

La construcción del mundo en Aleixandre y Lorca: entre la armonía y la crisis de sentido ⁽¹⁾

Marta Magdalena Ferreyra

La construcción de una sintaxis no convencional que atenta contra las categorías lógicas y gramaticales, la escasa o nula utilización de signos de puntuación, la frecuente yuxtaposición irracional de imágenes y la ambigüedad de las significaciones asociada a la arbitrariedad léxica constituye el universo verbal tanto de **Poeta en Nueva York** de Federico García Lorca como de **Espadas como labios** de Vicente Aleixandre; características a las que se agrega la liberación formal -extensos versos que alternan con expresiones sintéticas, ausencia de métrica y rima.² Ambos textos ponen en práctica estrategias de composición vanguardistas; lo «visionario», el «mundo de la alucinación», la representación de lo caótico están ligados al diseño, al entrecruzamiento y tensión de los campos de significación. Se trata, pues de textos que se fundan sobre procedimientos surrealistas.³

El universo poético aleixandrino se construye mediante la interrelación de una gran diversidad de objetos referidos. Tanto el sujeto escritural como su destinatario se ubican dentro de un

sistema de significación cuyo parámetro de *existencia* está determinado por los signos que refieren a elementos de la naturaleza. De este modo, el sujeto genera su *identidad* a partir de un juego de correspondencias con el «cosmos» creado en el poema.

La dimensión de lo cósmico en **Espadas como labios** aparece asociado con la construcción del sujeto e identifica el vínculo con el destinatario. Se diseña un espacio-situación caracterizado por la relación «amorosa» (fundamento del *amor panteísta*) que produce el yo con el universo natural; la representación «armónica» de la naturaleza es el aspecto central desde el cual se enuncia la «voz» poética.

De otro modo, en **Poeta en Nueva York** la diversidad de elementos referidos tiene como sustento una *crisis de significación: lo cultural y lo natural*, nociones que se constituyen desde una *subversión en los modos de percibir y registrar la «realidad»*.⁴ Esta crisis genera una tensión entre *destrucción y vida* cuyo eje fundamental es la idea de «muerte». La lucha del sujeto con el medio urbano produce la animización de los elementos culturales referidos, los cuales habrán de operar dentro de los mecanismos que constituyen lo *alienante*. Así, se produce una «*colisión*» de espacios de significación configurada a partir del *padecimiento* del sujeto; lo social se articula desde ese padecimiento, desde la destrucción de todo aquello que designe lo «natural». Mientras que en **Espadas como labios** los elementos evocados articulan una cosmogonía armónica -correlato del deseo del yo de fusión con lo absoluto-, en **Poeta en Nueva York** el mundo es construido a través de binomios opositivos que devienen de la dialéctica naturaleza-civilización. Tal dialéctica tiene como tensión fundacional la dicotomía identidad-alienación.

En **Espadas como labios** la relación sujeto-cosmos se articula dentro de un sistema de significación cuyo sema es la *naturaleza*. El sujeto diluye los límites de su propio «ego» para integrarse al paisaje; así, produce una «*experiencia*» poética determinada por la correspondencia con los signos que refieren objetos de la naturaleza: “Esa ladera oculta/ esa montaña inmensa/ acaso el corazón está creciendo/ acaso se ha escapado como un ave/ dejando la lejanía como un beso” (“Partida”, p.48).⁵ Esta correspondencia se origina en la interrelación de aquellos signos que recortan espacios de connotación cósmica. En el poema “Silencio” los términos que describen circunstancias amorosas (“unos labios”, “Dos cinturas amándose”, “vaticinio de besos”, “corazón”) se entrecruzan con aquellos que construyen el ámbito de lo natural (“pájaros”, “cantos”, “plumajes”, “paisaje”, “árboles”, “niebla”, “arena”); el sujeto se sitúa en medio de la interacción de tales signos vinculando las zonas de significación a través de la relación que establece con ellas. En el poema “Súplica” los elementos heterogéneos presentes desde el inicio del texto configuran un espacio mediante la pluralidad de imágenes: “Delgadas lenguas cabelleras rubias/ ninfas o peces ríos y la aurora/ Sobre el nivel del aire bandas lucen/ pájaros plumas nácares o sueño”. Las múltiples referencias a elementos de la naturaleza conforman una yuxtaposición de significados sobre la cual se erige un universo poético en correspondencia con el sistema cósmico: “Cien fuerzas cien estelas cien latidos/ un mundo entre las manos o la frente/ una senda o jirafas de blancura/ un oriente de perlas sobre el labio/ todo un sentir a ritmo azul el cielo” (p.54). De este modo, la coherencia del texto está fundada en la interacción de la pluralidad de objetos evocados, una coherencia que se articula a partir de la polisemia de las imágenes. Mediante la interrelación de los significados de tales imágenes se diseña un «mundo»; en

ese mundo se ubica la «escena» poética desde la cual se enuncia un culto a la naturaleza -ese culto es una “Súplica”, un “Poema de Amor”-.

En **Poeta en Nueva York** los signos que refieren elementos de la naturaleza sufren la misma «*agresión*» de la que manifiesta ser *víctima* el sujeto escritural, aunque también -en algunos casos- aquello que connotó vida se transforma en vehículo de la «destrucción». El “cielo” ya no refiere pureza o vida, sino que se convierte en un “cielo” de ciudad, por lo tanto se asocia a la idea de «muerte»: “Asesinado por el cielo,/ entre las formas que van hacia la sierpe/ y las formas que buscan el cristal,/ dejaré crecer mis cabellos” (“Vuelta de paseo”, p.11).⁶ Así, los elementos de la naturaleza sufren *mutaciones* en su relación -o en el choque- con los elementos culturales. Tal transformación se construye sobre la connotación de la «*muerte*», pues aquellos signos que representaban objetos habitualmente ligados a lo «vital» sufren una alteración que los re-semantiza estableciendo, de este modo, nuevas significaciones. Lo cual produce un «*conflicto*» entre las referencias de las unidades léxico-semánticas. En el poema “Ruina” la “luna” se asocia, por una parte, a lo «vital», al igual que “aire” y “manzana”, pero, por otra parte, “calavera de caballo” y “oscura” designan significaciones relacionadas con la idea de «*muerte*»: “Pronto se vio que la luna/ era una calavera de caballo/ y el aire una manzana oscura” (p.58).

Los signos generan nuevos campos de significación a partir de la conexiones interléxicas que fundan; de modo tal que se liberan de la significación convencional. Tal liberación se produce a partir de la «edificación» de un mundo cultural que no puede ser designado a través de la convención, sino que requiere de la invención de espacios semánticos inusuales: “Bogar, bogar, bogar,

bogar,/ hacia el batallón de puntas desiguales,/ hacia un paisaje de acechos pulverizados”, “las muchedumbres en el alfiler”, “Un diminuto guante corrosivo me detiene, ¡Basta!”, “No nos salva la gente de las zapaterías,/ ni los paisajes que se hacen música al encontrar las llaves oxidadas.” (“Luna y panorama de los insectos [Poema de Amor]”,p.59-60). El encuentro entre lo natural y lo cultural provoca una *crisis* que escapa a toda codificación habitual; así, cada palabra posee un significado constante (el dado por el diccionario) y unò *dinámico* generado por la productividad de sentido del texto del cual es constituyente. Cada palabra origina una *zona polisémica*, pero cuya marca identificatoria es el *sentido de crisis* instaurado por la idea de «destrucción».

La construcción del universo humano, del ámbito social, está signada por esa noción de «destrucción», la cual focaliza a la naturaleza (y el hombre como parte de ella): “Con el árbol de muñones que no canta/ y el niño con el blanco rostro de huevo”. Los elementos de la naturaleza pierden espesor ante los objetos culturales, «mueren» en sus manos: “mariposa ahogada en el tintero” (p.11). La civilización adquiere la índole de una “multitud que vomita”, de “la gorda enemiga de la luna”; ante aquello que se convierte en agresión el sujeto procura defenderse: “Me defiendo con esta mirada/ que mana de las ondas por donde el alba no se atreve” (p.31). El universo de la sociedad es una ciudad que se corporiza en “la multitud que vomita”, “la multitud que orina”(p.32) como modos de manifestación de la violencia, vehículo de la «muerte» que ataca a los objetos de la naturaleza: “los picos abiertos de los pájaros agonizantes”.

En **Espadas como labios** tanto el sujeto como los elementos de la naturaleza que participan de su discurso se encuentran ajenos a cualquier perturbación social bajo la *protección* del

amor panteísta. Este sentido quasi-místico ocupa un espacio de significación fundamental sobre el cual se basa la relación del sujeto escritural con su entorno: "Lumen lumen Me llega cuando nacen/ luces o sombras revelación Viva/ Ese camino esa ilusión es neta" ("Poema de amor", p.71). Relación que funde los límites entre vida y muerte y produce, de este modo, un ámbito de existencia que supera toda tensión. Fundando, así, una armonía donde la unidad con el cosmos es un fin que comprende toda perfección y belleza. Para acceder a tal armonía el yo abandona el *espacio de su ego* e ingresa a otro «superior»: "Como una nube silenciosa yo me elevaré de mí mismo" ("Acaba", p.75).

La multiplicidad de objetos referidos en los poemas de **Espadas como labios** determina la articulación del significado del texto, configura el cruce de las diversas imágenes para crear la interacción de las diferentes manifestaciones de la «vida»: "Peces árboles piedras corazones medallas/ sobre vuestras concéntricas ondas si detenidas/ yo me muevo y si giro me busco oh centro oh centro/ camino viajeros del mundo del futuro existente/ más allá de los mares en mis pulsos que laten"(p.71). Los diferentes objetos referidos se asocian a la «acción» que construye el sujeto escritural: la búsqueda del "centro". El yo se diseña desde un ámbito que lo distingue de los restantes elementos evocados, el mundo erigido desde la escritura plantea la concepción que de sí mismo construye la primera persona: actúa como organizador de significados y productor de las múltiples relaciones entre signos.⁷

En **Poeta en Nueva York** la personificación de los objetos culturales posee un rol fundamental en la constitución de un sistema semántico cuyo funcionamiento se basa en la interrelación de los diversos campos de significación. Tal sistema se articula a partir de *espacios de sentido en crisis* que convierten

a la ciudad de Nueva York en símbolo del mundo contemporáneo y de la degradación de la individualidad. Esta crisis pone al descubierto la problemática social que a principios de siglo comienza a adquirir importancia: la devastación del hábitat y la introducción del hombre dentro de los sistemas de producción de las grandes urbes. Como cimiento sobre el cual se asienta la construcción de **Poeta en Nueva York** se produce la interacción de imágenes cuyos significados (resultado de la asociación, oposición, yuxtaposición de los diversos signos) producen una continua movilidad, circulación, conexión y contrastes de sentidos. Esas imágenes tienen como aspecto identificadorio la caracterización de la «vida» newyorkina (enfaticando la alienación): los modos de «relacionarse» de los seres, las pautas sociales como antagónicas a las de la naturaleza. La tensión entre los signos que refieren a la civilización y al mundo natural (en el cual se integran los marginales, aquellos que aparecen como más vulnerables -los niños, los negros, los "animalitos", el mismo sujeto-) enfrenta los términos que aluden a lo «metálico» y a lo «vital».⁸ La referencia a elementos metálicos construye un campo de significación asociado a lo «inerte», lo «frío» como representación de la oposición con lo «vivo», (caracterizando, de este modo, la falta de calidad humana en los objetos creados por el propio hombre). Lo metálico también alude a la «corrosión», al «óxido», la otra faceta de las sociedades industrializadas (la descomposición, el deshecho): "Era el momento de las cosas secas,/ de la espiga en el ojo y el gato laminado,/ del óxido de hierro de los grandes puentes" ("Danza de la muerte", p.29). La construcción del mundo humano (el ámbito de lo cultural) tiene su exponente máximo en la ciudad de Nueva York -que adquiere la magnitud de símbolo de la civilización-, se diseña lingüísticamente mediante la representación de lo decadente, manifiesto en la referencia al deterioro del medio ambiente:

“La aurora de Nueva York tiene/ cuatro columnas de cieno/ y un huracán de negras palomas/ que chapotean las aguas podridas”; “La luz es sepultada por cadenas y ruidos” (“La Aurora”, p.40-41). La idea de «decadencia» se construye a través de la interrelación de las imágenes que aluden a la destrucción del medio natural, a lo «hiriente» -lo metálico se constituye desde la «ferocidad»-, a lo enajenante -la “multitud” como representación de la identidad diluida-, y la «muerte» como zona de sentido fundacional y concluyente: “A veces las monedas en enjambres furiosos/ taladran y devoran abandonados niños.” (“La Aurora”, p.41).

Tanto el sujeto de **Espadas como labios** como el de **Poeta en Nueva York** se diseña mediante la *diferenciación de las “multitudes”*; ambos refieren situaciones de «protesta» ante los cánones de la sociedad. En el poema “Con todo respeto” (de **Espadas como labios**) el sujeto hace referencia a su “dignidad” que por último habrá de constituirse en “*protesta*”: “Con la punta del pie no me río/ más bien conservo mi dignidad/ y si me muevo por la escena lo hago como un excelente/ como la más incauta hormiguita”. El sujeto se aparta de las “multitudes”, toma distancia de ellas, mantiene su “dignidad” -construida en tono irónico-: “Así por las mañanas o por la tarde/ cuando llegan las multitudes yo saludo con el gesto/ y no les muestro el talón porque eso es una grosería/ antes bien les sonrío les tiendo la mano/ dejo escapar un pensamiento una mariposa irisada”. El yo se instala dentro del juego de las múltiples relaciones entre signos, pero desde su espacio se *diferencia del resto* y enuncia su “*protesta*” como *manifestación de su individualidad*: “mientras rubrico mi protesta convirtiéndome en estiércol” (p.104).⁹

Pocos son los poemas de **Espadas como labios** que se constituyen en *protesta* o focalizan la *cuestión social* como pro-

blemática. En los poemas "El vals" y "Salón" mediante una multiplicidad de signos que aluden a elementos de la naturaleza se describen situaciones sociales: "Eres hermosa como la piedra", "Unas olas de afrecho/ un poco de serrín en los ojos/ (...)/ Unas faldas largas hechas de colas de cocodrilos". Los elementos de la naturaleza caracterizan a las "damas" y a sus atuendos: "Unas lenguas o sonrisas hechas con caparazones/ de cangrejos". La utilización de tales elementos para la descripción de las "damas" y del espacio que ocupan se realiza en tono irónico, destacando lo grotesco mediante el trabajo con los sustantivos: "olas de afrecho", "traseros", "es un entrechocar de conchas, de tacones, de espumas/ o de dentaduras postizas" ("El vals", p.59).

La enunciación de la *protesta* y la caracterización *grotesca* de las "damas" de sociedad aparece ligada a una *actitud «surrealista»*, en el sentido de transgresión al cánón, que pone en tela de juicio las convenciones con las cuales se rige la urbanidad moderna. En **Poeta en Nueva York** se advierte con mayor intensidad el sujeto *que acusa*, que ejerce su poder desde el acto de la escritura y mediante la palabra se distingue de "las multitudes que vomitan", que "orinan" ubicándose en la situación de *adversario* que *denuncia*: "Yo denuncio a toda la gente que ignora la otra mitad (...)", "Os escupo en la cara" ("Nueva York. Oficina y denuncia", p.64). La *conciencia del sujeto* se eleva por encima del "cemento" de la metrópoli, de las "desiertas oficinas" para actuar desde la *denuncia*, para evocar el *universo natural perdido* bajo el avance tecnológico. Así, podemos observar la colisión entre dos sistemas de vida: *lo antiguo-natural* frente a *lo nuevo-artificial*. Enfrentamiento que provoca una alienación, una crisis de identidad, produciendo una *«realidad»* diferente. *«Realidad»* que es productora del sujeto, de modo que lo social es construido a través del conflicto del yo, de su rol de víctima; su «sufrimiento»

articula el conocimiento de la sociedad de Nueva York. Pero ese «sufrimiento» siempre es protesta, un reclamo que se incluye en el "queremos", haciendo partícipes a los demás de un deseo que pretende ser colectivo:

.....
*ha de gritar con voz tan desgarrada
hasta que las ciudades tiemblen como niñas
y rompan las prisiones del aceite y la*
[*música,*
*porque queremos el pan nuestro de cada día,
flor de aliso y perenne ternura desgranada,
porque queremos que se cumpla la voluntad*
[*de la Tierra*
que da sus frutos para todos.

(*"Grito hacia Roma", p.71*)

El deseo que procura tener una *dimensión colectiva* emerge desde aquellos grupos minoritarios que padecen la presión del sistema al que están sometidos. Ese «sistema» se opone a la "voluntad de la Tierra". El sujeto insta a la *protesta* a través del grito de "negros", "muchachos" aterrorizados y "mujeres ahogadas". Lo marginal y lo natural se interrelacionan en un mismo ámbito semántico: son víctimas de la misma agresión, voces que se constituyen en la voz del sujeto.

La adjetivación y la hipérbole fundan significaciones que procuran *exaltar la vida mediante la exhibición de la muerte*, del «dramático» cruce sociedad-naturaleza: "Todos los días se matan en Nueva York/ cuatro millones de patos,/ (...)/ y dos millones de gallos/ que dejan los cielos hechos aficos" ("New York.

Oficina y denuncia",p.63). La concepción de sociedad (civilización) construida en **Poeta en Nueva York** responde a una *cosmovisión surrealista*, mediante la escritura se erige una crítica a los principios que rigen la «vida» urbana (la metrópoli industrializada).

Tanto **Poeta en Nueva York** como **Espadas como labios** articulan un discurso que se funda a partir de una subversión en los modos de percibir y conocer la «realidad»; tales modos están vinculados con un diseño diferente del principio de identidad, aspecto que se vincula con la edificación de un «mundo» que exige nuevas construcciones lingüísticas como materiales de composición. La «realidad» es fragmentada para configurar nuevas zonas de sentido; los fragmentos resultantes del proceso de percepción y re-construcción del mundo se constituyen en elementos lingüísticos que construyen numerosos campos de significación juxtapuestos. De este modo, elementos tradicionalmente antinómicos (como muerte-vida, civilización-naturaleza, individuo-sociedad) crean juegos dialécticos que se multiplican en abanicos de síntesis abiertas.

NOTAS

¹. El presente trabajo es una aproximación a **Espadas como labios** de Vicente Aleixandre y **Poeta en Nueva York** de Federico García Lorca, dentro del Proyecto de Investigación que se desarrolla en la UNMdP., Facultad de Humanidades, Departamento de Letras, Ce.Le.His., bajo la dirección de la Dra. Laura Scarano.

². Vittorio Bodini (Cf. "Características y técnicas del surrealismo español" en **Los poetas surrealistas españoles**, Barcelona: Tusquest, 1971,pp.29-43) destaca que es en el surrealismo cuando la aparición del verso largo rompe con "el imperio de la forma controlada" y, desde entonces, se instala en la poesía española. El surrealismo proclama una emancipación métrica -"que es el sueño de todas las poéticas de la rebelión"- cuya base es la destrucción de la "forma".

³. Paul Ilie (en la Introducción a **Los surrealistas españoles**, Madrid: Taurus, 1982) señala que "a diferencia de la situación en Francia, en España no se produjeron manifiestos ni declaraciones de principios que describiera la teoría que se encontraba tras el surrealismo literario. Ni ningún grupo de escritores organizó un movimiento a fin de determinar la dirección de sus prácticas experimentales. Y sin embargo, muchos poetas y novelistas conocían el surrealismo como una fuerza creadora de gran valor estético. Ellos exploran sus implicaciones artísticas con sutil originalidad, instrumentando nuevos métodos que extendieron el alcance del surrealismo más allá de las implicaciones del manifiesto de André Breton de 1924". (p. 10)

⁴. Con respecto a la problemática del surrealismo lorquiano, Virginia Higginbotham ("La iniciación de Lorca en el Surrealismo" en **El Surrealismo**, Edición de V. García de la Concha, Madrid: Taurus, 1982, pp. 240-254) argumenta que si bien Lorca se mantuvo independiente del surrealismo «oficial» postulado por André Breton, es imposible desconocer que ha puesto en práctica actitudes y técnicas surrealistas. Señala que entre 1925 y 1929 el poeta produjo una docena de obras inspiradas en la «nueva poética»: ocho narraciones en prosa y dos sátiras cinematográficas fueron las piezas menores que hicieron posible **Poeta en Nueva York** y **Así que pasen cinco años**. Los tempranos experimentos surrealistas de Lorca fueron el sustento para su "lenguaje corrosivo y los temas de desolación" que ponen de manifiesto la "revolución contra la convencionalidad artística".

⁵. Para el presente trabajo se ha utilizado la siguiente edición: Vicente Aleixandre, **Espadas como labios**, Madrid: Castalia, 1972.

⁶. Para el presente trabajo se ha utilizado la siguiente edición: Federico García Lorca, **Poeta en Nueva York**. Madrid: Cátedra, 1990.

⁷. Yolanda Novo Villaverde (Cf. "El surrealismo aleixandrino: **Pasión de la tierra y Espadas como labios**" en **El surrealismo**, pp. 293/298) observa en los textos surrealistas de Aleixandre una "concepción del cosmos como un mundo ambivalente y dialéctico", relacionado con el "caos primigenio", por tal motivo el subconsciente, el mundo de los deseos, "el amor como fuerza unificadora", "los impulsos capaces de quebrar los límites impuestos", "el afán de totalidad" participan en la constitución discursiva: son "rasgos que explican la impresión fragmentaria y el desbordamiento lingüístico que producen poemas de **Espadas como labios** y **Pasión de la tierra** (...). En el fondo de esta persecución de lo originario esencial resuena un vitalismo básico del que arrancan el deseo de ser, de perpetuarse, de trascender la muerte autoafirmándose en el acto amoroso y/o metamorfoseándose en múltiples seres y objetos."

⁸. Pietro Menarini (Cf. "**Emblemas Ideológicos de Poeta en Nueva York**" en Edic. de V. García de la Concha, pp. 255/270) analiza la oposición entre civilización y naturaleza. En el poema "Cementerio judío" observa la dicotomía entre "lluvia" y "cadenas". "Pero la presencia de las cadenas no podía quedar limitada a estas dos oposiciones, pese a ser sintomáticas y esenciales. En efecto, en el "Grito hacia Roma", una de las dos odas que representan el momento culminante de **Poeta en Nueva York**: "No hay más que un millón de herreros/ forjando cadenas para los niños que han de venir". El cuadro no podría resultar más completo: la luz, la lluvia, los niños son sometidos a un mismo proceso de violencia y desnaturalización. Hay más: la civilización prepara conscientemente una humanidad (un millón de herreros), que para sobrevivir -y en esto consiste el clímax de la contradicción-, tiene que destruir, en el mismo momento en que nace, lo que de más

humano posee: la libertad de su propio cuerpo, de sus propios sentimientos, de sus propios sentidos."

⁹ José Valente (Cf "El poder de la serpiente" en **Vicente Aleixandre**, Edic de José Luis Cano, Madrid: Taurus, 1977, p p 139/143) sostiene que la fusión de los tiempos histórico y cósmico, además de la presencia de lo subliminal, provoca el desplazamiento de la superficie temporal y la construcción de nuevas dimensiones, constituyendo, de este modo, lo patético y lo grotesco.