



DUENDE Y POESÍA EN "PAISAJE CON DOS TUMBAS Y UN PERRO ASIRIO"¹

Carmen Balart Carmona
Irma Céspedes Benítez

RESUMEN:

En "Paisaje con dos tumbas y un perro asirio", poema hecho con palabra muerte, se concentra el *duende* del que nos habla, magistralmente, Federico García Lorca. El poema se alza en el centro de su *Poeta en Nueva York* y conforma una lectura del entorno que entabla el hablante en telúrica lucha con su *duende* que le revela el mundo del misterio y de la sangre. El *duende* es un poder negro con el que hay que luchar, despojándose de todo lo inesencial, hasta tornarse luminoso y sutil. El *Paisaje* no está afuera, sino dentro de cada uno; por eso, en este poema nada se dice, sólo se habla y este hablar resuena en lo profundo de nosotros y dice o no dice –según se quiera o no escuchar– el secreto desconocido que se oculta en la interioridad de cada lector.

ABSTRACT:

Federico García Lorca concentrates on the *gnome* he masterly introduces in 'Paisaje con dos tumbas y un perro asirio' ('Landscape with two graves and an Assyrian dog'), a poem written with the word of death. The poem emerges from his *Poet in New York* and is a discussion of the environment the speaker embarks upon in a telluric struggle with the *gnome*, who reveals the world of mystery and blood. The *gnome* is a black power he has to fight, while getting rid of the non-essential, until he becomes luminous and subtle. The landscape is not outside, but inside each one. That is why nothing is said. Only the talking echoes deep down inside tell or do not tell –depending on whether we want to listen or not– the unveiled secret which is hidden in each reader.

1. INTRODUCCIÓN

Hace un siglo (1898), un 5 de junio, nació en Fuente Vaqueros, Granada, un niño extraordinario, al que llamaron Federico García Lorca. Estudió en Granada y Madrid. Viajero incansable, no sólo recorrió España; también visitó otros países de Europa y América. Durante el verano de 1929 y hasta el año siguiente, lo encontramos como estudiante en la Universidad de Columbia. Murió en su Granada natal la madrugada del 19 de agosto de 1936. Toda España lo lloró y lo llora.

Era un poeta, una criatura extraordinaria, en palabras de Jorge Guillén: "*Federico nos ponía en contacto con la creación, con ese conjunto de fondo en que se mantienen las fuerzas profundas, y aquel hombre era ante todo manantial, arranque fresquísimo de manantial, una transparencia de origen entre los orígenes del universo, tan recién creado y tan antiguo. Junto al poeta –y no sólo en su poesía– se respiraba un aura que él iluminaba con su propia luz. Entonces no hacía frío de invierno ni calor de verano: "hacía...*

¹ García Lorca, Federico (1965): "Poeta en Nueva York", en *Obras completas*, 10ª edición, pp. 469 a 533. Aguilar, Madrid. Todas las citas que se tomen de esta edición se indicarán como O.C., p.

Federico". Pero no por acumulación de originalidades, sino por originalidad de raíz: criatura de la Creación, inmersa en Creación, encrucijada de Creación y participante de las profundas corrientes creadoras. Por tanto, nadie con más naturalidad poeta, y no sólo en la cima del verso. A toda hora aquel vivir estaba creado por la gracia." (O.C., p. XVII). Según el testimonio de sus contemporáneos, la palabra de Federico era mágica. Y para nosotros sus lectores es tal vez uno de los poetas con más capacidad de comunicación.

2. EXPRESIÓN Y COMUNICACIÓN

El hombre necesita conocer el mundo que lo rodea y conocerse a sí mismo. Cuando conocemos damos nombre a las cosas. El individuo conoce mediante el lenguaje. Las palabras son el testimonio de su realidad y constituyen al mismo tiempo, la realidad. Interpretar el mundo, la naturaleza, significa, en el fondo, interpretarse uno mismo por medio del lenguaje. Sin éste, no hay objeto de conocimiento ni creación. El debe abrirnos las puertas del saber. De aquí que no podamos escapar de la palabra: es algo indivisible e inseparable del ser humano. Construido el mundo del saber, necesita expresarlo, comunicarlo.

No podemos concebir un mundo sin lenguaje. El hombre es inseparable de su palabra: es un ser construido en y con palabras. Sin ellas es inasible él mismo y su propia interioridad. No obstante lo anterior, el hombre está consciente de que los vocablos son incapaces de captar la realidad en su totalidad y mucho menos de expresarla en plenitud. Así, en un extremo, la realidad externa que las palabras no pueden expresar; en el otro, la realidad interna del sujeto que sólo puede manifestarse con palabras. El objeto es parte del sujeto que conoce: el límite del saber es el sujeto cognoscente y la única posibilidad de conocer es a través de él.

Sin embargo, ¿cómo comunicar la propia interioridad? El hablante no puede decir lo indecible y toda realidad profundamente interior es inefable, sublime, más allá de todo límite humano. Apenas puede sugerirlo a través de una similitud, de una analogía, de una imagen.

Antes que la historia, antes que la anécdota, el hombre revela su sentir. Interesa recuperar el espacio interior: el ámbito del decir creativo que es el ámbito de la poesía en cuanto medio de conocimiento y reconocimiento, de creación y recreación –afanosa, incesante, nostálgica– de sí mismo, del propio e inmóvil centro; de descubrimiento de los propios límites para acceder a la forma única, irreplicable que revela lo oculto, lo jamás aprendido, lo que nunca podrá volver a decirse de modo igual. Es un caminar sobre el vacío, sobre el agua del lago sin hundirse. Un poeta chileno, Pedro Prado, expresó admirablemente esta idea cuando confesó: "*Creando voy un puente de efímera y sucesiva realidad, que me sostenga mientras cruzo el abismo que lleva la niebla*"². Esta afirmación nos parece plenamente válida, por cuanto a través de sus obras, todo poeta se esfuerza por mantener como verdadero hilo de Ariadna que conduce a su mundo interior, algunos temas constantes que lo sustentan en cuanto creador de su obra literaria e interpretador de sí mismo y de su hacer.

² Prado, Pedro (1971): "Niebla", en *El llamado del mundo*, p. 159. Universitaria, Santiago.

3. LA POESÍA

Queremos conocer ese “puente de efímera y sucesiva realidad” que sostiene a Federico García Lorca, en su esfuerzo por conquistar su verdad. A través de adentrarnos en su poesía, Federico nos da a conocer su interioridad, su universo: todo poema es un intento de hacer inteligible, de comunicar a su creador mismo. La poesía es un modo intuitivo de aprehender el mundo y permite el acceso a un misterioso conocimiento esencialmente válido. Y en tanto que el poeta se entrega a esa visión que le permite conocer, el filósofo la analiza y define. Son dos formas de comunicación.

Es así como para Jaspers la “poesía es el órgano por el que aprehendemos el espacio cósmico y todos los contenidos de nuestra esencia más natural y más simple. Arrebatados por el lenguaje, nos transfiguramos a nosotros mismos. Exaltada por la poesía la fantasía articula insensiblemente en nosotros el mundo de las representaciones en virtud de las cuales recién nos capacitamos para concebir de manera fecunda nuestras realidades”.³

Para Heidegger pensar y poetizar no son sino modos de revelar lo oculto, la esencia:

*“Cantar y pensar son los troncos, contiguos, del crear.
Ambos troncos brotan del ser y alcanzan su verdad.
Su relación hace pensar en lo que Hölderlin cantó de los árboles del bosque:
'Y desconocidos quedan el uno para el otro aunque están sus troncos vecinos' ”.*⁴

Concebimos, con Octavio Paz, la poesía como palabra de fundación, como una instancia que crea el poeta para autoexplorarse. El centro de todo poema es el hombre y su sentir y, en ese sentido, es un apoyo, una confirmación de la propia singularidad que permite detener el fluir de la vida para fijarla en una forma. Obedece a la necesidad de buscar y encontrar la propia verdad que da sentido a la vida personal, independiente, solitaria. Entonces, para el poeta, el texto escrito tiene por objeto conocerse a sí mismo; y, al mismo tiempo, es una tentativa por crear su propia imagen. De allí que, necesariamente, en la poesía, el creador no sólo se busca a sí mismo; también, al otro, a su lector. Es una invitación para que, a través del poema, penetremos en nosotros mismos y dialoguemos con ese otro, en el reconocimiento de una verdad distinta a la nuestra, y que, sin embargo, nos concierne directamente.

Nos parece que toda la producción de García Lorca, como la de todo poeta auténtico, converge en un punto: en la necesidad de conquistar el ser esencial que el hombre, como humanidad y como persona, encarna en un aquí-ahora. Para Federico la poesía no es sólo un modo de conocimiento y de expresión comunicativa: más que un instrumento para aprehender el mundo, la poesía pareciera ser la única instancia posible de autoconocimiento y de refugio frente al dolor y a la frustración del hombre moderno.

El hombre contemporáneo –con su angustia existencial que arranca de la conciencia de su abyección, separación, disgregación, caída de un orden que fue armonía, integración– pareciera haber olvidado que fue hecho a imagen y semejanza de Dios. El poeta vivencia profundamente esta apetencia que lo impulsa a restablecer el equilibrio y, al descubrirla, se esfuerza para despertar en sí, otro nivel de conciencia que, a través de la palabra poética, pretende reconstruir. A través de sus sentidos, descubre su entorno: el natural, el social y la propia condición de creador, de intérprete de los secretos designios cósmicos. Por eso

³ Jaspers, Karl (1960): *Esencia y forma de lo trágico*, p. 14. Sur, Buenos Aires.

⁴ Heidegger Martín (1957): “De la experiencia del pensar”, en *Índice*, V-VI, p. 3.

podemos afirmar que todo verdadero poema es un recurso del hombre para ir más allá de sí mismo, y, la poesía, una metáfora de la realidad.

Entre el hombre y las cosas se interpone la conciencia humana. La palabra es un puente mediante el cual el individuo trata de salvar la distancia que separa su mundo interior de la realidad exterior.

4. EL PROCESO CREADOR

Para Federico la poesía "*es algo que anda por las calles, que se mueve, que pasa a nuestro lado*"; por eso, no puede concebir "*la poesía como abstracción sino como cosa real existente*", que se le ha manifestado en las personas y en las cosas, en todo cuanto ha pasado junto a él (cf. O.C., p. 1808).

Desde esa realidad concreta, su aquí-ahora, se inicia la transmutación de una realidad externa a un mundo interior. El hombre-poeta aprende rápidamente a descubrir y ejercitar su capacidad de elegir, su propia libertad, que implica optar por algo que se prefiere y renunciar a lo que no se escoge. Así supera los límites propios, físicos y témporo-espaciales; y aprende a amar la tierra natal: el ciclo de la naturaleza le enseña el dinamismo, la actividad, el ser peregrino. Los sueños le revelan cómo superar las propias limitaciones y hacer realidad esos sueños. Y el Amor surge como el gran camino hacia la totalidad, hacia la unidad Yo-Tú, ser y existir, mundo y uno mismo. Representa la posibilidad de **reconciliación**. Federico es maestro egregio de este hacerse poeta para transmitir el conocimiento adquirido.

El conocimiento que el poeta busca es imaginar, recrear, resolver su propia personalidad concreta que, por intuición, se manifiesta y se configura en una forma lingüística: *el estilo*. Al mismo tiempo, por su carácter de *libertad activamente creadora* el autor intenta una respuesta a sus interrogaciones, inquietudes, dudas, soledades, abandonos, ideales, aspiraciones, afanes, y la respuesta intuye una forma: *la obra creada*.

El Yo se sitúa ante la obra y se manifiesta, se hace *forma* como estilo, como argumento. El *contenido*, la materia, es la persona misma del creador, quien, impulsado por experiencias temporales –la vivencia del límite, la sensación de extrañamiento, el amor ideal, el anhelo de trascender, la fugacidad de la existencia, la necesidad de íntima comunicación con el otro, el anhelo de conocimiento, el impulso hacia la libertad, la urgencia de toda elección, la pérdida de las ilusiones, la disociación entre sueño y realidad o la dialéctica adentro-afuera, el poder evocador del lenguaje– desarrollará su capacidad creadora e imaginativa e intentará alcanzar la dimensión de eternidad soñada, a la que accede, poéticamente, por la vía de la intuición y no por el camino de la razón exclusivamente.

Decíamos que el poema es metáfora, imagen del hombre, del mundo y de la inestabilidad de los fenómenos del cosmos; y, expresa, por lo mismo, la búsqueda infructuosa del hombre en pos de una unión impercedera, estable, inmutable, permanente: anhelos imposibles de alcanzar o de hacer durar indefinidamente.

Al poema lo podemos concebir, entonces, como una *gnoseología interpretativa*, un *proceso cognoscitivo* que resulta del intercambio entre los estímulos que la realidad ofrece y las propuestas que el artista sugiere y que debe clarificar en una *forma*. Por consiguiente, el *autor* intuye que trabajar la *forma* y el *contenido* es un *modelar su propia persona* que pasa a

ser parte de la obra: en ella vive como residuo concreto y motivo personalísimo de expresión. De este modo, el contenido de la obra poemática es su propia persona que se encarna como *personalidad creadora* y se hace forma como estilo.

El texto poético, mímesis en excelencia, es la instancia final, el producto de un proceso de configuración que culmina en una forma que expresa la creciente inquietud del alma del poeta, siempre insatisfecha ante las fronteras de lo humano, que coartan, como un insalvable muro, el afán ilimitado de libertad, el despliegue del espíritu en lo infinito.

La obra creada es el intento de dar vida, orden, organización al caos a través de una forma, la cual hace accesible esta *configuración* a infinitas interpretaciones posibles. Porque la obra creada existe no sólo para su autor, aunque lo traduzca en su personalidad; sino que vive en las reflexiones que de ella hacen la infinidad de otras personalidades que descifran, de acuerdo con su propio modo de ver, de pensar, de ser. No hay, por tanto, una lectura única, definitiva, absoluta ni exclusiva; hay diversas posibilidades de abordar el texto, comprenderlo y descifrarlo según el modo en que cada sujeto accede al poema, y configurar, a través de él, libremente, su activa personalidad en el intuir la forma acuñada

La poesía moderna se caracteriza por un ansia de liberación de la contingencia que nos condena a vivir con premura una materialidad que agobia; de allí que se dé primacía al sentimiento antes que al instinto en un mundo que, movido por el progreso material, agarrota el espíritu. Lamentablemente, como muchas veces sucede en la poesía surrealista, en la de vanguardia, en este afán por revelar la interioridad, la expresión se hace hermética, multívoca, impenetrable, válido reflejo de la incomunicación en la que pareciera perderse toda humanidad.

5. POESÍA Y EXISTENCIA

En Federico García Lorca se conjugan armoniosamente su visión de mundo y su expresión literaria: ambas arrancan de idéntica postura frente a la vida, a la existencia; son un intento de encarnar la esencia humana y su trágica condición existencial; conjurar las imágenes infantiles para ascender y conquistar la madurez de la edad adulta. Liberar energías encerradas, bloqueadas en lo más profundo de la sangre y del inconsciente.

Enseñar a leer la poesía garcilorquiiana es enseñar a buscar al hombre en su dimensión universal; es aprender a descubrirlo en el gesto dramático, en la lucha con sus temores, angustias y frustraciones: El hombre que se muestra en el gesto, en la lucha con su interioridad, en último término, soy Yo o eres Tú, expresándose en la íntima necesidad de vencer a la muerte.

La visión mágica de la obra de Federico trasunta esta simple y profunda visión: su poesía está inscrita en el amor a la tierra y al hombre que la habita; por eso, tiene reminiscencia de realidades, de leyendas, de mitos y de ritos ancestrales. Aunque no se lo proponga, afloran ritos agrarios que pareciera llevar el autor inscritos en su sensibilidad desde sus más tiernos recuerdos infantiles: *"Amo a la tierra. Me siento ligado a ella con todas mis emociones. Mis más lejanos recuerdos de niño tienen sabor de tierra. La tierra, el campo han hecho grandes cosas en mi vida. Los bichos de la tierra, los animales, las gentes campesinas tienen sugerencias que llegan a muy pocos. Yo las capto ahora con el mismo*

espíritu de mis años infantiles" (O.C., p.1754). La tierra es su gran maestra, la que le enseña el misterio del nacer-morir, morir-nacer.

Es el poeta de la tierra. Su obra nace del impacto que le produce la naturaleza andaluza, y también el acervo de la cultura tradicional de su pueblo. Es el poeta del campo, del campesino andaluz y de los gitanos; sabe plasmar el mundo de ellos que es asimismo su propio mundo de la infancia, de la adolescencia. De esta forma, lo escuchamos y lo sentimos en sus *Canciones*, pero sobre todo, en su *Poema del Cante Jondo*, en su *Romancero Gitano*, en su *Diván del Tamarit...* y también cuando nos entrega su visión de Estados Unidos y de su cultura, en muchos aspectos inhumana.

6. POESÍA Y TRASCENDENCIA

Si aceptamos que toda religión está íntimamente unida a la noción de religar, podríamos afirmar que García Lorca es esencialmente religioso, sin embargo no concuerda con una institucionalidad oficial, sino con una religión natural que aflora en la interioridad humana cuando se enfrenta con el misterio, con lo desconocido, con lo indecible, con el umbral de aquella zona en la que no se había aún penetrado. Esta experiencia confiere a su poesía un misterioso hermetismo.

Su religiosidad, que apunta al sentido etimológico del término: volver a unir lo separado, comunicar, está en íntima conexión con la naturaleza. De aquí esa necesidad de integración del hombre a la naturaleza de la cual formaba parte en un estado primordial. Su religiosidad es natural: busca la unidad hombre-cosmos.

El hombre es una fuerza, una energía más en medio de la naturaleza, que se diferencia de los otros seres por su conciencia de ser, expresada en palabras. La naturaleza es la fuente de la energía universal, eterna, cíclica, inmodificable; dentro de ella, la muerte presenta el carácter de un accidente que no altera lo sustancial del ciclo, sino que significa una transformación de forma en la materia, "*el cambio de un estado*", que hace posible la ley eterna de la evolución de la vida. El movimiento incesante que es la existencia del hombre —el río que corre— se detiene sólo "*un instante fugaz*" para abrirse a otra forma de vida, no individual sino repartida en muchas existencias. Así, nuevamente, retorna al movimiento. La vida tras la muerte se hace espacio y el espacio se convierte en tiempo mediante el regreso a la luz solar. Y el ciclo se reitera indefinidamente por una eternidad. Esto significa superación de todo límite, incluyendo el de la muerte. De aquí que la naturaleza cobre una importancia fundamental: como una cadena conserva todas las formas de vida que, una y otra vez, vuelven a ella y retornan de ella. Dentro de la armonía que representa la naturaleza: la fuerza universal, inmutable en su evolución cíclica, eterna en su retorno, el hombre expresa un momento de esa integración cósmica. Por eso, el deseo de Federico es permanecer cerca de ella, en el seno de la vida misma, en la tierra-madre, de la cual proviene y a la cual volverá en el movimiento perdurable de la materia. Así lo presiente en *Despedida*:

*"Si muero,
dejad el balcón abierto.*

*El niño come naranjas.
(Desde mi balcón lo veo.)*

*El segador siega el trigo.
(Desde mi balcón lo siento.)*

*¡Si muero,
dejad el balcón abierto!"* (O.C., p. 405).

Esta religiosidad natural marca toda su obra con tono trágico. Es el testimonio vital, apasionado de la lucha en que estamos comprometidos con ese Otro absoluto que nos habita y que somos y no somos nosotros mismos, porque en nuestra contingencia no nos reconocemos. Esa agonía da a su obra lírica un marcado tinte dramático. Frente a la vida y a la muerte no puede asumir la ortodoxa concepción tridentina católica; aunque culturalmente su formación infantil le entregue una visión cristiana del mundo, se siente desnudo frente al misterio, frente a los peligrosos mensajes de su inconsciente que amenazan su estructura de seguridad, pero que a la vez fascinan y atraen porque parecieran ofrecer "las llaves que abren el reino entero de la aventura deseada y temida del descubrimiento del yo"⁵.

7. POESÍA Y TEMPORALIDAD

Enfrentado con el misterio de la esencia y de la existencia, el hombre debe asumirse como un ser temporal. Es decir, aceptar que está sometido al cambio, al fluir de un tiempo limitado que, necesariamente, acaba. Aspira a lo absoluto y eterno, pero vivencia que en todo momento y en cada instante de su vida valora, fugazmente, un objeto sobre otros, de acuerdo con su escala de valores determinada por sus principios sociales e individuales. Estos principios constituyen su sistema de creencias, desde el cual el hombre interpreta. Ningún concepto es descodificado en forma idéntica, puesto que cada persona tiene su propio sistema de referencias.

El hombre, en cuanto ser temporal, vive la angustia del límite que coarta su libertad. "Nuestra miseria consiste en ser tiempo; y tiempo que se acaba"⁶. Paradójicamente, este límite desarrolla en el hombre facultades y condiciones que le permitirán superarlo: "Por ser tiempo finito somos memoria, entendimiento, voluntad. El hombre recuerda, conoce y obra: penetra en el pasado, el presente y el futuro". (Ibíd., p. 151). Sólo cuenta con el momento presente, con su aquí-ahora que se visualiza como "centro de convergencia de los tiempos creencia incuestionable que ha asumido el hombre contemporáneo. "El presente –según Octavio Paz– se ha vuelto el valor central de la tríada temporal. La ética del ahora afirma al placer y al cuerpo".⁷

"Vivir en el ahora es vivir cara a la muerte. El hombre inventó las eternidades y los futuros para escapar de la muerte, pero cada uno de esos inventos fue una trampa mortal. El ahora nos reconcilia con nuestra realidad: somos mortales. Sólo ante la muerte nuestra vida es realmente vida. En el ahora nuestra muerte no está separada de nuestra vida: son la misma realidad" (Ibíd., p. 205). ¡Misterio del existir humano en un tiempo y en un espacio presentes de los que no puede prescindir!

⁵ Campbell, Joseph (1972): *El héroe de las mil caras*, p. 15. F. C. E., México.

⁶ Paz, Octavio (1969): "Palabra edificante", en *Cuadrivio*, p. 151. Joaquín Mortiz, México.

⁷ Paz, Octavio (1974): *Los hijos del limo*, p. 204. Seix Barral, Barcelona.

Enfrentarse al misterio implica cortar con lo conocido, con las formas antiguas, en una palabra, con el pasado; constituye la esencia y función de los llamados ritos de iniciación de las sociedades primitivas. Así concibe Federico la poesía: "*La creación poética es un misterio indescifrable, como el misterio del nacimiento del hombre... Escucho a la Naturaleza y al hombre con asombro, y copio lo que me enseñan sin pedantería y sin dar a las cosas un sentido que no sé si lo tienen. Ni el poeta ni nadie tiene la clave y el secreto del mundo. Quiero ser bueno. Sé que la poesía eleva y siendo bueno, con el asno y con el filósofo creo firmemente que si hay un más allá tendré la agradable sorpresa de encontrarme en él. Pero el dolor del hombre y la injusticia constante que mana del mundo, y mi propio cuerpo y mi propio pensamiento, me evitan trasladar mi casa a las estrellas.*" (O.C., p. 1815).

8. POETA EN NUEVA YORK

De alguna manera, el vivir en el siglo XX, ser moderno, para Octavio Paz, implica la disposición interior de salir de casa, de la patria, de la propia lengua, en busca de algo indefinible e inalcanzable⁸. Es un ansia de liberación que, probablemente, se genera como una reacción frente a la prisa y al materialismo. Todos deseamos viajar, salir de lo conocido, arriesgarnos a lo, diferente. No es de extrañar, entonces que, en viaje de estudio, Federico llegue a Nueva York entre 1929 y 1930. Tomemos conciencia de lo que para este hombre tiene que haber significado ese mundo, esa verdadera selva de cemento.

Junto con el desmoronamiento de los valores aceptados como tradicionales, surge la conciencia del desgarramiento espiritual e intelectual que, por una parte, libera la mente de trabas y normas, y por otra, genera un vacío, un abismo, que las angustiadas expresiones de la literatura modernista –con sus variados *ismos*– reflejan. Para atreverse a explorar nuevas formas expresivas y renovar las formas estilísticas, es preciso que el hombre tome conciencia y asuma su libertad personal.

Señalábamos que cuando un hombre crea, busca su propio modo de conformar el caos que percibe y que necesita integrar en un orden para poder manejarse en su contingencia diaria. No es de extrañar, entonces, que una y otra vez intente configurar *formas* que respondan –más allá de modas literarias– a sus inquietudes existenciales, sociales, metafísicas y pragmáticas. Justamente esta capacidad para generar formas, revela la creatividad del poeta: la capacidad de reorganizar de modo personal e innovador la información que se posee, dar forma nueva a las problemáticas contingentes. Lo quiera o no, el creador –cualquiera sea su campo– debe asumir su libertad frente a la opción.

8.1 ESTILO DE LA OBRA

No siempre el poeta está dispuesto a elegir, puesto que esta acción polariza y divide el mundo. Lo quiere todo. Se le genera, entonces, el dilema: ¿cómo lograr la expresión totalizadora? Tal vez como nunca, el poeta contemporáneo ha estado consciente de esta urgencia vital. La angustia de un vivir sin certezas absolutas, al borde del abismo, le ha permitido dejar fluir su inconsciente, esperando que la respuesta emerja de sus profundidades insondables.

⁸ Paz, Octavio (1975): "Traducción y metáfora", en *El modernismo*, pp. 108-109. Taurus, Madrid.

Necesariamente esta experiencia exige que el hombre explore no sólo en la realidad externa y en la interna, sino, sobre todo, en su inconsciente, lo que le permite descubrir nuevos modos expresivos y renovar las formas estilísticas con un lenguaje nuevo, altamente simbólico.

En su obra *Poeta en Nueva York*, –con nuevas formas estilísticas y métricas– García Lorca da voz a la dolorosa impresión que le significara su visita a Nueva York. Declara explícitamente en una nota: “*Los poemas de este libro están escritos en la ciudad de Nueva York el año 1929-1930, en que el poeta vivió como estudiante en Columbia University, F.G.L.*”. *Poeta en Nueva York* es el libro del más profundo desarraigo, del dolor de no ver su alegre Andalucía, el íntimo testimonio de la soledad e incomunicación que le sobrecogió en Nueva York, la gran metrópoli de su época, réplica de Inglaterra en el Mundo Nuevo, en profunda contradicción con la vitalidad y alegría de su primitiva Granada natal. La ciudad de cemento lo ahoga y le trae resonancias de muerte: cemento - cementerio, sus rascacielos son nichos. Toma conciencia de estar muriendo. De lo más profundo del inconsciente brota el surrealismo, clave de este libro.

Para mejor comprender este nuevo estilo comparemos el poema transcrito a continuación, *Muerte*, con esa *Despedida* que leíamos en las páginas 18 y 19.

“¡Qué esfuerzo!
 ¡Qué esfuerzo del caballo por ser perro!
 ¡Qué esfuerzo del perro por ser golondrina!
 ¡Qué esfuerzo de la golondrina por ser abeja!
 ¡Qué esfuerzo de la abeja por ser caballo!
 Y el caballo
 ¡qué flecha aguda exprime de la rosa!,
 ¡qué rosa gris levanta de su bello!
 Y la rosa,
 ¡qué rebaño de luces y alaridos
 ata en el vivo azúcar de su tronco!
 Y el azúcar,
 ¡qué puñalitos sueña en su vigilia!
 y los puñales diminutos
 ¡qué luna sin establos, qué desnudos,
 piel eterna y rubor, andan buscando!
 Y yo, por los aleros,
 ¡qué serafín de llamas busco y soy!
 Pero el arco de yeso,
 ¡qué grande, qué invisible, qué diminuto!,
 sin esfuerzo.” (O.C., p. 434).

8.2 ESTRUCTURACIÓN FORMAL DEL LIBRO

El libro, dividido en diez partes, está dedicado a Bebé y Carlos Morla. En su soledad, el hombre-poeta necesita, con ansiedad, comunicarse con otros que hablen su lengua, con los que tiene una cálida relación de amistad. Precisa expresar y comunicar su dolorosa vivencia; por eso, tanto poemas como el conjunto de ellos están dedicados a otros amigos que se recuerdan cálidamente en momentos de angustia existencial.

Pareciera que la ordenación y distribución de los textos en esta obra, obedece no a una causalidad cronológica, sino a un propósito estético, una estructuración que el poeta quiso dar a estos poemas en función de un sentido último. Recordemos que algunos de ellos fueron publicados en forma independiente en diversas revistas y antologías. En agosto de 1935 se encontraba pasando a máquina la obra con el propósito de entregarla a la imprenta en octubre de ese año. La guerra civil lo impidió. El libro no fue editado mientras Lorca vivió. Sólo en 1940, en México, en la editorial Séneca, apareció como publicación póstuma con cuatro dibujos inéditos (O.C., pp. 1908-1909).

Su distribución se centra en el hombre, cazador-cazado en la ciudad de cemento, por su propia técnica: el hombre creyó encontrar en la ciencia y en la técnica el medio para *salvar* al mundo. La ciencia, con sus métodos objetivos basados en la observación y comprobación ofrecía la salvación vital para el hombre urbano-civilizado. Por fin, gracias a la razón, todos los problemas del hombre se verían solucionados, en opinión de los positivistas. Pero sólo lograron crear un hacinamiento de chozas en contraste con los nichos de cementos; los artefactos parecieron adquirir vida propia y desplazar al hombre. Construyeron una nueva Babilonia donde cada uno de los rascacielos parecía una nueva Torre de Babel. A través de su libro, Lorca quiso revelar, apocalípticamente, a través del lenguaje, el misterio, mostrar que el hombre no puede prever la consecuencia de sus actos, demostrar que el hombre no es Dios, aunque haya podido llegar a creerse tal. Hasta el siglo XX las ciudades se habían construido a escala humana. Buscando mayor seguridad y mayor comodidad, el hombre la encerró a tal extremo que llegó a oprimirlo. La ciudad moderna no es la del peregrino medieval, la nueva Jerusalem. Nueva York es la ciudad de cemento, de la muerte, de la violencia urbana, peor a la primitiva en la que el hombre lucha con las fuerzas de la naturaleza. Ciudad sin cielo, hecha a imagen del mundo contemporáneo.

La composición formal y poética del libro se atiene al siguiente orden y distribución:

- I. *Poemas de la soledad en Columbia University*. Con epígrafe de Luis Cernuda:
"Furia color de amor / amor color de olvido":
 "Vuelta de paseo", "1910" (Intermedio) –fechado en New York, agosto de 1929–,
 "Fábula y rueda de los tres amigos",
 "Tu infancia en Menton", con epígrafe de Jorge Guillén:
"Sí, tu niñez ya fábula de fuentes"
- II. *Los negros*, serie dedicada a Ángel del Río:
 "Norma y paraíso de los negros",
 "Oda al rey de Harlem",
 "Iglesia abandonada" (Balada de la Gran Guerra)
- III. *Calles y sueños*, A Rafael R. Rapún, con epígrafe de Vicente Aleixandre:
"Un pájaro de papel en el pecho / dice que el tiempo de los besos no ha llegado":
 "Danza de la muerte" con fecha Diciembre 1929
 "Paisaje de la multitud que vomita"(Anochecer de Coney Island), fecha: New York, 29 de diciembre de 1929,
 "Paisaje de la multitud que orina" (Nocturno de Battery Place),
 "Asesinato" (Dos voces de madrugada en Riverside Drive),
 "Navidad en el Hudson", New York, 27 de diciembre de 1929,

“Ciudad sin sueño” (Nocturno del Brooklyn Bridge),
 “Panorama ciego de Nueva York”,
 “Nacimiento de Cristo”,
 “La aurora”.

IV. *Poemas del lago Edem Mills*, a Eduardo Ugarte:

“Poema doble del lago Edem” con epígrafe de Garcilaso:
 “*Nuestro ganado pace, el viento espira*”,
 “Cielo vivo”.

V. *En la cabaña del Farmer* (Campo de Newburg), dedicado a Concha Méndez y Manuel Altolaguirre:

“El niño Stanton
 “Vaca”, a Luis Lacasa
 “Niña ahogada en el pozo (Granada y Newburg).

VI. *Introducción a la muerte*. Poemas de la soledad en Vermont, para Rafael Sánchez Ventura:

“Muerte” a Luis de la Serna,
 “Nocturno del hueco”,
 “Paisaje con dos tumbas y un perro asirio”,
 “Ruina” a Regino Sainz de la Maza,
 “Luna y panorama de los insectos” (Poema de amor), fechado en New York, 4 de enero de 1930, con epígrafe de Espronceda:
La luna en el mar riela, / en la lona gime el viento / y alza en blando movimiento / olas de plata y azul;

VII. *Vuelta a la ciudad*, para Antonio Hernández Soriano. *New York*:

“Oficina y denuncia”, a Fernando Vela,
 “Cementerio judío”,
 New York, 18 de enero de 1930

VIII. *Dos odas*, A mi editor Armando Guibert:

“Grito hacia Roma (Desde la torre del Crysler Building),
 “Oda a Walt Whilman.

IX. *Huida de Nueva York*. Dos vals hacia la civilización:

“Pequeño vals vienés”,
 “Vals en las ramas”.

X. *El poeta llega a La Habana*, a don Fernando Ortiz:

“Son de negros en Cuba”,
 “Pequeño poema infinito”, para Luis Cardoza y Aragón, 10 de enero de 1930, New York,
 “[La luna pudo detenerse al fin]”. 18 de octubre de 1929.

8.3 ANGUSTIA EXISTENCIAL

Podemos observar que esta estructuración pareciera constituir un diario de viaje que obedeciera a las ideas que, en 1933, cuando ya se encontraba en España, expusiera a Méndez Domínguez: *"La influencia de Estados Unidos en el mundo se cifra en los rascacielos, en el jazz y en los cock-tails [...] No he querido hacer una descripción por fuera de Nueva York [...] Mi observación ha de ser lírica. Arquitectura extrahumana y ritmo furioso, geometría y angustia. Sin embargo, no hay alegría pese al ritmo. Hombre y máquina viven la esclavitud del momento. Las aristas suben al cielo sin voluntad de nube ni voluntad de gloria. Nada más poético y terrible que la lucha de los rascacielos con el cielo que los cubre. [...] Nadie puede darse idea de la soledad que siente allí un español, y más todavía un hombre del sur. Porque si te caes, por ejemplo, serás atropellado, y si resbalas al agua arrojarán sobre ti los papeles de sus meriendas"* (O.C., pp. 1713-1716).

La primera serie nos entrega esta dolorosa sensación de soledad; la impersonalización y la deshumanización de un mundo que no valora ni la vida ni al hombre. La segunda encarna en los negros la inhumanidad neoyorquina. La tercera incide en la falta de convivencia en ese mundo de cemento que va contra el hombre: al quitar humanidad a su espacio, el hombre genera una paradoja: no puede reconocerse en lo construido por sí mismo, en una cultura antihumana, deshumanizadora que lo priva del contacto con la tierra de la que proviene.

Un descanso podría significar la escapada al lago, al campo, de la cual nos hablan las secuencias cuarta y quinta. Pausa que, sin embargo, no logra salvar del acuciante sentimiento de ser para la muerte que expresa angustiosamente en la parte VI, en su *Introducción a la muerte*, conjunto del cual hemos escogido un poema para un análisis más profundo. En las series siguientes, se acentúa la negatividad y el dolor hasta que *El poeta llega a La Habana* y cierra su obra con ese poema entra paréntesis cuadrados: [*La luna pudo detenerse al fin*].

Justamente, esa estadía en Nueva York le permitió entrever con mayor claridad nuestro drama de cazadores cazados por la técnica. Se identificó con este hombre que se siente *"Asesinado por el cielo"* (O.C., p. 472), en un mundo cuyo misterio él mismo ha pretendido conquistar, mediante la ciencia, logrando que el progreso desencadene la destrucción no sólo del entorno, el macrocosmos, sino de su propia unidad física, psíquica, mental, y, como consecuencia, se ha sumergido en la desesperanza y el horror de una cultura antihumana, más que deshumanizante, en la que el hombre no puede reconocerse ni encontrarse:

*"Asesinado por el cielo,
entre las formas que van hacia la sierpe
y en las formas que buscan el cristal,
dejaré crecer mis cabellos.*

*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
y mariposa ahogada en el tintero.*

*Tropezando con mi rostro distinto de cada día.
¡Asesinado por el cielo!"* (O.C., p. 471).

Es el primer poema de *Poeta en Nueva York*, y en él percibimos la angustia del sin sentido de un mundo destruido, agotado, incapaz de regeneración. Pero, el poeta, el vate, percibe un oscuro misterio que, tal vez, guarda el secreto último de la vida.

En ese vasto universo de misterios y pasiones, la poesía es semejante a una llave que abre a un más alto nivel de conciencia, el misterio de la vida y la muerte, no interpretado culturalmente, sino experimentado, vivenciado en su realidad cotidiana, tal como lo asume intuitivamente la comunidad primitiva que no se pierde en interpretaciones heideggerianas, sino que lo vive ingenuamente y lo experimenta en su totalidad, abierto plenamente al ser. Así lo descubre Federico en ese reino nuevo que se le revela sin sentido y que se manifiesta tan plenamente en el negro que habita Harlem y lo anuncia:

*“¡Ay, Harlem disfrazada!
¡Ay, Harlem, amenazada por un gentío de trajes sin cabeza!
Me llega tu rumor.
Me llega tu rumor atravesando troncos y ascensores,
a través de lágrimas grises,
donde flotan sus automóviles cubiertos de dientes,
a través de los caballos muertos y los crímenes diminutos,
a través de su gran rey desesperado,
cuyas barbas llegan al mar. (O.C., p. 482)*

En *Poeta en Nueva York*, la poesía se ha hecho vaticinio y expresión con mucho de apocalíptica de la destrucción de un mundo que no supo asumir su redención y profana y destruye su propio templo: la Iglesia abandonada es la balada de la gran guerra en la que el hombre quiere enajenarse para olvidar como dice Campbell, “*cuánta amargura de fracaso, de pérdida, de desilusión, de insatisfacción irónica circula en la sangre hasta de los seres más envidiados del mundo*” (Campbell, op. cit., p. 371). Federico sabe acercarse a ese dolor —que, por lo demás, es tan suyo— y, como los grandes creadores, lo hace aproximándose a lo popular, a lo primitivo. Confiesa que sus obras nacen de una profunda y atenta observación, de la realidad. Notas, observaciones son la base para una profunda reflexión, análisis que se plasma lentamente en una expresión personal, única e irrepetible: “*la poesía se levanta del libro y se hace humana. Y al hacerse habla y grita, llora y se desespera*” (O. C., p. 1810).

Surge, entonces, el rechazo, la imposible aceptación de un orden falso y engañoso y su espíritu puro, ingenuo, infantil —jamás pueril— lo induce a denunciar la falta de amor y la traición a la tierra con visionaria actitud ecológica. Falta de amor es la gran culpa de la sociedad y la voz del poeta se hace grito desgarrado. Recordemos, por ejemplo, su “Grito hacia Roma”:

*“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 serpientes del hambre,
en el triste mar que mece los cadáveres de las gaviotas” (O. C., p. 521).*

Este poema es una denuncia de la traición del hombre a la tierra y el poeta se hace eco de todos los desposeídos, de todos los dolientes y marginados: negros, mujeres, muchachos que claman con un mismo grito:

*“porque queremos el pan nuestro de cada día,
flor de aliso y perenne ternura desgranada,
porque queremos que se cumpla la voluntad de la Tierra
que da sus frutos para todos” (O.C., p. 522).*

El tono de estos poemas nos recuerda a otro hispanohablante impactado igualmente por el poderío y la cultura norteamericanos: Rubén Darío, quien reconoce y exalta esa fuerza prepotente en su "A Roosevelt":

*"Eres los Estados Unidos,
eres el futuro invasor
de la América ingenua que tiene sangre indígena,
que aún reza a Jesucristo y aún habla en español. (...)
Los Estados Unidos son potentes y grandes.
Cuando ellos se estremecen hay un hondo temblor
que pasa por la vértebras enormes de Los Andes.
Si clamáis, se oye como el rugir del león. (...)"*⁹

Sin embargo, el nicaragüense, tal vez con la fuerza de pueblo joven y mestizo, no siente esa profunda depresión que embarga a García Lorca y, por el contrario, se enfrenta al "Cazador", retándolo desde su doble vertiente, la tradición indígena y la hispana, sintetizadas ambas en una fuerte creencia en la trascendencia, en el espíritu, en Dios:

*"Mas la América nuestra, que tenía poetas
desde los viejos tiempos de Netzahualcoyotl,
que ha guardado las huellas de los pies del gran Baco,
que el alfabeto pánico en un tiempo aprendió;
que consultó los astros, que conoció la Atlántida
cuyo nombre nos llega resonando en Platón,
que desde los remotos momentos de su vida
vive de luz, de fuego, de perfume, de amor,
la América del grande Moctezuma, del Inca,
la América fragante de Cristóbal Colón,
la América católica, la América española,
la América en que dijo el noble Guatemoc:
"Yo no estoy en un lecho de rosas"; esa América
que tiembla de huracanes y que vive de amor,
hombres de ojos sajones y alma bárbara, vive.
Tened cuidado. ¡Vive la América española!
Hay mil cachorros sueltos del León español.
Se necesitaría, Roosevelt, ser, por Dios mismo,
el Riflero terrible y el fuerte Cazador,
para poder tenernos en vuestras férreas garras.
Y pues contáis con todo, falta una cosa: ¡Dios!"* (Ibidem, p. 721).

9. PAISAJE CON DOS TUMBAS Y UN PERRO ASIRIO

En sus poemas de Nueva York, el poeta ensaya poesía surrealista más allá de la realidad, pero siempre inserto en la realidad, para expresar la inmensa desazón que lo invade y para la que, tal vez, en su desamparo, no encuentra las palabras adecuadas ni las imágenes tradicionales. Queremos detenernos en un poema de este libro que nos entrega al otro García

⁹ Darío, Rubén (1961): *Poesías completas*, pp. 720-721. Aguilar, Madrid.

Lorca, no al poeta de la luz y de la gracia andaluza, sino al poeta más *enduendado*¹⁰ que sea dable imaginar.

- 1) AMIGO,
- 2) *levántate para que oigas aullar*
- 3) *al perro asirio.*
- 4) *Las tres ninfas del cáncer han estado bailando,*
- 5) *hijo mío.*
- 6) *Trajeron unas montañas de lacre rojo*
- 7) *y unas sábanas duras donde estaba el cáncer dormido.*
- 8) *El caballo tenía un ojo en el cuello*
- 9) *y la luna estaba en un cielo tan frío*
- 10) *que tuvo que desgarrarse su monte de Venus*
- 11) *y ahogar en sangre y ceniza los cementerios antiguos.*
- 12) *Amigo,*
- 13) *despierta, que los montes todavía no respiran*
- 14) *y las hierbas de mi corazón están en otro sitio.*
- 15) *No importa que estés lleno de agua de mar.*
- 16) *Yo amé mucho tiempo a un niño*
- 17) *que tenía una plumilla en la lengua*
- 18) *y vivimos cien años dentro de un cuchillo.*
- 19) *Despierta. Calla. Escucha. Incorpórate un poco.*
- 20) *El aullido*
- 21) *es una larga lengua morada que deja*
- 22) *hormigas de espanto y licor en los lirios.*
- 23) *Ya viene hacia la roca. ¡No alargues tus raíces!*
- 24) *Se acerca. Gime. No solloces en sueños, amigo.*
- 25) *¡Amigo!*
- 26) *levántate para que oigas aullar*
- 27) *al perro asirio.*(O.C., p.)

9.1 ANÁLISIS

Terrorífico poema, por cuanto pareciera negar toda capacidad para construir y reconstruir y mucho menos recrear el tiempo. Pareciera negar la lección de la Naturaleza que, con su ritmo, con el ciclo, nos habla de un eterno retorno. Ya no es posible una visión mágica que permita leer inteligiblemente el universo.

Desde el título se ha generado el sin sentido, el absurdo, la contradicción, antinomias que se cargarán de notas cada vez más negativas. Se nos habla de un paisaje que, culturalmente, asociamos con el idílico paisaje bucólico, sin embargo, se trata de un *paisaje* fúnebre, *con dos tumbas*, y solitario, amenazante con su *perro asirio*.

Amenazante, sobre todo, porque rompe la interpretación analógica, mítica del universo que ya no se ve como una verdadera red de similitudes. Ya no es válida, la mítica **Ley de**

¹⁰ Empleamos este término, basándonos en las observaciones que Federico García Lorca hace acerca del **duende**: espíritu o energía telúrica de profunda vitalidad que se manifestaría, paradójicamente, como profunda apatencia y comprensión de la muerte.

Analogía atribuida a Hermes Trimegisto. La analogía había hecho habitable el mundo para el hombre primitivo porque le permitió oponer la regularidad a la contingencia y al accidente; la semejanza a la diversidad y a la excepción.

El mundo, interpretado analógicamente, no está regido por el azar y el capricho, ni por las fuerzas de lo imprevisible. Lo gobiernan el ritmo, sus repeticiones y conjunciones. "*La analogía es el reino de la palabra como, ese puente verbal que, sin reprimirlas, reconcilia las diferencias y las oposiciones*".¹¹

Impactan las imágenes oníricas que acuña el poema y que generan ese insólito ambiente de pesadilla, tan lejano del arquetípico *locus amoenus*. Es un paisaje marcado por lo siniestro de dos tumbas, que aparece como símbolo de destrucción y disolución, surgido de un inconsciente personal abrumado por un contexto real que interpreta como amenazante y que se introyecta –casi fetalmente– hacia un inconsciente colectivo.

Es interesante analizar **cómo** se construye este paisaje de horror, de pesadilla sin salida. Veintisiete versos distribuidos en tres series estróficas configuran el poema. Tres elevado a tres, el cuadrado de tres aparentemente no da esta vez un resultado armónico sino monstruoso, disímil en su ordenamiento en tres series irregulares de 11, 13 y 3 versos anisossilábicos. Nos introduce en un laberíntico juego con el número tres que nos desconcierta porque difícilmente podríamos creerlo casual, nos hace pensar en una construcción a través de la cual –como en una construcción megalítica primitiva, se nos quiere significar algo. Como quiera que sumemos los dígitos 11, 13, 3 nos da como total veintisiete que, reducido a la unidad, nos da 9. Juguemos con estos números:

$$11 + 13 + 3 = 27 \quad 2 + 7 = 9 \quad 1 + 1 + 1 + 3 + 3 = 9 \quad 3 + 3 + 3 = 9$$

La primera y la tercera estrofas tienen 3 versos; la segunda estrofa se extiende desde el verso 12 al 24: $(1 + 2) + (2 + 4) = 3 + 6 = 9$

Observemos que el poema empieza como termina o termina como empieza; pero, ¿qué carga de dolor sin nombre, han sabido generar los veintiún versos, del 4 al 24, que encierran estos tres primero y último!

Por motivo y temple de ánimo del hablante lírico, no podemos dejar de relacionar este poema con uno de Pablo Neruda "*Solo la muerte*"¹²

*Hay cementerios solos,
tumbas llenas de huesos sin sonido,
el corazón pasando un túnel
oscuro, oscuro, oscuro,
como un naufragio hacia dentro nos morimos,
como ahogarnos en el corazón,
como irnos cayendo desde la piel al alma.*

*Hay cadáveres,
hay pies de pegajosa losa fría,
hay la muerte en los huesos,
como un sonido puro,*

¹¹ Paz, Octavio (1974): *Los hijos del limo*, ob. cit., p. 100.

¹² Neruda, Pablo (1962): "Residencia en la Tierra II", en *Obras completas*, pp.199-200, 2ª edición. Losada, Buenos Aires.

*como un ladrido sin perro,
saliendo de ciertas campanas, de ciertas tumbas
creciendo en la humedad como el llanto o la lluvia.*

*Yo veo, solo, a veces,
ataúdes a vela
zarpar con difuntos pálidos, con mujeres de trenzas muertas,
con panaderos blancos como ángeles,
con niñas pensativas casadas con notarios,
ataúdes subiendo el río vertical de los muertos,
el río morado,
hacia arriba, con las velas hinchadas por el sonido de la muerte,
hinchadas por el sonido silencioso de la muerte*

*A lo sonoro llega la muerte
como un zapato sin pie, como un traje sin hombre,
llega a golpear con un anillo sin piedra y sin dedo,
llega a gritar sin boca, sin lengua, sin garganta.
Sin embargo, sus pasos suenan
y su vestido suena, callado, como un árbol.*

*Yo no sé, yo conozco poco, yo apenas veo,
pero creo que su canto tiene color de violetas húmedas,
de violetas acostumbradas a la tierra,
porque la cara de la muerte es verde
con la aguda humedad de una hoja de violeta
y su grave color de invierno exasperado.*

*Pero la muerte va también por el mundo vestida de escoba,
lame el suelo, buscando difuntos,
la muerte está en la escoba,
es la lengua de la muerte buscando muertos,
es la aguja de la muerte buscando hilo.
La muerte está en los catres:
en los colchones lentos, en las frazadas negras
vive tendida, y de repente sopla:
sopla un sonido oscuro que hincha sábanas,
y hay camas navegando a un puerto
en donde está esperando, vestida de almirante."*

Hay imágenes similares, sin embargo, no se alcanza el nivel de angustia que nos produce el poema de Federico. Creemos que ello se debe en gran medida a que García Lorca pareciera prescindir, como lo señalábamos antes, de la analogía y de su posibilidad de tender un puente entre lo conocido y el misterio.

El poema de Neruda se construye sobre una base analógica que se basa en el ritmo que vida-muerte imprime a todo. Todo es como. Para comprender mejor el papel de la analogía, escuchemos a Octavio Paz: Se entiende la analogía como "la ciencia de las correspondencias. Sólo que es una ciencia que no vive sino gracias a las diferencias: (...) porque esto **no** es aquello, es posible tender un puente entre esto y aquello. El puente es la palabra **como** o la palabra **es** (...) El puente (...) establece una relación entre términos distintos. (...) Por la analogía el paisaje confuso de la pluralidad y la heterogeneidad se ordena (...); la analogía es la operación por medio de la que, gracias al juego de las semejanzas, aceptamos las

diferencias. La analogía no suprime las diferencias. (...) La analogía implica, no la unidad del hombre, sino su pluralidad, no la identidad del hombre, sino su división, su perpetuo escindir de sí mismo. (...) Al mundo moderno del tiempo lineal y sus infinitas divisiones, (...) la analogía opone no la imposible unidad, sino la mediación de una metáfora".¹³

Lo anotado por Octavio Paz es plenamente válido para el poema de Neruda: la angustia que nos causa el texto nerudiano arranca de la máxima concentración de comparaciones, imágenes y metáforas en torno a la muerte y sus efectos... pero nos movemos en un espacio conocido. El poema se construye en el espacio conocido. Se plantea, de alguna manera, la concepción de un universo que tiene el ritmo que el tiempo-muerte imprime a todo. El poeta descubre en la naturaleza una admirable correlación: hay un espacio para la muerte y el morir, porque todo se corresponde, se une, se separa, se fusiona, se divide, se asocia, se disocia, se asimila, se diferencia, indefinida y reiteradamente. Y la muerte es el gran almirante de este perpetuo subir y bajar.

En esta visión del universo como ritmo, todo se corresponde: el ojo ve lo que el oído oye, produciéndose la **fusión** entre lo sensible y lo inteligible, el poeta oye y ve lo que piensa, piensa en sonidos e imagina lo que ve. La consecuencia de esto es la exaltación del poeta a la dignidad de iniciado: si **oye** al universo como un lenguaje, también **dice** al universo; entonces, **oye** al universo y **dice** al universo. El ritmo universal manifiesta la analogía intrínseca del cosmos, del vivir signado por el movimiento uniforme del morir.

No sucede así en el poema de Lorca. Sólo se evidencia un vacío, un sin sentido total en el que resuena inútilmente la voz del poeta que exhorta al amigo para que escuche *aullar al perro asirio*.

Un vocativo: **amigo**, que se reitera al comienzo de cada estrofa, al que el hablante lírico dirige la invitación de levantarse o de despertar... del sueño o de la muerte. Tal vez sea lo primero que nos impacta, por cuanto habitualmente este sustantivo tiene la afectiva connotación del participar comprometidamente en algo que nos alegra, que nos hace felices; en el poema, sin embargo, el vocativo se va cargando, paulatinamente de negatividad al concretarse la invitación: oír *aullar al perro asirio*. No es el ladrido del perro doméstico, sino un aullido fatalmente asociado con lo siniestro, con lo desconocido y, por lo mismo, amenazante, aludiendo a la característica de un pueblo al que, históricamente, conocemos como guerrero sanguinario y cruel.

Cuando captamos la invitación, mucho más fuerte resulta este impacto. Evidentemente entramos en contradicción entre los significados –denotativo y connotativo– y la adjetivación implicada, respectivamente en el nombre *perro* y su calificación *asirio*. No se trata del buen amigo del hombre que suele compartir nuestras vidas. Es un perro especial, lejano, aterrador que aulla a una luna de muerte.

La oposición generada en estos tres primeros versos, paulatinamente se va incrementando y se abre en una serie de antinomias manifestadas en el poema a través de una adjetivación y predicación, en muchas ocasiones, insólitas y que serán significativas en la medida en que muevan y conmuevan la imaginación del lector, al romperle su esquema de lo previsto, mediante el quiebre del cliché lingüístico: *ninfas del cáncer, sábanas duras*.

¹³ Paz, Octavio (1974): *Los hijos del limo*, p. 108.

Voces que habitualmente asociamos a vida, belleza, poesía, plenitud, están marcadas con términos asociados con muerte, destrucción, fatalidad. Así sucede, por ejemplo, con el *perro asirio*, con *el ojo en el cuello del caballo*, con *el cielo frío*. Los vocativos reiterados –*amigo*– van adquiriendo connotaciones cada vez más angustiantes hasta culminar en esa tercera reiteración que nos proyecta a un ámbito yermo, desolado, angustiosamente amenazante. Ya conocemos ese *aullido*, esa fatídica *larga lengua morada*, que hace temer el ser devorado por la inconsistencia de una realidad desconocida que aterra.

Abismantes resultan las imágenes cuando oponemos, por contraste, ese espacio de horror con el que tradicionalmente se asocia con el lugar deleitoso que se añora como paraíso perdido y que implícitamente conlleva la connotación de abyección, caída y expulsión. Este espacio, que podemos postular como un estado de esencial de la contingencia humana interpretada conforme los modelos cristiano-occidentales, resulta más terrorífico cuando en él aparecen no las figuras etéreas de la simbología cristiana, sino las del mundo pagano grecorromano: las *ninfas*.

¿En qué paisaje bucólico no encontramos *ninfas*? En medio del bosque estas arquetípicas doncellas hijas de Zeus, siempre jóvenes y graciosas personifican la fuerza fecunda de la Naturaleza. A veces habitan la montaña, Oréades, a veces emergen del río, Náyades, o del mar, Nereidas, para cantar, jugar, bordar, hacer más alegre y vital el *locus amoenus* por su sola presencia. Sin embargo, las ninfas del poema son *ninfas del cáncer*, y en cuanto tales, introducen la ambigüedad: ¿a quién acompañan?, ¿a quién anuncian?, ¿a un signo zodiacal?, ¿a una deidad?, ¿se trata de un símbolo?, de una mortal enfermedad?

Como signo zodiacal, Cáncer está regido por la luna. Con esta figura se nos anticipa la mención al astro que figura en el verso 9. Pero también nos introduce en el laberíntico mundo de lo onírico, del inconsciente colectivo y nos mueve a asociar este poema con un cuadro, que nos recuerda una carta fatal del Tarot, *La luna*, símbolo del miedo, de la paralización, de la muerte.

9.2 INICIACIÓN Y CATARSIS

¿Cómo salvarnos de este horror? Si bien, aparentemente está rota la ley de analogía, la mente busca generar el puente salvador. Entonces, curiosamente, en este juego de asociaciones, advertimos que este poema conserva, en parte, la estructura de un misterio pagano. Es una verdadera iniciación en el misterio de la muerte. Tal vez lo podríamos concebir como un himno en honor a un *daimon*¹⁴, un verdadero ditirambo que bien podría ser el punto de partida para una representación pagana, primitiva, de carácter iniciático. Desde esta perspectiva el poema podría ser concebido como una invocación con la que el corifeo conjura oscuras fuerzas telúricas para que se manifiesten como un *daimon*, un amigo con el que se compartió durante *cien años dentro de un cuchillo*, en el filo de una nueva manifestación cósmica. Se le invoca para que despierte y oiga el llamado a la terrorífica procesión báquica, bacanal de la muerte, que anuncia el aullido del *perro asirio*. Pesadilla de la que, tal vez, no se podrá despertar jamás.

¹⁴ En griego se aplica esta denominación a un dios, a una divinidad. Recordemos que Prometeo era un *daimon*. El mundo, cristiano utilizó el diminutivo *daimonion* para designar al ángel caído, 'demonio'. (Corominas, Joan, 1980: *Breve Diccionario Etimológico de la lengua castellana*, p. 204, 3ª edición, Madrid).

Decíamos anteriormente que la poesía de Federico se alimenta en las fuentes del inconsciente colectivo donde se originan los ritos iniciáticos, verdaderos "*ejercicios de separación formales y usualmente severos, donde la mente corta en forma radical con actitudes, ligas y normas de vida del estado que se deja atrás. (Todos los ritos de iniciación deben afectar no sólo a los candidatos sino a cada miembro de su círculo)*"¹⁵ Estas iniciaciones rituales involucran en su proceso a toda la comunidad y marcan el paso por las diferentes etapas de la existencia humana. Muchos de los problemas que aquejan al hombre contemporáneo tienen relación con la carencia de estas iniciaciones, que nos recuerdan el ciclo muerte-nacimiento y nacimiento-muerte, que nos permiten vivir conscientemente el paso de un nivel a otro. ¿Cuándo cortamos realmente con el niño o con el adolescente que hay en nosotros? Un día tomamos conciencia de ser ya mayores, pero quedan vivos resabios de las etapas anteriores y nos negamos a asumir nuestra madurez.

Los rituales de las fiestas agrarias primaverales trataban de promover, mágicamente, la renovación de la vida tras la muerte invernal. ¿En qué medida este poema, intuitivamente trata de renovar la vida y la energía que un mundo de cemento, de incomunicación y de soledad ha negado al poeta? La palabra invoca el secreto y despierta nuestro daimon que se yergue más allá de nuestra razón y cultura.

La verdad es que en este poema nos parece encontrar elementos rituales, propios de una iniciación. Analicémoslos rápidamente, contextualizándolo en el esquema de un rito para todos conocidos: la misa. Se inicia con una procesión en la que se cantan alabanzas al Redentor o al santo patrono del día, *Introito*, continúa la catequesis o enseñanza para los catecúmenos, *Lectura de Epístola, Evangelios, Prédica*; ofrecimiento de las ofrendas, *Ofertorio*; sacrificio redentor, *Consagración*; Comunión o participación en el sacrificio, *Catarsis*; reintegración a la Iglesia y despedida, *Ite misa est*. Los tres primeros versos son la invitación, el introito seguido del baile –procesión de las ninfas con su ofertorio, traído en dura sábana. El sacrificio implica *el desgarrarse la luna su monte de Venus, ahogando en sangre y ceniza los cementerios antiguos*. Gracias al sacrificio, en cuanto purificación, se restaura el recuerdo primigenio y su unidad con el Todo.

Joseph Campbell señala que tras el rito de iniciación "*sigue un intervalo de retiro más o menos prolongado, durante el cual se llevan a cabo rituales con la finalidad de introducir al que pasa por la aventura de la vida a las formas y sentimientos propios de su nuevo estado, de manera que cuando, finalmente se le considera maduro para volver al mundo normal, el iniciado ha de encontrarse en un estado similar al de recién nacido*" (Ibíd., op. cit., p. 17).

Sabiduría ancestral, primitiva que nos enseña que sólo si aprendemos de modo natural que en cada momento está muriendo lo viejo y gastado y se está a la vez manifestando la eternidad de la esencia, podremos vivir con plenitud cada instante de la existencia porque habremos descubierto que cada minuto de ella es mágico e irrepetible. ¡Qué importante, entonces, resulta aprender el valor de lo cotidiano, de lo **insignificante!**

¹⁵ Campbell, Joseph ob. cit., p. 17.

9.3 EL AMOR Y LA MUERTE

“Ya vengan del corazón de la sierra, ya vengan del naranjal sevillano o de las armoniosas costas mediterráneas, las coplas tienen un fondo común: el Amor y la Muerte..., pero un amor y una muerte vistos a través de la Sibyla, ese personaje tan oriental, verdadera esfinge de Andalucía (O.C., pp. 45-46). Amor y Muerte, Eros y Tánatos, son las constantes del hacer poético de García Lorca. Si atendemos a su poesía nacida en España, vemos que en ésta no se trata de la muerte angustiante, vacía de sentido religioso, asimilable a la nada que ha concebido nuestra cultura cristiano occidental y de la que ha querido escapar, sino de la muerte iniciática de ese morir indispensable para traspasar el umbral y acceder a un nuevo nivel de conciencia. Lo describe muy bien el propio Lorca: “*Por el arco vacío entra un aire mental que sopla con insistencia sobre las cabezas de los muertos, en busca de nuevos paisajes y acentos ignorados; un aire con olor de saliva de niño, de hierba machacada y velo de medusa que anuncia el constante bautizo de las cosas recién creadas.*” (O.C., p. 121). En este caso, la muerte no es sólo término: es también comienzo, porque sólo muriendo a un modo de ser podemos tener acceso a otro nivel más pleno.

Amor y muerte son constantes del hombre; pocas culturas han asumido la muerte con la plenitud de la hispana: “*España ha hecho de la muerte un espectáculo: En todos los países la muerte es un fin. Llega y se corren las cortinas. En España, no. En España se levantan. Un muerto en España está más vivo que en ningún sitio del mundo: hiere su perfil como el filo de una navaja barbera*” (O.C., p. 115). No podemos olvidar que las grandes creaciones literarias y artísticas presentan hombres que mueren: don Rodrigo –los tres: el rey, el vasallo y el Comendador– don Juan, la Celestina, don Alonso Quijano el Bueno, son **seres mortales** cuya agonía compartimos.

En la obra lorquiana, se nos revela constantemente el culto a la muerte; pero en el poema analizado, “Paisaje con dos tumbas y un perro asirio”, de *Poeta en Nueva York*, pareciera que se niega toda posibilidad de resurrección: el agonista se entrega y se abre al misterio de la muerte no salvada por la redención, sino que se arriesga a la muerte en cuanto experiencia universal frente a la cual no hay respuesta. Nos parece consecuente con lo que plantea Lorca: “*Nuestro pueblo pone los brazos en cruz mirando a las estrellas y esperará naturalmente la señal salvadora. Es un gesto patético, pero verdadero. El poema o plantea un hondo problema emocional, sin realidad posible, o lo resuelve con la Muerte, que es la pregunta de las preguntas*” (O.C., p. 46).

Su visión de mundo enfrentada a esa “*pregunta de preguntas*” es trágica y toda su poesía obliga a tomar conciencia de la temporalidad del fatídico acaecer con su única y terrible puerta de salida, *la muerte*. El gesto patético de los brazos en cruz y la mirada fija en las estrellas, renovado día a día, durante milenios por la humanidad, nos enfrenta al más hondo problema emocional: la propia aniquilación. Tema constante en la obra lorquiana y que sintetiza en su “Teoría y Juego del Duende”.

9.4 EL DUENDE

La denotación de este término fácilmente nos desviaría de nuestro estudio. Si revisamos los diccionarios nos dirán que se trata de un “*Espíritu que el vulgo cree que habita en algunas casas y que travesea, causando en ellas trastorno y estruendo. Aparece con figura*”

de viejo o de niño en *Las narraciones tradicionales*". En su cuarta acepción, se lo define como un andalucismo que significa 'Encanto misterioso e inefable. Los DUENDES del cante flamenco'. También existe una locución que tal vez pudiera darnos mayor luz: "**Tener uno duende: Traer en la imaginación cosa que le inquieta**".¹⁶ En algunas tradiciones se les identifica con los gnomos y se les supone guardianes de tesoros.

Corominas señala que se le registra desde 1490 "Significó antiguamente 'dueño de una casa', 1221, y es contracción de *duen de casa* (este con el sentido de 'duende', med. siglo XV), locución cuya primera palabra es forma apocopada de *dueño*".¹⁷

En Alemania se considera a los duendes como un tipo de elfos. Elfo es el nombre genérico para designar a los elementales que representan las fuerzas creadoras personificadas. Y en este sentido y en el etimológico lo relacionaremos con los misterios de que nos habla Federico.

La catarsis trágica corresponde a una catarsis ritual de las pasiones negativas: el receptor, a través de la sublimación catártica, se libera de sus pasiones al unirse con el principio de vida que subyace en toda forma perecible. Así conquista su propio señorío, se hace *duen de sí*, dueño de sí mismo.

Esta muerte liberadora de lo viejo y gastado, liberadora de la apariencia ilusoria que oculta al ser, García Lorca lo representa en el Duende: "*La llegada del Duende presupone siempre un cambio radical de todas las formas sobre planos viejos, da sensaciones de frescura totalmente inéditas, con una cualidad de rosa recién creada, de milagro que llega a producir un entusiasmo casi religioso*" (O.C., p. 113).

La muerte iniciática tiene su guía en el Duende andaluz. El ojo avizor de Federico sabe captar el duende que salta en la vibración negra del laúd. El duende es el espíritu oculto de España, que nace de la angustia y del dolor del morir. Espíritu doliente que el andaluz siente tan fecundamente en su sangre y del que Federico nos habla en su "Teoría y Juego del Duende" (O.C., pp. 109-121), conferencia que dictara en la primavera de 1930 en Cuba, antes de regresar a España. ¿Fue la experiencia neoyorquina la que le permitió tomar tan iluminada conciencia del "*espíritu oculto de la dolorida España*"?

"El que está en la piel de toro extendida entre los Júcar, Guadalete, Sil o Pisuerga (no quiero citar a los caudales junto a las ondas color melena de león que agita el Plata), oye decir con medida frecuencia: 'Esto tiene mucho duende'. Manuel Torres, gran artista del pueblo andaluz, decía a uno que cantaba: 'Tú tienes voz, tú sabes los estilos, pero no triunfarás nunca, porque tú no tienes duende'.

*En toda Andalucía, roca de Jaén y caracola de Cádiz, la gente habla constantemente del duende y lo descubre en cuanto sale con instinto eficaz. El maravilloso cantaor El Lebrijano, creador de la Debla, decía: 'Los días que yo canto con duende no hay quien pueda conmigo'; la vieja bailarina gitana La Malena exclamó un día oyendo tocar a Brailowsky un fragmento de Bach: '¡Olé! ¡Eso tiene duende!' y estuvo aburrída con Gluck y con Brahms y con Darius Milhaud. Y Manuel Torres, el hombre de mayor cultura en la sangre que he conocido, dijo escuchando al propio Falla su **Nocturno del Generalife**, esta*

¹⁶ Real Academia Española (1992): *Diccionario de la lengua española*, 21ª edición, p 552. Espasa-Calpe, Madrid.

¹⁷ Corominas, Joan. ob. cit., p. 222.

espléndida frase: 'Todo lo que tiene sonidos negros tiene duende'. Y no hay verdad más grande.

Estos sonidos negros son el misterio, las raíces que se clavan en el limo que todos conocemos, que todos ignoramos, pero de donde nos llega lo que es sustancial en el arte. Sonidos negros dijo el hombre popular de España y coincidió con Goethe que hace la definición del duende al hablar de Paganini, diciendo: "Poder misterioso que todos sienten y que ningún filósofo explica". (O.C., pp. 109-110).

El duende es una fuerza que sube de la tierra misma, por dentro, desgarrando la carne y la sangre, consumiendo todo lo mortal, acrisolando lo esencial y eterno. Cada grado de perfección que alcanza cualquier hombre y con él la humanidad, "es a costa de la lucha que sostiene con un duende" (O.C., p. 111).

En su poema, Lorca, como la cantaora andaluza, la Niña de los Peines, tiene que desgarrar su voz, porque busca "tuétanos de forma, música pura, con el cuerpo sucinto para poder mantenerse en el aire" (O.C., p. 113) y nos incita –¿u obliga?– como lectores a penetrar en esa mística instancia. Con la intemporalidad del duende construye, cual nuevo Dédalo, un laberinto en el cual lo encierra, para que, en cada lectura salte potente, con su misterio sobre el otro, para revelar, en agonía los misterios de la propia tierra, el secreto para conquistar nuestro reino. Penetrar en el laberinto –o en la caverna– es un modo de recordar la caverna de los ritos prehistóricos, teatro de las iniciaciones y lugar donde se enterraba a los muertos. No olvidemos que también el laberinto se asimila al cuerpo de la Tierra Madre. De donde, penetrar en un laberinto o en una caverna, equivale al retorno místico a la Madre para nacer de nuevo, renacer. Finalidad propia de los ritos de iniciación y de los ritos funerarios.¹⁸

10. CONCLUSIÓN

Federico García Lorca, poeta y dramaturgo, sintetiza su teoría estética del duende, la musa y el ángel en su *Poeta en Nueva York* y lo expone magistralmente en su "Teoría y Juego del Duende". Para nosotros, formadores de jóvenes, qué valiosa enseñanza nos deja: una educación que supiera guiar al niño para el encuentro con el duende, la musa o el ángel, según su temperamento. Una educación que enseñara a descubrir que en toda poética inspiración debe luchar con energías ocultas hasta conquistarla y obligarla a que le revele su secreto y, por ende, su fuerza. Ángel, Musa, Duende, son los grandes inspiradores de todo arte. "Ángel y Musa vienen de fuera; el ángel da luces y la musa da formas (Hesíodo aprendió de ellas). Pan de oro o pliegue de túnicas, el poeta recibe normas en su bosquecillo de laureles. En cambio al duende hay que despertarlo en las últimas habitaciones de la sangre" (O.C., p. 111).

Allí, en las últimas habitaciones de la sangre es donde Federico despierta a ese duende presentido desde su infancia y que se le revela con toda su fuerza en su oscura poesía surrealista de *Poeta en Nueva York*. Lo busca y lo sorprende, lucha con él, lo vence, lo hace suyo para luego entregárnoslo en su agonía existencial.

Es tal vez un esfuerzo para prevenir a los hombres posteriores a la tecnocracia que él vislumbra como el gran riesgo para el hombre futuro. Visionariamente, genera una realidad

¹⁸ Eliade, Mircea (1961): *Mitos, sueños y misterios*, p. 206. Compañía General Fabril Editora, Buenos Aires.

virtual, de lo que podría ser, pero que no es, carece de presente, pasado y futuro, que, por lo mismo, puede provocar una detención, incluso del lenguaje. Es el proyecto de algo que no existe, aunque otros lo hayan hecho posible virtualmente para mí. Otros han creado esta realidad a través de la tecnología. Si en un momento el hombre trató de ordenar su mundo mediante abstracciones, ahora llegamos al virtualismo, sin atrevernos a enfrentar con valentía la realidad concreta.

BIBLIOGRAFÍA

- Barea, Arturo (1957): *Lorca, el poeta y su pueblo*. Losada, Buenos Aires.
- Campbell, Joseph (1972): *El héroe de las mil caras*. FCE, México.
- Corominas, Joan (1980): *Breve Diccionario Etimológico de la lengua castellana*, 3ª edición. Madrid.
- Correa, Gustavo (1954): *La poesía mítica de Federico García Lorca*. Gredos, Madrid.
- Darío, Rubén (1961): *Poesías completas*. Aguilar, Madrid.
- Díaz Plaja, Guillermo (1954): *Federico García Lorca*. Espasa Calpe, Buenos Aires.
- Eich, Christoph (1958): *Federico García Lorca, Poeta de la Intensidad*. Gredos, Madrid.
- Eisenberg, D. (1976): *Poeta en Nueva York: historia y problemas de un texto de Lorca*. Ariel, Barcelona.
- Eliade, Mircea (1961): *Mitos, sueños y misterios*. Compañía General Fabril Editora, Buenos Aires.
- García Lorca, Federico (1965): *Obras completas*, 10ª edición. Aguilar, Madrid.
- García Lorca, Francisco (1947): *El mundo de Federico García Lorca*. Meridiano, Madrid.
- Guardia, Alfredo de la (1938): *García Lorca, persona y creación*. Sur, Buenos Aires.
- Heidegger, Martín (1957) "De la experiencia del pensar", en *Índice*, V-VI.
- Jaspers, Karl (1960): *Esencia y forma de lo trágico*. Sur, Buenos Aires.
- Jung, Karl Gustav (1946): "Psicología y poesía", en *Filosofía de la Ciencia Literaria*. FCE, México.
- Neruda, Pablo (1962): "Residencia en la tierra II", en *Obras Completas*, 2ª edición. Losada, Buenos Aires.
- Paz, Octavio (1969): "Palabra edificante", en *Cuadrivio*, p. 165-203. Joaquín Mortiz, México.
- Paz, Octavio (1974): *Los hijos del limo*. Seix-Barral, Barcelona.
- Paz, Octavio (1975): "Traducción y metáfora", en *El modernismo*, pp. 97-117. Taurus, Madrid.
- Prado, Pedro (1971): "Prosa varia", en *El llamado del mundo*. Universitaria, Santiago.
- Río, A. del (1958): *Poeta en Nueva York*. Taurus, Madrid.
- Río, A. del (1966): "Poeta en Nueva York: pasados veinticinco años", en *Estudios sobre literatura contemporánea española*, pp. 251-293. Gredos, Madrid.
- Torre, Guillermo de (1956): "Estela de Federico García Lorca", en *Las metamorfosis de Proteo*, pp. 133-151. Losada, Buenos Aires.