

GUSTAVO CORREA. *La poesía mítica de Federico García Lorca*.  
University of Oregon Publications. Eugene, Oregon,  
1957. iii, v-174 pp.

En la Introducción, el autor se propone hacer un “análisis estructural de una parte de la poesía de García Lorca, tratando de fijar, al mismo tiempo, el “impulso primario” que sirve de cauce a la inspiración del poeta y la forma en que aparece plasmado en la creación final de la obra de arte” (p. 1). Este tipo de análisis supone la consideración del acto poético como una “irreductible unicidad” con carácter específico e individual. Pero inmediatamente surge una dificultad: ¿cómo proceder cuando la obra de un poeta, como el nuestro, es voluminosa y variada? El autor soluciona el problema afirmando que algunos de los libros de García Lorca revelan una homogeneidad que permite abarcarlos en “unidades artísticas mayores”, compuesta de rasgos específicos sacados de las distintas obras. Ahora bien, la individualidad del poema “estará siempre referida a los rasgos específicos y definidores de la unidad mayor” (p. 1).

Hasta aquí, los principios teóricos sobre los cuales basará su estudio. No creemos justo criticar su planteamiento afirmando que habría sido más adecuado otro procedimiento. Y, de hecho, no nos satisface del todo aquello de referir la unicidad de la creación a unidades mayores, y hasta lo creemos contradictorio. Nos conformaremos solamente con lo que el autor quiso hacer, esto es, nos colocaremos en la perspectiva de *su* punto de vista y trataremos de establecer hasta qué punto es fiel a su método. Por lo tanto, basándonos en lo que hasta aquí se nos ha dicho del estudio que viene a continuación, debemos esperar lo siguiente:

- 1) Un análisis de cada una de las obras e cogidas, para sacar de ellas los rasgos e pecífico comunes a toda .
- 2) Estos rasgos específico deben ser englobados en una unidad mayor, que caracterice la forma en que e expresa la inspiración del poeta.
- 3) Como último peldaño, debemos esperar que e nos explique el porqué de esa unidad mayor, la razón por la cual el poeta eligió esa y no otra forma de expresión. e no objetará que, al pedir esto, caemos en el ubjetivismo de la hipótesi . Y esto es muy cierto, pero también lo es que en el terreno del arte en general, y, particularmente en el de la poesía, es absurda la pretensión de objetividad pura. No olvidemo que estamos frente a la más refinada actualización de la individualización humana.

Concluye su Introducción el señor Correa, anticipándonos que es el mito el que da impulso al arranque inicial de la in piración, contituyendo "la peculiar dimen ión semántica de esta poesía" (p. 2). Y e to nos hace caer en ería dudas, ya que no creemos posible identificar el mito, aunque probablemente ea aquella unidad mayor de compo ición buscada, con aquello que da impul o al arranque inicial de la inspiración. Por mucho que esta unidad constituya la esencia de la temática lorquiana, será siempre un acto, un algo que e tá allí, que no podremo confundir con el dinami mo interno del hombre que lo buscó para expre arse y que es el resultado de lo que el poeta previamente había intuído en la realidad. No podemos aceptar, pues, mito como originador del impulso primario, sino al revés, como el resultado de e e impuso (inspiración). Y esta afirmación parece recibir la confirmación del propio autor al decirnos: "El mito da cauce a la inspiración del poeta y estructura en cada caso el objeto artístico iempre individual y unitario de contemplación" (p. 3). En todo ca o, i esto fuera así, hubiéramos deseado mayor rigor y exactitud en la terminología empleada al establecer estos principios teórico básico . Ahora bien, i aceptamos que la in piración del poeta e la bú queda de una forma de expresión para lo que previamente se había intuído en la realidad, creemos importante en esta dirección del análisis<sup>1</sup> establecer la relaciones que existen entre la forma en que e expresó la in piración y el contenido de la intuición vital.

<sup>1</sup> uponemos aquí, que el método del autor se adapta a lo que expone, entre otros. Dámaso Alonso en su obra *Poesía Española, Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Editorial

Gredos. Madrid. 1952. Y al hablar de 'dirección del análisis', nos referimos a lo que se entiende por "Forma interna".

Pero sigamos leyendo. En el Capítulo I, se analiza "Poema del cante jondo". El elemento caracterizador de la obra es la tensión. Y "la causa de esta tensión radica en la vida misma del hombre amenazada permanentemente por una muerte sorpresiva y violenta en el vaivén de una ciega afectividad colectiva" (p. 6). El truncamiento del destino en la mitad de la marcha es "el signo que provoca el desgarrón lírico que brota de lo hondo del alma" (p. 6). El grito queda expresado lingüísticamente a través de la metáfora. Y esta metáfora tiene, generalmente, un sentido antropomórfico. Así, por ejemplo, en "El paso de la Siguiriya", la siguiriya, copla popular andaluza, al ser cantada brota en forma de voz que a su vez encarna la figura antropomórfica de una muchacha morena:

Entre mariposas negras,  
va una muchacha morena  
junto a una blanca serpiente  
de niebla.

Va encadenada al temblor  
de un ritmo que nunca llega

(El paso de la siguiriya, vv. 1-4, 7-8) <sup>2</sup>.

Este ritmo que nunca llega, corresponde a la noción de lo inconcluso, de lo inacabado. Y otra de sus manifestaciones es la del camino que nunca es recorrido (camino=trayectoria del ritmo y, al mismo tiempo, de la vida humana). A continuación se nos da una serie de formas de expresión del tema de la desesperación ante el destino ignorado. De tal modo que "encrucijada" (Alba, v. 15), "laberinto" (Camino, v. 11), "río" (Baladilla de los tres ríos, vv. 1,3,7), "torre" (Campana, vv. 1,4,7), etc., son algunas de las expresiones que se refieren a distintos aspectos del tópico dicho.

En el Capítulo II, se analiza el "Romancero gitano". La visión se enfoca "hacia el hombre de carne y hueso que va dejando por

<sup>2</sup> El señor Correa se limita a citar la página de la edición Aguilar (1954) de las *Obras completas de García Lorca*. Nosotros hemos preferido referirnos a los versos directamente. Y para esto empleamos un sencillo sis-

tema de enumeración: contamos simplemente los versos de cada poema, tal como aparecen en la citada edición y suprimimos la cita de la página respectiva.

dondequiera la huella de sus pasiones elementales y violentas, sorprendido en todo momento por la presencia ineludible de la muerte" (p. 22). Todos los romances tienen como base una anécdota vital (amor, muerte, sufrimiento), que encuentra su expresión en la metáfora de carácter mítico. Lo característico de esta poesía es la alternancia e interacción entre dos planos de realidad, uno humano y vital, y otro mítico y fabular. continuación, e analiza el "Romance de la luna, luna", en el cual lo mítico-fabular propiamente dicho (la luna que baja a la fragua con un polisón de nardos) y lo anecdótico humano (muerte del niño) aparecen dentro de una apretada contextura de mutuas correspondencias. Luego se buscan estos mismos elementos en "Preciosa y el aire", destacándose la figura mítica del "viento-hombrón" que persigue lúbricamente a la asustada gitanilla. Algo semejante se continúa haciendo con "Reyerta", "Romance sonámbulo", "La monja gitana", "La casada infiel", etc., y en cada caso se van dando los distintos elementos por medio de los cuales se expresa el tema anunciado al comienzo. Se destaca, por ejemplo, la influencia maléfica y el sentido trágico de la luna (Romance de la luna, luna). El toro, de nefasto augurio, es signo de poderío (Reyerta, vv. 11 y s.). El caballo anuncia con su galope trágicos sucesos (Burla de don Pedro a caballo, v. 6); pero también, por ser el símbolo de la realización vital del gitano, representa una significación mítica opuesta a la del toro (Martirio de Santa Olalla, vv. 1-2). El pez aparece en metáforas míticas (cósmicas) en relación con el estado cambiante de sombra a luz (Romance sonámbulo, vv. 15-16).

En este estado de la lectura, no permitiremos hacer algunas observaciones. En ambos capítulos, el autor ha empleado un procedimiento semejante. Esto es, nos ha anunciado, primero, lo que vamos a encontrar y, en seguida, ha ubicado lo anunciado en los distintos poemas de la obra en cuestión. Al mismo tiempo, nos ha dado una especie de vocabulario en el que se expresan los temas correspondientes. Como es natural, no podemos dejar de manifestar nuestro desacuerdo con semejante método, que, por lo demás, no es el que se nos había hecho suponer en la introducción. Consideramos el poema como un edificio estructurado de determinada manera por su creador. El crítico, junto con explicarnos la naturaleza y calidad del material empleado por el arquitecto (poeta), nos debe dar la necesaria noción de conjunto, tenemos que experimentar el sentimiento que ese edificio (poema) representa y provoca. Para nuestro gusto, el señor Correa se ha quedado en la imple enumeración

de material que, si bien nos permitirá “traducir” el poema, no nos permite “sentirlo”, gozarlo estéticamente. Nos ha dicho el tipo de ventanas, puertas, etc., que tiene el edificio, pero no nos ha hecho vivir en él, conocerlo íntimamente. Por otra parte, la atmósfera lorquiana, por su complejidad y dinamismo, requiere una especie de introducción ambiental previa. En nuestro libro, en cambio, se nos “mete” abruptamente en un laberinto de formas míticas y vitales que nos deslumbran y, por esto, sólo en el Capítulo II empezamos ha vislumbrar lo que el autor ha querido decir. En síntesis, podemos concluir que, hasta lo que llevamos leído, la obra tiene el valor de servir como una especie de diccionario de términos que nos permitirán traducir, posteriormente, al poeta. Valor intelectual discutible y valor estilístico escaso.

\* \* \*

Pasemos ahora al Capítulo III, en el que se analiza la tragedia “Bodas de sangre”. En primer lugar, el autor nos hace un resumen de la obra y, en seguida, entra a analizar los elementos generales más de tacados de ella.

Lo trágico tiene dos aspectos:

1) Uno externo, representado “por el sino de la tradición y el impulso de la venganza acumulada y acrecentada a través de generaciones sucesivas” (p. 57). El brazo del Novio que se levanta contra Leonardo, raptor de la Novia, no es el suyo propio sino el de toda su familia, tradicional enemiga de la de Leonardo; Novio: . . . “es el brazo de mi hermano y el de mi padre y el de toda mi familia que está muerta”.

2) Otro interno, representado por la “inclinación” que es la voz de la sangre que sube de las honduras del ser y triunfa sobre las barreras del deber y de la tradición. Una vez efectuada la boda, la Novia ya no re iste su sofocada inclinación por su antiguo amante y huye con él.

*La Madre y la Tierra*<sup>3</sup>. La Madre es una figura genérica que representa el principio de la femineidad. Y en la fórmula bipolar Madre-Hijo, se añade el principio de la masculinidad (el Hijo=Novio) con lo cual se asegura la perpetuación de la especie. “Lo eminentemente trágico desde el punto de vista de la especie es, enton-

<sup>3</sup> En este capítulo, como en otros, el autor coloca subtítulos. Hemos creído conveniente conservarlos. Para destacarlos, los iremos subrayando.

ce, el rompimiento de esta perpetuidad" (p. 60). El Novio y Leonardo mueren en el duelo. La Madre ha perdido a su hijo y la Novia a su esposo: ha quedado truncada la evolución natural. He aquí la tragedia. La Madre era la tierra fértil que ya había asegurado la reproducción y la Novia era la tierra lista para cumplir con la misma función. "Si la tierra es lo hondamente femenino, lo profundamente masculino se halla en la virtualidad de la simiente" (p. 62). Madre: . . . "tu abuelo dejó un hijo en cada esquina. Eso me gusta. Los hombres, hombres; el trigo, trigo".

*El hombre y el cosmos.* Como consecuencia de lo anterior, el hombre es identificado con lo vegetal, como producto de la naturaleza. De tal modo que, por ejemplo, las venas son ramas de árbol:

Estas ramas que son tuyas,  
pero que al verte quisieran  
quebrar las ramas azules  
y el murmullo de tus venas.

Aparece también el tema del río en una obscura identificación con el hombre. La Novia explica así a la Madre la razón de su desvío: "Yo era una mujer quemada, llena de llagas por dentro y fuera y tu hijo era un poquito de agua de la que yo esperaba hijo, tierra, salud; pero el otro era un río oscuro, lleno de ramas que acercaba a mí el rumor de sus junco s y su cantar entre dientes". Además, la luna, divinidad cómica de signo adverso al hombre, presencia y en cierto sentido ocasiona la tragedia, ya que rige el destino de manera inexorable. El hombre, entre tierra y luna, halla su posición en el cosmos.

*La sangre y la inclinación.* El vocablo "sangre" está dotado de densa polivalencia en la tragedia. A la "sangre contenida", que lleva en sí misma el germen de la inclinación, se opone la "sangre derramada", o sea, el hecho trágico mismo. La sangre contenida representa la fuerza perpetuadora, y va unida al concepto de casta. "Ser de buena casta es llevar en la sangre el germen de familias numerosas" (p. 69). (Buena casta=buena simiente). Opuesto a la buena casta está el concepto de mala casta (mala sangre). Dice el Padre, refiriéndose a Leonardo: "Ese busca la de gracia. No tiene buena sangre". En la sangre se halla el enigma de la inclinación y ésta es el fondo de la fuerza amorosa. Pero un amor determinista que lleva todo el peso ancestral de una herencia biológica. "La inclinación marca una ruta que se identifica con el destino mismo y que hay que seguir para alcanzar la plenitud de realización" (p. 70). Dice

el Leñador 2º: "Hay que seguir la inclinación; han hecho bien en huir"; y agrega el Leñador 1º: "Hay que seguir el camino de la sangre". La armonía entre el hombre y el cosmos supone una adecuación entre el impulso de la naturaleza a renovarse por la procreación y el mandato de la inclinación. La oposición a estas fuerzas trae soluciones sangrientas. La Novia se engañaba a sí misma al casarse con quien no quería. Esta negación de lo natural constituye el núcleo trágico de la obra.

Termina este capítulo el señor Correa, con un acertado análisis de la estructura de las composiciones líricas, en el que se destaca la adecuación existente entre significante y significado.

El método de análisis empleado por el autor en este capítulo, es más o menos el mismo que el usado anteriormente. O sea, nos ha dicho primero lo que vamos a encontrar y luego nos ha mostrado las partes de la obra que coinciden con su afirmación. Hay una novedad, sin embargo, ya que, antes de empezar el estudio, nos hace un minucioso resumen de la obra. Pero, además, y es lo más original, el objeto al cual se le aplica dicho método, por ser menos extenso que en los casos anteriores, permite la intensificación del estudio. Ahora bien, desde el punto de vista del objeto, entonces, los dos primeros capítulos se caracterizan por el predominio del estudio horizontal, o sea, en extensión. Esto trae, como es natural, la pérdida de la visión individual de cada creación, que estimamos vital en poesía. Aunque se gane en cantidad, se pierde en calidad. En cambio, en el capítulo III, se concentra el enfoque en una sola obra. Esto, a pesar de los defectos ya establecidos y otros nuevos (se cita dos veces, por ejemplo, el mismo pasaje para "probar" dos temas diferentes), nos ofrece una noción más o menos orgánica de la estructuración de la pieza. Estamos, pues, ante una nueva etapa del libro.

Capítulo IV: "Yerma". De nuevo una obra de teatro. Yerma ha ido al matrimonio sin amor. No ha sido guiada por su inclinación, pero siente el requerimiento incondicional (y cómico) de la Naturaleza para que cumpla con la función del género femenino: tener hijos que perpetúen la especie. Juan, marido de Yerma, es de "mala simiente", no comprende a su mujer y no desea hijos. Y ya se nos van dibujando los contornos del nudo trágico. Yerma, como se lo insinúa la Vieja, podría tener relaciones ilícitas con otro y solucionar su problema; pero su concepto del honor se lo impide. Honor, para ella, consiste en cumplir con el deber, y éste está establecido por los dictados inmovibles de la tradición. Su honor

se puede, pues, calificar de interno, distinto de la obsesión de su marido por la opinión de los demás, que es esencialmente externa y que se confunde con la fama. "Yerma es una madre virtual y su calidad trágica consiste en la no realización de esta virtualidad. Yerma al no encontrar adecuación armoniosa con el seno fecundo de la Madre Naturaleza adquiere proyecciones cósmicas en virtud de su marchita fecundidad" (p. 87). A continuación, se destacan algunas formas expresivas de estos temas. El "río" representa el torrente de sangre que circula por las venas. La masculinidad es identificada con "toros". El "fuego" simboliza el principio vital que se refiere a la capacidad avasalladora del sexo. Termina el capítulo con interesantes observaciones acerca de la estructura de las canciones líricas.

Este capítulo mantiene las características del anterior y, por nuestra parte, declaramos válidas para este caso, las opiniones de entonces.

En el Capítulo V, se analiza el "Llanto por Ignacio Sánchez Mejías". El poema se halla estructurado en cuatro partes bien definidas: "La cogida y la muerte", "La sangre derramada", "Cuerpo presente" y "Alma ausente". Cada una de estas divisiones pone de relieve un aspecto determinado del tema fundamental, que es la muerte. Y, además, cada una de ellas presenta esquemas métricos distintos que traducen "formas y maneras diversas del sentir, organizadas dentro de la tónica dominante de lo elegíaco" (p. 101). El endecasílabo no rimado, alternado con el e tribillo octosílabo ("a las cinco de la tarde") de la primera parte, armoniza con la confusión del alma ante el sorpresivo anuncio de la tragedia (muerte del torero). El romance octosílabo de "La sangre derramada", aligera el ritmo, permitiendo la expresión enérgica y tumultuosa del sentimiento. El largo verso de catorce sílabas ("Cuerpo presente"), origina un ritmo cadencioso, propicio a la meditación pesimista y doliente ante el misterio de la muerte. Por último, en "Alma ausente", se vuelve al endecasílabo, recuperando el auténtico tono elegíaco del "Llanto".

Examinemos ahora el contenido de estas cuatro partes distinguidas. El estribillo de "La cogida y la muerte" nos da la clave de su significado. Por una parte, representa la notificación de la muerte del torero y un llamamiento que avanza en todas direcciones. "Los elementos todos aludidos parecen converger a un lugar determinado y a una hora determinada a una llamada misteriosa" (p. 104). Los elementos que vienen a esta cita urgente, a este emplazamiento (segundo aspecto revelado por el estribillo), son anunciadores de la

muerte: sudario, tumba, campanas, gangrena, etc. Y este mágico poder convocador está en el estribillo por la matemática distribución de los acentos:

a las cinco de la tarde  
a las cinco de la tarde  
a las cinco de la tarde

“Este esquema de monótonas e idénticas repeticiones y de rígido acompasamiento es el propio de los llamamientos colectivos que se hacen para una convención ritual” (p. 105). “La convergencia de todos los elementos cósmicos y humanos al lugar de emplazamiento, a una hora determinada, tiene por objeto el concurrir a la celebración de una ceremonia colectiva que habremos de presenciar a la luz de la luna: el derramamiento de sangre” (p. 105).

En la segunda parte, Ignacio sube por las gradas de un “templo ignoto”, para ser sacrificado a una divinidad desconocida, ante la muchedumbre sedienta de sangre. En “Cuerpo presente”, los despojos de la víctima yacen colocados encima de la piedra (tumba) del “ara inmolatoria”. Y tal estado de cosas ya haciendo surgir amargas meditaciones acerca de la caducidad de lo terreno. Por último, “delante de este cuerpo con las riendas quebradas”, no se puede dejar de pensar en el contraste entre:

Los que doman los caballos y dominan los ríos  
los hombres que les suena el esqueleto y cantan  
con una boca llena de sol y pedernales.  
(Cuerpo presente, vv. 31-33).

y el que:

ni pica las espuelas, ni espanta la serpiente: . . .  
(Cuerpo presente, v. 27).

La cuarta parte se refiere al olvido en que queda sumido el muerto. “Ante la presencia de la total inexistencia, el ritmo vital de la naturaleza vegetal seguirá su curso” (p. 112):

El otoño vendrá con caracolas,  
uva de niebla y montes agrupados,  
pero nadie querrá mirar tus ojos  
porque te has muerto para siempre.  
(Alma ausente, vv. 5-8).

Pero la muerte es superada por el triunfo sobre el olvido en el canto del poeta:

No te conoce nadie. Yo. Pero yo te canto.  
Yo canto para luego tu perfil y tu gracia  
La madurez insigne de tu conocimiento.  
(Alma ausente, vv. 18-20)

\* \* \*

Al empezar a leer "Poeta en Nueva York" (Capítulo VI) penetramos en un mundo distinto del ambiente mítico habitual. Presenciamos ahora, un "cataclísmico hundimiento espiritual". "Trasladado el poeta a un ambiente dominado casi exclusivamente por la civilización mecánica, e halla de pronto privado de su espontánea y natural comunicación con el mundo afirmativo de la naturaleza cósmica, y su mundo interior sufre una caída que produce un derrumbamiento momentáneo de todos sus valores" (p. 114).

*El asesinato del mito.* Bajo un cielo que "asesina", el poeta contempla unos hombres que son sólo "forma" que se dirigen a la "sierpe" (túnel subterráneo) o a la "dureza del cristal" (edificios):

Asesinado por el cielo,  
entre las formas que van hacia la sierpe  
y las formas que bucan el cristal,  
dejaré caer mis cabellos.  
(Vuelta de paseo, vv. 1-4).

El árbol y el niño, la mariposa y el agua, que antes representaban símbolo positivo, ahora son: "árbol de muñones que no canta" (v. 5), "animalitos de cabeza rota" (v. 7), "agua harapienta de los pies secos" (v. 8), "mariposa ahogada en el tintero" (v. 10).

*Pérdida del ser y afán de búsqueda.* "La ausencia y el asesinato del mito producen un desequilibrio total en el universo y un derrumbamiento vertical en el edificio interior del hombre, dejándolo perdido en el abismo de una existencia sin el perfil de su propio ser" (p. 120). Y esta pérdida de la propia existencia puede expresarse, por ejemplo, con el símbolo del traje (mera forma):

Mi agonía buca su traje,  
polvoriento, mordida por el perro,  
y tú la acompañas sin temblar  
hasta la puerta del agua o cura.  
(El niño Stanton, vv. 19-22).

También se expresa el tema bajo la noción de "hueco", creándose una especie de anti-cosmos en el que predomina sólo el contorno:

Yo.  
 Con el hueco blanquísimo de un caballo,  
 crines de ceniza. Plaza pura y doblada.  
 Yo.  
 Mi hueco traspasado con las axilas rotas.  
 Piel seca de uva neutra y amianto de madrugada.  
 (Nocturno del hueco, II, vv. 1-6).

Producto de esta idea de lo hueco como pérdida del ser, es el sentimiento de "oledad" que revelan versos como:

Yo, poeta sin brazos, perdido  
 entre la multitud que vomita,  
 sin caballo efusivo que corte  
 los espesos musgos de mi sienes.  
 (Paisaje de la multitud que vomita, vv. 32-35).

El poeta busca, desesperado, su propio ser; pero:

Los rostros bogan impasibles  
 bajo el diminuto griterío de las yerbas  
 (Nocturno del hueco, vv. 5-6).

*Nacimiento y muerte de la criatura.* Hay dos mundos frente a frente: el de los símbolos positivos (mítico-natural) y el de los símbolos negativos (civilización mecánica). El poeta busca con ansiedad un representante del mundo positivo y encuentra el niño. Pero este tierno brote de lo natural es pronto destruido por los símbolos negativos:

Yo muchas veces me he perdido  
 para buscar la quemadura que mantiene despierta las co a  
 y sólo he encontrado marineros echados sobre las barandillas  
 y pequeñas criaturas del cielo enterradas bajo la nieve.  
 (Panorama ciego de Nueva York, vv. 36-39).

Desde distintos puntos de vista, se vuelve a insistir en el tema. Se dice, por ejemplo, que la función de madre se ha prostituido:

Las muchacha americanas  
 llevan niños y monedas en el vientre.  
 (Oda al rey de Harlem, vv. 38-39).

*Desdoblamiento y ruina.* El símbolo del niño se desdobra en el hijo, y, gracias a éste, el poeta reconstruye, pasajeraamente, el edificio de creencias ya caducas que luego vuelve a derrumbarse con la muerte del niño.

En las anémonas del ofertorio te encontré, ¡corazón mío!,  
 cuando el sacerdote levanta la mula y el buey con sus fuertes  
 para espantar los sapos nocturnos que rondan los helados [brazo  
 [paisajes del cáliz.  
 Yo tenía un hijo que era un gigante,  
 pero los muertos son más fuertes y saben devorar pedazos de  
 [cielo.  
 (Iglesia abandonada, vv. 20-24).

*El número, la multitud y los símbolos escatológicos.* "La civilización mecánica y monetaria asume a través de la aritmética las proporciones de un asesinato gigantesco de seres vivientes que dejan detrás "un río de sangre tierna" en "el alba mentida de Nueva York" (p. 143).

Debajo de las multiplicaciones  
 hay una gota de sangre de pato;  
 debajo de las divisiones  
 hay una gota de sangre de marinero.  
 (New York. Oficina y denuncia. vv. 1-4).

Y la voz del poeta surge indignada y profética al decir:

Yo denuncio a toda la gente  
 que ignora la otra mitad,  
 la mitad irredimible  
 que levanta sus monte de cemento  
 donde laten los corazones  
 de los animalitos que se olvidan  
 y donde caeremos todos  
 en la última fiesta de los taladros.  
 (vv. 39-46).

*Naufragio, catástrofe y danza de la muerte.* Como resultado de todo lo anterior, aparece la visión cataclísmica del mundo supermecanizado de Nueva York. A continuación, viene una larga enumeración de las formas expresivas que adopta el tema. Destacamos:

donde flotan los automóviles cubiertos de dientes . . .  
 (Oda al rey de Harlem, v. 117).  
 (la gentes que madrugan)  
 saben que van al cieno de números y leyes  
 (La aurora, v. 15).

*Tema del retorno.* "La inmersión en la pesadilla alucinante y adolorida de "Poeta en Nueva York" deja escapar de vez en cuando una nota de profética esperanza que se alza sobre los cementerios y las minas, en anhelo de afirmación para el futuro" (p. 152).

Quiero que el aire fuerte de la noche más honda  
quite flores y letra del árbol donde duermes  
y un niño negro anuncie a los blancos del oro  
la llegada del reino de la espiga.  
(Oda a Walt Whitman, vv. 135-138).

\* \* \*

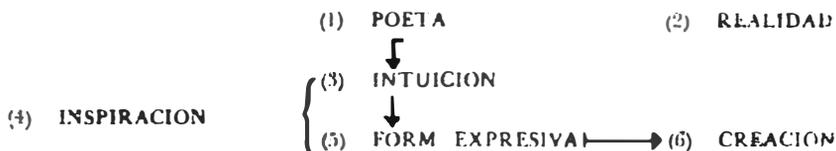
Este último capítulo, a pesar de que es el más largo, representa un retorno al estudio que hemos llamado "en extensión". El autor ha profundizado, no obstante, algunos aspectos; pero, en general, predomina la enumeración inventarial de los distintos elementos del libro. Hay, sin embargo, una novedad. Ya sea por el carácter mismo de la obra, o porque el título así lo sugiere, el caso es que en repetidas oportunidades el señor Correa se refiere al trastorno espiritual que el poeta experimenta frente al mecanismo moderno. Es la primera vez que se intenta, en este estudio, penetrar al ámbito espiritual de García Lorca, tratando, así, de comprender el origen de la peculiar intuición vital del creador<sup>4</sup>.

No queremos pecar de majaderos en esto de interpretar la psique de un autor. Pero consideramos necesario su intento, puesto que la naturaleza del método empleado, por lo que el mismo autor nos dijo, requiere esta culminación obligada. El texto literario, o sea, la forma expresiva actualizada, revela un determinado contenido que, a su vez, refleja la forma que adoptó la inspiración del poeta. Y esta inspiración es el resultado de lo que ese hombre intuyó en la realidad. La inspiración, entonces, es el dinamismo interior que buscó un determinado material (lingüístico y espiritual) para expresar lo que previamente había "visto" en la variedad de la expe-

<sup>4</sup> Al emplear el término "intuición", le damos el sentido que le atribuye Amado Alonso en *Materia y forma en poesía* (Madrid, Ed. Gredos, 1955), cuando dice: "La intuición consiste en una visión penetrante de la realidad, el hallazgo de un sentido de las cosas más hondo que el prácti-

co que les da nuestro intelecto" (p. 11); y más adelante: "La intuición poética busca y halla en esa realidad práctica un sentido original, virginalmente vivido y contemplado, y ese sentido no es otra cosa que el sentimiento mismo del poeta" (p. 13).

riencia vital. Por lo tanto, lo que se había visto con tituye la razón, el porqué de esa forma de expresión adoptada. Para aclarar las ideas, proponemos el siguiente esquema:



Para nuestro juicio, el señor Correa ha llegado sólo hasta el grado (5)—habiendo partido, teóricamente, de (6)—, ya que identifica el “dinamismo interior”, el “impulso primario” (4), con la forma expresiva (5).

En las primeras líneas de la Conclusión, se evidencia aún más la confusión cuando se no dice: “Todas estas modalidades del contenido y forma de la inspiración se encuentran presentes en el producto final de la obra artística y constituyen una específica visión del mundo y del universo caracterizada por la presencia del mito” (p. 155). En síntesis, lo que dice es lo siguiente:

Contenido y forma de la inspiración (x) = visión del mundo (y) = mito (z)

$$x=y=z$$

No otros diríamos que  $x=z$ , y que  $y$  es la causa de  $x=z$ .

Pero lo que constituye lo fundamental de esta Conclusión es (¡al fin!) la caracterización de la conciencia mítica. Y hablamos de caracterización, refiriéndonos a la enumeración que se hace de los elementos que constituyen el mito. Pueden sintetizarse así:

1) Sentimiento de continuidad del hombre con la naturaleza, y ambos inmerso en el cosmos. “En Lorca es evidente esta identificación, la cual toma un lenguaje metafórico a través del ‘árbol’, de la ‘flor’ y en forma más vaga de los símbolos arquetípicos del ‘caballo’ y del ‘pez’” (p. 157).

2) Impulso permanente de antropomorfización que se proyecta a todo el mundo orgánico e inorgánico. En el romance “Preciosa y el aire”, tenemos “una visión fantasmagórica, deslumbrante y agresivamente antropomórfica del viento en la imagen de un ‘sátiro de estrellas bajas con sus lenguas relucientes’ que persigue a la gitana atemorizada” (p. 157-8).

3) A los atributos de la sustancia se le asigna la calidad de lo real y objetivo. La luz de la luna en el "Romance onámbulo", adquiere la consistencia de una flor ('polisón de nardos').

4) La casualidad existe en la conciencia mítica con leyes distintas de la del conocimiento conceptual. La luna se relaciona míticamente con la muerte del hombre muchas veces.

5) No diferenciación entre vida y muerte, realidad y sueño. En el "Romancero gitano", es frecuente esta desaparición de límites entre lo real y lo irreal (mítico); de tal modo, que ya estamos en un plano, ya en otro.

"La inmersión de la conciencia mítica en la totalidad del universo converge, al traducirse en formas artísticas, en la metáfora, cuya característica esencial es el mecanismo sintético de apercepción. De ahí que una visión mítica del mundo sea al mismo tiempo, lingüísticamente hablando, una visión metafórica del mundo" (p. 172).

Por nuestra parte, establecemos que este estudio del señor Correa presenta los indudables valores positivos de la adecuada interpretación material ('diccionario') de la poesía de García Lorca. Pero hubiéramos deseado otro orden en la exposición de las materias. En la Introducción nos estableció los principios teóricos sobre los cuales basaría su estudio. Muy bien. Pero, ya que nos anticipó que sería el mito el centro de todo lo que vendría a continuación, consideramos natural colocar su Conclusión después de la Introducción, por paradójal que resulte. En seguida, ya que los capítulos III, IV y V, que hemos llamado "en profundidad", son los mejor logrados de todo el libro, es también natural que a la Conclusión sigan dicho capítulos. Por último, recordando que, dentro de los estudios "en extensión", es el capítulo VI el más afortunado, es lógico situarlo a continuación del V, y luego el I y el II. Habría sido conveniente, entonces, una verdadera Conclusión que uniera y completara lo vacíos que hemos señalado. En consecuencia, para el mejor aprovechamiento de este libro, recomendamos estudiarlo en el siguiente orden:

- 1.—Introducción
- 2.—Conclusión
- 3.—Capítulos III, IV, V
- 4.—Capítulos VI, I, II
- 5.—Conclusión: debe sacarla el lector).

Volviendo a los tres puntos establecidos en la primera página, que eran el resultado de lo que el autor nos había hecho suponer,

podemo decir que, respecto al primero, lo cumple en los capítulos III, IV y V; en cuanto al segundo, e tá plenamente logrado, ya que constituye el fundamento de todo el estudio; por último, creemos que el tercer punto no ha sido tocado. En todo caso, recordemos que criticar es siempre mucho más fácil que elaborar algo semejante a lo que se critica, y si nos hemos atrevido a usarla, es porque nos ha guiado el deseo de facilitar la lectura de una obra que, como la presente, tiene un valor estilístico muy superior a los posibles defectos anotados y que representa un pa o importante en la interpretación de la poesía de García Lorca.

EMILIO CAMUS