

ANÁLISIS TEXTUAL DE “LA AURORA” DE LORCA

Alberto ÁLVAREZ SANAGUSTÍN
Universidad de Oviedo

El poema que nos proponemos analizar es el titulado “La aurora” y pertenece al apartado III: *Calles y sueños*, de *Poeta en Nueva York*, una de las obras más discutidas, por lo que supone de ruptura respecto a sus producciones anteriores, de Lorca.

El poema consta de cinco estrofas de cuatro versos cada una y establece una neta distinción entre las dos primeras en las que predominan los versos de nueve sílabas: vv. 1,5,6 y 8 -de ocho son los vv. 2 y 7, de diez el verso 3 y de once el 4-, y las tres últimas en las que los doce versos son alejandrinos.

Frente a otros poemas de Lorca de su producción anterior, e incluso de esta misma colección, en los que se sirve de la métrica tradicional, o de una combinatoria de métrica tradicional y verso libre, el texto de “La aurora” es una sucesión de versos, con tendencia a la uniformización, de finales extraordinariamente variados. Sólo hallamos mínimas asonancias entre los finales de los versos 1 y 15 (ée), entre el 2 y el 13 (éo), entre el 3 y el 9 (óa) y entre el 5, el 10 y el 18 (fe).

Esto no significa que el poema se resienta en su unidad sino que, como suele ser habitual en la versificación libre y blanca, para lograrla se ha de recurrir a otros procedimientos: mediante recurrencias en todos los planos de la expresión: fónico, morfológico y sintáctico y del contenido: semántico. En ocasiones, algunos elementos irreductibles al análisis se explican recurriendo a un contexto más amplio: otras obras del autor o de la época permiten, al ampliar la base del análisis, llegar a soluciones satisfactorias.

En lo que respecta al ritmo acentual de los ocho primeros versos encontramos una persistente acentuación en cuarta sílaba (5 ocurrencias) y en octava (4 ocurrencias). En las tres últimas estrofas, de versos alejandrinos, hay un predominio de la acentuación en 3ª, 6ª y 10ª y 2ª, 6ª y 10ª, sobre otras variantes. En todo caso, la repetida acentuación en las sílabas 6ª y 13ª, ya que cada verso está dividido en dos hemistiquios de 7+7, contribuye a la unidad global. Los primeros versos marcan un ritmo más ágil que los últimos en homología con los contenidos que expresan. Hay que tener en cuenta que el alejandrino es el metro adecuado para los pasajes de sentido más abstracto y conceptual, y así se cumple en este poema en sus últimos doce versos.

En este texto se encuentran algunas recurrencias fonéticas muy significativas, cuando se produce una lectura global del poema. Así, el diptongo y las vocales del lexema *aurora* (au-o-a) suponen la inversión casi perfecta de las del sintagma *Nueva York* (ue-a-o).

Lo mismo ocurre entre *ciencia* (ie-ia) y *raíces* (ai-e). También hay una similitud fonética entre *aurora* (au-o-a) y *naufragio* (au-a-io). El paradigma fonético, representado por *aurora* se repite parcialmente, aparece diseminado a lo largo del poema. Así en *cuatro* (ua-o), en *columns* (o-u-a).

En lo que respecta a la morfosintaxis encontramos muchas construcciones semejantes, que contribuyen a visualizar y a dar mayor cohesión al poema. Las expresiones:

juegos sin arte
sudores sin fruto
ciencia sin raíces

repite la fórmula N + prep. + N. El comienzo de las tres primeras estrofas es idéntico, lo que contribuye a reforzar, por el juego de la redundancia, los contenidos expresados, al mismo tiempo que se marca una progresión de los mismos.

El texto no es formalmente muy complicado y no aparecen desvíos sobre el orden habitual en castellano. Todos los verbos están en presente salvo uno en futuro: "no habrá paraíso". Todas las oraciones son enunciativas activas, con predominio de las afirmativas sobre las negativas, y sólo encontramos una pasiva: "La luz es sepultada...".

La máxima complicación la encontramos en el nivel semántico al que vamos a dedicar nuestra atención preferente.

El título del poema, destacado en letras mayúsculas, abre al lector una serie de expectativas basadas tanto en el conocimiento del término aislado de sus contextos, y que se puede reducir a las acepciones que aparecen en los diccionarios, como de los usos que encontramos habitualmente y, sobre todo, en la tradición literaria.

Inicialmente las posibilidades de significación son máximas, pero a medida que vamos procediendo en la lectura se van concretando una, dos o tres posibilidades de lectura y hay que rechazar otras. Al mismo tiempo se instaura un juego diferencial con otras composiciones literarias en las que se ha partido del mismo *topos* para dar una determinada visión de la realidad. Este es el caso de García Lorca que, a lo largo de su trayectoria literaria, ha tenido en cuenta este *motivo* de la “aurora” o del “alba” para, a partir de ellos, ofrecer recorridos temáticos muy diversos como tendremos ocasión de comprobar en el transcurso de nuestro análisis y a partir del poema “La aurora”.

Diferentes títulos de composiciones lorquianas aluden al amanecer: MAÑANA, subtitulada, 7 de agosto de 1919 (Fuentevaqueros, Granada), p. 29; ALBA, subt. Abril de 1919 -Granada-, p. 53; ALBA, p. 176; MADRUGADA, p. 186; MURIÓ AL AMANECER, p. 343; ¡AMANECER Y REPIQUE!, subt. (Fuera del jardín). Dentro de sus obras en prosa, y en el volumen *Impresiones y Paisajes*, encontramos AMANECER DE VERANO, p. 910, antetitolado *Granada*, y que es la primera de una serie de composiciones referidas a esta ciudad y, finalmente, AMANECER CASTELLANO, p. 941, que constituye el apartado VII de *Ruinas* ¹.

Algunos de estos títulos tienen muy poco que ver con los temas que expresan los respectivos poemas. Así, el primero al que nos referimos: MAÑANA, desarrolla el tema de la canción del agua y sólo contiene dos menciones referidas a la mañana, el verso 13 que enuncia: “la mañana está clara”, y los vv. 31 y 32 en que, también refiriéndose al agua, dice el poeta: “Ella es niebla y es rosa de la eterna mañana”. En AMANECER CASTELLANO, sin embargo, ya encontramos el desarrollo del *topos* del amanecer: “... Por el horizonte se va abriendo una ráfaga de luz blanca que llena de claridad

1. Citamos por el tomo I de las *Obras Completas* de F. García Lorca hecha por Arturo del Hoyo y prologada por J. Guillén, Aguilar, Madrid, 1978.

sombría a los pardos terronales. (...) Las sierras lejanas tienen suavidades moradas y negras, las tierras se ocultan entre las nubes bajas de la niebla, de los cielos sin color está cayendo una llovizna de rocío... Va tomando un tinte rojo y rosado el abismo del crepúsculo...” p. 941. Veamos ahora cómo aparece en el poema “La aurora”.

Primera Estrofa.

El sintagma “la aurora” que titula esta composición, abre el desarrollo temático y, enseguida, recibe una concreción especial: “Nueva York,” pero ninguna temporal que, al margen de lo que expresa -momento que abre el día-, la sitúe en alguna de las cuatro estaciones del año o en alguna fecha histórica determinada. Sólo recurriendo a la colección en que se encuentra situado el poema: *Poeta en Nueva York*, podríamos presuponer, sólo presuponer, que se trata de un amanecer de Nueva York de los años 1929-30, años en los que Lorca vive allí y en que escribe esta composición. Pero no es necesario hacer esta lectura; es más apropiado pensar que el poeta no ha querido situar temporalmente su poema para conferirle esencialidad, para dar del amanecer de la ciudad, de la visión de la ciudad, una visión negativa que rebasa las circunstancias históricas de un tiempo concreto. En este sentido se diferencia también del fragmento en prosa AMANECER EN VERANO, referido a Granada. Aquí da su impresión de un amanecer de la entrañable ciudad en la estación estival: “Los montes lejanos surgen con ondulaciones suaves de reptil. Las transparencias infinitamente cristalinas lo muestran todo en su mate esplendor. Las umbrías tienen noche en sus marañas y la ciudad va despojándose de sus velos perezosamente, dejando ver sus cúpulas y sus torres antiguas iluminadas por una luz suavemente dorada”. Veamos ahora, en contraposición a este comienzo, cómo es el de “La aurora”:

La aurora de Nueva York tiene
cuatro columnas de cieno
y un huracán de negras palomas
que chapotean las aguas podridas.

Esta primera estrofa marca un fuerte contraste entre el sintagma inicial “La aurora” y el final “aguas podridas”. Las expectativas habituales que suscita el lexema “aurora” y sus semas: /blancura/, /luminosidad/, /colorido/, etc.,

parecen quedar negadas por el sintagma “aguas podridas” que significan la putrefacción y corrupción de lo orgánico de la naturaleza.

El sintagma “aguas podridas” encuentra su refuerzo, además, en otras expresiones que aparecen en los versos 2º y 3º. Las locuciones “columnas de cieno” y “negras palomas”, al lado de “aguas podridas”, permiten aislar semas comunes como /oscuridad/, /suciedad/, /olor desagradable/, etc., que no convienen a las previsiones que suscita el lexema “aurora” y que representan casi su antítesis.

Frente al despliegue eufórico que el *topos* de la aurora produce en otras composiciones poéticas del mismo Lorca en las que destaca el renacer de la naturaleza que despierta del sueño de la noche, de la quietud y la calma de las horas que preceden al amanecer, en este poema se da una expansión disfórica, negativa, que procederemos a analizar detenidamente.

En relación con estas otras composiciones de Lorca hay que decir que no es ésta la primera ocasión en la que el alba o la aurora sirve de marco y desarrolla un recorrido temático negativo:

Mi corazón oprimido
siente junto a la alborada
el dolor de sus amores
y el sueño de las distancias.
La luz de la aurora lleva
semilleros de nostalgias
y la tristeza sin ojos
de la médula del alma.
La gran tumba de la noche
su negro vuelo levanta
para ocultar con el día
la inmensa cumbre estrellada.

En este poema, ALBA, de 1919, vemos cómo el surgimiento de la claridad del día sirve de contraste al dolor del poeta y cómo la misma luz que surge connota su nostalgia.

Si en este poema el amanecer es, fundamentalmente, el marco en el que se expresa una pena, en “La aurora” el surgimiento del día se desarrolla temáticamente en expansiones figurativas negativas. *La aurora* aparece como sujeto gramatical, activo, al que el verbo *tener* le atribuye una serie de calificaciones

disfóricas: *cuatro columnas de cieno* y un *huracán de negras palomas*. Este último sintagma, a su vez, se expansiona mediante la oración relativa adjetiva.

Lo primero que hay que destacar es que se atribuyen a la aurora, entidad inmaterial, calificaciones propias de lo material, de la ciudad que la engloba. A sus semas propios, que pueden quedar anulados, se añade el sema/materialidad. Además, el sentido de las expresiones cualificadoras es, al menos inicialmente, un poco hermético. ¿Qué puede significar *cuatro columnas de cieno*? ¿Quizás gran cantidad de cieno?, ¿Acaso cieno que se dispone más en vertical que en horizontal y que cubre la ciudad por los cuatro costados? Lo mismo cabe preguntarse respecto a *huracán de negras palomas*: ¿Son palomas negras, que vuelan a gran velocidad, describiendo círculos en espiral, palomas ennegrecidas por la suciedad de la ciudad, por el chapoteo en las aguas podridas?

Un estudio detallado de los rasgos sémicos muestra que, en el nivel más abstracto, se da una contraposición entre los semas dominantes en ambas expresiones sintagmáticas. La expresión *columnas de cieno* se podría definir por los rasgos /espacialidad/, /cantidad/, /verticalidad/, /estatismo/ y /circularidad/, frente a *huracán de negras palomas* que presenta los siguientes: /espacialidad/, /cantidad/, /dinamismo/ y /horizontalidad/. Por otra parte, y teniendo en cuenta que estas locuciones ocupan una posición sintáctica paralela -complementos directos del verbo *tener-*, y aunque en el poema dibujen un quiasmo:

cuatro columnas de cieno
 (expansión) (concreción)
 A B

vs

huracán de negras palomas
 (concreción) (expansión)
 B A

podría constituirse el semema que, en el nivel más abstracto, atribuyera a la aurora los siguientes rasgos: /espacialidad/, /circularidad/, /verticalidad/, /estatismo/, /horizontalidad/ y /dinamismo/.

En un nivel menos abstracto al *movimiento ascendente/descendente*: “huracán de negras palomas”, se añade un sentido de *oscuridad y suciedad* producido por el complemento determinativo “de cieno”, referido a “columnas”, “negras”, referido a “palomas”, así como “chapotear” y, finalmente, por el adjetivo “podridas”, referido a “aguas”.

El análisis de esta primera estrofa muestra la atribución a la aurora de unos rasgos que representan, básicamente, lo contrario de lo que nos ofrece la expansión temática más habitual. Lo representamos mediante el siguiente esquema:

inmaterialidad	vs	materialidad
luz	vs	oscuridad
armonía	vs	desarmonía
limpidez	vs	suciedad

Esta primera estrofa del poema, a pesar de las dificultades de interpretación que presentan algunas figuras, admite una lectura cosmológica, un discurso sobre el mundo, en cuanto que, a partir del núcleo sémico /espacialidad/, está enriquecido por clasemas exteroceptivos que permiten mantener la isotopía.

Segunda Estrofa.

El comienzo de la segunda estrofa reitera el de la primera, constituye una anáfora total que contribuye a la coherencia del conjunto del poema y a establecer un nexo explícito entre los contenidos de la primera estrofa y los que se van a expresar en la segunda.

El verbo “gemir” que se atribuye en esta ocasión al sujeto gramatical la aurora tiene extraordinaria importancia². En efecto, puede significar en un sentido el ruido producido por el aire al chocar con un obstáculo material. Y esta lectura del poema es posible. Recordemos el verso 3º de la estrofa anterior: el *huracán de negras palomas* que implica los rasgos /movimiento/, /violencia/, etc. Se puede mantener la isotopía cosmológica e interpretar los dos primeros versos de la segunda estrofa:

2. Según M. García-Posada, La aurora *gime* “es una configuración en parte cercana a las lágrimas del rocío de la poesía barroca”. Cfr. *Lorca: interpretación de Poeta en Nueva York*, Akal/Universitaria, Madrid, 1981, p. 94.

La aurora de Nueva York gime
por las inmensas escaleras

como el ruido (gemido) producido por la violencia del viento al encontrar un obstáculo (las escaleras). Esto supone conceder al sema /dinamismo/ la máxima pertinencia.

Pero la expresión “gemir” en su acepción principal significa “sentir dolor o pena”. Y esta acepción permite una segunda lectura del verso y, por extensión, del poema entero. Además de una isotopía cosmológica, el poema “La aurora” también puede leerse en clave noológica, no sólo expresará un estado de cosas del mundo sino también las vicisitudes del interior de la personalidad.

El lexema *gemir* y la lectura que orienta se ve reforzado por otro que presenta el final de esta segunda estrofa:

buscando entre las aristas
nardos de angustia dibujada.

Se trata de la expresión metafórica “nardos de angustia dibujada” que, como en el caso de *gemir* podría tener una lectura cosmológica. En efecto, *angustia*, del latín *angustus*: “estrecho”, “angosto”, podría tener la lectura de flor arrugada, estrechada, en los pliegues, aristas, de las escaleras. Pero la elección que parece imponerse en este contexto es la del significado de “dolor”, “angustia”, “aflicción”.

A diferencia de la primera estrofa que expresa una serie de *calificaciones* de la aurora -que aparece materializada y degradada-, esta segunda expresa *acciones* de la misma -gemir, buscar-. La isotopía espacial mantiene algunos de los semas básicos: /verticalidad/ (escaleras, en los dos sentidos, hacia arriba y hacia abajo), /horizontalidad/ (los planos de las escaleras), y añade el de /inmensidad/ (inmensas escaleras).

Reiteremos que en lo que concierne a *gemir* y *angustia* caben las dos lecturas ya apuntadas, pero que la que parece que debe imponerse, manteniendo la primera, es la que atribuye a *gemir* y *angustia* el significado de “sentir dolor” o “pena”. En este sentido el sema/dinamismo/, sin perderse, se debilita, en detrimento del sema/humano/, atribuido a *nardos* y a la *aurora*.

Pero lo más importante es que la lectura noológica, que propician el verbo *gemir* y el sustantivo *angustia*, se proyecta hacia atrás, hacia la primera estrofa que habíamos leído sólo en clave cosmológica, y puede permitir también ahora la lectura noológica.

En efecto, *gemir* en su primera acepción: “producir ruido al contacto con un obstáculo” permite por los semas comunes/dinamismo/ y /violencia/ la relación con *huracán de negras palomas*. La segunda acepción de *gemir*: “sentir dolor o pena” instauro el clasema/dolor/, que puede atribuirse a *huracán de negras palomas*. Así, éstas quedan humanizadas, capaces de sentir el mismo dolor profundo que siente la aurora. Esta atribución queda reforzada por el epíteto *negras*, referido a palomas, que por convención cultural, al menos en el mundo occidental, se asocia con el dolor y el desvalimiento.

Asimismo, la primera acepción de *nardos de angustia*: nardos “estrechados”, “arrugados”, “cosificados”, permite por sus semas /suciedad/ y /descomposición/ la relación con *columnas de cieno* y con *aguas podridas*. Además, los nardos están en las escaleras como el cieno en las columnas, y, por la posición que ocupan -cierran, respectivamente, la primera y la segunda estrofa-, *aguas podridas* y *nardos de angustia* se relacionan estrechamente³.

Este juego de relaciones permite ya la lectura noológica: es el grito doloroso de la aurora concretado en el lamento de las cosas, tanto de lo *estático* (columnas), como de lo *dinámico* (aguas), de las *plantas* (nardos) y de los *animales* (palomas). Todo se convierte en símbolo de la pena y la turbación del sujeto lírico.

Tercera Estrofa.

La aurora llega y nadie la recibe en su boca
porque allí no hay mañana ni esperanza posible.
A veces las monedas en enjambres furiosos
taladran y devoran abandonados niños.

La primera parte del verso, el primer hemistiquio, presenta una nueva acción de la aurora: su llegada, el hecho de aparecer. Como vemos, esta tercera

3. En función del principio de equivalencia enunciado por R. Jakobson para la poesía: la proyección del eje de la selección sobre el de la combinación.

estrofa comienza como la primera y la segunda y, si bien en esta ocasión no aparece el complemento del nombre: “de Nueva York”, constituye una anáfora parcial -no total como lo era al comienzo del verso quinto- que viene a dar continuidad y coherencia al poema. Al mismo tiempo destaca, mediante la redundancia, el papel de la aurora, ya anunciado en el título, como motivo específico del texto.

Los verbos *llegar* y *gemir* representan las dos acciones atribuidas a la aurora que se oponen a sus calificaciones expresadas en la primera estrofa mediante el verbo *tener*. Podríamos representarlo mediante el siguiente esquema:

<i>llegar, gemir, buscar</i>	vs	<i>Tener</i>
Acciones		Calificaciones

La segunda parte del verso noveno introduce un nuevo actor que inaugura un nuevo desarrollo temático. Está representado en la superficie textual por el pronombre indefinido *Nadie* -éste representa un cataforizante que anuncia un cataforizado en expansión en los versos siguientes-

La primera acción que se atribuye a este nuevo actor es la de *recibir*, o, mejor, *no recibir* a la aurora que se concreta textualmente mediante el pronombre anafórico *la* que la sustituye y que recoge en forma condensada las anteriores ocurrencias de la aurora y sus expansiones. En el metalenguaje greimasiano se trata de un anaforizante que recoge, en una forma extraordinariamente condensada, el anaforizado en expansión precedente.

Se trata de un verso clave. El pronombre *la* recoge en condensación todo lo dicho hasta el momento referido a la aurora y empieza a desplegar -anuncia mediante el pronombre *Nadie*- lo que serán las calificaciones y acciones de un segundo sujeto.

Entre estos dos sujetos: el *nadie* que anuncia una expansión más específica y el pronombre *la*, que condensa lo anteriormente dicho de la aurora, se establece un programa narrativo virtual que no llegará a completarse. Lo podemos expresar mediante el siguiente esquema:

(PN)

F (“indiferencia”, “rechazo”) (S2 —> S1)

Esto significa que el actante-sujeto segundo, representado en la superficie textual por *nadie* no se inmuta por la llegada del actante-sujeto primero, representado por el anaforizante *la* que sustituye a la aurora. No habrá, pues, transformación narrativa, aunque se anuncia la posibilidad de la misma.

El verso 10 representa, mediante la oración subordinada causal, una expansión referida a la ciudad y no a los habitantes de la misma ni a la aurora. Mediante el déctico anaforizante *allí*, que sustituye a Nueva York, y que, al mismo tiempo, marca el distanciamiento del sujeto lírico respecto de la ciudad, se establece la conexión y se inicia la expansión especificativa.

A continuación aparecen los sustantivos *mañana* y *esperanza* en posición comparable:

No hay mañana (posible)
(No hay) esperanza posible

El sustantivo *mañana* que es definido en los diccionarios como tiempo que va “del amanecer hasta el mediodía”, o como “primeras horas del día antes de salir el sol”, permite, de nuevo, la lectura cosmológica del poema. En Nueva York no hay aurora pues la anula su *gigantismo* (inmensas escaleras, columnas de cieno), la *vida vertiginosa* (huracán de negras palomas), la *suciedad* (columnas de cieno, negras palomas) y la *corrupción* (aguas podridas).

El sustantivo *esperanza*, por su parte, que, como acabamos de decir, ocupa una posición comparable respecto a *mañana*, y que es definido en los diccionarios como “estado de ánimo en el cual se nos presenta como posible lo que deseamos” y como “confianza” permite la lectura noológica.

La *esperanza* se identifica con la *mañana* por esta posición comparable que ocupan. *Mañana*, además, en cuanto parasinónimo, cubre el término *aurora*. La riqueza sémica del lexema *mañana* permite, al margen de la posición la doble significación. En efecto, *mañana* en la lengua castellana tiene el sentido de futuro -en el plano cosmológico-: No dejes para mañana lo que puedas hacer hoy, y en el plano noológico: Te espera un mañana prometedor. La lectura noológica permite ver en la aurora, a través del clasema añadido de /esperanza/, un símbolo de la renovación por la que claman las cosas y los seres de Nueva York y que no llegará a producirse.

Procedamos ahora al análisis de los versos 11º y 12º. El adverbio frecuentativo *a veces* sirve de nexos con el verso anterior y, enseguida, aparece

el sustantivo *monedas* que tanto vemos en las obras de Lorca, sobre todo en *Poeta en Nueva York*, junto a otros como plata, níquel, amianto, hojalata y que simbolizan la opulencia y, al mismo tiempo, la miseria de la gran urbe ⁴.

También en este contexto las *monedas* constituyen una especificación metonímica de la ciudad de Nueva York. Los semas que conforman el lexema: /solidez/, /circularidad/, /horizontalidad/, se amplían contextualmente mediante el complemento circunstancial *en enjambres furiosos* ⁵, que constituye una metáfora animalizante y permite incorporar al núcleo sémico de monedas clasemas como: /animalidad/, /movimiento/, y /violencia/, lo que permite la puesta en relación paradigmática de *monedas en enjambres furiosos* con *columnas de cieno, huracán de negras palomas*, etc.

También en esta estrofa se organiza un fuerte contraste entre la *aurora* del principio y el *abandonados niños* del final, los cuales, a su vez, se relacionan paradigmáticamente con los finales de las dos primeras estrofas: *aguas podridas y nardos de angustia*.

La lectura tabular permite el enriquecimiento sémico: las aguas y los nardos, al relacionarse con los niños, adquieren el rasgo clasemático /humanidad/. Los niños abandonados, por su parte, se metamorfosean en nardos angustiados y aguas podridas. Todos los órdenes de la naturaleza: cosas, plantas, animales y seres humanos sufren el deterioro físico y moral que causa la ciudad. El sentido de cosificación atribuido a los seres humanos, en este caso, a los *niños abandonados* queda reforzado por el verbo "taladrar" cuyos semas dominantes /dureza/, e /inmovilidad/ se transfieren a *niños*.

Estos vv. 11 y 12 son los únicos que presentan una oración en la que el verbo aparece duplicado, expresando acciones características del sujeto *monedas* que, ya los hemos dicho, representan la especificación metonímica de Nueva York. Estas acciones están figuradas por los verbos "taladrar", y "devorar".

4. Apunta P. Menarini que "además del hierro, símbolo de la civilización de las máquinas, también el oro (monedas), producto y productor de la civilización, aparece con frecuencia en el léxico americano de Lorca. Vid. "Emblemas ideológicos de *Poeta en Nueva York*, en V. García de la Concha, ed., *El surrealismo*, Taurus, Madrid, 1982, p. 259.

5. Según M. García-Posada "Las monedas son (...) "abejas metálicas", que matan a los niños, a los abandonados; es decir, los más pobres, o pobres, simplemente". Vid. op. cit. p. 98. La metáfora degradante del *enjambre* la encontramos en otras ocurrencias de *Poeta en Nueva York*, por ejemplo, en el siguiente verso de la "Danza de la muerte": *Enjambres* de ventanas acribillaban un muslo de la noche.

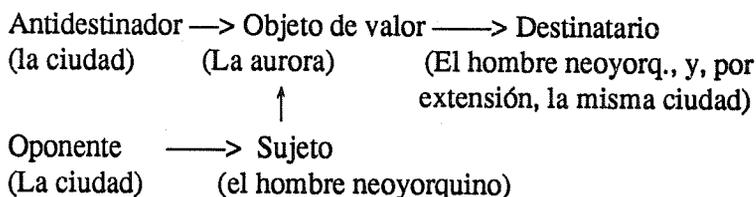
El primero de estos dos verbos tiene como rasgo sémico más característico “producir un vacío”, “destrozar el interior de alguna cosa”. El segundo presenta los rasgos /animalidad/, /destrucción/ y /violencia/, en cuanto que supone “tragar con ansia y apresuradamente”.

También estos verbos, que expresan las acciones de la ciudad, se pueden poner en relación paradigmática con otras ocurrencias textuales ya vistas: con *columnas de cieno* (horadares, en cierto sentido, formar una especie de columnas vaciada de contenido); con *huracán de negras palomas* (el devorar por su rasgo /violencia/ se asemeja con el huracán que destruye) y, finalmente, con *aguas podridas* (que tiene en común con devorar el rasgo sémico /destrucción/).

Hasta aquí hemos hablado de dos actores, la aurora, que aparece con sus calificaciones y sus acciones a lo largo de los ocho primeros versos, y otro actor que se presenta en el verso 9 y que está figurado en la superficie textual mediante el pronombre indefinido *Nadie*, que solo ha sido protagonista de una no-acción: no recibir a la aurora, y que no ha tenido hasta ahora ninguna otra modalización a lo largo del desarrollo textual.

Vamos a referirnos ahora a un tercer actor que, hasta el presente, ha ido siendo calificado de tres formas distintas: a) *directamente*, atribuyéndole dos calificaciones muy abstractas introducidas por el anaforizante déctico allí: Allí (en Nueva York) no hay mañana ni esperanza posible; b) *indirectamente*, mediante una figura retórica, la metonimia monedas, que atribuye a la ciudad calificaciones temáticas *animalizantes*, capacidad de violencia y destrucción y c) también *indirectamente*, a través de las calificaciones y acciones de la aurora. Esta en cuanto englobada por la ciudad presenta algunas calificaciones que le convienen: *cuatro columnas de cieno*, *huracán de palomas*, *aguas podridas*, *inmensas escaleras*, etc. De aquí se deducen calificaciones temáticas de *monstruosidad*, de *suciedad* y *putrefacción*.

Este actor, la ciudad, por sus características temáticas y figurativas, aparece en el nivel más abstracto como un *actante-antidestinator* que impide, más que procura, la acción del hombre neoyorquino, ese *Nadie*, todavía no muy desarrollado al que hemos llamado *Actante-sujeto 2*, que no recibe al *Actante-objeto de valor*, el *Sujeto 1*, ya que no es ni siquiera reconocido como tal objeto de valor. Lo plasmamos en el siguiente esquema:



La ciudad produce un tipo de ciudadano al que priva de la posibilidad de optar a la aurora, presentada como lo que permitiría la transformación física de la ciudad (lectura cosmológica) y su transformación moral (lectura noológica).

Cuarta estrofa.

Los primeros que salen comprenden con sus huesos
que no habrá paraíso ni amores deshojados;
saben que van al cieno de números y leyes,
a los juegos sin arte, a sudores sin fruto.

Estos versos de la cuarta estrofa suponen inicialmente la expansión y modalización que había sido anunciada en el verso nueve por el pronombre indefinido *Nadie*, que se refiere en abstracto a todos los neoyorquinos, sujetos de un no-querer que se concreta en indiferencia ante la llegada de la aurora.

Los primeros que salen representa, por la figura de la sinécdoque, otra especificación actoral, en este caso selectiva, del actante-sujeto del no-querer anterior.

Se trata de un actante concretado en un actor muy poco definido: sólo se destaca el rasgo calificativo de /precedencia en la acción/, con unas posibles connotaciones de “diligencia”, de “disponibilidad” y “buena voluntad” que, en todo caso, el texto no va a desarrollar. Hay una modalización del mismo según el *saber*, pero no según el *poder* o el *querer*. Las dos ocurrencias discursivas: *comprenden con sus huesos* y *saben que van al cieno*, así lo muestran.

Por otra parte, la expresión *comprender con sus huesos* instaura, mediante la metáfora, un saber especial, una comprensión casi física, más que intelectual,

y muy profunda -en el sentido de que llega a lo más hondo-. Este saber se descompondría en los semas /inteligencia/, /sensación/ y /profundidad/.

La estrofa, como otras anteriores, marca un fuerte contraste entre lo más deseable plasmado mediante el lexema *paraíso* y lo más desagradable figurado por el *cieno*. Por otra parte, el contexto oracional niega los contenidos positivos asociados con *paraíso* y afirma los negativos concretados en *cieno* ⁶.

Por el lugar que ocupa en la oración, complemento directo igual que *paraíso*, y por los contenidos positivos que expresa, *amores deshojados* se relaciona con éste como una especificación del mismo: lugar ameno donde florece el amor.

Tanto *paraíso* como *amores* se relacionan tabularmente con otras ocurrencias anteriores que también han sido negadas como *aguas*, *nardos*, *esperanza*, *niños*, etc.

Y también como en los casos anteriores podemos realizar tanto la lectura cosmológica entendiendo *amores* y *paraíso* en un sentido exteroceptivo: el bien estar en el mundo y en la acogida que dispensan los demás, como en el sentido interoceptivo de la renovación interior, el *amor* como espiritualidad y el *paraíso* en el sentido de la autocomplacencia y lo transcendente.

Los versos 15 y 16 presentan el papel temático de lo *desagradable/rechazable* mediante la figura del *cieno* que, a su vez, se expande en especificaciones:

- números
- leyes
- juegos
- sudores

Estas cuatro especificaciones, un poco abstractas, poco figuradas, se pueden considerar también plasmaciones diferentes de la civilización urbana. Los rasgos semánticos que marcan son los de /uniformidad/, /normatividad/, /previsibilidad/, y /esterilidad/.

6. La ciudad aparece como un "paraíso al revés". Vid. al respecto, y por las relaciones que establece entre Lorca, Alexandre y Lautréamont, el artículo de V. Higginbothan, "Reflejos de Lautréamont en "Poeta en Nueva York" en Ildefonso - Manuel Gil, ed., *Federico García Lorca*, Taurus, Madrid, 1973, pp. 237-48.

A su vez, la palabra *cieno*, en cuanto repetida -recordemos que ya aparecía en el verso 2-, puede ser el pivote que permite relacionar estas cuatro manifestaciones de la civilización urbana con las *cuatro* columnas de *cieno* expresadas en el citado verso 2.

Así se teje una profunda interconexión entre las diferentes partes del poema: se muestra su unidad al mismo tiempo que su polivalencia.

Encontramos, además, en esta estrofa otra palabra clave, tan clave como lo era el verbo *gemir* en el verso 5. Se trata de la palabra *paraíso* cuya primera acepción en el diccionario de la RAE es: lugar aménfimo en donde Dios puso a nuestro primer padre Adán luego que lo crió. María Moliner se expresa en parecidos términos: Lugar delicioso donde vivían Adán y Eva antes del pecado. La acepción primera de este lexema permite añadir a la lectura *cosmológica* -exteroceptiva-, y a la *noológica* -interoceptiva- la lectura *mítica* o *religiosa*. Veamos el esquema:

PARAÍSO: <i>Lugar ameno externo</i>	vs	CIENO: <i>Suciedad</i>
<i>Calma de conciencia</i>		<i>Intranquilidad</i>
<i>Cielo</i>		<i>Infierno</i>

Antes de proceder a articular esta tercera lectura vamos a analizar los cuatro versos de la última estrofa del poema.

Quinta estrofa.

La luz es sepultada por cadenas y ruidos
en impúdico reto de ciencia sin raíces.
Por los barrios hay gentes que vacilan insomnes
como recién salidas de un naufragio de sangre.

El verso 19 representa una nueva modalización del sujeto neoyorquino. La segunda expansión anunciada por *nadie* del verso 9 y que ya se había plasmado previamente en el verso 13: *Los primeros que salen comprenden*.

En este caso, el verbo *vacilar* permite reforzar la doble lectura inicial. En efecto, *vacilar* puede leerse en clave *cosmológica*: no poder mantener el equilibrio físico, y también en clave *noológica*: en el sentido de no saber a qué atenerse. En uno y otro caso aparecen como modalizaciones del poder y del saber, respectivamente.

En el verso 17 la luz aparece por primera vez en el poema para ser inmediatamente negada: *es sepultada*.⁷ Su rasgo sémico más definitorio /luminosidad/ es anulado por la acción del verbo sepultar que se define por los rasgos /verticalidad/, /sentido descendente/ y /ocultamiento/. *Cadenas y ruidos*, por su parte, representan una nueva figuración de la ciudad, por sinécdoque y metonimia respectivamente. Aunque son expresiones muy abstractas guardan el eco de referencias anteriores a las que redoblan incluso fonéticamente: *monedas* y *furiosos*.

El esquema actancial se modifica levemente. La ciudad, *antidestinator* en estrofas anteriores, aparece aquí como *sujeto* (cadenas, ruidos) que anula la presencia de la luz (la aurora) y la posibilidad de que el hombre neoyorquino tenga una fuerza y un protagonismo destacado: *hay gentes que vacilan...*

El verso 18 recoge de manera extraordinariamente condensada y muy abstracta la contraposición entre la *Cultura tecnológica* (ciencia) y la *Naturaleza* (raíces), presente en la mayoría de las composiciones de *Poeta en Nueva York*. *Ciencia* y *raíces* representan, además, el compendio final de otras ocurrencias ya vistas: *números*, *leyes*, *juegos*, *sudores*, por una parte, y por otra, *arte*, *fruto* y, en general, todas las menciones a elementos de la naturaleza como *aguas*, *palomas*, *nardos*. El sujeto lírico, por su parte, se decanta explícitamente por la *naturaleza* y rechaza la *civilización tecnológica*: *impúdico reto*.

El sintagma inicial de la estrofa se puede poner en relación con la metáfora in absentia final: *naufragio de sangre*. En efecto, *naufragio* tiene en común *consepultar* los rasgos /verticalidad/, /impulso descendente/ y /ocultamiento/. Le son específicos otros como /circularidad/ y /violencia/. Por su parte,

7. M. García-Posada ha visto en su trabajo que en *Poeta en Nueva York* "la luz solar es una presencia negada ("La aurora", "Nueva York (Oficina y denuncia)" o una referencia ausente de la gran ciudad ("El rey de Harlem"); o también una "luz de ayer": luz del amor, pero también luz mediterránea ("Tu infancia en Menton"), op. cit. p. 110.

sangre tiene en común con *luz* el rasgo /colorido rojo/. Hay que tener en cuenta que se trata de la luz de la aurora, el momento que precede a la salida del sol. Esta presuposición no es gratuita ya que, al margen de cualquier otra consideración, la lectura tabular permite relacionar estrechamente a la *luz* que abre la última estrofa y a *la aurora* que abre las tres primeras.

La metáfora *naufragio de sangre* significa la “destrucción de la luz de la mañana” y, en consecuencia, la “oscuridad”. *Sangre*, además, en cuanto particularización metonímica referida a “ser vivo” tiene el rasgo sémico /humano/. En este segundo sentido la metáfora significa la “destrucción de la vida”.

Se podría decir que esta estrofa final recoge los temas y configuraciones anteriores, particularmente sincretizados en la metáfora *naufragio de sangre* que asume todas las ocurrencias referidas a la aurora y a la luz: “el ensombrecimiento de la aurora”, “el ocultamiento de la luz”, y su destrucción violenta final (naufragio). También todas las referidas a la vida: aguas, nardos, palomas, niños, y sus calificaciones anteriores que ocupan, generalmente, una posición final en los respectivos versos, paralela a *naufragio de sangre*.

Consideración final.

A lo largo del poema se van reiterando una serie de semas básicos /circularidad/, /colorido/, /movimiento/, que si aparecieran figurados positivamente darían lugar al sol, que es el término clave que falta en el poema, el que hubiera hecho posible que la aurora fuese aceptada por los neoyorquinos en el plano cosmológico y que hubiera supuesto su renovación interior en el plano noológico.

El sol como término positivo lo encontramos en un fragmento en prosa al que ya nos hemos referido al principio de este trabajo: *Amanecer de verano en Granada*. Este texto, aparentemente descriptivo, es en realidad un texto que oculta una transformación narrativa: la que produce el nacimiento del sol. Leemos hacia la mitad: “El sol aparece casi sin brillo... y en ese momento las sombras se levantan y se van, la ciudad se tiñe de púrpura pálida, los montes se convierten en oro macizo y los árboles adquieren brillos de apoteosis italiana”.

Y todas las suavidades y palideces de azules indecisos se cambian en luminosidades espléndidas y las torres antiguas de la Alhambra son luceros de luz roja..., las casas hieren con su blancura y las umbrías tornáronse verdes brillantísimos”.

En este texto en que se desarrolla el “topos” clásico de la salida del sol que todo lo transforma: los *montes* que “surgen con ondulaciones suaves de reptil”, las *casas* que “asoman sus caras de ojos vacíos entre el verdor”, las *palomas*, las *hierbas olorosas*, etc., el sol aparece caracterizado con rasgos positivos: /claridad/, /luminosidad/, /colorido/ (por metonimia, ya que transforma el color de las cosas), /calor/: “comienza a cantar canción de fuego”.

En el texto de “La aurora”, sin embargo, y aunque encontramos muy reiterados los tres rasgos más abstractos que configuran el lexema sol: /circularidad/, /colorido/ y /movimiento/, son rasgos atribuidos a términos que desarrollan una carga negativa. Así, el rasgo /circularidad/ lo encontramos en *columnas de cieno* (suciedad), en *monedas* (solidez, frialdad), en *taladran* (vaciedad, violencia). El rasgo /colorido/ aparece en *negras palomas* (negrura), *aguas podridas* (putrefacción), *naufragio de sangre* y la *luz es sepultada* (oscuridad).

Finalmente, el rasgo /movimiento/ aparece en *huracán de negras palomas* (violencia, sentido ascendente y descendente), *nardos de angustia* (turbación del ánimo), *enjambres furiosos* (violencia, agresividad) y *naufragio de sangre* (violencia, impulso hacia las profundidades).

Todos estos rasgos, más o menos abstractos, con sus especificaciones y configuraciones, constituyen lo que, teniendo en cuenta la teoría de Saussure sobre los anagramas e hipogramas, se podría denominar *hiposemema*, conjunto de rasgos semánticos que ocultan un lexema o un sintagma no explícito en el texto, oculto.

En este poema de Lorca lo que se va configurando, uniendo los rasgos sémicos diseminados a lo largo de la superficie textual, es un sol negro, violento, vertiginoso, abismal. Un sol que produce la oscuridad total y una angustia infinita.

Al analizar la cuarta estrofa hablábamos del lexema *paraíso* y la posibilidad de que, a partir de esta palabra, pudiera hacerse una tercera lectura del poema. Hay que decir que esta lectura sólo es posible recurriendo, por una

parte, a elementos textuales, de mayor o menor extensión, que puedan sugerir nuevos sentidos, también a elementos extratextuales, por ejemplo, otros poemas del autor o de la época en la que la obra haya sido compuesta.

La lectura religiosa de este poema es posible. Basta leer alguna de las composiciones de *Poeta en Nueva York* para advertir que Lorca está reconstruyendo el lenguaje de los textos sagrados cristianos para situarlo en un nuevo contexto, hacer que signifique de una manera distinta. Veamos algunos ejemplos: Un rayo de luz violenta que se escapaba de la herida /proyectó en el cielo el instante de la circuncisión de un niño muerto ("Crucifixión"); El hombre que desprecia la paloma debía hablar / debía gritar desnudo entre las columnas ("Grito hacia Roma"); porque queremos el pan nuestro de cada día, /flor de aliso y perenne ternura desgranada./ porque queremos que se cumpla la voluntad de la Tierra/ que da sus frutos para todos ("grito hacia Roma").

En este texto de "La aurora", además de *paraíso*, encontramos una proposición que puede organizar la lectura religiosa. Se trata de la oración *Nadie la recibe en la boca*, referida a la aurora, que sugiere la comunión cristiana, la unión mediante la forma sagrada con lo que significa la divinidad. En esta lectura esta unión queda negada: *No habrá paraíso*. Al mismo tiempo otros símbolos de los textos sagrados aparecen también negados: las columnas (del templo) son *columnas de cieno*, la paloma, símbolo de la paz y del Espíritu Santo, aparece como *palomas negras*, también las aguas virginales de la renovación y del bautismo se presentan como *aguas podridas*, aguas de la esterilidad y la putrefacción. Todo esto hace que la aurora, la luz, quede sepultada, abismada, y que el hombre no pueda recibir el consuelo de la religión, que le falla.