

## RUINA: IMAGEN POÉTICA EN FEDERICO GARCÍA LORCA

Angélica López Plaza  
El Colegio de México

### Resumen

*Uno de los recursos estéticos que recorre la obra literaria de Federico García Lorca es la ruina. En Impresiones y paisajes (1918), el primer libro publicado del poeta, aparece ya la imagen de la destrucción: hierbas, estructuras abandonadas, arcos rotos, sangre, calles desoladas, entre otras imágenes. La evolución de estos motivos estéticos desde una perspectiva romántica perdura en su producción posterior, tal es el caso de la obra de teatro El público y el poema "Ruina" de Poeta en Nueva York. Uno de los propósitos de este trabajo es establecer relaciones de intercambio entre los textos mencionados.*

Palabras clave: *Lorca, ruina, hierbas, sangre, poesía*

### Abstract

*One striking aesthetic resource apparent throughout the literary work of Federico García Lorca is the theme of ruin. In Impresiones y paisajes (1918), the poet's first published work, it manifests itself as the image of destruction: herbs, abandoned structures, broken arches, blood, desolate streets, among others. The evolution of these aesthetic images from a romantic perspective remain on his later work, as is the case of the play El público and Poeta en Nueva York. One purpose of this paper is to establish relationships between these texts.*

*Keywords: Lorca, ruin, herbs, blood, poetry*

Deseo de la escritura, escritura del deseo. Deseo del saber, saber del deseo.

No pensemos que hayamos dicho algo con esas inversiones.

Deseo, escritura, no quedan en un sitio, pasan uno por encima del otro:  
no son juegos de palabras, porque el deseo siempre es deseo de morir,  
no un anhelo.

Maurice Blanchot, *La escritura del desastre* (42)

La crítica literaria lorquiana, en algunas ocasiones, ha separado el pensamiento poético del autor de su propia creación. Consciente de

este peligro, mi análisis propone apegarse a los textos, intentando, de esta forma, promover un diálogo entre ellos. Una de las interrogaciones propuestas en este ensayo es cuáles fueron los medios expresivos, las concepciones estéticas que Lorca fue creando y considerando para desarrollar una de las imágenes que recurrentes en su creación literaria: la ruina.

En esta lectura me propongo analizar el poema "Ruina", ubicado en la sección titulada "Introducción a la muerte (poemas de la soledad en Vermont)" del libro *Poeta en Nueva York* (1929-1930). Para ello, lo relacionaré con el texto en prosa "Ruinas", de su primer libro, *Impresiones y paisajes* (1918), y el cuadro segundo "Ruina Romana", de la obra de teatro *El público*, terminada en una primera redacción el 22 de agosto de 1930. Se trata, pues, de establecer relaciones de intertextualidad o de intercambio entre los textos mencionados para determinar las modificaciones que sufre la imagen de la ruina en el poema mencionado. Finalmente, pretendo descubrir el significado, en la medida de lo posible, de esta imagen dentro del marco de la poética lorquiana y, sobre todo, "su función en el contexto" del poema.

*Impresiones y paisajes* es una colección de ensayos, en ocasiones reflexivos, en otras, poéticos, que recoge las impresiones del poeta ante esos paisajes vistos por él durante unos viajes de estudios realizados en 1916 y 1917 (Sainz 29). El objeto contemplado se transforma a través de la mirada del sujeto de la escritura, quien se vuelve, a su vez, hacia una reflexión sobre el hecho artístico. Esta doble perspectiva de lo mirado y su transformación es, ante todo, una estrategia que emplea el poeta para entenderse y entender el mundo que lo rodea;<sup>1</sup> y es una estrategia que se repetirá en su producción posterior. Temas como la muerte y la imposibilidad del amor aparecen desde esta temprana publicación, así como la obsesión con la decadencia, término entendido como los signos o restos de un tiempo pretérito que quedan reflejados en diversas estructuras arquitectónicas.<sup>2</sup>

1 Según Miguel García-Posada, "al lector se le brinda el espectáculo único de asistir al nacimiento literario de ese adolescente abrumado de sí mismo" (10).

2 Hasta el momento, la única reseña encontrada de este libro es la rescatada por el investigador Ian Gibson, en su artículo "Federico García Lorca: un pequeño texto olvidado" (116-117). El investigador retoma las palabras del periodista Aureliano



El libro está organizado en siete apartados que, en un nivel general, podrían dividirse en dos secciones de acuerdo con el lugar al que se refieren: los ensayos dedicados a Castilla y los dedicados a Granada. No obstante, los dos últimos apartados, Jardines y Temas, reúnen una serie de textos que no necesariamente aluden a un espacio geográfico definido, sino en torno a ciertas reminiscencias que el recuerdo convierte en artísticas. La estructura formal de esta colección es otro rasgo importante, pues los textos se encuentran a mitad de camino entre lo que podría ser un ensayo expositivo, por un lado, y una prosa poética, por otro. La importancia de *Impresiones* (publicado cuando Lorca tenía 20 años) consiste en la aguda estética que ofrece.

El libro se ubica, como ha propuesto Eugenia Sainz, entre un modernismo literario y un impresionismo pictórico, pues Lorca: “con aspiración típicamente impresionista (y modernista), persigue, no la mera descripción realista —empeño por lo demás vano— sino la expresión del sentimiento vinculado a la contemplación del paisaje”.<sup>3</sup> A pesar de ello, esta publicación marca un antes y un después en la estética lorquiana. El libro se encuentra a caballo entre varias estéticas: por un lado, se observa la herencia de la generación del 98, que le llega, quizás, a través de *Las soledades* (1903) de Antonio Machado, y, por otro, la vinculación al modernismo-simbolista del estilo juanramoniano (piénsese en *Jardines lejanos*, de 1907). Por otra parte, el poeta sabe que se encuentra estéticamente frente a nuevos procesos artísticos.

---

del Castillo: “Después de leído cuanto antecede alguien podrá preguntarme: - Y bien, ¿cuál es, concretamente, su juicio sobre García Lorca? Ahí va en dos palabras en latín, para mayor claridad: ¡Papam habemus!” (116) [la nota crítica aparece en *El defensor* del 17 de abril de 1918].

<sup>3</sup> Es sumamente interesante la hipótesis que, según me parece, logra demostrar la investigadora: “en primer lugar, que el interés de Lorca por la nueva pintura es aún más temprano, anterior a la publicación en 1918 de *Impresiones y paisajes*; sospechamos, en segundo lugar, que dicha familiaridad lorquiana con el lenguaje pictórico pudo incidir en la génesis de su simbolismo cromático y, en particular, en el origen de la negatividad de dos colores: el verde y el amarillo, en los cuales resulta oscura la motivación desencadenante del desplazamiento metafórico implícito” (29).

La vinculación con la tradición poética mencionada se percibe desde el “Prólogo”, en el uso de términos como ‘melancolía’, ‘tristeza’, en la introducción de ‘estados pasionales internos’, en el ‘fuego espiritual’ y en la relación del poeta con el mundo exterior.<sup>4</sup> Sin embargo, a pesar de esta vinculación estética, en la sección Jardines, específicamente en el texto “Jardín romántico”, aparece un Lorca que tiene plena conciencia de la desaparición del mundo modernista juanramoniano:

Se están perdiendo los jardines españoles. Jardines nebulosos que tanto hacen sufrir a ese gran poeta de niebla que se llama Juan Ramón Jiménez . . . [...] Pronto desaparecerá el jardín. Hay que borrar las obras de los otros siglos . . . . . Es triste . . . Pero la fiesta galante cesó. Las carrozas frías de la muerte se llevaron a los caballeros y a las damas antiguas al otro reinado . . . el estanque se cegó y los cisnes se los comieron fritos un día de hambre los sucesores de aquellas familias maravillosas. Son otro cisnes los de hoy . . . . . [...] ¡Es irremediable! [...] Se murió el madrigal cuando nació el ferrocarril. Es irremediable, la fiesta paró . . . Verlaine llora y Eduardo Dubus está sonando su violín negro . . . . . Pronto el arado estará en las maravillas umbrosas del jardín . . . Es irremediable (Con respeto a los puntos suspensivos que aparecen en el texto, el énfasis es mío; 187-192).

La necesidad que tiene el poeta de borrar las obras de otros siglos, por más triste que sea este acto, lo lleva a situarse al otro extremo, al de la Modernidad. En este sentido es como podemos entender la profecía lorquiana; el hombre rompe la cadena con la divinidad que hasta el momento lo cobijaba y ahora su atención es llamada, primero, por el acto antropofágico emprendido por los herederos de aquellas

4 Al respecto, léase el párrafo más característico del prólogo: “Amigo lector: Si lees entero este libro, notarás en él una cierta vaguedad y una cierta melancolía. Verás cómo pasan cosas y cosas siempre retratadas con amargura, interpretadas con tristeza. Todas las escenas que desfilan por estas páginas son una interpretación de recuerdos, paisajes, de figuras. Quizá no asome la realidad su cabeza nevada, pero en los estados pasionales internos la fantasía derrama su fuego espiritual sobre la naturaleza exterior agrandando las cosas pequeñas, dignificando las fealdades como hace la luna llena al invadir los campos” (11).



familias ilustres al comerse los cisnes un día de hambre y, segundo, por la aparición del ferrocarril. El tono inminente de la profecía es marcado por la frase “es irremediable”. A pesar de la intuición de la desaparición del jardín, Lorca se ubica en el umbral entre estas dos experiencias artísticas: la tradición juanramoniana y una nueva estética vinculada, quizás, con los movimientos vanguardistas europeos.<sup>5</sup>

Lo cierto es que se percibe en este texto una fricción y un vaivén constante entre varias estéticas y concepciones artísticas, las cuales serán de suma importancia para el desarrollo del pensamiento lorquiano en las obras posteriores del poeta cordobés. Este sincretismo poético repercute en la imagen que Lorca va creando de la ruina; todavía en el texto en prosa lo vemos vinculado a tradiciones literarias románticas, pero ya en el poema “Ruina” podemos observar a un poeta más centrado en las dinámicas de un hombre, espiritualmente en crisis, en medio de una ciudad caótica como supuso el descubrimiento de Nueva York. De hecho, es sumamente interesante observar cómo algunos temas relacionados con la Modernidad que encontrará en la ciudad de los rascacielos aparecen en *Impresiones*; además de la obsesión por los espacios antiguos, las ruinas y los conventos abandonados.<sup>6</sup>

---

5 Recuérdese la amistad que mantiene con Sebastián Gasch desde muy temprano en su carrera literaria y, por ende, la influencia en términos pictóricos que le suscita este artista (Ver: Federico García Lorca, *Epistolario completo*, al cuidado de Christopher Maurer y Andrew A. Anderson). Además de la evolución del pensamiento artístico, cabe destacar, las ideas relacionadas con el impresionismo: “la naturaleza es torpemente imitada en su gama de colores. Los pintores se recrean en sus lejanías y en sus humos, sin que el menor control inteligente intervenga en esta borrachera de copiar los espectáculos naturales” (Federico García Lorca, “Sketch de la nueva pintura”, *Conferencias II* 37). En términos literarios es interesante analizar la evolución del pensamiento lorquiano desde esta publicación, muy apegado al elemento anecdótico y narrativo y, cómo, años más tarde, reflexionará sobre la importancia de la metáfora en detrimento de una narración. (Al respecto ver la conferencia “La imagen poética de Don Luis de Góngora”, *Conferencias I* 85-125).

6 A continuación, algunos fragmentos en donde se alude a la ruina y a las hierbas: “una cruz desquiciada sobre un pedestal en ruinas” (25); “todo el monasterio, al que ya aman las yedras” (57); “lo demás todo ruinas con hilos de plata” (60); “por todas partes ruinas color sangre” (127); “una casa triangular que casi se la traga la hierba” (130); “la calle está cubierta de hierbas” (137); “las calles silenciosas con hierbas” (156).

En “Meditación” (primer texto de la colección) el poeta dice: “hay un algo de inquietud y de muerte en estas ciudades calladas y olvidadas [...] En algunas de ellas, como Ávila, Zamora, Palencia, el aire parece de hierro y el sol pone una tristeza infinita en sus misterios y sombras. Una mano de amor cubrió sus casas para que no llegara la ola de la juventud, pero la juventud llegó y seguirá llegando, y sobre las rojizas cruces veremos elevarse un aeroplano triunfador” (17). En otro texto, el poeta comenta: “derribarán el encanto viejo, [se refiere a la plaza de Baeza], y pondrán en su lugar edificios con cemento catalán” (131). Sin duda, resulta interesante leer el libro prospectivamente, pues arroja luz sobre la evolución poética de Lorca y sobre imágenes centrales para lo que será *Poeta en Nueva York*.

Según Georg Simmel, la ruina se produce cuando las fuerzas puramente naturales comienzan a enseñorearse de la obra del hombre; que, al fin, la exacta compensación entre la naturaleza y el espíritu — representada por el edificio — se ha roto a favor de la naturaleza (109). “Ruinas” es el primer texto que aparece en la sección Temas, del libro al que nos hemos referido anteriormente. La historia contada en este texto son las impresiones y reflexiones estéticas que tiene el personaje al detenerse “maravillado” ante los restos de un edificio antiguo. La voz que enuncia el relato se ubica, en primera instancia, en la tercera persona del singular para, de esta forma, verse contemplando el edificio: “el viajero se detiene emocionado ante las ruinas. Contempla las antiguas visiones de fortalezas deshechas”; acto seguido el sujeto de la escritura adquiere el matiz de la primera persona del singular: “la visión decorativa de una ruina es magnífica” (203). A partir de este momento, el relato será contado desde el yo de la voz enunciativa.

El primer encanto de las ruinas, para este sujeto contemplador, es el aspecto “decorativo” que muestran; la estética de colores verdes, luces y sombras que surgen en los recintos del edificio derruido. Así, pues, “el contraste de los colores verdes, y los dorados bajo la caricia dulce de la luz, forma una gama admirable de apagamiento y amargura” (204). Los ecos son otro de los encantos de las ruinas: “ellos penetraron en sus muertas estancias para hacer burla de todo sonido, repetir la risa, y grito desconsolado, multiplicar las pisadas, y confundir las conversaciones en un marco de palabras” (204).



La angustia que refiere ese “grito desconsolado”, burlado por los ecos, es uno de los elementos que aparecerá en el poema “Ruina”. En este caso, por medio del “mareo de palabras” y de la repetición, el yo poético intentará asirse a su amado antes de emprender el viaje final. El epígrafe, en este sentido, cobra mucha importancia: “deseo, escritura, no quedan en un sitio, pasan uno por encima del otro”. El yo poético intentará unir en un solo acto: escritura, deseo, amor y, por tanto, muerte. El vértigo de la repetición que experimenta el yo poético se produce ante la inminencia de la destrucción.

Una de las diferencias entre estos dos textos quizás sea la sensibilidad que tiene el sujeto frente al objeto: el yo frente a la ruina. En el caso del texto en prosa, el sujeto contempla el objeto y reflexiona desde una distancia con una estética muy cercana a la del Romanticismo. En cambio, la voz poética de “Ruina” transita por una serie de transformaciones; de ser un espectador pasa a integrarse al movimiento destructivo que se genera en la “casa” y entra, de esta forma, en el vértigo que le produce la inminencia de la ruina;<sup>7</sup> finalmente, el yo poético deja traslucir que la destrucción de esa casa de “cristales rotos” es su propia destrucción, identificada con la búsqueda de un amor.<sup>8</sup>

El último elemento característico de las ruinas, según el sujeto de la escritura, es el “prestigio romántico” identificado con el miedo

7 Tal vez, un buen ejemplo de la relación sujeto-objeto se encuentre en la célebre pintura de Caspar David Friedrich, “Viajero frente al mar de niebla” (1818); la voz enunciativa de “Ruinas” sería el protagonista de la pintura: el sujeto que contempla los montículos que sobresalen de la niebla, mientras que el yo lírico de “Ruina” podría ser ese mismo sujeto, pero con la diferencia de que se lanza al abismo de la destrucción. La imagen puede consultarse en la siguiente página en Internet: <http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/friedrich/>.

8 Según Gabriel Rojo Leyva, “el límite espacial que había aparecido en la tercera estrofa (ventana) se rompe y se produce una actividad que absorbe al yo lírico. A través de la imagen “cristales rotos de la casa”, el yo lírico se integra al espacio del que rehuía, y se integra al movimiento vital”; movimiento que pertenece a la destrucción, a la ruina [...] en otras palabras, ve a su amor como se ve a sí mismo: inserto en la incesante transformación y, por tanto, sujeto a la dinámica de morir en la búsqueda de la satisfacción del deseo” (“Análisis de tres poemas de Poeta en Nueva York de Federico García Lorca” 146).

y los fantasmas. El viajero nos relata las distintas historias que los campesinos y la “vieja del pueblo” les cuentan a los pobladores y niños sobre los fantasmas que habitan las ruinas: “todas las ruinas tienen una historia miedosa. Unas se conocen, otras ya las han olvidado. La ruina evoca baladas miedosas de almas en pena” (206). Precisamente, esa balada triste es la que cantará el yo poético de “Ruina”.

Estas características, identificadas por el viajero que contempla las ruinas, las vemos transformadas en el poema, pues la voz poética observa y forma parte de la destrucción; finalmente, es espectador y actor de su propia ruina. En *Impresiones y paisajes*, el poeta parte de la anécdota y de las descripciones pictóricas para desarrollar sus impresiones. Todavía no encontramos en este primer Lorca la importancia de la metáfora como ocurrirá luego; piénsese, por ejemplo, en la conferencia “La imagen poética de Don Luis de Góngora”, escrita entre 1925-1926, y en la propia poética de “Ruina”.

Antes de pasar al análisis del poema, tal vez sea pertinente hacer una última aclaración con respecto del título de estos textos. El matiz que diferencia los títulos es muy tenue, pero, a mi modo de ver, sumamente importante. Según el *Diccionario de la Real Academia Española*, ‘ruinas’, en plural, refiere a los “restos de uno o más edificios arruinados”; en cambio, ‘ruina’, en singular, proviene del latín *ruere* que significa caer; el diccionario consigna el término como “acción de caer o destruirse algo” (<http://lema.rae.es/drae/?val=ruina>). “Ruinas”, por tanto, evoca la contemplación de los restos de un edificio antiguo, mientras que el poema “Ruina” nos presenta la lenta caída de una voz poética que es arrastrada al vértigo de la destrucción.

Otro de los temas recurrentes en el poema “Ruina” es la lucha que mantiene el poeta con la naturaleza. En la conferencia, “Escala del aire”, Lorca intenta establecer una poética del arte vinculada con los elementos de la naturaleza. Acaece, no obstante, que entre estos dos polos se desata una lucha que debe culminar con la dominación de la naturaleza por parte del poeta: “el poeta, sólo con el mecanismo del amor [...] ha de quebrar, herir, dominar la belleza invisible que lo rodea por medio de su interpretación, o sea, por su proyección sobre el elemento” (130). La estética de lo natural frente a la acción poética del



hombre y viceversa, como veremos, es una de las características que recorre todo el poema. A pesar de que el aire en la poética lorquiana tiene distintas significaciones, en este caso, el aire es “portador de cuanto tiene relación con el destino del hombre, con su muerte: la pena, el dolor, la tristeza, los suspiros” (García Posada 115).

A continuación el análisis del poema. Las imágenes de “Ruina” contienen cierto grado de disonancia inquietante para nosotros los lectores; ejercen una fascinación al mismo tiempo que nos aturden. En este sentido, es necesario aclarar que el apelativo ‘disonante’ no se refiere a un desorden, pues el poema, contrario a lo que podríamos sospechar por su título, establece un orden muy particular y estructurado. El término ‘disonante’ es entendido desde la pluralidad que evoca su propia definición; en este sentido, es que la poética de Lorca puede ser analizada, pues indudablemente se aleja de las correspondencias unívocas. El significado del poema irradia en varias direcciones; es posible una multiplicidad de significados y de interpretaciones. El lenguaje, en apariencia muy sencillo, evoca la complicación de lo expresado.

Sin encontrarse.

Viajero por su propio torso blanco.

¡Así iba el aire! (vv. 1-3)

La voz poética comienza describiendo al aire como un viajero perdido en su propio contorno. De entrada, el poeta nos ubica frente a una imagen no tangible y, por lo demás, abstracta. El uso del verbo impersonal ‘encontrarse’ para referirse al viento blanco que viaja sin un destino determinado nos lleva a la imagen que desarrolla el sujeto de la escritura en “Ruinas”. En este caso, el viajero no es el viento sino el personaje que, ante los restos de un edificio, se detiene emocionado y comienza a reflexionar sobre la estética de las ruinas.

Las divagaciones y reflexiones del personaje del relato atañen, sobre todo, tanto a la literatura romántica cuanto a una poética sobre el hecho artístico. En el texto en prosa, el alma de la ruina es definida como “un fantasma blanco muy grande, muy grande, que llora por las noches desmoronando piedras y oculto entre las yedras” (206). La

alusión al fantasma blanco que pena en las noches nos lleva a otra referencia en relación con el tema de las ruinas, esta vez, a la obra de teatro, *El público*, específicamente al dialogo-danza amorosa entre la figura de Cascabel y Pámpanos.

Ocupan la escena dos figuras: “una, cubierta totalmente de pámpanos rojos, toca una flauta sentada sobre un capitel. Otra figura, cubierta de cascabeles dorados, danza en el centro de la escena” (García Lorca, *El público* 131). El dialogo que mantienen estas dos figuras es reforzado por el acto de la danza, pues esta representa la idea de lo inacabado. El reto será, entonces, mantener el intercambio amoroso mediante el encantamiento de las palabras y de las posibles transformaciones que estas sugieren, pero sin dejar de bailar. Pámpanos le dice a su amante: “estoy esperando la noche, angustiado por el blancor de la ruina, para poder arrastrarme a tus pies” (134). El blancor de la ruina para los amantes en contraste con la noche presupone un único momento: el amor, aunque este indudablemente lleve a la muerte. No es casual que Lorca haya desarrollado la escena de estos dos personajes en un ambiente de ruina y destrucción.

En el caso de “Ruina”, el yo poético se introduce a la danza (movimiento) de la destrucción de la casa y el encantamiento de las palabras será, en esta ocasión, revelado por un solo emisor; como veremos más adelante, el yo lírico en los tres últimos tercetos se dirigirá al amado sin encontrar contestación alguna. El diálogo amoroso entre estos dos personajes y la necesidad de “seguir o perseguir a lo amado, cualquiera que sea la forma que adopte, tendrá siempre un final dramático” (Martínez Nadal 40). Lo mismo ocurrirá en los versos finales del poema.

La escena de la obra culmina cuando el Emperador entra buscando a “uno”. Las dos figuras se disputan el lugar de “uno”. Finalmente, Pámpanos se convierte en “uno”; le dice al Emperador: “y deja mi cabeza de amor en la ruina” (139). Es indudable que en la “mitología personal del poeta” la imagen de la ruina aparezca primero como motivo de contemplación, en el caso del texto en prosa, y después como agente activo del deseo-muerte. Al respecto, Martínez Nadal nos recuerda que:



En esas ruinas, arcos rotos y hierbas de El Público hay muchos restos de un romanticismo que, en el caso de Lorca, no es mera consecuencia del romanticismo inherente al movimiento surrealista; es natural evolución de motivos y observaciones presentes ya en los primeros escritos del poeta y que perduran, sin interrupción, hasta los poemas póstumos. Vale la pena rastrear esos motivos; son ejemplos adicionales de persistencia temática y del camino que recorre el poeta desde las primeras prosas hasta *El público*, *Poeta en Nueva York* y *las Casidas y Gacelas* (101).

Entonces, la imagen del aire que vaga por su propio torso blanco remite, en primera instancia, a la neblina blancuzca de la noche que observa el yo poético, pero también apunta al advenimiento de la ruina espiritual, al presentimiento del amor frustrado. El efecto sonoro producido por la repetición de las vocales en el verso “así iba el aire”, recalca la forma y el movimiento del viento, además de introducirnos mediante la sinalefa al ámbito de las transformaciones. El adverbio de modo “así” sirve de enlace para la imagen siguiente; de una óptica abstracta y parcial pasamos a una imagen más panorámica, aunque igualmente compleja, pues el poeta recurre a las transformaciones.

Pronto se vio que la luna  
era una calavera de caballo  
y el aire una manzana oscura. (vv. 4-6)

El adverbio de tiempo “pronto” indica una nueva situación, hasta cierto punto una urgencia de transformarse por parte de la luna y el aire. El verbo impersonal “se vio” demuestra la distancia que el yo poético mantiene ante el espectáculo de la noche. Si bien es cierto que se mantiene como observador, podríamos pensar que intuye o percibe el advenimiento de la muerte. Este presentimiento es originado por las nuevas formas que adoptan los elementos naturales. La conversión de la luna en una calavera de caballo remite, por un lado, a la esterilidad, y, por otro, a la muerte. Según García-Posada “los valores del gran símbolo lorquiano pueden dividirse en positivos: la luna es vida, naturaleza; negativo: la luna es muerte” (119). En el caso de “Ruina”,

como en muchos otros poemas de *Poeta en Nueva York*, la luna será representada como símbolo negativo.

El aire, viajero blanco por su propio torso, es ahora una manzana oscura, con lo cual, inevitablemente, estamos ante la presencia de los signos que darán lugar a que se desarrolle la imagen de la ruina. La manzana, del mismo modo que el aire, es una imagen dual: símbolo erótico de la juventud tentada y, por consiguiente, del pecado y la muerte. La dualidad de las formas adoptadas por los elementos naturales —que representan el bien y el mal, es decir, el símbolo positivo y el negativo en combinación— es otra de las constantes del poema; en casi todas las imágenes podemos identificar esta diada.

El juego entre las tonalidades de luz y lo tenebroso de la oscuridad adoptada por la manzana remite a las imágenes que, según el narrador del texto de 1918, debe tener una ruina: “la visión decorativa de una ruina es magnífica... La luz entra por los techos derrumbados, y no tiene donde reflejarse... solo en las covachas de una galería abierta a los campos, o en un claustro, penetra modulando tonalidades sombrías” (203-204). La reminiscencia del aspecto decorativo, aludido por el sujeto de la escritura del texto en prosa, se desarrolla en el poema desde la perspectiva del claroscuro creado por la luna y el aire nocturno. Si la luna es un símbolo ambiguo, pues reúne en su centro magnético todos los tiempos, tanto el atmosférico cuanto el cósmico, entonces, la próxima estrofa está determinada por el poder que ejerce este signo lunar sobre el elemento telúrico.

Detrás de la ventana,  
con látigos y luces, se sentía  
la lucha de la arena con el agua. (vv. 7-9)

El yo poético continúa marcando la distancia del espacio nocturno frente a su mirada, pero, en este caso, se añade un elemento clave para la construcción de la ruina: la imagen de la ventana. La voz poética se ubica fuera de la casa y desde este espacio puede sentir en la lejanía (mediante el uso del verbo impersonal “se sentía”) la lucha entre la arena y el agua. La arena simboliza la esterilidad, mientras que el agua simboliza la fertilidad. La personificación de los elementos naturales y



la recreación de una batalla nos remite a diversas imágenes del agua y la arena a través del poemario; véase, por ejemplo, el poema titulado “Son de negros en Cuba”. En este poema, ubicado en la sección “El poeta llega a La Habana”, encontramos el siguiente verso: “El mar ahogado en la arena” (v. 31). Los dos versos remiten a una lucha frustrada desde el comienzo. La influencia ejercida por la luna sobre el agua es presentada como una especie de magnetismo de tal fuerza que su presencia sugiere la derrota de la arena. Aunque el mar se presente como un ahogado en la arena, esta realmente queda diluida ante la inmensidad y el poder acuático. A pesar de la lucha constante entre de estos dos símbolos, la arena en la poética lorquina “es lo que destruye, lo que esteriliza, lo que entierra a lo vivo; un símbolo de la muerte, en cualquiera de sus dimensiones” (147). La lucha entre estos dos elementos nos lleva, como veremos a continuación, a la lucha frustrada de los amantes frente al poder invasivo de las hierbas. La ventana, en este sentido, apunta directamente a un espacio indicador de muerte y destrucción; véase, por ejemplo, los versos del poema “Danza de la muerte”: “enjambres de ventanas acribillaban un muslo de la noche” (v. 53); o los versos del poema “Crucifixión”: “y les enseñaba una calavera por los vidrios de la ventana” (v. 12).

La llegada inminente de las hierbas provocará en el yo poético su inserción en la acción, pues hasta el momento solo contemplaba. Los espacios quedan, entonces, invertidos: afuera se percibe cierta tranquilidad (aunque ya hemos observado los signos premonitorios de la luna) y adentro (en el espacio cerrado de la casa) encontramos la destrucción. A través de ese paisaje cifrado en símbolos, paulatinamente, se va intensificando el presentimiento de muerte y destrucción. Por consiguiente, se va produciendo el fugaz encuentro de los amantes en una especie de ruina espiritual.

Yo vi llegar las hierbas  
y les eché un cordero que balaba  
bajo sus dientecllos y lancetas. (vv. 10-12)

Las hierbas tan inquietantes para la voz poética hacen que este se integre a la acción. El primer verbo que atañe directamente al poeta

es “ver” e, inmediatamente después, “echar”. Este decide echarle a las hierbas un cordero en un intento por ahuyentar la invasión vegetal. El impulso de protección queda frustrado. Si bien es cierto que el animal bala, es decir, emite el sonido propio de su condición, también podríamos pensar el término de acuerdo con su segundo significado: desear con ansias; entonces las lancetas (instrumento que sirve para sangrar abriendo una cisura en la vena) junto al sonido del animal que come las hierbas o, viceversa, las hierbas que se comen al animal, presupondrían el deseo del amor, pero un amor representado como una herida. De igual forma, las hierbas se comerán al hombre, como veremos a continuación, invadiendo tanto su cuerpo cuanto su espíritu; creándose, de esta forma, la ruina que se evoca desde el título. Al hablar de la muerte y la sangre, además de la alusión al cordero, se perfila otro de los temas escondidos en la ruina: la crisis religiosa.

En la poética lorquina el deseo de la muerte es una de las condiciones del acto creativo, que, a su vez, plantea la necesidad de la sangre; el poeta nos dice: “al duende hay que despertarlo en las últimas habitaciones de la sangre” (Lorca, Conferencias II 94-101). La inquietud expresiva que sugiere la creación poética se ve plasmada aquí en el cambio rítmico. Hasta el momento, la dinámica del poema ha sido de métrica irregular: tercetos polirrítmicos asonantados y una combinación de pentasílabos, heptasílabos y endecasílabos. A partir de este terceto se va delineando cierta regularidad métrica que queda fijada a partir del sexto terceto: 7-11-11 y 7-11-7. Este cambio, quizás, pueda explicarse por el sentido más lapidario y exclamativo del endecasílabo frente a las combinaciones irregulares mencionadas, un sentido que cabe asociar también con la aparición del yo.

El movimiento propio del poema corporaliza la ruina; esta se va creando en la génesis propia de las imágenes. De la lucha entre los elementos naturales —la fuerza de la luna en los elementos terrestres y el aire convertido en manzana oscura— pasamos a la presencia directa del yo y a la búsqueda del amor-muerte, esto es, a su propia ruina. Entre más cercana la muerte, mayor regularización métrica; lo que refleja en el yo poético la absoluta certeza de la destrucción final. De todo lo que excluye la naturaleza el poeta crea, incluido él mismo, por lo que el acto poético es una búsqueda de sí mismo.



Volaba dentro de una gota  
 la máscara de pluma y celuloide  
 de la primer paloma. (vv. 13-15)

La tendencia a lo diminuto en la poesía lorquiana queda ejemplificada en estos versos. Los símbolos de la salvación representados por la “primer paloma” son reducidos y fragmentados por la imagen creada. El adjetivo antepuesto es significativo; expresa una actitud valorativa del hablante frente al objeto mencionado. Entonces, el origen religioso es negado por la máscara. La gota, así como la celuloide, imágenes sintetizadas una en la otra por su materialidad —su transparencia—, quedan enfrentadas a lo concreto y visual de la pluma. La supresión de los enlaces lógicos en los versos focaliza la atención en lo abstracto y concreto como el proceso de creación y corporalidad de la imagen.

En esta escena, como la primera del poema, el lector se enfrenta a la inquietante turbación de imágenes muy complejas y evanescentes; se nos presenta una distancia entre el objeto y su representación. Este procedimiento es muy característico en *Poeta en Nueva York*; al respecto, recuérdese la reflexión que hace Lorca en la conferencia “La poética de Don Luis de Góngora”: “inventa [refiriéndose al autor de las Soledades] por primera vez en el castellano un nuevo método para cazar y plasmar las metáforas y piensa sin decirlo que la eternidad de un poema depende de la calidad y trabazón de sus imágenes [...] la metáfora une dos mundos antagónicos por medio de un salto ecuestre que da la imaginación ” (“La poética de Don Luis de Góngora”, *Conferencias I* 17). Al describir la poética del español estaba, sin lugar a dudas, describiendo su propia estética y forma poética.

Las nubes en manada  
 se quedaron dormidas contemplando  
 el duelo de las rocas con el alba. (vv. 16-18)

La quietud y contemplación de las nubes remite a la contemplación de la voz poética en los primeros tercetos. La mirada ha cambiado y ahora es el elemento natural quien observa una lucha: “el duelo de las

rocas con el alba” (v. 18). La gota del terceto anterior se explica mejor si la pensamos en relación con las rocas. En la creencia religiosa del catolicismo se dice que Jesús le habló a Moisés indicándole lo siguiente: “toma la vara, y tú y Aarón tu hermano reunid a la congregación y hablad a la roca ante los ojos de ellos. Ella dará agua. Sacarás agua de la roca para ellos, y darás de beber a la congregación y a su ganado” (Antiguo testamento, 4, 20,1-13).

Si en la creencia religiosa el agua que sale de la roca abreva la sed de sus feligreses, en Lorca, en cambio, la gota de agua, su relación con la roca y el rocío encarnado en la saliva de la hierba, como veremos a continuación, son el aviso de la destrucción. Recordemos que el amanecer es el momento de la muerte en la obra de teatro *El público*. En estos versos, el espacio exterior irrumpe en un caos igual al que presenciamos dentro de la casa (la lucha de los elementos naturales entre sí), con lo cual los dos espacios que se contraponían en las primeras estrofas coexistirán desde este terceto en adelante.

Vienen las hierbas, hijo.  
Ya suenan sus espadas de saliva  
por el cielo vacío. (vv. 19-21)

La angustia de la inminente aproximación de las hierbas está marcada por el verbo “vienen”. El hijo es la única imagen positiva en el verso, aunque inmediatamente después de ser pronunciada queda reducida a la frustración.<sup>9</sup> El hijo que no nace presupone la negación de la vida; en este poema aparece ligado a una de las frustraciones vitales de Lorca, la infertilidad. Según José Ángel Valente, “se tiene un hijo, diríamos situados en este contexto, para reengendrar o para rescatar de la muerte, que ya ha operado su oscura acción sobre la infancia nuestra, el niño que uno ha sido. Se engendra no para multiplicar la especie, sino para dejar de morir o, en definitiva para resucitar” (“Pez Luna”, *Trece de Nieve* 195). La imagen del hijo que, en otro contexto, sería símbolo de vida, queda cancelada por las hierbas.

9 Según Gustavo Correa, “el símbolo del hijo con un sentido de desdoblamiento y su final destrucción se halla en el poema “Ruina”. En el terceto noveno el hijo es ahora un esqueleto identificado con el perfil del propio poeta y con el amor no alcanzado” (139-140).



La sinestesia provocada por el sonido de las espadas de saliva genera el último rasgo negativo de la estrofa: “el cielo vacío”. El adverbio de tiempo “ya” coloca al yo lírico delante de una amenaza: la voracidad de las hierbas (que nos recuerdan las lancetas de la estrofa cuatro). El sonido se acerca con más intensidad a la voz poética y aquel ruido que “se sentía” detrás de la ventana, ahora le es próximo. En el texto “Ávila”, de la colección *Impresiones y paisajes*, el poeta dice: “todo esto bajo un cielo grisáceo y un silencio en que el agua del río suena a chocar constante de espadas” (25).

Mi mano, amor. ¡Las hierbas!  
 Por los cristales rotos de la casa  
 la sangre desató sus cabelleras (vv. 22- 24).

La violencia no se puede postergar y estalla la ruina de esta voz poética; ruina que se ha ido incubando por medio de la imagen. La sangre, vinculada con las ruinas, ya la encontramos en el ensayo poético “Baeza”, del libro *Impresiones*: “por todas partes ruinas color sangre, arcos convertidos en brazos que quisieran besarse” (127). La gestación de la ruina culmina con la destrucción de la casa y la expulsión del yo poético del espacio protector.

La ausencia de un verbo en el primer verso ejemplifica la falta de coordinación entre la mano y el deseo de la voz poética de reaccionar ante la invasión. En este sentido, la mano se representa como una imagen cinematográfica surrealista: seccionada del cuerpo; piénsese, por ejemplo, en la mano llena de hormigas de la película *El perro andaluz* de Buñuel y Dalí. Indudablemente, las manos son una de las obsesiones estéticas de Lorca. Estas quedan ejemplificadas en diversos dibujos del poeta, por ejemplo, en el que lleva por título “Manos cortadas”. Surrealista o no, era de esperarse una violencia contra el cuerpo, pues se alude desde el comienzo del poema a diferentes imágenes que remiten a la agresión: los látigos y luces de la lucha entre la arena y el agua, los dientecillos y lancetas de la hierba, así como las espadas de saliva. El yo se desintegra a través de estas imágenes y, en este momento, ya es imposible enfrentarse al mundo natural que lo invade, quedando su perfil en forma de esqueleto. La mano también

remitiría a la idea de salvación, esto es, a la mano de Jesucristo; pero en tanto imposibilitada de salvar al hijo (lo mismo que al amor), alude a la idea de la muerte.

En esta misma línea, podríamos ir al poema "1910 (Intermedio)", en donde el poeta, recordando su infancia, dice: "Aquellos ojos míos en el cuello de la jaca, [...] / en los tejados del amor, con gemidos y frescas manos, / en un jardín donde los gatos se comían a las ranas" (vv. 10 / 12-13; el énfasis es mío). Indudablemente, la noción negativa de esta mano que, en algún momento fue feliz, se debe a la expulsión del hogar, espacio de una salvación ahora imposible de recuperar. La destrucción del paraíso afirma la imposibilidad de volver al pasado y confronta al poeta con el mundo externo. La sangre en este ambiente de destrucción remite, entonces, al drama terrible del hombre que quiere amar, aunque su única forma de conseguirlo es a través de la muerte. Por tanto, la destrucción no es un accidente sin sentido; en este caso, simboliza la paradoja: amor-muerte.

Tú solo y yo quedamos.  
Prepara tu esqueleto para el aire.  
Yo solo y tú quedamos (vv. 25-27).

Únicos sobrevivientes de la destrucción: el yo poético y el amante se preparan para emprender el viaje. En la lucha entre las hierbas y el hombre, prevalece el primer elemento. Las hierbas arrinconan a la pareja, amenazando lo único que le queda a la voz poética: el esqueleto de su amante. El uso del verbo imperativo "prepara tu esqueleto para el aire" nos transporta al primer terceto: "Sin encontrarse. / Viajero por su propio torso blanco. / ¡Así iba el aire!" (vv. 1-3). Los ecos son otro de los encantos de las ruinas; nos recuerda el narrador del texto en prosa: "los ecos perdidos en los campos anidaron en las esquinas desmoronadas, en las bodegas llenas de plantas salvajes. En las ruinas de las llanuras hay ecos hasta en los sitios más escondidos" (204). Mediante la repetición el yo lírico le insiste a su amor:

Prepara tu esqueleto.  
Hay que buscar de prisa, amor, de prisa,  
nuestro perfil sin sueño (vv. 28-30).



El poema culmina regresándonos al comienzo: la circularidad es provocada por el afán de búsqueda, en este caso, el de los amantes en medio de la ruina. Conviene, sin embargo, preguntarse si este retorno ha llevado al yo poético a alguna parte, pues desde un principio el aire iba viajero de su propio torso sin encontrarse. Lorca ha logrado lo que proponía en la conferencia "Escala del aire". En ese momento decía: "el poeta, solo con el mecanismo del amor, y no llevado de su imaginación más allá de la escala lógica de sus proporciones físicas, ha de quebrar, herir, dominar la belleza invisible que lo rodea por medio de su interpretación, o sea, por su proyección sobre el elemento" (130). Los amantes se proyectan y dominan el elemento natural: ahora viajarán como el aire.

El poema comienza y culmina con la articulación de un contorno, es decir, de una forma que no logra encontrarse. Dicha imagen se ve encarnada, al final, en el perfil sin sueño de los amantes. La idea de volver al comienzo otorga cierta eternidad a los signos representados, pues se repiten el desastre, la ruina, la transformación y, finalmente, la creación poética como símbolo eterno; quizás, esa sea la interpretación del sueño. El yo es arrojado de la casa y junto al esqueleto de su amado crea otra posibilidad de existir; el problema acaso estriba en el hecho de que la creación de algo nuevo implica que algo siempre deja de ser. El poeta José Ángel Valente propone que todos los movimientos de ese eros que no genera, convergen en la muerte; la reconstitución de lo uno se opera en la extinción (201).

En "Ruina", es necesario que se genere la destrucción, pues, de esta forma, se oficia el culto al amor. Según Georg Simmel, en el ensayo citado anteriormente, en la imagen de la ruina se conservan dos tensiones que, sin embargo, unen la imagen exterior con la acción interior: "es como si un trozo de la existencia debiera caer primero en ruinas para someterse sin resistencia a todas las fuerzas y corrientes que vienen de los cuatro vientos de la realidad" (117). En este sentido, la ruina en el poema se oficia en la medida en que el espacio exterior y el interior se van transformando; de lo contrario, la voz poética se quedaría en una especie de inacción, alejada del amor y de su consecuencia final: la muerte, pues solo se accede al amor desde la destrucción.

Al respecto, valdría la pena recordar la sección en la que aparece el poema, "Introducción a la muerte (poemas de la soledad de Vermont)". Lorca se encuentra en una especie de crisis espiritual que se ve reflejada en los poemas de esa época. Según Gabriel Rojo Leyva, el título "Ruina" se refiere a la visión desolada que tiene Lorca acerca del reconocimiento propio y de la realización amorosa, pues solo los concibe a través de la muerte (148). Finalmente, la poética lorquiana se basa en el dolor como motor creacionista; pensemos, sobre todo, en la teoría del duende: "para buscar al duende no hay mapa ni ejercicio. Sólo se sabe que quema la sangre como un trópico de vidrios, que agota, que rechaza toda dulce geometría aprendida, que rompe los estilos, que se apoya en el dolor humano que no tiene consuelo" (94-95).

La hipótesis central de este trabajo ha sido demostrar cómo se desarrolla la imagen de la ruina en tres textos lorquianos: "Ruinas", "Ruina" y la escena "Ruina Romana", de la obra de teatro *El público*. El panorama que hemos ido recorriendo a través de los textos analizados nos da una muestra de cómo ciertas obsesiones lorquianas se gestaron en la primera publicación del poeta, *Impresiones y paisajes*. De igual forma, transitando por estos textos podemos participar y ser cómplices de la evolución poética de Federico García Lorca, desde su temprana incursión en la literatura a la edad de veinte años hasta la explosión estética que representó *Poeta en Nueva York*.

Al decir de Rafael Martínez Nadal: "la persistencia temática ratifica el convencimiento de que en los primeros escritos del poeta se encuentra el germen de toda su obra" (103). Al respecto, es importante resaltar que la imagen de la ruina surge desde las experiencias vividas por el poeta; recuérdese que su primer libro fue el producto de diversos viajes que realizó por España. Así pues, el punto de partida para el desarrollo de la imagen de la ruina es la experiencia vivida y la influencia que quizás ejerció en el joven poeta el modernismo-simbolista practicado por Juan Ramón Jiménez. Aunque, como ya hemos explicado, el conocimiento de las figuras tradicionales de la literatura española generan en Lorca cierta conciencia de cambio estético. Esta conciencia de cambio lo lleva a desarrollar de distintas



maneras el tema de la ruina; por tanto, la ruina es entendida como un símbolo polivalente, el cual adquiere distintos significados y valores de acuerdo con el contexto en el que se generen las experiencias del poeta.

El epígrafe de este trabajo reúne una idea fundamental que encontramos en la ruina: el deseo, el amor y la escritura se entrelazan en el acto poético, en la muerte. Para Maurice Blanchot, “deseo, escritura, no quedan en un sitio, pasan uno por encima del otro: no son juegos de palabras, porque el deseo siempre es deseo de morir, no un anhelo”. El movimiento destructor del exterior invade al yo lírico y se genera en él la devastación interior que lo lleva a intentar el vuelo con el esqueleto de su amado. La última escena del poema “Ruina” nos remite a otra imagen de *Poeta en Nueva York*:

Para ver que todo se ha ido,  
¡amor inexpugnable, amor huido!  
No, no me des tu hueco,  
¡que ya va por el aire el mío!  
¡Ay de ti, ay de mí, de la brisa!  
Para ver que todo se ha ido (“Nocturno del hueco”, vv. 50-55).

Indudablemente, imágenes como “amor huido”, “hueco” y “aire”, entre otras, nos llevan nuevamente a la búsqueda, “cual cazadores de metáforas”, de las recurrencias poéticas en la obra literaria de Federico García Lorca.

### Bibliografía

- Blanchot, Maurice. *La escritura del desastre*. Trad. P. de Place. Venezuela: Monte Ávila Editores, 1987.
- Correa, Gustavo. “Desdoblamiento y ruina”. *La poesía mítica de Federico García Lorca*. Oregon: University of Oregon Publications, 1957. 139-41.
- García Lorca, Federico. *Impresiones y paisajes*. Granada: Editorial Don Quijote, 1981. [Reimpresión facsimilar de la primera edición publicada en Granada, 1918].

- \_\_\_\_\_. *Conferencias I, II*. Ed. C. Maurer. Madrid: Alianza, 1984.
- \_\_\_\_\_. "Escala del aire". *Federico García Lorca escribe a su familia desde Nueva York y La Habana (1929-1930)*. Ed. C. Maurer. Madrid, 1986. 129-130.
- \_\_\_\_\_. *Epistolario completo*. Cuidado de C. Maurer y A. A. Anderson. Madrid: Cátedra, 1997.
- \_\_\_\_\_. *El público*. Ed. María Clemente Millán. Madrid: Cátedra, 2006.
- \_\_\_\_\_. "Ruina". *Poeta en Nueva York*. Ed. María C. Millán. Madrid: Cátedra, 2010. 190-1.
- García-Posada, Miguel. *Federico García Lorca*. Madrid: EDAF, 1979.
- \_\_\_\_\_. *Lorca: interpretación de «Poeta en Nueva York»*. Madrid: Akal Editor, 1981.
- Gibson, Ian. "Federico García Lorca: un pequeño texto olvidado". *Bulletin Hispanique* 1-2 (1996): 116-7.
- Martínez Nadal, Rafael. *El público, amor y muerte en la obra de Federico García Lorca*. México: Joaquín Mortiz, 1975.
- Rojo Leyva, Gabriel y Jesús Villegas Guzmán. *Tres ensayos sobre Federico García Lorca*. Pról. James Valender. México: Universidad Autónoma Metropolitana/ Iztapalapa, 1990.
- Sainz, Eugenia. "Impresiones y paisajes de Federico García Lorca: modernismo y mirada interartística". *Confluencia* 1(2004): 27-43.
- Simmel, Georg. "Las ruinas". *Revista de Occidente* 76 (1987): 108-117.
- Valente, José Ángel. "Pez Luna". *Trece de Nieve* 1-2 (1976): 191-201.