



Hipertexto 12
Verano 2010
pp. 98-117

**Del simbolismo a la estética metafórica:
tres poéticas del espacio físico como universo ulterior**

J. Pablo Ortiz-Hernández
University of Calgary

Hipertexto

Para lograrse el encuentro de un punto común en que converjan tres estéticas, al parecer tan disímiles, como las de Antonio Machado (1855 -1939), Federico García Lorca (1898-1936) y Jorge Luis Borges (1899-1986), sería necesario atender a una dinámica compartida dentro del campo de lo simbólico y metafórico que en su obra se hiciese presente y que pudiese plantear, al mismo tiempo, una retórica en que confluyan los discursos de cada uno de los poetas mencionados a lo largo de obras específicas. En un intento por conciliar las proclamas poéticas de éstos tres, se intentará trazar la vía simbólico-metafórica en que se inscriben tanto el *Romancero Gitano* (1928) de Lorca -y su alegórica visión del firmamento gitano- como *Campos de Castilla* (1912) de Machado y *Fervor de Buenos Aires* (1923) de Borges -dentro de la representación emotiva del suelo patrio o el espacio urbano-, para mostrar el proceso en que estas obras desarrollan una imaginería mitificante del espacio físico como parte constitutiva de la figura del poeta que desnuda una impresión enaltecida de su cosmos interior.

Es importante mencionar que el concepto de símbolo en relación con su referente (lo simbolizado), es entendido de manera diversa por los semiotistas y estudiosos de la Lingüística como en el caso de C. Pierce, que opina que el símbolo es una convención social arbitraria escogida para evocar un referente, al contrario del ícono -caracterizado por similitud con dicho referente- o del índice -que representa una relación de contigüidad-. Para F. de Saussure siempre se trata de la existencia de cierto vínculo analógico entre el símbolo y la realidad o idea simbolizada (Estébanez Calderón, 993). En consonancia con el lingüista suizo, Ducrot y Todorov tratan de ajustar la diferencia entre signo y símbolo, mencionando que en el signo, el significante y el significado mantienen una relación "inmotivada" (los sonidos no han sido elegidos por su adecuación o correspondencia con su concepto); en el símbolo, por el contrario,

simbolizante y simbolizado presentan una relación “motivada” y “no necesaria” (126). El símbolo para Bousoño, en cuanto signo, evoca una realidad que trasciende el objeto simbolizante, y porta un sentido oculto que apela al fondo irracional del inconsciente del sentimiento y la emoción. Por ello, en el término simbolizante no se percibe o intuye directa, ni racionalmente, el término o el concepto simbolizado (200).

En el caso de la metáfora, desde la retórica grecolatina, se la ha considerado como una igualación implícita, fundada sobre el principio de la analogía entre dos realidades, disímiles en algunos aspectos y afines en otros. Por su parte, la retórica contemporánea, en el momento de exponer los aparatos lingüísticos que se encuentran en la plataforma de la construcción metafórica, ha centrado su interés, más que en el aspecto comparativo, en el hecho previo de la semejanza (Estébanez Calderón, 662). Jakobson posiciona el origen de la metáfora no como un tropo literario sino como un fenómeno propiamente lingüístico que atañe a la vía de conocimiento y designación de la cosa por relaciones de semejanza. La metáfora sugeriría no un proceso de comparación sino de transposición, translación o desplazamiento de significado de un término a otro por semejanza latente entre las realidades designadas por ambos términos que, de forma similar a la metonimia, tendría sus basamentos en la translación por contigüidad (347-355).

Anterior a estas acepciones contemporáneas del símbolo y la metáfora, J. Moréas en un artículo publicado, en el suplemento del *Figaro*, describe una nueva estética en la que converge un grupo de escritores franceses que, conocidos por el público gracias al libro de Paul Verlaine (*Les poètes maudits*, 1884), comparten la necesidad de una ruptura con el Realismo y Positivismo anteriores coincidiendo en ello con los parnasianos y con J.K. Huysmans que en 1884 había publicado *A rebours*,¹ relato cuyo protagonista encarnaba, precisamente, la nueva estética decadentista que tendría gran influencia en la estética simbolista. La poesía, a partir de este momento, encarna una característica más espiritual, exigente y hermética, fundada en valores sugestivos del lenguaje y su capacidad de mediación entre la idea y la realidad a partir de un carácter metafórico y musical. Si bien el Simbolismo parte de la idea de que existen capas profundas que son imposibles de percibir por los sentidos y el intelecto, esta corriente marcará la poesía del siglo XX con su concepción de la intuición poética que se produce en el lenguaje simbólico y a su vez, la idea de la expresión de las relaciones y correspondencias que el lenguaje crea entre lo material y lo ideal, entre lo concreto y abstracto (Verjat, 983).

Cabe señalar que la idea de la poesía como un medio de conocimiento y explicación del “misterio del mundo” en consonancia con la concepción de A. Rimbaud del poeta como “vidente” que desentraña -o por lo menos trata de desentrañar- el sentido oculto de realidad, encierra una especie de platonismo (sólo a través del lenguaje se llega a las “ideas” o “esencias” de las cosas) y misticismo panteísta al concebir el universo como el símbolo de una realidad trascendente o “el libro de dios”. El símbolo se convierte así en “la expresión *indirecta* de un significado, que es imposible descubrir *directamente* y que es, esencialmente, indefinible e inagotable” (A. Hauser, 238). Sabemos que en España y América tanto Simbolismo y Parnasianismo residen en el origen del Modernismo. Habitan en Machado, J.R. Jiménez y R. Pérez de Ayala, advierte Shaw, una existencia y calidad de simbolismo entroncado con la lírica

¹ *A contrapelo* (Cátedra, 1984) o *Contra Natura* (Tusquets, 1980).

de la época (Modernismo-Alta Modernidad) que nos revela el apego de dichos autores por esta estética (151). Es conveniente mencionar que Lorca, a su vez, retoma los postulados de Paul Valéry² -que pasó de un simbolismo calcado a una poesía pura- para crear o, por lo menos, exponer su teoría del “duende” y sus concepciones sobre la inspiración poética, como se verá más adelante.

a) *Del presentimiento al símbolo*

Antonio Machado proporcionaría, como ha señalado Cerezo Galán, un carácter simbólico y sugestivo a la palabra, un estado musical al alma -a través de un sentimiento de raíces subconscientes-, como también, una intuición y textura abierta del sentido (18). Se marcaría el inicio, pues, de Machado en la poesía propiamente en 1903 con la publicación de *Soledades, galerías y otros poemas*, pero no es hasta *Campos de Castilla* (1912) que el poeta afianza la idea de liberar su poesía de elementos ocasionales y perecederos³. Es por ello que así se inaugura una nueva voz que canta sobre la vida interior, que reclama por una juventud no experimentada o dejada atrás; a la vez que se instaura una nueva expresión que resuena incesante sobre la idea de la patria, la muerte, el sueño y el misterio como discurso. Para hablar de la obra machadiana es de extrema importancia ubicarla en los parámetros si bien de la generación noventayochista,⁴ también es necesario aludir a las fuertes e

² “Un Valéry en España es un título tentador que habrá de escribirse” sostiene Gerardo Diego en el año de la muerte de Paul Valéry. Diego señala que “se pueden decir cosas bien interesantes sobre el hispanismo del poeta [...] sobre su amor por Góngora y sus viajes y residencias en España y sus españolas amistades. Y luego, sobre los principales capítulos que serían consagrados al estudio de su influjo sobre nuestros pensadores, artistas y poetas. Otra parte no menos sabrosa constituirá el tema de las versiones poéticas al castellano (Diego, 17-20). Menciona Erika Durante que Gerardo Diego decidió copiar, todos los textos de *Charmes*, ya que los ejemplares que llegaron a Madrid se agotaron rápidamente. Este hecho permitiría crearnos una idea de lo que se podría llamar el “efecto Valéry” y de su propagación en España. Un efecto que prescinde de cualquier apego especial por parte del poeta francés hacia España; puesto que él mismo llegó a mencionar que no poseía del idioma español sino pocas palabras, y una enorme pena de no conocer más. Además de lo anterior, Durante en su estudio, apunta que mucho después de 1945, cuando Diego expresó ese deseo de una obra enteramente dedicada a la relación de Valéry con España, aparece la tesis doctoral de Monique Allain-Castrillo: *Paul Valéry y el mundo hispánico*, obra que ha tomado en cuenta los distintos aspectos de esa recepción, varios artículos sobre relaciones específicas, como la de Valéry y Guillén, o la de Valéry y Borges, y análisis comparados de las traducciones al castellano del *Cementerio marino* (453-461).

³ José María Martínez Cachero, atribuye esta característica en referencia al desprendimiento de Machado de los moldes románticos e, incluso, algunos de los moldes estilísticos que el Modernismo había traído consigo (Menéndez Peláez, 508).

⁴ Cabe mencionar aquí, que entre aproximadamente 1890 y 1900 -como señala Julio Rodríguez Puértolas- empieza a hacer “acto polémico de presencia intelectual” en la Península Ibérica como en Hispanoamérica una “gente nueva”, según era llamada entonces, que nacidos entre 1860 y 1875, pretendían de maneras diversas crear una transformación de la cultura recibida. Si bien existía por primera vez en España y América un cierto reconocimiento mutuo, también se posicionaban los diversos grupos de escritores, en una dinámica de antagonismo -que como Clarín-, designarían como “modernos” o “moderistas” a los españoles que poseían algo indefinidamente nocivo que provenía de América. Es por ello que los españoles “nuevos” parecían estar divididos en pro y anti-modernistas. Es así que la polémica llevará a un planteamiento tradicional del problema del antagonismo entre modernismo y Generación del 98. Es este panorama el que -de manera nebulosa- pudiese esclarecer la duda con respecto al hecho de que los llamados modernistas y los llamados noventayochistas, según Rodríguez Puértolas, son escritores de una misma época en la que, al parecer, compartían los mismos conflictos y la misma actitud frente a los valores heredados (197-200).

imprescindibles correspondencias que con el Simbolismo francés sostenía. El arte simbolista pretendía, de alguna forma, “representar con la realidad todo el misterio definitivo que se encubre” postulando el manejo de un material atemporal en que confluyen mitos y ritos, fábulas y leyendas, sueños y alucinaciones psíquicas, que hacen del poema el único medio viable para expresar los estados de ánimo (Alain Verjat, 982). Como experiencia del absoluto y de la arbitrariedad del mismo signo, se crea en Machado una praxis retórica en la que el poeta es el ente que nombra y -a la manera de Mallarmé- sugiere poco a poco un misterio que es la esencia del símbolo y, a la vez -como Verlaine-, propone a su manera que es el símbolo la metáfora o la poesía misma.

Machado, como la mayoría de escritores del '98, percibía, aún, un fuerte potencial en la facultad representacional del signo lingüístico y como Gonzalo Navajas expusiera:

El mundo cognitivo y estético del momento en torno al '98 mantiene una aspiración universalizante y jerárquica en la que el texto literario se concibe a sí mismo como el vehículo privilegiado de un mensaje que debe crear un lenguaje y formas unificantes en las que toda una comunidad cultural puede reconocerse. Esa singular y en parte atrayente situación es irreproducible en la actualidad en la que la disgregación y la ruptura son los principios últimos sin que se conciba una *Aufhebung* o recuperación posterior reunificante. El marco epistémico del '98 se nutre todavía de una confianza subyacente en la capacidad representacional del signo y la viabilidad de una comunicación a partir de unos principios y lenguaje unívocos (179).

A todo ello podemos decir que existe en Machado, por igual, una amalgamación del símbolo en cuanto signo y es así que el poema, al igual que en sus contemporáneos -Lorca y Borges-, alcanza realidades superiores y transforma la experiencia del signo en una de carácter temporal histórico e intrahistórico. Es decir, la noción de la temporalidad y la intuición⁵ de la realidad próxima como también la lejanía de una ensoñación, descansan en un presente que encierra en sí mismo continuidad, dejando que “Castilla [como símbolo] miserable, ayer [dominador]”, en un plano de la conciencia de la voz poética, sueñe, espere o duerma. Para Concha Zardoya este proceso, a través de una detallada y “pormenorizada” descripción que rebasa los límites

⁵ Desde la perspectiva bergsoniana el término se reduce al entendimiento como incapaz de captar algunos datos de la realidad. El entendimiento incorpora a presión la vida en sus propios moldes. Es por ello que así se presenta el mundo de las cosas, que son inamovibles como partes de un espacio homogéneo. Tanto en Bergson como en la poética de Machado, la verdadera realidad se nos abre cuando nos podemos inmiscuir y sincronizarnos, al mismo tiempo, en el curso de los acontecimientos y, además, marchar (durar) con ellos como en una corriente de fluidos que caminan de la mano con la realidad misma. Es así que el concepto deja de ser concepto para transformarse en intuición (Bergson, 82). La idea de la conciencia y la temporalidad, en la voz poética que hoy nos concierne, no se transforma en un elemento infinito e infinitamente creador, sino en una energía finita, condicionada y limitada por situaciones, circunstancias y obstáculos, que pueden incluso solidificarla, degradarla, bloquearla o dispersarla. En la obra de Machado se inscribe la presencia de la existencia del cuerpo y el universo material para entender la temporalidad de la conciencia. Se inscribe una noción que reinstala la conciencia a su existencia concreta, que es condicionada y problemática. Podemos relacionar lo que en su estudio sobre el pensamiento de Henri Bergson, Michael Barlow destaca en correspondencia con la importancia de la “duración real” como un dato de la conciencia despojado de toda supra-estructura intelectual o simbólica en su simplicidad originaria (96). En su *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia*, Henri Bergson argumenta sobre la preservación de la memoria que, ésta puede ser vista como una creación totalizadora, ya que en ella cada momento, aún siendo el resultado de todos los momentos precedentes, es absolutamente nuevo respecto a ellos (65).

paisajísticos, presenta la sugerencia de otra realidad que es, justamente, la historia de España. El símbolo de lo espacial entra en la dimensión del tiempo para asumir un carácter regional y oportunamente castellano (213). “A orillas del Duero” se inscribe en esta impronta y, cómo opina Zardoya, el camino al comienzo del poema se limita a una pedregosa “quiebra” por la que el poeta sube y va ascendiendo de manera solitaria - bajo el agotador sol de julio- pidiendo un poco de sombra. En las colinas y cerros en que habitan águilas se percibe un aroma a tomillo el cual -muy a la manera de Proust- transporta al poeta a contemplar el horizonte y el vasto paisaje que en sus ojos se extiende. Los ojos del poeta serán el instrumento que aísle cada elemento de la realidad, mismo instrumento por el que las colinas adquieren la simbología de un viejo escudo destruido, que la guerra y el tiempo han “cosificado”; y es así que el paisaje está al servicio del hombre, al servicio del pasado personal e histórico (213-214).

La figura emblemática del carácter español, como se ve, se hace presente y transforma, como ha apuntado Debicki, las escenas y los elementos de la naturaleza en correlatos de “actitudes subjetivas”, evitando en todo momento el “decorativismo” que caracterizaba a la poesía modernista (24); cabe aquí volver a subrayar la fuerte comunicación que con el Simbolismo Machado poseía. En “Campos de Soria” de acuerdo con Debicki, Machado combina dos tipos de descripción para desplegar la doble actitud del hablante hacia la antigua ciudad:

¡Soria fría, *Soria pura*,
cabeza de Extremadura,
con su castillo guerrero
arruinado, sobre el Duero;
con sus murallas roídas
y sus casas denegridas!

¡Muerta ciudad de señores,
soldados o cazadores;
de portales con escudos
con cien linajes hidalgos,
de lagos flacos y agudos,
y de famélicos galgos,
que pululan
por las sórdidas callejas,
y a la medianoche ululan,
cuando graznan las cornejas!

¡Soria fría! La campana
de la Audiencia da la una.
Soria, ciudad castellana
¡tan bella! bajo la luna.

Es claro que Debicki vislumbra una perspectiva distanciada e idealizada que se acentúa en el contorno de la ciudad y es por ello que Machado nos transfiere su grandeza histórica (25). Al mismo tiempo, se presenta una perspectiva que reside en la imagen de sus muros estropeados, los escudos deteriorados -nuevamente- y sus calles fantasmales / solitarias, donde la luna, como entidad reflectora, ilumina y tiene la capacidad de revelar el mundo a través de sus propiedades simbólicas que se repetirán en autores como Lorca y Borges. Debicki confirma la opinión de Bousño respecto a

“Campos de Soria”, mencionando que Machado edifica símbolos “disémicos”⁶ para objetivar los estados de ánimo y para instaurar la experiencia fundamental a partir de referentes personales específicos (en el caso de *Soledades*) o a partir de temas históricos y nacionales como puede verse en *Campos de Castilla* (25). Si bien las calles fantasmales y solitarias despliegan un tono temporal-historicista de la España desolada que los ojos del poeta aprehenden, la dinámica simbólica de *Campos de Castilla* va de la mano con la idea de una soledad nacional. Bousoño se mantiene firme al señalar la importancia del símbolo disémico de la “soledad” y el “silencio” reiterado constantemente en la obra del sevillano como en el caso del poema “A Juan Ramón Jiménez”:

Calló la voz y el violín
apagó su melodía.
Quedó la melancolía
vagando por el jardín.
Sólo la fuente se oía.

Para Bousoño este constructo poemático transporta irremediabilmente a una sensación silente y solitaria, ya que la absoluta desnudez del paisaje -sea natural o pictórico- no produce en la voz poética que contempla una impresión de soledad tan fuerte como cuando es notable, en medio del pesimismo, un elemento “incomunicado” (el violín silenciado o el jardín solitario) ante el espectro de “lo solo” (233). Compartimos la posición de Bousoño al mencionar que un paisaje decididamente yermo no posee “soledad” en sentido preciso, o es más difícil que en ese caso se haga patente con bastante eficacia (233). Es claro que el espacio vacío toma fuerza en su silencio cuando es interrumpido por un sonido único como el caso del agua de la “fuente”. Es por ello que Machado, como Bousoño apunta, usa el susurro de ésta (el agua en la fuente) como símbolo del silencio y, a la vez, como símbolo de soledad ya que inconscientemente se asocia lo silente a lo desértico; y el agua que corre con la vida solitaria del espacio español (233).

A partir de todo lo anterior podemos delimitar que el poder de lo simbólico en Machado reside en su característica mediadora entre una realidad sensible o abstracta y su dirección profunda e indefinible, a lo que se suplanta y se ofrece como intuición o presentimiento. El símbolo en Machado cumple, entonces, una función exploradora de lo desconocido, lo oculto e inefable. Lo que nos resulta vinculable con la perspectiva de Jung al creer que la función original del símbolo es, precisamente, “la revelación existencial del hombre a sí mismo, a través de una experiencia cosmológica”. Para el

⁶ Carlos Bousoño explica la causa de las posibilidades del *símbolo disémico* que reside en salirse de la lengua y coincidir en la síntesis con una nota característica de los contenidos anímicos “reales”, que nos da la “impresión de la individualización que es propia de éstos”. Lo que Bousoño propone es destruir el carácter analítico de la lengua y ofrecer los diversos elementos de una complicada significación en vertientes de “concomitancia y síntesis”. Dicha síntesis nos dará un elemento *modificado* que se encontrará representado por un sintagma que, probablemente, resida fuera del poema. Lo que tenemos dentro del poema es un universo *modificante* como conjunto de palabras que desprenden una cadena de *signos de sugestión* que contribuirán a un mismo clima emocional dentro de la estructura poemática. Por tanto, los *símbolos disémicos* vendrían a ser *signos de sugestión*, aunque tal proposición no pueda darse al revés ya que el concepto de “signo” -para Bousoño- es más amplio que el de “símbolo” porque incluiría también las voces unidas que entre sí originan una misma atmósfera poemática a partir de su sentido lógico (219-220).

pensador suizo la idea freudiana de que el símbolo remite a un sentido oculto, se contraponen con la hipótesis -freudiana también- de que el símbolo sea una forma de enmascaramiento de deseos censurados. Por el contrario, el campo de lo simbólico derivaría de una manera de comportarse la psique a la hora de internarse en la esfera de lo que desconoce y le resulta inefable (110-115). El símbolo en *Campos de Castilla* va más allá y expresa una realidad trascendente y desconocida cuyo sentido se va descifrando mediante una interacción de lo consciente e inconsciente.⁷ Si bien hay una *gnosis* de la historia por parte del hablante, es preciso señalar que el tiempo presente simboliza la negación de la misma historia -o del ser-, ya que como Zardoya ha expuesto:

El paisaje natural se ha convertido en un paisaje histórico: es un *expaisaje* histórico, para ser más exactos. Porque el presente no cuenta, no vale, no es: Castilla -España- está envuelta en harapos y desprecia cuanto ignora. El poeta deja de evocar históricamente y vuelve a mirar al paisaje con sus ojos físicos. Declina el día y los campos se oscurecen. El camino se tiende hacia la vida humana como un puente de blancura. Y la vida se abre a él para servirle (215).

El poema “Por tierras de España” comparte esta característica de negación del ser y podría inscribirse en esta dinámica que trastoca el símbolo del duelo a través de “un fúnebre paisaje -un *expaisaje*”, como Zardoya diría, que es evocado por un poeta melancólico; tal es el caso, por igual, de “Caminos”:

El viento ha sacudido
los mustios olmos de la carretera,
levantando en rosados torbellinos
el polvo de la tierra.
La luna está subiendo
amoratada, jadeante y llena.

Tres elementos funcionan como símbolo de pérdida y duelo en este fragmento: el “viento” y los “torbellinos” como dos dispositivos de devastación y desprendimiento que arrasa -diríamos- con todo lo que habita en la “tierra”; además de la “luna” iluminadora que, nuevamente, es el mecanismo revelador del pésimo y desértico paisaje. Es así que lo expuesto por Jung sobre el desplazamiento del símbolo a un “más allá” de sí mismo hacia un sentido aún inasible y oscuramente sentido, nos remite a una “inexpresabilidad” que nos resulta poco satisfactoria en el plano objetivo de la lengua, pero que en el plano del espacio poético es parte de una conciencia colectiva y de conjuntos simbólicos que siguen actuando como modelos o arquetipos de conocimiento y comportamiento (164). Es importante mencionar aquí que, a partir de esta “inefabilidad” en la expresión, podemos marcar la relación entre Machado y la Generación del ‘27 tratada ya por Debicki en una dinámica que, lejos de la oposición que la crítica ha puesto entre el noventayochismo y el ‘27, ha sintetizado y hecho evidentes las correspondencias de la obra del sevillano -en el último periodo de sus *Campos de Castilla*- con el adelgazamiento y simplificación de vocabulario de la generación que le sigue (25).

⁷ Cf. mi artículo: “Voz poética, temporalidad y conciencia: dos poemas en *Campos de Castilla* de Antonio Machado”. *Destiempos* 3. (2008):12 pp.

b) *La metáfora de una conciencia mítica*

En este último sentido podríamos ubicar la obra que Federico García Lorca desarrollaría en su totalidad aunque se pueda encontrar su más claro ejemplo en el *Poema del cante jondo*⁸ (1921) y el *Romancero Gitano* (1928).⁹ Ya lo ha mencionado Ernst Cassirer que no podríamos hablar de un descubrimiento de la realidad subjetiva en el mito si fuese acertada la noción -ordinariamente concebida- de que el concepto del “yo” y del alma fundamenta la apertura de todo pensamiento mitológico (197). En el campo de la crítica simbólica y la mitocrítica nos tropezamos frente al problema, como señala, Blanco Aguinaga, de la cultura popular en el mundo moderno. Y es que el “RG por una parte trata de personalísimos poemas en los que la nota dominante es la angustia del hablante ante una realidad social agresiva y violenta que impide toda práctica de libertad -básicamente, libertad erótica-”. Al mismo tiempo que tenemos, al margen del poemario, las asociaciones simbólicas “freudianas” que la crítica ha tratado de dar al RG con empobrecidos ejemplos (navajas como peces; dura luz de naipe; toros y caballos; niño de junco) que sólo adelgazan su potencial como texto poético.

Se encuentra al igual, en dicha obra, un proceso metafórico a través de personajes y espacios que se mitifican en tanto que se objetiva la experiencia, “por tratarse de romances:¹⁰ tradicional medida en que la narración, descripción y exclamación lírica, con toda su originalidad, tienen -a la manera relativamente tradicional- su lugar exacto” (Blanco Aguinaga, 316). Dentro de esta estela de perspectivas críticas se localizan, así, imágenes de corte esencialmente vanguardista como también una sencillez dramática en la narración o la descripción. Según Blanco Aguinaga se trata en el RG de fundir, incluso, la imaginación surrealista con la tradición popular andaluza, así como de llegar con ello al mayor público posible. Todo esto con la intención de “humanizar”¹¹ la poesía en un sentido machadiano, respondiendo, primero, a un profundo instinto poético popular consciente-inconsciente y, segundo, a un conocimiento certero de que nada es difícil para el pueblo, ni nada demasiado fácil para el intelectual “auténtico” (317).

La obra de Lorca, de manera unificadora, presenta arquetipos que cumplen la función de provocar imágenes primordiales e ideas análogas en lectores de diferentes rubros -incluso culturas- ante situaciones fundamentales parecidas; al mismo tiempo que sienta la base de su formación en manifestaciones culturales del tipo mítico o a manera de leyenda. Así lo mítico, como Correa ha descrito, se nos da en el RG en una

⁸ Se puede considerar esta obra como la primera gran cristalización neo-popularista, según García Posadas, ya que sin él no hubiera sido posible lo que el RG logra asentar de manera excepcional: el sentido del misterio, patetismo, su orientación a los grandes enigmas del amor, la muerte, el dolor y la pena (17). Además de volver “lo gitano” en parte del patrimonio y emblema nacional español.

⁹ A lo largo de este trabajo se abreviará RG.

¹⁰ García Posadas sitúa en la figura de García Lorca la culminación de la renovación del romance iniciada en el s. XIX por Duque de Rivas y Zorrilla, quienes le devuelven su raíz narrativa, tras el lirismo del *Romancero nuevo* y la agonía del género en el s. XVIII. Para G. Posadas, el Modernismo volvería al romance lírico consiguiendo un ritmo novedoso, asonancias y encabalgamientos brillantes. Según G. Posadas, Lorca conocía perfectamente la evolución del romance dejando atrás el modelo modernista heredado por J.R. Jiménez, pero al mismo tiempo fundiendo la característica narrativa y lírica, a la vez del romance, sin que se perdiese la calidad del mismo (20).

¹¹ Vale la pena mencionar aquí, que en estos años Ortega y Gasset había explicado y “predicaba” la “deshumanización” del arte y que frente a ello Machado proponía la posibilidad de crear una nueva poesía a través de un nuevo romancero (cf. “Arte deshumanizado y rebelión de las masas” en la obra citada de Blanco Aguinaga).

visión que apunta “hacia el hombre de carne y hueso que va dejando por donde quiera la huella de sus pasiones elementales y violentas, sorprendido en todo momento por la presencia ineludible de la muerte” (39). Lorca ha puesto la intangibilidad del mito en el plano de lo vitalmente tangible en “una modalidad de acontecer biográfico individual y colectivo”. Y es por ello que el gitano (llámese: Juan Antonio de Montilla, Antoñito el Camborio, Preciosa o Soledad Montoya) se nos expone como una figura épica que avanza en la línea de su destino “empujado por fuerzas oscuras” (Correa, 39).

Para Christopher Maurer, Lorca delimita su estética y usa como pretexto la figura de Góngora para crear una alegoría de su propia concepción de la metáfora. Maurer sostiene que “en un principio, lo que García Lorca admira en Góngora es su actitud hacia la naturaleza”. Maurer, además, define la naturaleza, en términos de Machado, como *‘todo lo que aún no es arte, incluyendo en ello el propio corazón del poeta’*. En conexión con el mundo fenomenológico, de acuerdo con Maurer, Góngora creía que el artista debía “ordenarlo, recomponerlo, no imitarlo”. Apunta así Maurer que, Lorca reconocía en Góngora el uso de una metáfora “eternizante” y no sólo el uso de elementos emotivos; además de creer Lorca -como Góngora- en el peso y las limitaciones que trae consigo la inspiración¹² en el proceso de creación de un poema (Maurer, 16-17).

La metáfora y la visión serán los recursos a los que Lorca atribuiría gran importancia en la creación poemática. Lorca en “La imagen poética de don Luis de Góngora”¹³ comenta que, para que una metáfora cobre vida, es necesario cubrir ciertas condiciones esenciales: forma y radio de acción -su núcleo central- y una redonda perspectiva en torno de él. Según Lorca, el núcleo se abre como una flor, pero en el radio de luz que lo rodea se puede encontrar el nombre de la flor y se percibe la calidad de su aroma. La metáfora está siempre regida por la vista, pero es la vista la que la hace limitada y le da su realidad. Aun los más “evanescentes poetas” tienen la carestía de delinear y delimitar sus metáforas y sus ilusiones. Y algunos, Keats o Juan Ramón Jiménez, se salvaguardan -por su plasticidad dotada de hermosura- del oscuro mundo poético de las visiones. La vista no deja que la sombra empañe el contorno de la imagen que se ha dibujado delante de ella (García Posada, 50-60). Para Correa, reside en las líneas del *RG* -a través de la metáfora “regida por la vista”- un anecdotario vital que incorpora lo fabular y lo mítico al mismo tiempo que imprime al poema un dinámico impulso épico nutrido de elementos de la naturaleza cósmica creando, así, una nueva realidad simbólica (39-40).

¹² Este término resulta problemático para Lorca y para hablar de ello tendríamos que atender a lo que el “duende” representa para el poeta granadino. Lorca da su concepción sobre la inspiración hablando de Valéry y el rechazo del poeta francés al “estado de inspiración” como el momento no-idóneo para escribir un poema. Para Lorca la inspiración no se conecta con un dinamismo creador, sino con una postura de recogimiento, ya que hay que dejar descansar la visión y el concepto para que puedan ser clasificados por la psique creadora. Para Lorca los místicos no producen su obra en el momento de iluminación sino cuando el “Espíritu Santo” los abandona y lo inefable se empieza a convertirse en algo legible. Hay que regresar de la inspiración como cuando se retorna de un país extranjero, según Lorca (Miguel García Posada, 67). Es en este proceso donde reside el concepto lorquiano del “duende”.

¹³ García Posadas, en síntesis, atribuye al *RG* una influencia gongorina ya que el texto está presidido por la idea de ver en Góngora al padre de la poesía objetiva y creador del sentido moderno de la metáfora, “que consiguió elaborar una obra poética capaz de resistir la erosión del tiempo” (22). Asunto que resulta capital para nuestro estudio porque en ello reside el fondo de la revolución gongorina y por tanto, en ello reside la capacidad del verso lorquiano de eternizar de manera mitificante sus objetos y personajes.

En el “Romance de la luna, luna”¹⁴ Correa entrevé la interacción de dos planos de la realidad alrededor de un núcleo emocional -que, para Lorca, es ése que se abre como una flor- que llena de dramatismo el poema. La luna funciona según Correa como el elemento que inaugura un rito con carácter de hechicería como también lo femenino en este dinamismo ceremonioso que es representado con la muerte del niño en la fragua gitana (41). El poema nos cuenta una sencilla y conmovedora historia: la muerte de un niño gitano en una noche de luna llena. Es en este escenario en que la realidad se transustancia en el mito de una forma atractiva, ya que la anécdota se diluye en un confuso y heterogéneo mundo de sensaciones que enlazan con lo primigenio y lo eterno: el recurrente temor ante la muerte. Lo que subsiste tras la lectura es, primordialmente, la impresión de lo fatal, pero todo se logra con la acción primaria del niño -que es en realidad una *no-acción*, ya que sabemos que está muerto- al mirar la luna. La vista, una vez más, es el vehículo por el cual el poema lorquiano, logra su cometido metafórico:

La luna vino a la fragua
con su polisón de nardos.
El niño la mira, mira.
El niño la está mirando.
En el aire conmovido
mueve la luna sus brazos
y enseña, lúbrica y pura,
sus senos de duro estaño.

García Lorca utiliza, mitológicamente, la imagen de la luna si bien para decantar el antropomorfismo “hechicero” del femenino astro, también y, cómo señala Correa, para adentrar al lector en una atmósfera mítica de completo hibridismo esotérico¹⁵ y misterio (41).

El recurso esotérico en Lorca es recurrente y se relaciona siempre con la metaforización “alargada” que el poeta realiza de la muerte. Ya en el “Romance sonámbulo” desde el inicio del poema es notable que el ser¹⁶ de los entes poetizados se nos da como *nulo* con anterioridad a todo lo que pudieran proyectar o, incluso,

¹⁴ Christopher Soufas ya ha estudiado este romance en particular y ha interpretado el carácter de consternación que Lorca tenía por la creatividad, mencionando que debería leerse como “una alegoría de las actitudes lorquianas existenciales y artísticas tanto previas como del presente, ahora personificadas en los gitanos” que descubren la ausencia de la esencia al ver el cuerpo muerto del niño. Soufas atribuye una cierta disposición del niño para ayudar a la luna misma que lo lleva a una muerte que se representa como la pérdida de la voluntad y la visión, “la cual son capaces de evitar los jinetes gitanos con los *ojos entornados*” (239-240).

¹⁵ Tomamos este término con su acepción de doctrina, conocimiento ancestral o rito de una corriente religiosa o filosófica, que es secreto, incomprensible o de difícil acceso y que se transmite únicamente a un grupo de iniciados. Como una disciplina de lo arcánico, se atiende aquí a todos elementos del universo que están relacionados entre sí por vínculos reales o simbólicos, recibiendo por ello, el nombre de correspondencias y, que al no ser evidentes, requieren ser descifradas. Para Faivre el axioma hermético de la correspondencia: *lo que está arriba es como lo que está abajo; lo que está abajo es como lo que está arriba*” evoca este principio. El “microcosmos” guarda relación con el “macrocosmos”. La naturaleza visible se relaciona con la invisible. Por tanto, La “naturaleza” ocupa un lugar esencial y sagrado en el “cosmos” (Faivre, s.e.) La naturaleza vive en todas sus partes y, es en este aspecto de la vida en que se funda el aspecto mágico del universo lorquiano.

¹⁶ Acerca de este tema en particular, cf. el estudio de Christopher Soufas citado en este trabajo.

alcanzar en un ambiente de completo esoterismo. La voz poética del “Romance sonámbulo” -como una conciencia de los personajes en éste (la gitana y el contrabandista)-, funciona como una entidad ritualizada que llama a la propia muerte. El caminar “sonámbulo” hacia una nada, como sostiene Christoph Eich, incorpora elementos tales como el barco, el mar o el caballo¹⁷ como una simbolización de espacios “identificables” que flotan libres como en un vacío donde los protagonistas co-existen, pero el único punto firme de existencia trágica en estos espacios es la “baranda” y, la propia “luna” (108). Estamos trasplantados, en el poema de Lorca, en un mundo al que sólo es posible acceder por medio del estado “verdoso” y surreal del sueño. Un mundo en que la muerte se presenta como dirección última y que sólo pone de manifiesto las preguntas que surgen a partir de la propia estructura narrativo-poética del romance: ¿de dónde vienen nuestros personajes?, ¿cuál es su origen? y/o ¿dónde reside dicho origen? Este aparente alejamiento del personaje por parte del poeta funciona como las dos caras de la moneda: por un lado se acentúa el origen mítico del objeto-personaje como ser inalcanzable y, por otro, lo pone en el nivel de lo “humano” - en términos de Blanco Aguinaga, lo “humaniza”- a través de condiciones y experiencias que no resultan ajenas a un posible lector (la tragicidad y el temor que la muerte representan). Lo que podemos responder es que tanto el contrabandista como la gitana aparecen como entes aislados y, es la muerte la que los aísla aún más consigo mismos; pareciera que habitan en soledad y su interconexión sólo es posible a través de la búsqueda o la espera en la muerte del *otro* como se lee en los siguientes versos:

Ella sigue en su baranda,
verde carne, pelo verde,
soñando en la mar amarga [...]
Los dos compadres subieron.
El largo viento, dejaba
en la boca un raro gusto
de hiel, de menta y de albahaca.

Es claro que el sueño es el espacio surreal-metafísico que nos permite, como una posibilidad incondicionada, poner a nuestros protagonistas en medio de las cosas o entre otros hombres, pero al mismo tiempo nos revela la imposibilidad insuperable de éstos; la imposibilidad cierta en tanto que la extrema posibilidad de la existencia es su renuncia a sí misma. Los entes poetizados de “Romance sonámbulo”, a través de una decisión anticipadora, reconocen la posibilidad de la muerte y esa metaforización de la muerte por parte del poeta, se hace alcanzable para el lector de la siguiente manera: 1) La baranda funciona como un símbolo decisivo en el que arrojar se anteponer al quedarse en el estadio del espacio vacío, como ya lo mencionara Christoph Eich, dando pie así al cumplimiento de la totalidad ontológica, a través de la muerte; 2) desde esta perspectiva, en tanto que el contrabandista sube a la montaña, el sabor a muerte -en la mera idea del viento- se le representa a manera de “de hiel, de

¹⁷ Según Correa, el caballo representa y funciona en todo el *RG* como el símbolo de la propia realización gitana y al ser elevado a la categoría de cósmica figura “sugiere la constitución de un símbolo mítico de significado cordial y afirmativo en oposición a la figura mítica del toro el cual con fusión con la luna es sugeridora de nefasto acontecer” o augurio de lo fatal (78).

menta y de albahaca”¹⁸ y, es así que, su conciencia de la muerte ya es certera desde mucho antes que ésta se presente. Pareciera que la voz poética, a manera de iluminación, le hubiese provisto de una capacidad para asumir su propia muerte a partir de la muerte que está por sucederse: la muerte de la gitana. Estamos, pues, en las postrimerías de un “umbral” que nos resulta físicamente próximo (el espacio de la naturaleza) pero que con el elemento cósmico (la luna) y los elementos mágico-esotéricos (la albahaca y la menta) bien podría tratarse del sueño nocturno o la transición de las almas a otro plano al que el hombre de carne y hueso no puede acceder aún. Es de esta manera como Lorca logra que vida, muerte y lo gitano se transfieran al plano de lo eterno y lo mítico.

Algo similar sucede en el espacio metafórico con el romance “Preciosa y el aire”, que más que un ritual mágico-fantasmal (como el “Romance sonámbulo) nos lleva a una práctica de cortejo sexuado-ritualizada a partir de símbolos antropomorfos innovadores. Para Correa, el viento que levanta la falda de la gitana; la pandereta de ésta como *luna de pergamino*; el sendero, el silencio y la luz cósmica del relámpago, con una insistencia en lo caliente y luminoso, funcionarán como un constructo simbólico-metáforico que revela el “empeño de posesión” por parte del “agresivo enamorado” de la joven (46), como se ve en los siguientes versos:

Su luna de pergamino
Preciosa tocando viene.
Al verla se ha levantado
el viento que nunca duerme.
San Cristobalón desnudo,
lleno de lenguas celestes,
mira la niña tocando
una dulce gaita ausente.

Como es notable y sin ahondar mucho en la historicidad e intertextualidad del propio título del romance,¹⁹ podemos decir que por medio de la fuerza agresiva, masculina y sexuada del viento a partir del antropomorfismo de sus instintos, además de la característica insomne del mismo es cómo Lorca logra eternizar y, por tanto, mitificar al amante-destellante. Además del espacio físico que se repite en Lorca para poderse dar esta mitificación de los personajes: el silencio, la noche y la luminosidad del propio relámpago -que en otros poemas se atribuye a la luna- que le da al viento una característica divina. Es así que estos usos le permiten a Lorca, según Debicki, aproximarse a la esencia o a la comunión con lo universal ya que la metáfora está al servicio de captar la “intensidad vital y primitiva del gitano mítico” (360).

¹⁸ Cabe mencionar la connotación mágico-herbolaria de la albahaca como elemento para permitir al alma trasladarse por el umbral sin que demonios y entidades negativas interrumpen el tránsito hacia el más allá (Zoraida Candela, 111).

¹⁹ No cabe duda que lo primero que se viene a la mente con este romance es la homónima cervantina: *La gitaniilla*. Aunque conviene mencionar lo señalado por García Posada en sus notas a la edición del *RG* que asevera el conocimiento del libro IV de la *Metamorfosis* ovidiana: “El rapto de Oritía por Bóreas” por parte de Lorca, así como las similitudes que de la obra ovidiana se desprenden. Además cabe y es justo señalar las correspondencias gongorinas que García Posada atribuye a esta estrofa específica, que conecta directamente con la sexta estrofa del *Polifemo* en la que el cíclope toca la zampoña para seducir a Galatea (110-114).

c) *Universos ulteriores: pasión por Buenos Aires*

Para enlazar la apasionada y mítica poesía de Lorca con la poética ultraísta de Borges, es necesario hacer alusión, antes que nada, a Jill S. Kuhnheim y su hoy capital: *Spanish American Poetry at the End of the Twentieth Century*; exhaustivo estudio que logra poner en el contexto de la poesía contemporánea lo que la creación ultraísta de Borges iniciaría con su “poética urbana”, muy a pesar de lo que los lectores más acérrimos de éste hayan llegado a opinar acerca de su *Fervor de Buenos Aires* (1923).²⁰ Este pequeño poemario, en comparación con la totalidad de la vasta y rica obra del argentino, ha sido relegado -por la crítica contemporánea- a un lugar rezagado en que el mismo Borges tratara de posicionar esta colección ya entrada su carrera como ensayista, narrador y poeta. Si bien Borges -como la crítica se ha empeñado en sostener- no estaba escribiendo sobre Buenos Aires en esta obra, sino sobre cualquier centro urbano; en términos de Jill S. Kuhnheim: “Borges intellectualizes, personalizes, mythifies, and dehistoricizes the particularities of Buenos Aires in the 1920s”. Kuhnheim propone que esta obra, en específico: “tell a story about the city [and] the poetic speaker in this collection meditates on the city and finds in it his own metaphysical dilemmas” (82-83).²¹ Como es evidente no hay una historia literaria que pueda abarcar todos los aspectos necesarios para dar de Borges una imagen coherente y válida. De acuerdo con Oviedo, la maestría de la obra borgiana no sólo se limita al escribir de un modo totalmente innovador en la América Latina de su tiempo sino a un “pensar e imaginar” la literatura desde un ángulo que implica una revolución donde el leer, escribir, recordar, imaginar, razonar y soñar confluyen en lo que éste ha llamado “el estatuto borgiano”: esto es, una completa reflexión e invención tanto de la literatura como de sí mismo en su papel como lector y autor al mismo tiempo (15-16).

A parte de dirigir e, incluso, colaborar en revistas de vanguardia como *Proa*, *Prisma*, *Martín Fierro* y *Nosotros*, para 1920, Borges se dedica a crear los poemas que formarían sus primeras colecciones poéticas difundiendo el credo ultraísta; por igual, organizando actividades con vanguardistas argentinos y practicando una forma moderna de criollismo, aplicando la imaginería del ultraísmo, ya fuese a la descripción urbana o al universo gauchesco (Oviedo, 19). Para Zunilda Gertel es necesario considerar tres momentos decisivos en la interrelación de los principios poéticos de Borges: 1) ciclo ultraísta, que abarca sus años en España (1918-1921) y el ultraísmo porteño -que veremos claramente en *FBA*-; 2) fracaso, rechazo y deserción del ultraísmo (1930-1958) y 3) poesía personal por la vía mítico-metafísica de la cual su plenitud se ubica en el año de 1960 con la publicación de *El hacedor* y el año de 1964 con su *Obra poética* (Gertel, 46). Aunque no es difícil rastrear el “fantasma del ultraísmo”, como Borges lo llamaba, a lo largo de su obra, serán *FBA* (1923), *Luna de enfrente* (1925) y *Cuaderno de San Martín* (1929), las tres obras que se acerquen a esta estética.

Por la cercanía de Borges con la generación lorquiana y sin lugar a dudas, con el movimiento de vanguardia que, efervescente, se encontraba en esas instancias, *FBA*

²⁰ A lo largo de esta sección se abreviará *FBA*.

²¹ Estos mismos postulados tienen perspectivas similares en los estudios de Paul Cheselka (*The Poetry and Poetics of Jorge Luis Borges*. New York, Peter Lang, 1987); Zunilda Gertel (*Borges y su retorno a la poesía*. Iowa City: U. Press and Las Américas Publishing, 1967) y Saúl Yurkievitch (en “Borges, poeta circular”. *Expliquémonos a Borges como poeta*. Ed. Ángel Flores. México: Siglo XXI Editoriales, 1984).

será una obra que reúne un vocabulario novedoso, desconcertante y excesivamente subrayado; una obra de paradójica realidad que se encuentra plagada de giros locales y usos arcaizantes del vocabulario español; así como toques barrocos o de ingenio conceptista (Heft, 230). Para Gertel el ultraísmo de Borges se remite a Rafael Cancinos-Assens y la relación del poeta argentino con los ultraístas españoles. Algunas características de esta corriente podrían conectarse con movimientos como el expresionismo alemán, el cubismo, el futurismo y el dadaísmo, pero tanto Borges, Guillermo de Torre como Eugenio Montes fundamentan su estética en el rechazo al modernismo -por lo cual existe una desarmonía en la continuidad del arte-, una síntesis dialéctica y, por último, no una ruptura con toda la tradición,²² sino un nuevo enfoque de la misma.²³ Borges habla de ello en su artículo “Al margen de la moderna lírica” - publicado en la revista *Grecia* (1920)- y señala que:

En todos los países donde han surgido las modernas tendencias, en Bohemia, en Francia, en Alemania y en España, la crítica las ha sacrificado sobre la vieja cruz de claridad y de eurytmia. No han advertido en la labor ultraísta más que los barroquismos de la forma, sin inquietarse del espíritu del nuevo ángulo de visión que la subraya. [...] Hoy triunfa la concepción dinámica del *kosmos* [...] para expresar la milenaria juventud de la vida que, como [el poeta], se devora, surge y renace en cada segundo. [...] Queremos descubrir la vida, queremos ver con ojos nuevos. [...] El ultraísmo no es quizás otra cosa que la espléndida síntesis de la literatura antigua [...] que considera las palabras no como puentes para las ideas, sino como fines en sí [...] (Verani, 259-251).

Y es con estas premisas que Borges inaugura su poemario con un afán de “descubrir la vida” a lo largo de las calles bonaerenses por medio de un “nuevo ángulo de visión”; tan así lo hace, que el primer poema que se desprende de *FBA* se titula “Las calles”. En esta pieza Borges, como menciona Gertel, profundiza en su apego por la metáfora y el ritmo como elementos unificadores de una nueva lírica además que su imagen metafórica lo lleva a descubrir el motivo conductor de sus inquietudes metafísicas (83). Ya habían señalado Wellek y Warren que imagen y metáfora se transforman en el mundo poético, específicamente, en el símbolo y los símbolos a los que llamamos “mito poético” (186). Para Paul Ricouer, la metáfora, al servicio de la función poética, es una estrategia de discurso por la que el lenguaje se despoja de la función de descripción directa para llegar a un nivel “mítico” en que se libera, su función de descubrimiento; además, de “operar un cambio” entre el poeta y el mundo, gracias al cual crecen juntas la vida individual y universal (326). Vamos a ver -en Borges- que tres son los problemas que preocupan al poeta: el lenguaje, lo mítico y por supuesto, el arte de la escritura.

La operación de este proceso tripartita en Borges y su cosmos se inicia en su poemario introduciendo la ciudad como si se implantase un nuevo monarca al mundo.

²² Según Gertel, los análisis de la nueva poética vanguardista en relación con las letras del siglo XIX han revelado que existían numerosos puntos de vinculación con los caracteres de creadores como Poe, Baudelaire, Rimbaud, Verlaine, Mallarmé y/o Whitman (48).

²³ El ultraísmo perseguía una supresión de lo anecdótico, dando categoría lírica a los motivos derivados de la técnica y la vida moderna; una fusión de los estados anímicos (relación directa con el simbolismo); anular el objeto en la metáfora creando ultra-objetos; verso libre y ritmo por sobre todo (a manera de ideolecto); supresión de los signos de puntuación y lazos sintácticos; apego al espacio en blanco con el propósito de dar al poema un valor plástico; por mencionar algunos (Cf. Jorge Luis Borges. “Ultraísmo” originalmente publicado en *Nosotros*. (1921): 466-471, pero retomado por Hugo Verani en la obra que aparece en nuestra bibliografía, págs. 264-269).

Los cuatro puntos cardinales son testigos de este acontecimiento y lo particular se transforma en universal al reflejar su deseo de captar y comunicar el ambiente de la ciudad más grande y dinámica de América Latina en los años veinte, como quien descubre con asombro que la ciudad y el sujeto están interconectados. Buenos Aires es así, una ciudad que el poeta está re-descubriendo a su regreso de Europa. Las calles se presentan como una metáfora de la tierra prometida donde todo es posible. El horizonte y el espacio celeste se unen para crear un nuevo vínculo cósmico entre el hombre, Dios y el mundo, como se aprecia en los versos siguientes:

Son para el solitario [las calles] una promesa
porque millares de almas singulares las pueblan,
únicas ante Dios y en el tiempo
y sin duda preciosas.
Hacia el Oeste, el Norte y el Sur
se han desplegado – y son también la patria – las calles:
ojalá en versos que trazo
estén esas banderas.

Esta unión de *espacio-tiempo-divino* y *espacio-tiempo-mundano* es posible captarla también en el poema “Campos atardecidos” donde su motivo -en el ocaso- en que con una audaz metáfora culterana, conjugando lo terrenal y lo divino, une al mismo tiempo ascenso y opresión; éstos dos elementos, según Gertel, funcionan como una representación del fracaso de lo cotidiano (56), que a nuestro ver, resulta como el fracaso del lenguaje anterior al ultraísta para expresar ese mundo “ulterior”, como puede verse en los siguientes versos:

El poniente de pie como un Arcángel
tiranizó el camino.
La soledad poblada como un sueño
se ha remansado alrededor del pueblo.
Los cencerros recogen la tristeza
dispersa de la tarde. La luna nueva
es una vocecita desde el cielo.
Según va anocheciendo
vuelve a ser campo el pueblo.
El poniente que no se cicatriza
aún le duele a la tarde.
Los trémulos colores se guarecen
en las entrañas de las cosas.
En el dormitorio vacío
la noche cerrará los espejos.

Borges en estas líneas deja claro lo que encontraremos más adelante a lo largo de su obra: la noción de que el mundo es nuestra invención, ilusión o apariencia es introducida. Sobre este particular señala Oviedo que “el ejercicio superior de la mente, en la poética borgiana, no está ligado a la búsqueda de la verdad, sino al de la pura y desinteresada especulación, que se entretiene en la belleza de los argumentos o en el arte de producir convicción usando testimonios maleables” (20); o, en términos de Ricoeur, la interacción poética se puede dar en el plano de la predicación o especulación. Esos “espejos” que la noche cerrará en el “dormitorio vacío” se acercan a lo expuesto por Ricoeur y su visión sobre la interacción del poeta con el mundo, ya que

como Machado o incluso Lorca -tomando la perspectiva de Ricoeur-, Borges estaría alterando el código lexical y creando un sentido con todo el enunciado que contiene la palabra metafórica (209). En Borges es notable una economía conceptual que lleva sus metáforas, como diría Ricoeur, “al redil de la palabra”. Borges desvía la retórica para crear una ciudad mítica y universal, “retornando”, como indicaría Gertel, a la poesía misma. Dicha poesía estará creando la idea, a través de la especulación (los espejos): 1) una obsesión borgiana de la realidad como meras imágenes, 2) el tiempo y el espacio como elementos duplicables y 3) la noción de infinitud que se transmuta en el mismo lenguaje.

Escribir Buenos Aires significa para Borges el acceso a una palabra “nueva” o “clave”. Buenos Aires se convierte en la metáfora emocional y a la vez se transforma en un símbolo de “infinito laberinto”, como un espacio físico caótico en que el poeta busca su verdad. Esa “palabra clave”, en Borges, será su reiterado “espejo” y las multiplicables imágenes que de él se desprenden. Hay una idea de existencia múltiple dentro de la ciudad o el espacio urbano como se lee en “Inscripción en cualquier sepulcro”:

No arriesgue el mármol temerario
gárrulas transgresiones al todopoder del olvido,
enumerando con prolijidad
el nombre, la opinión, los acontecimientos, la patria.
Tanto abalorio bien adjudicado está a la tiniebla
y el mármol no hable lo que callan los hombres.
Lo esencial de la vida fenecida
-la trémula esperanza,
el milagro implacable del dolor y el asombro del goce-
siempre perdurará.
Ciegamente reclama duración el alma arbitraria
cuando la tiene asegurada en vidas ajenas,
cuando tú mismo eres el espejo y la réplica
de quienes no alcanzaron tu tiempo
y otros serán (y son) tu inmortalidad en la tierra.

El poema nos plantea algo puramente borgiano: hay que morir para que el retorno pueda darse, y el lugar idóneo para hacerlo es Buenos Aires -universal, mítica y eterna: una especie de Roma borgiana-. Es por ello que los espejos funcionan en su poética como la metáfora de la réplica y la permanencia absoluta de la “posibilidad” en los parámetros de lo terrenal y lo divino al mismo tiempo. Buenos Aires pareciera el sitio ideal para que este proceso se lleve a cabo y se continúe. La metáfora, pues, funciona en Borges como el vínculo que lo va a conducir a lo largo de su inquietud metafísica, por las calles y barrios de la legendaria ciudad. Gertel apunta que para Borges, en su sentido más amplio, la metáfora debe asumir casi una característica religiosa y demiúrgica (84). La visión, al igual que para Lorca, debe predominar y, después de ésta, el sonido -que es más la música en el verso-, para que la metáfora así, pueda darse; y en términos borgianos, ésta se transforme en “una identificación voluntaria con la finalidad de emociones” (Gertel, 86). Buenos Aires, de forma emocional -como apunta Kuhnheim-, se disuelve y reaparece ante los ojos del poeta para unificar pasado y presente, articulando lo rural y lo urbano para así acercarnos a una nostalgia de lo que ha dejado de existir pero se eterniza en la inmanencia del mismo espacio bonaerense (85).

El simbolismo poético, como ya hemos visto, entra en la categoría de la metáfora o, mejor, uno de los procedimientos por los cuales emerge el símbolo en la obra poética tanto de Machado, Lorca y Borges, es la metáfora. La metáfora en estos tres emerge como un discurso total sin aislar las palabras o las frases dentro de la estructura poemática. Para unificar así las poéticas de Machado, Lorca y Borges conviene señalar que sus manifestaciones estéticas, en términos de Prada Oropeza, sin duda se hallan más próximas a la lengua que el propio género narrativo (537). La vía simbólico-metafórica en que se inscribe el *Romancero gitano*, a manera de alegoría, pone de manifiesto con un lenguaje depurado pero a la vez de tono místico y arcano, el universo gitano al alcance del hombre que al presenciarlo, por medio de la lectura, se transforma en un “iniciado”. Lorca ha objetivado la poesía para ponerla en el plano de lo terrenal explicando entre sus líneas un horizonte más amplio y cósmico que hoy en día -muy a nuestro pesar- se ha vulgarizado, simplificado y comercializado para transformarse en un típico producto del “nacional flamenquismo” en la España contemporánea, poniendo en entredicho los verdaderos valores que el *Romancero gitano* reuniría como el texto más dramático y brillante de toda su generación.

Si la obra de Lorca, como ya lo hemos dicho, “humaniza” con un sentido machadiano la poesía, este sentido machadiano se hace presente en *Campos de Castilla* con la dinámica del mirar hacia fuera para poder explicar el adentro. Su lenguaje simbólico se rige por esta premisa: la mirada del poeta por el paisaje concreto -ya estuviese poblado o desolado-, en un momento histórico concreto, y como mencionara Blanco Aguinaga “históricamente determinado y abierto” hacia una Historia colectiva, que pudiera ser la Historia de todos (242). En *Fervor de Buenos Aires* de Borges la ciudad platónico-ultraísta así vista por el poeta, -que puede ser la *ciudad* de todos-, se metaforiza a través de una obsesión por el fatídico “Sur” y por las calles que se transforman en parte de su “entraña” meditativa. La especulación sobre el tiempo, el espacio y la existencia toma tonos filosóficos y universales al contraponer metáforas que muestran el proceso en que esta obra -al igual que la machadiana y la lorquiana- desarrolla una imaginería mitificante del espacio físico como parte constitutiva de la figura del poeta, desnudando una infinitud de impresiones glorificadas de su firmamento interior. La postulación del sentido nuevo de la significación simbólica, en las obras de éstos, es el trabajo de todos los elementos que se entretajan en las relaciones semióticas de su discurso. Muy a la manera que Ricoeur lo expondría, podemos decir que el movimiento del discurso poético de estos tres artistas se nos revela como un hecho por el cual se abre una relación disímil al de la lengua común, con los infinitos semánticos, no de referencia a ellos, pues su dispositivo significativo no es el signo, sino el símbolo; por ello logramos decir que la disertación poética tanto de Machado, Lorca y Borges, al descansar en el efecto estético y no en el designativo-cognoscitivo del discurso cotidiano de la lengua, postula una nueva situación, nos obliga a ver de otra manera nuestro mundo, nos ofrece una configuración de sentido que lo enriquece y lo abre a dimensiones inusitadas para el sentido común y para el conformado en las constelaciones semánticas de la lengua.

Obras citadas

- Barlow, Michael. *El pensamiento de Bergson*. México: FCE, 1990.
- Bergson, Henri. *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia*. Salamanca (España): Ediciones Sígueme, 1999.
- Blanco Aguinaga, Carlos. *Historia social de la literatura española* (vols. 2 y 3). Madrid, Castalia, 1978.
- Borges, J.L. *Fervor de Buenos Aires*. Buenos Aires: Emecé, 1969.
- "Al margen de la moderna lírica". *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica*. Ed. Hugo Verani. México: FCE, 1995.
- ""Ultraísmo". *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica*. Ed. Hugo Verani. México: FCE, 1995.
- Bousoño, Carlos. *Teoría de la expresión poética*. Madrid: Gredos, 1970.
- Candela, Zoraida. *Magia gitana*. Madrid: Robinbook, 2006.
- Cassirer, Ernst. *Filosofía de las formas simbólicas II: el pensamiento mítico*. México: FCE, 2003.
- Cerezo Galán, P. *Palabra en el tiempo: poesía y filosofía en Antonio Machado*. Madrid: Gredos, 1975.
- Correa, Gustavo. *La poesía mítica de Federico García Lorca*. Madrid: Gredos, 1975.
- Debicki, Andrew P. *Historia de la poesía española del siglo XX: desde la modernidad hasta el presente*. Madrid: Gredos, 1997.
- "Metonimia, metáfora y mito en el *Romancero gitano*" *Estudios sobre la poesía de Lorca*. Ed. Luis Fernández Cifuentes. Madrid: Istmo, 2005. 359-375.
- Diego, Gerardo. "Las versiones españolas de *Le Cimetière Marin*". *Garcilaso* 28. (1945): 17-20.
- Ducrot, O. y Tzvetan T. *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. México: Siglo XXI, 2005.
- Durante, Erika. "Paul Valéry como símbolo para las letras hispánicas". *Cultura del Otro*. (2005): 453-461.
- Eich, Christoph. *Federico García Lorca: poeta de la intensidad*. Madrid: Gredos, 1976.

- Estébanez Calderón, Demetrio. 1999. *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Alianza Editorial.
- Faivre, Antoine y Needleman, Jacob. *Espiritualidad de los Movimientos Esotéricos Modernos*. Barcelona: Paidós, 2000.
- García Lorca, F. *Romancero gitano*. Ed. Miguel García Posada. Madrid: Castalia, 1988.
- "La imagen poética de don Luis de Góngora". *Obras completas III. Prosa*. Ed. Miguel García Posada. Barcelona: Círculo de lectores / Galaxia Gutemberg, 1997.
- Gertel, Zunilda. *Borges y su retorno a la poesía*. Nueva York: Las Américas Publishing-U. of Iowa Press, 1967.
- Hauser, Arnold. *Historia social de la literatura y el arte* (vol. 2). Barcelona: Debate, 2004.
- Heft, Nicolás. *Jorge Luis Borges: bibliografía completa*. Buenos Aires: FCE, 1997.
- Jakobson, R. *Ensayos de Lingüística General*. Barcelona: Seix Barral, 1975.
- Jung, C.G. *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Barcelona: Paidós, 1981.
- Kuhnheim, Jill S. *Spanish American Poetry at the End of the Twentieth Century*. Austin: U. of Texas Press, 2004.
- Machado, Antonio. *Campos de Castilla*. Ed. José Luis Cano. Madrid: Cátedra, 1978.
- Maurer, Christopher. "Introducción". *Federico García Lorca. Conferencias I*. Ed. Christopher Maurer. Madrid: Alianza Editorial, 1984.
- Menéndez Peláez, Jesús (et al). *Historia de la literatura española* (vol. 3). León (España): Everest, 2005.
- Oviedo, José Miguel. "Sistema y estratagema de Borges". *Historia de la literatura hispanoamericana* (vol. 4). Madrid: Alianza, 2001.
- Prada Oropeza, Renato. *Literatura y realidad*. México; FCE, 1999.
- Ricoeur, Paul. *La metáfora viva*. Madrid: Trota, 2001.
- Shaw, Donald. *La Generación del '98*. Madrid: Cátedra, 1997.
- Soufas, Christopher. "Lorca y la ausencia existencial". *Estudios sobre la poesía de Lorca*. Ed. Luis Fernández Cifuentes. Madrid: Istmo, 2005. 227-259.

Verani, Hugo J. *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica*. México: FCE, 1995.

Verjat, Alain. "La poesía moderna". *Historia de la literatura francesa*. Ed. Javier del Prado. Madrid: Cátedra, 1994. 969-998

Wellek, René y Austin Warren. *Teoría literaria*. Madrid: Gredos, 1969.

Zardoya, Concha. *Poesía española del siglo XX* (vols. 1 y 3) Madrid: Gredos, 1974.