Poeta en nueva York como mentira metonímica

«Jamás se da un documento de cultura sin que lo sea a la vez de la barbarie».

Walter Benjamín
Discursos Interrumpidos

1.- Introducción

«*POETA*...» marca la quiebra definitiva (larvada desde «*Romancero*», la «Oda al Santísimo sacramento» y la «Oda a Salvador Dalí») de la poética populista, folklórica-mitologizante y simbolista con la que Lorca había sabido conjugar algunos de los motivos y mitemas más significativos de su ideolecto (el telurismo panteísta; el cuadro eglógico-pastoral y arcádico; el animismo de ciertas formas elementales tracendentalizadas, etc.). La vanguardia europea (y española) arranca de la disolución del modernismo finisecular (y la hybris social-utópica; el pansexualismo; el nietzscheanismo de lo apolíneo/dionisíaco.) y de la liquidación del yo cartesiano-kantiano en beneficio de su extrañamiento sistemático que conduce directamente hacia el irracionalismo y el intuicionismo (el pathos subjetivista). La modernidad (el sujeto burgués) se caracteriza por su estructura antinómica y desgarrada entre el yo racional y la realidad empírica. Entre el relato utópico y el memento del «descensus ad inferos», el yo trascendental (sujeto vacío y expoliado) sucumbe bajo los dualismos y contradicciones que destruyen la armonía original. La subjetividad infeliz y la conciencia desdichada parecen ser los garantes del onirismo, del visionarismo y el profetismo reinantes [1]. Este yo paralítico (figurativizado desde Tieck y Büchner hasta Kleist, Hölderlin, Strindberg, Bekett o Ionesco) crea sus propias representaciones y proyecciones fantasmáticas en oposición al sujeto absoluto de Fichte o a la identidad trascendental kantiana. La totalidad cosificada y el drama del desdoblamiento (la temática del doble y del espejo) inauguran el solipsismo (la ipseidad monádica) y la confrontación entre autonomía/heteronomía con su correlato del terror epistemológico del Otro (o del Id.). Es aquí donde se valida la polivocidad, los mecanismos de ambiguación, las enumeraciones equívocas, el texto polísemo y la poliglotía de la producción ideológico-escrituraria modernas, una de cuyas constantes (y tal es el caso de Lorca) es la de la remitologización de la naturaleza en término teológicos-sacralizadores frente a la «ideotización» del espacio urbano y su lastre mercantilista. La territorialidad yoica se ve usurpada y/o agredida por un Ello transpersonal que se erige en nueva trascendentalidad (en la línea del pesimismo cultural de Nietzsche y Schopenhauer) históricamente delimitada: Utopía/Contrautopía vendría a ser la polaridad resultante de un proceso que fluctúa entre la autofagia y el canibalismo en un contexto privilegiado por la barbarie. La huida hacia el idealismo subjetivo y objetivo, el pesimismo y el nihilismo, el fatalismo voluntarista o el existencialismo más o menos gesticulante, son otras tantas cualificaciones con que opera la moral burguesa [2] en su apologética de la pseudo-objetividad (como sería el caso del «amor

[1] *Cfr. E. Subirats (1979), pág. 47: «El vacío del yo se vuelve conciencia de separación de la vida misma. Se trata del desdoblamiento: para el sujeto racional que es portador de esta experiencia de su negatividad su vida misma constituye una exterioridad».*

[2] *Cfr. G. Luckács (1975), pág. 19: «Las relaciones humanas, que se conservan, en la mayor parte de los casos, por medio de los objetos, aparecen, para esos observadores engañados por la imagen incompleta de la realidad social, como cosas».*

fati» de Nietzsche o «el ser-para-la-muerte» de Heidegger): Agnosticismo y relativismo, moralismo abstracto (hipostatizador), determinismo, reduccionismo fenomenológico y misticismo epistémico, èlan vital y durée bergsoniana, psicologismo inmanentista y teologización del azar objetivo, adialexis libertad-necesidad, etc., son algunos de los «predicabilia» del vanguardismo en cualquiera de sus dos momentos constitutivos: el heroico-patético (al que se adscribe Lorca) o el cínico [3]. La patognómica del trastorno social que sigue a la Gran Guerra (y al «crac» capitalista-financiero del 29) pivota sobre «la ruina del edificio cartesiano-kantiano y trastorna de arriba a abajo la sensibilidad» [4] y, en lo que atañe al movimiento más significativo (el surrealismo), su experiencia básica consiste en el descubrimiento de una segunda realidad gracias a la sustantivación del hiato oniroide (paradigma de la «imago mundi» y de la «coincidentia oppositorum», del método aleatorio-yuxtapositivo-fundamental en «*POETA*...» —y de la filia/fobia temporalista y espacializadora) [5]. No es, pues, casualidad que en 1922 aparezan el «*Ulisses*» de Joyce y «*The Waste Land*» de T.S.Eliot. La vanguardia poética se retrotrae, desde luego, más allá de Baudelaire, Hugo, Lamartine, hasta el prerromanticismo y su problemática del yo/mundo. Las visiones de Blake, Coleridge, Shelley, Poe o Novalis coinciden en su metábasis del sentimiento de sí en sentimiento de todo (y viceversa): Del horror extático o la actividad órfica, se pasa (sobre todo con Rimbaud) al misticismo profético y a la incoherencia lógica y catacrésica del surrealismo; de ahí el arrobo alucinatorio (caso de Lorca), el discurso enfático, la prevalencia de la metempsícosis y de la metamórfica («Yo soy el otro»=Nerval; «Yo es otro»=Rimbaud) de ciertos animales totémicos, o la multiplicación de antropomorfismos. El sustrato romántico [6] del surrealismo hispano enlaza (en Lorca) con el adstrato neobarroco y neogongorino [7] y con el superestrato espiritualista y agónico de su triple crisis (sentimental, ideológica y estética) [8] que le llevará a Nueva York [9]; detrás deja una atmósfera extremadamente problemática de la que forman parte sus mejores amigos (Dalí —a través del cual contacta con los vanguardistas de L'Amic de les Arts—; Buñuel —cuya crítica adversa del «*Romancero*» tendría tanta repercusión en el estado de ánimo de Lorca—; el Alberti de «*Sobre los Ángeles*» axis de una crisis paralela a la de Lorca, Cernuda o Aleixandre—, etc.) [10]. La huida a Nueva York supone la irrupción

[3] *Cfr. E. Sanguinetti (1972), pág. 86.: «El momento heroico patético (sustraer a las leyes del mercado) y el momento cínico (triunfar sobre la competencia en el mercado».*

[4] *A. Breton y L. Aragón (1978), pág. 12. Subsidiariamente, cfr. Breton, A. (1969); Duplessis, Y. (1972); y Durozoi, G., y Lecherbonnier, B. (1974).*

[5] *Así lo sostiene A. Hauser (1982, v.III), pág. 280.: «El nuevo concepto del tiempo, cuyo elemento básico es la simultaneidad, y cuya esencia es la espacialización de los elementos temporales».*

[6] *Cfr. M. Raymond (1983), pp. 248-249.: «El surrealismo representa la tentación más reciente del romanticismo por romper* con las cosas que son *y sustituirlas por otras».*

[7] *Cfr. M. Laffranque (1978), pág. 297.: «El enlace o injerto se evidencia, de 1926 en adelante, en los grandes poemas lorquianos, desde la oda dedicada a Salvador Dalí hasta el* «Grito hacia Roma» *e incluso el* «Llanto por Ignacio Sánchez Mejías». *También M. Auclair (1972), pág. 181, nota el influjo gongoriano sobre* «Poeta...». *Cfr. en tal sentido, C. Maurer (1984), pág. 117.: «Y ha llegado a tener un centímetro teogónico tan agudo que transforma en mito todo cuanto toca», que es, precisamente, el caso de Lorca.*

[8] *La celebérrima carta a Sebastián Gasch en la que Lorca niega todo influjo surrealista puede hallarse en las O.C. Ed. Aguilar (1962), pág. 1620, y en C. Maurer (1984), pág. 114.: «Ahí te mando dos poemas (...) Responden a mi nueva manera* espiritualista, *emoción pura descarnada, desligada del control lógico, pero, ¡ojo!, ¡ojo!, con una tremenda lógica poética. No es surrealismo, ¡ojo!, la conciencia más clara los ilumina».*

[9] *No es este el lugar más indicado para terciar en la problemática surrealismo/no surrealismo lorquiano o del 27. Son de sobra conocidas las posturas a favor y en contra. Cfr., entre otras, las opiniones de D. Alonso (1965), pp. 155-177; R. Alberti, en Bodini, V. (1971); J. Guillén (1970), pp. 203-206; y P. Illie (1972). V. Higginbotham (1970 y 1972) descubre influjos de Lautréamont y de las técnicas surrealistas incluso en obras precedentes de* «Poeta...», *lo mismo que A.L. Geist (1980) en los dibujos expuestos (junio del 27) en las Galerías Dalmau. Cfr., complementariamente, García de la Concha, V. (1982), pág. 21.: «En última instancia, cuando se habla de algo que estaba en la atmósfera cultural europea de la liquidación de los felices años veinte, se está sentando la base para admitir una común coincidencia de crisis».*

del espacio urbano de la megalópolis y la consolidación de una nueva mitología de lo fúnebre que iba a chocar abruptamente con la hipersensibilidad mediterráneo-granadina. «POETA...», gracias al juego de la elipsis, traza una panorámica del satanismo y de la apocalipsis (como aniquilación de la sociedad capitalista) a través de la metafísica del sufrimiento y la teodicea panteísta de una naturaleza divinizada [11]. La radiografía lorquiana metaboliza la realidad histórica universalizándola a partir del axioma tutor «Naturaleza»/«Artificio» [12] y del mitema de Thanatos [13]. La contradicción entre «Experiencia vivida»/«Experiencia manifiesta» [14] recorre toda la composición en sus objetivaciones (imagísticas, metafóricas [15], onírico-visionarias). El «collage», la enumeración caótica, la segmentación cinegráfica del «découpage» [16] o la yustaposición de planos y realidades anamórficas [17], están puestos al servicio de la proclividad moralizante y utópica heredadas, sin duda, de la Institución Libre de Enseñanza y del magisterio de Fernando de los Ríos [18]. La ambigüedad léxico-semántica y el «sfumatto» textual convierten el tema de la brutalidad [19] y la barbarie en una paráfrasis del motivo bíblico del Paraíso Perdido. Los antecedentes literarios (tanto del primitivismo y del negrismo, cuanto de la crítica antinorteamericana: Duhamel, Huxley, Adams, Waldo Frank, Dreiser, Upton Sinclair, Sinclair Lewis, Dos Passos, Nicolás Guillén, Ballagas, Palés Matos, etc.) [20], son subsumidos y rearticulados por el aura lorquiana «charracterized preci-

[10] *Como acertadamente apunta A.L. Geist (1980), pp. 179-184, los cuatro contactos con el surrealismo proceden de sendas crisis personales. Por su parte, J. Cano Ballesta (1972), pág. 2., dice.: «Incluso el atormentado Alberti de* Sobre los Angeles *y el Lorca en crisis de* Poeta en Nueva York(...) *coinciden en rehuir la proyección directa de lo personal, su crisis espiritual, su desilusión ante la vida». Esta es la tesis defendida por C.B. Morris (1969) y C. Morla lynch (1958), pp. 48, 63-65. J. Chabás (1952), pp. 426-427, atribuye la crisis al carácter individualista y burgués de la generación. Y A.P. Debicki (1981), pág. 64, concluye.: «La obra lírica de estos poetas revela frecuentemente un conflicto entre dos aspectos del mundo, o entre dos actitudes ante la realidad».*

[11] *Así lo afirma M. Auclair (1972), pág. 189.:* «Poeta en Nueva York *condena las fuerzas explosivas que mueven al mundo: el amor y la rebelión, el amor y la codicia. Todo ello, oscura necesidad de lo eterno. Es el Apocalipsis de García Lorca.*

[12] *Cfr. M.E. Añez (1969), pág. 301.: «Es claro que no hay un ataque sistemático de tinte político, pero también es claro que desgarrado interiormente ante la situación en que viven tantos hombre protesta contra la organización social que la produce».*

[13] *Para R. Xirau (1953), pág. 368, incluso se estable una estrecha relación entre metal-muerte en* «Poeta...», *«donde la ciudad entera se eriza de símbolos mortales».*

[14] *H. Brickell (19467 nos ofrece un inestimable testimonio de dicha contradicción. Y R. Alberti (1984), pág. 264, sugiere.: «A la soledad impuesta por desconocimiento del idioma debe, seguramente, buen número de poemas este* «Poeta en Nueva York». *Sobre la temática de la soledad, cfr. F. Peyrègne (1981) y Cg. Marcilly (1962b).*

[15] *Hasta el punto que un crítico como R. Sáez (1962), pág. 113, habla de enfermedad espiritual» que es lo que de veras preocupa a Lorca, más que un acta de acusación de una sociedad mecanizada»; opinión coincidente con la de F. Feal Deibe (1973). En tal sentido, afirma E. Honig (1974), pág. 95.: «En* Poeta en Nueva York *la muerte es todo aquello en lo que se cree falsamente: el resultado de una tradición de incomprensión y de ceguedad».*

[16] *A. Sánchez Vidal (1982), pág. 69, sostiene atinadamente.: «Se trata de abolir el principio de contradicción, o, lo que es lo mismo, el de identidad», en la línea del T. Tzara del* Manifiesto Dadá» *de 1918.*

[17] *R. Gullón (1982), pág. 81, alude a esto mismo.: «En algún fragmento de Cernuda* («Un río, un amor»), *en* «Sobre los Ángeles», *de Alberti, en* «Poeta en Nueva York», *de Lorca, y en la obra de Hinojosa más persistentemente, constatamos onirismo y manierismos, modos de yuxtaposición e imágenes semejantes a las del grupo de Breton».*

[18] *P. Menarini (1975), pág. 204, enfatiza dicha influencia.: «a nostro avviso indispensabile per illuminare la procedenza di certa parte del pensiero ideologico-político di García Lorca e per definire con maggiore precisione el* suo *socialismo». P. Illie (1972), pág. 99, por su parte, habla de «surrealismo políticamente matizado».*

[19] *Cfr. V. Higginbotham (1972), pág. 243.: «En* «Poeta en Nueva York», *Lorca escoge América como escenario para el tema de la brutalidad». P. Menarini (1982), pág. 270, apunta a la multivocidad y polisemia del discurso lorquiano.: «Se trata de un discurso sustancialmente intelectual y complejo en extremo, en el que concurren necesidades sociológicas, psicológicas, psicoanalíticas, ideológicas (políticas) y religiosas (panteísticas)».*

[20] *Cfr. A. del Río (1958), pp. 37 38, y A. del Río (1972), para la temática del negrismo y africanismo primitivista.*

[21] *G. Correa (1980), pág. 5. Complementariamente, cfr. J. Flys (1980), pág. 24.: «The gigantic conflict is staged neither by Homeric heroe nor by mysterious cosmic forces, but rather by the unchallenged advence of modern technology which ruthessly tramples men and nature alike».*

sely by the presence of the mysterious in man and nature»[21] con las inevitables adyacencias sentimentalizadoras (más que políticas) y bioculturales. El epos de la negritud adolece de la truculencia racial y arquetipificadora; Harlem: Albaicín son dos instancias tópicas ritualizadas por superlativización ameliorativa. La óptica paternalista y populista se materializa en la invectiva anticapitalista en su búsqueda del eidos primigenio (Whitman), el omphalos (niño Stanton), el nirvana (Edem), el Cruce del Umbral *(«Son»)*, etc.[22], todo ello bajo la hipóstasis de un hedonismo de segundo grado sobre el que el pansexualismo libidinal (similar al gidiano de *«Corydon»* o al proustiano de *«Sodoma y Gomorra»)* y el purismo pequeñoburgués (tematizaciones del andrógino, del hermafrodita, del motivo de la castración) son movimientos fugados de un aristocratismo aparentemente «plebeyizado». La metagoge es la figura retórica con la que se legitima el travestismo magicista. Lorca comparte con la visión spengleriana (y con la de Duhamel de las *«Scènes de la vie future»)* el sentido raciovitalista y el catastrofismo humanista apenas secularizado[23] que se rebela (con la bonhomía del filantropismo iluminista) contra la ley de la cantidad y el valor de cambio[24]. La antítesis sistemática como mecánica de extrañamiento[25] y enmascaramiento del antimito metropolitano (muy distintos al del Moreno Villa de *«Pruebas de Nueva York»)*, así como de la liberación del hombre (iniciado en la *«Oda al Santísimo...»)*[26], aparecen focalizados bajo la perspectiva de un realismo ético de base teísta[27] y una imaginería fálico-edípica[28] que desemboca en el narcisismo del poeta como vocero de la colectividad enajenada: La petrificación del yo ofrece como correlato la anomia, el repudio de una materialidad devaluada en incomunicación extensional[29]. El sentido instrumental de una simbología escatológica está dirigido contra la razón tecnológica (en cuanto razón política) y una heteronomía que se comporta como objetividad cosificante. Lorca descubre (por medio de seudoargumentos conceptuales) el carácter racional de la irracionalidad capitalista (y citadina) unidimensionalmente hipnótica. Al dictado positivista (el fetiche de la mercancía), opone, como demiurgia y teofanía desreificadora, una Naturaleza (en sus variantes de «naturas naturans»

[22] *Los casos paradigmáticos de Neruda, Vallejo, M. Hernández, etc., se contraponen, al menos en parte, al universo lorquiano. F. Umbral (1975), pág. 121, alude a ello.: «Ni siquiera nos interesa como libro de protesta, sino como una visión irreversible y cruda del caos original».*

[23] *Para A. del Río (1972), pág. 279, el libro «más que una impresión de Nueva York, es una diatriba contra la civilización moderna».*

[24] *Cfr. C. Eich (1976, pág. 164.: «Prevalece la nada (...). Lorca se sitúa aquí junto a Kafka y Sartre como uno de los contados españoles en quienes el desarraigo del hombre moderno fue experiencia de su vida propia». También M. García Posada (1981), pág. 65, abunda en esta dirección.: «hay que señalar una de las grandes preocupaciones del Lorca neoyorquino (...)* el tema del principio de identidad*». Igualmente, M. Durán (1973), pág. 171.: «De familia rica, y poco atraído por los estudios y los títulos académicos (...), Lorca, sin embargo, halló en Nueva York una fuente casi inagotable para las dos vertientes, trágica y alegre —o si se quiere frívola— de su personalidad». Cfr., a este respecto, el testimonio de C.W. Crow. Igualmente, P. Eisenberg (1976), pág. 212, y K. Schwartz (1959), pág. 50, quienes hablan de la correspondencia con Cummings. Es la posición de L.F. Vivanco (1974, v. II), pág. 63; L. Cernuda (1970), pág. 184; J.M. Rozas y G. Torres Nebrera (1980), pp. 10-11; y R. Gullón (abril-junio 1957), pág. 167.*

[25] *Cfr. R. Predmore (1980), pp. 10-11; y R. Gullón (abril-junio 1957), pág. 167.*

[26] *Cfr. P. Menarini (1975), pág. 84.: «la natura si presenta in tutta la sua potenza non come salvatrice degli oppressi, bensì come purificatrice violenta del mondo dalle deformazioni provocate dalla civiltà.»*

[27] *G. Pradal (julio-agosto 1957), pág. 43, concluye que «la visión lorquiana del mundo es dualista: combate eterno de luz y sombra, de humano e inhumano». Opinión comparativa por R. Bosch (1964), pág. 43.: «se revela (...) un sentido del universo y de la vida, el combate cósmico de las fuerzas opuestas y su unidad superior en el gran todo»; por E. Honig (1977), pp. 81-107; E. de Zuleta (1981), pág. 273; y A.P. Debicki (1981), pág. 64.*

[28] *Cfr. J. Larrea (julio 1940), pág. 251.: «Le acuciaba el ansia de evadirse de sí mismo. Le dolían el tiempo y el espacio, prisionero como estaba entre las mallas de un apretado complejo de Edipo con sus conocidas desviaciones sexuales».*

[29] *Cfr. C. Castilla del Pino (1983), pág. 68.: «La incomunicación extensional revela la pérdida del sentido de la realidad en su conjunto, y la extensionalidad que se practica, desde un valor negativo adjudicado a* una *realidad, a una valoración negativa de* toda *la realidad».*

y «natura naturata») hipotácticamente supeditada a la Utopía (racionalidad de la negación liberadora). El lenguaje orweliano se enfrenta al lenguaje funcional de la tecnocracia por su carácter de estereotipo. Es en este instante cuando opera el poder subversivo de la memoria (retorno a la infancia, temporalidad idílica...): El residuo irracional del pasado presupone la identificación entre el pensamiento mágico y sus emblemas. Los universales metafísicos lorquianos (libertad abstracta, revolucionarismo político-moral, mito arcádico...) están puestos al servicio del catalizador supremo del texto (La mente como un fantasma verbalizado) [30]. La relación fatal entre el «ego cogitans» y el valor librecambista se hace trascendencia objetivada en la que la thanatoforía absorbe la metáfora de Dédalo como fabulador que elige la forma poética titánica para salvarse de la apocalipsis [31]. La tendencia lorquiana hacia las iconotropías vetero y neotestamentarias concluye en la dialéctica del amo-esclavo pero con un investimiento de la lucha entre la cultura nazarena (ascetismo, rigorismo moral...) y el rapto dionisíaco. Las tres metáforas especulares [32] remiten al motivema del doble y del segundo yo en su correspondencia con tres fuerzas básicas (la de Eros —principio del placer—; la del Nirvana —instinto de muerte—; y la de la realidad —mundo exterior—) [33] que catapultan al poeta desde la duda escéptica a la metódica [34] pasando por la ensoñación cósmico-telúrica, la metafísica del tiempo elegíaco, la heráldica de las imágenes andróginas y, a la postre, la hipérbole y las sinonimias alucinatorias que hacen del texto un auténtico somniloquio [35]. La cotidianeidad neoyorquina aparece «sub specie mortis», como una falsa totalidad en la que la dialéctica del sujeto y el objeto se ve afectada por la hipóstasis reduccionista [36]: la lógica del tercio excluso provoca la abolición del tiempo profano con la magnificación del tiempo mítico en el que «el hombre es verdaderamente él mismo» [37]. Esta teología política requiere de los objetos abstractos de identificación: la conciencia tecnocrática es, para él, el signo ideológico de la satanización positivista y cientista, reponsable único de la triple escisión del yo moderno [38]. Partiendo del Eclesiastés (y del sentimiento de orfandad), Lorca introduce ahora la mímesis triangular de la mediación del Otro (Whitman, la infancia...) como tematización del deseo. Nueva York, antes de ser geográfica, es una dimensión espiritual, una cultura cerrada (un «Welt»), una fantapolis en la que el éxtasis del recuerdo y la memoria afectiva son manifestaciones del ateísmo político de quien está fascinado por la mántica de las yuxtaposiciones asimétricas que revelan el absurdo y la nada [39] de ese infierno que imposibilita toda reconciliación: el subterráneo, el laberinto (las alcantarillas, el Hudson, el hueco...) son los grafos de un álgebra aterrorizada por la anonimización. Y como la dialéctica del silencio es deudora del pelícano de Musset y del albatros de

[30] *Cfr. H. Marcuse (1981), pág. 219 y passim.*

[31] *Como dice G. Bataille (1977), pág. 45, de Baudelaire.: «El poco discernimiento en la conciencia de su propia realidad justifica la vacilación».*

[32] *Cfr. Th. Ziolkowski (1980), pág. 139.: «El platónico espejo del arte que refleja el mundo de los fenómenos, el cristianismo espejo del alma que refleja a Dios y el romántico espejo del yo que refleja a otro ser humano».*

[33] *Cfr. H. Marcuse (1969), pág. 52 y passim.*

[34] *Cfre. G. Bachelard (1973), pág. 36.*

[35] *Cfr. G. Bachelard (1982), pág. 86.*

[36] *Cfr. K. Kosik (1967), pp. 37, 68, 71 y 103.*

[37] *Cfr. M. Eliade (1982), pág. 41.*

[38] *Como afirma J. Habermas (1981), pág. 95.: «Esta escisión del yo moderno frente a la sociedad encuentra su correspondencia en la del sujeto agente frente a sus propias necesidades: La naturaleza humana empiristicamente interpretada, el instinto y la inclinación se enfrentan inconciliablemente a las normas universalistamente justificadas del derecho burguês y a la ética formalista».*

[39] *Cfr. R. Girard (1985), pág. 139.: «El individualismo pequeño-burguês concluye con la grotesca apoteosis de lo Idêntico y de lo Intercambiable».*

Baudelaire, Lorca superpone la escatología judeocristiana, la beatitud de la infancia, el «regressus ad uterum», la anamnesis como recuperación [40] frente al cataclismo. La temática animista (neoplatónica) [41] es solidaria con la época parabólica. La búsqueda de valores auténticos en un mundo pluridegradado acaba por girar en derredor del motivo de la «bona fides» pero con la combinatoria de la condena del placer orgiástico y el deliquio priápico hasta su neutralización en la imagen apolínea de lo destructivo [42] o en el salto analáptico hacia la ingenuidad [43]. El discurso lorquiano es apologético en el sentido heideggeriano por cuanto incurre en la ideología de la sangre y del suelo (el espacio pastoral, trasunto de una sociedad patriarcal hermoseada hasta la caricatura) mixtificada, a su vez, por la homilía de la expiación. La estética de lo trágico (que tiene como momento agonal la execración contra la unidad abstracta del dinero) degenera en melodrama por su pretensión oracular directamente deudora de la filosofía de la vida (Nietzsche y Bergson, ante todo). Frente a la cultura barbárica, Lorca arroja su «skepsis» y deriva hacia la metáfora sachopenhaueriana de la fábrica de la naturaleza en su vertiente de la eternización del dolor [44]. Esta cotidaneidad tecnológica es, para él, reino de la Caída, del abandono de la Autenticidad ontológicamente absolutizada [45].

Pero sólo una hermenéutica textual podrá explicitar todo lo anteriormente apuntado.

2. Análisis de *Poeta en Nueva York*

2.A.— La mirada utópica y la oposición «Aetas aurea»/«Tiempo saturniano»

«1910» (Intermedio) se vertebra en derredor del motivo del Ojo (del reconocimiento) como emblemática de una sensorialidad totalizante en la que la razón ha sido suplantada por una sentimentalidad ambivalente. El uso de la metonimia (ojos) cualificante, de la prolepsis elegíaca («Aquellos ojos míos de mil novecientos diez», etc.): «Aquellos ojos míos *NO VIERON* (—enterrar a los muertos; —ni la feria de ceniza; —ni el corazón..= La enumeración (disiecta membra) trimembre prefigura el apocalipsis)/VIERON (—la blanca pared; —el hocico del toro; —la seta venenosa; —una luna incomprensible= la enumeración tetramembre magnifica, por su función de eco, la aureola catagógica-feísta como correlato de la sentimentalización del «dies mirabilis»). «Allí mis *pequeños* ojos»: la atribución epitética es un connotador solidario con la atmósfera evocativa de una infancia escindida entre la fascinación y el terror pánico. La figura metonímica («Aquellos ojos míos», anafóricamente disemi-

[40] *Sobre todos estos mecanismos, cfr. M. Eliade (1985), pp. 41, 44, 83 y 85.*

[41] *Cfr. J.C. Rodríguez (1974), pág. 59 y passim.*

[42] *Cfr. W. Benjamin (1982), pág. 159.*

[43] *Th. Adorno (1983), pág. 66, afirma.: «Frente al enorme peso del mundo cosificado, el medio por el que nos sustraeremos a la apariencia que nos influye ese mundo endurecido y prefabricado consiste en que efectivamente somos capaces de tales experiencias, en las que, casi diría, conseguimos un momento de ingenuidad».*

[44] *Como dice Th. Adorno (1969) pág. 106: «El sendero del romanticismo de la desilusión declara a cada individuo convicto y confeso de bancarrota moral.»*

[45] *Cfr. G. Lukács (1982), pág. 72.: «consiste en reducir toda objetividad y todo comportamiento respecto a ella a las formas originarias más simples y más generales (...) Así aparecen (...) fenómenos de la cotidianidad capitalista como si fuesen determinaciones ontológicas esenciales del ente como tal».*

[46] *Para toda referencia al texto, manejamos la edición de E. Martín.* Poeta en Nueva York. *Barcelona. Ed. Ariel, 1983. Sobre la poesía de Lorca, en general, cfr., entre otros muchos estudios, AA.VV. (1976); M. Adams (1977); V. Bardi (1979); M.T. Babín (1954, 1976, 1982); A. Varea (1957); A. Belamich (1962); R. Campbell (1952); C. Couffon (1962); C.W. Cobb (1967); A. de la Guardia (1944); G. Díaz-Plaja (1973); B. Frazier (1973); C. Fusero (1969); F. García Lorca (1981); D.K. Loughram (1978); R. Martínez Nadal (1980); J. Monleón (1974); J. Mora Guarnido (1958); R. Ramos Gil (1967); R.F. Scarpe (1961); J.L. Schonberg (1956); y J.B. Trend (1955).*

nada) actúa, por su carácter redundante, como leit motiv de la aprehensión del mundo en su radical contradicción. El desplazamiento desde la notación temporal («de mil novecientos diez») a la zoosemia («en el cuello de la jaca») es el axis de la incoherencia de los datos de una objetividad dinamitada. Es aquí donde queda validada la función del bestiario (caballito de mar, jaca, gatos, ranas, cangrejos) porque, aun tratándose de asociaciones con lo cataclísmico, sus cualificaciones son las de la pasividad y victimización sinecdóquicamente polarizadas por la visión del «descensus ad inferos». El poema fluctúa, pues, entre una afectividad positivizadora («caballitos»), lo heráldico-andaluz («jacas»), lo eglógico-aldeano («gatos»-«ranas») y lo fluvial («cangrejos»). Paralelamente, la constelación objetal (blanca pared, seta venenosa, luna, limón seco, botella, desván, bailarinas, manchas de aceite, polvo viejo, estatuas y musgos, cajas) constituye un campo semántico subordinado al tiempo evocado y en íntima conexión con el bestiario; como éste, son connotadores del «memento» arcádico-infantil: Deícticos del ambiente pueblerino («blanca pared» —con su expansión «donde orinaban las niñas») o rural-campesino («seta venenosa», «limón seco»...); deícticos de la mitología infantil («desván», «bailarinas»...); o símbolos del telurismo («luna»). La disposición climática ascendente de la operatividad perceptiva del Ojo («Aquellos ojos míos: *EN* el cuello de la jaca ⟶ *EN* el seno traspasado de Santa Rosa ⟶ *EN* el desván ⟶ *EN* un jardín (A) ⟶ *EN* EL SITIO DONDE EL SUEÑO TROPEZABA CON SU REALIDAD» —B—) obedece al tránsito de lo concreto (la anáfora locativa relentiza el ritmo) a lo abstracto: la dualidad antitética «SUEÑO»/«REALIDAD»: «Principio del Placer»/«Principio de la Realidad», es la marca isotópica regente. El punto culminante de esta mecánica abstraccionista viene prefigurado por el hiato que se establece entre lo descriptivo-surreal y la irrealización condensada en el epifonema final hacia donde confluyen la deshumanización («sin desnudo») y la desobjetivación («He visto que las *cosas*/cuando buscan su pulso encuentran su vacío»). Los semas de la privación («Hay un *dolor* de *huecos* por el aire *sin gente*») rubrican la quiebra de la armonía preestablecida[47].

Tu infancia en Menton» es una glosa del topoi «Tempus irreparabile fugit» y de la nostalgia del equilibrio. La prótasis («Sí, tu niñez: ya fábula de fuentes») preludia (como prognosis veridictoria) el sustrato temporalista a partir del doble contraste «Soledad» (Interioridad)/«Cismundaneidad» (Exterioridad): «Autonomía»/«Heteronomía». La fascinación por una realidad meramente potencial pero no manifestada («*sabios* vidrios» = vidrio → cristal → espejo → Reflejo) se opone a la «yerta *ignorancia*» (= inocencia y asombro ante un mundo no alienado). La incoherencia se materializa en la magnificación de lo objetal humanizado y en la petrificación de la esfera humana. Las equivalencias y reciprocidades entre la esfera humana (que propende a la naturalización) y la esfera natural (humanizada) son claras: HOMBRE = Amor no cumplido/«RUISEÑOR»: «amor enajenado». En esta perspectiva de las amputaciones múltiples, el poeta inaugura la búsqueda de sentido («he de *buscar*»—«he de *buscar*») que resulte gratificante («tu alma tibia sin ti que no entiende», «allí león», «allí furia del cielo», «allí caballo azul»). La utilización de la mitología clásica (Apolo, Saturno) crea una realidad paralela a la de la cotidaneidad en cuanto hiperrealidad estrictamente referencial. La antítesis «Amor»/«Muerte» resulta enfatizada por la elección de la segunda persona posesiva que supone la objetivación y el distanciamiento del yo lírico por persona vicariamente interpósita. Del monólogo se pasa al diálogo telepático donde la reflexividad queda asegurada por el yo implícito. La combinatoria óntico-existencial del horror a la castración[48] y la confronta-

[47] *P. Menarini (1975), pág. 49, habla de «una cronaca emozionale del poeta fanciullo».*

[48] *M. García Posada (1981), pág. 69, así lo sostiene.: «Horror a la castración y rechazo de los escoliastas del amor fecundo».*

ción de la infancia mitologizada frente al mundo adulto [49] actúan como netrualizadores de una exterioridad laberíntica.

«Poema doble del lago Eden» está estructuralmente conectado (por su tematización del motivo de la infancia-amor) con *«Vals vienés»*, *«Fábula»*... e *«Intermedio»* [50]. La oralidad genesíaca (la voz tutorial, el verbo) es la responsable de la creación de un mundo mítico [51] pero escindido («mi voz *antigua»*/voz de la *modernidad»*) en una dualidad de antítesis constantes, la más importante de las cuales es la de «Conocimiento»/«Desconocimiento» («*ignorante* de los densos jugos amargos»—«del césped *no conocía* la impasible dentadura del caballo»—«*matando* en mí la burla y la sugestión *del vocablo»*/«Yo *sé* el horror de unos ojos despiertos»); oposición que resulta neutralizada por el «tertius comparationis» («No. No. Yo no pregunto. Yo deseo»). La apropiación de la imagen bíblica («Voz de mi abierto costado») resemantiza el episodio crístico para problematizar la oposición «Fe»/«Escepticismo». El tema del Olvido (punitivo y no reparador) reaparece por ser manifestación de un estado de enajenación generalizada. La cuádruple perspectiva del Olvido maximaliza la trascendencia de la pérdida de la propia identidad. Las humanizaciones («hombro de la hora»), el sentido de infinitud temporalista («en las últimas expresiones»), el motivo del espejo como metáfora de la alteridad («en los espejos de los otros») y la imagen de lo lúdico destructor («juego de tiro al blanco»), son expansiones de lo Inauténtico: Recuerdo/Olvido actúan como fuerzas centrípetas y centrífugas sobre un panorama metamórfico («rosas-boca»: «césped-no conocía») que crea la equivalencia entre realidad humana y realidad natural. Por doquier proliferan las imágenes catagógico-feístas en cuanto epifenómenos de una Modernidad travestida como Castración. La apelación a la voz («Déjame salir») marca el tránsito de lo descriptivo a lo vocativo-conjuratorio. Las alusiones bíblicas («puerta cerrada»—«Eva»—«Adán») remitologizan y desmitologizan simultáneamente la voz que aparece absorbida por el mito edénico y adánico («Eva come hormigas»—«Adán fecunda peces») en su confluencia, bisémica, con la deidad jánica («hombrecillo de los cuernos») iconográficamente atribuible tanto a Jehová como a Lucifer. La renuncia a lo fenoménico («no quiero mundo») y a lo hiper o surreal («ni sueño») da paso a la asunción de abstracciones hipostasiadas («Libertad»—«Amor humano»), auténtica religación con el programa moral de la «aurea mediocritas». Las expresiones de acoso y persecución («Esos perros marinos me persiguen...») culminan con el deseo de la catarsis purificativa («quema con tu lengua/esta voz de hojalata y talco!»). El rechazo de nomenclaturas y taxonomías («porque no soy un poeta, ni un hombre, ni una hoja») establece la nueva oposición entre «Forma»/«Sustancia»: «Esencia»/«Apariencia»; en lugar de un nominalismo de categorías absolutas, se impone otro «modus representandi» de naturaleza emblemática (cosa, niña, abeto) producto de la metamórfica («cómo lloran los niños» → rosa, niña). La imagen de la lengua cauterizadora queda condicionada por el ansia de libertad y su correlato del «desnudo» y la «pureza». Al motivo del laberinto se superpone el del desnudo para magnificar la significancia perturbadora de ciertos fetiches thanatóros («En el *laberinto* de biombos es mi *desnudo* el que recibe/la *luna de castigo* y el *reloj encenizado»):* Voz antigua → amor humano → libertad → desnudo → laberintos → soledad: el proceso iniciático queda definitivamente figurativizado en este encadenamiento. La voz es «mi hijo»: Niño → niña → hijo → MADRE. El recorrido onto y filogenético desemboca en

[49] *E. de Zuleta (1981), pág. 271, afirma que se trata de la búsqueda «de la infancia mitológica, paraíso perdido como en la mitología de los hombres».*

[50] *Cfr. M. García Posada (1981), pág. 69.*

[51] *Para R. Predmore (1980), pág. 81, «The most obvious doubleness is the double temporal perspective whith the poem ofens».*

el mito de Saturno [52] y en la vivencia de la soledad total («Esperando (...) mi moneda de sangre que entre todos me habéis quitado»).

«*Nacimiento de Cristo*» invierte el sentido del mito belenita aprovechándose de un contexto eglógico-pastoral (pastor, perros, mula, toro...) para desemantizar el motivo veterotestamentario del «Puer Natus Est» y simbolizar la psicofanía del «Mal» con sus tres adyacencias (Mundo, Demonio, Carne): «Los vientres del demonio resuenan por los valles/Golpes y resonancias de carne de molusco», etc. Las antropomorfizaciones y los duplicados especulares y esquizoides («La mula tiene un sueño de grandes abanicos/y el toro sueña un toro de agujeros y de agua») reinventan una realidad-otra como deseo de la pérdida de la propia identidad. El Niño («Cristo de barro»), nimbado por la aureola de lo fúnebre («se ha partido los dedos»), asume su significado prometeico gracias al simbolismo numérico del 3. Las imágenes catastrofistas se expanden en todas direcciones («Los pañales exhalan un rumor de desierto/con cítaras sin cuerdas y degolladas voces»). Manhattan y Lutero son los responsables de la mixtificación del mensaje crístico: Si la «nieve» del verso primero connota pureza, la «nieve» del verso 7 («La nieve de Manhattan empuja los anuncios») alegoriza la esterilidad del espacio urbano. Frente al catolicismo hispano/el protestantismo luterano como religión del dinero y el ahorro.

2.B.— De la arquetipificación sentimentalizadora a la épica de la autoinmolación

«*Fábula y rueda...*» obedece a la lógica de los opósitos por tratarse de una evocación-homenaje en la que las tres figuras quedan arquetipificadas: Enrique (camas, muertos y periódicos abandonados, hormigas, bar, maletas nuevas, ojos vacíos de los pájaros ⟶se asoma a la Muerte); Emilio (ojos y heridas de las manos, sangre y alfileres, yerta ginebra ⟶ se asocia al Trabajo Manual); Lorenzo (universidades, hojas y bolas de billar, seno de Flora ⟶ asociado al Trabajo Intelectual). El estribillo se va modificando como el sonsonete de las canciones de corro infantil para contrastar con la tonalidad elegíaca de la presentización histórica de la vivienda angustiante que llega a neutralizar a las hipérboles laudatorias. El sentimiento de la ausencia es la que opera con imágenes thanatóforas y devalorativas hasta perfilar la óptica tremendista, climáticamente descendente (moscas ⟶perro ⟶ vilano ⟶ brisa ⟶ borrachos). La irrupción de lo feísta salva, desde la rememoración, la amistad idealizada y no contaminada a pesar de las «moscas» (podredumbre...), los «tinteros» que orina el perro» (suciedad....), «la brisa que hiela el corazón de todas las madres». Como en «*1910*», reaparece el motivema del Ojo («Los *vi* perderse llorando y cantando») que por el juego del contraste (llorando/cantando) disocia los antónimos vida/muerte. La enumeración locativa hexamembre marca el tránsito desde lo objetivo («por un huevo de gallina»—«por la noche») a lo subjetivo («por *mi* dolor»—«por *mi* alegría»—«por *mi* pecho»—«por *mi* muerte») en disposición ascendente (dolor ⟶ alegría ⟶ pecho ⟶ MUERTE). La muerte interiorizada implica la identificación (y la asunción) con su destino. Todos los demás recursos (bestiario-ciervo, caballo-que se amalgama con lo funebre; la epítasis bilateral de naturaleza sinestésica— «largo dolor blanco»— en correspondencia con una sinonimia —«leche»— contextual; la remitologización —«Diana es dura pero a veces tiene los pechos nublados»— como semántica de la falta de equilibrio; la zoosemia, recurso sincrético entre lo floral y lo animal —«Cuando se hundieron las formas puras bajo el *cri cri/de las margaritas*»—, etc.) están puestos al servicio del onirismo epistémico y perceptivo («comprendí que me habían asesinado»). La impersonalización («recorrieron»—«abrieron»...) contribuye a enfatizar este sensismo contradictorio en su confirmación final (el vampirismo y la antropofagia: «destro-

[52] E. *de Zuleta (1981). pp. 278-279.: «donde se define lo que llamaríamos la poética de la voz reencontrada».*

zaron tres esqueletos para quitar sus dientes de oro»). Gracias al recuerdo, la imagen de los tres amigos se petrifica en su trascendentalidad («Pero se supo (...) que el mar recordó de pronto los nombres de todos su ahogados») que es solidaria de la liturgia de la purificación [53]. El simbolismo cabalístico del 3 y del 6, en su efecto de misterización, se ve reforzado por el 4 («Estaban los tres helados» → «Estaban los tres quemados» → «Estaban los tres enterrados» → «Estaban los tres momificados») en la reconstrucción de este tiempo eternizado [54].

2.C.— La enumeración caótica y el multiperspectivismo temporal («Vals vienés»)

«En Viena HAY(A):—diez muchachos—un hombro donde llora la Muerte—un bosque de palomas disecadas—una calle que desemboca en el aire—un fragmento de la mañana—un salón con mil ventanas»//(B).—:—diez niños pequeños—una boca donde gime el sueño—una Muerte para piano—fragantes guirnaldas de llanto—flautas y mendigos por los tejados»: La doble enumeración caótica (hexa-pentamembre) está compuesta por semas de privación, bien hiperbólico-desrealizadores, bien de un onirismo polarizado por la thanatoforía, pero todos ellos en dependencia con las dos prótasis («diez muchachos»—«diez niños pequeños»). El contraste se produce por el choque entre la mítica Viena («joie de vivre»; aristocracia corrupta; capital del imperio austrohúngaro; decadentismo señorial...) y Viena como ciudad saturniana. El segundo contraste sería, pues, el de «Vida»/«Muerte». Las expresiones apostróficas («Toma este vals...») codifican una opción hipotética para el amor como fuerza salvífica («quiero, amor mío, quebrar,/violín y sepulcro, las cintas del vals»). La antítesis «Interioridad»/«Exterioridad»: «Inocencia»/«Artificiosidad» resultan aseguradas por ese amor que quiebra tanto el violín (lo hedónico evanescente) cuando el sepulcro (la Muerte). Nos hallamos en la línea platonizante del amor no venusino. Añádase al multiperspectivismo temporal (*Presente:* hay, llora, desemboca...; *imperativo:* toma, mira; *futuro:* te daré, bailaré...) [55].

2.D.— Dualismo moralista: «Telurismo»/«Maquinismo»: «Razón vital»/«Razón Tecnológica»

En «*Vuelta de paseo*» la obertura «in medias res» («Asesinado por el cielo») crea una atmósfera de pesadilla gracias a la elisión de todo indicador circunstancializador o modelizador. De nuevo (cfr. «comprendí que me habían asesinado», de «*Fábula...*») Lorca asume ritualmente una muerte totalizadora como liturgia sacrificial contextualizada por el binarismo subordinado al motivo de la Escisión: sierpe—cristal, árbol de muñones—niño, animalitos—agua, cansancio—mariposa, etc.; motivo que está axiomatizado desde la prótasis poemática («Entre las formas que van hacia la sierpe/y las formas que buscan el cristal,/dejaré crecer mis cabellos»). La colisión de los predicados—formas se sostiene sobre un dualismo moral cargado de ambigüedad a pesar del juego antitético «Sierpe» (lo telúrico)/«Cristal» (la modernidad industrial). El punto culminativo («Tropezando con mi rostro distinto de cada día») crea una circularidad envolvente simbólicamente perfecta» [56].

[53] *P. Menarini (1975), pág. 52.: «la desolazione che il distacco dal proprio passato ha creato in Federico».*

[54] *P. Menarini (1975), pág. 54.: «Enrique, Emilio, Lorenzo e Federico sono una stessa persona e tutte le persone che muoiono schiacciate da una realtà che non consente loro si trovare uno spazio vitale». Cfre., como complemento, L.V. Boscán (1969-1970).*

[55] *R. Predmore (1980), pág. 45, llega a afirmar lo siguiente.: «In it the poet declares in his own first person his love for a «thou» of unspecified sex».*

[56] *R. Predmore (1980), pp. 36-37, dice.: «In other words, he feels himself condemned to suffer his fate caught in the tensious of such opposing forces as may be implied by serpent and crystal (...), we may assume that serpent and crystal stand for something like man's lower impulses and his higher aspirations». non è perpetrato da un metafisico potere ostile, ma dalla concreta realtà newyorkese, geograficamente a storicamente definibile e riconoscibile».*

También «*Norma y paraíso de los negros*» responde a la semántica opositiva entre «Artificiosidad»/«Naturalidad»: «Muerte»/«Vida» («odian, odian»/«aman»). Frente a la deshumanización (sombra, conflicto, flecha sin cuerpo, pañuelo exacto, aguja) y a la ciencia cosificante, se opone otra «ciencia» («Con la *ciencia* del tronco...») vehiculadora de la religación primordial (la vuelta a los orígenes) y del «ordo naturalis». La abundancia de modelizadores y circunstantes deícticos-señalativos (por, sin, donde, allí...) visualiza la confrontación entre fuerza vital/thanatoforía. El campo semántico (dormida, sonámbulos, sueñan, durmientes) del onirismo alucinatorio refrenda la antítesis «Humanización»/«Cosificación» según el canon de las neutralizaciones equipolentes («azul-crujientes—sin un gusano → Humanización vivificadora: huevos de avestruz → quedan eternos → lluvia → bailarinas → hierba → gula → tinta → desesperación»). El epifonema («¡sobre las últimas cenizas!») como colofón aureático y jubiloso del triunfo de lo lúdico-dionisíaco-intrahistórico («la danza») sobre la esterilidad («últimas cenizas»). Por eso el bestiario (gusano, avestruz, camellos...) contribuye a la visión ameliorativa; en tal sentido, son mitologizadores de un universo concorde en el que la alternancia «actividad»/«pasividad» es producto del telurismo [57].

«*Oda al rey de Harlem*» gira alrededor de múltiples ritualizaciones [58] a partir del binarismo «Naturaleza»/«Civilización» conectado dialécticamente con el motivo hegeliano del amo y del esclavo [59]. El rey adquiere connotaciones mesiánicas, carismáticas y salvacionistas (nuevo Moisés ajeno a toda pauta evangélica) en un contexto que por endíasis y antilogía resulta intencionadamente esperpentizado hasta hacerse arquetipo biocultural [60]. Las atribuciones feístas son denotantes de su condición plurialienada; el vicarismo funciona, pues, como una emblemática de la Redención. Los predicados [61] (cuchara, embudo, rayador, plumero, cacerola, traje de conserje...) diseñan una figura canónica en la que la violencia («arrancaba», «golpeaba») es una expansión litúrgico-ceremonial que resemantiza el significado original del fetiche, el ídolo y el tótem. Se trata de una violencia chamánica (no racionalizada como la del hombre blanco) vinculada con el mito del origen (Africa, cocodrilos, monos). La Naturaleza no aparece violentada (forma extrema de la usurpación) sino en íntima correspondencia con la esfera humana según la ley de la reciprocidad. Frente a ello el bestiario citadino aparece vinculado con lo thanatosémico («los escarabajos → borrachos de anís → olvidaban el musgo de las aldeas», etc.). La naturaleza huye del espacio urbano («Las rosas huían») por tratarse de una fantasmagoría dominada por fuerzas sadianas («Los niños machacaban pequeñas ardillas»), por el fetiche de la sangre («rubor manchado», y versos 64 a 71) y por la insolidaridad. El tono profético-admonitorio-execratorio y onomatopéyico (versos 16-23): El sentido hipotético-obligativo («Es preciso...») culmina en la hipérbole laudatoria de la infinita belleza de los objetos emblemáticos de la negritud. El encadenamiento de hipérboles («No hay angustia comparable...») genera toda una constelación de semas de privación climáticamente orientados hacia el rey («a tu gran Rey *prisionero* con un traje de conserje») y la colisión entitativa (rey/traje de conserje). En este aspecto presidido por la usura

[57] *P. Menarini (1975), pág. 65.: «Ciò che odiano i negri-e anche Lorca-e la falsità di un mondo nal quele non trova più pesto nè senso alcuna manifestazione naturale i dal quele, anzi, la natura è stata radicalmente bandita in quanto equilibrio non meccanico e perciò non controllabile nè manipolabile».*

[58] *F. Umbral (1975), pág. 113, dice.: «Observamos que no es la justicia y la igualda lo que Lorca profetiza, sino el advenimiento del caos (...) Es el tirón telúrico, más que el mero tirón político.*

[59] *M. García Posada (1981), pág. 77.: «Es decir, que la oposición civilizacion naturaleza debe inscribirse en el cuadro más amplio de la relación que enfrenta a* opresores *y a* oprimidos».

[60] *Como dice P. Illie (1972), pág. 142.: «El conflicto cultural (...) tiene sus raíces en la biología, que a su vez condiciona muchas actitudes mentales».*

[61] *L.F. Vivanco (1974), pág. 67, dice.: «La cuchara de este negro tiene tanta categoría existencial y poética como el cuchillo de* Bodas de sangre *y del* Diálogo del Amargo».

(«Las muchachas americanas/llevaban niños y monedas en el vientre»), la antropofagia («tragan pedacitos de corazón») y el hibridismo racial y mimetizador (los mulatos en su ansia de legitimización), la Naturaleza actúa como una deidad teologizada que destruye la fascinación autohipnótica («el viento empañaba espejos/y quebraba las venas de las bailarinas»). El profetismo (sólo una revolución violenta dignificará a la raza expoliada) se apoya en el mitema de la sangre. La construcción en hipérbole («La sangre no tiene puertas»); la humanización de abstracciones hipostasiadas («noche boca arriba»; «pecho de los paisajes»...); las notaciones mitológicas («Luna de Cáncer») y milenaristas; la irracionalidd del impulso vindicativo («sangre que busca...»); los metaforismos traslaticios («muertos enharinados»...), culminan en el futuro premonitorio de la coda («que vendrá») donde resulta sacralizado el sentimiento justicialista de una Naturaleza reconciliada consigo misma. El Rey, al fin («cuyas barbas llegan al mar»), recupera toda una dignidad usurpada por los detentadores del poder [62].

«*Navidad*» combina las estructuras paralelísticas hasta confluir en una circularidad clausa. La reiteración anafórica deíctica (obertura) y exclamativa-admirativa (coda) coadyuva al tránsito de lo objetal a lo subjetivo a partir de la metamórfica de las identificaciones polisémicas:

PRÓTASIS	APÓDOSIS
— «¡Esa *esponja* gris!» ⟶	— «¡Oh esponja *mía* gris!»
— «¡Ese marinero *recién degollado!*» ⟶	— «¡Oh cuello *mío recién degollado!*»
— «¡Ese *río* grande!» ⟶	— «¡Oh *río* grande *mío!*»
— «¡Esa *brisa* de límites oscuros!» ⟶	— «¡Oh *brisa mía* de límites que no son míos!»
— «¡Ese *filo amor!* ¡Ese filo!» ⟶	— «¡Oh *filo* de *mi amor!* ¡Oh hiriente *filo!*»

En el primer caso los índices señalativos de la enumeración pentamembre («esa») atestiguan la presencia de una constelación de elementos asociados al agua y al amor; en el segundo caso, la transformación del marinero degollado en «cuello mío recién degollado» responde a la mecánica personalizadora e hipersentimentalizada tan característica de Lorca. El motivo del «marinero en tierra» es una superposición anómala de dos realidades-sensibilidades contrapuestas. El acto ritual de la multiplicación («cuatro marineros ⟶ uno, cien, mil marineros») amplifica la disonancia entre lo idílico («la Navidad») y lo trágico. La espacialidad abierta del mar contrasta, en consecuencia, con un mundo monádico en el que señorea la soledad ontológica metonímicamente expresa («sin enterarse de que el mundo/estaba solo por el cielo», etc.). La fabulación sobre los Argonautas se degrada en un mar de cemento que niega la utopía. Sólo resta la solidaridad entre el poeta y los nuncios de la quimera («ayudando a los marineros a recoger las velas desgarradas»).

2.E.— El monólogo shakesperiano y el pastiche del «Puer Natus Est». El carnaval y la mántica animistas

En «*Iglesia abandonada*» el yo trágico de los monólogos shakesperianos interioriza el tiempo elegíaco en forma de planto a la vez execratorio y admonitorio [63]. El uso del pretérito condiciona la atmósfera evocativa. La perspectiva «yoísta» se textualiza por la anáfora («Yo tenía»—7

[62] *P. Menarini (1975), pág. 72. apostilla.: «Indubbiamente egli non sta auspiciando un cambio di potere, di gestione politica: al contrario, il poeta sembra trovarsi in questo momento in una sfera di affermazione assai diversa, al limite apolitica e di chiara derivazione cristiana, dove ciò che predice si configura, genericamente, nel riscatto degli* oppresi *dagli* oppressori, *nella promozione del* povero *nei confronti del* ricco».

[63] *M. García Posada (1981), pág. 70.: «El niño Stanton constituye la objetivación de la tragedia que es la pérdida de la infancia».*

veces—) y los encabalgamientos rítmico-semánticos («Yo tenía un hijo que se llamaba Juan → Yo tenía...», etc.) cuya función-eco queda reforzada por la selección temporalista (el viernes, «dies mirabilis» de la liturgia cristiana) y el contraste verbo-aspectual imperfectivo («tenía»)/perfectivo («se perdió»). A partir del doble estereotipo testamentario («viernes», «todos los muertos»), la nomenclatura religiosa establece el paralelismo entre la ceremonia religiosa (irónicamente devaluada) y la ritualización ecuménica de la Muerte del Inocente como víctima propiciatoria de la Barbarie. El contraste entre «Sentimiento lúdico» (niño)/«Sentimiento fúnebre» (sacerdote) testimonializa la cosificación de los sentimientos primarios y, ante todo, el metamorfismo animista (Juan → hijo → mi niña era un pez → tenía y mar)[64] y chamánico («Saqué una pata de gallo por detrás de la luna»), todo ello bajo cobertura de las correspondencias en serie que procuran aniquilar el dolorido recuerdo. Lo fluyente, lo acuático (el mar como simbolización de lo purificativo y catártico) se opone al estatismo de la matemática canónica (las columnas), sinonimia de una racionalidad petrificante a la que se subordinan los iconos y los signos de la parafernalia cristiana (misa, piedra, etc.): Columna/mar: Piedra/locura de pingüinos y gaviotas son antítesis que conducen directamente desde la subjetividad («Yo tenía») a la objetividad («El tenía un hijo») para universalizar el drama de una cristiandad hipócrita.

En «*Nocturno de Battery Place*» la metamórfica asume el papel de transmutador de identidades con la liquidación del principio de la propia autonomía en beneficio de una realidad epicena que gira en torno al «Otro» («Se quedaron *solos* → se quedaron *solos* y *solas* → SOLOS»); humanidad que sufre la transustanción zoomórfica y la naturalización de la violencia (Esfera objetal → «últimas bicicletas»/esfera humana → «la muerte de un niño»). La Muerte («Soñando con los picos abiertos de los pájaros agonizantes») se yuxtapone a la «Otredad» como forma depurada de la perversión. La triple antropomorfización de lo objetal y/o humano («silencio → con mil orejas»; «diminutas bocas → de agua»; «en los desfiladeros que resisten → el ataque violento de la luna») es una instancia cómplice del motivo infantil» («la muerte de un *niño*»; «Lloraba el *niño* del velero»; «No importa que el *niño* calle») sobre el que se centra, condensado, todo el dramatismo del poema. La desarmonía ontológica entre mundo objetal/mundo humano da lugar a la esquizoidia epistémica y existencial que se sustancializa como polaridad entre «Ser»/«Parecer». La indiferencia ante el dolor cósmico («ni importa la derrota de la brisa/en la corola del algodón») es el orden universal que imposibilite el recuerdo («Es inútil buscar el recodo/donde la noche olvida su viaje») o la vivencia gratificante («acechar un silencio»). La metáfora del eterno retorno («La tierra se muerde la cola») y el motivo del «idiota» (tan cervantino) son componentes básicos del romanticismo de la desolación. Por eso sólo en los ojos de los idiotas existen «campos libres», alegoría de una naturaleza primigenia no contaminada. Los contrastes encadenados («Paisajes llenos de sepulcros/ que producen fresquísimas manzanas»; «estatuas diminutas// párametros de sangre», etc.), filtrados a través de las antropomorfizaciones ironizantes («la noche/ abierta de piernas sobre las terrazas»), rubrican (con la bisemia de la noche) la incoherencia del espacio urbano neoyorquino.

«*Luna y panorama de los insectos*» adopta la forma de una plegaria mariana. La figura de la Virgen sufre el proceso de las metamorfosis de lo minúsculo (mímesis de lo humilde) y de la ninfoclastia. Es invocada, no como intercesora ante un Dios metafísicamente justiciero, sino como valedora y custodia de los seres más indefensos («reina del perejil prestado») e, incluso, de lo gigantesco («Ballena de todos los cielos»). La dualidad antitética se consolida por oposición de «Fragilidad» («me dé la pura luz de los animalitos/ que tienen una sola

[64] *L.F. Vivanco (1974), pág. 68, dice que el poema «acusa desde luego la lectura de Frobenius, entonces de moda, y de otros libros sobre la mentalidad primitiva».*

letra en su vocabulario» etc.)/ «Nobleza» («Lejos de la despreciable sabiduría del gato», etc.). La antítesis de segundo grado «Sabiduría»/ «Ignorancia» se convierte, consecuentemente, en haz isotópico estructurante. Lorca apela a la sentimentalización de lo minúsculo porque son entidades evocadoras de la «nesciencia» originaria y de la inocencia. La selección (ameliorativa y ennoblecedora) de lo humilde (símbolo de la indefensión) queda textualizada por varios recursos: Los diminutivos de connotaciones afectivamente positivas («animalitos», «muertecitos»); semas de privación asimismo superlativizadores («animalitos que tienen *una sola letra* en su vocabulario»; «Animales *sin alma*»; «Criaturas que aman *sin ojos*»); la utilización de la imaginería antimercantilista («No hay quien llore porque comprenda/ el millón de muertecitos que tiene el mercado»); y los antropomorfismos aplicados a lo vegetal («Esa muchedumbre china de cebollas decapitadas»).

«*Sepulcro judío*» arranca de una rotunda oposición: «Los niños de Cristo»/ «Los judíos»: «Cristianismo» (acciones postizadas) «Judaísmo» (semas de privatización: perros, angustia, persecución, etc.) La primera imagen (asimismo antitética: mar-libertad/ sepulcros) preludia la paráfrasis del mito de Judío Errante y el patetismo del cenotafio-columbario en cuanto alegoría del «malditismo» asumido en términos de un fatalismo de la resignación y del quietismo. La metamórfica polisémica se yustapone al motivo de una naturaleza estilizada (ucrónica y atópica) donde la lógica animista de lo uno-múltiple da lugar al estatuto de la disociación: «el agua era una paloma» ⟶ «la madera era una garza» ⟶ «el plomo era un colibrí». El bestiario se subordina a la visión ameliorativa. El componente «paloma» se disemina por un simbolismo prestigiado socio e ideolécticamente con el sobreañadido cultural de la inocencia sacrificial («El agua era una *paloma*»; «con un solo corazón de *paloma*»; «porque la media *paloma gemía*»). En esta perspectiva de la victimación de la «gens» judaica, los elementos arquitectónicos relacionados con el cementerio (verja, muro, arquitectura, entradas de mármol, cúpula, columna...) contribuyen a perfilar la atmósfera de lo lúgubre: La *paloma* y el *faisán* son emblemas de la inocencia liberadora. La sincopación de tiempos disímiles (el mitológico de la diáspora y el histórico de la persecución) y las metonimias metaforizantes del espacio laberíntico devienen magnificados por la existencia de una naturaleza también expoliada y envilecida («hojas diminutas»; «hierba celeste y sola»): Dos imágenes feístas clausuran la panorámica de los desajustes («negro de los sombreros de copa»— «huellas dormidas de los zapatos»). La representación de lo sepulcral se va concretando por medio de referencias negadoras de la vida. El sepulcro es una alegoría del genocidio antisemita construido con imágenes marítimas («barcas de nieve»; «las barcas de los cementerios») pero que se petrifican en su estatismo. Las objetivaciones de la modernidad («media paloma»; «rueda de reloj»; «orugas parlantes», etc.) aparecen contaminadas por la pestilencia de lo macabro y lo putrefacto hasta su «consumatum» final («todo el cementerio era una queja/ de bocas de cartón y trapo seco» [65]).

2.F.— La alegoría de los mundos paralelos.—:

El apóstrofe inaugural («¡El mascarón! ¡Mirad el marcarón!/ ¡Cómo viene de África a New York!») de «*Danza de la muerte*» contiene, «in nuce», toda la carga admonitorio-apocalíptica desatada contra la megalópolis. El contraste verboaspectual «viene»/ «se fueron», anuncia la lucha simbólica entre ambas culturas (la africana/ la cristiano-occidental-capitalista) porque del paisaje cotidiano ha sido expulsada toda forma primordial («los árboles de la pimienta, los pequeños botones de fósforo, los camellos, los valles de luz», etc.) en beneficio del «momento de las cosas secas» (el gato laminado, el óxido de hierro de los grandes puentes,

[65] *P. Menarini (1972, pág. 259, apunta a esta dualidad.: «por un lado, la* lluvia, *la naturaleza, y, por el otro, las* cadenas, *la civilización». Cfr., asimismo, R. Predmore (1980), pág. 44; y P. Menarini (1975), pp. 146-147.*

el definitivo silencio del corcho). La antítesis «Fecundidad»/ «Esterilidad»: «Dinamismo»/ «Estatismo»: «Vida»/ «Muerte» cumple con su cometido de sustancializar la categoría de lo irreconciliable metonímicamente amplificado por los opósitos «Lo Pétreo» (la arena)/ «Lo Cósmico» (sol dormido), y «Lo puro»/ (el cielo)/ «Lo impuro» (la economía dineraria: sal, guano..). La semántica de lo fúnebre adquiere connotaciones cósmicas a través de los metaforismo plásticos-visualizadores («con el bozo y el lirio agudo de sus montañas invisibles») que generan una nueva antítesis: chino ⟶ lloraba ⟶ mujer muerta/director de banco ⟶ observa manómetro monetario. La epifanía del mascarón [66] conlleva un doble designio: El de la identificación con el dolor y el del repudio de todo signo de deshumanización. En el columbario confluyen «La Esfinge» (el arcano mágico, lo mistérico..) y «La Caja de Caudales»: «Ímpetu Primitivo»/«Ímpetu Mecánico» quedan neutralizados en el símbolo de la víctima propiciatoria («el corazón de todos los niños pobres»). Tras el modo de la realidad, el modo de la posibilidad condicionada («Porque si la rueda olvida su fórmula,/ ya puede cantar desnuda con las manadas de caballos...») en cuanto metamórfica de lo objetal (vía humanizadora) que opera por simbolismo hipotáctico, subordinado al proceso alegorizante (rueda ⟶ olvida; llama ⟶ quema los helados proyectos). La técnica del contraste responde a la fórmula «Si» ⟶ «Entonces», y la antilogía recubre el espacio de la simbolización según el mecanismo resemantizador de «Destrucción» ⟶ «Vitalización». Las representaciones figurativas de la explotación («¡Salvaje Norteamericana tendida en la frontera de la nieve!») colisionan con la necesidad ritualizadora del hombre alienado [67]. La identificación yo=mundo (con el paso del «camera eye» al «decoupage» subjetivizador) se produce con la coadyuvancia del Ojo que registra índices y señales premonitorias de la catástrofe; yo que asume cualificaciones matriales y nutríficas («En mis ojos bebían las dulces vacas de los cielos»)*en oposición a la indiferencia astral (la luna), lo objetal macabro («enjambres de ventanas», «cenicientos cristales de Broadway») y los términos marcados de la antropofagia («acribillan un muslo de la noche»). Los términos deprecativos y feístas (escupe, veneno, angustia) clausuran la pregnancia del «horridus locus».

2.G.— La iconografía de la misoginia.—:

El motivo catagógico y disfémico de la mujer gorda (repetido hasta 5 veces), representante vicario de una opulencia esterilizante, aparece difuminado entre lo descriptivo y lo intelectivo bajo el hechizo de la estroboscopia y el onirismo con sus ramificaciones simbólicas (metáfora de la Muerte y tematización de la fobia de ser castrado). Lorca recurre a la heráldica y la imaginería de las sublevaciones populares (pastiche de «la mujer abanderada» de Delacroix) para resemantizarlas: Los predicados thanatosémicos niegan el tópico de la Mujer-Madre para catalizar funciones mitológicas (Gorgona...). La profunda dinamización poemática responde al carácter de carnavalización del Mal vía antropomorfizadora en la que se adivina un sentimiento ginecofóbico y agorafóbico con el sobreañadido del horror a las multitudes. Tras la panorámica de la desolación, irrumpe el hiato explicativo-identificativo («Son los cementerios. Lo sé») más adelante confirmado por idéntico campo semántico de lo escatológico y lo fúnebre («circulaciones más *subterráneas* ⟶ los *cementerios* ⟶ cocinas *enterradas* ⟶ son los *muertos*»). La «mujer gorda» agrede las *raíces*, los *pergaminos*, los *pulpos* agonizantes, la *luna*, la *paloma*, los *faisanes*, etc., como encarnación que es de la hierofanía

[66] *F. Umbral (1975), pág. 116, hace explícita referencia al «grito del Lorca panteísta y pansexualista», así como a la vuelta «a lo que más turbio, secreto y pérfido tiene todavía el planeta. Todo eso que simboliza el mascarón africano».*

[67] *En palabras de P. Menarini (1975, pág. 80.: «la loro rivolta (...) supera la dimensione della semplice liberazione razziale (...) per espandersi fino ad assumere il valore di liberazione totale e definitiva dall'opressione di tutti gli esseri».*

luciferina cuya traducción política no es otra que el matriarcado y la ginecocracia norteamericana en su absoluta hipertrofia. Lorca usa la técnica del impresionismo expresionista y la discontinuidad de los elementos para superlativizar la lógica del espanto en cuanto apodíctica de la naturaleza en trance de caotización: La equipolencia entre ambas esferas (humana-natural) sirve a la visión desmaterializadora de la mujer («con las mujeres vacías y los niños de cera caliente»), a la esterilización de una «natura naturans» sistemáticamente expoliada («árboles fermentados») y a la instauración de la ruptura del sentido lógico en la esfera humana («camareros incansables/ que sirven platos de sal/ bajo las arpas de la saliva»). El sentido catastrofista se ve hipostasiado por el mecanismo de la ambiguación: Al recurrir a la elipsis del «verbum dicendi» («Sin remedio, hijo mío»), la irrealidad se totaliza porque la «voz» (la identidad del emisor y su código) sufre de anonimización. El doblete sintagmático que escolta al vebo regente («Sin remedio, hijo mío, vomita!. No hay remedio») crea un orden aberrante (la teratología) donde la utopía deviene esclerotizada; de ahí que la axiomática aseverativa se sostenga sobre una dualidad antitética («No es el vómito de los húsares...»/ «Son los otros...») entre «Ordo Naturalis» (húsares-prostitutas-gato-rana)/ «Ordo Artificialis» (humanidad ⟶ araña ⟶ manos de tierra ⟶ puertas de pedernal ⟶ pudren). En contexto tal la «Mujer Gorda» actúa como adelantada de la locura comunitaria. De la visión objetivada pasamos a la hipérbole oniroide y a la alucinación autohipnótica («Esta mirada que tiembla desnuda por el alcohol» ⟶ «despide barcos increíbles por las anémonas de los muelles»). El sentido coral («Ay de mí») procede de la escisión entre exterioridad/interioridad («Yo, poeta sin brazos»). El terror a la dehiescencia se confunde con la fantasmática de lo urbano (calles, pisos deshabitados...) y con el esquema mítico del héroe (del Yo) en su búsqueda de la prueba cualificante que le permita perpetuarse frente a una heteronomía maligna («perdido/ entre la multitud que vomita»).

2.H.— El multiperspectivismo, la lógica de la desintegración y la esquizotimia «Sueño»/ «Vigilia».—:

«*Ciudad sin sueño*», y a partir del primer eslabón estrófico («las criaturas de la luna»), se construye sobre la oposición «Mundo»/ «Trasmundo» neutralizada por la atribución de la violencia como código primario l («huelen y rondan las cabañas»). El brusco cambio de perspectiva verbo-aspectual («huelen y rondan» —PRESENTE— ⟶ «vendrán» —FUTURO—) determina la estroboscopia multiperspectivística regida por la lógica de la desintegración: El presente descriptivo se sincopa con el futuro profético (vendrán, encontrarán, etc.) y con los protocolos conjuratorios («¡Alerta!», ¡azotadlo!»). El bestiario (iguanas, cocodrilos, perros, sierpes, oso/caballos, hormigas, mariposas) se contamina de la ambivalencia y la bisemia. El sueño se trascendentaliza («a morder a los hombres que no sueñan») por ser claudátor de la rehumanización frente a la esquizofrenia de una cultura dineraria. El motivema de la «Desarmonía Universal» da paso al contraste enre «Dinamicidad»/ «Estatismo» («el que *huye*/ encontrará (...) el increíble cocodrilo *quieto*») para reforzar la operatividad de una realidad ritualizada («bajo la tierna protesta de los astros»). La hipérbole desrealizadora queda subordinada a la categoría de lo rizomático y lo esquizotímico («se queja tres años/ porque tiene un paisaje seco en la rodilla»). Los términos regentes («Sueño»/ «Olvido») aparecen contextualizados contrastivamente («caemos»/ «subimos»; «tierra»/ «nieve») hasta verse neutralizados en el sintagma «Carne viva». La ironización sobre la ilegitimidad de los sentimientos primarios («beso», «duele», «teme») magnifica el sentido de extrañamiento laberíntico. La función de la hipérbole sensitiva («al que le duele su dolor de dolerá sin descanso/ y el que teme la muerte la llevará sobre los hombros») viene motivada por la oposición «Razón»/ «Sentimiento». Lorca cambia de perspectiva y pasa, sin preámbulo ni enlaces, de la exterioridad a la interioridad y/o a la apropiación del discurso homilético gracias al

uso de «pluralis inclusivus» («Nos caemos», «subimos»): La triple perspectiva «yo ⟶ nosotros ⟶ él: ello» (auténtico trilema epistémicamente travestido) resulta neutralizado, a su vez, por la displasia pronominal. La búsqueda de una totalidad significante queda asegurada en el umbral mismo de la incertidumbre donde se adivina (como futuro hipotético al menos) la posibilidad de la Utopía: Frente al tiempo de la «Muerte» (el presente histórico) surge el potencial infinito (acronía atópica) en el que las pulsiones primitivas (auténtica protohistoria de una sensibilidad anestesiada) de una Naturaleza no domesticada formalizan un nuevo orden («los caballos ⟶ vivirán en las tabernas»; «las hormigas furiosas ⟶ atacarán los cielos amarillos...», etc.): iguana, sierpe, oso, camello, son emblemas de una heráldica que repudia la cultura de la muerte. El paralelismo dicotómico («por el cielo» ⟶ por el mundo ⟶ «por el cielo» ⟶ «por el mundo») aparece condicionado por la absolutización de la experiencia psicótica que tiene lugar en un paisaje no eglógico[68].

2.I.— Primitivismo infantil y sentimentalización.—:

La atmósfera hipersentimentalizada (e, incluso, sensiblera), producto de la impotencia ante el dolor, hace de *«El niño Stanton»* una alegoría del «vanitas» gracias a los contrastes («cuando me *quedo solo//me quedan* todavía tus diez años», etc.), el simbolismo numérico cabalístico (10,3,15)[69], las bisemias y los juegos léxico-conceptuales («tus quince *rostros* con el *rostro* de la pedrada»), que suponen un primer grado de antropomorfización, así como las construcciones oximorónimas *«fiebre helada»)*. Los referentes cienciastas («documentos», «termómetros», «astronomía»), índices de la deshumanización, confluyen sobre la aureola fatídica del Cáncer en cuanto fuerza macabra. La interiorización del dolor justifica el uso de la hipérbole («Mi dolor sangraba por las tardes») y de las metamorfosis visionarias («cuando tus ojos eran dos muros/ cuando tus manos eran dos países/ y mi cuerpo rumor de hierba») en su colisión con la búsqueda de restitución («Mi agonía buscaba su traje») dramatizada como dualidad de un yo que siente y un yo objetivado. Para enfatizar la soledad arquetípica de Stanton, éste aparece contextualizado por semas de privación («madre fracturada por los herreros de las aldeas»—«hermano bajo los arcos»...). Por tratarse de un poema de amor «maternal» («Stanton, hijo mío»), abundan los signos de castración («Hay nodrizas que dan a los niños/ríos de musgo y amargura de pie») y las elipsis causativas que irrealizan las acciones cargadas de violencia («para repartir filtros de rata»—«quiere echar las palomas a las alcantarillas»...). En la lenta agonía del niño se contraponen las imágenes antitéticas de la fabulación («Interioridad» —claustro materno—/ «Exterioridad» —castración—) como recuerdo mitologizador de un mundo no prostituido («idiota y bello»). La truculencia espasmótica y gesticulante del Cáncer humanizado se idealiza bajo la perspectiva de la épica de la ingenuidad («para que aprendas, hijo, lo que tu pueblo olvida») que adquiere connotaciones mesiánicas («Tus diez años serán las hojas/ que vuelan en los trajes de los muertos») por referencia al motivo bíblico del «Puer Natus Est»[70].

«Niña ahogada en el pozo» responde, asimismo, a una compleja retórica: a) La imagen estática del agua estancada que se va reiterando (10 veces) como un estribillo alucinante que polariza tanto la onirización del elemento acuático (metáfora de vaciamiento) cuando la rítmica obsesiva de la ruptura del sentido lógico («el agua que no corre»—«que aprisiona»...)[71];

[68] *Para E. Umbral (1975), pág. 118, en el poema «no hay égloga ni geórgica ni idílica (...) Es el anti-Rousseau».*

[69] *Así lo resalta P. Menarini (1975), pág. 114.: «Ci sembra in questo senso sintomatico l'ossessionante uso dei numeri in questa poesia, segnale indirette del bisogno di una definizione matematica, quasi cabalistica».*

[70] *Cfr. P. Menarini (1975), pág. 116.*

[71] *Según E. de Zuleta (1981), pág. 280, el estribillo «debe ser entendido como un símbolo bisémico, el de la muerte sin salida de la inocente, y el del dolor, en permanente búsqueda y combate por un límite de luz».*

b) La antropomofización de la estatua animada por la metamórfica de lo objetal sentimentalizado; c) Los dobletes léxico-semánticos de ciertos connotadores básicos («oscuridad»—«oscuro») con los que se establece la oposición isotópica entre «Estatismo»/ «Dinamismo», «Interioridad» (niña-poeta)/ «Exterioridad» (pueblo-gente): Estatua, estrella, ojo de caballo, agua, raíces, luna, etc., son los componentes que privilegian la tragedia infantil frente al mundo adulto («violines sin cuerdas», «edificios deshabitados»). La muerte que la niña queda universalizada por su carácter de religación con la naturaleza (el agua); de ahí que el pozo (el receptáculo sacral) «te alarga manecitas de musgo»; que el agua la acoja maternalmente; y que la niña se transforme en divinidad acuática («insospechada ondina de su casta ignorancia»): El sincretismo temporal y topológico (Granada-Newburg) no hace más que misterizar la experiencia de la Muerte como injusticia no asumida. [72]

2.J.— Moralismo pequeñoburgués y humanitarismo abstracto vs. cresohedonismo.—:

«*New York. Oficina y denuncia*» redunda en la visión apocalíptica del espacio urbano. Por tratarse de una composición eminentemente descriptiva, predominan (como ralentizadores rítmicos) las bimembraciones y trimembraciones en clara correspondencia con los elementos contrastivos y las cualidades antitéticas (muerte/vida: esfera humana/esfera natural; inocencia/degradación; verdad/falsedad, etc.). Los motivos antimercantilistas y anticientificistas [73] se yuxtaponen en su magnificación de la matemática de lo fúnebre («hay una gota de sangre de marinero»...). El bestiario contribuye a enfatizar el carácter pantagruélico y canibalesco de la urbe [74] insatisfecha en su perpetua voracidad. Como connotadores de la deshumanización científica se diseminan diversos índices (multiplicaciones, divisiones, sumas, anteojos, máquinas, trenes...) que petrifican una «modernidad» homicida y zoocida («una gota de sangre de pato»). El sentido redentorista que subyace a la visión de la cotidianeidad hace colisionar las categorías de lo trascendente y lo inmanente; en tal sentido, la enumeración climática ascendente proyecta, cósmicamente, las imágenes catastrofistas. La contraposición («Más vale.../ que...») instaura la bipolaridad tensional «Muerte individual»/«Muerte universal». Esa otra «mitad ignorada» («Yo denuncio a toda la gente/ que ignora la otra mitad») es una nueva apelación admonitoria al olvido del pacto natural; de ahí la afectividad («animalitos») como contraste con «los montes de cemento»: «mitad cosificada» (New York = «que ignora → impureza)»/ Mitad vitalizada (Naturaleza = «que me escucha» → pureza), sería el binarismo estructurante que se ve, además, sustancializado por el rechazo de toda trascendentalidad metafísica («Yo no he venido a ver el *cielo*»—«No es el *infierno*») *en beneficio de la cismundaneidad del ser sufriente («Yo he venido para ver la turbia sangre»*—«Es la *calle*») en su insignificancia: La muerte de un pequeño conejo, por ejemplo, provoca en San Ignacio (la sensibilidad hispana) una reacción desmesurada («y todavía sus labios gimen/por las torres de las iglesias») porque el franciscanismo humanitarista (hacia la naturaleza entera) es una forma de distanciamiento frente a la paranoia de la megalópolis. La «Gran Acusación» (sic) se dirige no contra la deshumanización sino contra la antihumanización de una civilización exclusivamente timocrática y acumulativa («Yo denuncio la conjura/ de estas desiertas oficinas/ que no radian las agonías»...) ante la que el poeta se ofrece (en su autoinmolación crítica) como el pan ácimo de un ágape que trasustancializará el equilibrio primordial entre el hombre y la naturaleza.

[72] *Cfr., para un análisis divergente al nuestro, R.C. Allen (1972), pp. 47-60.*

[73] *Como afirma L.E. Vivanco (1974), pág. 64.: «El optimismo whitmaniano (...) se ha convertido (...) en violento pesimismo de raíz humanista europea».*

[74] *Cfr., en el mismo sentido, P. Menarini (1975), pp. 140 143.*

También *«La aurora»* incide en lo apocalíptico por la combinación de diversos mecanismos que magnifican la negatividad: a) Un único campo semántico de connotadores thanatóforos (cieno, huracán de negras palomas, nardos de angustia...); b) El recurso al diseño, arquitectónico según el canon clásico por tratarse de un metaforismo plástico-visualizador de la ciudad como habitáculo de la muerte («La aurora de New York tiene/ columnas de cieno»); c) Las distorsiones semánticas y las rupturas del sentido lógico intensifican el aura de barbarie y maquinismo; d) La metamórfica de lo objetal vivificado que usurpa atributos zoomórficos («A veces las *monedas* de enjambres furiosos/ taladran y devoran abandonados niños») hasta su plena sentimentalización ternurista; e) Las antropomorfizaciones («La aurora de New York gime...»); f) El anonimato antiépico por ausencia de parlamentos dialógicos (la voz fagocitada por el gesto) y la aniquilación del decurso temporal (la eternización: «Allí no hay mañanas ni esperanza posible»); g) Las abstracciones hipostasiadas («La luz es sepultada por cadenas y ruidos») en la que la figura de la antítesis (luz/oscuridad) es solidaria con la vivencia de la esterilidad («en impúdico reto de ciencias sin raíces...»).

2.K.— La paráfrasis bíblica.—:

En *«Crucifixión»* la *luna* aparece como una deidad maléfica que reproduce especularmente, en el plano de una naturaleza no contaminada, el sacrificio crístico [75] («La *luna* pudo detenerse al fin por la curva blanquísima/ de los caballos»; «Era que la *luna* quemaba con sus bujías el falo de los caballos»; «porque la *luna* lavó con agua/ las quemaduras de los caballos»): La liturgia de la castración está correferenciada con la circunsición de Cristo [76]. Aplicando el mecanismo de la desemantización y la resemantización, Lorca contextualiza el poema privilegiando el papel de los artesanos hasta hacerles detentadores de actitudes sadianas («Un *sastre*, especialista en púrpura,/ había encerrado a las tres santas mujeres/ y les enseñaba una calavera»; «mientras la tarde se puso turbia de latidos y *leñadores*/ y la oscura ciudad agonizaba bajo el martillo de los *carpinteros*»). En esta atmósfera de cualidades en desequilibrio, los fariseos proyectan su conciencia culposa sobre la imagen polísema de la vaca por encarnar la mansedumbre, la fecundidad y el episodio belenita; ella es la encargada de universalizar el dolor del drama crístico. El simbolismo del 3, de raíz bíblica («Esa maldita vaca tiene las tetas llanas de leche»; «Esa maldita vaca/ tiene las tetas llenas de perdigones»; «Esa maldita vaca, maldita, maldita, maldita/ no nos dejará dormir»), por sus connotaciones theóforas, coadyuva a la destemporalización que viene preludiados por distintos marcadores («*Entonces* se oyó la gran voz»; «*Entonces* salieron los fríos...» Fue *entonces*...). La antítesis «Sangre» (rojo=«Un rayo de luz *violeta* que se escapaba de la *herida*»; «la *sangre* bajaba por el monte»; «Pero la *sangre* mojó sus pies; «mientras la *sangre* los seguía con un balido de cordero»)/ «Blanco» (correlato sacrificial) rige otra serie de oposiciones, la más significativa de las cuales es la de «Luz»/ «Oscuridad» («Un rayo de *luz*»; «porque el *alba*...»//«mientras la *tarde* se puso *turbia*...»; «y la *oscura* ciudad»). Lorca utiliza (desintegrándola en distintos sincopaciones y asociaciones analógicas o metonímicas) la heráldica, la emblemática y la iconografía del relato bíblico pero yuxtaponiendo a estos elementos otros connotadores vetero o novotestamentarios. La unión de elementos tan dispares lleva directamente a la transgresión histórica: sangre (juicio de Poncio Pilatos) + *monte* (de los Olivos, Gólgota...) + *ángeles* (custodios) + *cálices* (episodio del Huerto de Getsemaní).

[75] *G. Correa (1962), pág. 15, así lo sostiene.: «fuses the cosmic impact of a dark and rainy day with the religious symbols of the crucifixión of Crist».*

[76] *Para M. Laffranque (1967), pág. 228, «la redención del mundo (...) está aún por hacer». A. Belamich (1962), pág. 105, por su parte, habla de la «lógica atroz» en la eliminación de la trascendencia por arriba en beneficio de la inmanencia. Cfr., asimismo, M. Semprum Donahue (1975-1976).*

La paráfrisis se cierra con distintos sintagmas textuales que son, a su vez, glosas poéticas de clichés, estereotipos y fórmulas rituales: «Y odiaban a un *camello* blanco/ que lloraba asustado porque el alba/ tenía que pasar sin remedio *por el ojo de una aguja*» (parábola del rico y del pobre); «¡Oh cruz! ¡Oh clavos! ¡Oh espinas!» (objetos emblemáticos que corresponden a la flagelación, el escarnio y la crucifixión); «los *espíritus inmundos*/ estrellaban ampollas de laguna sobre las paredes del templo./ Se supo el momento preciso de la salvación de nuestra vida» (desgarro del velo del templo); «dijeron los *fariseos* (...)/ mientras la sangre los seguía como un balido de cordero» (extrapolación de las parábolas de Jesús) [77].

El tono seleccionado en «*Roma*» es el de la admonición apocalíptica sobre la Babilonia cristiana. La enumeración caótica (manzana, nubes, peces, tiburones, rosas, agujas, mundo, amores...) aparece, en todos sus formantes, acompañada de cualificaciones feístas y fúnebres (levemente heridas, rasgadas...). La disposición hiperbática (con la posposición del verbo al final del parágrafo) acrecienta el profetismo execratorio contra la parafernalia burocrática y el boato faraónico del papado («finos espadines de plata», «mano de coral», «almendra de fuego»...). La alusión a la alianza de la Iglesia Romana con el Poder Militar (Pacto de Letrán con el fascismo mussoliniano) [78] queda carnavalizada por la selección de rasgos bufos y caricaturales; el papa («un hombre») se orina en una deslumbrante paloma» y «se escupe carbón manchado/ rodeado de miles de campanillas» (el símbolo máximo de la literatura —la paloma— y la sumisión a la oligarquía industrial —el carbón—). El mensaje crístico, en consecuencia, se ha devaluado por completo («ya no hay quien reparta el pan y el vino»). El papado es el responsable de la manipulación, la cosificación y la alienación del ser humano («No hay más que un millón de herreros/ forjando cadenas para los niños que han de venir/ No hay más que un millón de carpinteros/ que hace ataúdes sin cruz»). El Sumo Pontífice, esperpento y fantoche, «ignora el misterio de la espiga» (la Naturaleza como religación), «ignora el gemido de la parturienta» (dolor humano), «ignora que Cristo puede dar agua todavía» (la Buenanueva), «ignora que la moneda...» (mercantilización de la cotidianeidad). La contradicción entre «Parecer»/ «Ser» es el atributo cualificante del papado relaxo [79]: la transformación del «hombre vestido de blanco» en «el viejo de las manos traslúcidas» confirma el clímax de la mixtificación. El uso del plural asociativo («queremos») articula la identificación del poeta con la muchedumbre burlada pero que todavía confía en una última redención» («Porque queremos el pan nuestro de cada día»—«Porque queremos que se cumpla la voluntad de la Tierra»).

2.L.— La imaginería falocrática y el priapismo.—:

La visión apologética, encomiástica y panegírica [80] que predomina en «*Oda a Walt Whitman*», en su variante del amor homosexual «puro», se desarrolla en un contexto adverso (el del capitalismo norteamericano) mediatizado por la oposición «Autenticidad»/ «Inautenticidad» [81]. La estructura dual (eros vs. trabajo alienado, proletarización del sexo y cultura monetarista) queda semantizada en torno a la figura hierática de un Whitman arquetipificado en cuanto nuncio de la moral aristocrática: La oposición «Condición aliena-

[77] *Para P. Menarini (1975), pp. 148-149, el poema representa, a dos niveles distintos, la recuperación, en sentido positivo, del* «Cementerio judío».

[78] *Así lo sostiene M. Laffranque (1967), pág. 227.*

[79] *En palabras de P. Menarini (1975), pág. 158.: «Lorca è inequivocabilmente cristiano e la sua volontà è veramente la ricerca del prossimo, del fratello che soffre e chiede aiuto».*

[80] *M. García Posada (1981), pág. 67.: «Nada de gidismos».*

[81] *Para M. Laffranque (1967), pág. 216. «el personaje esencial de este libro no es la muerte, sino el amor martirizado». Cfr., asimismo, R. Hess (1964); P. Illie (1972), pp. 121-138; y R. Bordier (1980).*

da»/ «Condición asumida» converge hacia el eje enucleador de una situación histórica sistemáticamente difuminada bajo la óptica idealizante. Como en otras ocasiones, el motivo astral (la luna) se rodea de valencias múltiples en un intento de quebrar y dinamitar toda lógica estrictamente reproductora («Cuando la *luna* salga,/ las polcas rodarán para turbar el cielo» —función disociadora—; «ni tus hombros de pana gastados por la «*luna*» —función positivizadora—; «mientras la *luna* los azota por las esquinas del terror» —función veridictoria de la prostitución—, etc.). Frente a la ética del goce, la ética del maquinismo acumulativo («las *poleas* rodarán para turbar el cielo;/ Un límite de *agujas* cercará la memoria/ *y los ataúdes se llevarán a los que no trabajen»)*; así pues, razón tecnológica vs. razón vital como cuestionamiento moral de una civilización eminentemente dineraria. La erotesis («¿Qué ángel...? ¿Qué voz perfecta...? ¿Quién...?») magnifica la thanatosemia de la ciudad tentacular frente a la cual se alza, solemne, un Whitman-Pantocrátor nimbado por la mandorla de atributos satélites, todos ellos ennoblecedores hasta la hiperidealización. La hipérbole laudatoria se apoya en distintos recursos: a) Incisos predicamentales que aíslan acrancialmente la figura mitológica («viejo hermoso»—«anciano hermosos»—«hermosura viril»—«Adán de sangre»—«Macho»—«hombre solo en el mar»—«viejo hermoso»—«viejo»—«bello»); b) El modelado iconográfico responde al de las prosopografías y etopeyas teóforas; las hipérboles temporalistas encadenadas («Ni un solo momento (...) he dejado de ver tu barba llena de mariposas»—«Ni un solo momento (...)...») ucronizan e irrealizan la figura histórica hasta su eternización; c) Siguiendo el estereotipo jehovita, a la vez ubicuo y ausente, Whitman deviene totemizado por quintaesencia («barba llena de mariposas» ⟶ Naturaleza; «hombro de pana gastado por la luna» ⟶ Naturaleza; «muslos de Apolo virginal» ⟶ mitología helénica según el canon de la proporcionalidad estatuaria; «tu voz como una columna de ceniza» ⟶ Naturaleza; «anciano hermoso como la niebla» ⟶ Naturaleza; «que gemías igual que un pájaro» ⟶ Naturaleza; «con el sexo atravesado por una aguja» ⟶ la castración ritual producto de la cultura de la muerte; «Enemigo del sátiro» ⟶ moral iniciática; «Enemigo de la vid» ⟶ rechazo de lo afrodisíaco-artificioso = «amante de los cuerpos bajo la burda tela»). Las oposiciones «Aristocratismo»/ «Plebeyismo» se multiplican por doquier: Así, frente a quienes no quiere «ser *río*», sólo Whitman «soñaba ser un *río* y dormir como un *río*». Dolos y sexo se yustaponen para conformar la moral catecuménica, («con aquel *camarada* que pondría en tu pecho/ un pequeño *dolor* de ignorante leopardo»). Frente a la mitología de los maricas (típicamente industrial y urbana: bares, alcantarillas, chauffeurs, ajenjo...) y sus comportamientos estereotipados («alcantarillas»—lo subterráneo—; «azoteas»—lo recóndito—; «agrupados en los bares» —el gregarismo—; «temblando entre las piernas de los chauffeurs» —lo prostituido—; «girando en las plataformas del ajenjo» —lo necrosante—), se individualiza la autosuficiencia seráfica del Whitman «virginal» convertido en «Paradigma» («sobre tu barba *luminosa y casta*». Por ello el acto del señalamiento («¡También ése! ¡También») aparece, así, como una tautología denigratoria para los «maricas» («muchedumbre de gritos y ademanes»; «como los gatos y como las serpientes»; «turbios de lágrimas, carne para la fusta...», etc.). Lo «Indiferenciado» («agrupados», «muchedumbre», «los maricas»)/ Lo «Individualizado»: «Los Otros»/ «Whitman», bipolaridades antitéticas de base, remiten a la doble moral del amo y del esclavo en un sentido más nietzscheano-vitalista que hegeliano. El paralelismo contrastivo «tú no buscabas»/ «Tú buscabas» marca uno de los puntos de mayor tensión en la antinomia arriba indicada cuyo momento climático vendría representado por la idílica concordancia entre naturaleza-civilización tecnocrática («Toro y sueño que *junte* la *rueda* con el *alga»)*; lógica simbolizadora que disemina los conectores de la rehumanización condensándolos sobre la connotación más relevante («río»): «ninguno quería ser río» ⟶ «soñabas ser un río y dormir como un río» ⟶ tú buscabas un desnudo de la «Pureza Originaria», auténtica sinonimia del agua bautismal. Al connotador «río» se suma, pues,

un segundo catalizador de naturaleza idealizante («Pero ninguno se *dormía*» → «¿Quién, el *sueño* terrible de las anémonas manchadas?» → «Dedos teñidos apuntaban a la orilla de tu *sueño*» → Toro y *sueño* que junte la rueda con el alga» → «Agonía, agonía, *sueño*, fermento y *sueño*» → Enemigos sin *sueño* → «Y tú, bello Walt Whitman, *duerme* orillas del Hudson» → «*duerme*» — «Quiero que el aire fuerte de la noche más honda/ quite flores y letreros del arco donde *duerme*»). La utilización de pastiche, del cliché genesíaco (Jehová creando a Adán. Y Whitman es llamado, precisamente. «Adán de sangre») es un recurso mitologizador cuyos dos polos son la irrepetibilidad («Adán») y la trascendencia fundacional («hay cuerpos que no deben repetirse en la Aurora») sostenida por la doble moral («selva de sangre»/ «El cielo tiene playas donde evitar la vida»). De la invocación superlativizadora, se pasa a la generalización en términos catastrofistas y tremendistas («padre de la agonía» → «Agonía, agonía, sueño, fermento y sueño/ Este es el mundo, amigo: agonía, agonía»). La antítesis «Vida»/«Muerte»: «Autenticidad»/Falsedad»: «Pureza»/«Impureza», reaparece ahora como leitmotiv obsesivo («Los *muertos* se descomponen bajo el reloj de la ciudad»—«La guerra pasa llorando con un millón de *ratas grises*»—«los ricos dan a sus queridas pequeños *moribundos*»). La semántica de los transformismos opera con la mutación «vida» → «Vida» («El cielo tiene playas donde evitar la *vida*» → «y la *Vida* no es noble, ni buena, ni sagrada») como prótasis de distintas transformaciones en cadena donde lo conceptual, lo sensual y lo volitivo se confunden para crear la sugestión perceptiva de ambigüedad e incertidumbre («mañana los *amores serán rocas* y el *Tiempo*/ una *brisa* que viene dormida por las ramas»—«contra el *niño* que escribe/nombre *de niña* en su almohada»—«contra el *muchacho* que se viste de *novia*»). Por tratarse de travestismos indiciados por la inocencia (niño-muchacho), la necesidad («los solitarios de los casinos/ que deben *con asco* el agua de la prostitución») o la impotencia («los hombres de mirada verde/ que aman al hombre y queman sus labios en silencio»), el sarcasmo se vuelve contra los transformistas inauténticos y mercantilizados. La invectiva interjectiva («¡No habrá cuartel!») prefigura la última oposición isotópica entre «Pureza»/«Impureza»: «Amor»/«Lujuria»: «Maricas de las ciudades»/«Los otros». El apóstrofe («duerme»-«duerme») dirigido a Whitman sacraliza su figura como demiurgo de amor no contaminado por oposición a la «danza de muros (QUE) agita las praderas/ y América se anega de máquinas y llanto»; él es el único que se fusiona con una naturaleza en trance divinizador («con la barba hacia el Polo y las manos abiertas./ Arcillas blanda o nieve, tu lengua está llamando/ camaradas que velen tu gacela sin cuerpo»): *Barba, manos abiertas, arcilla, lengua*, son atributos mesiánicos que hacen de Whitman un buda viviente despojado de toda adherencia materialista («gacela sin cuerpo»), completamente espiritualizado por la teología de la pureza homosexual. El mar (símbolo de la purificación) aísla a Whitman (estáticamente apolíneo) aureáticamente en su confrontación entitativa y operativa con «los maricas», profundamente dinamizados: Sueño pastoril, sensiblería arcádica, simbolismo de la esterilidad, imaginería acuática y satanismo, emblemática de lo matriarcal-glandular, etc., son algunos de los formantes del bifocalismo platónico-idealizante y absolutizador cuya última resultante no es otra que la del horror ante la proletarización de una líbido concebida como finitud y clausura [82].

[82] *Cfr., sobre otros aspectos del texto, A. Anderson (1981); R. Bosch (1962 y 1964); J.A. Castro (1961); B. Craige (1977); J. Devlin (1969); E. Franconeri (1963); D. Harris (1978); M.C. Millán (1979); J. Serra-Pérez (1965); B. Sesé (1962 y 1963); y P. Binding (1985).*

3.— Conclusiones

Si la lógica productiva del texto ha de estudiarse en una doble relación (con la historia y con la ideología de esa historia) en cuanto segregación inconsciente de una matriz ideológica dada[83], *«Poeta...»* responde a un espacio intertextual cuyo ideologema[84] sería el de la satanización del espacio urbano (en su variante neoyorquina) en una situación histórica concreta (la del «crac» del capitalismo monopolista norteamericano) sobre la que se articula la sentimentalización universalista y moralizante de la condición humana alienada[85], correlato de una visión eticista de naturaleza arquetipificadora, vitalista[86] y paternalista (heredera del idealismo krausista y de la filosofía de la Ilustración). Debatiéndose entre el socialismo utópico y el malditismo baudelaireano y rimbaudiano[87], la mitopoética lorquiana del sufrimiento paradójico y del tremendismo de la intransitividad-pasividad[88], responde al motivo hegeliano del arte como conciencia de necesidad. La invocación sistemática a una naturaleza sacralizada traspone el mito a la fantasmática del oxímoron, la antítesis cualitativa y la ambigüedad ontológica y epistemológica: El pastiche metaforizante del «Libro de la Naturaleza» es una expresión y una manifestación tautológica por su pretenciosidad objetivadora de la anámnesis de la libertad. A la moral sexual burguesa de una naturaleza violada y prostituida se corresponde el telurismo de los idilios y el temps-durée[89], la huida panteísta y el fetichismo connatural a toda teodicea de lo real y sus epifanías. La prosodia jeroglífica (el hermetismo de los polisensos) conduce directamente a la superstición de la alegoría como un absoluto que trascendentaliza su objeto hasta misterizarlo. El texto, pues, aparece como un desmesurado sintagma construido alrededor del motivo de la añoranza de restitución que devalúa, por su permisividad parabólica, la historia en ucronía. El discurso construido es, todo él, una paráfrasis axiológica de la dicotomía elemental «Cultura»/ «Barbarie», con sus variantes disfóricas o eufóricas[90] según la ley pendular de la figurativización maniquea. Entre una protesta difuminada e ilusionista y la resignación existencial, sólo resta el sentimiento de criatureidad como praxis cosificante y negadora tanto de la dialéctica interna como de la externa[91]. La actitud monista (el Valor de la Falsedad)[92] entron-

[83] *Cfr. P. Macherey (1974), pág. 54 y passim; J.C. Rodríguez (1974), pp. 6 25: L. Althusser (1974 y 1977); E. Balibar y P. Macherey (1975); y A. Badiou (1976).*

[84] *J. Kristeva (1978), pp. 127-128, da la siguiente definición.: «El ideologema es esa fusión intertextual que se puede leer «materializada» en los diferentes niveles de la estructura de cada texto».*

[85] *Recuérdense las siguientes palabras de Lorca.: «La política consiste en la comprensión simpática de los perseguidos» (declaraciones del 15-1-31 a Gil Benumeya en* La Gaceta Literaria*); «Los hombres de significación intelectual y educados en el ambiente medio de las clases que podemos llamar acomodadas estamos llamados al sacrificio» (15-12-34. Entrevista de Alardo Prats para* El Sol*): Palabras que no suponen contradicción alguna con la postura políticamente izquierdista de Lorca, como nota E. Castro (1980), pp. 10-11.*

[86] *L. García Montero (1980), pág. 19, habla de la confluencia «que en su tiempo se produjo entre la vanguardia poética (Rimbaud: «cambiar la vida») y la vanguadia política (Marx: «cambiar la historia»)».*

[87] *Como herederos de esta poética, A. Salvador (1980), pág. 122, alude a Gimferrer* («Muerte en Beverly Hills»), *Félix Grande* («Blanco Spirituals»), *José Infante* («Urano 2.000»), *Carvajal* («Tigres en el jardín»—«Serenata y Navaja»), *Javier Egea,* («Troppo Mare») *y Luis García Montero* («Y ahora ya eres dueño del puente de Brooklin»).

[88] *En tal sentido apuntan las palabras de T. Scarano (1971-1973), pág. 215.: «È evidente che Lorca non profetizzava una rivoluzione in termine marxisti e che la sua posizione politica si confondeva e a volte identificava con una sorta di radicalismo etico».*

[89] *Cfr. la opinión de Th. Adorno (1971), pág. 101.: «La belleza natural es la huella que deja lo no idéntico en las cosas presididas por la dura ley de la absoluta identidad».*

[90] *Cfr. A.J. Greimas y J. Cortès (1982), pp. 99-100 y 130.: «La* disforia *es el término negativo de la categoría tímida que sirve para valorizar los micros-universos semánticos, instituyendo los valores negativos».*

[91] *Cfr. C. Castilla del Pino (1969a y 1969b) y A. Schaff (1979).*

[92] *Ejemplos paradigmáticos serían la Esfera (Parménides), la Idea del Bien (Platón), el Primer Motor (Aristóteles), lo Uno (Plotino), la Sustancia (Spinoza), la Cosa-en-sí (Kant), el Yo (Fichte), El Espíritu Absoluto (Hegel) o la Voluntad (Schopenhauer).*

ca con la filosofía del absurdo y la alteridad que combinan lo anagógico y lo catagógico en su lucha conta el desamparo de una subjetividad traumatizada por el engaño de una razón angustiante en la línea kierkegaardiana. La actitud noética lorquiana implica el vivir inauténtico y la conciencia infeliz. Frente a la heteronomía de lo fenoménico, Lorca apuesta por la hipóstasis veritativa de unos universales del sentimiento revestidos con la parafernalia de la locura profética; la suya es, pues, una opción mecanicista que se aprovecha de los opósitos «mundus maior»/ «mundus minor» para conjurar el éxtasis pietista y rigorista por fusión de los contenidos palingenésicos y pansíquicos. El tiempo interior (problematizado desde Séneca y Agustín de Hipona hasta Locke y Sterne) crea su propia dimensión cero desde la que metabolizar la realidad[93]. La fórmula horaciana («ut pictura poesis») queda magnificada por el habla emblemática y la jerga cabalística tras de las cuales se adivina la fórmula de Novalis («Toda palabra es un conjuro»), la melancolía dolorida de Chauteabriand (y su concepto de la nada), el victimismo ante la modernidad y la catarsis del sufrimiento (Baudelaire) que conlleva toda interpretación escatológica de la historia con la escisión entre sujeto poético y sujeto empírico (que recogerán, entre otros, Ezra Pound y Saint-John Perse) que tan bien traduciría T.S. Elliot («Con estos fragmentos he apuntalado mis ruinas»—*«The Waste Land»*). El ilogicismo contamina la visión del mundo y de la existencia (intensificando, obviamente, la arbitrariedad sígnica) que aparecen como fuerzas devastadoras del yo protagónico. La proliferación de metáforas desmaterializadoras hace del discurso lorquiano poesía oracular y órfica gracias, sobre todo, a los motivos de evasión y la mecánica aleatoria. Los polimorfismos son expansiones de una metástasis auxiliada por los nexos multivalentes, la analogía y el sincretismo hilozoísta. Los tropismos dominantes parecen obedecer al «volverse bárbaro» de Baudelaire; de ahí la perspectiva telúrica y primitivista; la imaginería arcaizante; el comportamiento mitológico y la conciencia totalizadora. Lorca rubrica, por derecho propio, el salto al vacío de la poesía de la década de los 20, cuando todos los absolutos «son puestos en tela de juicio (...): los poetas se sienten desamparados. De ahí su visión desintegradora, su soledad y su angustia, la tónica de desasosiego y de resquebrajamiento»[94]. *«Poeta...»* es una metáfora epistemológica que remite, en última instancia, a un complejo de Polícrates auspiciado por la hermética del romanticismo de la desesperación. El aura testamentaria de *«Poeta...»* (y su carácter admonitorio y visionario) quedaría definitivamente confirmada por la barbarie fascista: desde entonces, la voz poética habría de cobrar plena conciencia de su papel histórico.

Julio Calviño Iglesias

[93] *H. Friederich (1974), pág. 33, así lo apunta.: «El tiempo mecánico (...) será considerado como el símbolo más odioso de la civilización técnica (...), mientras que el tiempo interior constituirá el refugio de una lírica que huye de la congoja de la realidad.*

[94] *S. Yurkievich (1984), pág. 22.*

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

1.— Fundamentación teórica

AA.VV. (1974). *Literatura y Sociedad.* Buenos Aires. Ed. Tiempo Contemporáneo.
AA.VV. (1975). *Para una teoría del fetichismo literario.* Madrid. Ed. Akal.
Adorno, Th. (1969). *Crítica cultural y sociedad.* Barcelona. Ed. Ariel.
(1971). *Teoría estética.* Madrid. Taurus.
(1983). *Terminología filosófica* (I). Madrid. Taurus.
Althusser, L. (1974). «El conocimiento del arte y de la ideología», en AA.VV. (1974), pp. 85-92.
(1977). *Posiciones.* Barcelona. Ed. Anagrama.
Aragón, L., y Breton, A. (1978). *Surrealismo frente a realismo socialista.* Barcelona. Ed. Tusquets.
Bachelard, G. (1973). *Epistemología.* Barcelona. Ed. Anagrama.
(1982). *La poética de la ensoñación.* Madrid. Ed. FCE.
Badiou, A. (1976). *De l'idéologie.* París. Ed. Maspero.
Balibar, E., y Macherey, P. (1975). «Sobre la literatura como forma ideológica», en AA.VV. (1975), pp. 23-46.
Bataille, G. (1977). *La literatura y el mal.* Madrid. Ed. Taurus.
Benjamín, W. (1982). *Discursos interrumpidos (I).* Madrid. Ed. Taurus.
Breton, A. (1969). *Manifiestos del surrealismo.* Madrid. Ed. Guadarrama.
Castilla del Pino, C. (1969a). *Psicoanálisis y marxismo.* Madrid. Ed. Alianza.
(1969b). *Un estudio sobre la depresión.* Madrid. Ed. Alianza.
(1983). *La incomunicación.* Madrid. Ed. Alianza.
Duplessis, Y. (1972). *El surrealismo.* Barcelona. Ed. Oikos-Tau.
Durozoi, G. y Lecherbonnier, B. (1974). *El surrealismo.* Madrid. Ed. Guadarrama.
Eliade, M. (1982). *El mito del eterno retorno.* Madrid. Ed. Alianza.
(1985). *Mito y realidad.* Barcelona. Ed. Labor.
Friederich, H. (1974). *La estructura de la lírica moderna.* Barcelona. Ed. Seix-Barral.
Fromm, E. (1983). *Psicoanálisis de la sociedad contemporánea.* Madrid. Ed. FCE.
Girard, R. (1985). *Mentira romántica y verdad novelesca.* Barcelona. Ed. Anagrama.
Greimas, A. y Courtés, J. (1982). *Semiótica.* Madrid. Ed. Gredos.
Habermas, J. (1981). *La reconstrucción del materialismo histórico.* Madrid. Ed. Taurus.
Hauser, A. (1982). *Historia social de la literatura y el arte.* Madrid. Ed. Guadarrama.
Kosik, K. (1967). *Dialéctica de lo concreto.* México. Ed. Grijalbo.
Kristeva, J. (1974). *La révolution du langage poétique.* París. Ed. Suil.
(1978). *Semiótica.* Madrid. Ed. Fundamentos.
Larrea, J. (1976). *Vallejo y el surrealismo.* Madrid. Ed. Visor.
Lukács, G. (1965). *Prolegómenos a una estética marxista.* México. Ed. Grijalbo.
(1975). *La crisis de la filosofía burguesa.* Buenos Aires. Ed. La Pléyade.
(1982). *Estética.* Barcelona. Ed. Grijalbo.
Macherey, P. (1974). *Para una teoría de la producción literaria.* Caracas. Univ. Central.
Marcuse, H. (1969). *Psicoanálisis y política.* Barcelona. Ed. Península.
(1981). *El hombre unidimensional.* Barcelona. Ed. Ariel.
Raymond, M. (1983). *De Baudelaire al surrealismo.* Madrid. Ed. FCE.
Rodríguez, J.C. (19747. *Teoría e historia de la producción ideológica.* Madrid. Ed. Akal.
(1985). *La norma literaria.* Granada. Excma. Diputación Provincial.
Sanguinetti, E. (1972). *Para una vanguardia revolucionaria.* Buenos Aires. Ed. T.C.
Schaff, A. (1979). *La alienación como fenómeno social.* Barcelona. Ed. Grijalbo.
Subirats, E. (1979). *Figuras de la conciencia desdichada.* Madrid. Ed. Taurus.
Yurkievich, S. (1984). *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana.* Barcelona. Ariel.
Ziolkowski, Th. (1980). *Imágenes desencantadas.* Madrid. Ed. Taurus.

2.— Sobre Lorca y *Poeta en Nueva York*

AA.VV. (1982). *Hommage à Federico García Lorca.* Université de Toulouse-Le Mirail. T.XX.
AA.VV. (1978). *Andalucía en la generación del 27.* Universidad de Sevilla. Dpto. Lite. Española.
Adams, M. (1977). *García Lorca: Playwright and Poet.* New York. Braziller.
Alberti, R. (1973). *Prosas encontradas (1924-1942).* Madrid. Ayuso, pp. 203-208.
(1984). *Federico García Lorca, Poeta y Amigo.* Granada. Biblioteca Cultural Andaluza.
Alonso, D. (1965). *Poetas españoles contemporáneos.* Madrid. Ed. Gredos.
Allem, J. (marzo 1979). «Poeta en Nueva York a medio siglo» *Nueva Estafeta,* pp. 61-70.
(1985). «Federico García Lorca, poeta universal», en *Federico García Lorca. Antología poética.* Barcelona. Ed. Plaza y Janés, pp. 7-75.
Allen, R. (enero 1966). «Una explicación simbólica de *"Iglesia abandonada"*». *Hispanófila,* IX, N.º 26, pp. 33-44.
Anderson, A. (1981). «Lorca's New York Poems. A contribution to Debate». *Forum for Modern Language Studies,* N.º 17, pp. 256-270.

Añez, M.E. (1965). «Interpretación de algunos aspectos de *Poeta en Nueva York*». *Anuario de Filología*, IV, pp. 297-307.
Auclair, M. (1968). *Enfances et mort de García Lorca*. París. Ed. Seuil.
Babín, M.T. (1954). *El mundo poético de Federico García Lorca*. San Juan. Biblioteca de Autores Puertorriqueños.
(1976). *Estudios lorquianos*. San Juan. Ed. Universitaria.
(1982). «El viejo y el nuevo mundo de Juan Ramón Jiménez y García Lorca», en AA.VV. (1982), pp. 123-137.
Bardi, V. (1979) (ed.). *García Lorca. Materiali*. Nápoles.
Barea, A. (1957). *Lorca. El poeta y su pueblo*. Buenos Aires. Ed. Losada.
Belamich, A. (1962). *Lorca*. París. Ed. Gallimard.
Binding, P. (1985). *Lorca. The gay imagination*. London. GMP Publishers.
Bodini, V. (1971). *Los poetas surrealistas españoles*. Barcelona. Tusquets, pp. 67-82.
Bordier, R. (1980). «Whitman et Lorca». *Europe*, n.os. 483-484, pp. 188-191.
Boscán, L.V. (1969-1970). «La muerte en *Poeta en Nueva York*». *Anuario de Filología*, VIII-IX, pp. 241-256.
Bosch, R. (1962). «Los poemas paralelísticos de Federico García Lorca». *Revista Hispánica Moderna*, n.º 28, pp. 36-42.
(1964). «El choque de imágenes como principio creador de García Lorca», *Revista Hispánica Moderna*, n.º 30, pp. 35-44.
Brickell, H. (1946). «Un poeta español en Nueva York». *Asomante*, II, pp. 24-34.
Campbell, R. (1952). *Lorca. An Appreciation on his Poetry*. New Haven. Yale Univ. Press.
Cano Ballesta, J. (1972). *La poesía española entre pureza y revolución*. Madrid. Ed. Gredos.
Castro, E. (1982). «El compromiso político-social de GL», en AA.VV. (1982), pp. 9-15.
Castro, J.A. (1961). «Poeta en Nueva York». *Cultura Universitaria*, LXXIV-LXXV, pp. 39-50.
Cernuda, L. (1970). *Estudios sobre poesía española contemporánea*. Madrid. Ed. Guadarrama.
Cobb, C.W. (1967). *Federico García Lorca*. New York. Twayne Publishers.
Correa, G. (1970). *La poesía mítica de Federico García Lorca*. Madrid. Ed. Gredos.
Couffon, C. (1962). *A Grenade, sur les pas de García Lorca*. París. Ed. Seghers.
Craige, B.J. (1977). *Lorca's Poeta en Nueva York, The Fall into Consciusness*. Studies in Romance Languages, XV. Lexington, University of Kentucky Press.
Crow, C.W. (1945. *Federico García Lorca*. Los Ángeles. Los Ángeles University Press.
Chabás, J. (1952). *Literatura española contemporánea*. La Habana. Ed. Cultural.
Debicki, A. (1981). *Estudios sobre poesía española contemporánea*. Madrid. Ed. Gredos.
De la Guardia, A. (1944). *García Lorca: persona y creación*. Buenos Aires. Ed. Schapire.
Devlin, J. (1969). «García Lorca's Basic Affirmation in *Poet in New York*». *Studies in Honor of Samuel Montefiore Waxman*. Boston University Press, pp. 131-140.
Díaz-Plaja, G. (1973). *Federico García Lorca*. Madrid. Ed. Espasa-Calpe.
Durán, M. (1962). (ed.). *Lorca: A Collection of Critical Essays*. Englewood Cliffss.
Eich, C. (1958). *Federico García Lorca, poeta de la intensidad*. Madrid. Ed. Gredos.
Eisenberg, D. (1967). *Poeta en Nueva York: Historia y problemas de un texto de Lorca*. Barcelona. Ed. Ariel.
Feal Deibe, C. (1973). *Eros y Lorca*. Barcelona. Ed. Edhasa.
Flys, J. (1955a). *El lenguaje poético de Federico García Lorca*. Madrid. Ed. Gredos.
(1955b). «*Poeta en Nueva York* (La obra incomprendida de Federico García Lorca)» *Arbor*, XXXI, pp. 245-257.
Franconieri, F. (1963). «Lorca, New York e il surrealismo». *Vita e Pensiero*, XLVI, pp. 192-199.
Frazier, B. (1973). *La mujer en la obra de García Lorca*. Madrid. Ed. Playor.
Fusero, C. (1969). *Federico García Lorca*. Milano. Ed. Dall'Oglio.
García de la Concha, V. (1982) (ed.). *El surrealismo*. Madrid. Ed. Taurus.
García Lorca, F. (1981). *Federico y su mundo*. Madrid. Ed. Alianza.
García Montero, L. (1982). «Una espera inútil: Notas sobre el compromiso histórico de Federico García Lorca», en AA.VV. (1982), pp. 17-20.
García Posada, M. (1979). *Federico García Lorca*. Madrid. Ed. Edaf.
(1981). *Lorca: Interpretación de «Poeta en Nueva York»*. Madrid. Ed. Akal.
(1982). (ed). *Federico García Lorca. Poesía (2 v.)*. Madrid. Ed. Akal.
Geist, A.L. (1980). *La poética de la generación del 27 y las revistas literarias: De la Vanguardia al Compromiso (1918-1936)*. Madrid. Ed. Labor.
Gibson, I. (1979). *Granada en 1936 y el asesinato de Federico García Lorca*. Barcelona. Ed. Ariel.
(1985). *Biografía*. Barcelona. Ed. Grijalbo.
Gil, I.M. (1973) (ed.). *Federico García Lorca*. Madrid. Ed. Taurus.
Guillén, J. (1970). «El impulso surrealista», en AA.VV. (1970). *Homenaje Universitario a Dámaso Alonso*. Madrid. Ed. Gredos, pp. 203-206.
Guillón, R. (abril-junio 1957). «Lorca en Nueva York». *La Torre*, IV, pp. 161-170.
(1982). «¿Hubo un surrealismo español?», en García de la Concha, V, (1982) (ed.). pp. 77-89.
Harris, D. (1976). «The religious theme in Lorca's *Poeta en Nueva York*». *Bulletin of Spanisch Studies*, n.º 54, pp. 315-326.
(1978). *García Lorca: Poeta en Nueva York*. London. Grant and Culler.
Hérnandez Valcárcel, M.C. (1978). *La expresión sensorial en cinco poetas del 27*. Murcia. Universidad de Murcia.
Hess, R. (1964). «García Lorca y Whitman». *Arbor*, LVIII, pp. 265-282.
Higginbotham, V. (1970). «Lorca's Apprentieship in Surrealism». *Romanic Review*, LXI, pp. 109-122, y en García de la Concha, V. (1982) (ed.), pp. 240-254.
(1972). «Reflejos de Lautréamont en *Poeta en Nueva York*». *Hispanófila*, XVI, pp. 59-68; reproducido en Gil, I.M. (1973), pp. 237-248.

(1976). *The Cosmic Spirit or Federico García Lorca.* Austin. Univ. of Texas Press.
Honing, E. (1974). *García Lorca.* Madrid. Ed. Lais.
Ilie, P. (1972). *Los surrealistas españoles.* Madrid. Ed. Taurus.
Laffranque, M. (1967). *Les idées esthétiques de Federico García Lorca.* París, Ed. Centre de Recherches Hispaniques.
(1978). «Introducción a "Comedia sin título", en *Federico García Lorca. El Público y Comedia sin título.* Barcelona. Ed. Seix-Barral.
Larrea, J. (julio 1940). Federico García Lorca (Asesinado por el cielo). *España Peregrina,* I, n.º 6, pp. 251-256; y en *Trece de Nieve* (1976), nº 1, pp. 117-124.
López Landeira, R. (1969). «Un puente entre dos poetas». *Rev. Hispánica Moderna,* XXXV, pp. 261-267.
Loughram, D.K. (1978). *Federico García Lorca.* London. Tamesis Book.
Marcilly, C. (1962a). «Notes pour l'étude de la pensée religieuse de Federico García Lorca («Crucifixión»), en *Melanges offerts à Marcel Bataillon par les hispanistes français de Bulletin Hispanique,* T. LXIX bis, pp. 507-525.
(1962b). *Ronde et fable de la solitude à New York. Prelude à Poeta en Nueva York.* París. Ed. Hispanoamericanas.
Martín, E. (1983) (ed.). *Poeta en Nueva York.* Barcelona. Ed. Ariel.
Martínez Nadal, R. (1980). *Cuatro lecciones sobre Federico García Lorca.* Madrid. Ed. Fundación Juan March/ Cátedra.
Maurer, C. (1983) (ed.). *Federico García Lorca. Epistolario (2 v.).* Madrid. Ed. Alianza.
(1984) (ed.). *Federico García Lorca. Conferencias.* Madrid. Ed. Alianza.
Menarini, P. (1972). «Emblemas ideológicos en *Poeta en Nueva York*», en García de la Concha, V. (1982) (ed.), pp. 255-270.
(1975). *Poeta en Nueva York di Federico García Lorca. Lettura critica.* Florencia. La Nuova Italia Editrice.
Millán, M.C. (1979). «Voces poéticas de un poeta en Nueva York». *Nueva Estafeta,* nºs. 9-10, pp. 98-106.
Monleón, J. (1974). *García Lorca.* Barcelona. Ed. Aymá.
Mora Guarnido, J. (1958). *Federico García Lorca y su mundo.* Bueno Aires. Ed. Losada.
Morla Lynch, C. (1958). *En España con Federico García Lorca.* Madrid. Ed. Aguilar.
Morris, C.B. (1969). *A Generation of Spanish Poets (1920-1936).* Cambridge Univ. Press.
Peyrégne, F. (1981). *L'expression du sentiment de solitude chez cinq poètes spagnols de la génération de 1927.* París. Centre de Recherches Hispaniques.
Pradal, G. (julio-agosto 1956). «La paloma y el leopardo o lo humano y lo inhumano en la obra de Federico García Lorca». *Cuadernos Americanos,* XVI, pp. 193-207.
Predmore, R. (1970-1971). «Nueva York y la conciencia social de Federico García Lorca». *Revista Hispánica Moderna,* Año XXXV, nos 1-2, pp. 32-40.
(1980). *Lorca's New York Poetry.* Durham. Duke University Press.
Ramos Gil, R. (1967). *Claves líricas de García Lorca.* Madrid. Ed. Aguilar.
Río, A. del (1958). *Poeta en Nueva York.* Madrid. Ed. Taurus.
(1972). *Estudios sobre literatura española contemporánea.* Madrid. Ed. Gredos.
Rodríguez, J.C. (1982). «El compromiso político», en AA.VV. (1982), pp. 27-29.
(1985). «Poesía de la miseria y miseria de la poesía» (Notas sobre el 27 y las vanguardias)», en Rodríguez, J.C. (1985), pp. 234-271.
Sáez, R. (1962). «The Ritual Sacrifice in Lorca's Poet in New York», en Durán, M. (1962) (ed.), pp. 108-129.
Salvador, A. (1982). «Federico García Lorca como poeta límite», en AA.VV. (1982), pp. 119-122.
Sánchez Vidal, A. (1982). «Extrañamiento e identidad de «su majestad el yo» al «éxtasis de los objetos», en García de la Concha, V. (1982) (Ed.), pp. 50-73.
Scarano, T. (1971-1973). «Constanti espressive e messaggio in *Poet en Nueva York* di Federico García Lorca», en *Miscellanea di Studi Ispanici,* 24, pp. 177-216.
Scarpa, R.E. (1961). *El dramatismo en la poesía de FGL.* Santiago de Chile. Ed. Universitaria.
Schonberg, J.L. (1956). *FGL. L'homme-L'oeuvre.* París.
Schwartz, K. (1959). «García Lorca and Vermont. *Hispania,* XLII, pp. 50-55.
Semprum Donahue, M. (1975-1976). «Cristo en Lorca». *Explicación de Textos Literarios,* n.º 4, pp. 23-34.
Serra Pérez, J. (1965). «Técnicas surrealistas en *Poeta en Nueva York*». *Revista de la Universidad de Zulia.* VIII, pp. 277-291.
Sesé, B. (1962). «A propos de «*Poeta en Nueva York*». *Les langues Néo-Latines,* LVI, pp. 1-35.
(1963). «Le sang dans l'univers imaginaire de FGL». *Les Langues Néo-Latines,* n.º 165, pp. 2-43.
Trend, J.B. (1955). *Lorca and The Spanish Poetic Tradition.* Oxford. Basil Blackwell.
Umbral, F. (1975). *Lorca, poeta maldito.* Madrid. Ed. Biblioteca Nueva.
Vidal, H. (1969). «Paisaje de la multitud que vomita». *Romance Notes,* X, pp. 226-232.
Vivanco, L.F. (1974). *Poesía española contemporánea (2.v.).* Madrid. Ed. Guadarrama.
Xirau, R. (1953). «La relación metal-muerte en los poemas de García Lorca». *Nueva Revista de Filología Hispánica,* Año VII, nos. 3-4, pp. 368 y ss.
Zdeneck, J.W. (1980) (ed.). *The World of Nature in the Works of Federico García Lorca. Winthrop Studies on Major Modern Writers.*
Zuleta, E. de (1981). *Cinco poetas españoles.* Madrid. Ed. Gredos.