



National Library  
of Canada

Bibliothèque nationale  
du Canada

Canadian Theses Service

Services des thèses canadiennes

Ottawa, Canada  
K1A 0N4

## CANADIAN THESES

## THÈSES CANADIENNES

### NOTICE

The quality of this microfiche is heavily dependent upon the quality of the original thesis submitted for microfilming. Every effort has been made to ensure the highest quality of reproduction possible.

If pages are missing, contact the university which granted the degree.

Some pages may have indistinct print especially if the original pages were typed with a poor typewriter ribbon or if the university sent us an inferior photocopy.

Previously copyrighted materials (journal articles, published tests, etc.) are not filmed.

Reproduction in full or in part of this film is governed by the Canadian Copyright Act, R.S.C. 1970, c. C-30.

**THIS DISSERTATION  
HAS BEEN MICROFILMED  
EXACTLY AS RECEIVED**

### AVIS

La qualité de cette microfiche dépend grandement de la qualité de la thèse soumise au microfilmage. Nous avons tout fait pour assurer une qualité supérieure de reproduction.

S'il manque des pages, veuillez communiquer avec l'université qui a conféré le grade.

La qualité d'impression de certaines pages peut laisser à désirer, surtout si les pages originales ont été dactylographiées à l'aide d'un ruban usé ou si l'université nous a fait parvenir une photocopie de qualité inférieure.

Les documents qui font déjà l'objet d'un droit d'auteur (articles de revue, examens publiés, etc.) ne sont pas microfilmés.

La reproduction, même partielle, de ce microfilm est soumise à la Loi canadienne sur le droit d'auteur, SRC 1970, c. C-30.

**LA THÈSE A ÉTÉ  
MICROFILMÉE TELLE QUE  
NOUS L'AVONS REÇUE**

LA TRAYECTORIA DE LOS DISCURSOS POETICOS EN

POETA EN NUEVA YORK

DE FEDERICO GARCIA LORCA

per

MARTHA NANDORFY

THESIS PRESENTED TO THE SCHOOL OF GRADUATE STUDIES AND RESEARCH OF  
THE UNIVERSITY OF OTTAWA IN PARTIAL FULFILLMENT OF THE REQUIREMENTS FOR  
THE DEGREE OF MASTER OF ARTS

© Martha Nandorfy, Ottawa, Canada, 1936.

Permission has been granted to the National Library of Canada to microfilm this thesis and to lend or sell copies of the film.

The author (copyright owner) has reserved other publication rights, and neither the thesis nor extensive extracts from it may be printed or otherwise reproduced without his/her written permission.

L'autorisation a été accordée à la Bibliothèque nationale du Canada de microfilmer cette thèse et de prêter ou de vendre des exemplaires du film.

L'auteur (titulaire du droit d'auteur) se réserve les autres droits de publication; ni la thèse ni de longs extraits de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation écrite.

ISBN 0-315-33292-1

## INDICE

Introducción	1
Notas	15
1. El hueco: el código de la negación	17
Notas	49
2. La voz recobrada: el apóstrofe	51
Notas	78
3. Norma y perversión: dos espacios antitéticos	80
Notas	95
4. La voz imperativa y el futuro profético	96
Notas	123
Conclusiones	125
Bibliografía	134

## Introducción

El libro Poeta en Nueva York de Federico García Lorca, publicado en 1940, cuatro años después de la muerte del poeta, se considera como una de las cumbres de la poesía española del siglo XX, comparable a The Waste Land de T.S. Eliot por la fuerza de su expresividad y la visión apocalíptica que contiene.<sup>1</sup> Sin embargo, no deja de ser uno de los libros más difíciles y herméticos de todos los producidos por los compañeros de generación del poeta. La cantidad de estudios que se ha dedicado y que sigue dedicándose a PNY constituye un claro indicio de la variedad de problemas que plantea y de la dificultad que han experimentado los críticos al intentar ponerse de acuerdo sobre la significación de tal o cual poema aislado o sobre la significación del libro en conjunto. El presente trabajo pretende hacer una contribución modesta al debate, proponiendo un tipo de lectura crítica potencialmente fructífera para un mayor entendimiento del libro.

Durante una primera lectura, los poemas neoyorkinos se resisten a ofrecer al lector cualquier interpretación coherente. Esto se debe al hecho de que el lenguaje utilizado subvierte las relaciones convencionales entre los signos y sus referentes y por consiguiente difiere tanto el sentido referencial de los textos como su significación connotativa o global, negándose a comunicarlos directamente al lector. Cuando el lector se acerca a los poemas esperando encontrar un sistema de relaciones clarividentes --es decir, causa y efecto, ilación gramatical, símbolos ortodoxos y metáforas basadas en semejanzas lógicas-- su primera experiencia es de incomprensión. En el caso de que esta frustración no acabe con su entusiasmo y su curiosidad

es natural adoptar una actitud de disponibilidad pasiva. Si el texto ofrece un desafío en lugar de una red de significaciones fácilmente inteligibles, el lector puede intentar entregarse al texto con la esperanza de que le conceda un acceso a sus múltiples estratos. Esta actitud de relajar nuestra incredulidad según las convenciones de la fe poética, siempre juega un papel importante en la apreciación de toda obra artística, entre otras cosas, pero el arte moderno exige aún más en un doble sentido: más entrega pasiva y más rigor analítico. Volveremos a esta paradoja después de considerar la primera postura.

Al chocar contra el muro denso de palabras esotéricamente dispuestas, nuestra lógica no puede menos de estrellarse. La recepción intuitiva o "visceral", como la llaman algunos, queda intacta e incluso intensificada. El esfuerzo de captación se hace casi físico al tratar de disponerse a comprender algo que parece no tener sentido. Al principio dejamos que el lenguaje ejerza su propio encanto seductivo y desarraigado de todo referente. Este placer elemental seguirá siendo vigente aún después del análisis esclarecedor, y también intima la importancia primordial que tiene el lenguaje en este tipo de poesía. Creo que en un caso como PNY, las primeras lecturas no alcanzan a descubrir siquiera sentidos miméticos o referenciales, y más bien empezamos por discernir ciertos ambientes y emociones generales como la angustia, la violencia, la exaltación y el júbilo.

Sin embargo, este tipo de reacción puramente intuitiva no agota la actividad del lector, porque la polisemia de esta poesía exige su participación para que se "realice" el texto. A diferencia de textos univalentes y didácticos que rinden o comunican sus mensajes directamente, la poesía de un libro como PNY parece contener significaciones más bien potenciales que

el lector tiene que completar. De allí que la participación no puede consistir solamente en la entrega emotiva, porque para que nos conmueva más allá del sobresalto o la admiración, tenemos que desentrañar una multitud de significaciones posibles. Hugo Friedrich dice que la poesía moderna huye del lector en vez de buscarlo, y que su hermetismo intencional implica e incluso exige lucidez intelectual: "We must woo it with the mind. Its darkness is actually an excess of mental light".<sup>3</sup> Esta observación recuerda el aviso que hace García Lorca acerca de sus poemas neoyorkinos: "Responden a mi nueva manera espiritualista, emoción pura descarnada, desligada del control lógico, pero, ¡lojo! ¡lojo!, con una tremenda lógica poética. No es surrealismo, ¡lojo!, la conciencia más clara los ilumina!"<sup>4</sup>

Encontramos la manifestación más inmediata de esa conciencia en la estructura de los poemas, y por lo tanto, el análisis de los procedimientos formales que los caracterizan facilita la formulación de interpretaciones coherentes. Según Jonathan Culler, hay que naturalizar el texto para comprenderlo, y este proceso consiste en relacionar el texto con un tipo de discurso o modelo, que no tiene que ser literario, pero que es ya de alguna manera natural y legible.<sup>5</sup>

En el presente trabajo, mi propósito ha sido identificar e interpretar los diversos tipos de discurso que se encuentran en PNY. Aparte de la disposición objetiva de los poemas, el análisis de los tipos de discurso descubre un orden lógico que los dispone en una trayectoria significativa. Esta disposición revela el desarrollo de la concientización del hablante lírico. En vez de especular acerca de los estados anímicos que experimentó García Lorca en relación con su itinerario norteamericano, me propongo a examinar el lenguaje cuyas modificaciones a lo largo del poemario, descubren

una visión cambiante. Lejos de ser meramente una cuestión de estilística, pienso que el desarrollo de los discursos y de las actitudes correspondientes constituye la significación esencial del libro.

Una vez que se discierne esta trayectoria, la interpretación de los poemas individuales resulta ser mucho más fácil, porque la identificación del discurso relevante nos proporciona un marco contextual. Esta orientación es muy importante en una obra como PNY donde no se elaboran contextos referenciales y fenómenos familiares. Al principio es casi imposible distinguir entre el mundo que aplasta al poeta y el mundo de su visión profética, porque ambos son representados por imágenes fantásticas y violentas. La interpretación de imágenes y símbolos, por lo tanto, puede descubrir semejanzas cuando en realidad se trata de realidades antitéticas. Esta confusión es muy común en las interpretaciones críticas de PNY, precisamente porque muchos críticos no prestan atención al valor orientador de los discursos mismos, y se lanzan directamente a la interpretación de imágenes esotéricas, cuyas significaciones pueden ser completamente opuestas a nuestras conjeturas convencionales. Un ejemplo de este problema es la interpretación negativa que muchos críticos dan automáticamente a la muerte, sin considerar que en el contexto de PNY la muerte tiene múltiples significaciones. Es evidente, por ejemplo, que a veces la muerte cumple una función positiva, afirmándose como un fenómeno purificador y regenerativo. Yo trato de reducir a un mínimo este tipo de confusión mediante el examen de la enunciación, que por lo general revela la actitud del poeta frente al fenómeno, que a su vez orienta la interpretación del lector. Otro problema común es la confusión entre García Lorca el hombre histórico, y el hablante lírico. Debo aclarar en seguida que utilizo el término "poeta" en el sentido

ficticio, como sinónimo de "hablante lírico". En cambio, las pocas veces que me refiero al autor, lo llamo siempre por su nombre.

En el primer capítulo empiezo con el discurso de negación que designo "el hueco", por sus implicaciones semánticas de vacuidad y resignación. Examinó los procedimientos lingüísticos y estructurales que ponen de manifiesto la visión fragmentada del hablante, facilitando la interpretación del mundo enajenante que engendra su discurso balbuciente.

En el segundo capítulo pasé al estudio del modo apostrofico, que a partir del discurso negativo aparece en todos los otros discursos, por su carácter esencialmente vocativo. Examinó cómo la adopción del modo apostrofico indica un cambio radical en la visión del poeta --la superación de su impotencia por medio de la recuperación de su voz-- y también cómo este tipo de discurso abre el camino a múltiples posibilidades de actualización.

En el tercer capítulo demuestro cómo la identificación de oposiciones binarias y sus resoluciones --expresadas generalmente en términos espaciales-- facilita más lo que llamo, siguiendo a Culler, la naturalización del texto. El estudio de los espacios positivos parece contribuir más que el comentario del espacio industrial de Nueva York, a la comprensión de las imágenes apocalípticas y visionarias. Esto se debe al hecho de que hay diversos tipos de destrucción, y si limitamos el análisis a la violencia deshumanizadora del urbe, resulta difícil distinguir la violencia bárbara y purificadora del caos. El estudio detenido del carácter infernal de Nueva York también tiene la desventaja de dar lugar a interpretaciones sociológicas, que son difíciles de justificar en el contexto de los discursos del poemario.

Después de identificar los valores que admira y anhela el poeta, examino en el último capítulo la visión del futuro que se desprende de los discursos

imperativos y proféticos. Según mi acercamiento esta etapa señala el punto culminante de la ascensión que va desde el hueco, hasta un futuro que es radicalmente nuevo y simultáneamente antiguo.

El lector notará sin duda que mis alusiones a las interpretaciones propuestas por otros estudiosos de PNY así como mis comentarios sobre las mismas han sido incluidos sistemáticamente en las notas que lleva cada capítulo y no incorporados directamente al desarrollo de mis propios argumentos. He decidido proceder de esta manera por dos razones fundamentales. En primer lugar, la extensión de este trabajo no permite la consideración exhaustiva de todo lo que se ha escrito sobre esta obra. No hace falta insistir en el hecho de que la bibliografía sobre García Lorca --y sobre PNY en particular-- es amplísima. En segundo lugar, lo que me ha interesado ante todo es la posibilidad, al ir leyendo este conjunto de poemas, de aplicar ciertos criterios que al parecer no se utilizan con frecuencia en la crítica hispánica. Es decir, que en lugar de ofrecer una síntesis de interpretaciones ya propuestas, quería formular una aproximación algo distinta y más bien personal. Sin embargo, como mi punto de partida para esta aproximación ha sido la lectura de una amplia selección de obras críticas que se han dedicado a PNY, conviene pasar revista brevemente a las más importantes de ellas, ante todo para aclarar las dudas y reticencias que me producen.

En su libro Lorca's Poet in New York. The Fall into consciousness, Betty Jean Craige resume lo que ella considera como la significación esencial del poemario de la siguiente manera:

PNY is the symbolization of Lorca's experience of depression and isolation in a foreign reality he apprehends as a hostile chaos. It is therefore the

7  
account of his psychic journey from alienation and disorientation toward reintegration into the natural world. 6

Aunque estoy de acuerdo con Craige en cuanto al proceso que va desde la enajenación hacia la reintegración, creo que es un error grave atribuirlo a García Lorca, porque entre otros documentos que podrían citarse, su correspondencia durante su estadía en los Estados Unidos demuestra que en realidad su experiencia personal de la ciudad de Nueva York tiene poco que ver con la visión poética que elabora en PNY. Incluso si no tuviéramos estos datos biográficos, creo que sería ingenuo confundir al autor con el hablante ficticio. Me parece que sería también peligroso porque conduciría --como efectivamente ha conducido en ciertos casos-- a la búsqueda de pruebas externas al texto, que muchas veces deforman su significación en vez de contribuir a su elucidación crítica. Encontramos un ejemplo de las discrepancias que pueden existir entre la obra lírica y los comentarios del autor en la conferencia que dio Lorca sobre PNY. Relaciona la ciudad con la naturaleza, a pesar de que en su poesía estos dos espacios son siempre anti-téticos, ya que encarnan valores radicalmente opuestos:

El cielo ha triunfado del rascacielos, pero ahora la arquitectura de Nueva York se me aparece como algo prodigioso, algo que, descartada la intención, llega a conmover como un espectáculo natural de montaña o desierto. 7

Muchos críticos insisten en un paralelismo esencial y consistente entre el hablante lírico, e incluso entre Lorca y Cristo. Dice Craige por ejemplo: "Through (such) symbolic self-sacrifice the poet moves from identification with Adam to identification with Christ, as the slain god by whom the earth is made new and harmony is attained". 8 Aunque adopta posturas proféticas,

el poeta no se presenta, a mi modo de ver, en términos tan auto-glorificantes como se da a entender aquí, y es sólo una de las víctimas sacrificiales entre muchas. En vez de identificar un tipo de discurso universal con sus múltiples implicaciones, muchos críticos se restringen a la tradición judeo-cristiana, aunque la imagen del Cristo pacífico y clemente no concuerda con la actitud vindicativa del poeta. Ante todo hay que tener en cuenta que la misión de Cristo fue la salvación del hombre mientras que la misión del poeta profético parece ser la reinstalación de "los programas de la selva" (519).

En su artículo "The Ritual Sacrifice in Lorca's PNY", Richard Saez también opina que el acto de ofrecerse como víctima sacrificial significa que el poeta ha superado su impotencia anterior, y que este acto concede significación al universo.<sup>9</sup> Espero demostrar que estos conceptos cristianos de "sacrificio" y "martirio" son, más que nada, medios de expresión en PNY, y que el contenido esencial del poemario diverge de la visión cristiana. En mi ordenación de los discursos, el tema del sacrificio no representa el acto máximo del amor, como es el caso en el marco del pensamiento cristiano. Pertenece más bien a una etapa de impotencia que sólo será superada una vez que el poeta llegue a elaborar una visión del futuro positivo y de los medios que lo pudieran actualizar. Esta visión no exige un martirio pasivo sino una participación activa.

Saez dice que la agonía y el drama auténticos de PNY no se encuentran en las imágenes de aniquilación y perversión, porque tales imágenes son demasiado contranaturales o inhumanas para producir compasión, y por lo tanto la verdadera agonía está en la búsqueda de una significación e identidad propias que emprende García Lorca, el autor en la metrópoli.<sup>10</sup> A mi modo de ver, esta interpretación rechaza tanto la fábula como la significación

del poemario, reduciéndose a pura especulación acerca de la vida privada del hombre.

Derek Harris también propone una equivalencia entre García Lorca y el poeta ficticio, y entre el mundo lírico construido en PNY y el mundo real o histórico regido por los mitos cristianos. Sin embargo, dice acerca del pensamiento del autor: "In his heterodox theology death is final and all-powerful".<sup>11</sup> Si aceptamos esta declaración, es muy difícil interpretar la visión cíclica de aniquilación y creación que pone al descubierto una lectura objetiva del poemario. Otra vez diríamos que el mayor defecto de este acercamiento es la falta de metodología que pudiera fortalecer y justificar las interpretaciones, y así ayudarnos a emprender nuestra propia investigación.

El libro Lorca's New York Poetry de Richard Predmore<sup>12</sup> comparte muchas de las presuposiciones que hemos señalado ya en las obras citadas, y que hemos notado en otros estudios. Predmore se detiene en las asociaciones sexuales y sociológicas, y su interpretación tiende a depender excesivamente de los datos biográficos de García Lorca: su homosexualidad, su toma de conciencia social y su pérdida de fe. Espero haber demostrado en las páginas que siguen que lejos de reflejar la pérdida de la fe, los discursos en PNY trazan un proceso o movimiento según el cual se recupera la fe en la naturaleza, y se afirma la posibilidad de actualizar el paraíso en la tierra.

Hay ciertos críticos que llevan la tendencia "psicologista" de Predmore a unos extremos realmente absurdos, proponiendo lecturas que carecen de cualquier base crítica, y que se desligan totalmente del poemario en cuestión. Carl Cobb, por ejemplo, en su libro Federico García Lorca, parece utilizar PNY como una especie de pretexto, interpretando todos sus elementos de acuerdo con una simbología sexual con el propósito de elaborar su propia visión biológica de la humanidad.

Otros críticos como José Ortega <sup>14</sup> utilizan el poemario con el fin de propagar sus propias ideologías socio-políticas, sin respetar las claves orientadores del texto. Las interpretaciones de Ortega se concentran en la explotación de los negros y del proletariado de Nueva York, y aunque esta inquietud social está presente en el poemario, no tiene las implicaciones que el crítico se empeña en darles. Espero que mi estudio de los discursos logre demostrar que no hay ninguna indicación de que el mensaje del poeta fomente la sublevación de los trabajadores oprimidos. Creo, además, que el tema de la solidaridad humana tiene poco relieve en este libro. Diría que la preocupación fundamental comunicada por los poemas en conjunto tiene que ver más bien con la liberación de la naturaleza. Es decir, que las normas de la naturaleza pertenecen al hombre, a la humanidad, y una vez liberada la naturaleza, puede también liberar al hombre. Veremos en el último capítulo que en vez de predicar la lucha a los negros, el poeta les exhorta a volver a sus normas antiguas y naturales.

En fin, aunque como toda gran obra, PNY tiene una multiplicidad de implicaciones que abarcan perspectivas psicológicas, antropológicas, socio-políticas, filosóficas, religiosas, y otras más, el lector debe respetar esta diversidad en vez de reducirla a un sólo contexto que es además, extrínseco a la literatura. Después de interpretar la forma más inmediata --es decir, en su configuración puramente lingüística-- podemos pasar legítimamente a la formulación de conceptos extra-literarios que relacionen ese mismo texto con realidades extrínsecas. A fin de cuentas, son esas realidades las que expresa el texto, transformándolas en materia artística.

Resumiendo, aunque todos los críticos citados aportan observaciones e interpretaciones valiosas y a veces convincentes, se alejan demasiado, a mi

modo de ver; del texto mismo por dos razones fundamentales: no hacen una distinción entre el mundo ficticio y el mundo real, y al reconocer ciertos motivos míticos, tienden a hacer paralelos categóricos entre PNY y la Biblia, o entre PNY y una ideología personal determinada, reduciendo así los múltiples medios de expresión utilizados por el escritor a una serie de "mensajes" convencionales.

El acercamiento de Miguel García Posada, uno de los más destacados estudiosos de la obra de Lorca, difiere mucho de la mayor parte de la crítica lorquíana. Rechazando las interpretaciones biográficas e impresionistas, adopta una metodología que propone examinar meticulosamente todos los factores temáticos, simbólicos y estilísticos del poemario, que él divide en dos libros independientes: PNY y Tierra y luna. Sin embargo resulta excesivamente rígida su aproximación porque acaba por diseccionar clínicamente PNY, dispersando sus componentes en categorías separadas, donde pierden la mayor parte de su significación.<sup>16</sup> Aunque Posada reconoce, por ejemplo, la doble significación de la aniquilación y la violencia archiva los símbolos en dos categorías opuestas, taxonomía que parece contradecir la significación global de PNY. Se aprecia la debilidad de su metodología al considerar el hecho de que muchos de los símbolos que estudia aparecen tanto en su categoría negativa, como en la positiva, es decir que aparecen simultáneamente con significaciones antitéticas. El aire, por ejemplo, puede ser tanto portador de la muerte como de la vida.<sup>17</sup> En cambio, yo quisiera demostrar que esta poesía apenas contiene símbolos monolíticos y que resulta mucho más iluminador interpretar sus componentes dentro del contexto discursivo y estructural de un poema considerado como una entidad autónoma y de la obra en conjunto.

Según C. Brian Morris<sup>18</sup>, el libro de García Posada puede ser útil como

texto de referencia a pesar de sus defectos, pero yo creo que una metodología que pasa por alto la unidad estructural de los poemas está basada en principios erróneos, y por lo tanto, no puede producir resultados provechosos. El capítulo número IV de la segunda parte de su libro, por ejemplo, que dedica a tipos de metáfora utilizados en PNY, es teóricamente útil para entender las diferencias técnicas entre los mismos, pero otra vez no ayuda mucho a penetrar en la significación del texto.

A pesar de mis aseveraciones, confieso la deuda que tengo con estas obras que me ayudaron a menudo a formular mis propias interpretaciones, incluso cuando éstas tomaron cuerpo muchas veces gracias al desacuerdo que sentía. Otras veces he aceptado sin reservas sus lecturas de ciertos poemas o pasajes, pero mi propósito ha sido demostrar cómo llegué a mis conclusiones. De todas maneras debo admitir que aunque intentaba ser lo más objetiva posible, no siempre pude evitar interpretaciones tendenciosas o discutibles. Esto se debe tanto a la ambigüedad y complejidad del libro como a mi formación todavía incompleta. Otro factor notable en este sentido ha sido mi entusiasmo por lo que yo considero como la visión esencial de PNY, que hago resaltar quizá con el mismo énfasis desmedido que los críticos que acabo de censurar. Esperó rectificar estos defectos míos en los trabajos futuros que pienso dedicar al mismo tema. Mayormente, me interesaría estudiar con más rigor las teorías de género y discurso para poder explicar y desarrollar con más lucidez sus implicaciones para la lectura de cualquier texto poético.

En cuanto a la ambigüedad y complejidad de PNY, son precisamente estos factores los que me decidieron a escoger este libro como tema para la tesis. En parte, la naturaleza de la poesía de García Lorca en este libro constituye un desafío porque frustra la especulación subjetiva y exige la elaboración de

estrategias de lectura que se basan en el lenguaje. En este sentido proporciona al estudiante mucho material que le hace pensar no sólo en la significación de estos poemas, sino también en la naturaleza de toda poesía contemporánea, e incluso en la naturaleza del lenguaje y del arte en general. Por esta razón, cuando ha sido posible, he tratado de identificar convenciones y formular estrategias que quizá pudieran aplicarse a otras obras, aunque no pretendo aportar nada original al campo de la teoría literaria.

En este trabajo me limito a ordenar los poemas según criterios discursivos muy amplios. No ha sido mi intención hacer un riguroso análisis lingüístico, porque soy consciente de mi falta de conocimiento en este campo, aunque creo que sería un acercamiento muy fructífero que me gustaría incorporar a mis trabajos futuros. Tampoco quiero dar al lector la impresión de que mi ordenación de los poemas según ciertos tipos de discurso pueda contribuir al largo debate sobre qué edición de las actualmente disponibles es la más fiel a la voluntad de Lorca. Este problema textual, de índole puramente técnica, no me interesa y hasta que no tengamos más documentación para justificar la teoría escisionista propuesta por críticos como Eisenberg, Martín, García Posada y otros, creo que es perfectamente legítimo utilizar la edición de las Obras completas publicada por Aguilar.<sup>19</sup> Pienso, además, que mi acercamiento no depende excesivamente de la ordenación objetiva de los poemas porque como ya he dicho, no trazo las experiencias personales de Lorca sino la trayectoria de visiones poéticas. Aunque yo dispongo los poemas de acuerdo con este desarrollo que empieza con la visión resignada y el discurso negativo, y va hacia la visión y discurso proféticos, supongo que no tendrían por qué aparecer en tal orden, porque no se trata de un proceso rigidamente lineal. Como toda experiencia vital, se trata más bien de un movimiento en

forma espiral, con sus altibajos. Con todo, es un movimiento que paulatina-  
mente avanza. En ciertos poemas, la expresión de estados anímicos puede  
retroceder a etapas anteriores de impotencia y amargura sin desvirtuar el  
desarrollo más amplio de los discursos que van cobrando cada vez más con-  
fianza y perspicacia.

Finalmente, debo aclarar que a pesar de mi convicción con respecto a la  
importancia de formular teorías y extrategias críticas para facilitar nuestra  
tarea y así enriquecer nuestra comprensión de una obra literaria determinada,  
no creo ni quiero despejar la ambigüedad de PNY. Incluso la lectura más  
científica y disciplinada sólo llegaría a ampliar la gama de posibles  
significaciones del libro, fomentando de esta manera un aprecio por el  
misterio y la polisemia del arte. Como dice Jonathan Culler:

La insatisfacción estructuralista con respecto a  
la naturalización no entraña la capacidad de superarla:  
no podemos eludir la naturalización, si pretendemos  
hablar de las obras literarias; lo único que podemos  
hacer es posponerla y asegurarnos de que se produce  
en un nivel superior y más formal. Sin embargo, existe  
el deseo de eludir la exclusión prematura, de permitir  
que el propio texto se diferencie del lenguaje ordi-  
nario, de garantizar el máximo alcance al juego de los  
rasgos formales y de las incertidumbres semánticas.  
En lugar de intentar resolver las dificultades para  
producir temas o declaraciones por parte de un  
personaje sobre un problema particular, podemos  
intentar preservar dichas dificultades organizando  
el texto como una ilustración de determinados problemas.  
En el nivel más alto son problemas del propio lenguaje. 20

## NOTAS

<sup>1</sup>La primera edición en castellano apareció en la Editorial Séneca en México en 1940, con prólogo de José Bergamín. La compleja historia de la publicación del libro ha sido largamente estudiada por Daniel Eisenberg en su polémico libro "Poeta en Nueva York": historia y problemas de un texto de Lorca. (Trad. Carlos Pujol. I.G.Seix y Barral Hnos., S.A., 1976). Por razones que pronto comprenderá el lector, he utilizado siempre, a lo largo de este trabajo, la edición del libro incluida en las Obras completas (decimotava edición. Madrid: Aguilar, 1973), pp. 443-548. Para no multiplicar innecesariamente las notas a pie de página, he indicado después de cada cita el número de la página correspondiente a esta edición. Siguiendo la convención de los lorquistas más notables, utilizo la abreviatura PNY al referirme al libro.

<sup>2</sup>Utilizo el término "diferir" en el sentido de aplazar o dilatar la significación temporalmente. Es decir, que en este tipo de poesía, la comprensión de las partes depende de su organización estructural total. Por consiguiente, la primera lectura es solamente heurística, mientras que la lectura retroactiva es verdaderamente hermenéutica. Michael Riffaterre examina el fenómeno de la lectura en su libro Semiotics of Poetry (Bloomington and London: Indiana University Press, 1978). Veanse especialmente las páginas 4-6 al respecto.

<sup>3</sup>Hugo Friedrich, The Structure of Modern Poetry (Trans. Joachim Neugroschel. Evanston: Northwestern University Press, 1974), p. 114.

<sup>4</sup>Federico García Lorca, Obras completas, Tomo II, p. 1219.

<sup>5</sup>Jonathan Culler explica este fenómeno en el capítulo 7 "Convención y naturalización" de su La poética estructuralista (Barcelona: Editorial Anagrama, 1978), pp. 188-228.

<sup>6</sup>Betty Jean Craige, Lorca's Poet in New York. The Fall into Consciousness (Lexington, Kentucky: The University Press of Kentucky, 1977), p. 2.

<sup>7</sup>García Lorca, Obras completas, Tomo II, p. 1103.

<sup>8</sup>Craige, Lorca's Poet in New York, p. 44.

<sup>9</sup>Richard Saez, "The Ritual Sacrifice in Lorca's Poet in New York" en Lorca. A Collection of Critical Essays (Ed. M. Duran. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice Hall, Inc., 1962), p. 121.

<sup>10</sup>Saez, "The Ritual Sacrifice in Lorca's PNY", p. 109-110.

<sup>11</sup>Derek Harris, García Lorca: Poeta en Nueva York. Critical Guides to Spanish Texts, 24 (London: Grant and Cutler Ltd. in association with Tamesis Books Ltd., 1978), p. 48.

<sup>12</sup>Richard Predmore, Lorca's New York Poetry: Social Injustice, Dark Love, Lost Faith (Durham, N.C.: Duke University Press, 1980).

<sup>13</sup>Carl Cobb, Federico García Lorca. Twayne's World Author Series, 23 (New York: Twayne Publishers, Inc., 1967).

<sup>14</sup>José Ortega, "García Lorca poeta social: los negros," Cuadernos Hispanoamericanos, 107, No. 320-21 (1977), 407-19.

\_\_\_\_\_ "Poeta en Nueva York, alienación social y libertad poética," Cuadernos Hispanoamericanos, 356 (1980), 350-67.

\_\_\_\_\_ "Retorno y denuncia de la ciudad: Poeta en Nueva York," Sin Nombre, 11, No. 3 (1980), 41-50.

<sup>15</sup>Miguel García Posada, Lorca: interpretación de Poeta en Nueva York (Madrid: Akal editor, 1981).

<sup>16</sup>Andrew Anderson hace una reseña muy completa y rigurosa del libro de García Posada, en Revista Canadiense de Estudios Hispánicos, 9, No. 1 (1984), 112-131.

<sup>17</sup>García Posada, Lorca: interpretación de PNY, p. 115-19.

<sup>18</sup>C. Brian Morris, en su reseña crítica del libro publicada en Hispanic Review, 53 (1985), 506-09.

<sup>19</sup>Véase mi comentario sobre este punto en la nota núm. 1.

<sup>20</sup>Culler, La poética estructuralista, p. 227-28.

El hueco:

el código de la negación

En este capítulo quisiera examinar la manera en que se formula la noción del hueco en PNY, ya que esta noción tiene una importancia primordial en el libro, constituyendo la primera etapa de la conciencia del hablante lírico. Aunque es notable la reiteración de la palabra "hueco" en este poemario, mi selección de los poemas que considero relevantes no se basa en la mera presencia de este término, sino más bien en la utilización de ciertos procedimientos lingüísticos y estructurales que connotan negatividad. Esta negatividad cubre una gama de conceptos interrelacionados: ausencia, desorientación, incomunicación, degradación y la falta de resoluciones que pudieran conducir a la reintegración del poeta en el mundo.

Aunque la ambigüedad es una característica constante de PNY, los poemas cuya matriz es el hueco plantean muchas dificultades de interpretación, porque a diferencia de los textos en los cuales el hablante adopta una postura comunicativa el lenguaje obedece menos a la lógica gramatical. En vez de ordenar los datos de un modo secuencial y coherente, el código de la negación los dispone en relaciones incongruentes y así pone de manifiesto el sinsentido del mundo. Por esta razón, aunque soy consciente del riesgo de aburrir al lector con un análisis minucioso, examinaré cada verso. Me parece que en este contexto la única posible coherencia se da en la relación estructural entre las partes y la totalidad.

Debido a los límites de extensión, baso mis comentarios en un núcleo reducido de poemas, a saber "Vuelta de paseo", "1910 (Intermedio)", "Paisaje de la multitud que vomita", y "Navidad en el Hudson".<sup>1</sup>

Ocasionado por el carácter detallado de mi análisis y para que el lector vaya siguiendo con más facilidad, me tomo la libertad de reproducir abajo el texto completo del primer poema elegido.

#### Vuelta de paseo

- 1 Asesinado por el cielo,  
entre las formas que van hacia la sierpe  
y las formas que buscan el cristal,  
dejaré crecer mis cabellos.
- 5 Con el árbol de muñones que no canta  
y el niño con el blanco rostro de huevo.
- Con los animalitos de cabeza rota  
y el agua harapienta de los pies secos.
- Con todo lo que tiene cansancio sordomudo  
10 y mariposa ahogada en el tintero.
- Tropezando con mi rostro distinto de cada día.  
¡Asesinado por el cielo!

"Vuelta de paseo" (447) se vale de varios recursos que llaman la atención sobre la presencia de este concepto clave de hueco. Desde el verso inicial se establece un conflicto entre una víctima incógnita y el cielo: adversario imponente y abrumador. El manejo elusivo del lenguaje difiere la identidad de la víctima, y aunque la del agresor se revela en seguida, el sentido del verso "Asesinado por el cielo" (v.1) es ambiguo. El uso del participio "asesinado" implica pasividad, noción que queda reforzada por la acción pasiva: "dejaré crecer mis cabellos" (v.4). El uso del pronombre posesivo en el verso 11: "Tropezando con mi rostro distinto de cada día" sugiere que el hablante es el objeto de la agresión, pero la omisión sistemática del sujeto junto con el gerundio desprovisto del auxiliar, sólo modifican a la víctima en vez de crear o indicar una perspectiva clara.

Este manejo elíptico del lenguaje da lugar a la ambigüedad porque dispersa el hecho de la victimización de modo que matiza a todos los sujetos o "personajes" del texto. Si, después de identificar al hablante como la víctima, volvemos a la primera estrofa, podemos suponer que el cuarto verso es la continuación del primero:

Asesinado por el cielo,  
 .....  
 .....  
 dejaré crecer mis cabellos.

La subordinación de la decisión de dejarse crecer los cabellos al hecho de ser asesinado, la infunde con un tono de resignación.<sup>2</sup> La omisión del sujeto tiende a impersonalizar el discurso y sugiere la pérdida de identidad, fenómeno que constituye un síntoma de la condición degradante de ser víctima.

La estructura de los versos segundo y tercero se basa aparentemente en un paralelo contrastante: "Entre las formas que van hacia la sierpe / y las formas que buscan el cristal". Si el lector se cede a la tentación de interpretar "sierpe" y "cristal" según sus connotaciones tradicionales, acaba por formular el contraste entre pecado y pureza. Esta inclinación se refuerza aún más por los verbos "van" y "buscan" que también parecen oponer la realidad contra la idealidad. De acuerdo con este esquema, las formas se dividen en dos bandos: los "malos" que siguen el camino del pecado, adquiriendo conocimientos prohibidos que a su vez resultan en la expulsión del paraíso y la instalación del hombre en el ambiente infernal de Nueva York o el mundo actual, y los "buenos" que se esmeran en seguir los dictados de la pureza transparente que conduce a la salvación. Si aceptamos esta esquema dualista, la interpretación lógica sitúa al hablante lírico en medio de un conflicto entre tentaciones e ideales.

Aunque no hay ningún indicio en el resto del poema que contradiga esta interpretación, la lectura de otros poemas puede poner en duda su validez. Descubrimos que en el sistema poético de PNY el cristal no tiene esta connotación convencional. En el poema "Nocturno del hueco" (504) por ejemplo, aparecen los mismos dos elementos, esta vez en una relación modificante en vez de contrastante:

En la gran plaza desierta  
 mugía la bovina cabeza recién cortada  
 y eran duro cristal definitivo  
 las formas que buscaban el giro de la sierpe. (vv. 14-17)

Encontramos otro ejemplo parecido en "Panorama ciego de Nueva York" (483) que demuestra la nueva connotación de muerte asumida en estos poemas por el cristal: "Pero el verdadero dolor estaba en otras plazas / donde los peces cristalizados agonizaban dentro de los troncos" (vv. 39-40).

Esta desviación de nuestro análisis es importante para demostrar que los símbolos en PNY son originales en el sentido de que no encajan cómodamente en el marco de la simbología tradicional. Por lo tanto una lectura convencional puede deformar sus significaciones. Como observa Hugo Friedrich: "insofar as the poetic practice of modern poetry is symbolic, we can observe a fact recurrent since Mallarmé: the symbols are self-contained rather than taken from a familiar body of material".<sup>3</sup> Además de diferir de la simbología tradicional, también admiten diversificación dentro del mismo poemario. Sería un error concluir que el cristal siempre representa la quiescencia de la muerte, porque a veces obedece a otros móviles como en el caso de "Paisaje de la multitud que orina" (475), donde el cristal es una imagen plástica que representa metafóricamente el agua resplandeciente: "Y para que se quemen estas gentes que pueden orinar alrededor / de un gemido / o en los cristales

donde se comprenden las olas nunca repetidas" (vv. 45-47).

En conclusión, la comparación de poemas puede revelar la existencia y la significación de algunos símbolos recurrentes, pero en última instancia, siempre hay que tener en cuenta la posible multivalencia de estos signos.

Volviendo a nuestro análisis, ahora queda probable que "las formas que van hacia la sierpe / y las formas que buscan el cristal" (vv. 2-3) son las mismas, y que si se mantiene la significación bíblica de "sierpe", estos versos significan que el camino del pecado conduce a la muerte permanente. Y si interpretamos "sierpe" simplemente como otro símbolo de la muerte por la connotación de su veneno fatal, entonces ambos versos tienen la misma significación, representada y reforzada por la doble metáfora.

A pesar del salto que se da desde la voz del hablante, en la primera estrofa, a las imágenes subsecuentes, se evita la elipsis semántica por el uso anafórico de y y con, que identifican el hablante con las otras víctimas. El verso 5 --"Con el árbol de muñones que no canta"-- constituye una metáfora que evoca la amputación de las ramas sin las cuales no puede alargarse hacia el cielo ni amparar a los pájaros, negación doble del afán espiritual y vital.

El siguiente verso --"y el niño con el blanco rostro de huevo" (v. 6)-- niega la individualidad de este ser, incompleto por la asociación que tiene el huevo con la etapa pre-natal. Su blancura sugiere insalubridad y la carencia de rasgos le confiere la uniformidad que le hace tan indistinguible como un huevo de otro.

A continuación se introduce la idea de la crueldad anónima: "Con los animalitos de cabeza rota" (v. 7), imagen que deja vislumbrar la compasión del espectador, tanto como la fragilidad de las víctimas, por el uso del diminutivo. Este recurso de doble connotación --la condición del objeto y

la actitud del sujeto lírico-- aparece con frecuencia en la poesía lorquiana, especialmente en las obras juveniles donde los animales representan inocencia y fragilidad. En cambio, en PNY pierden paulatinamente su vínculo con la idea de vulnerabilidad porque vienen a ser agentes del apocalipsis purificador, y por lo tanto, asumen características de poder como en el poema "Luna y panorama de los insectos" (513): "Los insectos, / Pos insectos solos, / crepitantes, mordientes, estremecidos, agrupados" (vv. 72-74).

La próxima metáfora es más compleja que las anteriores debido a la posible transposición de los adjetivos: "y el agua harapienta de los pies secos" (v. 8). El adjetivo "harapienta" corresponde lógicamente a los pies, más exactamente a los zapatos, mientras que el otro adjetivo puede trasladarse para formar el oximoron "agua seca", de acuerdo con las implicaciones del hueco: el agua que naturalmente fecundiza pierde aquí su poder vital, y por consiguiente ni moja los pies. Esta esterilidad del agua le hace merecer el atributo "harapienta" y a pesar de su incongruencia, esta modificación expresa la contagiosidad de la decadencia. Además, si interpretamos la imagen "los pies secos" como una sinécdoque, la idea de esterilidad se extiende al ser humano para caracterizar su condición actual.

En fin, este verso demuestra una riqueza de sugerencias que quizá sea imposible agotar. Además, plantea el problema de la imposibilidad de hacer justicia a esas sugerencias por medio de un análisis acumulativo, porque encima de significar estas cosas y otras más, las significaciones en realidad son simultáneas.

En el verso 9 los límites del sufrimiento se extienden a través de la identificación que surge entre el infortunio del hablante y el de los demás: "Con todo lo que tiene cansancio sordomudo". Este cansancio señala la misma

anti-vitalidad que padece el agua: proviene de un agotamiento espiritual que conduce a la resignación que, a su vez, imposibilita la protesta. La doble negación "sordomudo" señala la enajenación de los sujetos: su incompreensión y también su silencio consecuente.

La significación del verso 10 --"y mariposa ahogada en el tintero"-- puede ser aclarada si se recurre a la simbología cristiana, según la cual la mariposa representa la resurrección de Cristo y del hombre, por la estructura tripartita de su existencia: la oruga corresponde a la vida, la crisálida a la muerte, y la mariposa a la resurrección.<sup>4</sup> La referencia al tintero sugiere el acto de escribir, forma de actualización que es también negada. El espíritu, en vez de desahogarse en el acto creativo, es ahogado.<sup>5</sup> Otra vez la forma pasiva del verbo que funciona como adjetivo establece un vínculo entre esta víctima y el hablante asesinado, y aún puede haber una identificación completa al nivel metafórico: el asesinato del poeta se refiere a su espíritu ahogado en el tintero, aniquilación que le vuelve sordomudo.

Volviendo a la relación intertextual entre los poemas, una de las promesas más significantes de la voz profética cuyos mecanismos estudiaré más ampliamente en el cuarto capítulo de este trabajo, será "Veremos la resurrección de las mariposas disecadas / y aun andando por un paisaje de esponjas grises y barcos mudos / veremos brillar nuestro anillo y manar rosas de nuestra lengua" ("Ciudad sin sueño" 481, vv. 29-31). Tradicionalmente, y también en poetas modernos como Mallarmé, la rosa suele simbolizar la palabra poética. La creación poética proviene del espíritu, que tendrá que ser resucitado de la disecación o del tintero.

Se nota una compenetración entre el hablante y las otras víctimas, que

resurge en otros poemas. La identificación de aquél con el árbol de muñones se encuentra en "Paisaje de la multitud que vomita" (474), por ejemplo, donde el hablante dice: "Yo, poeta sin brazos, perdido" (v. 36). La ausencia de brazos evoca la misma impotencia y desvinculación sufridas por el árbol.

Los dos últimos versos sintetizan la compenetración por medio de la idea de la fragmentación o discontinuidad de la personalidad: "tropezando con mi rostro distinto de cada día. / ¡Asesinado por el cielo!" Otra vez, la forma impersonal del verbo señala la deshumanización de la víctima, mientras que el gerundio parece prolongar la agonía, a pesar de la misteriosa atemporalidad lograda por la escasez de verbos finitos. El verbo "tropezar" connota la desorientación y el desequilibrio del hablante que pierde la sustancia y firmeza de su personalidad hasta tal punto, que la contemplación de su propio rostro le produce sobresalto y extrañeza. Cada rostro distinto puede corresponder a una de las otras víctimas del poema, que a la vez mantienen su autonomía para aumentar el alcance de la violación en términos acumulativos. Podemos añadir que la posición anafórica de con y el paralelismo de la palabra "rostro" en los versos 6 y 11, vinculan al niño con el hablante, cuyo rostro distinto de cada día crea el mismo efecto de impersonalidad que el blanco rostro de huevo.

El primer verso se repite al final, intensificado por la forma exclamativa que cierra el poema en una estructura circular, signo de fatalidad sin salida. El hecho de ser asesinado por el cielo que normalmente connotaría salvación y trascendencia, constituye la amarga ironía de este texto. La noción de un cielo adverso reaparece en varios poemas que tratan de la degeneración y la muerte de los valores espirituales. Después de observar la circularidad de la estructura, se repara en el hecho de que el título que

a principio parecía anecdótico, también evoca repetición por la palabra "vuelta".

Resumiendo, los procedimientos más notables en este poema son la penetración de los sujetos arraigada en el uso de la anáfora, la noción de víctima producida por los verbos al nivel semántico y gramatical, la circularidad estructural y semántica, y la degradación sistemática de los sustantivos por modificantes de negación. Estos sustantivos constituyen símbolos lorquianos y universales de significación positiva: el cielo simboliza salvación y trascendencia; el árbol: sabiduría y vitalidad orgánica; el niño: pureza y conocimiento intuitivo o alógico; los animalitos: inocencia y contacto directo con lo divino; el agua: fecundidad y vida; la mariposa: espíritu y palabra poética; y por último, el poeta que se acerca al niño y trata de recuperar y encarnar todas estas virtudes. La modificación insistentemente negativa de estos símbolos priva el mundo de todo sentido, relegándolo al espacio negativo del hueco, donde la oposición binaria entre agresor y víctima también queda resuelta en la negación: la aniquilación de la víctima y la circularidad del mal.

El poema "1910 (Intermedio)" (448) exhibe similares procedimientos de negación, pero tres de sus cinco estrofas afirman el valor positivo del pasado infantil. Otra vez el uso de la anáfora encadena de un modo coherente las estrofas y establece las relaciones entre negación, afirmación y deseo que subrayo.

1910  
(Intermedio)

1 Aquellos ojos míos de mil novecientos diez  
no vieron enterrar a los muertos,  
ni la feria de ceniza del que llora por la madrugada,  
ni el corazón que tiembla arrinconado como un caballito de mar.

5 Aquellos ojos míos de mil novecientos diez  
vieron la blanca pared donde orinaban las niñas,  
 el hocico del toro, la seta venenosa  
 y una luna incomprensible que iluminaba por los rincones  
 los pedazos de limón seco bajo el negro duro de las botellas.

10 Aquellos ojos míos en el cuello de la jaca,  
en el seno traspasado de Santa Rosa dormida,  
en los tejados del amor, con gemidos y frescas manos,  
en un jardín donde los gatos se comían a las ranas.

Desván donde el polvo viejo congrega estatuas y musgos  
 15 cajas que guardan silencio de cangrejos devorados  
en el sitio donde el sueño tropezaba con su realidad.  
 Allí mis pequeños ojos.

No preguntarme nada. He visto que las cosas  
 cuando buscan su curso encuentran su vacío.  
 20 Hay un dolor de huecos por el aire sin gente  
 y en mis ojos criaturas vestidas isin desnudo!

La última estrofa incorpora varios signos de negación que también subrayo.

En la primera estrofa tenemos la negación de la presencia en la niñez de imágenes horripilantes que pertenecen al pasado reciente de la Guerra Mundial, junto con las imágenes del presente que evocan los efectos producidos por tal experiencia pesadillesca sobre el hombre moderno: "ni el corazón que tiembla arrinconado como un caballito de mar" (v. 4). Los verbos en este verso y en toda la estrofa establecen otra vez la noción de víctima perseguida, y la representación sinecdótica del corazón en la forma animal y diminutiva sugiere la misma empatía que hemos observado en el poema anteriormente comentado.

Las dos estrofas siguientes se valen de imágenes rurales en que abundan los elementos naturales: niñas, toro, seta, limón, jaca, gatos y ranas, y otras que podrían calificarse de elementalmente humanas: botellas, Santa Rosa y tejados del amor, con gemidos y frescas manos, referentes al placer del vino, a la fe sencilla y al erotismo inocente y vital. En este ambiente

la aparición de la luna resulta incomprensible, porque si juntamos los dos símbolos lorquianos --la luna que con frecuencia representa la muerte, y el niño, cuya característica sobresaliente es la inocencia<sup>a</sup> interpretamos que en el estado puro de su niñez, el hablante no comprendía la amenaza mortal de la luna.

A primera vista, el estatismo de las imágenes de la cuarta estrofa puede sugerir negatividad, pero la anáfora en nos remite al espacio positivo de la estrofa anterior y por lo tanto interpretamos la palabra "sueño" aquí en el sentido afirmativo de "ideales" y "deseos" que en este sitio se realizaban. El paralelo "Allí mis pequeños ojos" (v. 17) puede tener dos funciones: puede que sea una simple afirmación de que los ojos de su niñez abarcaban ese espacio positivo, pero también puede connotar una invocación anhelante de volver allí. El uso del imperfecto en la descripción nostálgica cambia al presente en este sitio "donde el polvo viejo congrega estatuas y musgos, / cajas que guardan silencio..." (vv. 14-15), señalando que todavía existe o que sigue vigente como un presente atemporal en la conciencia del hablante.

En el verso 18, el imperativo negativo con su verbo en la forma infinitiva "No preguntarme nada", no se dirige a nadie en particular y el resultado es un tono fríamente impersonal y quizá agresivo o angustiado. Las imágenes negativas del presente contrastan con la existencia sencilla y sin esfuerzo de las cosas situadas en el pasado: "He visto que las cosas / cuando buscan su curso encuentran su vacío" (vv. 18-19). El encabalgamiento de estos dos versos enfoca la atención sobre la palabra cuando que sugiere una relación condicional, es decir que el fracaso parece ser consecuencia del hecho de buscar. Esto hace pensar que la negación no es absoluta (lo que implicaría

que todo desemboca irremediabilmente en el vacío), sino que procede del acto. La búsqueda implica un esfuerzo consciente y racional que contrasta con la naturalidad fácil de los actos preteritos. Una posible inferencia de este contraste es que la búsqueda fracasa por no obedecer al curso natural que debe funcionar como la fuerza de gravedad, sin requerir esfuerzo. En el sitio positivo el sueño simplemente tropezaba con su realidad.

En el verso 20 encontramos el uso del modificante cuya significación se ensancha por su posible transferencia: "Hay un dolor de huesos por el aire sin gente". Esta metáfora funciona como "el agua harapianta de los pies secos" del poema anterior: cada modificante puede atribuirse a ambos sustantivos. El hueso corresponde lógicamente al aire, mientras que el dolor se atribuye a la gente, pero una vez que se vislumbran estas relaciones adyacentes, los atributos vuelven a cruzar para ocupar su función metafórica. Cabe recordar aquí la descripción que da Friedrich de la extrañeza de la metáfora moderna:

Modern poetry does not arouse metaphorical similarity; instead, it uses the metaphor to clamp together things that strive to pull apart. The modern metaphor does not result from the need to reduce unknown entities to known entities. It executes a huge leap from the dissimilarity of its parts to a unity attainable only in linguistic experiment, and in such a way that the dissimilarity is obviously as extreme as possible and at the same time poetically abolished. 6

En el verso que estamos analizando, la repulsión de las partes incongruentes se relaja por la contigüidad latente de la relación: dolor de gente / huesos por el aire. Teniendo en cuenta las distinciones que establece Roman Jakobson con respecto a la contigüidad que se asocia con la metonimia y la semejanza que se asocia con la metáfora, se puede afirmar que esta metáfora

se vale de expectativas metonímicas.<sup>7</sup> La transposición de elementos que son lógicamente adyacentes intensifica las connotaciones, porque así la vaciedad y el dolor traspasan sus límites empíricos para contagiar todo el ambiente. En la primera lectura la negación "sin gente" parece indicar la ausencia de seres humanos, pero el último verso aclara que se trata más bien de la ausencia de cualidades humanas en estos seres: "y en mis ojos criaturas vestidas ¡sin desnudo!" (v. 21). Lo que falta no es gente sino la desnudez que significaría autenticidad cándida, valor que estas criaturas no poseen o que yace impotente bajo la envoltura de las apariencias. La omisión del verbo "ver" y la inversión de "ojos míos en" a "en mis ojos" produce la imagen de las criaturas reflejadas en sus ojos sin que el hablante pueda incorporarlas a su conciencia. La falta de desnudez las vuelve inaccesibles y por lo tanto se debe incluir el atributo "vestido" entre los términos de negación. Los ojos de su niñez "vieron" en la segunda estrofa, y en la tercera, sus ojos eran puestos "en" las diversas cosas, lo cual implica participación intencional, mientras que en el tiempo presente del último verso las criaturas son puestas en los ojos, resignadamente pasivos como espejos.

En este poema presenciamos un discurso comparativo que contrasta el pasado, afirmado por la vista y la voz descriptiva, con el presente caracterizado por el sentido negativo del hueco y que termina por silenciar a la voz: "No preguntarme nada" (v. 18). Pero el hueco asume sustancia en el dolor del hablante, que al final levanta la voz en una exclamación angustiada. Esta voz ya adquiere más urgencia y dirección en el poema siguiente, "Paisaje de la multitud que vomita. (Anochecer de Coney Island)" (473) que reproducimos a continuación.

## Paisaje de la multitud que vomita

(Anochecer de Coney Island)

- 1 La mujer gorda venía delante  
arrancando las raíces y mojado el pergamino de los tambores;  
la mujer gorda  
que vuelve del revés los pulpos agonizantes.
- 5 La mujer gorda, enemiga de la luna,  
corría por las calles y los pisos deshabitados  
y dejaba por los rincones pequeñas calaveras de paloma  
y levantaba las furias de los banquetes de los siglos últimos  
y llamaba al demonio del pan por las colinas del cielo barrido
- 10 y filtraba un ansia de luz en las circulaciones subterráneas.  
Son los cementerios, lo sé, son los cementerios  
y el dolor de las cocinas enterradas bajo la arena;  
son los muertos, los faisanes y las manzanas de otra hora  
los que nos empujan en la garganta.
- 15 Llegaban los rumores de la selva del vómito  
con las mujeres vacías, con niños de cera caliente,  
con árboles fermentados y camareros incansables  
que sirven platos de sal bajo las arpas de la saliva.  
Sin remedio, hijo mío, ¡vomita! No hay remedio.
- 20 No es el vómito de los húsares sobre los pechos de la prostituta,  
ni el vómito del gato que se tragó una rana por descuido.  
Son los muertos que arañan con sus manos de tierra  
las puertas de pedernal donde se pudren nublos y postres.
- La mujer gorda venía delante
- 25 con las gentes de los barcos, de las tabernas y de los jardines.  
El vómito agitaba delicadamente sus tambores  
entre algunas niñas de sangre  
que pedían protección a la luna.  
¡Ay de mí! ¡Ay de mí! ¡Ay de mí!
- 30 Esta mirada mía fue mía, pero ya no es mía,  
esta mirada que tiembla desnuda por el alcohol  
y despide barcos increíbles  
por las anémonas de los muelles.  
Me defiende con esta mirada
- 35 que mana de las ondas por donde el alba no se atreve,  
yo, poeta sin brazos, perdido  
entre la multitud que vomita,  
sin caballo efusivo que corte  
los espesos musgos de mis sienes.
- 40 Pero la mujer gorda seguía delante  
y la gente buscaba las farmacias  
donde el amargo trópico se fija.  
Solo cuando izaron la bandera y llegaron los primeros canes  
la ciudad entera se agolpó en las barandillas del embarcadero.

Las dificultades de interpretación aumentan considerablemente en este texto a pesar de, o precisamente, a causa de la cantidad de imágenes detalladas. El uso frecuente del imperfecto crea el tono descriptivo de este discurso, sin situarlo en un tiempo pasado. Sirve más bien para subrayar el carácter habitual del espectáculo fantasmagórico y también para objetivar la voz. Esta voz no deja de irrumpir, sin embargo, a lo largo de la descripción de la manera más directa, en forma de la primera persona del presente. Los cambios que se producen de una perspectiva exteriorizada y distanciada temporalmente por el uso del imperfecto, a otra perspectiva de carácter subjetivo e inmediato, acaban por destruir toda noción de temporalidad, hecho que aumenta la extrañeza del texto. El hablante interviene con expresiones afirmativas y negativas de tipo explicativo como para orientar al receptor, a veces como si se dirigiera a un interlocutor, pero irónicamente sólo difiere más la significación.

Los primeros diez versos describen las acciones de la mujer gorda utilizando el imperfecto --"La mujer gorda venía delante"-- pero ya en el segundo verso la forma progresiva, sin el auxiliar temporal, crea la impresión de actualidad: "arrancando las raíces y mojando el pergamino de los tambores". El contexto temporal se suprime por completo en los versos 3 a 5 que caracterizan a la mujer: "que vuelve del revés los pulpos agonizantes. / "La mujer gorda, enemiga de la luna". Esta descripción resulta enigmática porque las acciones destructivas de la mujer la emparentan con la luna que, por lo general, se asocia con la muerte. Aquí la oposición puede señalar ironía por parte del hablante: la mujer se proclama agente de la vida aunque sus actos demuestran lo contrario; puede señalar la artificialidad de la mujer, que rechaza el fenómeno natural de la muerte, o puede señalar también

una relación de rivalidad entre la mujer y la luna porque desempeñan la misma función fatal. Todas estas interpretaciones afirman su falsedad nociva.

La acción de arrancar raíces señala su destructividad en términos orgánicos que se intensifica por medio de la imagen de los pulpos agonizantes que no pueden adherirse al suelo porque la mujer los vuelve del revés. Estas imágenes de desarraigo en relación con la tierra complementan la separación experimentada por "el árbol de muñones" (447) y "el poeta sin brazos" (474) en relación con el cielo.<sup>8</sup> Esta doble escisión relega las víctimas al hueco: negación de valores terrenales y espirituales. No se sabe con certeza si la agonía de los pulpos se debe a la extirpación porque la elaboración de los detalles descriptivos prescinde de nexos causales. Esta abolición de relaciones explícitas de causa y efecto es una de las características más sobresalientes de este poemario y, cabría añadir, de toda la poesía moderna en general. Como señala Friedrich, también puede suceder lo contrario: la relación seudocausal de elementos incongruentes. Sin embargo, ambos procedimientos destruyen la noción lógica de causalidad para crear un mundo autónomo, regido por la "imaginación dictatorial" que derroca las leyes reales a favor de la lógica poética.<sup>9</sup> La misma abolición de leyes lógicas viene a ser una de las leyes principales de la lógica poética.

El espacio descrito en esta estrofa se caracteriza por la desolación: "por las calles y los pisos deshabitados...(v.6), por las colinas del cielo barrido...(v. 9), en las circulaciones subterráneas" (v. 10). La vacuidad siniestra de la ciudad asume dimensiones cósmicas por la referencia al cielo, cuyo modificante señala ausencia e impotencia. Luego el descenso a la región subterránea que el hablante identifica como cementerios intensifica la impresión de devastación que explica la ausencia de vida.

Las acciones de la mujer se resisten a la interpretación nítida, pero demuestran motivación a pesar de la ausencia de relaciones causales. El hecho de dejar pequeñas calaveras de paloma por los rincones tiene cierta sugestión de ritual malévola porque la reducción de la paloma --símbolo de paz y pureza-- a su calavera, anula estas connotaciones positivas.

Las referencias a las furias y al demonio de pan prestan un tono mitológico al discurso, remontándolo a un pasado tan remoto que resulta atemporal, aunque los banquetes se identifican con "los siglos últimos". La frecuencia de los adjetivos "últimos" y "primeros" es notable a lo largo del poemario. Su función no parece ser concretamente temporal, y sin embargo dividen los acontecimientos entre un pasado reciente y prolongado en el presente de carácter negativo y un futuro ambiguamente jubiloso. La sintaxis no es flexible en este caso porque el orden común de las palabras: "los últimos siglos", nos remitiría a un tiempo histórico, mientras que "los siglos últimos" sugiere que no habrá más, negación que concuerda con las previas imágenes de desolación.

La preposición de generalmente introduce un modificante que define el sustantivo, pero en estos versos esta modificación resulta impenetrable: "las furias de los banquetes de los siglos últimos" (v. 8), "demonio del pan por las colinas del cielo barrido" (v. 9), "un ansia de luz" (v. 10), "el dolor de las cocinas" (v. 12), "las manzanas de otra hora" (v. 13). Friedrich dice que esta clase de metáfora, denominada "genitiva identificante", puede ser una de las más atrevidas:

These metaphors consist of words which, if looked at individually, are as simple as can be and yet, by means of the identifying metaphor, enter into an unusual tension... the most worn and most multivalent

of relational words, the genitive preposition and article, is most permissive of semantic disharmony and the magical union of mutually alien things. 10

Esta disonancia es "identificada" por el hablante que de repente cambia del tono objetivamente descriptivo al tono coloquial o de monólogo: "Son los cementerios, lo sé, son los cementerios" (v. 11), pero la definición resulta ser otro flujo de imágenes disonantes que en vez de clarificar los versos anteriores siguen aumentando su complejidad. Las aseveraciones no comunican nada en el sentido estricto, aunque percibimos una conexión tenue y absurdamente culinaria: "las cocinas", "los faisanes y las manzanas", "nos empujan en la garganta". La única noción rescatable aquí es que la causa de la molestia proviene "de otra hora", alusión que sólo puede referir al pasado porque lo que nos empuja en la garganta tiene que ser algo consumido anteriormente.

Otra vez el dolor se atribuye a un objeto incongruente aunque su resonancia se encuentra en la molestia de sentir que estas cosas nos empujan en la garganta. Estas relaciones enigmáticas se esclarecen un poco a la luz de la próxima estrofa. Como señala Jonathan Culler, hay que otorgar algún valor significativo a la división de las estrofas y los versos. Aunque la supresión de nexos causales produce una aparente arbitrariedad semántica, la estructura obedece a una lógica cuyo análisis revela significaciones ocultas. La siguiente observación de Culler puede aplicarse a la estructura de este poema entre otros:

Otra forma de naturalizar las terminaciones de los versos que no pasa tan rápidamente de la palabra al mundo se basa en lo que podríamos llamar la fenomenología de la lectura. La pausa al final del verso representa una pausa en la lectura y,

por esa razón, produce la ambigüedad sintáctica: intentamos componer en un todo la secuencia que precede a la pausa y luego, después de saltar por encima de la pausa, descubrimos que la construcción no estaba completa en realidad y que a los elementos que preceden a la pausa hay que atribuirles una función diferente en el nuevo todo. 11

Sin embargo, en este caso no se nos conceden suficientes nexos para formular una interpretación y por lo tanto la siguiente estrofa no implica una reformulación, porque la impenetrabilidad difiere las posibles interpretaciones hasta el final.

El primer verso --"llegaban los rumores de la selva del vomito"-- hace pensar, en cierto sentido, en la acción de mojar los pergaminos de los tambores para quitarles la sonoridad. Estos rumores evocan la comunicación a través de un código percusivo que la mujer gorda quiere impedir. "Las mujeres vacías" recuerdan a los seres vestidos del poema "1910" (448) mientras que "los niños de cera caliente" comparten la ausencia de personalidad del niño con "el blanco rostro de huevo" ("Vuelta de paseo", 447). En este caso, la falta de identidad es evocada por el carácter amorfo de la cera cuyo atributo más lógico, contextualmente, sería la blandura, traducida a "caliente" para diferir la correlación inmediata. Los "árboles fermentados" pueden pertenecer a la selva donde se acumulan "alimentos podridos" causantes de la fermentación, que junto con los platos de sal, induce el vómito.

En el verso 19 el hablante interrumpe utilizando la forma imperativa enunciada con afecto: "Sin remedio, hijo mío, ¡vomita! No hay remedio". El imperativo surge en un contexto de negación como en el poema "1910" --"No preguntarme nada"-- pero aquí en vez de quedarse en la resignación angustiada, la voz comunica exigiendo la acción de un receptor. A pesar de ser una acción destructiva por implicar solamente eliminación, el hecho de exigir

algo a alguien indica por lo menos, la posibilidad de la comunicación y el arrojamiento de lo nocivo.

En vez de explicar la razón de su orden, el hablante define a continuación el vómito en términos negativos: "No es el vómito de los húsares sobre los pechos de la prostituta, ./ ni el vómito del gato que se tragó una rana por descuido" (vv. 20-21). El primer caso evoca la conducta frívola y sensual, y el segundo, la equivocación inocente. Ambas imágenes recuerdan el pasado nostálgico que ya comentamos en el poema "1910" (448): "Aquellos ojos míos vieron... el negro duro de las botellas... Aquellos ojos míos... en un jardín donde los gatos se comían a las ranas". Después, para definir el vómito en términos afirmativos, se repite que "Son los muertos" los que en la primera estrofa "nos empujan en la garganta", y que ahora "arañan con sus manos de tierra / las puertas de pedernal donde se pudren nublos y postres" (vv. 22-23). En ambas metáforas los muertos quieren salir desesperadamente de la sepultura. Las puertas de pedernal parecen ser las de la selva del vómito, que se identifica también con los otros espacios negativos de la primera estrofa. La podredumbre de nublos y postres nos remite a los árboles fermentados de la selva, y así descubrimos que los elementos textuales a primera vista incongruentes obedecen al fin y al cabo a unas leyes de filiación, que se ubican más allá de la lógica convencional y que pueden recoger y condensar en un solo texto dimensiones contradictorias y entidades inexistentes. Estas entidades --"árboles fermentados", "selva del vómito", "cocinas doloridas", etc.-- no tienen ningún sentido en sí y por lo tanto no pertenecen a un sistema simbólico. Sólo adquieren sentido por medio de la estructura del poema que establece relaciones imaginarias y superficialmente causales. La dimensión física del vómito obedece a la causalidad

lógica: "los platos de sal", "los faisanes y las manzanas" y "los postres podridos" inducen el vómito, pero en otro nivel esta relación es metafórica. El paralelo entre el vómito físico y el metafórico es un buen ejemplo de la pseudocausalidad, porque la relación concreta sólo facilita nuestra captación del fenómeno poético, sin explicarlo.

Si los muertos nos empujan en la garganta deben estar dentro de nosotros, donde se sitúan, además, las puertas de pedernal asociadas con la selva. Vemos que a pesar del absurdo de estas nociones, las podemos aceptar simplemente porque la estructura del poema logra establecer estas relaciones formalmente. El paralelo entre nuestras gargantas y la selva de vómito con sus mujeres, niños, árboles, y camareros, establece la relación entre el individuo y la sociedad: dos esferas o entidades que aprisionan a los muertos. Junto con estos muertos, "se pudren nublados y postres". La palabra "nublado" es forzada a funcionar como un sustantivo aunque en realidad es un adjetivo que además de "nublado", también puede significar "desgraciado", palabra que funciona como adjetivo y sustantivo, y puede modificar a los muertos. Los postres y otros alimentos como faisanes sugieren el materialismo voraz, mientras que las manzanas llevan la connotación tradicional del pecado original. Veremos en el capítulo dedicado a los discursos imperativos y proféticos, que las imágenes de glotonería caracterizan a los enemigos de la naturaleza quienes incluso llegan a cometer actos simbólicos de canibalismo.

En la tercera estrofa --"El vómito agitaba delicadamente sus tambores" (v. 26)-- el verbo sugiere el temblor de la tierra que anuncia una erupción volcánica. Ante el desastre inminente, las niñas piden protección a la luna de acuerdo con las costrumbres populares que les hace merecer el calificativo "niñas de sangre".<sup>12</sup> La voz cambia de la tercera persona descriptiva a la

primera persona lírica e incluso se identifica a sí misma: "Yo poeta sin brazos" (v. 36). Su postura directa se introduce con las exclamaciones quejumbrosas, cuyo tono de angustia íntima resulta ser más inmediatamente comprensible que los versos anteriores de observación impasible. El verso 30 reitera la noción de la pérdida de la identidad: "Esta mirada fue mía, pero ya no es mía", fenómeno que hemos observado en poemas anteriores. Sin embargo, a diferencia del poema "1910", aquí la mirada no se limita a reflejar el espectáculo y paralelamente, la voz tampoco se limita a su representación. Aquí la mirada es vulnerablemente viva --"tiembla desnuda por el alcohol"(v. 31)-- y percibe visiones: "despide barcos increíbles / por las anémonas de los muelles" (vv. 32-33). A pesar de la vulnerabilidad sugerida por su desnudez, la mirada también implica coraje: "mana de las ondas por donde el alba no se atreve" (v. 35). A la luz del carácter visionario de la mirada, el alba evoca un futuro inminente sólo visto por el poeta. La mirada viene a ser su defensa porque la visión lo salva de la desesperación absoluta. Este cambio que va desde la descripción de un presente degradado, hacia la posibilidad de imaginar una visión --por muy ambivalente que sea-- es uno de los aspectos más significativos del poema. En los siguientes capítulos veremos cómo la formulación de estas visiones conduce a nuevos tipos de discurso que manifiestan la creciente toma de conciencia y esperanza del hablante. Los últimos dos versos de esta estrofa todavía evocan su impotencia: "sin caballo, efusivo que corte / los espesos musgos de mis sienes" (vv. 38-39). El caballo que corta los musgos bajo sus pezuñas veloces sugiere energía creativa que podría liberar la imaginación del poeta.

La última estrofa cierra el texto con una resolución aparente, pero

otra vez la supresión de causalidad dificulta su interpretación. El uso del imperfecto en los versos iniciales sostiene la noción del pasado habitual que se extiende al presente: "Pero la mujer gorda seguía delante / y la gente buscaba las farmacias / donde el amargo tónico se fija" (vv. 40-43). Esta búsqueda tiene una concordancia pseudocausal con el malestar que acompaña el vómito físico, pero lo que anticipamos encontrar en las farmacias es un amargo "tónico" y no "trónico". Si esta frustración de expectativas lógicas no se debe a un mero error ortográfico, entonces la semejanza fónica debe ser un recurso para facilitar nuestra aceptación del "amargo tónico", que correspondería a Cáncer dado el contexto nórdico. 13

Los dos últimos versos constituyen la "resolución" que se sitúa espacialmente en un futuro profético anunciado por el adjetivo "primeros", descrito retrospectivamente: "Solo cuando izaron la bandera y llegaron los primeros canes / la ciudad entera se agolpó en las barandillas del embarcadero". El alogismo sintomático del texto suprime la causa de las acciones y sólo podemos buscar claves formales para interpretarlas. El adjetivo "primeros" contrasta el momento evocado con "los siglos últimos" de la degradación. Si extendemos el contraste léxico al nivel semántico, el nuevo "tiempo" anunciado por los primeros canes tiene que ser positivo, y por lo tanto la acción de agolparse en las barandillas señala que todos van a obedecer al imperativo "¡vomita!". El receptor individual "hijo mío" acaba por abarcar a "la ciudad entera", paralelo que ya notamos en la relación entre el individuo y la sociedad. Con el vómito, cada uno va a tirar abajo su puerta de pedernal, y por la naturaleza colectiva de la acción van a demoler simultáneamente las puertas de la selva. No hay indicio explícito de la causa, pero el penúltimo verso tiene resonancias siniestras y policiales:

"Solo cuando izaron la bandera y llegaron los primeros canes".<sup>14</sup> El adverbio "solo" (sic) connota más que los sustantivos y verbos, a pesar del tono simbólico de éstos.<sup>15</sup> El adverbio establece una relación casi causal porque indica oblicuamente que la acción proviene de una situación límite, caracterizada por las acciones impersonales. Es decir que el modificante temporal "solo cuando", implica la necesidad de medidas extremas para que la acción de vomitar se realice. Esta extreosidad y el tono siniestro parecen contradecir mi anterior interpretación positiva basada en el paralelo "últimos / primeros", pero este tipo de tensión caracteriza la mayor parte de PNY y la interpreto como la oposición complementaria entre la destrucción y la vitalidad que engendra.

En este texto notamos la sensación de atemporalidad producida por el uso del imperfecto, lo cual concede dimensiones míticas a la descripción, que a su vez entra en una relación tensa con el discurso subjetivo e inmediato. La desorientación se debe a la ausencia de símbolos convencionales, cuya función es reemplazada por adjetivos, adverbios y otros signos que en el lenguaje discursivo suelen considerarse secundarios. Aquí el sentido de los sustantivos y verbos depende de los modificantes que orientan la lectura, porque como hemos dicho, el sentido reside más en las relaciones estructurales que en signos aislados. Los sustantivos y verbos que parecen tener valor simbólico por su misterio, sólo crean extrañeza porque el lector no logra determinar claramente sus connotaciones. En la mayoría de los casos, esta frustración se debe al hecho de que el discurso es sumamente auto-referencial.

La extrañeza del texto también proviene de la impersonalidad producida por la supresión de identificación y causalidad: no se sabe quiénes son los muertos, y esta incógnita les otorga la connotación amplia y ambigua de

"todo el pasado". Tampoco sabemos la identidad de las gentes que acompañan a la mujer gorda, aunque la preposición de nos remite normalmente a una definición: "las gentes de los barcos, de las tabernas y de los jardines" (v. 25). Aquí la función de la preposición se subvierte porque en vez de conectar los objetos con sus modificantes al nivel semántico, sólo realiza la conexión sintáctica.

A veces la idea de impersonalidad se expresa por medio de la supresión del sujeto como en el caso: "izaron la bandera". El tono siniestro aumenta porque sin agentes las acciones asumen dimensiones deshumanizadas y por consiguiente, omnipotentes. El uso del artículo definido también produce extrañeza porque implica que deberíamos saber de qué bandera se trata, aunque no disponemos de ningún antecedente.

Generalmente el texto impone exigencias que el lector no puede satisfacer, y esta impotencia crea una tensión pesadillesca de arbitrariedad, que ya no es sólo auto-referencial porque actualiza poéticamente la condena del ser humano a un mundo absurdo.

Para pasar al último análisis de este capítulo transcribo a continuación el poema "Navidad en el Hudson" (478).

#### Navidad en el Hudson

- 1 ¡Esa esponja gris!  
Ese marinero recién degollado.  
Ese río grande.  
Esa brisa de límites oscuros.
- 5 Ese filo, amor, ese filo.  
Estaban los cuatro marineros luchando con el mundo,  
con el mundo de aristas que ven todos los ojos,  
con el mundo que no se puede recorrer sin caballos.  
Estaban uno, cien, mil marineros,
- 10 luchando con el mundo de las agudas velocidades,  
sin enterarse de que el mundo  
estaba solo por el cielo.

El mundo solo por el cielo solo.  
 Son las colinas de martillos y el triunfo de la hierba espesa.  
 15 Son los vivísimos hormigueros y las monedas en el fango.  
 El mundo solo por el cielo solo  
 y, el aire a la salida de todas las aldeas.

Cantaba la lombriz el terror de la rueda  
 y el marinero degollado  
 20 cantaba el oso de agua que lo había de estrechar;  
 y todos cantaban aleluya,  
 aleluya. Cielo desierto.  
 Es lo mismo, ¡lo mismo!, aleluya.

He pasado toda la noche en los andamios de los arrabales  
 25 dejándome la sangre por la escayola de los proyectos,  
 ayudando a los marineros a recoger las velas desgarradas.  
 Y estoy con las manos vacías en el rumor de la desembocadura.  
 No importa que cada minuto  
 un niño nuevo agite sus ramitos de venas,  
 30 ni que el parto de la víbora, desatado bajo las ramas,  
 calme la sed de sangre de los que miran el desnudo.  
 Lo que importa es esto: hueco. Mundo solo. Desembocadura.  
 Alba no. Fábula inerte.  
 Solo esto: desembocadura.  
 35 ¡Oh esponja mía gris!  
 ¡Oh cuello mío recién degollado!  
 ¡Oh río grande mío!  
 ¡Oh brisa mía de límites que no son míos!  
 ¡Oh filo de mi amor, oh hiriente filo!

Este poema pone de manifiesto la voz quebrantada de la negación en una forma extrema. La primera estrofa empieza con la designación de varios objetos con pronombres demostrativos despojados de su función normal, porque no hay ningún indicio anterior de los referentes.

El aspecto más evidente de la estructura del poema es la reiteración final de los objetos iniciales. La consecuente circularidad es parcial, porque los pronombres demostrativos se sustituyen por pronombres personales que junto con la forma exclamativa reducen la distancia que separa la perspectiva demostrativa de la interiorización subjetiva y emocional. En los últimos versos el uso del pronombre posesivo no señala posesión en el sentido común, sino una identificación completa entre el hablante y los objetos.

éstos últimos viniendo a constituir aspectos de su propia conciencia angustiada. En la primera estrofa no se sabe si la palabra "amor" es sinónimo de "filo", o si el hablante se dirige a su amante, pero aquí se aclara que el filo es una característica metafórica de su sentimiento amoroso, aunque la preposición de funciona con su oscuridad habitual.

Al principio se establece una oposición entre los marineros y el mundo que es la gran urbe: "Esa esponja gris", "mundo de aristas", "mundo de las agudas velocidades". Al igual que en el poema anterior, la falta de caballos implica impotencia y, por lo tanto, llegamos a asociar el caballo con la posibilidad de ser libre, noción consistente en el Romancero gitano, aunque aquí su significación es característicamente más ambigua. También hay semejanzas entre el gitano del Romancero y el marinero de PNY. Ambos tienen un estilo de vida libre y móvil que puede implicar una falta de respeto por la ley, y por lo tanto, se encuentran en una lucha contra la sociedad estable que los desprecia y teme. En este poema la sociedad asume dimensiones omnímodas por el término "mundo". Como el gitano, el marinero es una víctima inmolada a pesar de su oposición vigorosa. El adjetivo "recién" suele modificar el participio "nacido", y por lo tanto el modificante "recién degollado" constituye un contraste que intensifica la inoportunidad de su muerte. 16

El desarraigo del marinero viene a ser una metáfora de la condición humana en general, y su multiplicación desde la forma singular hasta cien y mil, sugiere el referente amplio del hombre contemporáneo. La lucha parece ser inútil debido a la insistencia en el desamparo: "sin enterarse de que el mundo / estaba solo por el cielo" (vv. 11-12), negación que en el verso 13 se extiende hasta abrumarlo todo: "El mundo solo por el cielo solo". Este

cielo se relaciona con el cielo barrido que aparece en "Paisaje de la multitud que vomita" (473), el cielo asesino de "Vuelta de paseo" (447), y el cielo desierto de la próxima estrofa.

Los versos 14 y 15, valiéndose del uso característico del verbo "ser", identifican el mundo registrado automáticamente por el hablante: "Son las colinas de martillos y el triunfo de la hierba espesa / Son los vivísimos hormigueros y las monedas en el fango". Además de sus connotaciones industriales, los martillos tienen el sentido elemental de golpear cosas hasta aplastarlas, y la "hierba espesa" es otro signo de estancamiento como "los espesos musgos" del poema anterior. "Los vivísimos hormigueros" constituyen una metáfora deshumanizadora de las multitudes reglamentadas y exentas de individualismo. Y la frase "las monedas en el fango" produce otra imagen visual que junta las nociones de materialismo y corrupción. La reiteración negativa "El mundo solo por el cielo solo" (vv. 13, 16) encierra los dos versos anteriores, separándolos del siguiente que a su vez forma un contraste por su connotación vital: "y el aire a la salida de todas las aldeas" (v. 17). Aunque el aire puede significar "hueco", también sugiere sustento esencial y la posibilidad de un espacio que no sofoca, en medio del desamparo general.

Las metáforas de la tercera estrofa logran una polisemia amplia porque cada signo admite una diversidad de sentidos que pueden formar combinaciones ilimitadas. El verbo "cantar" connota festejo y reverencia, pero la ambigüedad ofusca los límites entre la ironía y la sinceridad:

Cantaba la lombriz el terror de la rueda  
y el marinero degollado  
cantaba el oso de agua que lo había de estrechar;  
y todos cantaban aleluya

La rueda que se asocia lógicamente con la lombriz es una especie de pez, su

enemigo natural; pero el segmento "el terror de la rueda" conjura la imagen del instrumento utilizado en el suplicio antiguo. La rueda en sí implica movimiento circular que a su vez puede implicar fatalidad y encierro. Sin pretender agotar todas las connotaciones del signo quiero señalar la existencia de capas de sentidos complementarios que funcionan por un proceso acumulativo, que se resuelve en la significación última de adversidad: el terror inherente en la lucha de las especies; el terror inherente en las relaciones humanas que dividen los seres en víctimas y torturadores; y el terror cósmico ante los ciclos eternos que aseguran la muerte del individuo.

Estos tres niveles también tienen sus sujetos correspondientes: la lombriz, el marinero y el oso de agua. Este último es una metáfora animista de la muerte: poderosa por ser oso, e inevitable como el flujo del agua: Sin embargo, el verbo "estrechar" connota un gesto más amoroso que cruel. El transcurso del tiempo, al igual que el flujo del agua, lleva a la desembocadura que significa la aniquilación del individuo, sea río o ser animado.

Es de extrañar que las víctimas canten su destino adverso en vez de lamentar o rechazarlo, pero su actitud festiva se explica por el procedimiento de la afirmación relativa: "Es lo mismo, ¡lo mismo!, aleluya" (v. 23). Esto tiene su paralelo negativo: "No importa" que se reitera a lo largo del poemario, y que según García Posada es una variante de la vieja lítotes.<sup>17</sup> Encontramos un ejemplo típico en los versos 28 y 29: "No importa que cada minuto / un niño nuevo agite sus ramitos de venas". Las afirmaciones y negaciones relativas indican la amarga ironía del hablante quien adopta la perspectiva oficial --es decir, reinante-- para deformar los juicios naturales. Por lo tanto, el lector debe entender lo contrario de lo que se dice.

En la cuarta estrofa el hablante se expresa en la primera persona y establece su identificación con los marineros en el acto de ayudarles a recoger las velas desgarradas, metáfora de desorientación y encalladura. Esta identificación se intensifica por la sangre derramada del hablante, aunque es el marinero pluralizado el que es degollado. El espacio "los andamios de los arrabales" evoca peligro, un estado incompleto y la marginación. La imagen concreta es de un proyecto de construcción que puede designar metafóricamente la ayuda que presta a los marineros, o la contemplación solitaria de su propio destino, representado por los marineros que constituyen fragmentos de su conciencia. La única noción clara es el esfuerzo que hace para ayudar a los desventurados, acción inútil en términos prácticos porque el verso 27 afirma su impotencia: "Y estoy con las manos vacías en el rumor de la desembocadura". Si aceptamos que los marineros significan los hombres en general, esta impotencia puede remitirnos a la conciencia de fracaso que el poeta experimenta ante la realidad, la cual resiste a fin de cuentas, la transformación artística.

El siguiente paralelo "No importa que... / Lo que importa es...", invierte el sentido irónicamente y despoja el verbo "importar" de su sentido valorativo para convertirlo en mero registro de lo que observa: la procreación anulada por el parto simultáneo de la víbora que desata el mal. Aquí "la sed de sangre" parece constituir un vicio cruel porque la litotes invierte las connotaciones. El desnudo pertenece a los niños recién nacidos que preservan su integridad, pero en este ambiente degradado, en vez de inspirar el anhelo de pureza, producen indiferencia. El paralelo entre los ramitos de venas y las ramas bajo las cuales se desata el parto de la víbora, sugiere además, que el mal se reproduce ocultado en la sangre de los niños.

Los tres versos siguientes obedecen al estilo telegráfico que se utiliza a menudo en los poemas negativos y que se caracteriza por su economía abrupta y la supresión de conjunciones. Este fenómeno lingüístico imita la afasia de la contigüidad para negar la posibilidad de interconectar los elementos de la percepción. La incoherencia del mundo necesariamente atrofia la percepción, proceso que se refleja en el lenguaje fragmentado. 18

La afirmación "lo que importa es esto" introduce irónicamente los términos absolutos de negación: "hueco. Mundo solo. Desembocadura" (v. 32), términos que señalan la presencia de la nada, el desamparo y la muerte. El futuro es perentoriamente negado por la brevedad que no admite matización: "Alba no. Fábulo inerte" (v. 33), es decir, que la realidad que percibe consiste en una entropía atemporal, negación completa de vitalidad: "Solo esto: desembocadura" (v. 34). En términos más estrechos, la fábula se refiere a la Navidad que ha perdido su significación de salvación porque el cielo está desierto, y sólo queda el acto vacío de cantar las alabanzas en un ritual absurdo. Vamos a volver a este mismo poema en el próximo capítulo para examinar la presencia en él del modo apostrofico y la manera en que puede modificar su significación, a causa de las implicaciones inherentes de este tropo.

Resumiendo, en este capítulo hemos visto que la noción del hueco se basa en la fragmentación y el uso arbitrario del lenguaje, que se manifiestan en la elipsis sintáctica con su supresión de conjunciones, el desposeimiento de verbos o la supresión de sujetos que oculta la significación de las acciones, la bivalencia adjetival que a la vez amplía y complica la modificación, y el uso inmotivado de determinantes y deicticos. También hemos notado que los sustantivos no suelen tener significaciones simbólicas definibles y consistentes

y que, en cambio, los adverbios y las preposiciones, pueden asumir mucha importancia en la orientación de la lectura.

Estos procedimientos tienen el efecto de quebrantar el lenguaje, produciendo un alto grado de ambigüedad. Consecuencia de esta ambigüedad es el valor que va adquiriendo la estructura de los poemas. Frente a la imposibilidad de formular una rigurosa interpretación del sentido referencial del lenguaje utilizado en los poemas, hemos preferido atenernos más a las consideraciones formales, con el propósito de buscar significaciones intrínsecas en la estructura misma. Al nivel semántico estos procedimientos lingüísticos significan la cosificación del mundo y la desorientación del hablante resignado, cuyo enunciado se convierte en un registro mecánico y angustiado.

En las páginas que siguen, examinaré el cambio muy significativo que se da en el poemario y según el cual este discurso balbuciente --reflejo del estado "sordomudo" del hablante-- se convierte en un discurso altamente vocativo que señala tanto la superación del hueco como una toma de conciencia por parte del hablante. Gracias a esta evolución empieza a ordenarse de un modo más inteligible la visión fragmentada que caracteriza al hueco.

## NOTAS

<sup>1</sup> Otros poemas que se prestan bien a este tipo de análisis debido a su código de negación son: "Fábula y rueda de los tres amigos" (449), "Nacimiento de Cristo" (484), "La aurora" (485), "Cementerio judío" (520), y "Pequeño poema infinito" (547).

<sup>2</sup> Richard Predmore señala que en la simbología cristiana el pelo largo indica la voluntad de hacer penitencia, pero yo creo que el hecho de dejarse crecer los cabellos implica más pasividad que una intención expiatoria, porque en este poema el hablante no da indicios de considerarse pecador sino más bien víctima resignada. Véase Predmore, Lorca's New York Poetry, p. 36.

<sup>3</sup> Friedrich, The Structure of Modern Poetry, p. 130.

<sup>4</sup> George Ferguson, Signs and Symbols in Christian Art (New York: Oxford University Press, 1966), p. 2.

<sup>5</sup> Richard Predmore opta por una interpretación marcadamente referencial al decir que este verso señala el efecto nocivo que el acto de publicar tiene sobre el psiquis del autor. Al nivel anecdótico esto concuerda con la actitud de García Lorca, pero como interpretación textual me parece demasiado desarraigada y trivial en relación con el tono angustiado del poema. Véase Predmore, Lorca's New York Poetry, p. 37.

<sup>6</sup> Friedrich, The Structure of Modern Poetry, p. 165.

<sup>7</sup> Ver Roman Jakobson y Morris Halle, Fundamentals of Language (The Hague: Mouton, 1971), especialmente el capítulo 5 "The Metaphoric, and Metonymic Poles", pp. 90-96.

<sup>8</sup> Esta interpretación coincide con la de Betty Jean Craige, Lorca's Poet in New York, pp. 64-65.

<sup>9</sup> Friedrich, The Structure of Modern Poetry, pp. 161-64.

<sup>10</sup> Friedrich, The Structure of Modern Poetry, pp. 167-68.

<sup>11</sup> Culler, La poética estructuralista, pp. 262-63.

<sup>12</sup> Véase I. K. Gibson, "Lorca's 'Balada triste': children's songs and the theme of sexual disharmony in Libro de poemas," Bulletin of Hispanic Studies, XLVI (1969), 21-38, especialmente p. 35:

"Para que un niño consiga el regalo que apetece, saludará a la luna, desde lugar que se le vea bien, durante siete noches consecutivas. Cada noche recitará tres veces la siguiente canción, inclinando la cabeza en forma de saludo, a la conclusión de cada verso:

Luna, lunera,  
Cascabelera,  
Los siete perritos  
A la cabecera."

<sup>13</sup> Miguel García Posada interpreta "el amargo trópico" como el de Cáncer, y agrega que corresponde al "...trópico de la luna de 'El rey de Harlem', es decir: la muerte". Véase Lorca: interpretación de PNY, p. 178.

<sup>14</sup> Según García Posada, la acción de izar la bandera representa la salida de la luna, lo que también explica la llegada de los canes. (Véase la nota siguiente para las connotaciones lunares de los perros). Aunque esta interpretación me parece coherente, creo que el hecho de representar la acción mediante la bandera intensifica las connotaciones siniestras de la luna. Véase García Posada, Lorca: interpretación de PNY, p. 99.

<sup>15</sup> Es notable que el nombre especioso "canes" produzca extrañeza y por lo tanto que tenga más connotación amenazante que "perros". Además, como señala García Posada, el perro se asocia con la muerte porque aulla a la luna. Véase Lorca: interpretación de PNY, p. 281. Véase también Impresiones y paisajes, la primera obra de Lorca, donde se encuentra esta asociación en las páginas 847-48 en Obras completas, Tomo I.

<sup>16</sup> Derek Harris basa su interpretación de este poema en motivos bíblicos. Dice: "Given the religious context, I suggest that the four sailors are the four evangelists, subsequently multiplied by a surrealist caprice, fighting against the mechanistic values of New York. The recently beheaded sailor who precedes them in the poem would thus be John the Baptist. The river Hudson would inevitably double as the Jordan". Aunque esta interpretación parece ser coherente, me parece innecesariamente restrictiva porque en vez de enriquecer la significación del poema, la reduce a una mera alegoría bíblica. Podemos añadir que lejos de ser un capricho surrealista, la multiplicación de los marineros amplía su identidad para abarcar a toda la humanidad. Véase Harris, "The Religious Theme in Lorca's Poeta en Nueva York," Bulletin of Hispanic Studies, 54 (1977), p. 317.

<sup>17</sup> García Posada, Lorca: interpretación de PNY, p. 220.

<sup>18</sup> Véase Rosmarie Waldrop, Against Language? "dissatisfaction with language" as theme and as impulse towards experiments in twentieth century poetry (The Hague: Mouton, 1971), especialmente el capítulo titulado "Disruption between the Semantic and Syntactical Dimensions of Language: Contiguity Disorder," pp. 44-50.

La voz recobrada;

el apóstrofe

El apóstrofe merece ser examinado detenidamente porque más que un recurso o técnica, puede ser considerado como una modalidad discursiva que tiene implicaciones con respecto a la actitud que adopta el hablante frente al mundo. Aparte del contenido o mensaje que puede expresarse por medio del apóstrofe, su misma forma vocativa lleva significación. Sin embargo, este tropo puede expresar diversos estados anímicos y cumplir varias funciones, y García Lorca explota su flexibilidad polisémica a lo largo de su producción poética y dramática.

En este capítulo, voy a basar mi estudio en el capítulo que dedica Jonathan Culler al apóstrofe en su libro The Pursuit of Signs. Empezaré con una definición del modo apostrofico y un examen de sus diversas connotaciones. A continuación voy a comparar el uso del apóstrofe en Libro de poemas<sup>1</sup> y Poeta en Nueva York para trazar el desarrollo cualitativo que ocurre tanto en términos de su función como en su expresividad. Este estudio comparativo también puede ser útil para destacar las posibilidades y las limitaciones de este modo discursivo, y las actitudes que implican sus diversas figuraciones.

Jonathan Culler observa que por lo general los críticos o bien no se detienen a comentar la presencia de apóstrofes, incluso al interpretar los poemas más representativos de este modo discursivo, o bien le niegan toda relevancia específica como forma significativa. La mayoría de los retóricos le conceden la función muy ambigua de intensificador de imágenes apasionadas, aunque la artificialidad explícita de este tropo debe poner en duda su

eficacia como expresión sinceramente mimética de la pasión. Esta artificialidad se debe a su carácter vocativo, que lo diferencia de otros tropos que se manifiestan como figuras ya realizadas: El apóstrofe goza de un estatus especial porque en vez de orientar la atención sobre los referentes, exalta la enunciación misma: el acto de dirigir la palabra poética:

The very brazenness with which apostrophe declares its strangeness is crucial as indication that what is at issue is not a predictable relation between a signifier and a signified, a form and its meaning, but the uncalculable force of an event. Apostrophe is not the representation of an event; if it works, it produces a fictive, discursive event. 2

Para la sensibilidad moderna la desenvoltura de la voz apostrofada puede resultar embarazosa por parecernos una especie de exhibicionismo sentimental, pero nos debemos preguntar si esta reacción negativa no surge de las expectativas acondicionadas por criterios realistas, según los cuales el hablante debe ocultarse para no estorbar la aparente objetividad del texto. Quizá este juicio no tenga ninguna relevancia en la interpretación de textos que carecen de toda pretensión mimética. En vez de pasarlo por alto por no cumplir los requisitos realistas, sería más provechoso buscar las leyes propias del apóstrofe que evidentemente pertenece al mundo ficticio o ritualístico.

Culler señala que el apóstrofe no refiere directamente al mundo real, sino a una tradición de textos poéticos:

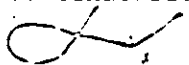
It is the pure embodiment of poetic pretension: of the subject's claim that in his verse he is not merely an empirical poet, a writer of verse, but the embodiment of poetic tradition and of the spirit of poesy. Apostrophe is perhaps always an indirect invocation of the muse.

Devoid of semantic reference, the O of apostrophe refers to other apostrophes and thus to the lineage and conventions of sublime poetry. 3

Observemos que el término "pretensión poética" puede tener la connotación negativa de "falsedad", pero sería absurdamente ingenuo calificar una obra artística de falsa sólo porque no encubre su naturaleza de artefacto. Sin embargo, no se puede prescindir por completo de la noción de verosimilitud, ni en la poesía. La observación de Culler no implica que el éxito de todo apóstrofe se garantice por la intertextualidad. Incluso sin confundir la plausibilidad real con el histrionismo, muchos apóstrofes se destacan por su tono frívolo y sentimental que falsifica el texto, no en el sentido de revelar su naturaleza de artefacto, sino en el sentido de "imitación fracasada de otro artefacto". El fracaso se debe a la imitación servil de recursos convencionales, sin vivificarlos con la novedad que necesariamente emana de toda actualización auténtica. En estos casos los recursos pierden su potencialidad para generar significación y se convierten en ecos vacíos, incapaces de conmover al lector.

El apóstrofe plantea problemas inherentes por su estatus de cliché poético a causa de su larga tradición. Lo que nos interesa saber es si un tipo de discurso convencional genera necesariamente significaciones que también son clichés y por lo tanto inconsecuentes. ¿Cómo se puede afirmar simultáneamente la existencia de convenciones y la originalidad de toda obra creativa? Volveremos a esta pregunta después de examinar los diversos discursos apostrotróficos.

El modo apostrotrófico fue muy cultivado por los poetas románticos porque establece una relación especial entre el hablante y la naturaleza. Dirigir la palabra a un destinatario específico implica que el poeta anticipa



resueltamente una reacción dialogal. Por medio de esta expectación implícita el objeto invocado llega a igualarse con el hablante en la íntima relación de "Yo - Tú". En otras palabras, el discurso que en vez de describir invoca al objeto, lo convierte en sujeto. La comunicación mutua sugerida por el apóstrofe revela una visión subyacente de tipo panteísta, porque invocar la respuesta de objetos implica darles vida o por lo menos, percibir las fuerzas animistas que hay en ellos. Esta percepción hipersensible corresponde a la noción romántica del poeta como un vate o mago clarividente, capaz de sondear las almas de las cosas.

Al examinar la obra juvenil LP, se destaca el discurso apostrofico como característica primordial del estilo del autor, que pone de manifiesto una cosmovisión panteísta. El poema "Cigarra" (24) es un buen ejemplo porque los apóstrofes se dirigen explícitamente al insecto invocado por su nombre o por el pronombre "tú".

¡Cigarra!  
¡Dichosa tú!  
que sobre el lecho de tierra  
mueres borracha de luz. (24)

Cada estrofa invoca la dicha extraordinaria de este ser elemental que se encuentra tan cerca de la fuente divina que su muerte significa una trans migración mística y jubilosa, en vez de la aniquilación. Pero en las dos estrofas penúltimas, el apóstrofe se suprime, reemplazado por la voz de la introspección:

Sea mi corazón cigarra  
sobre los campos divinos.  
Que muera cantando lento  
por el cielo azul herido  
y cuando esté ya expirando  
una mujer que adivino

lo derrame con sus manos  
por el polvo.

Y mi sangre sobre el campo  
sea róssado y dulce limo  
donde claven sus azadas  
los cansados campesinos. (25-26)

Después de esta introspección subjetivizada tanto por la desaparición del "tú" como por la reiteración del pronombre posesivo de primera persona ("Sea mi corazón", "y mi sangre"), el apóstrofe de la última estrofa parece una transformación del "yo", un mero reflejo de los deseos que el sujeto lírico expresa con el paralelismo "claven sus azadas" / "hieren las espadas":

¡Cigarra!  
¡Dichosa tú!  
pues hieren las espadas invisibles  
del azul. (26)

Esta interiorización de la cigarra y de los otros elementos naturales nos hace pensar que aquí el apóstrofe, en vez de establecer la relación entre sujeto lírico y sujeto invocado, dramatiza la voz misma para crear una imagen del hablante como encarnación de una tradición poética. A pesar de que el discurso va dirigido a la cigarra, es evidente que el hablante no anticipa ninguna reacción de ella y por lo tanto en vez de implicar una comunicación mutua, estos apóstrofes sirven para efectuar un monólogo. Esta apropiación de la naturaleza por el espíritu del poeta se manifiesta más explícitamente en el poema "Chopo muerto" (108), donde el árbol le sirve de espejo al hablante que allí contempla su propio destino. La idea de que el hablante puede verse a sí mismo en el árbol, (y que su propia situación se parece a la del árbol), es reforzada por la alusión al remanso / espejo.

¡Chopo viejo!  
 Has caído  
 en el espejo  
 del remanso dormido.  
 Yo te vi descender  
 en el atardecer  
 y escribo tu elegía,  
 que es la mía. (109)

El apóstrofe constituye un acto dramático pero la actitud egocéntrica de estos poemas contradice el concepto de acción exigida por la interacción con el mundo, porque impide el paso al exorcismo de la naturaleza, o a la profecía de algún cambio. La subjetividad radical limita el discurso al lamento ante la frustración de ideales inalcanzables. Aunque el lamento es perfectamente viable como discurso lírico, la reiteración de las mismas estructuras y técnicas retóricas junto con la abundancia desmedida de apóstrofes funcionalmente iguales, disminuye el impacto emotivo que el padecimiento debería tener sobre el lector. Como ya hemos notado, el apóstrofe es un tropo explícitamente artificial por no imitar ningún discurso pragmático, y es también histriónico por su forma exclamativa, dos características que deben ser explotadas de una manera muy controlada para no amenguar su fuerza poética.

Incluso cuando el hablante invoca al receptor en cuanto sujeto, el apóstrofe, que manifiesta el deseo de establecer una relación recíproca, muchas veces contiene signos de impotencia:

If as we tend to assume, post-enlightenment poetry seeks to overcome the alienation of subject from object, then apostrophe takes the crucial step of constituting the object as another subject with whom the poetic subject might hope to strike up a harmonious relationship. Apostrophe would figure this reconciliation as an act of will, as something to be accomplished poetically in the act of

apostrophizing; and apostrophic poems display in various ways awareness of the difficulties of what they purport to seek. Poems which contain apostrophes often end in withdrawals and questions. 4

"Invocación al laurel" (135) constituye un buen ejemplo entre muchos de un final frustrado por el rechazo:

¡Oh gran sacerdote del saber antiguo!  
¡Oh mudo solemne cerrado a quejas!  
Todos tus hermanos del bosque me hablan  
¡sólo tú, severo, mi canción desprecias!

Acaso, ¡oh maestro de ritmo! medites  
lo inútil del triste llorar del poeta. (137)

En cambio, "Árboles" (113) termina con una interrogación debida a la incertidumbre que el hablante experimenta ante el ideal de comulgar con la naturaleza después de la muerte: "¡Árboles! / ¿Conocerán vuestras raíces toscas / mi corazón en tierra?" (113).

Vemos de nuevo en estos ejemplos que la voz apostrofica más que ser genuinamente apelativa, se destaca como acontecimiento vocativo. Dice Culler con respecto al poeta que dirige su discurso a la naturaleza:

He makes himself poet, visionary. Thus, invocation is a figure of vocation. This is obvious when one thinks how often invocations seek pity or assistance for projects and situations specifically related to the poetic vocation, but it can also be inferred from the functionally gratuitous invocations which mark so many poems. If asking winds to blow or seasons to stay their coming or mountains to hear one's cries is a ritualistic, practically gratuitous action, that emphasizes that voice calls in order to be calling, to dramatize its calling, to summon images of its power so as to establish its identity as poetical and prophetic voice. 5

En el poema "Invocación al laurel" (135) encontramos un apóstrofe que se

relaciona directamente con la vocación poética, aunque en vez de solicitar compasión o ayuda, sugiere el rechazo: "lo inútil del triste llorar del poeta" (137).

Lo que diferencia radicalmente el modo apostrofico de LP y PNY es que en el primer poemario la voz del hablante se establece como explícitamente poética, pero con una configuración imitativa de la convención, mientras que en el texto neoyorkino ese mismo tropo ya no es explotado para evocar una sola situación reiterada, sino que se extiende en múltiples formas que lo vuelven polisémico. A un nivel más referencial, el apóstrofe que funciona como un lamento subjetivo sólo reflejado en la naturaleza, tiene que ser monótonamente repetitivo porque la voz introvertida no tiene acceso a la multiplicidad que yace fuera del individuo. El lamento apostrofico mantiene su carácter romántico de ensimismamiento y frustración eterna. Este tipo de explotación del apóstrofe implica una filosofía extremadamente idealista que no puede conducir a la acción porque los objetos del deseo pertenecen a una dimensión trascendente, a la cual sólo el alma puede lograr acceso. En cambio, si el apóstrofe está sinceramente dirigido a receptores con la esperanza implícita de entablar un diálogo, el poeta sale de su contemplación subjetiva y puede imaginar acciones que actualizarían sus deseos. Esta diferencia esencial es lo que distingue los modos apostroficos de LP y PNY.

Al pasar a PNY notamos que el modo apostrofico todavía juega un papel central, ya no como cliché poético sino como forma significativa, porque la convención es revivificada con nuevas significaciones, por medio de una diversificación de destinatarios y funciones.

Para empezar, volveremos al poema "Navidad en el Hudson" (478) cuyo código predominante, como ya hemos demostrado en nuestro análisis del texto,

es de negación. Este poema nos puede servir de puente entre el concepto general de hueco y lo que podemos denominar "la voz recobrada". Este vínculo se establece en la última estrofa donde se utiliza el modo apostrofico. El apóstrofe en este contexto lleva una serie de connotaciones que sugieren una pequeña apertura o, dicho de otro modo, una posible salida del hueco.

En esta etapa inicial en que la voz recuperada se va perfilando poco a poco, todavía percibimos una postura introvertida y angustiada y por consiguiente se subrayan las semejanzas que aún tiene con el modo apostrofico de LP. Sin embargo, la madurez artística de PNY junto con la aparición de esa pequeña apertura resaltan el sentido del cambio esencial que se ha dado hacia una mayor diversificación.

Volviendo a la última estrofa de "Navidad en el Hudson" (478), se apostrofizan los mismos objetos que aparecen meramente señalados al comienzo, y este cambio de la demostración al apóstrofe no es fortuito ni superficial, sino que constituye la significación misma del poema. Señalar los objetos es una operación puramente descriptiva que implica una relación distante e incluso enajenada entre el sujeto lírico y los objetos. La enajenación se acentúa aún más por la estructura paratáctica que en vez de relacionar los elementos, los registra aisladamente como si el hablante fuera incapaz de asimilar y ordenar los datos. La identificación demostrativa sugiere que el mundo sólo se refleja en sus ojos sin llegar a entrar en su conciencia para adquirir así significación.

Al final el discurso cambia radicalmente del registro pasivo inicial a la apelación emotiva que convierte los objetos en sujetos, pero la aparición del pronombre posesivo destruye la autonomía que hasta ese momento han tenido los elementos nombrados. En la última estrofa ya no se sabe si estos objetos

existen fuera en el mundo percibido por el poeta, o si sólo constituyen componentes de su propia conciencia cerrada. Este fenómeno se presta a una interpretación paradójica: puede ser el hablante quien pierde su autonomía porque su conciencia se fragmenta en objetos dispersos, o pueden ser los objetos los que pierden su autonomía al ser absorbidos en la conciencia del hablante. Culler hace la siguiente observación acerca de estas posibles implicaciones paradójicas del apóstrofe:

To read apostrophe as sign of a fiction which knows its own fictive nature is to stress its optative character, its impossible imperatives: commands which in their explicit impossibility figure events in and out of fiction. This line of thought has already led beyond the third level of reading, at which apostrophe was a way of constituting a poetical persona by taking up a special relation to objects. It has led to a fourth level at which one must question the status so far granted to the thou of the apostrophic structure and reflect on the crucial though paradoxical fact that this figure which seems to establish relations between the self and the other can in fact be read as an act of radical interiorization and solipsism. 6

No estoy de acuerdo con Culler cuando dice que la explícita naturaleza fictiva del modo apostrofico revela la imposibilidad de los imperativos, porque siempre tienen validez dentro de la fe y la lógica poéticas. Esta afirmación de Culler podría destruir toda la significación de PNY porque para apreciar la trayectoria que va desde la impotencia hasta la actitud voluntariosa y profética del hablante es necesario distinguir entre un solipsismo inicial y la actitud comunicativa de la voz profética. Yo diría más bien que el apóstrofe manifiesta solipsismo dentro del código negativo como observamos en este poema, donde los límites convencionales entre el mundo objetivo y la conciencia del sujeto se ofuscan. En este caso, el apóstrofe

crea solipsismo en vez de comunicación.

Al principio "ese marinero recién degollado" (v. 2) aparece como un ente externo a la conciencia, pero luego en la cuarta estrofa es el hablante quien deja su sangre por la escayola de los proyectos, y aunque se desangra ayudando a los marineros, sus "manos vacías" y el "mundo solo" son imágenes de enajenación que niegan la posibilidad de actualizar relaciones significativas. El apóstrofe interioriza por completo al marinero que al final no parece ser otro que el hablante: "¡Oh cuello mío recién degollado!" (v. 36). De la misma manera cada objeto externo viene a constituir un aspecto del hablante a través del apóstrofe. "¡Esa esponja gris!" (v. 1), metáfora de la gran urbe construida de esqueletos y poblada por parásitos como una esponja marinera, viene a sugerir el cerebro del hablante que la apostrofiza.<sup>7</sup> "Ese río grande" (v. 3), cuyo primer referente es el Hudson, viene a connotar el transcurso de la vida del hablante que se encuentra "en el rumor de la desembocadura" (v. 27), metáfora de la muerte. La brisa se relaciona con "el aire a la salida de todas las aldeas" (v. 17) que, como hemos dicho, sugiere vitalidad y liberación, pero su modificación "de límites oscuros" (v. 4) agrega otras dimensiones. Según Richard Predmore, el adjetivo "oscuro" se refiere al amor homosexual que aparece en varios poemas, pero creo que es importante evitar una asociación de pecado.<sup>8</sup> La oscuridad evoca más bien una pasión libremente irracional, y por lo tanto los límites oscuros señalan la falta de restricciones sobre una pasión instintiva que no hace caso de las convenciones. El apóstrofe "¡Oh brisa mía de límites que no son míos!" (v. 38) nos hace pensar que "brisa" simboliza el camino natural que corresponde a cada individuo y especie. El hablante dice que es suya porque empieza a discernir el camino, que en su caso va hacia la desembocadura

o la muerte. Sin embargo, al mismo tiempo los límites no le pertenecen porque este camino corresponde a todos y no puede ser desviado por nadie.

La aniquilación de la individualidad en el acto amoroso tiene asociaciones de violencia evocadas por la conjunción de "filo" y "amor". En la estrofa demostrativa estos dos elementos aparecen paratácticamente)--"Ese filo, amor, ese filo" (v. 5)-- pero en el último verso los dos elementos se juntan en una relación modificante "Oh filo de mi amor...", y luego en una asociación más completa de dolor y pasión a la vez: "...oh hiriente filo!"

La apelación de los objetos no conjura su ayuda ni su compasión, sino que los alza extáticamente para que se contemplen como componentes del ser que se siente a punto de desintegrarse en la desembocadura. Aquí no hay ninguna pretensión de conversar con la naturaleza y la introversión final se actualiza abiertamente por la forma posesiva. Como dice Culler, "the fact that apostrophe involves a drama of 'the one mind's' modifications more than a relationship between an I and a you emerges with special clarity in poems with multiple apostrophes".<sup>9</sup>

Al igual que en los poemas juveniles, las funciones principales del apóstrofe aquí son el solipsismo y el lamento, pero los resultados son muy diferentes. A pesar de la falta de esperanza indicada por el código negativo, hay una perspectiva sobre el mundo, el cielo y la humanidad, que señala una intención de superar el hueco. Y si al final fracasa, el fracaso no queda dentro del marco egocéntrico que caracteriza la mayor parte del primer poemario. Los marineros y todos los que cantaban aleluya ante el cielo desierto, también fracasan. El solipsismo producido por la apropiación apostrofica no surge del idealismo individualista porque, como ya hemos notado, el último verso significa la doble disolución del individuo: muerte

amorosa que en este poema transforma el solipsismo en un medio de expresión emotiva. En vez de limitarse al lamento de un destino personal, este discurso apostrofico que incorpora elementos exteriores también extiende el lamento al mundo, a través del amor que siempre implica una apertura. Sin embargo, estos apóstrofes no constituyen una verdadera invocación porque la apertura no conduce a ninguna visión profética de actualización. Aquí la única forma de actualización es el amor en la muerte, pero esta noción adquirirá dimensiones activas en la mayoría de los poemas neoyorkinos.

Culler cita una observación que en su libro Beyond Formalism, hace Geoffrey Hartman sobre los poemas apostroficos de Blake. La observación resulta sumamente iluminadora si se aplica a PNY:

We feel at once their intensely vocative nature -- that the prophetic or speaking out and the invocational or calling upon are more important than their conventional subject. Their mood is never purely descriptive but always optative or imperative: what description enters is ritual in character. It evokes an epiphany so strongly as to carry the poet towards it. 10

En "Navidad en el Hudson" todavía no aparece la voz imperativa y la optativa es completamente implícita en la forma del apóstrofe. La epifanía es el amor negado por el cielo desierto, y recuperado en la enunciación final como puro acto poético, cuya significación optativa se sugiere en el hecho de ayudar a los marineros en su lucha contra la adversidad ubicua.

En "Poema doble del lago Eden" (489-90), el apóstrofe se dirige hacia la niñez del hablante para lamentar la pérdida de su pureza, y sin embargo este texto no se limita a una mera evocación de la nostalgia. La manera en que se utiliza en este texto es interesante porque se combina con la descripción en tercera persona que divide el tiempo en dos planos de enunciación, aunque

el referente se compone de tres: a) el pasado remoto descrito en los dos primeros versos "Era mi voz antigua / ignorante de los densos jugos amargos"; b) el mismo plano enunciativo que en la primera lectura parece situarse en el presente hasta que llegamos a la última estrofa donde vemos que constituye más bien un marco temporal que sitúa todo el poema en un pasado reciente: "Así hablaba yo" (v. 44); y c) el presente de esta última estrofa, en que la voz parece venir de la ultratumba: "y allí donde flota mi cuerpo entre los equilibrios contrarios" (v. 49).

Hay un movimiento significativo desde el apóstrofe exclamativo que lamenta la pérdida de los valores en la segunda estrofa, hasta el largo discurso optativo que pide su recuperación, y finalmente la situación enunciativa que resulta ser muy ambigua, porque no sabemos si "la bruma y el Sueño y la Muerte" lograron atrapar al hablante. Digo que es un movimiento significativo porque va desde el lamento, que como hemos notado, implica impotencia, hasta la recuperación ambigua de la voz, que a pesar de la presencia de la muerte, implica la realización de su deseo. La "voz antigua" cobra sustancia a través de su presencia animista que sugiere proximidad y la posibilidad de recuperación porque este tipo de imagen implica vigor y existencia real: "La adivino lamiendo mis pies" (v. 3), "Estás aquí bebiendo mi sangre" (v. 10). Las significaciones de esa voz se suman en el apóstrofe de la segunda estrofa:

¡Ay voz antigua de mi amor,  
ay voz de mi verdad,  
ay voz de mi abierto costado,  
cuando todas las rosas manaban de mi lengua  
y el césped no conocía la impasible dentadura del caballo! (vv.5-9).

El hablante invoca el amor, la integridad y el dolor auténtico que caracterizaban

la realidad de la niñez "cuando todas las rosas manaban de mi lengua" (v. 8), descripción que anuncia la nueva conciencia profetizada en "Ciudad sin sueño" (480): "veremos brillar nuestro anillo y manar rosas de nuestra lengua" (v. 31). Pero la ignorancia de "la impasible dentadura del caballo" (v. 9) no resurgirá en la nueva visión porque el poeta invoca una conciencia lúcida, y no una vuelta al paraíso de la ignorancia o al mundo perdido de la niñez. La dentadura del caballo sugiere el despertar del erotismo y también la aniquilación que se relaciona con el amor. Pero el poeta no desea apaciguar las fuerzas destructivas, sino convocarlas porque el sacrificio parece ser inevitable y necesario para la re-creación del mundo. Esta actitud será mucho más evidente en los poemas que examinaré en el último capítulo sobre los discursos imperativos y proféticos.

La invocación de su voz antigua es significativa porque si esa voz respondiera, el poeta podría liberarse de la falsedad y la impotencia que amenazan con destruir su obra y su integridad. Este deseo se explicita en el apóstrofe de la séptima estrofa: "¡Oh voz antigua, quema con tu lengua / esta voz de hojalata y de talco!" (vv. 30-31), y otra vez en la novena estrofa:

Quiero llorar diciendo mi nombre,  
rosa, niño y abeto a la orilla de este lago,  
para decir mi verdad de hombre de sangre  
matando en mí la burla y la sugestión del vocablo (vv. 36-39).

A diferencia de "Navidad en el Hudson", el discurso apóstrofico en este poema pasa del lamento al deseo, e incluso al imperativo que siendo dirigido a su propia voz, es todavía un deseo de auto-mejora: "Déjame pasar la puerta.": (v. 14).

Jonathan Culler señala que el apóstrofe diferencia la lírica de la

narrativa porque ésta se caracteriza por una temporalidad referencial con su inevitable secuencialidad, causalidad y lógica, mientras que el apóstrofe se realiza necesariamente en el presente de la enunciación. A primera vista este presente vocativo parece ser atemporal porque generalmente se prescinde de verbos y otros deícticos temporales como vimos en "Navidad en el Hudson". No obstante, en este texto y en el conjunto de la obra, la noción de tiempo es significativa porque los tipos de discurso --negación, invocación, exhortación y promesa-- configuran el movimiento temporal pero auto-referencial de la conciencia. Dice Culler:

The tension between the narrative and the apostrophic can be seen as the generative force behind a whole series of lyrics. One might identify, for example, as instances of the triumph of the apostrophic, poems which, in a very common move, substitute a fictional, non temporal opposition for a temporal one, substitute a temporality of discourse for a referential temporality. In lyrics of this kind a temporal problem is posed: something 'once present' has been lost or attenuated; this loss can be narrated but the temporal sequence is irreversible, like time itself. Apostrophes displace this irreversible structure by removing the opposition between presence and absence from empirical time and locating it in a discursive time. 11

En "Poema doble del lago Eden" la pérdida o atenuación remite a la voz antigua del poeta que contrasta con "esta voz de hojalata y de talco" (v. 31) del tiempo discursivo, bipolaridad temporal y significativa que queda señalada por el adjetivo "doble" del título. Como dice Culler, el apóstrofe subvierte el carácter irreversible de la narración, lo cual significa por un lado que el tono optativo traspasa la nostalgia, y por otro la recuperación del valor perdido --en este caso su voz antigua-- adquiere potencial.

Como se sitúan en el tiempo del discurso mismo, los lamentos, deseos e

imperativos se liberan de la causalidad implicada en toda relación temporal, y esta debilitación de la lógica también intensifica el impacto emocional. Sin embargo, cada poema contiene una evolución o movimiento que sólo podemos conceptualizar dentro de un marco temporal, pero este tiempo interno resulta en un desplazamiento de la significación. Un ejemplo del transcurso ambiguo se encuentra en el cambio espacial de la voz antigua. En la primera estrofa el hablante dice "La adivino lamiendo mis pies" (v. 3), pero en la penúltima ha subido: "voz mía libertada que me lames las manos" (v. 41). La modificación "libertada" sugiere que sus deseos de recuperar la autenticidad se realizaron, y que las manos del poeta tienen una significación especial que se asocia con la voz, porque evocan la realización de acciones y obras. Recordemos también su lamento en "Paisaje de la multitud que vomita" (473) donde la impotencia se expresa en una imagen de amputación: "yo, poeta sin brazos, perdido" (v. 36). La voz pudo liberarse porque el tiempo del discurso no condena ningún hecho a un pasado lógicamente irrevocable. Su liberación implica la liberación del poeta, cuya integridad se manifiesta en su desnudo, término que ya hemos comentado en el contexto de la negación de la autenticidad: "y en mis ojos criaturas vestidas ¡sin desnudo!" ("Vuelta de paseo", 447). Pero parece que se alcanza la libertad en la muerte, muerte simbolizada por la luna y la desintegración del tiempo: "En él laberinto de biombos es mi desnudo el que recibe / la luna de castigo y el reloj encerizado" (vv. 42-43). Esta noción de la liberación de la voz es actualizada en los discursos cambiantes que vamos trazando. Aquí el poeta ha superado su estado sordomudo y aunque se encuentra al final en el limbo de la muerte, la liberación de la voz va a permitir las múltiples formas apostróficas que caracterizan la mayoría de los poemas.

La última estrofa descubre que todo el poema ha sido retrospectivo y enunciado desde el espacio ambiguo donde flota el cuerpo del poeta. Aunque aquí todavía falta una proyección hacia un futuro visionario, el lector vislumbra una dimensión profética al pensar en el texto insistentemente imperativo de Nietzsche, Así hablaba Zaratustra.<sup>12</sup> La referencia a Saturno orienta la visión hacia un pasado remoto cuando el padre autocrático de Júpiter efectuó la Edad de Oro, época que en este contexto lleva connotaciones negativas de entropía: "Así hablaba yo. / Así hablaba yo cuando Saturno detuvo los trenes / y la bruma y el Sueño y la Muerte me estaban buscando" (vv. 44-46).<sup>13</sup> La dimensión de los equilibrios contrarios puede ser interpretada coherentemente, en el marco de la totalidad de la obra, como la armonía circular de la aniquilación y la creación que son equilibradas porque son interdependientes.

El destino del poeta resulta mucho más ambiguo y, por lo tanto, menos estrictamente negativo que en los poemas que terminan en el hueco. Aquí la posibilidad de recuperar la voz antigua es intimada por su presencia vagamente zoomorfa, y a pesar de la aparente aniquilación final del poeta, su espacio equilibrado sugiere que la muerte sólo constituye la mitad de un proceso que luego genera vida. Este es uno de los pocos ejemplos de introspección en PNY. Generalmente el discurso apostrofico se dirige a personas o a entidades abstractas como veremos a continuación.

En "El niño Stanton" (495) se concretiza el abstracto "hijo mío" que aparece con frecuencia a lo largo de la obra, y aunque en otros poemas simboliza el destinatario ficticio que connota al prójimo, aquí el imperativo se dirige personalmente a Stanton:

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. (vv. 47-52).

Este tipo de admonición reposada y realista es un caso único en toda la obra y ayuda a entender la significación de la naturaleza, que será más ambigua al asumir formas apocalípticas. Aquí se trata de la naturaleza referencial la que podría ser una fuente de sabiduría para el hombre, si no fuera por el desarraigo que sufre en la urbicultura.

Stanton es todavía íntegro por ser niño y su conciencia se asocia con la irracionalidad y la bestialidad: "¡Oh mi Stanton, idiota y bello entre los pequeños animalitos" (v. 23). Su fuerza radica en la inocencia bestial: "Tu ignorancia es un monte de leones, Stanton" (v. 35). Estos serán también los valores del futuro profético, que ya empieza a ser actualizado por los niños en "Panorama ciego de Nueva York" (482): "Y algunos niños idiotas han encontrado por las cocinas / pequeñas golondrinas con muletas / que sabían pronunciar la palabra amor" (vv. 24-26). La lucidez irracional de los niños contrasta con otro tipo de bestialidad domesticada que caracteriza a los hombres, representados como entes anónimos e intangibles, vestidos de segunda mano, lo cual es evocativo de su aspecto uniforme y falta de personalidad: "Un traje abandonado pesa tanto en los hombros / que muchas veces el cielo los agrupa en ásperas manadas" (vv. 18-19).

Volviendo a "El niño Stanton" (495), vemos que se trata de nuevo de un poema que desemboca en el fracaso, pero esta vez el poeta afirma que levantará la voz a la salida que parece ser el caos aniquilador: "Y yo, Stanton, yo solo, en olvido, / con tus caras marchitas sobre mi boca, / iré penetrando a

voces las verdes estatuas de la Malaria" (vv. 59-61). El hecho de ir a voces infunde su acto con una dimensión triunfante, a pesar de la última imagen de muerte y enfermedad. Las verdes estatuas evocan podredumbre orgánica y quiéscencia, dos características de la muerte, mientras que la Malaria, además de asociarse con la naturaleza tropical que arrasará a la decadencia, produce alucinaciones, fenómeno que podría relacionarse con el papel o las dotes del poeta visionario.

En la "Oda a Walt Whitman" (528) hay varios tipos de discurso apostrofico: interrogativo, elogioso, atributivo, acusador, imperativo y optativo. El primer apóstrofe se dirige a la entidad abstracta de Nueva York utilizando un tono acusativo que se vale de preguntas a las que la ciudad no puede contestar, no por su naturaleza abstracta, sino por su degeneración e inconciencia:

Nueva York de cieno,  
 Nueva York de alambre y de muerte.  
 ¿Qué ángel llevas oculto en la mejilla?  
 ¿Qué voz perfecta dirá las verdades del trigo?  
 ¿Quién el sueño terrible de tus anémonas manchadas? (vv. 24-28).

La respuesta evidente es "Walt Whitman" u otro espíritu parecido, que puede ser el mismo poeta quien en este apóstrofe afirma su poder profético.

El poema abre con un abanico de imágenes que representan las actividades pragmáticas de los ciudadanos: el sexo, el trabajo de masas al servicio del capital y la educación técnica:

Por el East River y el Bronx  
 los muchachos cantaban enseñando sus cinturas,  
 con la rueda, el aceite, el cuero y el martillo.  
 Noventa mil mineros sacaban la plata de las rocas  
 y los niños dibujaban escaleras y perspectivas (vv. 1-5).

Luego la segunda y la cuarta estrofa designan las actividades, deseos y mentalidad que no tiene nadie pero que corresponden a Walt Whitman. Vemos este paralelismo entre la segunda y la séptima estrofa que alaba al poeta. Refiriéndose a la multitud dice "Pero ninguno se dormía, / ninguno quería ser el río" (vv. 6-7) atributos que se afirman en el elogio del poeta norteamericano: "soñabas ser un río y dormir como un río / con aquel camarada que pondría en tu pecho / un pequeño dolor de ignorante leopardo" (vv. 42-44). Aquí los actos de dormir y soñar connotan la conciencia abarcadora que confluye con los elementos naturales, noción que tiene afinidades con la filosofía surrealista a pesar de las diferencias con respecto a la ejecución artística. Se observa además la relación armoniosa entre el dolor, el amor, y la ignorancia bestial, que se juntan en una significación global. Los homosexuales denunciados por el hablante no tienen esa conciencia completa, y en la siguiente acusación vemos el sentido que se atribuye a la revelación del sueño: "madres de lodo, arpias, enemigos sin sueño / del Amor que reparte coronas de alegría" (vv. 103-104). La "A" mayúscula evoca toda una manera de ser que trasciende las relaciones eróticas y sentimentales. Este "Amor" parece constituir el sentido primario de la vida captado por la "supraconciencia", infinitamente más penetrante y abarcadora que la lógica.

Lo que se denuncia con más vehemencia en ciertos homosexuales es la falta de libertad e individualidad. Se agrupan como las "ásperas manadas" para señalar a Walt Whitman en un vano intento de solidaridad que no merecen debido a su falta de autenticidad. En la estrofa 11 se nombran las actividades innobles que Walt Whitman no comparte con los "maricas de las ciudades"; el sadomasoquismo, la explotación sexual de niños, la necrofilia y la prostitución, actividades practicadas con culpabilidad y cobardía:

Pero tú no buscabas los ojos arañados,  
ni el pantano oscurísimo donde sumergen á los niños,  
ni la saliva helada,  
ni las curvas heridas como panza de sapo  
que llevan los maricas en coches y terrazas  
mientras la luna los azota por las esquinas del terror (vv. 67-72).

La siguiente estrofa contrasta la pureza y el equilibrio que caracterizan a Whitman con la depravación de los maricas:

Tú buscabas un desnudo que fuera como un río,  
toro y sueño que junte la rueda con el alga,  
padre de tu agonía, camelia de tu muerte,  
y gimiera en las llamas de tu ecuador oculto (vv. 73-76).

El primer verso expresa la autenticidad relacionada con la fuerza y orientación naturales que deben armonizar las dimensiones contrarias de la actividad y la contemplación, la tecnología y la naturaleza, la lógica y la imaginación. Estas exigencias del desnudo producen la pasión de Whitman que, como la pasión de Cristo, combina la agonía con la pureza simbolizada por la blancura de la camelia.

El verbo "gemir" aparece en varios poemas y generalmente tiene connotaciones positivas. Suele aparecer en el contexto del dolor que es un aspecto inevitable de la conciencia despierta, identificada más explícitamente en "Panorama ciego de N.Y." (482): "El verdadero dolor que mantiene despiertas las cosas / es una pequeña quemadura infinita / en los ojos inocentes de los otros sistemas" (vv. 15-17). En el mismo texto, la búsqueda del poeta demuestra la afinidad esencial que le une a Walt Whitman: "Yo muchas veces me he perdido / para buscar la quemadura que mantiene despiertas las cosas" (vv. 35-36). El gemido se asocia además con animales, como vemos en las imágenes que evocan un futuro en "El rey de Harlem" (459), donde la sangre, doble símbolo de aniquilación y vitalidad, asumirá una forma ambiguamente

canina: "Es la sangre que viene, que vendrá... para gemir al pie de las camas ante el insomnio de los lavabos / y estrellarse en una aurora de tabaco y bajo amarillo" (vv. 67, 70-71).

En la "Oda" (528), el poeta describe la agonía de Walt Whitman en términos de un animal herido: "que gemías igual que un pájaro / con el sexo atravesado por una aguja" (vv. 35-36), imagen que resurge en la evocación de su desnudo: "y gimiera en las llamas de tu ecuador oculto" (v. 76). Las llamas señalan pasión y purificación, mientras que el ecuador sugiere el límite entre los dos hemisferios de la conciencia, que ambos poetas se empeñan en reconciliar. El término "ecuador" significa "igualar" y físicamente se refiere a la división de la Tierra por los puntos donde es nula la inclinación de la aguja imantada, imagen que se puede asociar con la aguja que le atraviesa el sexo y produce el gemido de pájaro que es su poesía.

El apóstrofe atributivo identifica a los que no merecen el desprecio, después de una aclaración importante acerca de la procreación, que según esta visión no debe constituir la razón de ser del hombre, ni mucho menos de los hombres cuya sexualidad no se basa en la unión de los opuestos:

Porque es justo que el hombre no busque su deleite  
 en la selva de sangre de la mañana próxima.  
 El cielo tiene playas donde evitar la vida  
 y hay cuerpos que no deben repetirse en la aurora (vv. 77-80).

En la siguiente estrofa el rechazo de la procreación se justifica en términos sociales más amplios que señalan la impropiedad de las circunstancias para sostener nueva vida. La impropiedad surge del ritmo tecnocrático y la violencia de este mundo donde los recién nacidos son lanzados en seguida a la muerte en vez de la vida:

Agonía, agonía, sueño, fermento y sueño.  
 Este es el mundo, amigo, agonía, agonía.  
 Los muertos se descomponen bajo el reloj de las ciudades,  
 La guerra pasa llorando con un millón de ratas grises,  
 los ricos dan a sus queridas  
 pequeños moribundos iluminados,  
 y la vida no es noble, ni buena, ni sagrada (vv. 81-87).

Muchos críticos interpretan este último verso en términos ontológicos, pero tomando en consideración los pasajes visionarios referentes al nuevo mundo, parecería que se denuncia esta vida desorientada y pre-caótica. De otra manera, el último verso del poema carecería de sentido. Los últimos versos expresan claramente los deseos que el poeta tiene para Walt Whitman y para el mundo corrompido. "La noche más honda" se relaciona con el "niño negro", porque son las dos etapas del proceso purificador --la destrucción y el advenimiento del nuevo mundo natural:

Quiero que el aire fuerte de la noche más honda  
 quite flores y letras del arco donde duermes  
 y un niño anuncie a los blancos del oro  
 la llegada del reino de la espiga (vv. 134-37).

En los poemas estudiados encontramos una gran diversidad de discursos apostroáficos que reflejan actitudes distintas, pero reservamos los discursos imperativos y proféticos para el último capítulo, porque implican otra modificación significativa en la visión del poeta. Aquí ya se intima la voz profética, pero todavía se expresa en términos optativos como en la última estrofa que acabamos de citar. Otras veces la voz profética sólo se refiere a la destrucción, y es formulada en términos vagamente amenazantes:

Cuando la luna salga  
 las poleas rodarán para turbar el cielo;  
 un límite de agujas cercará la memoria  
 y los ataúdes se llevarán a los que no trabajan (vv. 20-23).

En conclusión, espero haber resuelto la paradoja que planteé al principio del capítulo, acerca de la tensión que parece existir entre convención y creatividad. Aunque el apóstrofe es un cliché retórico, creo que en PNY su explotación frecuente no resulta tautológica, porque expresa múltiples estados de ánimo y actos ficticios. Esta riqueza expresiva demuestra que a pesar de ser convencional, una forma retórica puede generar polisemia y originalidad.

Como ya hemos dicho, el apóstrofe siempre implica una actitud vocativa frente al mundo, con el cual el poeta desea comulgar. García Lorca lleva esta visión de reciprocidad audazmente a ámbitos que sobrepasan las implicaciones comunes de este tropo. En vez de establecer un contacto unilateralmente subjetivo con el mundo, su poesía extiende las relaciones empáticas a dimensiones míticas, a través de los discursos proféticos y ritualísticos, que examinaré en el último capítulo.

En medio de la poesía surrealista y otras tendencias vanguardistas que cultivan un subjetivismo exacerbado, PNY se destaca por su originalidad al combinar la dimensión subjetiva del individuo --su angustia, sus deseos, su rabia y su amor visionario-- con la dimensión externa de la naturaleza. La comunión es, por lo tanto, mucho más radical que en la visión romántica, porque la naturaleza en PNY es superior al hombre. Encontramos varias alusiones a esta idea, tanto en las obras creativas de García Lorca como en sus comentarios críticos o simplemente personales. En una carta a Melchor Fernández Almagro de julio 1923, por ejemplo, escribe:

Frente al mar olvido mi sexo, mi condición, mi alma,  
mi don de lágrimas..., ¡todo! Solo me pincha el  
corazón un agudo deseo de imitarlo y de quedarme  
como él, amargo, fosfórico y desvelado eternamente.

Es curioso que yo no tenga envidia ni desee cosas de hombre, sino cosas de las Cosas... 14

También en el prólogo a su primera obra dramática El maleficio de la mariposa (1920), ya expresa claramente lo que entiende por igualdad, y anuncia su visión del advenimiento del reino natural:

¿Por qué os causan repugnancia algunos insectos limpios y brillantes que se mueven graciosamente entre las hierbas? ¿Y por qué a vosotros los hombres, llenos de pecados y de vicios incurables, os inspiran asco los buenos gusanos que se pasean tranquilamente por la pradera tomando el sol en la mañana tibia? ¿Qué motivo tenéis para despreciar lo ínfimo de la Naturaleza? Mientras que no améis profundamente a la piedra y al gusano no entraréis en el reino de Dios. También el viejo silfo le dijo al poeta: "Muy pronto llegará el reino de los animales y de las plantas; el hombre se olvida de su Creador, y el animal y la planta están muy cerca de su luz; di, poeta, a los hombres que el amor nace con la misma intensidad en todos los planos de la vida; que el mismo ritmo que tiene la hoja mecida por el aire tiene la estrella lejana, y que las mismas palabras que dice la fuente en la umbría las repite con el mismo tono el mar; dile al hombre que sea humilde, ¡todo es igual en la Naturaleza!" 15

Años más tarde modificará un poco la noción de la igualdad, y en su conferencia sobre PNY dice:

Después... otra vez el ritmo frenético de Nueva York. Pero ya no me sorprende, conozco el mecanismo de las calles, hablo con la gente, penetro un poco más en la vida social y la denuncio. Y la denuncio porque vengo del campo y creo que lo más importante no es el hombre. 16

Aunque cuando empieza, al parecer, a compartir la fe republicana de sus compañeros de generación en los años treinta --modificando de nuevo su visión, esta vez en favor del hombre-- estas citas ayudan a aclarar el

sentido de la cosmovisión de PNY. Veremos a continuación que lejos de dictar órdenes a los agentes de la naturaleza, por razones románticamente egocéntricas, el imperativo apostrofico invoca y exalta la legítima autoridad y poder de la naturaleza. Por "naturaleza" no entendemos "materia orgánica" exclusivamente, sino el camino esencial caracterizado por sus normas que generan armonía y perpetuidad. En el siguiente capítulo voy a examinar estas normas, que en la poesía lorquiana suelen ser representadas muy concretamente en términos espaciales, recurso que las vuelve tangibles y por lo tanto, realizables.

## NOTAS

<sup>1</sup>Seguimos utilizando la misma edición de Obras completas, Tomo I, en la cual Libro de poemas aparece en las páginas 4-150. Desde ahora en adelante vamos a referirnos a este libro con la abreviatura LP. Dado que citamos pocos versos de este libro, en lugar de indicar los números de los versos simplemente indicamos los números de página.

<sup>2</sup>Jonathan Culler, The Pursuit of Signs (London: Routledge and Kegan Paul Ltd., 1981), pp. 152-53.

<sup>3</sup>Culler, The Pursuit of Signs, p. 143.

<sup>4</sup>Culler, The Pursuit of Signs, p. 143.

<sup>5</sup>Culler, The Pursuit of Signs, p. 142.

<sup>6</sup>Culler, The Pursuit of Signs, p. 146.

<sup>7</sup>Tanto García Posada (en Lorca: interpretación de PNY, como Derek Harris en su artículo "The Religious Theme in Lorca's PNY", p. 49, sostienen que la esponja simboliza la crucifixión por la correlación directa que estos críticos hacen con el libro de San Mateo 27:48 "Luego, corriendo, uno de ellos tomó una esponja, la empapó de vinagre, la fijó en una caña y le dio a beber". Tal correlación me parece completamente arbitraria porque no cabe dentro del contexto del poema. Además, en "Ciudad sin sueño" resurge este signo revestido obviamente de su sentido de "edificios de cemento": "y aun andando por un paisaje de esponjas grises y barcos mudos / veremos brillar nuestro anillo y manar rosas de nuestra lengua", (481).

<sup>8</sup>Predmore, Lorca's New York Poetry, pp. 68-69.

<sup>9</sup>Culler, The Pursuit of Signs, p. 148.

<sup>10</sup>Culler, The Pursuit of Signs, p. 139.

<sup>11</sup>Culler, The Pursuit of Signs, pp. 149-50.

<sup>12</sup>Vease Paul de Man, Allegories of Reading (New Haven and London: Yale University Press, 1979), especialmente el capítulo 6 "Rhetoric of Persuasion (Nietzsche)", pp. 119-131.

<sup>13</sup> Hay otra referencia a Saturno que parece tener connotaciones negativas de idealismo estéril, en "Tu infancia en Menton": "No me tapen la boca los que buscan / espigas de Saturno por la nieve / o castran animales por un cielo, / clínica y selva de la anatomía" (453).

<sup>14</sup> García Lorca, Obras completas, Tomo II, Cartas, p. 1065.

<sup>15</sup> García Lorca, Obras completas, Tomo II, El maleficio de la mariposa, pp. 6-7.

<sup>16</sup> García Lorca, Obras completas, Tomo I, p. 1102.

Norma y perversión:  
dos espacios antitéticos.

Vamos a comenzar por aclarar los términos que utilizamos en el título de este capítulo y que determinan los argumentos presentados en él. Tomamos el término "norma" del poema "Norma y paraíso de los negros" y lo usamos para designar los dictados de la naturaleza y el camino del bien, y no en el sentido superficial de "convención social". El polo opuesto de esta noción sería la "perversión" que, según la aproximación que hemos adoptado, significaría la transformación del bien en mal, y la alteración de una función normal. En este capítulo examinaré cómo estos conceptos abstractos, de acuerdo con la plasticidad renombrada de la poética lorquiana, se plasman en términos concretos de espacio. Los poemas que he seleccionado ponen de manifiesto lucidamente los valores que componen la norma. Los mismos poemas también contienen el espacio opuesto de laurbe infernal, pero dado que en este poemario la visión del bien resulta ser mucho más enigmática que la representación del mal encarnado en la tecnocracia deshumanizada, voy a concentrar mi análisis en el espacio positivo. La impenetrabilidad de la noción del bien se debe a la complejidad de la visión del poeta, que combina los dos polos opuestos de aniquilación y creación. El bien funde la violencia con el amor, porque imita el ritmo de la naturaleza y también porque, según la visión apocalíptica del poeta, la corrupción actual tiene que ser arrasada para restablecer ese ritmo. Por medio de esta estructura bipolar, la visión totalizadora entra en conflicto con la desviación de la norma, desviación que nos remite al espacio pervertido de Nueva York.

Después de identificar los valores del espacio positivo con su norma intacta

pasaré al tema del sacrificio para examinar la actitud dramática del poeta en que se funden los papeles de víctima sacrificial y sacrificador. Finalmente, trataré de interpretar la significación de este rito, en relación con el conflicto de los espacios antitéticos.

Primero quisiera examinar algunos "espacios" afirmados positivamente por el hablante lírico debido a sus valores de vitalidad, inocencia, pureza, autenticidad y permanencia. Utilizo el término "espacio" en un sentido amplio y no estrictamente físico, para designar la ubicación de estos valores dentro de los contextos concretos en los cuales aparecen. Aunque en muchos casos son vistos más en un marco temporal que espacial, en el sentido de que nos remiten a una época remota --sea el pasado de la juventud o el futuro profético--, el poeta siempre concretiza los ideales abstractos con palabras que connotan una existencia real, ubicándolos en un espacio al cual se podría volver o avanzar. Esta sensación espacial es creada mayormente por el adverbio "allí" que señala esta realidad inminente y positiva en casi todos los poemas.

Para tomar un ejemplo de los poemas ya comentados, recordemos la afirmación de la niñez en "1910 (Intermedio)" (448). A pesar de la dimensión lógicamente temporal de la nostalgia por el pasado personal, los valores aniquilados en el presente se sitúan espacialmente en un ambiente sereno señalado por referencias físicas: "la blanca pared donde orinaban las niñas", "en los tejados del amor", "en un jardín", "desván donde", "en el sitio donde el sueño tropezaba con su realidad". Los valores en cuestión eran vigentes en esos espacios que vieron los ojos del hablante, y por lo tanto su nostalgia no se limita a la categoría abstracta del pasado temporal irrevocable. Su anhelo de recuperar los valores de aquel ambiente también suele expresarse

en términos físicos --como en el verso "Allí mis pequeños ojos" (v. 17), por ejemplo-- en lugar de depender de una simple referencia temporal como en la expresión "en aquel entonces".

Los dos últimos versos de "Poema doble del lago Eden" (489) también sitúan a la muerte en un ambiente descrito en términos espaciales: "Me estaban buscando / allí donde mugen las vacas que tienen patitas de paje / y allí donde flota mi cuerpo entre los equilibrios contrarios". El hecho de ocupar un espacio --señalado por los deícticos "allí donde"-- sugiere que el hablante sigue existiendo después de su muerte. La ambigüedad de ese espacio no nos permite asegurar que esta imagen represente la noción convencional de la trascendencia al más allá, pero vista en estos términos concretos, la muerte no parece constituir un fin temporal irrevocable.

Uno de los poemas que mejor demuestra la representación espacio-simbólica es "Norma y paraíso de los negros" (457) cuya estructura establece una oposición binaria característica por medio de un contraste entre dos espacios antitéticos. Digo que es característica porque hasta ahora todos los poemas estudiados contienen esta dicotomía entre la adversidad y la dicha. En "Vuelta de paseo" esta oposición se manifiesta en la modificación negativa que degrada los símbolos positivos, mientras que en "1910 (Intermedio)" se presenta en los términos lógicamente temporales de un pasado dinámico e inocente y un presente enajenante. En "Navidad en el Hudson" el contraste queda plasmado formalmente entre el uso del demostrativo impasible y el apóstrofe empático, y en "Paisaje de la multitud que vomita" la oposición surge entre el poeta con los muertos contra la multitud inconsciente dirigida por la mujer gorda. Cabe señalar también cómo en "Poema doble del lago Eden" se contrasta "la voz antigua" de la pureza juvenil con "la voz de hojalata y

talco" que intenta recuperar su autenticidad, y en "El niño Stanton", aunque la oposición es más ambigua y dilatada, podemos identificar la antítesis entre el cáncer que acecha los habitantes de la casa y del pueblo norteamericano, y el bosque donde Stanton debe ir a aprender lo esencial. Por último, en "Oda a Walt Whitman" se contrasta la integridad y el espíritu libre del poeta con la cobardía y falsedad de los homosexuales del ambiente urbano.

Transcribimos a continuación uno de los poemas más representativos de este capítulo.

Norma y paraíso  
de los negros

1 Odian la sombra del pájaro  
sobre el pleamar de la blanca mejilla  
y el conflicto de luz y viento  
en el salón de la nieve fría.

5 Odian la flecha sin cuerpo,  
el pañuelo exacto de la despedida,  
la aguja que mantiene presión y rosa  
en el gramíneo rubor de la sonrisa.

Aman el azul desierto,  
10 las vacilantes expresiones bovinas,  
la mentirosa luna de los polos,  
la danza curva del agua en la orilla.

Con la ciencia del tronco y del rastro  
llenan de nervios luminosos la arcilla  
15 y patinan lubricos por aguas y arenas  
gustando la amarga frescura de su milenaria saliva.

Es por el azul crujiente,  
azul sin un gusano ni una huella dormida,  
donde los huevos de avestruz quedan eternos  
20 y deambulan intactas las lluvias bailarinas.

Es por el azul sin historia,  
azul de una noche sin temor de día,  
azul donde el desnudo del viento va quebrando  
los camellos sonámbulos de las nubes vacías.

25. Es allí donde sueñan los torsos bajo la gula de la hierba.  
Allí los corales empapan la desesperación de la tinta,  
los durmientes borran sus perfiles bajo la madeja de los  
(caracoles  
y queda el hueco de la danza sobre las últimas cenizas.

En este poema la oposición se da en términos emotivos especificados por los verbos "odian" y "aman" cuyos referentes corresponden a dos espacios anti-téticos. Aquí la dimensión temporal desaparece por completo, y el polo positivo de la antítesis se sitúa en el espacio actualizado por el amor de los negros. De las siete estrofas, sólo dos se dedican a los objetos del odio, una al amor, y el resto del poema elabora la naturaleza de los negros y su ambiente telúrico, en términos descriptivos que recalcan sus valores positivos evocados por las palabras iniciales de las tres últimas estrofas: "Es por el azul..., Es por el azul..., Es allí donde...".

En términos generales el odio de los negros corresponde a la sombra, al conflicto, a la frialdad, a la exactitud y al bienestar medido y controlado.<sup>1</sup> Estas son características de la civilización blanca y contrastan fuertemente con la serenidad y la ambigüedad del espacio azul de los negros. Es de notar que el adjetivo "azul" aparece cinco veces para modificar el espacio amado con sus connotaciones de trascendencia y pureza. Incluso antes de analizar el sentido de cada verso, los adjetivos aislados ya señalan la oposición de este espacio con el anterior: desierto, vacilantes, bovinas, mentirosa, luminosos, lubricos, amarga, milenaria, eternos, intactas, bailarinas, sonámbulos, vacías. Aunque estos atributos no son explícita y objetivamente positivos en sí, la estructura binaria orienta la lectura entre dos polos opuestos, cuya oposición indica la frontera que separa lo positivo de lo negativo.<sup>2</sup>

El espacio amado se caracteriza por una claridad onírica de ~~uno~~

surrealista. Sugiere además otra oposición que aparece en varios poemas: el norte contra el sur, que simbólicamente contrasta el cálculo frío con lo espontáneo y sensual. "Las vacilantes expresiones bovinas" (v. 10) connotan valores orientales como la pasividad, la sabiduría intuitiva y la espiritualidad que contrastan con "el pañuelo exacto de la despedida" (v. 6), imagen que connota la falta de calor emotivo característica de los blancos. El amor a "la mentirosa luna de los polos" (v. 11) sugiere la aceptación de la muerte como fenómeno natural y cíclico, noción que queda plasmada en la última estrofa, mientras que "la danza curva del agua en la orilla" (v. 12) evoca exuberancia y fecundidad. El movimiento serpentino del agua contrasta además con la arquitectura y lógica rectilíneas del norte.

La cuarta estrofa resume la naturaleza de los negros. La frase "la ciencia del tronco" evoca la sabiduría elemental, concepto ya elaborado con cierta frecuencia en los apóstrofes panegíricos al chopo en LP. El tronco tiene varias connotaciones positivas como el arraigo, el origen y la superioridad del cuerpo en comparación con la razón. Esta última evocación del conocimiento sensorial es reforzada por el rastro que puede tener un doble sentido: puede referirse a la ciencia de rastrear que destaca la orientación intuitiva y sensorial de los negros, o a los rastros que ellos mismos dejan en la forma de "nervios luminosos". Esta última imagen visual infunde sus actividades con significación consecuente, porque implica que marcan su territorio de una manera positiva.

El acto de patinar "lubricos por aguas y arenas" también sugiere un flujo sin esfuerzo que viene de la adaptación a la naturaleza. La lubricidad de los negros no se relaciona con el erotismo desesperado de los "maricas", sino que constituye otra dimensión de su autenticidad sensual. En la

conferencia que dio Lorca sobre PNY, aclaró el alcance amplio de esta noción diciendo: "Lo que yo miraba, paseaba y soñaba era el gran barrio negro de Harlem, la ciudad negra más importante del mundo, donde lo lúbrico tiene un acento de inocencia que lo hace perturbador y religioso".<sup>3</sup>

El último verso de esta estrofa expresa el amor propio que el negro siente, por estar conforme con su existencia que tiene largas raíces en el pasado mítico. "La milenaria saliva" evoca una continuidad que es más bien perpetua y no progresiva como la historia que rechazan. Esta visión diferenciadora de dos tipos de pasado sugiere que el concepto de historia pertenece al mundo blanco. En ese mundo el tiempo sólo trae cambios porque no existen valores constantes arraigados en la armonía natural.

La penúltima estrofa resulta ambigua por la negación de la historia y del día --conceptos que son generalmente venerados en el pensamiento occidental-- pero la reiteración del azul infunde el espacio con serenidad celestial y el atributo "desnudo" señala la autenticidad dinámica del viento. La transformación metafórica de las nubes en camellos es un buen ejemplo de la lógica vanguardista, que en vez de relacionar atributos de apariencia busca asemejar cualidades más implícitas, como en este caso, la retención del agua. El sonambulismo de los camellos se relaciona con los verbos de la última estrofa: sueñan, empapan, borran. Estos verbos denotan acciones que se sitúan explícitamente en el espacio positivo señalado por la designación "Es allí". Otra vez, si no fuera por este indicio, los últimos versos resistirían la interpretación a causa de la ambigüedad creada por la combinación de paz y aniquilación. Como carecen de connotaciones violentas, los verbos utilizados también contribuyen a la identificación de un espacio positivo, a pesar de la alusión a la muerte y al hueco que siga. Los

muertos aparecen como "torsos" y "durmientes" que sueñan, en vez de agonizar como hacen en "Cementerio judío" (520) y otros poemas. Generalmente el perfil connota la lucidez angustiada que estos muertos logran borrar bajo la destrucción regenerativa de la hierba y los caracoles. La dilución de la angustia vuelve a aparecer en otra imagen orgánica que junta el alivio con la empatía: "Allí los corales empapan la desesperación de la tinta" (v. 26). Esta relación infunde con amor las otras dos imágenes que evocan el acto de alimentarse de la muerte; es decir que la empatía eleva la regeneración del nivel orgánico al nivel espiritual, donde la destrucción asume una función creadora y amorosa.

Este hueco parece diferenciarse radicalmente del hueco que encontramos en los poemas de resignación y negación completas. Aquí las actividades de la gula y la danza convierten la muerte en fenómeno dinámico, y hasta jubiloso. Esta consideración refuerza nuestra observación anterior acerca de la falta de símbolos monolíticos. El alto grado de ambigüedad que caracteriza a PNY a veces dificulta incluso la distinción entre lo negativo y lo positivo, y los mismos elementos pueden aparecer en ambos polos con connotaciones opuestas. Parece aconsejable, por lo tanto, evitar la catalogación de símbolos, a favor del análisis de estructuras individuales y signos que orientan la distinción espacial entre las oposiciones binarias.

El poema "Cielo vivo" (491) también representa un espacio positivo que esta vez es anhelado por el hablante en términos de destino personal. El título resulta sorprendente después de tantas referencias al cielo desierto de los poemas negativos situados en el presente referencial del hueco que es Nueva York. En este caso el adverbio espacial "allí" señala al principio un espacio ubicado en el futuro del hablante: "cuando yo vuele mezclado con

el amor y las arenas" (v. 27).

En la primera estrofa tenemos una combinación temporal discordante que junta el pretérito con el futuro sin referencia al presente: "Yo no podré quejarme / si no encontré lo que buscaba" (vv. 23-24). Luego encontramos que el tiempo presente es reservado para describir un espacio --"el primer paisaje"-- que constituye el objetivo del poeta. Por lo tanto el uso del presente crea el efecto de atemporalidad que en la última estrofa es actualizado por el poeta que ahora dice "Vuelo fresco de siempre" y "Tropiezo vacilante por la dura eternidad fija". Aquí "vuelo" y "tropiezo" funcionan como sustantivos en vez de verbos, para despersonalizar la dimensión de la muerte en que todo pierde su autonomía y se funde.

La descripción de ese paisaje en la segunda estrofa evoca el vientre y una profundidad donde el sujeto tropezará con su meta suprema: una especie de "nirvana" que sugiere nacimiento y muerte a la vez, por la mezcla de amor y arenas. En la siguiente estrofa, esta meta es caracterizada por medio de un contraste. Primero se nos dice lo que no llega allí; se niega la petrificación y el sufrimiento, y luego se afirma la unión absoluta de las formas, que sin embargo experimentan un gran dinamismo. Esta conjunción de unión y movimiento no concuerda con la noción de la permanencia de la unión y el flujo de lo individual, sino que los combina para crear una imagen vitalista de la muerte. Esta interacción se refuerza en la siguiente estrofa donde se afirma la presencia de la muerte en la niñez: "ni puedes acariciar la fugaz hoja del helecho / sin sentir el asombro definitivo del marfil" (vv. 17-18).

Además de ser fuente de alegría, la muerte implica la revelación de cosas que en la vida están veladas o inciertas: "Allí bajo las raíces y en

la médula del aire, / se comprende la verdad de las cosas equivocadas" (vv. 19-20). La comprensión se aplica también a la significación del destino propio: "para entender que lo que busco tendrá su blanco de alegría" (v. 26). Y al final esta lucidez rescata el amor de la abstracción para realizarla para siempre: "y amor al fin sin alba. Amor. ¡Amor visible!" (v.31).

El adjetivo "primero" está siempre cargado de significación, y como hemos mencionado anteriormente, señala el advenimiento del caos o del nuevo mundo pos-apocalíptico, o como en este caso, una nueva dimensión de la conciencia personal. En cambio, su contrario "último" señala los vestigios del mundo degenerado que pronto será arrasado. Aunque el primer paisaje evoca el vientre y por lo tanto la vuelta a una etapa anterior, desde la perspectiva de un adulto, en realidad la etapa primordial corresponde a la visión del futuro profético. El mundo nuevo significará el renacimiento de los valores eternos de la naturaleza, y no la invención de algo radicalmente original y desarraigado. Este anhelo por el mundo primordial tiene su paralelo en la exaltación de la niñez que constituye la etapa primordial del individuo. Podemos examinar una descripción del mundo degenerado en "Nocturno del hueco" (504) para ver otra referencia a la primicia, cuyo olvido señala el estancamiento de este espacio negativo:

Mira formas concretas que buscan su vacío.  
Perros equivocados y manzanas mordidas.  
Mira el ansia, la angustia de un triste mundo fósil  
que no encuentra el acento de su primer sollozo (vv. 38-41).

Los poemas que tratan del tema del destino personal siempre evocan la muerte y la manera apropiada de enfrentarla. En la última estrofa de "El niño Stanton" el poeta avanza hacia ella a voces. En "Nocturno del hueco" el poeta dirige a un ser amado pidiéndole su guante de luna, su mudo

hueco y sus manos de laurel, hasta darse cuenta de que ya no le sirven debido a la proximidad de la muerte:

Para ver que todo se ha ido  
 ¡amor inexpugnable, amor huido!  
 No, no, me des tu hueco,  
 ¡que ya va por el aire el mío!  
 ¡Ay de ti, ay de mí, de la brisa!  
 Para ver que todo se ha ido (vv. 50-55).

En el siguiente poema "Paisaje con dos tumbas y un perro asirio" (507), las dos tumbas parecen referirse otra vez a la desintegración inminente del poeta y del sujeto a quien se dirige para avisarle que preste atención al presagio de la muerte: "¡Amigo! / Levántate para que oigas aullar / al perro asirio" (vv. 1-3). Y en "Ruina" (509) se dirige de nuevo al "hijo" con el objetivo de avisarle del advenimiento de la aniquilación:

Tú solo y yo quedamos.  
 Prepara tu esqueleto para el aire.  
 Yo solo y tú quedamos.

Prepara tu esqueleto.  
 Hay que buscar de prisa, amor, de prisa,  
 nuestro perfil sin sueño (vv. 25-30).

En estos poemas, entonces, el futuro sólo significa la aniquilación del individuo, pero en cada caso el hablante evoca la presencia del amor y demuestra cierta determinación o bien en su propia actitud o bien en las instrucciones que dicta al destinatario ficticio. Su actitud y el tono imperativo que adopta a veces ante la muerte señalan una superación de la impotencia inicial que observamos en el capítulo sobre el hueco. Incluso cuando se ofrece como víctima sacrificial, su acto demuestra una decisión arraigada en la convicción de que su entrega podría propiciar los pecados humanos cometidos contra la naturaleza. Como ya vimos en "Navidad en el

Hudson", el poeta se desangra por ayudar a los marineros. Aunque se puede considerar este acto como un sacrificio, no tiene el tono puramente ritualístico que encontramos en "New York. Oficina y denuncia" (517), donde al final el poeta se ofrece a las mismas víctimas del masacre cotidiano que alimenta a las multitudes: "y me ofrezco a ser comido por las vacas estrujadas / cuando sus gritos llenan el valle / donde el Hudson se emborracha con aceite" (vv. 69-71).

En "Luna y panorama de los insectos" (511) encontramos un eco de este ofrecimiento, que ahora asume un tono de obligación inevitable:

Un diminutivo guante corrosivo me detiene. ¡Basta!  
 En mi pañuelo he sentido el tris  
 de la primera vena que se rompe.  
 Cuida tus pies, amor mío, ¡tus manos!,  
 ya que yo tengo que entregar mi rostro,  
 mi rostro, ¡mi rostro!, ¡ay, mi comido rostro! (vv. 53-58).

A pesar del tono angustiado y el carácter siniestro de la obligación que por lo visto siente el hablante, el adjetivo "primera" implica otra vez que este padecimiento es provechoso al mundo nuevo. La siguiente estrofa parece afirmar el valor positivo del sacrificio y también señala la razón fundamental que motiva la destrucción:

Este fuego casto para mi deseo,  
 esta confusión por anhelo de equilibrio,  
 este inocente dolor de pólvora en mis ojos,  
 aliviara la angustia de otro corazón  
 devorado por las nebulosas (vv. 59-63).

La castidad del fuego, el anhelo de equilibrio y la inocencia del dolor infunden la violencia con pureza. Esta pureza servirá de consuelo para el prójimo cuya destrucción es vista en términos cósmicos.

En el poema "Ruina" (509) el conflicto se representa de la misma manera orgánica: "la lucha de la arena con el agua" (v. 9) y "el duelo de las rocas con el alba" (v. 19). La arena y las rocas sugieren adversidad por sus connotaciones de esterilidad, mientras que el agua y el alba constituyen fuerzas positivas y simbolizan la fecundidad y la regeneración. El ejército arrasador es vegetal y aunque no se explicita su afiliación, el sacrificio que el poeta realiza sugiere que es una fuerza amorál de pura destrucción:

Yo vi llegar las hierbas  
y les eché un cordero que balaba  
bajo sus dientecillos y lancetas (vv. 10-12).

Sin embargo, en la siguiente estrofa tenemos un símbolo positivo cuya aparición se debe a la destrucción que abre el camino para el vuelo de "la primer (sic) paloma". Su forma embrionica de huevo --"Volaba dentro de una gota / la cáscara de pluma y celuloide" (vv. 13-14)-- sugiere que todavía falta algo para el advenimiento de la paz y el equilibrio, pero en la séptima estrofa el tiempo verbal cambia del imperfecto descriptivo al presente de la enunciación: "Vienen las hierbas, hijo. / Ya suenan sus espadas de saliva" (vv. 19-20), y este cambio indica que la descripción anterior pertenece realmente al futuro inminente. Esto implica, por consiguiente, que "la primer (sic) paloma" volará liberada al final, dando sentido a la muerte del poeta y su compañero.

En la última estrofa aparece una contrucción imperativa típica de la mayoría de los poemas: "Hay que... de prisa", pero aquí el poeta no aclara el motivo de su aviso. En los poemas que vamos a analizar a continuación, los mandatos conducen a la visión profética de los resultados posteriores, aunque éstos son representados en términos altamente metafóricos. Sin

embargo, el haber identificado los valores asociados con los espacios positivos facilita la comprensión de los valores que corresponden al mundo nuevo y que a primera vista parecían indescifrables. Sin conocer la visión panteísta y cíclica de este texto, se puede caer fácilmente en la correlación que hacen muchos críticos entre PNY y la Biblia. Aunque es innegable que Lorca imita discursos bíblicos o por lo menos proféticos, esto no significa necesariamente que los ponga al servicio de la misma visión judeo-cristiana. En el siguiente capítulo examinaré cómo Lorca se vale del lenguaje arquetípico.

En este capítulo mi intención ha sido no tanto examinar otra etapa de la concientización del poeta sino más bien elucidar los valores e ideales que, en los poemas examinados, son articulados en términos espaciales. Vimos cómo por medio de su representación espacial, las nociones abstractas a las que se alude en los poemas son "rescatadas", por así decirlo. Es decir, que no quedan definitivamente relegadas a un tiempo irrevocable ni a un mundo ideal inalcanzable. El poeta consigue "rescatar" esas nociones dando una forma animada y tangible a lo que suele expresarse abstractamente. De esta manera lo inefable adquiere sustancia y el potencial de ser realizable. Es importante prestar atención a esta concretización del bien para evitar las interpretaciones basadas exclusivamente en una consideración de la infancia o el paraíso perdido, ambos alejados en el pasado. La actualización del bien justifica la actitud activa que el poeta va a adoptar con el discurso imperativo. También evita las connotaciones de entropía que hubiera tenido el deseo de resucitar un pasado irremediadamente perdido, o las connotaciones psico-sexuales que tendría el deseo de quedarse en la etapa infantil de la vida.

Dijimos que el mundo pos-apocalíptico no parece ser completamente original, sino que reestablece los valores que en la naturaleza son constantes y atemporales. Cabe señalar la diferencia que hay entre este concepto del bien permanente y el concepto de volver a un modo de vivir humano que pertenece a la historia. La deshumanización de la visión profética también evitará las connotaciones de estancamiento que tiene este último concepto:

Un día  
 los caballos vivirán en las tabernas  
 y las hormigas furiosas  
 atacarán los cielos amarillos que se refugian en los ojos de las vacas. ("Ciudad sin sueño", 480).

campos libres donde silban mansas cobras deslumbradas,  
 paisajes llenos de sepulcros que producen fresquísimas manzanas.  
 ("Paisaje de la multitud que orina", 475).

En el próximo capítulo examinaré las implicaciones de este enfoque deshumanizado y el papel dramático que desempeña el poeta cuando utiliza los discursos imperativos y proféticos. Hasta ahora vimos cómo su drama consistía en ser una víctima de las circunstancias caóticas, aunque el rito del sacrificio infundía su impotencia con significación. Ahora que se ha aclarado un poco el sentido de la visión del bien, pasaremos a su actualización vocativa.

R

## NOTAS

<sup>1</sup>En su artículo "The Ritual Sacrifice in Lorca's PNY", Richard Saez interpreta el espacio de los negros según criterios filosóficos occidentales que contradicen sus connotaciones de vitalidad y existencia real. Dice: "'Pattern and Paradise of Negroes' is profoundly imbued with negative mysticism. (The term 'negative mysticism', as I use it here, implies a real world of platonic ideals, but denies any meaning -- identity -- or reality to the world of experience)... The Negroes hate any conflicts or even shadows over their vast expanse of denial, and their hate extends even to the promise of the word or all abstract hope ('the incorporeal arrow') and to the exactness of measurement, which would be the opposite of Eastern negativism. They prefer the ineffable", pp. 113-14. Aunque es cierto que los negros aman lo inefable, hay que tener en cuenta que la última estrofa trata de la buena manera de morir, mientras que la cuarta estrofa expresa su vitalidad y la significación de su existencia. Si odian la promesa de la palabra y la esperanza abstracta, no es por negativismo sino porque gozan de una existencia completa sin la necesidad de promesas y abstracciones. Lejos de evocar un mundo de ideales platónicos, creo que el espacio de los negros destaca la actualización tanto en la vida como en la muerte, y que la interpretación del poema en términos metafísicos dualistas no le hace justicia.

<sup>2</sup>No prestar atención a la significación de la estructura y los signos orientadores puede conducir a la interpretación subjetiva e incoherente. José Ortega identifica varios aspectos del espacio azul con el mundo negativo de Nueva York por su falta de historia, que según su ideología personal es una noción reaccionaria. Véase Ortega, "García Lorca poeta social: los negros", p. 412.

<sup>3</sup>García Lorca, Obras completas, Tomo I, "Un poeta en Nueva York", p. 1097.

## La voz imperativa y el futuro profético

Si consideramos en conjunto los poemas neoyorkinos como un proceso de concientización sobrellevado por el hablante lírico, los discursos imperativos y proféticos constituyen la culminación de su autoridad y poder poético. En los capítulos anteriores examinamos el uso de afirmaciones y varios optativos, pero el uso del imperativo marca la forma más actualizada del apóstrofe. Observamos una transición desde la expresión esperanzada y anhelante hacia la misma ejecución vocal de los actos deseados. Ya vimos cómo el apóstrofe se diferencia del modo narrativo por ser el acontecimiento mismo y no su mera descripción. Por consiguiente, un acontecimiento vocativo significa la realización exitosa de actos que en el discurso optativo sólo implicaban deseos inoperantes. Dijimos que el uso del apóstrofe ya señala la posibilidad del movimiento hacia la acción porque establece una relación con el mundo exterior que pide reciprocidad:

To apostrophize is to will a state of affairs, to attempt to call into being by asking inanimate objects to bend themselves to your desire. In these terms the function of apostrophe would be to make the objects of the universe potentially responsive forces: forces which can be asked to act or refrain from acting, or even to continue behaving as they usually behave. The apostrophizing poet identifies his universe as a world of sentient forces. 1

La conjuración de estas fuerzas animadas también tiene un carácter mágico que concuerda bien con la lógica poética a diferencia de la realidad referencial. Si se tiene en cuenta la naturaleza mágica de estos discursos, se puede evitar las interpretaciones ingenuamente pragmáticas.

En su libro Les Genres du Discours, Tzvetan Todorov identifica cuatro

tipos de fórmulas mágicas: el exorcismo que hace desaparecer lo negativo; la imprecación que lo hace aparecer; la conminación que hace desaparecer lo positivo; y por fin la conjuración que lo hace aparecer.<sup>2</sup> Generalmente la imprecación y la conminación se asocian con la magia negra, pero aquí es necesario considerar la intención del poeta y el destinatario de sus amenazas.

"El rey de Harlem" (459) es un poema muy representativo de la acumulación de los diversos tipos de discursos que se encuentran en PNY. Las cuatro primeras estrofas constituyen una descripción en el pasado que luego cambia al discurso imperativo en la quinta, y al lamento apostrofico en la sexta. La segunda parte empieza igualmente con una descripción en el pasado, que luego cambia primero al modo apostrofico, y después a la descripción en el presente que esta vez conduce al discurso profético y amenazante. Finalmente, en la tercera parte del poema el poeta se dirige exclusivamente a los negros, aconsejándoles que adopten una actitud determinada --que él considera la mejor o la más adecuada-- y al mismo tiempo explicando el por qué de sus recomendaciones. La última estrofa introduce una nueva dimensión interesante. Hasta ahora el poeta se dirige a los destinatarios sin justificar su intervención pero en la última estrofa afirma su propia receptividad: "Me llega tu rumor, / me llega tu rumor atravesando troncos y ascensores" (vv. 118-19). Esta receptividad establece una comunicación que por lo tanto infunde su discurso con sentido, disminuyendo su aspecto subjetivo.

La estructura del poema traza un movimiento desde el pasado degradado --"Fuego de siempre dormía en los pedernales / y los escarabajos borrachos de años / olvidaban el musgo de las aldeas" (vv. 5-6)-- hasta el discurso imperativo que propone un cambio de las circunstancias nocivas: "Es preciso cruzar los puentes / y llegar al rubor negro" (vv. 17-18). El imperativo

suele aparecer en las formas impersonales: es preciso, es necesario, hay que, y esto vuelve ambigua la identidad del destinatario. ¿Quién debe efectuar estas órdenes implícitas de violencia e incluso de matanza? La ambigüedad evita el planteamiento de la lucha en términos de facciones raciales y políticas, y además amplía sus límites hasta que asumen dimensiones cósmicas. Los agentes de la destrucción no tienen que ser necesariamente hombres; pueden ser fuerzas telúricas cuya actuación parece mucho más imponente, parecida a la de los ángeles bíblicos que ejecutan la voluntad de Dios.

Al dirigirse directamente a los negros, el imperativo se vuelve personal: "No busquéis, negros, su grieta / para hallar la máscara infinita. / Buscad el gran sol del centro hechos una piña zumbadora" (vv. 95-98), "Aguardad bajo la sombra vegetal de vuestro rey / a que cicutas y cardos y ortigas turben postreras azoteas" (vv. 109-10). Aquí el signo clave "último" es sustituido por el adjetivo "postreras" para señalar el mundo degenerado y caduco. Es de notar que en vez de incitar a los negros al combate, les aconseja que simplemente aguarden la aniquilación que será realizada por los agentes telúricos. Esta distinción es muy importante porque si el poeta exhortara a los negros a cometer actos destructivos ellos se degradarían en la ejecución de esas órdenes. En cambio, los agentes telúricos son amorales y por consiguiente pueden hacer estragos de la civilización sin comprometer su propia integridad natural. En vez de dictar actos de violencia a los negros, les anima con ejemplos estoicos de la naturaleza:

Jamás sierpe, ni cebra, ni mula  
palidieron al morir.  
El leñador no sabe cuándo expiran  
los clamorosos árboles que corta (vv. 105-108).

De este modo no se mancha la inocencia de los negros. En "Danza de la muerte"

(469) hay una referencia a la lucha armada, pero los fusiles se sitúan en el mismo plano negativo que la Bolsa de Wall Street, y no sugieren ningún combate glorioso. En este poema son otra vez los agentes naturales los que llevan a cabo la transformación: "que ya las ortigas estremecerán patios y terrazas, / que ya la Bolsa será una pirámide de musgo, / que ya vendrán lianas después de los fusiles" (vv. 79-82).

La primera estrofa de "El rey de Harlem" (459) parece vagamente ritualista pero los actos aludidos resisten la interpretación definitiva. Al principio no se identifica al agente del rito pero en la segunda parte reaparece en una forma más narrativa con referencia al marco temporal y al sujeto:

Aquella noche el rey de Harlem  
con una durísima cuchara  
arrancaba los ojos a los cocodrilos  
y golpeaba el trasero de los monos.  
Con una cuchara (vv. 45-49).

Aunque no podemos atribuir significaciones simbólicas fijas a los cocodrilos y monos, es evidente que en este poema son entes adversos que impiden la libertad de los negros. Después de los imperativos impersonales, el poeta explica en seguida el objetivo de las acciones deseadas, en la forma reiterada para que:

y es necesario dar con los puños cerrados  
a las pequeñas judías que tiemblan llenas de burbujas,  
para que el rey de Harlem cante con su muchedumbre,  
para que los cocodrilos duerman en largas filas  
bajo el amianto de la luna" (vv. 24-28).

No se sabe por qué el cocodrilo es nocivo ni por qué su carácter no le une al negro, cuya libertad depende de las fuerzas destructivas. En este poema

él cocodrilo parece encarnar el mal de la ciudad, mientras que en "Ciudad sin sueño" (480) se incluye entre los agentes reivindicatorios de la integridad: "Vendrán las iguanas vivas a morder a los hombres que no / sueñan / y el que huye con el corazón roto encontrará por las esquinas / al increíble cocodrilo quieto bajo la tierna protesta de los astros" (vv. 4-7).

Aunque dijimos que la lucha no se esquematiza en facciones concretas, en "El rey de Harlem" (459) el enemigo está caracterizado en términos raciales cargados de connotaciones simbólicas. En la primera parte la violencia es conjurada contra el "rubio vendedor de aguardiente", "todos los amigos de la manzana y de la arena", y "las pequeñas judías que tiemblan llenas de burbujas" (vv. 22-25). El primer enemigo explota y corrompe, el segundo es partidario del pecado y la muerte estéril, y el tercero parece ser inconsistente y débil. En la segunda parte hay una identificación directa, pero en términos aún más ambivalentes: "Ellos son. / Ellos son los que beben el whisky de plata junto a los volcanes / y tragan pedacitos de corazón por las heladas montañas del oso" (vv. 42-44). La declaración escueta "ellos son" implica una acusación más que una mera afirmación, aunque la descripción metafórica que sigue dificulta la identificación fácil y concreta de los aludidos. La característica más evidente de los enemigos es la glotonería. El hecho de tragarse pedacitos de corazón sugiere un canibalismo, con más sentido espiritual que carnal. Si el corazón es la morada lírica del amor y otras emociones, entonces estos enemigos se alimentan del espíritu mismo de sus víctimas. La referencia a los volcanes se asocia con la sangre contenida de los negros y todo el poder oprimido de la naturaleza: "Sangre furiosa por debajo de las pieles" (v. 55). Esta acumulación de energía y rencor amenaza con una erupción,

que destrozaría el espacio negativo del norte representado por "las heladas montañas del oso" (v. 44). La referencia al oso nos remite al norte por su asociación con las constelaciones de Ursa mayor y menor. A un nivel más metafórico relaciona el norte con la muerte, porque como vimos en el poema "Navidad en el Hudson" (478) el oso de agua que había de estrechar al marinero representaba la muerte.

La opresión de los negros es expresada en términos sociales y raciales, pero en lugar de clamar simplemente por la igualdad compartida con los blancos, el poeta denuncia la pérdida de su autenticidad y conjura la sangre salvaje para destruir la sociedad existente. La sangre oprimida de los negros se transforma en fuerza cósmica y purificadora. Su carácter esencial se asocia con elementos orgánicos destructivos:

Sangre que mira lenta con el rabo del ojo,  
 hecha de espartos-exprimidos, néctares de subterráneos.  
 Sangre que oxida el alisio descuidado en una huella  
 y disuelve a las mariposas en los cristales de la ventana (vv. 63-66).

Al trascender la dimensión racial, la sangre también ensancha los límites sociales del conflicto y la reivindicación, hasta que asumen dimensiones cósmicas:

Sangre que busca por mil caminos muertes enharinadas y  
 (ceniza de nardo,  
 cielos yertos en declive, donde las colonias de planetas  
 ruedan por las playas con los objetos abandonados (vv. 60-62).

El primer verso de esta estrofa puede aludir a la aniquilación de la raza blanca, o a la muerte espiritual de los negros que buscan convertirse en blancos. Sea como sea, la responsabilidad de la destrucción no corresponde específicamente a los negros, porque su sangre ha asumido dimensiones

cósmicas de ingredientes orgánicos. Por consiguiente, su reivindicación no remite solamente a la lucha por intereses económicos y raciales, sino a la restauración de valores universales que no son exclusivamente humanos.

El plano social de la explotación es evocado también en términos concretos: "¡No hay angustia comparable a tus rojos oprimidos" (v. 33), "a tu gran rey prisionero con un traje de conserje!" (v. 36), "cuando los camareros y los cocineros y los que limpian con la / lengua / las heridas de los millonarios (vv. 78-80), "A la izquierda, a la derecha, por el Sur y por el Norte, / se levanta el muro impasible" (vv. 92-93). El complejo de inferioridad racial experimentado por los negros es expresado escuetamente por medio de una imagen visual de tipo vanguardista que evoca el esclarecimiento de una goma estirada. El verbo "estirar" connota además el esfuerzo que hacen esos negros para parecer blancos, mientras que la goma palidecida junto con el "torso blanco" representan su objetivo: "Los mulatos estiraban gomas, ansiosos de llegar al torso blanco" (v. 52). El conflicto y la angustia son representados en formas múltiples desde la más concreta hasta la más abstracta: "Los (sic) rosas huían por los filos / de las últimas curvas del aire" (vv. 12-13), pero la visión profética de la aniquilación y la alegría subsecuente se plasma en los términos más líricos y polisémicos:

Es la sangre que viene, que vendrá  
 por los tejados y azoteas, por todas partes,  
 para quemar la clorofilia de las mujeres rubias,  
 para gemir al pie de las camas ante el insomnio de los lavabos  
 y estrellarse en una aurora de tabaco y bajo amarillo (vv. 67-71).

La sangre viene desde arriba, desde los tejados que, por otra parte, se asocian con el amor como vimos en el espacio positivo de "1910 (Intermedio)" (448): "en los tejados del amor". La ausencia del amor se representó con la

misma imagen en "Fábula y rueda de los tres amigos" (449): "Lorenzo por el mundo de las universidades sin tejados". La caída de la sangre también puede evocar una plaga de índole bíblica, bajo la forma de un diluvio purificador. La destrucción, asume formas característicamente químicas en vez de guerreras: la sangre oxida y quema a la falsedad. Adquiere una identidad vagamente zoomorfa y expresa el dolor de la transición con el gemido que señala este fenómeno en muchos de los poemas. La naturaleza de la aurora es más difícil de interpretar pero puede relacionarse con la mezcla de sangres que parece significar una amenaza para los negros, y quizá para los blancos también:

Hay que huir,  
 huir por las esquinas y encerrarse en los últimos pisos,  
 porque el tuétano del bosque penetrará por las rendijas  
 para dejar en vuestra carne una leve huella de eclipse  
 y una falsa tristeza de guante desteñido y rosa química (vv. 72-76).

Suponemos que este imperativo se dirige a los negros por el uso del pronombre posesivo "vuestra", porque en este poema el poeta sólo describe a los blancos en vez de hablarles directamente. Sin embargo, la imagen del eclipse en el penúltimo verso, sugiere un proceso de oscurecimiento que debe amenazar a los blancos, mientras que el último verso amenaza a los negros con desteñirse. De todas maneras estas amenazas son aligeradas por las modificaciones: "leve huella de eclipse" y "falsa tristeza".

El mundo pos-apocalíptico se caracteriza por el amor y la alegría, y el asesinato del profeta occidental realizado por un agente del mundo vegetal:

Entonces, negros, entonces, entonces,  
 podréis besar con frenesí las ruedas de las bicicletas,  
 poner parejas de microscopios en las cuevas de las ardillas  
 y danzar al fin, sin duda, mientras las flores erizadas  
 asesinan a nuestro Moisés casi en los juncos del cielo (vv. 111-15).

La liberación parece incluir a los objetos cuya identidad también se transforma acercándolos más a la naturaleza. En "Danza de la muerte" (469) hay otra referencia a la rueda con su connotación del mundo mecánico: "Porque si la rueda olvida su fórmula, / ya puede cantar desnuda con las manadas de caballos" (vv. 40-41).

Este poema tiene una estructura semántica recurrente. Las primeras estrofas describen en el imperfecto las escenas o circunstancias de fondo, anteriores al drama caótico. Como en "Norma y paraíso de los negros", las escenas se dividen en dos polos opuestos: la ciudad moribunda, y la naturaleza africana modificada por la luz y la alegría:

Era el momento de las cosas secas  
de la espiga en el ojo y el gato laminado,  
del óxido del hierro de los grandes puentes  
y el definitivo silencio del corcho.

Era la gran reunión de los animales muertos,  
traspasados por las espadas de la luz;  
la alegría eterna del hipopótamo con las pezuñas de ceniza  
y de la gacela con una siempreviva en la garganta (vv. 7-14).

Estas estrofas contrastan dos tipos de muerte. Si interpretamos la connotación esencial de cada verso en la primera escena urbana, la muerte se asocia con la esterilidad, el dolor y la destrucción violenta, la descomposición material y el término de toda vida. "El definitivo silencio del corcho" anula la posibilidad de la regeneración. Es también notable que todas las imágenes sean inanimadas, con la excepción del dolor evocado en el segundo verso.

La muerte en el entorno natural contrasta marcadamente con la escena anterior. Los objetos inanimados se reemplazan por animales, que a pesar de estar muertos experimentan fraternidad, alegría eterna y quizá vida eterna si interpretamos literalmente al signo "siempreviva". Hay un paralelo

estructural entre el segundo verso de cada estrofa referente al dolor, pero en el ambiente natural la imagen de la herida tiene connotaciones positivas de trascendencia. Recordemos que en el poema "Cigarra" de LP el escritor se vale de una imagen muy parecida para evocar la muerte como unió n mística y jubilosa:

¡Cigarra!  
¡Dichosa tú!,  
pues te hieren las espadas invisibles  
del azul (26).

A lo largo de PNY se reitera la imagen de la muerte como otra cara de la vida en la naturaleza, y la vida como agonía prolongada en la urbe: "Medio lado del mundo era de arena, / mercurio y sol dormido el otro medio" (vv. 17-18). El mercurio es un veneno líquido que se relaciona con los otros atributos químicos y elementales de los negros y de la naturaleza en general, y que puede provocar el óxido de los puentes. El sol puede estar dormido porque todavía tarda el advenimiento de la aurora, o el futuro profetizado, pero su sueño también puede evocar la serenidad que observamos en "Norma y paraíso de los negros".

El hablante declara dos veces que no es extraño que la danza ocurra en el espacio degenerado, cuyo centro simbólico parece ser Wall Street descrito como "este columbario que pone los ojos amarillos" (v. 35). En la novena estrofa comienza a hablar en primera persona profetizando la llegada del mascarón y lamentando la inanidad arrogante del continente:

No es extraño este sitio para la danza, yo lo digo.  
El mascarón bailará entre columnas de sangre y de números,  
entre huracanes de oro y gemidos de obreros parados  
que aullarán noche oscura, por tu tiempo sin luces,  
¡oh salvaje Norteamérica!, ¡oh impúdica!, ¡oh salvaje,  
tendida en la frontera de la nieve! (vv. 44-49)

El baile del mascarón tiene lugar concretamente durante el crac de la bolsa, pero ese fenómeno histórico es sólo uno de los síntomas de la decadencia. La barbarie de Norteamérica se difiere de la naturaleza salvaje, porque en el espacio negativo sólo conserva su lado cruel, desprovisto de toda fuerza regenerativa. Dice Lorca en su conferencia sobre PNY: "...lo verdaderamente salvaje y frenético no es Harlem... Lo impresionante, por frío, por cruel, es Wall Street".<sup>3</sup> En este tipo de salvajismo la angustia y la muerte degeneran también hasta caer en la banalidad sin sentido ni trascendencia:

Yo tuve la suerte de ver por mis ojos el último crack en que se perdieron varios billones de dólares, un verdadero tumulto de dinero muerto que se precipitaba al mar, y jamás entre varios suicidas, gentes histéricas y grupos de desmayados, he sentido la impresión de la muerte real, la muerte sin esperanza, la muerte que es podredumbre y nada más, como en aquel instante, porque era un espectáculo terrible pero sin grandeza".<sup>4</sup>

"El tumulto de dinero muerto" se confunde con los suicidas cuya equivalencia con la mera desvalorización monetaria hace resaltar la vacuidad, tanto de su vida como de su muerte: "y si una llama quema los helados proyectos, / el cielo tendrá que huir ante el tumulto de las ventanas" (vv. 42-43).

La danza del mascarón debe ser acompañada por los muertos, o debe ser realizada sobre y para ellos como ocurre en "Norma y paraíso de los negros", pero aquí en vez de borrar sus perfiles, los muertos agonizan sin participar en la devastación. Aquí en vez de ser las fuerzas creativas y amorales que lo arrasan todo para abrir paso a la renovación, son los agentes inmorales cuya destructividad no tiene dimensión creativa, porque toda su actividad es materialista. En lugar del movimiento cíclico que libera a los muertos,

la destrucción es constante y manejada por un grupo avaro que se engulle de la vida misma:

Pero no son los muertos los que bailan,  
estoy seguro.  
Los muertos están embebidos, devorando sus propias manos.  
Son los otros los que bailan con el mascarón y su vihuela;  
son los otros, los borrachos de plata, los hombres fríos,  
los que crecen en el cruce de los muslos y llamas duras,  
los que buscan 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.  
(vv. 61-69)

Esta clase de destrucción puede prolongarse indefinidamente porque es controlada y parcial. El hablante reclama una danza mucho más devastadora, en la cual los representantes del Estado no participan para asegurar su propio bien. Pide que sólo baile el mascarón africano "de vieja escarlatina", modificación que recuerda la sangre inminente que liberará a las víctimas de la tecnocracia en "El rey de Harlem". Como ya hemos comentado, la aniquilación será realizada por cobras, ortigas, musgo y lianas, pero en este poema la profecía no pasa a una visión más allá de la ruina. Es interesante notar que algunos de los agentes destructivos reaparecen en otros poemas en el contexto del futuro positivo. En este texto la presencia de la cobra es una amenaza de muerte: "Que ya las cobras silbarán por los últimos pisos" (v. 79), pero en "Paisaje de la multitud que orina" (475), se percibirá más allá de la muerte, a través de los ojos de los idiotas otro mundo pacífico y reluciente: "campos libres dondê silban mansas cobras deslumbradas" (v. 40). Esta polisemia impide distinguir nítidamente entre la destrucción y la creación, pero conviene recordar que gracias a la ambigüedad misma se afirma la doble significación de la muerte regenerativa.

"Muerte" (503) es uno de los poemas más enigmáticos debido a la

combinación característica de signos de violencia con signos de belleza y vitalidad. El poeta expresa su asombro ante el espectáculo que evoca con el uso de la exclamación a lo largo del texto, pero no está claro si su reacción es de horror o de admiración, y en base a la mezcla de signos, suponemos que su actitud también combina reacciones contrarias. Los primeros cinco versos expresan un proceso extraño de metamorfosis, y otra vez la ambigüedad infunde el esfuerzo evocado con un doble sentido de anhelo y penalidad. No se sabe por qué cada animal está desconforme con su naturaleza y busca convertirse en otro, pero el dinamismo circular del proceso sugiere una actividad positiva de connotaciones empáticas. En su poema prosaico "Nadadora sumergida", García Lorca utiliza una imagen parecida para expresar la necesidad de esta alquimia que posibilita la comprensión y el amor:

Es preciso romperlo todo para que los dogmas se purifiquen  
y las normas tengan nuevo temblor.

Es preciso que el elefante tenga ojos de perdiz y la perdiz  
pezuñas de unicornio.

Por un abrazo sé yo todas estas cosas y también por este gran  
amor que me desgarrá el chaleco de sedá. 5

Después en cada ejemplo de conciencia --caballo, rosa, azúcar, puñales, el poeta mismo y finalmente, el arco de yeso que representa la muerte--, se juntan características antitéticas para formar una síntesis total, que en última instancia es la muerte que a diferencia de las transformaciones anteriores no exige esfuerzo alguno. Esta unión de atributos contrarios también expresa la doble realidad de ser algo fijo que es al mismo tiempo un estado cambiante. La auto-identificación del poeta implica que su vida consta de su devenir y su ser: "Y yo por los aleros, / ¡qué serafín de llamas busco y soy!" (vv. 17-18). Su posición en los aleros sugiere altura y el amor que se asocia con los tejados, como también la metáfora del serafín de

llamas que evoca el ardor y la divinidad de su amor. 6

Cada sujeto viene del sujeto anterior en un proceso de reducción hacia lo esencial que termina en la muerte. El objeto de los puñales es evidentemente la muerte que aquí implica libertad, autenticidad y vitalidad: "Y los puñales diminutos, / ¡qué luna sin establos, qué desnudos, / piel eterna y rubor, andan buscando!" (vv. 14-16). La identidad de cada sujeto evoluciona de la del sujeto anterior, en un proceso dinámico y fluido que destruye la referencialidad normal del tiempo. La muerte, por lo tanto, no señala un término definitivo, sino otra transformación que resulta ser más fácil que las anteriores. La exclamación "¡qué serafín de llamas busco y soy!" connota auto-realización y regocijo, en vez de temor ante la muerte. 7.

En "Paisaje de la multitud que orina" (475), la muerte adquiere otro sentido al constituir una amenaza a la multitud cruelmente indiferente:

No importa que el niño calle cuando le clavan el último alfiler,  
ni importa la derrota de la brisa en la corola del algodón,  
porque hay un mundo de la muerte con marineros definitivos  
que se asomarán a los arcos y os helarán por detrás de los  
árboles (vv. 17-21).

Como vimos en el capítulo sobre los discursos de negación, este tipo de afirmación negativa es irónicamente pronunciada desde la perspectiva del mundo degenerado. A lo largo del poema, el hablante se vale de los signos de negación: "no importa", "es inútil", "no hay remedio", "todo está roto", pero después de sus exclamaciones angustiadas "¡Oh gentes! ¡Oh mujercillas! ¡Oh soldados!" (v. 38), se le presenta una posibilidad que cambia el discurso de negación al discurso imperativo-profético: "Será preciso viajar por los ojos de los idiotas, / campos libres donde silban mansas cobras deslumbradas, / paisajes llenos de sepulcros que producen fresquísimas manzanas" (vv. 39-41).

El uso enfático del futuro señala la necesidad urgente de emprender este viaje. Primero el poeta propone la nueva dimensión irracional de los idiotas como medio de comprensión, que corresponde a la integridad superior del niño, y los elementos orgánicos que saben sin pensar. El objetivo de viajar presenta el tema mítico del éxodo que en este contexto funciona como metáfora para el proceso de concientización hacia el enfrentamiento a la realidad con nuevos ojos. La novedad tiene un doble sentido porque se refiere tanto a la nueva perspectiva que hay que adoptar para imaginar el futuro, como al nuevo futuro que será actualizado gracias a la visión que proyecta su posibilidad.

El resto de la estrofa representa la visión de ese futuro mundo pos-apocalíptico. En los campos libres las cobras silban mansas porque ya no hay necesidad de su veneno. Su deslumbramiento puede significar la confusión de los sentidos que las empareja con el idiota que alucina para captar la totalidad. Los sepulcros evocan la destrucción que tiene que ocurrir para fecundar a la tierra, para que la vida se nutra de la muerte.

Luego la profecía asume un tono amenazante que constituye una superación del discurso anterior de negación, porque exhorta la venganza contra los enemigos de la vida:

para que venga la luz desmedida  
 que temen los ricos detrás de sus lupas,  
 el olor de un solo cuerpo con el doble vertiente de lis y rata  
 y para que se quemem estas gentes que pueden orinar alrededor  
 de un gemido  
 o en los cristales donde se comprenden las olas nunca repetidas  
 (vv. 42-47).

La "luz desmedida" simboliza la nueva libertad que temen los ricos porque es tan poderosa que les puede quemar a través de las lupas. Es de notar que la

miopía y comprensión parcial señaladas por las lupas que blanden contrasta con la mirada abarcadora del idiota. El lis y la rata representan la unión de lo positivo y lo negativo --la pureza y la contaminación-- y esta unión es captada a través del olfato que otra vez señala las limitaciones de la razón. Luego se juntan las imágenes de la luz y la lupa para evocar el castigo que merece esa gente, debido a su insensibilidad ante el dolor del prójimo. Esta indiferencia se expresa en el acto de orinar para subrayar que no es una actitud puramente pasiva, sino una profanación activa del otro. En el último verso esta profanación se extiende a la naturaleza -- al mar cuyas olas nunca repetidas evocan una libertad sin reglas, libertad despreciada por los conformistas tecnócratas.

En "Ciudad sin sueño" (480) encontramos una nueva significación del sueño que equivale a tener "exceso de musgo en las sienas" (v. 50). Como vimos en nuestro estudio del espacio positivo, el sueño es una actividad transcendental que practican los muertos que murieron bien, los elementos de la naturaleza, y Walt Whitman que soñaba "ser un río y dormir como un río". Pero en el espacio degradado de Nueva York, el sueño significa el estupor y la apatía que son formas de estar muerto en la vida. Además, este tipo de sueño es nocivo porque no deja lugar al cambio que requiere pensamiento y energía.

A primera vista hay una contradicción en este poema porque el poeta parece lamentar el hecho de que no duerme nadie, pero luego exhorta a sus destinatarios diciendo: "pero si alguien cierra los ojos, / azotadlo, hijos míos, azotadlo!" (vv. 43-44). No duerme nadie en el cielo ni en el mundo, y parece que hay una conexión entre estos dos espacios. Si no duerme nadie en el cielo puede significar que no hay resurrección, y efectivamente los muertos

en este poema quedan atrapados en la tierra estéril, donde sufren y tienen que ser amenazados a causa de su desconformidad quejumbrosa:

Hay un muerto en el cementerio más lejano  
que se queja tres años  
porque tiene un paisaje seco en la rodilla;  
y el niño que enterraron esta mañana lloraba tanto  
que hubo necesidad de llamar a los perros para que callase.  
(vv. 10-14)

Aquí, como en "Paisaje de la multitud que vomita", se solicita a los perros con sus connotaciones vagamente policiales. La vigilia de los muertos señala la mala muerte engendrada por la mala vida, y los asemeja a los trajes vacíos que representan a los "vivos". En "Vals en las ramas" (537) vemos el deseo de "bien dormir" para los muertos:

Una a una  
alrededor de la luna,  
dos a dos  
alrededor del sol,  
y tres a tres  
para que los marfiles se duerman bien (vv. 39-44).

La quietud no puede ser armonía auténtica en el espacio degenerado, y por lo tanto el poeta reclama la vigilia para que la gente vea la falsedad de su mundo. Antes de conseguir la serenidad, tienen que pasar por el dolor verdadero que acompaña a la toma de conciencia:

Haya un panorama de ojos abiertos  
y amargas llagas encendidas.  
.....  
.....

No duerme nadie.

Pero si alguien tiene por la noche exceso de musgo en las sienes,  
abrid los escotillones para que vea bajo la luna  
las copas falsas, el veneno y la calavera de los teatros (vv. 45-52).

"Ciudad sin sueño"

Así termina el poema con los imperativos que el poeta dirige a su destinatario plural. Este cambio de hijo mío a hijos míos señala su éxito porque a pesar de la incógnita de sus discípulos --no se sabe si son las iguanas y sierpes o los seres humanos que "guardan todavía huellas de zarpa y aguacero"-- la pluralidad de sus adherentes infunde su discurso mesiánico con poder. Dado que no son identificados dentro del texto, los destinatarios funcionan aquí como ausentes, o inanimados si son agentes telúricos. Esta clase de imperativo apostrófico tiene relación con los encantos mágicos. Podemos agregar este aspecto mágico al estudio del apóstrofe utilizando la siguiente observación de Todorov:

Vouloir provoquer une action par la parole n'est visiblement pas suffisant pour assurer à cette parole un caractère magique: tout dépend de l'agent de cette action. Si l'agent est ce dont je parle (le délocutaire ou référent du discours), quelle que soit sa nature, mon discours est magique. Si cet agent est celui à qui je parle, mon discours n'est magique qu'à condition que cet agent ne le perçoive pas (allocutaire inanimé ou phrase voulante dire autre chose) ou qu'il soit dans l'incapacité de s'y soumettre ("Lève-toi et marche", dit à un paralytique). 8

Tenemos un claro ejemplo de este último tipo de imperativo mágico en "Niña ahogada en el pozo" (498) en el momento en que el poeta se dirige a la difunta asegurándole, además, la ayuda de elementos inanimados: "¡Levántate del agua! / ¡Cada punto de luz te dará una cadena!" (vv. 20-21). Sin embargo, en "Ciudad sin sueño" (480) los destinatarios de sus órdenes no son los de quienes habla el poeta, sino sus ayudantes incógnitos, cuya receptividad no es demostrada. Aunque la solicitud de ayuda muchas veces es ejecutada como una conjuración, el hecho de dirigirse a los destinatarios nombrados "hijo" o "amigo", o bien los usos impersonales del imperativo "hay que", "es preciso",

etc., crean un tono más realista que el encanto típicamente mágico. En cambio, en "Niña ahogada en el pozo", el discurso mágico es muy apropiado al carácter urgente y extremado del deseo de resucitar a la muerta. Según Todorov "la pure incantation est une et simple, elle ni fait appel à aucune force extérieure à elle-même".<sup>9</sup>

El uso del tiempo futuro en "Ciudad sin sueño", abarca profecías tanto fantásticas como realistas. Primero predice el padecimiento inevitable que precede los cambios radicales en un tono de profecía bíblica: "y al que le duele su dolor le dolerá sin descanso / y el que teme la muerte la llevará sobre sus hombros" (vv. 21-22). Después pronostica la convivencia que libera los sujetos de sus confinamientos literales y de su naturaleza determinada. Los caballos salen de los establos y las hormigas dedican su laboriosidad a la lucha contra la nocividad representada por el color amarillo:

Un día  
 los caballos vivirán en las tabernas  
 y las hormigas furiosas  
 atacarán los cielos amarillos que se refugian en los ojos de las vacas (vv. 23-27).

El siguiente pronóstico se refiere al dominio humano que podrá superar el silencio siniestro del ambiente degradado, incluso antes de cambiar la realidad inmediata. Como mencionamos en el primer capítulo, las mariposas evocan el espíritu o la resurrección del alma que tiene que realizarse para lanzar palabras fecundas:

Otro día  
 veremos la resurrección de las mariposas disecadas  
 y aun andando por un paisaje de esponjas grises y barcos mudos  
 veremos brillar nuestro anillo y manar rosas de nuestra lengua.  
 (vv. 28-31)

El poema "New York. Oficina y denuncia" (517) ofrece un buen ejemplo del poder de los verbos performativos, que en vez de anticipar o describir una acción, la realizan en la enunciación misma. Todorov dice al respecto:

Quant aux actions, deux des verbes les désignant sont quasi synonymes, "conjure" et "commande". Ils ont aussi en commun la propriété d'être des verbes performatifs; autrement dit leur énonciation réalise l'action qu'ils signifient. Ils s'opposent ensemble au verbe "sortir", qui désigne une action ordinaire, et qu'on appellera verbe descriptif (ou constatif). 10

El poeta utiliza los verbos performativos para crear de su denuncia y su desprecio un acto casi ritualista:

Yo denuncio a toda la gente  
que ignora la otra mitad,  
la mitad irredimible  
que levanta sus montes de cemento  
donde laten los corazones  
de los animalitos que se olvidan  
y donde caeremos todos  
en la última fiesta de los taladros.  
Os escupo en la cara (vv. 38-46).

Como es el caso con el uso del apóstrofe, el verbo performativo supera la descripción y el modo optativo en términos de actualización. Su uso infunde el poema con vigor y potencia porque da la impresión de que el poeta no sólo representa sus sentimientos y la realidad, sino que actualiza sus sentimientos para actualizar su propia visión de la realidad. 11

El último poema que quisiera examinar es "Grito hacia Roma" (525). Es un poema digno de consideración porque se vale de motivos religiosos y bíblicos para denunciar la corrupción de la Iglesia y exhortar, la rebeldía concertada de la muchedumbre. La primera estrofa es una imprecación que, por su forma y contenido, hace eco de las plagas bíblicas con que se castigó

la tiranía de los egipcios. Sin embargo, resulta irónico que aquí el destinatario de la amenaza sea el representante máximo de la Iglesia católica:

rosas que hieren  
y agujas instaladas en los caños de la sangre,  
mundos enemigos y amores cubiertos de gusanos  
caerán sobre ti. Caerán sobre la gran cúpula  
que untan de aceite las lenguas militares  
donde el hombre se orina en una deslumbrante paloma  
y escupe carbón machacado  
rodeado de miles de campanillas (vv. 6-14).

El Papa ejecuta una forma simbólica del tipo de profanación que ya destacamos en "Paisaje de la multitud que orina", y en vez de representar y salvaguardar la paz, colabora con los agentes de la guerra, y en un sentido más metafórico, escupe carbón en vez de tragar la hostia sagrada. Conviene subrayar el hecho de que la imprecación es pronunciada "desde la torre del Chrysler Building", postura que imita el Sermón de la Montaña. Se trata, de hecho, de algo que debería ocurrir en un ambiente natural, pero que en Nueva York se convierte irónicamente en un espacio simbólico del comercio.

La segunda estrofa del poema representa el mundo vacío caracterizado reiteradamente por la ausencia de compasión y generosidad. La negación al final remite a la ignorancia del Papa frente a todos los misterios de la vida, que deberían constituir precisamente la esencia de su mensaje:

Pero el hombre vestido de blanco  
ignora el misterio de la espiga,  
ignora el gemido de la parturienta,  
ignora que Cristo puede dar agua todavía,  
ignora que la moneda quema el beso de prodigio  
y da la sangre del cordero al pico idiota del faisán (vv. 30-35).

En esta estrofa tenemos uno de los pocos ejemplos que hay en PNY de la afirmación de una sensibilidad cristiana todavía vigente. Aquí vemos que

no es el mensaje cristiano lo que ha perdido su relevancia, sino que sus representantes, han traicionado los principios esenciales de paz y amor. Las reliquiás quedan intactas pero se han convertido en símbolos huecos y didácticos por la traición y el abuso cínico:

Los maestros señalan con devoción las enormes cúpulas  
sahumadas;  
pero debajo de las estatuas no hay amor,  
no hay amor bajo los ojos de cristal definitivo (vv. 36-39).

El "cristal definitivo" es un motivo de la muerte, que tampoco conduce al amor generalmente asociado con la transmigración al más allá. Y sin embargo, el amor no ha desaparecido por completo. Se ha trasladado del custodio de la Iglesia al recinto de la miseria donde se mezcla con el dolor, lo cual constituye, como vimos, un aspecto sobresaliente de la conciencia despierta en el mundo degradado:

El amor está en las carnes desgarradas por la sed,  
en la choza diminuta que lucha con la inundación;  
el amor está en los fosos donde luchan las sierpes del hambre,  
en el triste mar que mece los cadáveres de las gaviotas  
y en el oscurísimo beso punzante debajo de las almohadas (vv. 44-48).

El amor aparece en medio de la lucha y la miseria manteniendo su significación de fe y salvación. En cambio, el Papa sólo dice y dirá las palabras, que en medio de la violencia pierden todo sentido, convirtiéndose en reclamo hipócrita.

La última estrofa se vale de una historia bíblica que, como señala Derek Harris en su artículo "The Religious Theme in Lorca's PNY", remite a la toma de Jericó del libro de Josué. El poeta imita el orden dirigido por Josué a su pueblo: "No gritéis; ni hagáis oír vuestra voz, ni salga de vuestra boca una palabra hasta el día en que yo os diga: Gritad. Entonces gritaréis". 12

En "Grito hacia Roma ", el poeta presciende del autoritarismo de Josué utilizando el imperativo impersonal "ha de gritar". Es de notar que en la mayoría de los casos evita asumir el papel de autoridad, que de un modo inherente sería la contradicción de su mensaje de libertad.

A diferencia de la historia bíblica, los perseguidos tienen que enfrentarse no con un pueblo enemigo, sino con los representantes de su propio credo. La libertad que deben reclamar no tiene que ver con el traslado a otro territorio. Aquí, la destrucción de la tiranía les tiene que remitir a un espacio o tiempo mítico pero futuro, de armonía y abundancia.

El imperativo "ha de gritar..." es reiterado siete veces para evocar el motivo de este número en el discurso de Josué: "Así haréis por seis días, siete sacerdotes llevarán delante del arca siete trompetas resonantes. Al séptimo día daréis siete vueltas en derredor de la ciudad, yendo los sacerdotes tocando sus trompetas".<sup>13</sup> De esta manera, el paralelo con la historia bíblica es oblicuamente sugerido sin insistir en una correlación semántica.

Los últimos versos recuerdan el Padre Nuestro, por referencias y palabras como "el pan nuestro de cada día", "voluntad" y "tierra", pero al comparar el rezo con estos versos, observamos que los mismos elementos demuestran actitudes diferentes. En el poema, los versos no se dirigen a Dios y la única alusión indirecta a su presencia ocurre en la deformación del rezo: "venga tu reino, hágase tu voluntad, como en el cielo, así en la tierra"<sup>14</sup> se convierte en "porque queremos que se cumpla la voluntad de la Tierra / que da sus frutos para todos" (vv. 75-76). La voluntad de Dios es reemplazada por la voluntad de la Tierra, que revela su carácter absoluto y divino gracias a la mayúscula con que se escribe.

A diferencia del rezo, el poema no pide ni pan ni perdón, sino que

presenta los deseos en forma de explicaciones de por qué la muchedumbre ha de gritar. La combinación de la historia de la toma de Jericó y el Padre Nuestro crea nuevas significaciones, valiéndose de elementos que connotan significaciones establecidas. Las referencias a mitos conocidos no tienen que ser fieles a los mensajes tradicionales. Como vemos en "Grito hacia Roma", las mismas semejanzas formales pueden hacer resaltar las diferencias semánticas.

En otros textos, el discurso o la actitud tomada por el hablante imita tanto la forma como el mensaje de la fuente bíblica, pero incluso en tales casos parece aconsejable no extender el paralelo a la significación esencial del poemario. Las generalizaciones absolutas tienden a pasar por alto las modificaciones incorporadas por el poeta, las cuales suelen ser los aspectos más importantes por ser personales. Tales generalizaciones incluso pueden deformar la orientación semántica del poemario y suprimir su polisemia.

En su artículo "The Ritual Sacrifice in Lorca's PNY", Richard Saez examina los modelos universales de arquetipos y símbolos, y hace un estudio comparativo de PNY, las leyendas de la búsqueda del grial y The Waste Land de T.S. Eliot. Sin embargo, hace hincapié en el peligro de reducir un texto a una interpretación unisémica basada rígidamente en una sola fuente. Su observación citada a continuación puede ser aplicada a ciertos excesos de su propia aproximación y la de otros críticos que se empeñan en interpretar cada elemento según su significación bíblica:

"It would be entirely too facile to interpret PNY as a Christian allegory. Christianity is certainly a part of its story, but not the whole. The crucifixion and resurrection are seen in universal cyclical terms rather than as a unique event within the history of a people. Christianity is used by Lorca to serve his symbolism rather than his thought. 15

Concluimos que "Grito hacia Roma" entre otros poemas, se basa en mitos, símbolos y motivos bíblicos, pero que la diferencia fundamental está en la orientación hacia una visión panteísta u oriental, en que la naturaleza asume mucho más importancia que en el pensamiento cristiano. Aunque el poeta lamenta la impotencia y vaciedad del cielo a lo largo del poemario, las posibilidades de salvación brotan de la tierra con sus criaturas salvajes y la milenaria conciencia humana. El poeta nunca niega la relevancia de la existencia de Dios, pero parece decir que la espiritualidad se realizará con la liberación de la naturaleza, porque la dimensión espiritual del hombre es inherente y natural.

En algunos poemas como "Panorama ciego de N.Y." (483), esta reverencia por la tierra parece surgir de la desilusión y la negación de otras posibilidades: "No hay dolor en la voz. Aquí solo existe la tierra. / La tierra con sus puertas de siempre / que llevan al rubor de los frutos" (vv. 45-47). Es posible que la orientación panteísta sea consecuencia del fracaso de la religión monoteísta, pero en todo caso, constituye la superación del hueco inicial y una visión optimista que logra unificar a los sujetos.

Observamos un movimiento desde el registro alienado del poeta en que se suprime toda referencia directa a sí mismo, hacia la introducción paulatina del pronombre "yo". Esto indica un grado mayor de participación de su parte, a medida que entra en contacto con destinatarios de los cuales espera solidaridad y apoyo. No deja de ser significativo que nunca emplee el pronombre "nosotros" porque generalmente asume el papel solitario de vate profético y no se asocia con un grupo cohesivo. Sin embargo, en casos excepcionales utiliza la primera persona plural para expresar esperanzas colectivas: "porque queremos el pan nuestro de cada día, /.../ porque queremos que se

cumpla la voluntad de la Tierra" (527, vv. 73, 75), o para profetizar la dicha futura de la colectividad: "veremos la resurrección de las mariposas disecadas /.../ veremos brillar nuestro anillo y manar rosas de nuestra lengua" (481, vv. 29, 31).

Espero haber aclarado la naturaleza de un proceso cuyo punto de arranque es la resignación y que evoluciona hacia una visión de posibilidades radialmente fecundas. Los poemas que hemos examinado en este capítulo constituyen la última etapa del proceso, porque el uso del imperativo demuestra la confianza del poeta, sentimiento que sólo puede surgir de una visión positiva. Como hemos mencionado, su manera de emplear el imperativo es especial porque a pesar de su fuerza y determinación, evita por completo el tono autoritario que caracteriza generalmente a los discursos mesiánicos. El hecho de ir siempre explicando las consecuencias deseables de sus órdenes, también los aparta de la arbitrariedad o la irracionalidad. Los discursos exhortativos y proféticos se complementan porque la visión del futuro de armonía y paz infunde los imperativos y el caos apocalíptico con sentido trascendental.

Hemos señalado también cómo Lorca se vale de discursos proféticos y mágicos para realizar la visión del apocalipsis y el mundo nuevo. Este equilibrio en el uso de elementos religiosos y paganos expresa una visión multidimensional, que trata del cielo y de la tierra de un modo unificador. Los discursos mágicos son importantes porque en este tipo de visión dinámica significan la superación de la esperanza y el acto de pedir favores, ambos asociados con el rezo convencional. La imitación de fórmulas mágicas de conjuración e imprecación, señala que el poeta se encarga activamente de luchar contra las fuerzas del mal. Hay que entender su actuación, por supuesto, dentro de la verdad poética y no en términos referenciales. En la

verdad poética es la palabra y las maneras de dirigirla lo que constituye  
los conceptos de responsabilidad, lucha, solidaridad y victoria del poeta,  
que simultáneamente hace el papel de protagonista vocativo y narrador del  
drama.

## NOTAS

<sup>1</sup>Culler, The Pursuit of Signs, p. 139.

<sup>2</sup>Tzvetan Todorov, Les Genres du Discours (Paris: Editions de Seuil, 1978), p. 254.

<sup>3</sup>García Lorca, Obras completas, Tomo I, p. 1098.

<sup>4</sup>García Lorca, Obras completas, Tomo I, p. 1099.

<sup>5</sup>García Lorca, Obras completas, Tomo I, p. 964.

<sup>6</sup>Francisco Umbral en su Lorca, poeta maldito (Madrid: Biblioteca nueva, 1975), mantiene a lo largo de su libro que Lorca se identifica fascinado con el mal superfluo y la naturaleza infernal: "La naturaleza es una lucha a muerte, un conflicto hondo y constante. Inmensa metamorfosis que sólo se consume devoradoramente, muerte a muerte. La naturaleza no es buena porque sobrevive a costa de sí misma", p. 120. Esta interpretación me parece completamente desligada del poemario. Umbral se acerca al libro con una tesis pre-elaborada que pronuncia con más retórica que reflexión analítica. Declara que "Lorca es un gran panteísta negativo" y con respecto al verso que estamos comentando, dice: "¿Qué es un serafín de llamas sino un demonio? Conciencia de ángel incendiado, rojo, maldito. Lorca busca su 'serafín de llamas', el que sabe que él es. El que profundamente, secretamente es. ¿No parece, el verso de un 'maldito'? No, no lo parece. Lo es", p. 121.

<sup>7</sup>García Posada da una interpretación completamente negativa de este poema. Dice: "Tan doloroso como la destrucción, es el hecho de las metamorfosis, las sucesivas transformaciones de los seres, que, negando su propia identidad, buscan desesperadamente ser otros. La búsqueda comienza y concluye en un ciclo de pesadilla que se cierra sobre sí mismo... Si nos convertimos en otro ser, morimos: de ahí la sentencia que se desprende de estos versos", Lorca: interpretación de PNY, pp. 242-43. Creo que García Posada pasa por alto los fenómenos muy importantes de la empatía y la regeneración cíclica que aparecen en tantos poemas. También parece cometer el error de juzgar estos poemas según la visión muy diferente de la muerte que se desprende del Romancero gitano.

<sup>8</sup>Todorov, Les Genres du Discours, p. 250.

<sup>9</sup>Todorov, Les Genres du Discours, p. 255.

<sup>10</sup>Todorov, Les Genres du Discours, p. 251.

## NOTAS

<sup>11</sup>Dice Todorov al respecto: "Le verbe performatif garantit l'efficacité de la formule, il transforme le récit en acte magique. Mais cette même fonction peut être assumée par d'autres éléments formels. Ceux-ci peuvent ne figurer que dans le contexte d'énonciation: officiant dans certaines circonstances très précises, le magicien symbolise par là même son acte et n'a pas forcément besoin de le désigner à l'intérieure de son discours", Les Genres du Discours, p. 259.

<sup>12</sup>Josué 6:10.

<sup>13</sup>Josué 6:4.

<sup>14</sup>San Mateo 6:9-13.

<sup>15</sup>Saez, "The Ritual Sacrifice in Lorca's PNY"; p. 123.

### Conclusiones

Este acercamiento crítico a Poeta en Nueva York se ha basado en la presuposición que para interpretar un texto hay que atenerse a lo que tenemos entre las manos: un trozo de lenguaje estructurado de una manera específica, pero que tiene semejanzas con otras estructuras lingüísticas o discursos encontrados anteriormente. Por supuesto que no estudiamos el lenguaje como un fin en sí. Nuestro objetivo no es el descubrimiento de las leyes que lo rigen sino de la significación del discurso. Si partimos del lenguaje es solamente para tratar de asegurar un alto grado de fidelidad al texto. Cuando se trata de un texto que comunica por medio de un lenguaje ya bastante naturalizado, tendemos a pasarlo por alto para captar el sentido de una manera más directa y menos consciente, aunque tal actitud puede ser ingenua. Como se habrá notado en seguida, este no es el caso de un texto como PNY que requiere mucha contemplación para naturalizarse y que, a fin de cuentas, creo, no se deja nunca naturalizar por completo. No obstante, como mantiene Jonathan Culler, para apreciar el valor de un texto literario hay que comprenderlo, aunque la comprensión no pueda ser exhaustiva o exenta de dudas y sospechas. Esta comprensión va a ser inevitablemente personal porque al naturalizar el texto, cada uno lo relaciona con las ideas, las experiencias y los otros textos que le son familiares. La subjetividad no tiene por qué implicar deficiencias e infidelidad en la recepción de una obra artística, porque el poder y la significación profunda del arte radican precisamente en este margen de libertad que nos permite apropiarlo con amor y sin deseos de consumirlo. La obra literaria es algo que se apropia, entonces, no como propiedad o producto material sino como una ampliación de

nuestra conciencia.

Sin embargo, si el lector adopta una postura totalmente subjetiva, pierde no solamente su capacidad receptiva, sino también su libertad para discernir lo que existe fuera de su propia conciencia. Por consiguiente, tampoco está en condiciones para conceder al texto la libertad que éste necesita para expresarse. En tal caso el lector lo quiere poseer como propiedad para ponerlo al servicio de su propia esquema personal. Utilizo la palabra "esquema" para designar el sistema estrecho y rígido que caracteriza a la mente de un consumidor de ideas. Desafortunadamente todos pecamos en menor o mayor grado de este "vicio" o debilidad, y hasta se puede afirmar que el sistema académico lo fomenta a menudo. Hay una frontera tenue y vacilante entre la subjetividad creativa que absorbe los estímulos externos como verdadera experiencia, y la subjetividad tiránica que los anula. Para evitar esta segunda tendencia, creo que es necesario prestar mucha atención a lo que suele llamarse la "forma" de la obra, porque es allí donde se hallan las claves orientadoras y una gran parte de la significación misma de un texto literario, como veremos a continuación.

Aunque el propósito de todo análisis crítico es llegar a una mayor comprensión global del texto, este resulta desarmado, de alguna manera, al someterse a tal análisis. Quizá la mejor manera de concluir un trabajo de este tipo sea por medio de una reconstrucción personal que reintegre las partes en una estructura orgánica. Antes de pasar a esta tarea, quisiera reflexionar brevemente sobre la relación entre el autor y el hablante lírico, porque esto también tiene que ver con la reconstrucción mental.

Hemos insistido a lo largo de este trabajo en la necesidad de distinguir entre el mundo ficticio y el mundo real, y, por extensión, entre el poeta

ficticio y el hombre histórico. El propósito ha sido evitar interpretaciones basadas en datos extrínsecos al texto, ya que ese tipo de acercamiento no suele hacer justicia al arte que encarna. Debo aclarar que mi intención no ha sido descartar completamente al autor sino apreciar tanto la complejidad de su poética como esa conciencia clara que la ilumina, según la insistencia de García Lorca en la afirmación que citamos en la introducción. En mi opinión la declaración de Roland Barthes sobre la muerte del autor no deja de ser una exageración.

Por lo general la poesía tiende a ofuscar los límites entre el autor y el hablante lírico a causa de la subjetividad que marca toda expresión hondamente emotiva y "desnuda" como resulta ser en el caso de Lorca. Tal vez en lugar de pensar en términos de dos entes separados --uno real y otro ficticio-- debemos agregar otro para formar un puente entre los dos. Este tercer ente sería el artista que, a solas consigo mismo o con la naturaleza, se pone a transformar su pensamiento y emoción en expresión estética, en materia perdurable y comunicable. Señalamos ya que el Lorca que escribía cartas describiendo sus experiencias amenas en Nueva York difiere radicalmente del vate poseído que escala la torre del Chrysler Building para lanzar su acusación contra Roma. Aunque Lorca nunca realizó su discurso profético en términos tan concretos, es indudable que la visión que produjo tales actos dramáticos manaba de su propia conciencia.

Su visión angustiada de la violación del mundo natural y supuestamente eterno, tal vez nos conmueva aún más hoy día que en su época, y esta intensificación del mensaje esencial de PNY otorga al propio García Lorca la noble identidad de profeta visionario. No está muy de moda hoy en día hablar de "mensajes", y menos aún de "mensajes esenciales", pero no utilizo el término

en el sentido estrecho de una unidad de información o deformación que el autor didáctico o el escritor comprometido con algún esquema determinado nos quiere comunicar o inculcar. En el caso de PNY el mensaje o la significación se desenvuelve en la forma de una visión tan amplia que parecería ingenuo querer recapitular la "fábula" divorciada de su configuración. Sin embargo, las visiones más amplias son las más sencillas y --cabe pensar-- las más fáciles de comprender. Todas tienen que ver con la libertad, el amor y un bien insondable o una fuerza misteriosa que dirige el destino natural de cada cosa que se encuentra en el mundo. La rabia y el dolor que se desprenden de PNY son reacciones contra la violación de estos principios sin los cuales la vida pierde su cohesión y se desintegra. Varios críticos entienden este drama en términos míticos, remitiéndonos a la ruptura entre el paraíso perdido y el mundo tal como lo conocemos nosotros, los "pecadores". Ese paraíso está perdido en el tiempo y el único consuelo es la esperanza de encontrarlo de nuevo, más allá de la muerte. Espero que mi lectura de PNY haya aclarado ciertas diferencias que existen entre el mito del paraíso perdido y la visión de la naturaleza, ya que ésta sigue siendo un paraíso eterno debajo de la profanación humana.

El poeta visionario acaba por penetrar esta verdad que yace escondida bajo el caos ordenado y artificial del mundo mecanizado. Antes de comprender el sentido de esta revelación, él también recogía y registraba mecánicamente los fragmentos dispares de un rompecabezas absurdo. Trataba de conformarse con el horror y el sinsentido de sus circunstancias a través de declaraciones cínicas y amargadas:

No importa que cada minuto  
un niño nuevo agite sus ramitos de venas,  
ni que el parto de la víbora, desatado bajo las ramas,

calme la sed de sangre de los que miran el desnudo.  
 Lo que importa es esto: hueco. Mundo solo. Desembocadura.  
 Alba no. Fábula inerte.  
 Solo esto: desembocadura (475).

Se gritaba a sí mismo: "No preguntarme nada" (448), pero sin poder convencerse porque tenía conciencia de la "cápsula de aire donde nos duele todo el mundo" y de ese "pequeño espacio vivo al loco uníson de la luz" (483), y también porque le llegaba el rumor de Harlem "atravesando troncos y ascensores" (463). No pudo renunciar el secreto de la "pequeña quemadura infinita que mantiene despiertas las cosas" (482). Hay dos cosas que le recuerdan continuamente una existencia íntegra y libre de conflictos: la vigencia de su niñez y la milenaria saliva de los negros. La niñez y la vida tribal así como el paraíso perdido son inalcanzables porque se sitúan en el pasado, pero lo que el poeta rescata del tiempo es la conciencia que caracterizaba igualmente al niño, al salvaje, y al hombre todavía integrado armoniosamente en el mundo natural.

A pesar de la pérdida irremediable de la niñez y del paraíso bíblico, el poeta descubre que la naturaleza y la conciencia pura del niño siguen vigentes y eternas "debajo de las multiplicaciones / y los terribles alaridos de las vacas estrujadas / donde el Hudson se emborracha de aceite" (518), y debajo de los cielos desiertos y asesinos que reflejan el mundo hueco. Penetra en otras realidades y estados de conciencia donde todavía se percibe la vida elemental y herida: "Y algunos niños idiotas han encontrado por las cocinas / pequeñas golondrinas con muletas / que sabían pronunciar la palabra amor" (482). Para hacernos entender que esta conciencia y los valores de la naturaleza no están perdidos irremediablemente en el tiempo, habla de ellos como si fueran lugares. Dice "allí donde", como si esos lugares

fueran visibles a lo lejos pero todavía a nuestro alcance.

Esta conciencia le devuelve la voz que, debido a las experiencias angustiadas que atraviesa, tiene la sensación de haber perdido. A partir del momento en que recupera su voz, la levanta para acusar y denunciar a "los amigos de la manzana y de la arena" (460), "a toda la gente que ignora la otra mitad" (518), y a las oficinas "que borran los programas de la selva" (519). Avisa a Stanton que debe irse al bosque para aprender lo que su pueblo olvida (496). Y una vez que se da cuenta de la necesidad de destruir la estructura diabólica que anula la libertad, profetiza la reivindicación. Conjura los agentes telúricos -- las ortigas, las lianas, los insectos crepitantes, el musgo, las hierbas armadas con lancetas, iguanas y cocodrilos -- para reinstalar los "programas de la selva" y la "norma" del paraíso de los negros. Estos combatientes salvajes son tan imponentes como las plagas bíblicas, y aún más porque en vez de ser medios de castigar al hombre, se sublevarán solos para recuperar lo que les pertenece legítimamente.

El poeta, sin embargo, acepta la muerte que le espera junto con los otros habitantes de una civilización moribunda que sólo puede esperar su propia destrucción. El no participa en ningún acto nihilista y tampoco exige que otros seres humanos oprimidos busquen la salvación por medio de la destrucción. El único acto de violencia que pide a los que parecen ser sus prójimos, sirve para mantener despierta a la muchedumbre apática: "Pero si alguien cierra los ojos, ¡Azotadlo hijos míos, azotadlo!" (481). En vez de asegurar la salvación de la humanidad o incluso de la naturaleza, el sacrificio del poeta no es más que un acontecimiento inevitable al cual sucumbe modestamente porque no se cuenta entre los victoriosos. Su papel se limita a ser los ojos y la voz de la victoria inminente. Su modestia también se refleja en su

discurso imperativo que dirige con ternura a "hijo mío", "amigo mío", y "amor", y nunca en un tono autoritario, de superioridad. Es importante reparar en este uso especial del imperativo para apreciar la armonía que hay entre el uso del lenguaje y su "mensaje" profundo de libertad y amor.

El hecho de abogar y sacrificarse por algo más amplio que la especie humana también tiene un valor sublime, porque esta solidaridad con otras formas de vida demuestra el alcance realmente universal de la visión. La ausencia de seres humanos en las visiones del futuro pos-apocalíptico puede parecernos deficiente en el sentido social, pero ¿no es más exigente comulgar con seres radicalmente diferentes que querer a los que se parecen a nosotros? Es también difícil reaccionar compasivamente al dolor de los "otros sistemas" porque no gritan, ni lloran, ni reclaman en nuestro lenguaje. Aunque el sacrificio del poeta no engendra la victoria futura, tampoco impide que sea disfrutada colectivamente. En contadas ocasiones, el poeta habla en la primera persona plural de los futuros cambios milagrosos que parecen relacionarse con la humanidad: "y aún andando por un paisaje de esponjas grises y barcos mudos / veremos brillar nuestro anillo y manar rosas de nuestra lengua"(481). Pero la profecía de estos acontecimientos nunca se limita exclusivamente a los seres humanos, e incluso se puede afirmar que en la mayoría de los casos, son los animales, los insectos y la vegetación los que festejarán la victoria definitiva. Las interpretaciones socio-políticas no pueden captar la extensión radical de esta solidaridad, porque sólo reconocen conflictos humanos y sólo valoran la libertad de los hombres.

Algunos críticos hablan del pansexualismo de Lorca mientras que otros hacen hincapié en su panteísmo. Lo que sí está fuera de duda es la relevancia del término "pan" con respecto a su visión. Su contacto emocional con el

mundo a su alrededor incluso traspasa el límite de los seres animados para tocar a los objetos que parecen misteriosamente conscientes: "podréis besar con frenesí las ruedas de las bicicletas, / poner parejas de microscopios en las cuevas de las ardillas" (463); "Porque si la rueda olvida su fórmula, / ya puede cantar desnuda con las manadas de caballos" (470). Aunque estos versos evocativos de la liberación de los objetos, pueden interpretarse metafóricamente, también pueden señalar que Lorca intima la vitalidad que existe hasta en la materia supuestamente inorgánica.

La mayoría de los comentaristas de PNY mantienen que el drama esencial del libro radica en la experiencia personal del escritor. Y algunos incluso se desentienden por completo del drama de la opresión y la profetizada reivindicación de la naturaleza, porque la escasez de connotaciones humanas les hace pensar que las imágenes fantasmagóricas no tienen otra función que revelar el trauma personal del autor y su desorientación psíquica.

El análisis de los discursos implica que el mundo representado sólo cobra significación a través de nuestra comprensión de las actitudes del hablante lírico. En estas páginas expliqué la relación estrecha que, a mi modo de ver, hay entre éste y el autor. No obstante, aunque vemos el drama a través de los ojos y la voz del hablante, creo que una apreciación completa del poemario requiere nuestra compasión tanto por el drama telúrico como por el drama del sujeto. En otras palabras, dudo que García Lorca elaborara esta "fábula" extraordinaria con el único objetivo de expresar sus cambiantes estados anímicos.

El drama del hablante lírico corre paralelo al drama del apocalipsis, pero el discurso imperativo y profético funde los dos. La conciencia infantil y pura del hablante lleva el mismo valor eterno que la naturaleza salvaje, y

el verdadero drama, creo, trata de la recuperación de ambos. En última instancia, tal recuperación también lleva una significación profundamente social.

## Bibliografía

García Lorca, Federico. Obras completas. Tomos I y II, decimocatava edición. Madrid: Aguilar, 1973.

García Lorca, Federico. Poeta en Nueva York. Tierra y luna. Edición crítica de Eutimio Martín. Barcelona: Editorial Ariel, 1981.

Obras consultadas sobre García Lorca y Poeta en Nueva York

Allen, R. "Una explicación simbólica de 'Iglesia abandonada' de García Lorca." Hispanófila, 26 (1966), 33-44.

Anderson, Andrew A. "García Lorca en Montevideo: un testimonio desconocido y más evidencia sobre la evolución de Poeta en Nueva York." Bulletin Hispanique, 83, No. 1-2 (1981), 145-161.

\_\_\_\_\_ Reseña en Revista canadiense de estudios hispánicos, 9, No. 1 (1985), 112-131.

Bousoño, C. "En torno a 'Malestar y noche' de García Lórca." En El comentario de textos. Madrid: Castalia, 1973, pp. 305-42.

Cobb, Carl. Federico García Lorca. Twayne's World Authors Series, 23. New York: Twayne Publishers, Inc., 1976.

Correa, Gustavo. La poesía mítica de García Lorca. Madrid: Editorial Gredos, S.A., 1970.

Craige, Betty Jean. Lorca's Poet in New York. The Fall into Consciousness. Lexington, Kentucky: The University Press of Kentucky, 1977.

Duran, Manuel, ed. Lorca. A Collection of Critical Essays. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice Hall, Inc., 1962.

- Eisenberg, Daniel. "Poeta en Nueva York": historia y problemas de un texto de Lorca. Trad. Carlos Pujol. Barcelona: I.G. Seix y Barral Hnos., 1976.
- García Posada, Miguel. Lorca: interpretación de Poeta en Nueva York. Madrid: Akal editor, 1981.
- Gibson, I.K. "Lorca's 'Balada triste': children's songs and the theme of sexual disharmony in Libro de poemas." Bulletin of Hispanic Studies, XLVI (1969), pp. 21-38.
- Gil, Ildefonso-Manuel. Federico García Lorca. Madrid: Taurus Ediciones, 1973.
- Harris, Derek. "The Religious Theme in lorca's Poeta en Nueva York." Bulletin of Hispanic Studies, 54 (1977), 315-326.
- \_\_\_\_\_ García Lorca: Poeta en Nueva York. Critical Guides to Spanish Texts, 24. London: Grant and Cutler Ltd. in association with Tamesis Books Ltd., 1978.
- Honig, Edwin. García Lorca. London: Jonathan Cape Ltd., 1968.
- Jenaro, Talens. El discurso poético lorquiano: medievalismo y teatralidad. Granada: Universidad de Granada, 1983.
- Martín, Eutimio. "¿Existe una versión definitiva de Poeta en Nueva York de Lorca?" Insula, 310 (1972), 1-10.
- \_\_\_\_\_ "La conferencia-recital sobre Poeta en Nueva York de Federico García Lorca (edición crítica)." Langues Néo-Latines, 216 (1976), 52-67.
- Minett, Jacqueline. "'Iglesia abandonada': contexto y significado en un poema de Lorca." En Estudios dedicados a James Leslie Brooks. ed. J.M. Ruiz Veintemilla. Barcelona: Puvill libros, 1984, pp. 119-137.

- C.B. Morris. "Los niños abandonados de Nueva York." En Homenaje a Juan López-Morillas. Ed. José Amor y Vázquez y David Kossoff. Madrid: Editorial Castalia, 1982, pp. 349-357.
- \_\_\_\_\_. Reseña en Hispanic Review, 53 (1985), 506-09.
- Ortega, José. "García Lorca poeta social: los negros." Cuadernos Hispanoamericanos, 107, Nos. 320-21 (1977), 407-19.
- \_\_\_\_\_. "Retorno y denuncia de la ciudad: Poeta en Nueva York." Sin Nombre, 11, No. 3 (1980), 41-50.
- \_\_\_\_\_. "Poeta en Nueva York, alienación social y libertad poética." Cuadernos Hispanoamericanos, 356 (1980), 50-67.
- Predmore, Richard. Lorca's New York Poetry: Social Injustice, Dark Love, Lost Faith. Durham, N.C.: Duke University Press, 1980.
- \_\_\_\_\_. "New York y la conciencia social de Federico García Lorca." Revista Hispánica Moderna, 36 (1970-71), 32-40.
- Ramos-Gil, Carlos. Claves líricas de García Lorca. Madrid: Aguilar, 1967.
- Saez, Richard. "The Ritual Sacrifice in Lorca's Poet in New York." En Lorca. A Collection of Critical Essays. Ed. M. Duran. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice Hall, Inc., 1962, pp. 108-29.
- Schorberg, Jean-Louis. Federico García Lorca. Paris: Librairie Plon, 1956.
- Sorel, Andres. Yo, García Lorca. Madrid: Zero, 1977.
- Umbral, Francisco. Lorca. Poeta maldito. Madrid: Biblioteca nueva, 1975.
- Vicent, Manuel. García Lorca. Madrid: Epesa, 1969.

#### Obras generales consultadas

- Alvarez, Guzmán. Lírica española del siglo XX: en busca de una trayectoria. Leon: editorial Nebrija, S.A., 1980.

- Austin, J.L. How to do Things with Words. Oxford: Clarendon Press, 1962.
- Barthes, Roland. A Barthes Reader. Introd. and ed. Susan Sontag. New York: Hill and Wang, 1982.
- Culler, Jonathan. La poética estructuralista. Trad. Carlos Manzano. Barcelona: Editorial Anagrama, 1978.
- \_\_\_\_\_. The Pursuit of Signs. London: Routledge and Kegan Paul Ltd., 1981.
- de Man, Paul. Allegories of Reading. New Haven and London: Yale University Press, 1979.
- Ferguson, George. Signs and Symbols in Christian Art. New York: Oxford University Press, 1966.
- Fowler, Roger. Literature as Social Discourse. London: Batsford Academic and Educational Ltd., 1981.
- Friedrich, Hugo. The Structure of Modern Poetry. Trans. Joachim Neugroschel. Evanston: Northwestern University Press, 1974.
- Jacobson, Roman and Morris Halle. Fundamentals of Language. The Hague: Mouton, 1971.
- Lotman, Juri. Analysis of the Poetic Text. Ed. and Trans. D. Barton Johnson. Ann Arbor, Michigan: Ardis, 1976.
- Pfeiffer, Johannes. La poesía. México: Fondo de Cultura Económica, 1959.
- Read, Herbert. Form in Modern Poetry. London: Sheed and Ward, 1932.
- Riffaterre, Michael. Semiotics of Poetry. Bloomington and London: Indiana University Press, 1978.
- Searle, John R. Expression and Meaning. Cambridge: Cambridge University Press, 1979.
- Todorov, Tzvetan. Les Genres du Discours. Paris: Editions du Seuil, 1978.

Todorov, Tzvetan. Introduction to Poetics. Theory and History of Literature, I. Trans. Richard Howard. Introd. Peter Brooks. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1981.

Waldrop, Rosmarie. Against Language? "dissatisfaction with language" as theme and as impulse towards experiments in twentieth century poetry. The Hague: Mouton, 1971.

Welleck, René and Austin Warren. Theory of Literature. 3rd ed. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1977.

## ABSTRACT

### The Trajectory of Poetic Discourses in Federico Garcia Lorca's Poet in New York

Garcia Lorca's New York poetry defies immediate comprehension because the chaotic and complex vision created by the poet entails equally chaotic and complex modes of expression. Its initial impenetrability forces the reader to pay special attention to the mechanics of language in search of orientational features which might provide clues to at least a general scheme of meaning. The major unifying agent of Poet in New York is the poetic subject whose changing modes of expression manifest an evolution which discloses a coherent way of organizing the poems according to types of discourse. This evolution or trajectory moves from negation and alienation, towards a gradual awakening of the subject who starts to recuperate his poetic voice as he simultaneously starts to envision certain redeeming possibilities which might lead him out of the dehumanizing and abysmal world that engulfs him.

The first mode of expression, then, is the negation code which is characterized by ellipsis, mechanical telegraphic registration of the givens, circular structures that convey a sense of fatality, taciturnity, and abundant terms of negation. The use of this code fragments language and makes the subject's discourse inarticulate and solipsistic, thereby reflecting his overwhelming disorientation and anxiety. In other words, the disintegration of language reveals the disintegration of the self, and by the same token, the recuperation of his poetic voice will imply his reintegration into the world.

Once he envisions a wondrous future of harmony in which all

creatures organic, sentient or inanimate, are joined by a telluric rhythm, he raises his voice to accuse the insidious representatives of the technocratic society. The use of apostrophe becomes the dominant feature of his discourse, because this vocative mode implies a highly communicative attitude which strives to establish mutual contact with the objects invoked. This indicates that the apostrophic mode itself is meaningful apart from the actual meaning of specific utterances.

The use of apostrophe is characteristically absent from the code of negation due to the fact that the introverted subject does not feel compelled to make contact with others. As soon as he does turn outward in search of meaning, he uses apostrophe to express a great diversity of attitudes ranging from empathy to outrage.

On recovering his voice and his "vision" the poetic subject organizes the chaotic elements of his world into a bipolar spatial scheme of good and evil. The good is depicted as existing in the space which the subject occupied as a child, and also in nature, in the paradise of the Blacks, while evil is depicted as being rampant in the metropolis of New York. This spatial representation of good and evil frees these concepts from abstraction and actualizes them as tangible entities. To speak in spatial terms of values and perversions makes it possible to travel towards the good, as if it were a haven which far from being paradise lost, is all around us waiting to be freed from the perversion which can also now be confronted as a concrete enemy.

The apostrophic mode becomes highly diversified as the vision of a new world, and the stimuli of the current world elicit varied reactions from the subject. While the code of negation was rather unidimensional due to the fact that it rules out participation and imagination, the

apostrophic mode can warn, advise, exhort, denounce, accuse, order and promise. Although at first, when the subject was still at the brink of the abyss, his apostrophizing expressed empathy in a solipsistic manner, as his vision starts to broaden the apostrophe is directed outward and becomes prophetic. It then employs the imperative which is addressed to a multitude of fictitious disciples who supposedly and implicitly endeavor to actualize the poet's vision.

He conjures up telluric forces to take revenge upon the entropic and degenerate society which has for so long enslaved nature and her universal norms. He does not, however, consider himself as a victorious hero, but instead succumbs to being sacrificed as one of the guilty. This drama of the poetic subject's evolution from introverted resignation to visionary and vocal involvement, runs parallel to the telluric drama which although created by him, is also greater than his drama. The trajectory of the poetic discourses in Poet in New York manifests how an individual escapes his alienated subjectivity and becomes a visionary and a prophet whose existence acquires meaning through his interaction with the world, and his commitment to the most basic and eternal dimension of the world, which is nature.