor de una síntesis congregadora de nombres mágicos, suscitadores de fuerzas secretas en estado latente. Sólo su contacto revelador puede salvar, en Stanton, a la humanidad entera.

No obstante, el tema de la muerte rubrica el poema, como si el poeta expresara su propia visión pesimista del futuro. La guerra, la soledad, el olvido, inciden sobre el símbolo central "niño", desdoblado nuevamente en los significantes metonímicos "diez años" - "diez rosas". Finalmente, ambos ingresan ya fundidos para siempre en el reino de la muerte:

"con tus caras marchitas sobre mi boca  
iré penetrando a voces las verdes estatuas de la malaria".

2 — El segundo poema de la sección quinta, *Vaca*, es un nuevo *asedio* al tema de la muerte, esta vez extendida cósmicamente. Sin embargo, no es el reinado universal de la muerte sino su desmitificación el eje semántico del poema. La *vaca* cósmica, la luna, mensajera arquetípica de muertes gloriosas, la "luna lunera" que cristalizaba las románticas siluetas gitanas en íconos de dramática belleza, cae ahora, ella también, víctima de la irremediable hecatombe universal. Lorca

se encuentra con la otra cara de Thánatos, la descarnada, ciega, sorda, múltiple.

El símbolo, de doble valencia, revela su sentido más profundo en la descripción casi onírica del alba, muerte de la noche. (Aquí se podría hablar, quizá, de tema simbólico):

“Se tendió la vaca herida  
árboles y arroyos trepaban por sus cuernos”

Nótese la bisemia de esta visión de la luna poniente, que evoca en un plano más profundo la extensión de la herida lunar a toda la naturaleza.

“Su hocico sangraba en el cielo  
“Su hocico de abejas  
bajo el bigote lento de la baba”:

Una imagen que evoca la figura de una vaca muerta se espeja proyectándose en el cielo (vaca cósmica). Las imágenes de la sangre y la baba, humores vitales derramados (muerte), contrastan con el modificante “de abejas” (atribuido a “hocico”, sinécdoque que se reitera anafóricamente) que connota vida, naturaleza pura y se vincula con el segundo término de la pareja de correlación:

“Las vacas muertas (a.1) y las vivas (a.2)  
rubor de luz (b.1) o miel de establo (b.2)

constituyendo una visión de gran ternura.

El segundo modificante, indirecto, “bajo el bigote lento de la baba”, en cambio, evoca nuevamente a la muerte a través de elementos eminentemente sensoriales, desde la aliteración de la consonante “b” en el plano sonoro, hasta la elección del atributo “lento”, sustitución elíptica de una cláusula adverbial (que cae lentamente) que produce el mismo efecto estilístico de la sinestesia.



En cambio, hay verdadera sinestesia en la visión onírica:

"Un *alarido blanco* puso en pie la mañana"

(*blanco*, color de muerte en la obra de Lorca, trasmite su valencia al plano real "mañana").

La desmitificación de la misma muerte conmueve hasta lo más atávico, primitivo, esencial: "Que se enteren las raíces..." y aún hace cambiar de signo a la imagen del niño, que generalmente connota inocencia:

"...y aquel niño que afila su navaja,  
de que ya se pueden comer a la vaca"

Esta estrofa, que introduce en el poema el momento de lo ya consumado, se espeja en el sexto terceto, climax de la composición. Hay iteración anafórica, dada por el paralelismo de ambas construcciones y por las fórmulas de concatenación sintáctica:

"Que se entere la luna  
y esa noche de rocas amarillas  
que ya se fue la vaca de ceniza".

El climax se produce al enfrentarse las dos concepciones del símbolo "luna": una, mítica (vaca cósmica); otra, muerte descarnada (coherente con la visión que campea por toda la obra).

Culmina el poema con una construcción simbólica casi idéntica a la que aparece en *Fábula y Rueda de los tres amigos*:

"Que ya se fue balando  
por el derribo de los cielos yertos  
donde meriendan muerte los borrachos"

En *Fábula y Rueda* es "Estaban los tres momificados / (...) / por los blancos derribos de Júpiter / donde meriendan muerte los borrachos": "derribos" es una imagen constante de desintegración y acabamiento, modificada por "de los cielos yertos", que es un equivalente del epíteto "blancos",

tradicionalmente negativo en García Lorca. La frase circunstancial es idéntica y de sentido bastante notorio.

3. - Acerca del poema *Niña ahogada en el pozo*, uno de los más característicamente "superrealistas" de la obra, dice Angel del Río:

"La inspiración para el poema no nació de la anécdota inexacta de la niña muerta, sino precisamente del contraste entre la espontánea alegría de los hijos del granjero y la tristeza del ambiente. Los distintos elementos que entran en las imágenes del poema corresponden a cosas concretas: el ataúd (sugerido por la enfermedad del dueño), 'las orillas de un ojo de caballo' (el caballo ciego que tiraba de la noria), 'el croar' (como de ranas en la noche), 'de las estrellas tiernas', y sobre todo, 'el agua que no desemboca' (la del fondo de la sima), dan a todo el poema su sentido de fascinante irrealidad y reflejan la impresión que el lugar produjo a Lorca" (19).

Esta impresión, génesis real del poema o pretexto del mismo, cristaliza en símbolos de gran densidad, en los que puede advertirse la huella profunda de los grandes temas de la obra.

Se reedita en este poema la polaridad característica de la obra; sus términos antagónicos son ahora "agua" y "niña". "Agua", símbolo de muerte, ahogo (especialmente si se trata de agua "fija en un punto"), define y retoma el eje simbólico de "cáncer" y "luna". El mismo motivo se ha desarrollado progresivamente: "cáncer", en el primer poema de la sección, introduce una visión brutal de la muerte, de la cual no cabe escapar; el segundo poema reemplaza una concepción mítica de la muerte por su descarnada contraparte; "agua" define su infinitud, pozo vaciado de esperanza.

Con el símbolo "niña" Lorca retoma el leitmotiv de lo indefenso, lo débil cercado por la tendencia cósmica a la desintegración. Por supuesto, con connotaciones afectivas: por "ella" se desborda todo el sufrimiento que anega el poema.

(19) A. DEL RÍO, *Ob. cit.*, págs. 43-44.

En el "obstinato" los dos símbolos se abrazan, confluyen como si se tratara de una sola cosa. En efecto, a partir del segundo dístico, el estribillo está precedido por tres puntos suspensivos, lo cual es muy significativo: "...que no desemboca" puede predicarse tanto de "agua" como de "niña". Si bien los verbos que se predicán de "niña" están en segunda persona y los que corresponden a "agua", en tercera, el estribillo sintetiza ambos sujetos lógicos en una especie de sintagma impersonal, cuyo verbo (en tercera persona) parece gramaticalmente aislado, impresión que el poeta logra por medio de la iteración rítmica de la frase y de su aislamiento gráfico.

Ambos símbolos se funden, la muerte y lo que muere; ambos remiten a un plano más profundo de significado que los resume: su eternidad.

"Pero nadie en lo oscuro podrá darte distancias,  
sin afilado límite, porvenir de diamante  
...que no desemboca.

"Mientras la gente busca silencios de almohada,  
tú lates para siempre definida en tu anillo  
...que no desemboca".

Según FLYS, ese destino de soledad eterna está expresado en:

"...la identificación metafórica, por vía de analogía, entre la niña ahogada y el diamante: los dos encerrados en un anillo del cual no hay salida. Toda la imagen incrementa su fuerza de situación angustiada al contraponerse a la muerte normal y tranquila que 'busca silencios de almohada' " (20).

Genial intuición anteriormente sugerida por las imágenes: "ojo del caballo", "astro", "meta", "círculo". Soledad eterna

(20) JAROSLAW M. FLYS: *El lenguaje poético de F. G. Lorca*, Madrid, Gredos 1955, pág. 111.

y desesperanzada que estigmatiza a todo lo viviente con caracteres escritos desde el principio:

*"Eterna en los finales de unas ondas que aceptan combate de raíces y soledad prevista".*

El tema "eternidad" se desdobra en "raíces" (principio) y "finales", y se identifica con el pozo; el destino de la niña es esta "soledad prevista" en el seno de las aguas.

El signo de indicio "oscuridad de los ataúdes", insertado en el primer verso, cobra sentido, retroactivamente, no obstante el microcontexto de corte surrealista que lo enmarca ("Las estufas sufren por los ojos...").

El esfuerzo por conservar la existencia, por *ser*, es transpuesto en la visión del pueblo corriendo por las almenas; las exhortaciones, "Pronto! Los bordes! De prisal!" (segunda estrofa) y "Ya vienen por las rampas! Levántate del agua! / Cada punto de luz te dará una cadenal" (séptima estrofa), revelan el afán colectivo por escapar de la inexorable realidad de la muerte. Sin embargo, la "cadena de luz" es una imagen de doble sentido: la luz, en Lorca, tiene casi siempre connotaciones negativas (luz-luna), y la cadena de salvación puede también devenir ligadura eterna.

Toda esta febril lucha se apaga ante la impotencia, sugerida mediante una oración restrictiva:

*"Pero el pozo te alarga manecitas de musgo,  
insospechada ondina de su casta ignorancia".*

El musgo es un símbolo de deterioro, en tanto que el pozo, continente de la muerte, cumple su función con absoluta inocencia, como asumiendo un destino preestablecido.

Hay un elemento importante y de gran belleza:

*"...Y croaban las estrellas tiernas".*

Mediante la técnica de espejación, técnica cara a Lorca, las estrellas son ranas que croan en el fondo del pozo, arriba

y abajo. Estrellas, astros, luna, tienen para la interpretación de toda esta obra propiedades premonitorias, proféticas. Su presencia advierte y anuncia la muerte.

El terceto final tiene un valor absolutamente negativo y se inaugura con una negación rigurosa:

"No, que no desemboca. Agua fija en un punto  
respirando con todos sus violines sin cuerdas  
en la escala de las heridas y los edificios deshabitados".

La metáfora de la muerte como una música silenciosa, "violines sin cuerdas", se proyecta sobre el circunstancial a través del sustantivo "escala". De la misma manera, hay correlación entre "violines sin cuerdas" y "edificios deshabitados" (*deshabitados*), que sitúa ambas imágenes en el mismo nivel semántico. Este terceto, al final, equivale funcionalmente al primero: otra vez se menciona al *agua* y no a la *niña*, confirmando la confluencia de sentido de ambos símbolos. El poema se cierra circularmente en una síntesis dada por el aislamiento gráfico del estribillo: "Agua que no desemboca!".

En suma, la Sección quinta *En la cabaña del Farmer*, presenta una estructura semántica análoga a la del poemario: hay dos campos semánticos antagónicos en diálogo, *la muerte* y *el ser*.

1) La muerte (con función activa) está transpuesta en los símbolos CANCER (*Niño Stanton*), LUNA (*Vaca*) y AGUA (*Niña ahogada*); cada uno de éstos nuclea en torno suyo una serie de significantes que desarrollan el símbolo central, pres-tándole el carácter de las imágenes desarrolladas, y su dinamismo.

2) El ser, acosado, sangrante, se encarna en el niño (que connota inocencia), en la Vaca cósmica (destrucción de la muerte mítica) y en la niña ahogada (eternidad de la muerte), que como las anteriores, se desarrollan en una constelación de significantes solidarios. Los tres poemas evocan otros tantos modos de la conjunción trágica de la muerte y

el ser: en *El niño Stanton* se liga al tema de la enfermedad en un símbolo cuya polisemia abarca desde el plano real concreto hasta lo íntimo, pasando por lo social / universal. La Muerte del mito, o la caída de la cosmogonía mítica, alegorizada en el arquetipo de la vaca tendida con sus pezuñas señalando el cielo es una variante del tema de la *Muerte de Dios*, que más allá de la literatura, atraviesa todo el orbe cultural de nuestro siglo. La hegemonía franca del positivismo racionalista, forjadora de la civilización tecnocrática, fue derrumbando los trascendentalismos que fijaban la esencia y el destino del hombre en las dulces Tierras Prometidas. El hombre se ha quedado solo, sin metafísica que lo justifique ni mitos que lo rescaten. Solo en la angustia, en el desarraigo. Es el drama del hombre que “ignora que Cristo puede dar agua todavía”, el de “los que ignoran la otra mitad”, que no es sólo “la otra parte de la humanidad” sino también —y fundamentalmente— la otra mitad de sí mismos, la sumergida en los repliegues del alma. Este es el tema transpuesto en el poema de la *Niña ahogada en el pozo*, cuya muerte es concreta e individual pero también cósmica y múltiple y sobre todo es un *estado del alma*.

La imagen es la vía por la cual el poeta recoge el lenguaje que habla el mundo, revelando los significados más profundos de las cosas: es su modo de conocer la realidad. Cuando la imagen encierra este sentido de intuición totalizadora se convierte en símbolo, no importa cuál sea el secreto de su construcción. En la sección de *Poeta en Nueva York* que hemos analizado hay símbolos elaborados según una relación de contigüidad entre el plano evocado y su expresión: “niño/a” son evocaciones del ser en general y desdoblamientos del yo lírico en particular. “Luna”, “agua”, “cáncer”, se edifican sobre una identificación simbólica cuyas raíces están en arquetipos que trascienden tiempo y espacio. Que reconozcamos esta diferencia a los efectos de una mayor comprensión de la dinámica interna del estilo no significa que estas imágenes difieran

en su función de centros irradiadores de sentido, estructurantes del universo semántico de la obra; son transposiciones poéticas que comparten el carácter de *fenómenos metafóricos*.

#### IV

##### A MODO DE CONCLUSION

*Poeta en Nueva York* representa, desde su título, el choque entre dos mundos o dos realidades: Nueva York o la civilización alienante (imagen de la muerte y el Poeta como figura de todo lo que sufre. Conflicto primordial entre el *yo* y lo *otro*, conflicto que no se resuelve ni se agota; antes bien, se desdobra y se multiplica: Nueva York es la civilización que porta en su seno las raíces de su propia destrucción y es el Hombre que carga con el estigma de su propia muerte.

Por eso, *Poeta en Nueva York* es una obra simbólica por excelencia. Su lenguaje, infinitamente elaborado y en muchos momentos opresivo, se dirige a las facultades intuitivas del lector, si bien responde a una lógica interna apreciable a través del análisis, revelando su perfecto isomorfismo entre la realidad representada y su transposición poética.

Así, su sintaxis busca la complejidad imbricada en la profusa subordinación, en las frecuentes enumeraciones, caóticas o acumulativas, en que se arremolinan las imágenes. Paralelamente, en el nivel semántico, se dan los cuadros multitudinarios donde coexisten casi oníricamente los lugares y las cosas de la Ciudad-monstruo con los obsesivos fantasmas del poeta.

Lorca demuestra una capacidad admirable para elevar a la categoría de símbolo (de validez universal) las cosas más prosaicas: un restaurante, una carretera, la gente saliendo en tropel de las oficinas, una vaca muerta, se transforman en visiones llenas de angustia donde siempre se libra la infinita batalla entre el ser y la muerte.

Por eso, limitar la interpretación de la obra a la denuncia (*New York, oficina y denuncia - Grito hacia Roma*), sería minimizar el mensaje poético, reducirlo a uno de sus aspectos— y no el más relevante. Nueva York evoca metonímicamente al mundo Wall Street, los banqueros y esa danza macabra de la moneda y el número, son símbolos de la desacralización de los valores regentes de la conducta humana. El cosmos aparece signado por una ineluctable tendencia al vacío (anticosmos), a reducirse a la Nada. De ahí la estructura semántica de la lucha de opuestos. Lucha elemental, “combate de raíces”, condición ineludible de la existencia, que el poeta no ve como una ilusión propia de la contingencia (pensemos en Borges), sino como polaridad esencial que caracteriza a un cosmos de organización dualista. La Ciudad y el Hombre, Civilización y Naturaleza, Muerte y Vida, son absolutos irreconciliables. El hombre parece, entonces, condenado a un destino de soledad trágica.

Como ya lo destacara A. del Río, esta “raíz amarga” de la poesía lorquiana no es producto de la confrontación con el nuevo ambiente: ésta no hace más que exacerbar lo que ya existía en su literatura y en su alma.

Ya en las *Primeras Canciones*

“... otro Adán oscuro está soñando  
neutra luna de piedra sin semillas  
donde el niño de luz se irá quemando”.

(Adán)

Ciertas imágenes del *Romancero* prefiguran las de *Poeta en Nueva York* (aunque éstas son más trabajadas y distantes): los “altos corredores”, “naipes helados”, “largo perfil de piedra”, “silencios de goma oscuro / y miedos de fina arena”. Hay visiones simbólicas que son brotes del mismo germen:

“... cicutas y ortigas  
nacerán de tu costado  
y agujas de cal mojada  
te morderán los zapatos”.

(Romance del Empleado)



También, en *Poema del Cante Jondo*:

"Y la higuera me grita y avanza  
terrible y multiplicada"

(Baco)

"al quitarse los guantes, caía  
de sus manos, suave ceniza"

(Suicidio)

De cómo perjura y se refina la "voz amarga" del poeta dan testimonio el *Llanto por Ignacio* y la *Oda al Santísimo Sacramento* (originalmente encuadrada en *Poeta en Nueva York*).

Se ha hablado del sentido profético de *Poeta en Nueva York*. Signos de los tiempos, como la progresiva desacralización de los valores humanos y el divorcio entre técnica y espíritu, laten en el mundo creado por el poeta. Son estremeceadores los versos:

"Mientras tanto, mientras tanto, ay!, mientras tanto  
los negros que sacan las escupideras,  
los muchachos que tiemblan bajo el terror pálido de los  
[ directores,  
las mujeres ahogadas en aceites minerales,  
la muchedumbre de martillo, de violín o de nube,  
ha de gritar aunque se estrellen los sesos en el muro,  
ha de gritar frente a las cúpulas,  
ha de gritar loca de fuego,  
ha de gritar loca de nieve,  
ha de gritar con la cabeza llena de excremento  
ha de gritar como todas las noches juntas,  
ha de gritar con voz tan desgarrada  
hasta que las ciudades tiemblen como niñas  
y rompan las prisiones del aceite y la música,  
porque queremos el pan nuestro de cada día,  
flor de aliso y perenne ternura desgranada,  
porque queremos que se cumpla la voluntad de la Tierra  
que da sus frutos para todos."

(Grito hacia Roma)

Y ya hemos escuchado con espanto este grito, muchas veces...

La sensibilidad privilegiada del poeta recoge estos indicios derramados en el mundo, aún a costa de sí mismo, para fijarlos en un lenguaje eterno. Porque esta es su misión, la que le fue asignada desde el principio, y que ha asumido plenamente, hasta identificarla con su misma naturaleza:

“porque yo no soy un hombre, ni un poeta, ni una hoja, pero sí un pulso herido que sonda las cosas del otro lado.”

En suma, *Poeta en Nueva York* nos enfrenta con un García Lorca distinto y sin embargo como nunca idéntico a sí mismo. Poesía plena y cruda, con fuertes reminiscencias de superrealismo, y sin embargo como nunca erigida sobre la angustiosa realidad. Los procedimientos poéticos de la poesía mítica de Lorca no mueren, se exageran: todo el libro es un símbolo continuado, y no puede hallarse un fragmento libre de sustituciones metafóricas. Cambia la cosmovisión, cambia a veces el sentido de sus imágenes obsesivas. Con el ingreso de los símbolos de la sociedad tecnificada cambian los materiales con que el autor edifica su mundo poético. Sin embargo, como nunca sus imágenes se cimentan sobre elementos fuertemente sensoriales, como la sangre a flor de piel, y entretejidas en apretadas redes, constituyen la peculiar estructura de la obra. Lorca no deja de ser un poeta de lo natural, sólo que su regionalismo previo da lugar a una universalidad que eleva su mensaje.

No se puede “entender” a *Poeta en Nueva York*. A la postre hay que sentirlo. Vivirlo como experiencia del alma lacerada.