

EL HOMBRE DESHABITADO. LAS IMÁGENES DEL HUECO Y EL VACÍO EN LOS POEMAS SURREALISTAS DE ALBERTI, CERNUDA Y LORCA

MARTA EDO RAMON
Centro Asociado de la UNED
La Seu d'Urgell
medo@uoc.edu

RESUMEN

Frente a las vanguardias anteriores, más preocupadas por la novedad estética, la piqueta verbal y la ruptura de moldes, el Surrealismo, presidido por la idea de que la verdadera fuerza creadora del individuo reside en su subconsciente, renovó radicalmente el lenguaje literario e inauguró una nueva época en la historia de la poesía, particularmente en España, donde su recepción fue temprana y entusiasta. Tres libros escritos a finales de los años veinte —*Sobre los ángeles* de Alberti; *Un río, un amor* y *Los placeres prohibidos*, de Luis Cernuda, reunidos más tarde en *La realidad y el deseo*; y *Poeta en Nueva York* de García Lorca—, situados en mayor o menor medida en la órbita del Surrealismo, surgieron en un momento de grave crisis personal de sus creadores, para los que las nuevas técnicas no fueron una simple novedad formal, de las muchas que en aquellos años se presentaron en la escena artística, sino el cauce idóneo para dar salida al acuciante problema íntimo que en aquel momento les atormentaba. Son muchas las semejanzas en el tono y la temática que pueden advertirse entre los tres poemarios, aunque entre ellas destaca la presencia simultánea, similar en algún caso, de las imágenes relacionadas con lo hueco y lo vacío, reiteradamente utilizadas en todos ellos, y que guardan relación estrecha con las sensaciones de angustia y de vacío interior que en aquel momento sufrían sus respectivos autores.

PALABRAS CLAVE: Simbología; Surrealismo; Rafael Alberti; Luis Cernuda; García Lorca.

ABSTRACT

Unlike the preceding avant-garde, who were more concerned with aesthetic novelty, verbal artistry and mould-breaking, Surrealism was motivated by the idea that the true creative force of an individual resides in the subconscious. This radically renewed literary language and introduced a new epoch in the history of poetry, particularly in Spain, where it was greeted both early and enthusiastically.

The books written at the end of the Twenties, *Sobre los Ángeles* by Alberti, *Un río, un amor* y *Los placeres prohibidos* by Luis Cernuda, (these two later joined by *La realidad y el deseo*) and *Poeta en Nueva York* by García Lorca, all fell to a greater or lesser extent within the ambit of Surrealism, and all arose at a moment of great personal crisis to their authors. For them the new techniques did not lead to a mere novelty of form, many of which appeared on the artistic scene in those years, but were a suitable channel for the outlet of a pressing personal issue by which they felt tormented at the time. Many similarities in both tone and theme can be seen in these three works, although what most stands out is the contemporaneous appearance, similar in each case, of images relating to emptiness and hollowness. These are repeatedly used in each, and keep a close connection with the sensations of anguish and internal hollowness from which their respective authors were suffering at the time.

KEY WORDS: Symbolism; Surrealism; Rafael Alberti; Luis Cernuda; García Lorca.

La Residencia de Estudiantes, fundada en 1911 por la Institución Libre de Enseñanza, fue un lugar privilegiado de encuentro de jóvenes talentos de distintas procedencias, el ambiente propicio para estimular las mentes de sus pupilos que con el tiempo habrían de convertirse en conocidos artistas. Para ello se organizaban proyecciones cinematográficas, conciertos, conferencias de personalidades europeas de relieve, actuaciones de ballet y flamenco, representaciones teatrales¹... Los jóvenes amigos se divertían creando un vocabulario privado —que luego utilizaron en sus poemas—, componiendo poesía colectiva, practicando juegos perversos y provocadores. Fue en este ambiente, claramente propicio, donde se produjo la primera irrupción del Surrealismo en España.

Un hecho que contribuyó a enriquecer el ambiente cultural del momento fue la prolífera difusión de libros. Entre ellos cabe destacar, por la influencia que tuvo sobre el grupo, la primera traducción mundial de las obras completas de Sigmund Freud², así

¹ La Residencia seguía la tradición española de representar *Don Juan Tenorio* todos los primeros de noviembre. Para los chicos de la «Resi», esta pieza de ultrarromanticismo decadente era un filón inagotable de sugerencias freudianas. Lo importante para ellos sería destacar con malicia estos aspectos, al mismo tiempo que se respetaba el texto de Zorrilla «religiosamente». Lorca solía dirigir, y Buñuel también alguna vez, aunque casi siempre hacía de Don Juan: nervioso, apresurado, siempre con la máquina de escribir portátil para la correspondencia amorosa profesionalizada, de un lado a otro como Groucho Marx. Las representaciones llegaron a pulirse tanto que fueron una verdadera creación, bajo el nombre de *La profanación de Don Juan*. Esta primera creación mundial de teatro surrealista (y colectivo) subió aún más de tono cuando Dalí pasó a encargarse de los decorados hacia 1924 (ARANDA, FRANCISCO (1981): *El Surrealismo español*, Barcelona, Lumen, p. 48).

² FREUD, Sigmund (1922-1934): *Obras completas*, traducción directa del alemán de Luis López Ballesteros y de Torres, prólogo de José Ortega y Gasset, Madrid, Biblioteca Nueva, 18 vols.

como la del «Manifeste du Surréalisme», que Breton había lanzado en diciembre de 1924, y que apareció publicada en un tiempo récord en la prestigiosa *Revista de Occidente* (tomo XVIII, enero-marzo, 1925) creada en 1923 por José Ortega y Gasset.

En la recepción del Surrealismo también desempeñó un importante papel la publicación de revistas en las que salieron a la luz artículos sobre el nuevo movimiento. Además de la *Revista de Occidente* (que facilitó la suscripción a *La Révolution Surréaliste*), pueden citarse *Alfar*, *Plural*.

Para terminar esta enumeración de elementos que contribuyeron a hacer germinar el Surrealismo español, podemos mencionar la celebración de distintas conferencias por parte de los fundadores del grupo parisino, entre las cuales destacaron la que pronunció Breton en el Ateneo de Barcelona el 17 de noviembre de 1922 con el título «Caractères de l'évolution moderne et ce qui en participe»; y la que en abril de 1925 tuvo lugar en la Residencia de Estudiantes, en la cual Louis Aragon atacó la ciencia, el trabajo y la civilización, y propuso rescatar y defender los valores primarios del hombre y la naturaleza.

El Vanguardismo, del cual fue pionero Ramón Gómez de la Serna³, constituyó un burlir de experiencias que supuso una ruptura y una renovación del concepto de literatura. Pero hay que diferenciar el Surrealismo de las demás vanguardias anteriores o coetáneas, especialmente el Ultraísmo y Creacionismo. En efecto, estos movimientos vanguardistas se caracterizan por su afán de sorprender valiéndose de novedades formales de tipo superficial, de la pirueta verbal, la incoherencia. El arte fue concebido como un juego, como algo intrascendente en que el artista y el hombre aparecen divorciados: un arte puro en el que las emociones humanas quedan relegadas en pro de la pura emoción estética. De todo ello dio testimonio Ortega y Gasset en *La deshumanización del arte*⁴.

Frente a esta actitud, el Surrealismo proponía más bien una rehumanización total de la poesía: la idea de que el poeta no sólo debe expresar en su obra el «yo consciente», como ocurría en el arte tradicional y «burgués», sino también su mundo íntimo más escondido y oscuro, el sótano de su personalidad, desconocido incluso para él mismo, pero que se manifiesta de manera indirecta y sublimada en el mundo de los sueños, en el cual afloran los impulsos reprimidos en el subconsciente. A este respecto, el padre del Surrealismo reconocía la importancia decisiva de Freud por sus descubrimientos en este campo, lo que le llevó a afirmar que

Quizá ha llegado el momento en que la imaginación esté próxima a volver a ejercer los derechos que le corresponden. Si las profundidades de nuestro espíritu ocultan extrañas fuerzas capaces de aumentar aquellas que se advierten en la superficie, o de luchar victoriosamente contra ellas, es del mayor interés captar esas fuerzas, captarlas ante todo para, a continuación, someterlas al dominio de nuestra razón, si es que resulta procedente⁵.

Es cierto que para algunos artistas el nuevo arte siguió siendo una moda, más duradera que las demás, pero moda al fin, que permitía abrir nuevas vías expresivas, experi-

³ En 1909 publica su ensayo-manifiesto titulado *El concepto de la nueva literatura*, en el que acusa «el cansancio de las formas antiguas» y preconiza el «iconoclastismo» y las «insurrecciones» estéticas.

⁴ «Vida es una cosa, poesía es otra [...]. El poeta empieza donde el hombre acaba. El destino de éste es vivir su itinerario humano, la misión de aquél es inventar lo que no existe» (ORTEGA Y GASSET (1985): José, *La deshumanización del arte*, Barcelona, Planeta-Agostini, p. 35).

⁵ BRETON, André: *Manifiestos del Surrealismo* (1980): Barcelona, Guadarrama, p. 26.

mentar, sorprender al público y *épater le bourgeois*: algo de eso hubo en el primer acercamiento de Dalí y Buñuel al Surrealismo, plasmado en su provocador *Perro andaluz*⁶ y su escena inicial del ojo cortado, y en conferencias e intervenciones que ambos protagonizaron en aquella época⁷.

Sin embargo, en el Surrealismo se produce una confluencia de las doctrinas de Freud y Marx, que propugnan la liberación total del hombre en su aspecto psíquico y social respectivamente, por lo que, para otros artistas, el nuevo arte que proponían Breton y sus seguidores, no supuso sólo una renovación estética, sino una revolución integral. Fue así como a estos creadores, en momentos de angustia, de desconuelo y ruptura con el medio social y familiar, de derrumbamiento del mundo interior, de crisis íntima profunda, el Surrealismo les proporcionará la vía para ahondar en su yo íntimo, bucear en su inconsciente, acceder a una realidad más alta, una superrealidad, que se halla enclaustrada en lo más profundo de las conciencias, y exteriorizar los conflictos interiores mediante una nueva concepción de la escritura en que, una vez suprimida la lógica, la coherencia y hasta el orden sintáctico, el mundo interior aflora sin ninguna traba, cumpliendo así esa función liberadora que preconizaban los fundadores del movimiento. Con ello, la poesía deja de ser un puro divertimento, o la reconducción de temas y formas populares a través de cauces nuevos, como ocurre en muchas obras iniciales del grupo del 27, para convertirse en una auténtica «necesidad terapéutica»⁸.

Entre estos autores merecen destacarse el Alberti de *Sobre los ángeles*, Cernuda en *La realidad y deseo*, y el Lorca de *Poeta en Nueva York*⁹, tres poetas en que el conflicto íntimo halló cauces de expresión distintos, pero entre los que es posible encontrar similitudes y concomitancias en el tratamiento de los temas, en las actitudes e incluso en la construcción de ciertas imágenes concretas. De estas imágenes, hemos elegido las del *hueco* y el *vacío*, en las que los tres poetas citados plasmaron algunas de las obsesiones que en aquel momento les atormentaban.

⁶ «Históricamente, este film representa una violenta reacción contra lo que en aquella altura se llamaba *avant-garde*, que estaba dirigida exclusivamente a la sensibilidad artística y a la razón del espectador... En *Un chien andalou*, el director toma posición por primera vez en un plano poético-moral... Su objetivo es provocar en el espectador reacciones instintivas de repulsión y atracción. Nada en la película simboliza ninguna cosa» (*Art in cinema*, Ed. San Francisco Museum of Modern Art. Estados Unidos, 1947. Citado por ARANDA, J. FRANCISCO (1975): *Luis Buñuel. Biografía crítica*, Barcelona, Lumen, p. 95).

⁷ Citaremos, a título de ejemplo, un fragmento de la conferencia pronunciada por Dalí en el Ateneo de Barcelona el 22 de marzo de 1930, titulada «Posició moral del surrealisme»: «Seria inacabable la revisió dels sentiments humans dits elevats, que ens ofereix còmodament la recent psicologia. I realment no és necessària del tot la tal revisió per arribar a poder enunciar com en el pla moral que la crisi de consciència que el surrealisme creu abans tot provocar, una figura com la del Marquès de Sade apareix avui d'una puresa de diamant, i en canvi per exemple i per citar un personatge nostrat, res no pot semblar-nos més baix, més innoble, més digne d'aprobi, que els «bons sentiments» del gran porc, el gran pederasta, l'immens putrefacte pelut, l'Àngel Guimerà» (MORRIS, C. B. (2000): *El Surrealismo y España. 1920-1936*, Madrid, Espasa Calpe, p. 335).

⁸ Morris, C. B. (1966): *Rafael Alberti's Sobre los ángeles: Four Major Themes*, Hulk, University of Hulk, p. 9.

⁹ Las tres ediciones que vamos a utilizar para este estudio son las siguientes: ALBERTI, Rafael (2002): *Sobre los ángeles*, edición de C. Brian Morris, Madrid, Cátedra. CERNUDA, Luis (1991): *La realidad y el deseo*, edición de Miguel J. Flys, Madrid, Castalia. GARCÍA LORCA, Federico (1998): *Poeta en Nueva York*, edición de María Clementa Millán, Madrid, Cátedra. Para aludir a estas obras utilizaremos las siglas siguientes SA (*Sobre los ángeles*), Rd (*La realidad y el deseo*) y PNY (*Poeta en Nueva York*). Después de cada cita indicaremos entre paréntesis las páginas en numeración arábiga.

Con ligeras diferencias en las distintas épocas y culturas, el vacío y el hueco han tenido un significado simbólico casi invariable en el inconsciente y en la historia humanos: recipiente lleno de posibilidades y virtualidades creadoras —en muchas cosmogonías el mundo se crea a partir de un caos, una desolación y un absoluto vacío¹⁰—, y también ‘ausencia’, ‘oscuridad’, ‘mutilación’ y ‘no ser’ como significados generales¹¹; y, en un terreno más íntimo, ‘insuficiencia’, ‘angustia’, ‘desorientación’, ‘carencia’, derrumbamiento de quien se siente vacío y hueco por dentro y no encuentra el sentido y finalidad de lo que le rodea: hombre deshabitado en un mundo de seres y formas huecas, tal como ocurre en la obra de los poetas citados, según veremos a continuación.

Tras fracasar como estudiante, Rafael Alberti desarrolla su primera vocación artística a través de la pintura. Su delicada salud le obliga a una vida de recogimiento que propicia la lectura y la escritura de sus primeros versos, de manera que su vocación pictórica va quedando relegada progresivamente al comprobar,

...con más evidencia a cada instante, que la pintura como medio de expresión me dejaba completamente insatisfecho, no encontrando manera de meter en un cuadro todo cuanto en la imaginación me hervía. En cambio, en el papel sí. Allí me era fácil volcarme a mi gusto, dando cabida a sentimientos que nada o poco tenían que ver con la plástica¹².

En 1925, después de ganar el Premio Nacional de Literatura con *Marinero en tierra*, Alberti se dedicará exclusivamente a las letras, superando, en parte, su complejo de fracasado, de manera que «aquel hijo descarriado y tan mal estudiante, que ni siquiera había sido capaz de hacerse bachiller, comenzaba con bastante fortuna su carrera poética»¹³. En la Residencia de Estudiantes traba amistad con los jóvenes artistas de su generación: Lorca, Buñuel, Dalí..., y entra a formar parte de esta promoción vanguardista de nuevos talentos¹⁴. En 1927 sufre una profunda crisis que él mismo describe con estas palabras:

¹⁰ «Al principio creó Dios los cielos y la tierra. La tierra estaba confusa y vacía y las tinieblas cubrían la haz del abismo, pero el espíritu de Dios se cernía sobre la superficie de las aguas» (*Génesis*, 1, 1-2, en *Sagrada Biblia*, versión directa de las lenguas originales de Eloíno Nácar Fuster y Alberto Colunga, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 37.ª edic., 1985, p. 27). «En principio era el Caos, el incommensurable abismo. Violento como un mar, sombrío, exuberante, salvaje. Son palabras de Milton que expresan con exactitud la idea que los griegos se habían formado del origen de las cosas. Mucho antes de que aparecieran los dioses, en un pasado brumoso de tiempos inmemoriales, sólo existía el desorden confuso y vago del Caos rodeado por la oscuridad eterna. Por fin, aunque nadie lo ha explicado jamás, dos niños nacieron de aquella nada informe. Hijos del Caos, eran la Noche y Erebo, éste sima insondable donde habitaba la muerte. En todo el universo no existía otra cosa: todo era sombra, vaciedad, silencio y eternidad» (HAMILTON, Edith (1976): *La mitología*, Barcelona, Daimon, p. 62).

¹¹ El hueco y el vacío están vinculados al simbolismo de la caverna, y en ellos destacan las ideas de profundidad, ausencia y virtualidad. El hueco «significa lo pasivo o lo negativo, la otra cara del ser y de la vida: receptáculo virtual, pero vacío, de la existencia. Así se convierte en residencia de la muerte, del pasado, de lo inconsciente o de lo posible» (CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain (1988): *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder, p. 579).

¹² ALBERTI, Rafael (1975): *La arboleda perdida. Memorias*, Barcelona, Seix Barral, p. 144.

¹³ *Ibid.*, p. 195.

¹⁴ En sus memorias, Alberti recordó con especial cariño su primer encuentro con García Lorca: «Me recibió con alegría, entre abrazos, risa y exagerados aspavientos. Afirmó conocerme, y mucho, igual que a mis parientes granadinos. Me dijo, entre otras muchas cosas, haber visitado, años atrás, mi exposición del Ateneo; que yo era su primo y que deseaba encargarme un cuadro» (*Ibid.*, p. 168).

¿Qué pedazo de sombra me separó casi insensiblemente de la luz, de la forma marmórea de mis poemas inmediatos, del canto aún no lejano de las fuentes populares, de mis barcos, esteros y salinas, para arrojarme en aquel pozo de tinieblas, aquel agujero de oscuridad, en el que bracearía, casi en estado agónico, pero violentamente, por encontrar una salida a las superficies habitadas, al puro aire de la vida? [...]

Yo no podía dormir, me dolían las raíces del pelo y de las uñas, derramándome en bilis amarilla, mordiendo de punzantes dolores la almohada. ¡Cuántas cosas reales, en claroscuro, me habían ido empujando hasta caer, como un rayo crujiendo, en aquel hondo precipicio! El amor imposible, el golpeado y traicionado en las mejores horas de entrega y confianza; los celos más rabiosos, capaces de tramar en el desvelo de la noche el frío crimen calculado¹⁵.

La decepción amorosa en primer lugar¹⁶, y otras causas de distinta índole, como «la triste sombra del amigo suicida», la falta de apoyo moral por parte de una «familia indiferente o silenciosa ante la tremenda batalla», la huella psicológica de una educación eminentemente represiva, que le acarrea, en sus propias palabras, «miedos infantiles, invadiéndome en ráfagas que me traían aún remordimientos, dudas, temores del infierno», así como la insatisfacción con la obra anterior, llevan al autor a una situación desesperada, en la que se siente «como sin nada», al borde del abismo, tras haber perdido el paraíso¹⁷, y a preguntarse «¿Qué hacer, cómo hablar, cómo gritar, cómo dar forma a esa mañana en que me debatía, cómo erguirme de nuevo de aquella sima de catástrofes en que estaba sumido?»¹⁸.

Inmerso en esta situación de profunda crisis personal que padece entre 1927 y 1928, Rafael Alberti escribe *Sobre los ángeles*, publicado en 1929, un libro protagonizado por unos ángeles que no son «como los cristianos, corpóreos, de los bellos cuadros o estampas, sino como irresistibles fuerzas del espíritu, moldeables a los estados más turbios y secretos de la naturaleza»¹⁹, de manera que representan «ciegas encarnaciones de todo lo cruento, lo desolado, lo agónico, lo terrible y a veces bueno que había en mí y me cercaba»²⁰, según confesión del propio autor.

Aunque Alberti niega la influencia del movimiento en su obra²¹, y Morris afirma que la semejanza entre *SA* y el Surrealismo es meramente superficial²², no hay duda de que la

¹⁵ *Ibid.*, pp. 263-264.

¹⁶ «El amor perdido será lo que más le angustia, lo que viene a hacer estallar toda esta acumulación de insatisfacciones sin salida» (SALINAS DE MARICHAL, Solita (1968): *El mundo poético de Rafael Alberti*, Madrid, Gredos, p. 206).

¹⁷ Para el trasfondo íntimo y autobiográfico que subyace a los poemas incluidos en *SA*, puede verse CONNELL, G. W. (1963): «The autobiographical element in *Sobre los ángeles*», *Bulletin of Hispanic Studies*, XL, pp. 160-173.

¹⁸ ALBERTI, Rafael: *La arboleda perdida. Memorias*, edic. cit., pp. 264-265.

¹⁹ *Ibid.*, p. 264.

²⁰ *Ibid.*

²¹ En una carta dirigida a Vittorio Bodini, fechada el 7 de octubre de 1959, dice: «Yo nunca me he considerado un superrealista consciente: En aquella época conocía muy mal el francés: Paul Éluard fue el único poeta traducido algo en España. Tal vez el cine de Buñuel y Dalí y mi gran amistad con ambos, influyeran algo en mí. Nunca he prestado mucha atención a teorías o manifiestos poéticos. La *cosa* estaba en la atmósfera. *Sobre los ángeles* es un libro profundamente español, producto de ciertas catástrofes internas que sufrí, unidas al ambiente de violencia y disconformidad que imperaba en España durante el descenso de la Dictadura de Primo de Rivera» (BODINI, Vittorio (1982): *Poetas surrealistas españoles*, Barcelona, Tusquets, pp. 115-116).

²² MORRIS, C. B. (1966): *Rafael Alberti's Sobre los ángeles*, edic. cit., p. 14.

expresión atormentada de la propia interioridad, la rebeldía contra los preceptos de la moral burguesa, la escritura desatada, ajena a la vigilancia de la lógica, y el resultado mismo de esa escritura²³, están sumergidos en la nueva tendencia vanguardista, sobre todo en la última parte del poemario²⁴.

El libro, en el que se desarrollan cuatro temas básicos —amor, cólera, fracaso y des concierto²⁵—, consta de tres partes precedidas por el mismo lema becqueriano, «huésped de las nieblas». Asimismo, la obra se abre con un poema-prólogo titulado «Paraíso perdido», que contiene el tema central: el poeta, «sin luz para siempre», busca infructuosamente el bien perdido, pero muerta la esperanza, «ese pórtico verde», emprende una peregrinación que lo conduce hasta «las negras simas» (pp. 66-67), «sólo para encontrarse a sí mismo como desterrado de su propia vida, sin cuerpo, sin alma, deshabitado, hueco»²⁶.

En efecto, las imágenes del hueco y el vacío son un recurso que Rafael Alberti utiliza de modo recurrente en la obra que nos ocupa, hasta tal punto que, como afirma Salinas de Marichal, «este libro se podría definir como la descripción de un desorden celeste, al que se llega por la operación desordenada y caótica participación de pasiones contrarias al amor, que, en lugar de llenar un vacío, lo crean»²⁷; o, con palabras de otro gran conocedor de la obra de Alberti, «lo inescapable de esta obra es la angustia punzante del poeta al creerse solo y vacío en un mundo que se ha vuelto despiadado, angustia que brota de un chorro de imágenes», entre las que ocupan un lugar central «el traje vacío», la «casa deshabitada», y otras de raigambre tradicional y de sentido diáfano relacionadas con la idea de oquedad²⁸.

En la primera estrofa de «Paraíso perdido», el protagonista aparece situado en un entorno caracterizado por la ausencia, el vacío de todo cuanto le rodea, en consonancia con el estado anímico que se refleja en el sintagma «sin sueño», que significa la carencia de ilusión, de esperanza de encontrar aquello que ambiciona, aquello por lo cual, de manera explícita, pregunta en la tercera estrofa: «¿Adónde el Paraíso?». Pero como contestación a su pregunta, el poeta sólo recibe el silencio de «ciudades sin respuesta, / ríos sin habla, cumbres / sin ecos, mares mudos» (p. 65), es decir, realidades carentes de la voz que les es propia. Por todo ello, ante el silencio de todas las criaturas, y como último recurso, el poeta se sumerge en la oquedad de «las negras simas», donde no encuentra más que el «espanto / de tinieblas sin voces», la ausencia de la respuesta anhelada y definitivamente inexistente. Se halla pues inmerso en el más terrible vacío, en el que ninguna voz es posible, y del que no tiene escapatoria, puesto que su súplica —«Ángel muerto,

²³ «Huésped de las nieblas, llegué a escribir a tientas, sin encender la luz, a cualquier hora de la noche, con un automatismo no buscado, un empuje espontáneo, tembloroso, febril, que hacía que los versos se taparan los unos a los otros, siéndome a veces imposible descifrarlos en el día. El idioma se me hizo tajante, peligroso, como punta de espada» (ALBERTI, Rafael: *La arboleda perdida. Memorias*, edic. cit., p. 265).

²⁴ SARRIÁ, F. G. (1978): «Sobre los ángeles de Rafael Alberti y el surrealismo», *Papeles de Son Armadans*, XXIII, n.º 271-273, pp. 23-40.

²⁵ MORRIS, C. B. (1966): *Rafael Alberti's Sobre los ángeles*, edic. cit., *passim*.

²⁶ SALINAS DE MARICHAL, Solita (1975): «Los paraísos perdidos de Rafael Alberti», en *Rafael Alberti*, edición de Manuel Durán, Madrid, Taurus, p. 57.

²⁷ SALINAS DE MARICHAL, Solita: *El mundo poético de Rafael Alberti*, edic. cit., p. 188.

²⁸ MORRIS, C. B. (1975): «Las imágenes claves de *Sobre los ángeles*», en *Rafael Alberti*, edición de Manuel Durán, Madrid, Taurus, p. 171.

despierta. / ¿Dónde estás? Ilumina / con tu rayo el retorno»— sólo recibe como respuesta «Silencio. Más silencio», por lo que el poeta exclama finalmente, ya sin ninguna esperanza: «¡Paraíso perdido! / Perdido por buscarte, / yo, sin luz para siempre» (p. 67).

Después de esta rotunda afirmación, cabría esperar pocas reflexiones nuevas; sin embargo, éste es sólo el principio del poemario. En las tres partes que siguen,

...el poeta no va a entregarse de lleno a su desesperación; va a convertir su poesía en un medio de conocimiento. Va a explorar en las «negras simas». A indagar en la historia de esa desintegración de su personalidad, de su ser entero, para poder así librarse de su obsesión y recomponer su espíritu. Al final de este descenso a los infiernos del alma humana sabrá qué es lo que puede salvar de la catástrofe²⁹.

El poema «Desahucio», que abre la primera parte del libro, ofrece un título sugerente, que nos sitúa de lleno en la atmósfera de vacío que constituye uno de los motivos centrales de SA, y del drama *El hombre deshabitado*, que Alberti publica al año siguiente. Como núcleo del poema encontramos la imagen de la casa deshabitada, utilizada a menudo en la tradición poética para representar el cuerpo, el habitáculo del alma y, en general, al ser humano³⁰:

Ángeles malos o buenos,
que no sé,
te arrojaron en mi alma.

Sola,
sin muebles y sin alcobas,
deshabitada. (p. 71)

Esta casa deshabitada, vacía, carente de todos aquellos elementos que contribuyen a dar vida a su interior, representa en este caso el alma del protagonista, expuesta a la terrible amenaza del viento que «hiere / las paredes, / las más finas, vítreas láminas», y lo inunda todo de «humedad. Cadenas. Gritos. / Ráfagas».

En la misma línea aparece «El cuerpo deshabitado», una composición en que el protagonista arroja fuera de sí algo indeterminado, pero de tal magnitud, que le llevará a afirmar: «Quedó mi cuerpo vacío, / negro saco, a la ventana» (p. 73). El «negro saco» es el recipiente, sin valor alguno por su carencia de contenido, que representa el cuerpo deshabitado, un cuerpo que ha perdido su razón de ser, su alma, lo que le conduce a un absoluto vacío, y a mostrarse ennegrecido por el dolor y por una irremediable sensación de oquedad y muerte.

²⁹ ONÍS, Carlos Marcial (1974): *El Surrealismo y cuatro poetas de la generación del 27*, Madrid, José Porrúa Turanzas, p. 169.

³⁰ Entre los precedentes de la imagen, C. B. Morris señaló la poesía religiosa de los siglos XVI y XVII, especialmente la de Alonso de Ledesma, y la obra lírica de Quevedo (MORRIS, C. B. (1959): «Parallel Imagery in Quevedo and Alberti», *Bulletin of Hispanic Studies*, XXXVI, pp. 135-145). Por su parte, Derek Gagen ha ampliado el repertorio de precedentes y posibles fuentes, entre las que estarían los textos bíblicos, el soneto 146 de Shakespeare y el cancionero popular moderno recogido o imitado por Machado Álvarez, Rodríguez Marín, Villaespesa o Cejador y Frauca (GAGEN, Derek (1987): «“Thy Fading Mansion”: The Image of the Empty House in Rafael Alberti's *Sobre los ángeles*», *Bulletin of Hispanic Studies*, LXIV, pp. 225-235).

En la sección cuarta del mismo poema, se lee:

Recuerdo. No recuerdo.
¡Ah, sí! Pasaba un traje
deshabitado, hueco,
cal muerta, entre los árboles. (p. 76)

Observamos aquí una nueva imagen que sintoniza con las utilizadas anteriormente, la del «traje deshabitado», cuyas fuentes clásicas también han sido apuntadas por algún crítico³¹, y cuyo significado negativo se halla reforzado en este caso por la «cal muerta», que añade al significado de vacuidad y oquedad, el de la muerte.

En efecto, el protagonista «va muerto / muerto de pie por las calles», es un cuerpo vacío que recorre, invisible, un mundo también vacío, convertido en la mínima expresión del ser o del no ser:

Sin ojos, sin voz, sin sombra.
Ya sin sombra.
Invisible para el mundo,
para nadie. (p. 77)

En estos versos, la presencia recurrente de la idea de negación, a través de los sintagmas precedidos de la preposición «sin», el prefijo negativo del adjetivo «invisible» y el indefinido «nadie», refuerzan la idea de la ausencia de vida.

Las secciones sexta y séptima del mismo poema están encabezadas por una estrofa muy parecida, compuesta en el primer caso por los siguientes tres versos: «Llevaba una ciudad dentro. / La perdió. / Le perdieron»; y en el segundo: «Llevaba una ciudad dentro. / Y la perdió sin combate. / Y le perdieron» (p. 77). Aparece aquí la imagen de la ciudad, que tradicionalmente encierra distintos significados, entre ellos el conjunto de normas o doctrinas que guían el proceder humano³², o el símbolo de la feminidad y la maternidad³³. En todo caso, es evidente que, en el texto, la ciudad representa algo de gran valor y estima, tras cuya pérdida el protagonista se halla

Solo, en el filo del mundo,
clavado ya, de yeso.
No es un hombre, es un boquete
de humedad, negro,
por el que no se ve nada.

³¹ MORRIS, C. B. (1959): «Parallel Imagery», pp. 135-136.

³² «El hecho de fundar una ciudad estaba en estrecha conexión con la constitución de una doctrina, y por ello la ciudad era un símbolo de la misma y de la sociedad dispuesta a defenderla» (CIRLOT, Juan Eduardo (1997): *Diccionario de símbolos*, Madrid, Siruela, p. 138).

³³ «Según el análisis contemporáneo, la ciudad es uno de los símbolos de la madre, con su doble aspecto de protección y de límite. Se emparenta en general con el principio femenino. De la misma manera que la ciudad posee sus habitantes, la mujer contiene en sí a sus hijos. Por esta razón las diosas se representan llevando una corona de murallas» (CHEVALIER, Jean y GHEERBRANT, Alain: *Diccionario de símbolos*, edic. cit., p. 310).

Grito.
¡Nada!

Un boquete, sin eco. (p. 77)

Igual que en «Paraíso perdido», en que aparecía el «boquete de sombras», aquí el protagonista, perdida su identidad humana, se convierte en un boquete que se caracteriza, en primer lugar, por la humedad, agente del deterioro y la destrucción; en segundo lugar, por la ausencia de luz y de color, lo que impide la visión; y, finalmente, por la incapacidad de transmitir sonidos, de emitir una respuesta audible, lo cual está en relación directa con la ausencia de aire.

A esta falta de luz y aire, hay que añadir la ausencia a la que aluden los siguientes versos: «Y tú, muerto, / tú, una cueva, / un pozo tú, seco» (p. 78). La interioridad del protagonista se presenta como «cueva» y «pozo», imágenes que en ambos casos aluden a recintos huecos y oscuros. Además, a la oquedad vacía propia del pozo viene a añadirsele la idea de sequedad, de ausencia de agua, fuente y símbolo tradicional de vida, fecundidad y regeneración³⁴.

En la octava y última sección del poema leemos: «Humo. Niebla. Sin forma, / saliste de mi cuerpo, / funda vacía, sola» (p. 78). Asistimos aquí a la fuga definitiva del alma del protagonista, que ha sido objeto de la cólera destructiva de unos maléficos seres: «ángeles turbios, coléricos, / la carbonizaron. / Te carbonizaron tu sueño». El alma, transformada en «humo» y «niebla», en una sustancia volátil e incorpórea que desaparece con un soplo, convierte el cuerpo del protagonista en algo hueco y deshabitado, «funda vacía», sepultada en un escenario inhóspito:

De la mano del yelo,
las deslumbradas calles,
humo, niebla, te vieron.

Y hundirte en la velada,
fría luz en silencio
de una oculta ventana. (p. 79)

En el poema «Invitación al aire», tal como sugiere el título, el poeta invita a la «sombra», que representa la mínima expresión de la esencia de su ser y de su alma, a disfrutar de la liberación y la felicidad que le puede producir el contacto con el aire —recuérdese el «Acelerado aire era mi sueño», de «Los ángeles de la prisa» (p. 99)—. Pero esta «sombra» se halla «sin luz, minera / por las profundidades / de veinte tumbas, veinte / siglos huecos sin aire, / sin aire, aire, aire» (p. 87): sumergida en una ausencia mortífera, privada de las fuentes de la vida —luz y aire—, dominada por una angustiada sensación de asfixia, pérdida y vacío espiritual.

El poema «Los ángeles mohosos», que transcribimos a continuación, plasma, a través de las cinco estrofas de que consta, la ausencia de los cinco sentidos corporales:

³⁴ *Ibid.*, pp. 52 y ss.

Hubo luz que trajo
por hueso una almendra amarga.

Voz que por sonido,
el fleco de la lluvia
cortado por un hacha.

Alma que por cuerpo,
la funda del aire
de una doble espada.

Venas que por sangre,
yel de mirra y de retama.

Cuerpo que por alma,
el vacío, nada. (p. 88)

En este poema, Alberti ha utilizado, para expresar la privación sensorial, imágenes intensamente sugerentes, a pesar de su evidente ilogicidad; otras, empleadas en varios poemas, son más evidentes y claras, pero en ambos casos dichas imágenes contribuyen a evidenciar la amargura y el vacío que conlleva el estado de privación que describe.

En la segunda parte del libro encontramos la composición titulada «5», estrechamente relacionada con la que acabamos de comentar, tanto desde el punto de vista temático como por el empleo de la palabra «nada» en el último verso de ambos poemas —«Y no tocaste. / El desaparecido era su cuerpo. / Tócalo en la nada, yelo» (p. 98)—, con lo cual se pone de manifiesto, a modo de conclusión, la sensación de pérdida total y vacío existencial que inunda al protagonista.

En «Los dos ángeles» se representa la batalla que entablan el «ángel de la luz» y el «ángel de las tinieblas». El poeta interpela a este último diciéndole:

Me estás quemando vivo.
Vuela ya de mí, oscuro
luzbel de las canteras sin auroras,
de los pozos sin agua,
de las simas sin sueño,
ya carbón del espíritu,
sol, luna. (p. 95)

En estos versos se recurre de nuevo al empleo reiterativo de la preposición «sin», para describir la profundidad de esas «canteras», «pozos» y «simas», caracterizados por la ausencia de los elementos vitales (luz y agua), y del descanso y la paz propios del sueño. Tal carencia desemboca en una profunda angustia, que induce al protagonista a exclamar: «Me duelen los cabellos / y las ansias»³⁵, a desear el fin de esta agonía, y a suplicar finalmente a su verdugo: «¡Oh, quéname! ¡Más, más, sí, sí, más! ¡Quéname!» (p. 95).

³⁵ El poeta empleará palabras parecidas, años después, en *La arboleda perdida*, al recordar y describir el estado de profundo abatimiento que vivió en un periodo de su juventud. Véase antes, p. 5.

En «El ángel de carbón», aparece este maligno personaje, responsable del amancillamiento del alma del protagonista, simbolizada de nuevo por una habitación o una casa, como en «Desahucio»:

Tiznados por tus manos,
mis muebles, mis paredes.
En todo,
tu estampado recuerdo
de tinta negra y barro.
¡Te quemem!

Amor, pulpo de sombra,
malo. (p. 106)

En este fragmento, el protagonista interpela al causante de su mal de manera explícita con la palabra «amor», refiriéndose probablemente a un amor truncado, responsable en buena parte de su situación de desasosiego, y lo califica con una sorprendente y expresiva imagen, «pulpo de sombra», que al igual que el negro saco, el pozo o la funda vacía, se caracteriza por la vacuidad de su forma, aunque, en este caso, el sintagma «de sombra» hace más inquietante la presencia de este animal, que tradicionalmente simbolizaba a los espíritus infernales³⁶.

El silencio, estrechamente asociado con el vacío y la ausencia, es un signo recurrente a lo largo de la obra, tal como afirma Marcial de Onís, para quien «el silencio es tan espeso en la representación del poeta, que parece que toda la naturaleza se ha estancado, repentinamente inmovilizada, anunciando la muerte o la nada»³⁷. Entre las imágenes que expresan esa ausencia de sonidos y palabras, podemos destacar estas:

Lenguas de légamo, hundidas,
sordas, recordaron algo.
Ya no estabas.
¿Qué recordaron?
(«El ángel de la ira», p. 107)

Garfios mudos buceaban
el silencio estirado del agua, buscándote.
Tumba rota,
el silencio estirado del agua.
Y cuatro boquetes, buscándote.
(«Ascensión», p. 114)

A mi alma desprevenida le robaron las palabras.
(«Novela», p. 142)

Una voz desde el olvido mueve el agua dormida de los pianos.
(«Invitación al arpa», p. 145)

³⁶ CHEVALIER, Jean y GHEERBRANT, Alain: *Diccionario de símbolos*, edic. cit. p. 895.

³⁷ ONÍS, Carlos Marcial: *El Surrealismo y cuatro poetas de la generación del 27*, edic. cit., p. 167.

Buscad, buscadlos:
 en el insomnio de las cañerías olvidadas,
 en los cauces interrumpidos por el silencio de las basuras.
 («Los ángeles muertos», p. 154)

Leal, en un breve e interesante artículo sobre el tema que nos ocupa, destaca que en SA, al vacío se le define «*in absentia* de la forma que lo ocupaba: se trata del vacío ausencia, lo cual contribuye a conferir misterio a muchas composiciones de esta obra»³⁸. En efecto, sobre todo en la última parte del libro, donde las palabras se suceden produciendo una emoción más difusa y desconcertante, aparecen diversos ejemplos de este tipo de imágenes, como ocurre en los versos en que «un caballo sin nadie va estampando / a su amazona antigua por los muros» («El ángel del misterio», p. 113), en los cuales la ausencia de la amazona tiene tanta, si no más fuerza expresiva, que su presencia sobre el misterioso caballo, ahora sin jinete.

También en «Invitación al arpa», «Un sombrero se hastía / y unos lazos sin bucles se cansan. / Si las violetas se aburren, / es porque están nostálgicas de moaré y abanicos» (p. 144), con lo cual se evoca la ausencia del individuo que se servía del sombrero, la de la niña que usaba unos lazos para su pelo, o en el tercer caso, la nostalgia que inunda a las violetas cultivadas en un pequeño jardín, o, mejor aun, arrancadas y puestas como adorno en un florero, en el saloncito cursi de una casa pequeñoburguesa —como la de Alberti niño— y que ahora languidecen aburridas por la ausencia de la animación de la tertulia familiar, o de la fiesta de sociedad, en que predominan la coquetería y alegría femeninas simbolizadas por el «moaré» y los «abanicos». Todos estos detalles ejemplifican el sentimiento que invade a aquellos que sufren por la pérdida de algo que ya ha pasado, y que no volverá, con toda seguridad.

En fin, en «Los ángeles muertos», igual que en los ejemplos anteriores, el «casco perdido de una botella», «una suela extraviada en la nieve» y «una navaja de afeitar abandonada al borde de un precipicio» (p. 155), remiten a sus ausentes propietarios, y dejan una impresión de suspense y misterio que contribuye a crear una atmósfera en sintonía con la idea de vacuidad que impera en todo el poema.

En cuanto a Luis Cernuda, diversos testimonios lo describen como un hombre distante, reservado, solitario, hostil a su entorno, arrogante, eterno aficionado al dandismo.³⁹ Cernuda poseía una clara conciencia de su condición de marginado ante una sociedad represiva, que condenaba la libre manifestación de sus inclinaciones homosexuales. Hacia 1924, la lectura de Gide le hará tomar una postura resuelta sobre el problema personal que le acarrea su inversión, según sus propias palabras:

³⁸ LEAL, Arnaldo (1984): «Acerca del tema del vacío en *Sobre los Ángeles* de Rafael Alberti», en *Dr. Rafael Alberti. El poeta en Toulouse*, Toulouse, Université de Toulouse, Le Mirail, p. 115.

³⁹ «Yo me siento platónicamente mundano. El exterior procuro que no desentone con esta inclinación espiritual: trinchera, sombrero guantes, traje —la mayoría de procedencia inglesa—. Sobre todo unas exquisitas camisas que me han costado ¡ay! una suma verdaderamente fabulosa... Pero ¡qué delicia! Cines —Callao, Palacio de la Música, a veces cines distantes como Goya o Royalty—. Salones de té, bares —Bakanik o Sakuska— me ven a menudo» (*Epistolario de Luis Cernuda a Higinio Capote (1928-1932)* publicado por CAPOTE BENOT, José María (1976): *El Surrealismo en la poesía de Luis Cernuda*, Sevilla, Publicaciones de la Universidad de Sevilla, p. 258).

...comencé a leer a André Gide, del cual Salinas me dejó primero, no sé si sus *Prétextes* o sus *Nouveaux Prétextes*, y luego sus *Morceaux choisis*. Me figuro que Salinas no podía suponer que con esa lectura me abría el camino para resolver, o para reconciliarme, con un problema vital mío decisivo. [...] allí conocí a Lafcadio, y quedé enamorado de su juventud, de su gracia, de su libertad, de su osadía...⁴⁰.

La publicación de su primer libro, *Perfil del aire*, en 1927, y la mala acogida que tuvo por la crítica del momento, sobre todo la madrileña, que le achacaba falta de originalidad y el estar anclado en los viejos patrones, fue motivo de un intenso resentimiento por parte del poeta, que se sintió injustamente atacado cuando las obras de sus camaradas de generación eran aplaudidas por la crítica o, al menos, tratadas con mayor benevolencia, si bien Cernuda opuso al desprecio de sus críticos una actitud arrogante⁴¹.

Tras la muerte de su madre en 1928, y después de una breve estancia en Madrid, Luis Cernuda consigue un trabajo de lector de español en la Universidad de Toulouse, donde permanecerá hasta el verano de 1929. Será precisamente en esta ciudad donde iniciará la redacción de los primeros poemas de la obra que luego llamaría *Un río, un amor*, después de una estancia en París que le permitió ponerse en contacto directo con el movimiento surrealista⁴², cuyos planteamientos estéticos y morales le ayudarán a encontrar el cauce idóneo para expresar su rebeldía social y su problemática íntima:

La mención de Éluard es sintomática de dicho momento mío, porque el superrealismo, con sus propósitos y técnica, había ganado mi simpatía. Leyendo aquellos libros primeros de Aragon, de Breton, de Éluard, de Crevel, percibía cómo eran míos también el malestar y la osadía que en dichos libros hallaban voz. Un mozo solo, sin ninguno de los apoyos que, gracias a la fortuna y a las relaciones, dispensa la sociedad a tantos, no podía menos de sentir hostilidad hacia esa sociedad en medio de la cual vivía como extraño. Otro motivo de desacuerdo, aún más hondo, existía en mí; pero ahí prefiero no entrar ahora⁴³.

Así, pues, Cernuda será el único poeta del grupo que tendrá un contacto directo con el nuevo movimiento vanguardista y reconocerá abiertamente dicha influencia en su obra y, aunque en el terreno formal nunca incorporó la práctica del automatismo verbal preconizado por el grupo de Breton, en el aspecto moral, la poética surrealista le permitió una expresión mucho más abierta y franca de su interioridad.

⁴⁰ CERNUDA, Luis (1975): «Historial de un libro (*La realidad y el deseo*)» [1958], *Prosa completa*, edición de Derek Harris y Luis Maristany, Barcelona, Barral, p. 901.

⁴¹ «“Aquello que te censuren, cultívalo, porque eso eres tú”». No digo que esa máxima sea sabia, ni prudente, pero yo la puse en práctica poco después de publicar mi primer libro. Porque mis versos siguientes fueron, decididamente, aún menos «nuevos» que los anteriores» (*Ibid.*, pp. 904-905).

⁴² «...encontré de pronto camino y forma para expresar en poesía cierta parte de aquello que no había dicho hasta entonces [...] surgieron los tres poemas primeros [...] dictados por un impulso similar al que animaba a los superrealistas [...] el superrealismo no fue sólo, según creo, una moda literaria, sino además algo muy distinto: una corriente espiritual en la juventud de la época, ante la cual yo no pude, ni quise, permanecer indiferente» (*Ibid.*, pp. 908-909).

⁴³ *Ibid.*, pp. 905-906.

Dentro de *La realidad y el deseo*⁴⁴, nos centraremos en las dos obras marcadas por la influencia del Surrealismo, según reconoció el propio Cernuda en «Historial de un libro (*La realidad y el deseo*)»⁴⁵, es decir, *Un río, un amor*, y *Los placeres prohibidos*.

Menos de un año separa *Un río, un amor*, escrito en 1929, de su poema anterior, «Oda», que, al igual que «Égloga» y «Elegía», participaba de técnicas poéticas classicistas que no satisfacían las necesidades comunicativas del autor⁴⁶, por lo que la publicación del nuevo libro supuso un cambio profundo en la trayectoria literaria de Cernuda. Como observa Maristany, se advierte en él una «vuelta a la palabra coloquial, mayor estímulo de lo exterior, colisión de imágenes, collage, irrupción del humor y la incongruencia verbales, moderada ruptura de los moldes tradicionales (esto último no en los primeros poemas, sino a medida que avanza el libro)»⁴⁷.

Los treinta textos que componen el poemario no tienen más unidad que la de haber sido escritos a partir de unos estímulos parecidos y plasmar el conflicto entre la realidad y el deseo. El poeta pretende lograr un amor ideal, pero fracasa en su intento. Nos encontramos por tanto ante un libro en que destaca la ausencia del amor y la imposibilidad de conseguirlo. Desde los primeros poemas se pone de manifiesto el rechazo del mundo real y el deseo de evasión, así como la necesidad de confundirse con una nueva realidad:

En el sur tan distante quiero estar confundido.
La lluvia allí no es más que una rosa entreabierta;
su niebla misma ríe, risa blanca en el viento.
Su oscuridad, su luz, son bellezas iguales.
(«Quisiera estar solo en el sur», p. 116)

La imagen del vacío, que centra nuestro trabajo, aparece ya desde los primeros versos:

Un hombre gris avanza por la calle de niebla;
no lo sospecha nadie. Es un cuerpo vacío;
vacío como pampa, como mar, como viento,
desiertos tan amargos bajo un cielo implacable.
(«Remordimientos en traje de noche», p. 115)

El hombre desintegrado es un personaje común en las obras surrealistas, y aparece también en la que ahora comentamos, encabezándola, de manera que este individuo central queda, desde los primeros versos, bien definido como un ser anónimo que deambula en un escenario espectral y de cuyo aspecto físico sólo se da a conocer una nota

⁴⁴ En abril de 1936 se publica en Madrid la primera edición de *La realidad y el deseo*, que contiene la obra poética escrita con anterioridad al exilio del poeta.

⁴⁵ CERNUDA, Luis: *Prosa completa*, edic. cit., pp. 898-939.

⁴⁶ «...no dejaba de darme cuenta cómo mucha parte viva y esencial en mí no hallaba expresión en dichos poemas. Unas palabras de Paul Éluard, «y sin embargo nunca he encontrado lo que escribo en lo que amo», aunque al revés, «y sin embargo nunca he encontrado lo que amo en lo que escribo», cifraban mi decepción frente a aquellas tres composiciones» (*Ibid.*, p. 905).

⁴⁷ MARISTANY, Luis (1982): *La realidad y el deseo. Luis Cernuda*, Barcelona, Laia, p. 60.

cromática⁴⁸, acorde con el ambiente de niebla que le rodea. Pero lo que más interesa resaltar no es el aspecto físico, sino la oquedad interior de ese cuerpo gris. En efecto, los tres elementos que en el tercer verso se citan, la pampa, el mar y el viento, comparten un matiz léxico común y sirven para enfatizar la idea del vacío que inunda la interioridad del protagonista. Pero eso no es todo, el cuarto verso introduce un nuevo elemento, los «desiertos tan amargos», que añaden a la sensación de vacío existencial, las notas de ‘sequedad’, ‘calor abrasador’, ‘esterilidad’, ‘falta de vida’.

En el cuarto poema, «Cuerpo en pena», el hombre gris se transmuta en un ahogado que «recorre sus dominios / donde el silencio quita su apariencia a la vida». Según Marcial de Onís, este paseo «parece casi un anhelo místico de confusión en la nada con tal de huir de la realidad hostil»⁴⁹, una realidad presidida por la ausencia de vida, habitada sólo por «árboles sin colores y pájaros callados» (p. 117).

En la tercera estrofa de este mismo poema:

Un vidrio denso tiembla delante de las cosas,
un vidrio que despierta formas color de olvido;
olvidos de tristeza, de un amor, de la vida,
ahogados como un cuerpo sin luz, sin aire, muerto. (p. 117)

Aparece aquí un nuevo elemento, el olvido, que también es otra forma de vacío: ausencia de recuerdos de las vivencias propias, que constituye una especie de aniquilación de la interioridad emocional y vital del individuo. En el último verso, a estos olvidos, calificados como «ahogados», se los identifica con un cuerpo en que faltan elementos vitales, que son la luz y el aire, a los que se añade un tercer calificativo mucho más rotundo y definitivo, que no deja lugar a dudas: «muerto».

El ahogado, preso en las aguas de este siniestro río asesino, siente el «inestable vacío sin alba ni crepúsculo», es decir, no la sensación de una muerte apacible, sino el profundo desasosiego de una vacuidad absurda que se identifica con la muerte, y que le conduce de forma irremediable al «mar al fin, sin rumbo a toda vela; / hacia lo lejos, más, hacia la flor sin nombre», hasta diluirle, finalmente, en un afán de fusión telúrica, «en el aire sin nombre» (pp. 118-119).

En «Destierro» (pp. 119-120) aparece el protagonista completamente aislado, separado por «puertas bien cerradas», dejando atrás su razón de ser, probablemente en el mismo río que es la causa de su ahogo en el poema anterior, «un río de olvido», a través del cual se ve abocado a la dura realidad, la de «su destino a solas». Igual que un preso atezado por cadenas, el protagonista aparece sumido en un cansancio y angustia irremediables, que le llevan a sentir en sus venas «frío en vez de sangre», un frío que lo domina, y que, además, de manera sarcástica, «sonríe insinuando», ¿insinuando qué? Con toda seguridad este «frío» se sabe vencedor, sabe que, a modo de gélido sople, domina cuanto

⁴⁸ Esta misma imagen cromática es utilizada por Cernuda en una carta dirigida a su amigo Higinio Capote, fechada el 24 de septiembre de 1929, en que alude así a su estado anímico: «Espero que me pongas unas líneas aunque sean tan incoloras como éstas —por esto te pido disculpa pero estoy terriblemente gris. Cosa rara ¿verdad?» (CAPOTE BENOT, José María: *El Surrealismo en la poesía de Luis Cernuda*, edic. cit., p. 269).

⁴⁹ ONÍS, Carlos Marcial: *El Surrealismo y cuatro poetas de la generación del 27*, edic. cit., p. 217.

encuentra a su paso y vence a la víctima vulnerable, dejándola en una situación de vacío y abandono.

También en el poema «Decidme anoche», donde se describe la situación de soledad en que se encuentra todo cuanto rodea al protagonista, aparecen imágenes que contribuyen a plasmar el vacío, en este caso exterior:

Con vida misteriosa quizá los hombres duermen
mientras desiertos blancos representan el mundo;
espacios tan pequeños como tímida mano,
silenciosos, vacíos bajo una luz sin vida.

Sí, la tierra está sola, bien sola con sus muertos,
al acecho quizá de inerte transeúnte
que sin gestos arrostre su látigo nocturno;
mas ningún cuerpo viene ciegamente soñando. (p. 121)

Este medio inhóspito se identifica aquí con los «desiertos», una imagen tradicionalmente asociada a la ausencia de vegetación y de cualquier fuente de vida. Además, esos desiertos son «blancos», es decir, exentos de toda nota de color, incluso de aquella que les es propia. Estamos, pues, ante una clara imagen de la muerte. Esos espacios vacíos, desiertos, sin color, faltos de cualquier nota acústica y cromática, no disponen de más compañía que la de sus muertos. Se trata de un paisaje desgarrador en el que el protagonista, que participa de un estado de desolación similar, se siente terriblemente amenazado.

En la quinta estrofa del poema, «el inerte transeúnte» de versos anteriores se divide con mayor claridad y aparece como un

Fantasma que desfila prisionero de nadie,
falto de voz, de manos, apariencia sin vida,
como llanto impotente por las ramas ahogado
o repentina fuga estrellada en un muro. (p. 122)

El hombre gris, el ahogado, aparece ahora transfigurado en un fantasma. Podría decirse, tal vez, que aparece una gradación en la naturaleza del protagonista, que siente cada vez más intensa su angustia al verse privado, vacío irremediadamente, de su ser, en el cual

Se detiene la sangre por los miembros de piedra
como al coral sombrío fija el mar enemigo,
como coral helado en el cuerpo deshecho,
en la noche sin luz, en el cielo sin nadie. (p. 122)

«Durango», nombre de un estado de México, sugiere el anhelo de lo desconocido y distante. Pero incluso en este lugar recóndito, que podría mantenerse al margen de la irremediable destrucción que sufre el protagonista, se vislumbra una amenaza inmediata:

Por la ventana abierta
muestra el destino su silencio;
sólo nubes con nubes, siempre nubes
más allá de otras nubes semejantes,

sin palabras, sin voces,
sin decir, sin saber;
últimas soledades que no aguardan mañana.

Durango está vacío
al pie de tanto miedo infranqueable;
llora consigo a solas la juventud sangrienta
de los guerreros bellos como luz, como espuma. (p. 126)

Así es, el hado depara a Durango un destino presagiado por la presencia amenazadora de esas nubes, que simbolizan lo efímero, lo inconsistente, nubes de cuya naturaleza, lo único que se destaca es la falta de elementos vitales, resaltada por el empleo insistente de la preposición «sin». Todo ello conduce a un verso conciso y claro a modo de conclusión: «Durango está vacío». También han llegado hasta Durango los efectos terroríficos del vacío existencial, hasta dejarlo «postrado / con hambre, miedo, frío» (p. 126).

A lo largo de los poemas que constituyen este libro, son muchas las ocasiones en que se hace uso de la preposición «sin», a fin de adjetivar un sustantivo en el que destaca la desaparición de algún valor o elemento: algunos insisten en la ausencia de color, contribuyendo a sumergir toda la obra en una atmósfera monocroma de tonalidad grisácea: «árboles sin colores», «la noche sin luz», «formas de ojos sin luz», «la verdad sin color de verdades»; otros nos envuelven en una atmósfera presidida por el silencio: «sin palabras», «sin voces», «sin decir», «dormita sin voz entre las ramas»; en algunos casos se destaca la ausencia de sentimientos y sensaciones: «sin amor ni dolor»; en otros, en cambio, el empleo de la preposición contribuye justamente a reforzar la intensidad del término al que acompaña: así ocurre en «Como el viento», en que la enorme tristeza del protagonista queda enfatizada justamente al calificarla con el sintagma «sin llanto», o la amargura de la fuga, con el sintagma «sin objeto».

En el último poema del libro aparece quizá la imagen más desgarradora del profundo vacío que sufre el protagonista, en el cual sólo parece tener cabida el grito desesperado que nace de un deseo cruelmente reprimido:

Esas cuevas de luces venenosas
destrozan los deseos, los durmientes;
luces como lenguas hendidas
penetrando en los huesos hasta hallar la carne,
sin saber que en el fondo no hay fondo,
no hay nada, sino un grito,
un grito, otro deseo
sobre una trampa de adormideras crueles.
(«Como la piel», p. 140)

Los placeres prohibidos es un libro que fue escrito casi íntegramente en el mes de abril de 1931. Aquí, a diferencia del poemario anterior, el amor se identifica de forma más decidida con el placer y el deseo, aunque no faltan los sentimientos de amargura, desengaño y frustración, junto a la rebeldía frente a una realidad hostil, que impide la satisfacción de los anhelos más hondos:

Abajo, estatuas anónimas,
sombras de sombras, miseria, preceptos de niebla;
una chispa de aquellos placeres
brilla en la hora vengativa.
Su fulgor puede destruir vuestro mundo.
(«Diré cómo nacisteis», p. 147)

Este libro presenta un lenguaje más directo y en él se manifiesta una expresión desculpabilizada del sentimiento amoroso, lo cual pone de relieve cómo el Surrealismo jugó un papel muy importante, más que en el terreno formal, como revulsivo para expresar emociones y temas que hasta entonces se habían mantenido reprimidos. Debido a este enfoque diferente, más combativo y quizá menos introspectivo, la imagen del vacío se nos muestra en menos ocasiones que en el libro anterior, aunque, cuando aparece, está cargada de una gran fuerza expresiva y un indudable interés.

«Diré cómo nacisteis», la composición que abre el libro, representa, por un lado, la afirmación clara y rotunda de un deseo lleno de fuerte intensidad erótica:

Placeres prohibidos, planetas terrenales,
miembros de mármol con sabor de estío,
jugo de esponjas abandonadas por el mar,
flores de hierro resonantes como el pecho de un hombre. (p. 146)

Por otro lado, este poema inicial, también es un ataque decidido y violento:

Soledades altivas, coronas derribadas,
libertades memorables, manto de juventudes;
quien insulta esos frutos, tinieblas en la lengua,
es vil como rey, como sombra de rey
arrastrándose a los pies de la tierra
para conseguir un trozo de vida.

No sabía los límites impuestos,
límites de metal o papel,
ya que el azar le hizo abrir los ojos bajo una luz tan alta
donde no llegan realidades vacías
leyes hediondas, códigos, ratas de paisajes derruidos.

.....
Abajo, estatuas anónimas,
sombras de sombras, miseria, preceptos de niebla;
una chispa de aquellos placeres
brilla en la hora vengativa.
Su fulgor puede destruir vuestro mundo. (pp. 146-147)

Se trata de un ataque contra todo aquello que imposibilita la consecución del deseo: contra los «límites de metal o papel», regidos por «leyes hediondas, códigos, ratas de paisajes derruidos»; y, en definitiva, contra una sociedad que tacha de prohibidos estos placeres legítimos, y que impone una vida sin sentido, hecha de «realidades vacías». La se-

rie concluye con la mención de esas «estatuas anónimas», a las que el poeta acusa y condena como causantes de su desgracia. Es una imagen compuesta por dos términos, el primero de los cuales resalta la falta de humanidad, la frialdad, la dureza, la incompreensión; el segundo, el anonimato, que es una forma de vacío, una falta de identidad. Vemos, por consiguiente, como tanto la causa —realidad represora—, como el efecto —la opresión misma—, aparecen asociadas a la idea del vacío, reforzada por las imágenes de la sombra y de la niebla.

En el segundo poema, el amor aparece como una fuerza arrolladora, y a su vez como algo efímero y cruel, que inunda el alma y el cuerpo de un gran vacío existencial cuando desaparece.

Telarañas cuelgan de la razón
 en un paisaje de ceniza absorta;
 ha pasado el huracán del amor,
 ya ningún pájaro queda.
 Tampoco ninguna hoja;
 todas van lejos, como gotas de agua
 de un mar cuando se seca,
 cuando no hay ya lágrimas bastantes,
 porque alguien, cruel como un día de sol en primavera,
 con sólo su presencia ha dividido en dos un cuerpo.

Ahora hace falta recoger los trozos de prudencia
 aunque siempre nos falte alguno,
 recoger la vida vacía
 y esperar que lentamente se llene,
 si es posible otra vez, como antes,
 de sueños desconocidos y deseos invisibles.
 («Telarañas cuelgan de la razón», p. 147)

Finalmente, la imagen que nos ocupa aparece desde una perspectiva completamente distinta en el poema «Te quiero», en el que, tras la afirmación que anuncia el título, el poeta va enumerando los distintos medios de los que se ha valido para declarar su amor: viento, sol, nubes, plantas, agua... Al final concluye:

Pero así no me basta;
 más allá de la vida
 quiero decírtelo con la muerte,
 más allá del amor
 quiero decírtelo con el olvido. (p. 161)

El poeta, en una fusión telúrica con los elementos fundamentales de la naturaleza, proclama su amor. Pero se siente insatisfecho. Los cuatro últimos versos mantienen un paralelismo perfecto a través del cual se resalta en primer lugar la oposición vida / muerte, amor / olvido; y en segundo, lugar la identificación entre vida = amor, muerte = olvido. Nos hallamos, pues, ante la dialéctica Eros / Tanatos: el poeta quiere poseer al amado, pero se da cuenta de que sólo perdiéndolo, con la muerte, podrá ser suyo para

siempre; sólo el amor reducido a recuerdo u olvido, que es una forma vacía de recuerdo, queda realmente en nosotros y lo podemos poseer indefinidamente.

Para finalizar nuestro estudio, nos centraremos en el gran poeta granadino Federico García Lorca, hombre de desbordante vitalidad y cordialidad, poseedor de un innato don de gentes que lo llevaba a convertirse en el principal animador de las fiestas gracias a sus extraordinarias dotes de actor, recitador, pianista... de manera que todo lo que le rodeaba se contagiaba irremediabilmente de su arrolladora alegría. Pero, a pesar de esta conocida faceta de su personalidad, son muchos los testimonios que aseguran descubrir en el poeta un trasfondo antagónico a ese temperamento exultante. Así lo testifica, entre otros, Vicente Aleixandre, cuando apunta que «Su corazón no era ciertamente alegre. Era capaz de toda la alegría del universo; pero su sima profunda, como la de todo gran poeta, no era la de la alegría»⁵⁰; o el mismo Cernuda, quien señala que

El público no sabía que Federico García Lorca, aunque pareciera destinado a la alegría por su nacimiento, conociese tan bien el dolor. Pena y placer estaban desde tan lejos y tan sutilmente entretreídos en su alma que no era fácil distinguirlos a primera vista. No era un atormentado, pero creo que no podía gozar de algo si no sentía al mismo tiempo el roce de una espina oculta⁵¹.

Lo que el genial escritor guardaba escondido en el fondo de su ser, y que lo hacía languidecer, parece que, en gran medida, estaba relacionado con su condición de homosexual, como señaló el biógrafo del poeta, Ian Gibson⁵². Por otra parte, varios testimonios coinciden en señalar que en la temporada previa al viaje a Nueva York, el poeta estaba sumido en una profunda crisis sentimental por su separación del joven escultor Emilio Aladrén, según se deduce de las palabras que el propio Lorca incluyó en una carta dirigida al diplomático chileno Carlos Morla Lynch poco antes de su partida hacia América⁵³. También contribuiría a ese estado de depresión el distanciamiento y la progresiva pérdi-

⁵⁰ ALEIXANDRE, Vicente (1980): «Federico» [1937], incluido como prólogo en las *Obras completas* de Federico García Lorca, recopilación, cronología, bibliografía y notas de Arturo del Hoyo, Madrid, Aguilar, 2 vols., vol. II, p. XI.

⁵¹ CERNUDA, Luis: «Federico García Lorca (Recuerdo)» [1938], *Prosa completa*, edic. cit., p. 1339.

⁵² «Si la melancolía de Lorca, sus súbitos ensimismamientos, silencios y languideces tenían algo de «ancestrales», cosa que no sabemos, es mucho más probable que reflejasen la angustia que suponía para el poeta, y que a veces se apoderaba de él, el tener que ocultar, ante la mirada y el desprecio de una sociedad machista y sexualmente primitiva —a la derecha y a la izquierda—, su condición de homosexual. Y no sólo ante ésta sino, a menudo, ante personas que, a pesar de considerarse liberales, se hubieran escandalizado al saber que trataban con un representante de aquella minoría que en España ha sido —tradicionalmente— blanco de chistes y burlas» (GIBSON, Ian (1985): *Federico García Lorca. De Fuente Vaqueros a Nueva York, 1898-1929*, Barcelona, Grijalbo, p. 21). Los datos acerca de la biografía de Lorca que van a continuación proceden de esta obra.

⁵³ «Tengo además un gran deseo de escribir, un amor irrefrenable por la poesía, por el verso puro que llena mi alma aún estremecida como un pequeño antílope por las últimas brutales flechas. Pero... ¡adelante! Por muy humilde que yo sea, creo que merezco ser amado» (ANDERSON, Andrew A. y MAURER, Christopher (1997): *Federico García Lorca: Epistolario completo*, Madrid, Cátedra, p. 611). Como apunta Gibson (*Federico García Lorca. De Fuente Vaqueros a Nueva York*, p. 605), cuando el poeta alude al «alma aún estremecida por las últimas brutales flechas», no es difícil sospechar que se refería a la amistad truncada por la competencia femenina de la inglesa Eleanor Dove, joven que se convertiría en la esposa de Aladrén, tanto más cuando el destinatario de la carta manifestó su deseo expreso de que precisamente este fragmento fuera suprimido cuando la cedió para su publicación.

da de un buen amigo, Salvador Dalí, quien tenía su mente puesta en un horizonte muy alejado de Lorca, y que por entonces preparaba con Buñuel el rodaje de *Un chien andalou*, película con la que el granadino se sintió aludido y por lo tanto cruelmente traicionado.

Pero los problemas sentimentales no fueron los únicos que por aquellas fechas debieron de atormentar a Federico. En diversos actos públicos había manifestado su preocupación por la situación socio-política del país y del mundo en general. Asimismo, a pesar de que su obra publicada hasta esa fecha había tenido una buena acogida por parte de la crítica y el público, el *Romancero gitano* estaba siendo asociado al tópico del gitanismo y del flamenquismo, cosa que a Lorca le molestaba. Además, algunos sectores de la crítica empezaban a comparar el libro de romances de Lorca con la obra reciente de su amigo Alberti, que en enero de 1929 había publicado *Sobre los ángeles*. A todo esto hay que añadir la dura crítica de que el *Romancero* había sido objeto por parte de artistas que, como Dalí y Buñuel, se movían dentro de una órbita surrealista. Todo ello, con toda seguridad, llevaría a Lorca a afirmar en un acto de homenaje que se le tributó en Granada en 1929:

Ahora, más que nunca, necesito del silencio y la densidad espiritual del aire granadino para sostener el duelo a muerte que sostengo con mi corazón y con la poesía.
Con mi corazón, para librarlo de la pasión imposible que destruye...⁵⁴

Es muy probable que Federico, ante esta situación de profunda crisis personal, decidiera ausentarse durante un periodo de España bajo la tutela de don Fernando de los Ríos, y con el apoyo moral y económico de su padre. Así, pues, hacia el 11 de junio, Lorca abandona España acompañado por su antiguo profesor y la sobrina de éste, y tras una breve estancia en París y Londres, llega a Nueva York hacia el 24 de junio de 1929. Se matricula en la Columbia University para seguir unos cursos de inglés para extranjeros. A mediados de agosto marcha a Vermont, donde permanece unos días invitado por un viejo amigo americano llamado Philip Cummings. Más tarde se reúne con Ángel del Río en Catskills, y con Federico de Onís en Shandaken, y a finales de septiembre regresa a Nueva York, donde residirá hasta primeros de marzo, fecha en que viaja a Cuba invitado por la Institución Cultural Hispano-Cubana. A primeros de junio regresa a España. Será durante esta estancia en América, entre 1929 y 1930, cuando Federico escribirá las composiciones que iban a formar parte de *Poeta en Nueva York*.

En la conferencia-recital sobre PNY⁵⁵, Lorca aclara: «He dicho *Un poeta en Nueva York* y he debido decir *Nueva York en un poeta*. Un poeta que soy yo»⁵⁶. En efecto, el eje alrededor del cual se vertebra la obra no es la ciudad, como se podría suponer a juzgar por el título del poemario, sino la interioridad del protagonista poético. De ahí que la obra

⁵⁴ «En el Hotel Alhambra Palace. El homenaje a Margarita Xirgu y a Federico García Lorca», *El Defensor de Granada*, 7 de mayo de 1929. Palabras de Lorca recogidas en sus *Obras Completas*, edic. cit., vol. I, pp. 1184-1185.

⁵⁵ GARCÍA LORCA, Federico (1990): «Nueva York en un poeta (Conferencia recital)», incluida en *Manuscritos Neoyorquinos. Poeta en Nueva York y otras hojas y poemas*, edición, transcripción y notas de Mario Hernández, Madrid, Tabapress, pp. 245-266.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 246.

se centre en primer lugar en el sufrimiento actual del yo poético en «Vuelta de paseo» y «1910 (Intermedio)», y a continuación en las causas que lo han motivado, en los poemas «Tu infancia en Menton» y «Fábula y rueda de los tres amigos», todos ellos agrupados en la sección I del libro, y encabezados con un epígrafe de Luis Cernuda: «Furia color de amor / amor color de olvido».

La expresión de esta interioridad, que implica un rechazo al ocultamiento de la verdad, juega un papel muy importante y reiterativo en *PNY*, lo cual se puede comparar con la insistencia con que en los autorretratos de esta época aparece la representación del rostro del poeta y, junto a él, la de un animal fantástico, encarnación de ese mundo oscuro e interior que ahora quiere ver la luz, según han señalado Helen Oppenheimer y Mario Hernández⁵⁷.

Pero el sufrimiento del protagonista no se plasma exclusivamente en composiciones centradas en su interioridad, sino que este profundo y amargo sentimiento se manifiesta también en la visión negativa de la ciudad y en la actitud solidaria hacia los que, como él, están sufriendo.

Con *PNY*, García Lorca se aproxima al Surrealismo, igual que otros miembros de su grupo⁵⁸, de manera que el poemario supuso un distanciamiento de los cauces en que se había movido su obra poética precedente: La liberación de la expresión, proclamada por la escuela francesa, se pone de manifiesto en el empleo de una franqueza inhabitual en poemas anteriores⁵⁹, y en el ilogicismo presente en buena parte de las imágenes empleadas⁶⁰. De todas formas, a pesar de estas características, que aproximan *PNY* al Surrealismo, podemos decir que el libro no es comparable a las creaciones del grupo de Breton ni al de algunos poetas españoles, puesto que la obra que nos ocupa está regida, tanto en su estructura externa como interna, por una configuración lógica evidente, exenta de la ortodoxia más estricta presente en otras obras de la misma época.

El tema del vacío aparece en *PNY* de manera recurrente a modo de imagen unificadora⁶¹, y desde el principio contribuye a realzar el estado de profunda angustia vital que

⁵⁷ OPPENHEIMER, Helen (1986): *Lorca. The drawings. Their relation to the poet's life and work*, London, The Herbert Press, pp. 89 y ss.; HERNÁNDEZ, Mario (1990): *Libro de los dibujos de Federico García Lorca*, Madrid, Tabapress, pp. 129 y ss.

⁵⁸ *Sobre los Ángeles* acababa de ser publicado, y es posible incluso, tal como sugiere Gibson, que el mismo Alberti le hubiera regalado un ejemplar de su obra en la comida de despedida ofrecida al poeta por *La Gaceta Literaria* en Madrid, alrededor del día 11 de junio.

⁵⁹ Puede verse, a título de ejemplo, el fragmento del «Poema doble del lago Eden»: «Era mi voz antigua / ignorante de los densos jugos amargos / la que vino lamiendo mis pies / sobre los frágiles helechos mojados. / ¡Ah voz antigua de mi amor / ah voz de mi verdad! Voz de mi abierto costado, / cuando todas las rosas brotan de mi saliva / y el césped no conocía la impassible dentadura del caballo» (p. 166). Precisamente en el original de este poema, entregado por Lorca a Juan Marinello durante su estancia en La Habana y publicado por éste en la revista *Avance*, aparecía un verso, posteriormente suprimido, que rezaba: «Federico García Lorca, a orillas de este lago» (citado en la «Introducción» de María Clementa Millán a su edición de *PNY*, p. 79).

⁶⁰ Cfr. «Mi corazón tendría la forma de un zapato / si cada aldea tuviera una sirena. / Pero la noche es interminable cuando se apoya en los enfermos / y hay barcos que buscan ser mirados para poder hundirse tranquilos» («Luna y panorama de los insectos», p. 197).

⁶¹ La imagen ha sido estudiada por MARTÍNEZ NADAL, Rafael (1974): *El Público. Amor y muerte en la obra de Federico García Lorca*, México, Joaquín Mortiz, pp. 97 y ss.; GARCÍA-POSADA, Miguel (1981): *Lorca: interpretación de Poeta en Nueva York*, Madrid, Akal, pp. 111 y ss.; CARANDELL, Zoraida (1999): «Les mots du vide dans Poeta en Nueva York de Federico García Lorca», en Montserrat Prudon (dir.), *Les mouvements d'avant-garde dans la Péninsule Ibérique: Approches transversières*, Paris, Université de Paris 8, Vincennes-Saint Dennis, pp. 115-129; y SALAZAR RINCÓN, Javier (1998): «Por un anfibio sendero». *Los espacios simbólicos de Federico García Lorca*, Barcelona, PPU, pp. 310 y ss.

acecha al protagonista. Así, en el poema «1910 (Intermedio)», tras recordar algunos aspectos de su infancia feliz, el poeta nos remite a la situación actual, una situación que se caracteriza por la falta de sentido, por un profundo sentimiento de soledad que se plasma con intensa fuerza a través de un sugerente *dolor de huecos*. Además, este sentimiento se manifiesta notablemente amplificado por la presencia de unos individuos que, por su falta de desnudez, acaban siendo simples apariencias, es decir, formas vacías:

No preguntarme nada. He visto que las cosas
cuando buscan su curso encuentran su vacío.
Hay un dolor de huecos por el aire sin gente
y en mis ojos criaturas vestidas ¡sin desnudo! (p. 113)

Dentro de la misma sección I, en el poema «Tu infancia en Menton», tras una clara alusión a los motivos de su actual aflicción, que se concretan en «El tren y la mujer que llena el cielo. / Tu soledad esquivada en los hoteles / y tu máscara pura de otro signo», el poeta sigue contraponiendo una situación pretérita e idílica, simbolizada por la «fábula de fuentes», y su estado de vacuidad actual, que inunda, a modo de metástasis, la propia interioridad, y conduce a una especie de simbiosis con el vacío del que nos hablaba en el poema anterior:

Sí tu niñez: fábula de fuentes.
Alma extraña de mi hueco de venas,
te he de buscar pequeña y sin raíces. (p. 114)

En la enigmática «Fábula y rueda de los tres amigos», el poeta nos presenta, a ritmo de danza macabra, a tres amigos —Enrique, Emilio y Lorenzo— que a lo largo del poema parecen desdoblarse, alternarse y fundirse en un solo personaje, que encarna al destinatario, ya desaparecido, de la pasión del poeta:

Lorenzo,
Emilio,
Enrique.
Estaban los tres enterrados.
Lorenzo en un seno de Flora,
Emilio en la yerta ginebra que se olvida en el vaso,
Enrique en la hormiga, en el mar y en los ojos vacíos de los pájaros. (pp. 117-118)

En este último verso, el hablante nos da a entender que esta ausencia va a estar presente hasta en la más insignificante criatura: en la minúscula hormiga, en la inmensidad del mar y en la vacuidad y falta de vida de esos «ojos vacíos de los pájaros». Se trata, como afirma Charles Marcilly, de una «Désespérante image des efforts impuissants d'une érudition noyée, scrutant les morts à la recherche de quelque chose qui fut pensée fugace, libre beauté et possible chanson, puisqu'ils étaient oiseaux»⁶².

⁶² MARCILLY, Charles (1962): *Ronde et fable de la solitude à New York. Prélude à Poeta en Nueva York de F.G. Lorca*, Paris, Ediciones Hispanoamericanas, pp. 26-27.

La sección II de la obra, titulada «Los negros», viene ilustrada con una foto, que precede a los poemas, titulada «negro quemado». La imagen aparece acompañada de unos versos que corresponden al primer poema de esta sección:

Allí los corales empapan la desesperación de la tinta,
los durmientes borran sus perfiles bajo la madeja de los caracoles
y queda el hueco de la danza ¡sobre las últimas cenizas! (p. 122)

En efecto, estos versos intensos de «Norma y paraíso de los negros» encierran el mensaje clave del poema: los negros, criaturas que como el poeta sufren por la separación de aquello que aman y desean —«el azul desierto»—, se ven obligados a prescindir de su identidad, para ser absorbidos por «la gula de la hierba» —símbolo y agente de la muerte en numerosos textos lorquianos⁶³—, empujados a vivir en un «azul crujiendo», en un «azul sin historia», «sin un gusano ni una huella dormida»: obligados a sobrevivir en un medio exento de todo aquello que constituye su identidad, privados de su esencia primigenia. Es por ello que estos torsos —como el de la fotografía—, que sueñan con su paraíso perdido, se ven engullidos por la asfixiante civilización, «la gula de la hierba», de manera que al final sólo queda un leve recuerdo de aquello que fue y que ha desaparecido para siempre: «el hueco de la danza ¡sobre las últimas cenizas!». De ahí que esta raza aniquilada aparezca ante los ojos del protagonista «amenazada por un gentío de trajes sin cabeza» («El rey de Harlem», p. 132), imagen que simboliza la aniquilación del ser verdadero, del que sólo queda lo exterior, lo que lo envuelve, al tiempo que lo uniforma y desvirtúa: los trajes vacíos.

En la sección III, «Calles y sueños», el punto de vista del poeta se centrará en la realidad neoyorquina de manera más genérica que en la sección anterior, una realidad que, tal como nos recuerda en el epígrafe introductorio aleixandrino —«Un pájaro de papel en el pecho / dice que el tiempo de los besos no ha llegado»—, no va a ser propicia para el amor. En efecto, dentro de la gran urbe,

Desfiladeros de cal aprisionan un cielo vacío
donde sonaban las voces de los que mueren bajo el guano.
(«Danza de la muerte», p. 138)

Este cielo vacío se convierte aquí en espacio que cautiva y que, por su vacuidad, silencia, por consiguiente, el clamor de unos seres que son víctimas de la ciudad opresora.

De nuevo la imagen del vacío estará presente en «Paisaje de la multitud que vomita»: La mujer gorda, que encarna el mal que a modo de gangrena se extiende inexorable por toda la ciudad provocando el vómito, en su proceder arrasador «vuelve del revés los pulpos agonizantes», con lo cual, las víctimas de esta fuerza maligna se ven sometidas a una tortura cruel, que les despoja de su identidad y les convierte en seres vacíos y sin sentido. Por otro lado, la mujer gorda ejerce su efecto destructor sobre el mismo poeta, quien exclama:

⁶³ MARTÍNEZ NADAL, Rafael: *El Público*, edic. cit., pp. 101-105; GARCÍA-POSADA, Miguel: *Lorca: interpretación de Poeta en Nueva York*, edic. cit., pp. 173-174 y 282-284; y SALAZAR RINCÓN, Javier (1999): «Rosas y mirtos de luna». *Naturaleza y símbolo en la obra de Federico García Lorca*, Madrid, UNED, pp. 128-133.

Yo, poeta sin brazos, perdido
entre la multitud que vomita,
sin caballo efusivo que corte
los espesos musgos de mis sienas. (p. 144)

El protagonista, desprovisto de sus brazos —otra forma de vacuidad parcial—, se siente indefenso, incapaz de librarse de los agentes causantes de su horrible situación, que, por otro lado, sería neutralizada con la presencia de un amor —«caballo efusivo»—, evocado con nostalgia en muchos otros poemas.

En fin, la acción de la mujer gorda se deja sentir sobre «las mujeres vacías, con niños de cera caliente» (p.143), símbolo de la infertilidad, de la destrucción de la potencialidad reproductiva, imagen, por lo tanto, de la destrucción total.

En «Navidad en el Hudson», tras identificarse con el río, el protagonista pone de manifiesto su sentimiento de soledad: «estoy con las manos vacías en el rumor de la desembocadura». Con una visión completamente pesimista del futuro, e inundado por una profunda sensación de vacío existencial, el poeta concluye:

Lo que importa es esto: hueco. Mundo solo. Desembocadura.
Alba no. Fábula inerte.
Sólo esto: Desembocadura. (p. 150)

Los dos poemas que figuran en la sección IV («Poemas del lago Eden Mills») están impregnados de un dolor que se expresa abiertamente, pero a su vez se entrevé un cierto cambio en el estado anímico del protagonista, el cual manifiesta su afán de superar la situación de oquedad interior y desamor que sufre, simbolizada por «las piedras sin jugo y los insectos vacíos» («Cielo vivo», p. 168). Asimismo, dirige su mirada a un paraíso perdido y anhelado, exento de «lechos vacíos» y «barcos encallados», donde pueda tener cabida ese «amor al fin sin alba. Amor, ¡Amor visible!» («Cielo vivo», p. 169).

Dentro la sección V, titulada «En la cabaña del Farmer (Campo de Newburg)», la imagen del vacío aparece de nuevo en «El niño Stanton». En este poema, el hablante parte de un hecho real, el cáncer del padre, cuya presencia se hace sentir de forma amenazadora y cruel, provocando un profundo dolor, comparable a la agonía sentimental que sufre el protagonista. Por tal motivo, esa traidora y engañosa presencia aparece «con su casto afán de manzana para que lo piquen los ruiseñores», habla «con los caracoles vacíos de los documentos», e inunda con su presencia a todas las criaturas, sembrando el dolor, la sensación de oquedad y la muerte.

Con «Nocturno del hueco», de la sección VI, titulada «Introducción a la muerte. (Poemas de la soledad en Vermont)», llegamos al poema en que Lorca ha hecho un uso más insistente de la imagen que nos ocupa con el fin de expresar sus sentimientos. Dividido en dos partes, la primera aparece encabezada por unos versos que irán reapareciendo, con modificaciones, a modo de estribillo. El vacío existencial resonará de forma recurrente a lo largo de esta primera parte en el repetitivo verso inicial «Para ver que todo se ha ido»; pero esta idea va a ser reforzada en los versos sucesivos con nuevas referencias a la idea de oquedad: «para ver los huecos y los vestidos», «dame tu mudo hueco ¡amor mío!», «Para ver los huecos de nubes y de ríos» (pp. 185-186).

Esta sensación de vacuidad no queda limitada a la interioridad del hablante, sino que se extiende a su alrededor, entre «formas concretas que buscan su vacío». Pero su situación personal cobra una fuerza especial entre las demás, según expresa en los siguientes versos:

Cuando busco en la cama los rumores del hilo
has venido, amor mío, a cubrir mi tejado.
El hueco de una hormiga puede llenar el aire,
pero tú vas gimiendo sin norte por mis ojos. (p. 187)

La segunda parte del poema se centra de manera reiterativa y rotunda en la individualidad del protagonista, a través del uso del pronombre personal «yo» que precede a las distintas estrofas, dando cuerpo, sin otro elemento que lo acompañe, a un verso que las encabeza. Se describe el hueco que el amor ha provocado en este «yo», aunque aquí se nos va a presentar de forma intensificada, puesto que ya no será un simple hueco, sino «el hueco blanquísimo de un caballo». El caballo es el símbolo de la impetuosidad del deseo, el instinto y la pasión⁶⁴; «el hueco blanquísimo» tiene, por tanto, el significado del amor desaparecido, y remite al mundo de la muerte. Aparece también «Mi hueco traspasado con las axilas rotas / Piel seca de uva neutra y amianto de madrugada», imágenes, todas ellas, que aportan el mismo contenido semántico relacionado con la aniquilación, la infertilidad y, en definitiva, la destrucción y la muerte. Así pues, estamos ante una perspectiva completamente pesimista, que lleva al protagonista a vislumbrar un mundo de muerte, consecuencia del estado de oquedad en que está sumido por la pérdida de un amor pasado. Como afirma Derek Harris:

The obsessive repetition of the image «hueco» and its associations with the empty body brings to mind the identity crisis linked in other poems with the failure of love. But here the death of love is broadened out to encompass the death of everything in a statement of unremitting pessimism⁶⁵.

Dentro de esta misma línea se encuentra el poema «Ruina», en que aparece el aire como portador de lo vacío, de la muerte. Aquí el vacío adopta tal dimensión, que hasta el mismo aire constituye «un hueco para sí mismo», en palabras de García-Posada⁶⁶:

Sin encontrarse.
Viajero por su propio torso blanco
¡Así iba el aire! (p. 190)

Y, en efecto, este poema nos describe un estado de destrucción cósmica en la que el protagonista siente la acuciante amenaza del «duelo de las rocas con el alba», «las hierbas» y «sus espadas de saliva / por el cielo vacío» (p. 191).

⁶⁴ CHEVALIER, Jean y GHEERBRANT, Alain: *Diccionario de símbolos*, edic. cit., 214 y ss.; y para Lorca, CORRERA, Gustavo (1975): *La poesía mítica de Federico García Lorca*, Madrid, Gredos, pp. 237 y ss.; MARTÍNEZ NADAL, Rafael: *El Público*, edic. cit., pp. 202-237; y GARCÍA-POSADA, Miguel: *Lorca: interpretación de Poeta en Nueva York*, edic. cit., pp. 166-167 y 274-277.

⁶⁵ HARRIS, Derek (1978): *Federico García Lorca. Poeta en Nueva York*, London, Grant & Cutler—Tamesis Books, p. 42.

⁶⁶ GARCÍA-POSADA, Miguel: *Lorca: interpretación de Poeta en Nueva York*, edic. cit., p. 265.

También en «Luna y panorama de los insectos. (Poema de amor)» (pp. 197-200) aparece una imagen cuya significación se asocia con lo vacío. Tras una larga enumeración de silogismos exentos de toda lógica, con toda claridad y contundencia se afirma: «Sólo existe / una cunita en el desván / que recuerda todas las cosas. Y la luna». ¿Cuáles son las cosas que nos puede recordar una cunita en el desván? Por de pronto, parece evidente que si la cuna se halla arrinconada en el desván es porque está vacía y no tiene utilidad; además, nos recuerda inexorablemente aquello para lo que fue concebida, en todo caso su inutilidad actual evoca la idea de la esterilidad. Pero junto a esta cunita aparece además «la luna», que en consonancia con aquella, e igual que ocurre en numerosos textos lorquianos⁶⁷, es una premonición de la muerte, al igual que los insectos «crepitantes, mordientes, estremecidos, agrupados» que aparecen a lo largo del poema.

En la sección VII, que lleva por título «Vuelta a la ciudad», el poema «Nueva York. (Oficina y denuncia)» constituye, tal como se anuncia en el título, una acusación contra aquella parte de la sociedad que «ignora la otra mitad», «que levanta sus montes de cemento / donde laten los corazones / de los animalitos que se olvidan», los mismos animalitos que son cruelmente martirizados por «los niños de las porterías / que llevan frágiles palitos / a los huecos donde se oxidan / las antenas de los insectos». Esta denuncia se amplía a «estas desiertas oficinas / que no radian las agonías» (p. 203-205) de estos seres desvalidos, oficinas vacías de calor humano, exentas de sensibilidad, desprovistas de solidaridad.

Parecida a la denuncia que acabamos de comentar es la que se plantea en «Oda a Walt Whitman», incluida en la sección VIII, que lleva por título «Dos odas». Después de entonar una alabanza a la autenticidad del amor, encarnada en la persona del escritor Walt Whitman, se presenta la ciudad como un lugar en el que este amor verdadero no tiene cabida, un lugar presidido por un enorme vacío en el que sólo el dolor parece presidirlo todo:

Duerme: no queda nada.
Una danza de muros agita las praderas
y América se anega de máquinas y llanto. (p. 224)

Como conclusión señalaremos, en primer lugar, que las obras a las que hemos dedicado nuestro trabajo, tienen en común el haber sido gestadas en un momento de profunda crisis personal de sus autores, causada principalmente por el dolor de una decepción amorosa. Además, a todos ellos el Surrealismo les facilitó el camino para adentrarse en su propia interioridad, explorar su angustia íntima y manifestar su estado de alienación personal, que a menudo se expresa a través de una sensación de vacuidad existencial, de la presencia de formas vacías o la imagen del hombre deshabitado.

En los tres casos, los poetas adoptan una perspectiva egocéntrica, que se evidencia en el empleo insistente de la primera persona en SA, con lo que el protagonista del libro se sitúa desde el primer momento en el centro de la escena: «A través de los siglos, / por la nada del mundo, / yo, sin sueño, buscándote» («Paraíso perdido», p. 65). En los versos de Cernuda, el protagonista aparece a menudo enmascarado bajo la apariencia mutante de fi-

⁶⁷ *Ibid.*, pp. 119-129 y 256-259.

guras diversas, e incluso se esconde tras formas pronominales de tercera persona, aunque no cabe duda de su presencia a lo largo de todo el poemario: «y mi vida es ahora un hombre melancólico / sin saber otra cosa que su llanto» («Linterna roja», p. 130). De la misma manera, Lorca asume una actitud clara de confesión personal en los poemas neoyorquinos, tal como él mismo reconoce en la conferencia-recital, ya citada, sobre *PNY*: «Un poeta que soy yo»; y como se pone de manifiesto de manera muy clara y explícita en algún poema:

Yo, poeta sin brazos, perdido
entre la multitud que vomita,
sin caballo efusivo que corte
los espesos musgos de mis sienas.
(«Paisaje de la multitud que vomita», p. 144)

En efecto, la presencia del yo poético se manifiesta en todas las obras estudiadas y, de la misma manera, las imágenes referentes al vacío interior del protagonista, que se siente amenazado, incomprendido, aislado, son una constante en ellas, hasta tal punto que existe bastante similitud en algunas de las utilizadas por los tres autores, como ocurre en las que utilizan como vehículo las venas y la sangre⁶⁸, o el cuerpo y el traje huecos⁶⁹.

Ahora bien, la frecuencia en el empleo de dichas imágenes no es la misma en los tres casos. Así, en *SA*, gran número de ellas están centradas en la vacuidad que sufre el protagonista, puesto que éste es el centro alrededor del cual y de manera explícita gira el poemario. Lo mismo ocurre en las composiciones cernudianas, en que desde los primeros versos de *Un río, un amor* aparece un ser que deambula perdido, adopta diferentes apariencias, y se nos presenta como un cuerpo hueco. En *PNY* la interioridad del protagonista como ser deshabitado se refleja en algunos poemas de manera muy explícita, aunque también, en varias secciones, se produce un cambio de perspectiva, de manera que el poeta pasa a identificarse con otras criaturas indefensas que, como él, padecen por su condición de seres agredidos injustamente y que, también como él, sufren un estado de vacuidad existencial y falta de sentido vital.

Otra característica que se puede observar en las tres obras comentadas es el hecho de que el protagonista se halla rodeado de criaturas ausentes, carentes de vitalidad, amenazadoras, que han perdido la capacidad de comunicación, y que de alguna manera intensifican la sensación de vacío íntimo:

Yo, torre sin mando, en medio,
lívida torre colgada
de almas muertas que me vieron,

⁶⁸ «Venas que por sangre, / yel de mirra y de retama» («Los ángeles mohosos», *SA*, p. 88). «Fatiga de estar vivo, de estar muerto, / con frío en vez de sangre» («Destierro», *Rd*, p. 119). «Alma extraña de mi hueco de venas, / te he de buscar pequeña y sin raíces» («Tu infancia en Menton», *PNY*, p. 115).

⁶⁹ «Quedó mi cuerpo vacío, / Negro saco, a la ventana» («El cuerpo deshabitado», *SA*, p. 73). «Recuerdo. No recuerdo. / ¡Ah, sí! Pasaba un traje / deshabitado, hueco, / cal muerta, entre los árboles» (*Ibid.*, p. 76). «Un hombre gris avanza por la calle de niebla; / no lo sospecha nadie. Es un cuerpo vacío; / vacío como pampa, como mar, como viento, / desiertos tan amargos bajo un cielo implacable» («Remordimientos en traje de noche», *Rd*, p. 115). «¡Ay, Harlem, amenazada por gentío de trajes sin cabeza!» («El rey de Harlem», p. 132).

que no me vieron.
 («Los ángeles bélicos», SA, p. 83)

Hombres arrasados, fijos
 por las ciudades taladas.
 («El ángel envidioso», SA, p. 108)

Sí, la tierra está sola, bien sola con sus muertos
 al acecho quizá de inerte transeúnte
 («Decidme anoche», Rd, p. 121)

Yo.
 Con el hueco blanquísimo de un caballo.
 Rodeado de espectadores que tienen hormigas en las palabras.
 [...]

 Yo.
 Mi hueco sin ti, ciudad, sin tus muertos que comen.
 Ecuestre por mi vida definitivamente anclada.
 («Nocturno del hueco», PNY, p. 188)

Por otro lado, cabe destacar que esta sensación de vacío interior también se ve reforzada cuando el hablante se sitúa en un medio también vacío, carente de solidez, vida y consistencia físicas, privado de aire, luz o color:

Sombra sin luz, minera
 por las profundidades
 de veinte tumbas, veinte
 siglos huecos sin aire,
 sin aire, aire, aire.
 («Invitación al aire», SA, p. 87)

olvidos de tristeza, de un amor, de la vida,
 ahogados como un cuerpo sin luz, sin aire, muerto.
 («Cuerpo en pena», Rd, p. 117)

Desfiladeros de cal aprisionan un cielo vacío
 donde sonaban las voces de los que mueren bajo el guano.
 («Danza de la muerte», PNY, p. 138)

Podemos afirmar, para concluir, que *SA*, *Rd* y *PNY* son tres obras polifacéticas, surgidas en circunstancias distintas aunque en cierto modo análogas —el sufrimiento personal de sus autores—, y que coinciden en el empleo reiterado de imágenes presididas por las ideas de vacío y oquedad, en las cuales se pone de manifiesto la angustia vital del hombre deshabitado, abandonado en medio de un universo caótico, repleto de seres y formas huecos.