



CENTRO DE ESTUDIOS LINGÜÍSTICOS Y LITERARIOS

LA POÉTICA DEL AMOR Y LA TRANSFORMACIÓN EN *POETA EN NUEVA YORK* DE FEDERICO GARCÍA
LORCA

TESIS PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR EN LITERATURA HISPÁNICA
PRESENTA

MARIANA IGLESIAS ARELLANO

ASESOR
DR. JAMES VALENDER

CIUDAD DE MÉXICO, JULIO DE 2018.

RESUMEN

A pesar de que hoy en día nadie duda en considerar *Poeta en Nueva York* como una de las obras más importantes de Federico García Lorca, hay un enorme desequilibrio entre la producción crítica escrita alrededor de este poemario y aquella que gira en torno a otras obras importantes del granadino. Aunque el panorama crítico se fue enriqueciendo paulatinamente a partir de finales de los años setenta, muchos de los estudios publicados se han limitado a explorar tal o cual aspecto individual del libro, sin ahondar lo suficiente en la *lógica poética* que une al conjunto de sus poemas, caracterizándolos, y sobre la cual el poeta insistió una y otra vez en sus escritos. El propósito de esta tesis consiste, por tanto, en intentar reparar esa falta e indagar en la lógica poética que conforma el universo de *Poeta en Nueva York*.

El estudio de la poética que subyace el poemario neoyorquino es producto de una constante lectura, relectura y análisis de todos los poemas del libro para dilucidar, no tanto lo que *significan*, sino lo que en la mayoría de ellos *ocurre*. El trabajo consta, por tanto, de dos partes. La primera se dedica a dilucidar la visión de mundo que conforma el poemario y que se ve marcada por la relación que se da en el libro entre el amor y la muerte, una relación dialéctica que se muestra presidida por lo que aparenta ser una contradicción pero que resulta ser, más bien, una manifestación del ciclo vital vida-muerte-vida. Este ciclo vital elimina la voluntad de todo ser vivo arrastrándolo a sufrir una eterna ola de transformaciones. La segunda parte de la tesis está destinada a analizar la forma en que dicha visión cíclica del universo poético —junto con el consecuente proceso de transformación— encuentra su expresión apropiada en los poemas.

AGRADECIMIENTOS

Quisiera comenzar agradeciendo a todas los profesores e instituciones que han contribuido a mi formación. A la Universidad Pompeu Fabra, por enseñarme a leer y a tener un pensamiento crítico, a los doctores Antonio Monegal y Domingo Ródenas, por alimentar mi amor por la literatura y, por supuesto, a El Colegio de México, por ofrecerme un espacio privilegiado para comenzar mi vida académica como investigadora. En el transcurso de la escritura de esta tesis, agradezco enormemente a los doctores Rafael Olea, Rose Corral, Anthony Stanton, Martha Lilia Tenorio, Xiomara Luna, Yvette Jiménez de Báez y Martha Elena Venier. Todos ellos fueron muy amables en leer los avances de esta tesis y ayudarme a encontrar nuevos caminos para estructurar mejor aquello que quería expresar. También ofrezco mi más sincero agradecimiento a mis lectores, los doctores Tatiana Aguilar-Álvarez Bay, Luz Elena Gutiérrez y Antonio Monegal, quienes, aceptando generosamente formar parte del comité, leyeron mi tesis con gran esmero y cuidado. Finalmente, debo mi total agradecimiento a mi asesor, el Dr. James Valender. Sin su magnífica intuición poética, sin su gran capacidad lectora y, sobretodo, sin su enorme generosidad, esta tesis no habría tenido lugar.

Este trabajo es producto de mi formación académica, pero también del entorno amoroso en que he vivido y he crecido a lo largo de los años. Por ello doy las gracias a mis padres, Flor y Eduardo, que me han dado absolutamente todo, siempre. A mi hermana, por su eterna complicidad y a Marco, por su inmenso amor. A todos ustedes: detrás del amor que siento por la literatura está el amor que me han enseñado a sentir, día a día. Por eso, y mucho más, estaré eternamente agradecida.

Amor, amor, un hábito vestí.

G. de la Vega

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	
1.1. Breve historia de <i>Poeta en Nueva York</i>	8
1.2. La crítica sobre <i>Poeta en Nueva York</i> . Estado de la cuestión	18
1.3. La evolución de un pensamiento poético (1926-1933)	39
Calas en la correspondencia del poeta (1927-1928)	41
Cuatro conferencias (1926-1933)	49
1.4. Hacia una poética de <i>Poeta en Nueva York</i> . Propósito y metodología	63
PRIMERA PARTE: EL FONDO POÉTICO EN <i>POETA EN NUEVA YORK</i>	
2.1. La dialéctica amor-muerte	69
2.1.1. La pasión de Cristo	73
“Nacimiento de Cristo”	75
“Crucifixión”	78
2.1.2. La transfiguración poética de la pasión de Cristo	82
“Cielo vivo”	85
2.2. El ciclo vital amor-vida-muerte	90
“Nocturno del hueco”	90
2.2.1. La concepción mítica del ciclo vital	104
2.2.2. Superposición temporal: pasado-presente-futuro	109
“1910 (Intermedio)”	111
“Poema doble del Lago Eden”	114
“Tu infancia en Menton”	120
2.3. La primacía de la voluntad amorosa	129
2.4. El ciclo vital y la transformación	145
2.5. La homosexualidad en “Oda a Walt Whitman”	154

SEGUNDA PARTE: LA FORMA POÉTICA EN *POETA EN NUEVA YORK*

3.1.	La transición del plano vital al plano poético	164
3.2.	El ritmo	172
3.2.1.	De la métrica al versolibrismo	172
	“El rey de Harlem”	181
	“Pequeño vals vienés”	195
	“Son de negros en Cuba”	201
3.2.2.	El ritmo musical y el misterio poético	211
3.3.	La transformación de las palabras	214
3.3.1.	La poética de la transformación	214
3.3.2.	Los borradores de <i>Poeta en Nueva York</i>	220
	“Cementerio judío”	223
	“Navidad en el Hudson”	229
	“Norma y paraíso de los negros”	234
4.1.	CONCLUSIONES	242
	BIBLIOGRAFÍA	259

1. INTRODUCCIÓN

1.1. BREVE HISTORIA DE *POETA EN NUEVA YORK*

Federico García Lorca escribió la mayor parte de los poemas de *Poeta en Nueva York* durante su estancia en la gran metrópoli entre el verano de 1929 y la primavera de 1930.¹ El poemario, sin embargo, tardaría casi seis años en fijarse (1936) y cuatro años más en publicarse (1940). El poeta vaciló por largo tiempo sobre el título, sobre los poemas que conformarían el libro —dejando fuera otros poemas también escritos en Nueva York— y sobre el orden que la obra finalmente tendría. De acuerdo con la detallada investigación que Andrew A. Anderson ofrece en la reciente edición de *Poeta en Nueva York*, si bien hacia mayo de 1931 Lorca comenzó a leer algunos de los poemas a sus amigos más cercanos,² la estructura del libro, tal y como lo conocemos hoy, no la habría concebido sino hasta agosto de 1935, cuando elaboró el original que serviría como base a la primera edición.³ Finalmente, no fue sino hasta julio de 1936 cuando el poeta decidió entregar el manuscrito a José Bergamín para su publicación, a pocos días del estallido de la Guerra Civil.

¹ Para un relato detallado del viaje y la estancia en América de Federico García Lorca, véase Christopher Maurer y Andrew A. Anderson, *Federico García Lorca en Nueva York y La Habana: Cartas y recuerdos*, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, Barcelona, 2013.

² La primera lectura de la que se tiene constancia es, según Anderson, la que Lorca ofreció en casa de Carlos Morla Lynch, hacia finales de 1931. La primera mención del poemario que habla de una estructura similar a la que conocemos ahora se da en una entrevista publicada el 5 de marzo de 1933. Véase la introducción de Andrew A. Anderson a su edición de Federico García Lorca, *Poeta en Nueva York*, Andrew A. Anderson (ed.), Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, Barcelona, 2013, p. 10. Puesto que esta es la primera edición moderna que se basa directamente en el manuscrito original elaborado por Lorca entre 1935 y 1936, es la edición que citaré a lo largo de mi trabajo. Después de cada cita, únicamente registraré el número de la página (o del verso) entre paréntesis.

³ Anderson prefiere el término “original” “porque evita los malentendidos ocasionados por palabras más corrientes: «manuscrito» puede sugerir un texto escrito a mano, y el original sólo lo es en contadas ocasiones, y «mecanografiado» sugiere un texto producido en una máquina de escribir, caso de un buen número de los poemas

Sería inútil pretender explicar el titubeo en la génesis del poemario que, por otra parte, tal y como relata Francisco García Lorca, no fue un fenómeno exclusivo de *Poeta en Nueva York*.⁴ No hay lugar a dudas de que el poeta era muy consciente de estar incursionando en una estética a la cual su público —aquel que en 1928 había hecho suyo el *Romancero gitano*— no estaba todavía acostumbrado. Aún más, Lorca parece haberse dado cuenta de que sus poemas se prestaban cuando menos a dos formas de interpretación. Por un lado, se leen como un relato autobiográfico dotado de imágenes que reflejan el día a día del poeta en la ciudad neoyorquina. Por otro, se leen como un complejo universo *creado*, hecho de poemas que rebasan por mucho los confines de una lectura meramente biográfica. De hecho, la tensión resultante, lejos de resolverse, determina la esencia conflictiva y fascinante del conjunto.

Como ya se había dicho, antes de publicar el libro, Lorca decidió darlo a conocer a través de recitales. Para tal fin, redactó una conferencia-recital en la que propuso enmarcar esta poesía dentro de una narrativa biográfica que resumiera su experiencia neoyorquina. La lectura pública de este texto la dio por primera vez el 16 de marzo de 1932 y el suceso se repitió en diversas ocasiones durante los siguientes tres años.⁵ En 1933, en la lectura de esta conferencia que dio en Buenos Aires, Lorca detalló lo siguiente:

Este libro sobre Nueva York que traje de mi viaje a los Estados Unidos no he querido darlo a ninguno de los editores que me lo han pedido. Después lo publicaré; pero

incluidos en el original, pero por cierto no de todos”. El crítico ofrece una descripción de la composición híbrida del original: 11 páginas manuscritas de portada y portadilla, escritas por Lorca; 25 textos mecanografiados (22 hechos por un copista: 1 hecho por otra persona; y 2 hechos por una tercera persona); 2 textos copiados a mano por Lorca; 1 primer borrador autógrafo escrito por Lorca; y 4 pruebas de imprenta de una publicación anterior, *ibid.*, pp. 86 ss. y p. 115.

⁴ Según el hermano del poeta: “...su obra se publicó, en general, mucho después de escrita. El *Poema del cante jondo*, escrito originalmente en 1921, no se publica hasta 1931. [...] Muchas composiciones del *Libro de poemas*, de *Canciones* y otras fueron rechazadas por el autor y han aparecido y se han publicado después. A la misma razón podría imputarse la entrega de manuscritos, hoy en manos de innumerables personas, que hacen una edición crítica sobre el estudio de los textos originales, empresa extremadamente difícil”. Francisco García Lorca, *Federico y su mundo: de Fuentevaqueros a Madrid*, Mario Hernández (ed.), Alianza Tres, Madrid, 1998, p. 190.

⁵ Cfr. Anderson, “Introducción” a *Poeta en Nueva York*, ed. cit., p. 9.

primero quiero darlo a conocer en la forma de una conferencia. Leeré versos y explicaré cómo han surgido. Es decir, lo iré leyendo y analizando al mismo tiempo.⁶

Lo interesante de esta conferencia, titulada “Un poeta en Nueva York”, es que en ella parece haberse canalizado —aun a pesar de las intenciones del orador y poeta— aquella tensión entre los dos modos de comprender el poemario que acabamos de mencionar. El poeta deja muy claro la dificultad de comprender los poemas que recitará: “Esta clase de poemas que voy a leer —dice Lorca—, por estar llenos de hechos poéticos dentro exclusivamente de una lógica lírica y trabados tupidamente sobre el sentimiento humano y la arquitectura del poema, no son aptos para ser comprendidos rápidamente sin la ayuda cordial del duende”.⁷ El poeta prepara a su público y advierte que, al ofrecer la conferencia, tiene el propósito, no tanto de contar un viaje, cuanto de introducir al público en el universo lírico del poemario. No obstante, Lorca intenta justificar sus poemas relacionándolos con tal o cual anécdota de su propia vida, lo cual limita mucho el vasto universo que cada uno de los poemas evoca. La conferencia adopta así la forma de un anecdotario que pretende señalar los episodios de su vida que suscitaron la escritura de los poemas; pero, en realidad, está muy lejos de explicar el sorprendente mundo que ha creado y cuya relación con dichos episodios resulta a menudo muy tenue. Los poemas no guardan, al menos no en todos los casos, relación directa con la anécdota que supuestamente los inspira. Únicamente, se podría decir, quedan resquicios de una cierta atmósfera emotiva. Existe una notoria distancia, pues, entre el sentido autobiográfico que el poeta quiere asignar a su poemario, y los poemas que recita para “ilustrar” las vivencias mencionadas.

En el manuscrito que se conserva de la conferencia-recital “Un poeta en Nueva York” Lorca comienza la narración de su vivencia en la ciudad neoyorquina destacando lo que hay en ella de

⁶ Federico García Lorca, *Obras completas*, M. García-Posada (ed.), Akal, Madrid, 1994, t. 6 (Prosa I), p. 563.

⁷ F. García Lorca, “Un poeta en Nueva York (Conferencia-recital)”, en Christopher Maurer y Andrew A. Anderson, ed. cit., p. 134. (En adelante, *Conferencia NY*)

“arquitectura extrahumana y ritmo furioso. Geometría y angustia”. Según el propio poeta: “En una primera ojeada, el ritmo puede parecer alegría, pero cuando se observa el mecanismo de la vida social y la esclavitud dolorosa del hombre y máquina juntos, se comprende aquella típica angustia vacía que hace perdonable, por evasión, hasta el crimen y el bandidaje”.⁸ Ya desde el inicio el poeta asume una tonalidad lírica, al ofrecer una descripción de la lucha entre los rascacielos y el “cielo que los cubre”: “Nieves, lluvias y nieblas subrayan, mojan, tapan las inmensas torres, pero éstas, ciegas a todo juego, expresan su intención fría, enemiga de misterio, y cortan los cabellos a la lluvia o hacen visibles sus tres mil espadas a través del cisne suave de la niebla”.⁹ La sensación de soledad que provoca en él aquel “inmenso mundo” que “no tiene raíz” lo lleva a recordar su infancia. Así nace, según la cronología que propone, el poema “1910 (Intermedio)”. En efecto, se puede percibir una cierta consonancia atmosférica entre los versos que conforman el poema y aquella sensación de desarraigo que el poeta dice haber experimentado. En su conferencia el poeta continúa describiendo aquella experiencia, “Yo, solo y errante, agotado por el ritmo de los inmensos letreros luminosos de Times Square”,¹⁰ para luego sacar a colación el arranque del primer poema del libro, “Vuelta de paseo”. A pesar de que transmite cierta sensación de abandono y soledad, la experiencia que el poema evoca es otra:

Asesinado por el cielo.
Entre las formas que van hacia la sierpe
y las formas que buscan el cristal
dejaré crecer mis cabellos.
(vv. 1-4)

Al comparar los poemas con lo que el poeta comenta sobre ellos en su conferencia, el lector siente como si en la poesía hubiese un significado soterrado que no se puede explicar de otra forma más

⁸ Conferencia NY, p. 135.

⁹ *Loc. cit.*

¹⁰ *Loc. cit.*

que en aquellos versos. En la conferencia-recital, el poeta se limita a transmitir la anécdota que, según él, ha desencadenado tal o cual poema; pero nunca explora la “lógica poética” que menciona en su conferencia y que, finalmente, ha convertido esa experiencia original en otra cosa muy distinta. Para ilustrar su experiencia en Harlem el poeta lee “Norma y paraíso de los negros” y “El rey de Harlem”, y después habla de la profunda impresión que en él provocó el famoso *crack* de la bolsa de valores en Wall Street:

Yo tuve la suerte de ver por mis ojos el último *crack* en que se perdieron varios billones de dólares, un verdadero tumulto de dinero muerto que se precipitaba al mar, y jamás, entre varios suicidas, gentes histéricas y grupos desmayados, he sentido la impresión de la muerte real, la muerte sin esperanza, la muerte que es podredumbre y nada más, como en aquel instante, porque era un espectáculo terrible pero sin grandeza.¹¹

Lorca explica que esta experiencia motivó la escritura de “Danza de la muerte”: “El mascarón típico africano, muerte verdaderamente muerta, sin ángeles ni *resurrexit*, muerte alejada de todo espíritu, bárbara y primitiva como los Estados Unidos, que no han luchado ni lucharán por el cielo”.¹² Basta leer un cuarteto del poema para ver cuán poco se relaciona este poema —por lo menos en una interpretación literal— con una perspectiva realista de Wall Street:

Se fueron los árboles de la pimienta,
los pequeños botones de fósforo.
Se fueron los camellos de carne desgarrada
y los valles de luz que el cisne levantaba con el pico.
(vv. 3-6)

Resulta casi imposible relacionar muchos de los poemas que Lorca escoge para recitar con la anécdota vivencial que, según él, los suscitó. Aun así, en este caso, el lector podría —no sin esfuerzo— captar la línea narrativa que se entrevé en el poema. En el verso treinta y tres, por ejemplo, figura una alusión al lugar de la anécdota: “el mascarón llegaba a *Wall Street*”. La línea

¹¹*Conferencia NY*, pp. 140-141.

¹²*Ibid.*, p. 141.

autobiográfica es más fácil de seguir en los poemas que el poeta comenta a continuación. Allí Lorca describe, por ejemplo, la multitud borracha que dice haber inspirado el poema “Paisaje de la multitud que vomita (Anochecer de Coney Island)”: “Beben, gritan, comen, se revuelcan y dejan el mar lleno de periódicos y las calles abarrotadas de latas, de cigarros apagados, de mordiscos, de zapatos sin tacón”.¹³ También relata la anécdota que suscitó la redacción de “Niña ahogada en el pozo (Granada y Newburgh)”: “Pero un día la pequeña Mary se cayó a un pozo y la sacaron ahogada. No está bien que yo diga aquí el profundo dolor, la desesperación auténtica que yo tuve aquel día. Eso se queda para los árboles y las paredes que me vieron”.¹⁴ Y, a pesar de que en estos poemas es más fácil identificar cierto trasfondo autobiográfico, ellos también albergan versos que poco o nada se relacionan con aquella narrativa propuesta. Unos versos intermedios de “Paisaje de la multitud que vomita”, por ejemplo, dicen lo siguiente: “Son los cementerios. Lo sé. Son los cementerios / y el dolor de las cocinas enterradas bajo la arena” (vv. 11-12), mientras que “Niña ahogada en el pozo” se inaugura con los siguientes versos: “Las estatuas sufren con los ojos por la oscuridad de los ataúdes, / pero sufren mucho más por el agua que no desemboca / ...que no desemboca.” (vv. 1-3). El “que no desemboca” podría aludir a que el cuerpo de la niña bloquea el paso del agua, pero desde luego esta imagen no guarda ninguna conexión lógica con “las estatuas” que “sufren con los ojos por la oscuridad de los ataúdes”.

En esta conferencia-recital, Lorca relata después anécdotas de su estancia en Vermont y Eden Mills, su vuelta a la ciudad y su viaje a La Habana, cerrando su lectura con el “Son de negros en Cuba”. Cabe agregar que a esta misma lectura biográfica corresponden los títulos asignados a las secciones que finalmente articulan el poemario: “Poemas de la soledad en Columbia University”

¹³ *Loc. cit.*

¹⁴ *Ibid.*, p. 143.

(sección I), “Los negros” (sección II), “Calles y sueños” (sección III), “Poemas del lago Eden Mills” (sección IV), “En la cabaña del farmer (Campo de Newburgh)” (sección V), “Vuelta a la ciudad” (sección VII), “Dos odas” (sección XVIII), “Huida de Nueva York (Dos valsés hacia la civilización)” (sección IX) y “El poeta llega a La Habana” (sección X). Pero, si bien estas secciones fueron fijadas entre agosto de 1935 y julio de 1936, cuando el poeta preparó el original para entregarlo a la imprenta, la línea cronológica comenzaba a entrecruzarse, en realidad, desde la redacción de la conferencia en 1932. Y es que, como explica Anderson, la elaboración del poemario se prepara en “relación simbiótica” con la redacción de la conferencia.¹⁵

Las secciones aquí señaladas podrían, en principio, dar la impresión de que el poeta quiso resaltar, por encima de todo, la perspectiva autobiográfica. Ahora bien, si algunos versos de los poemas recitados durante su conferencia parecen resistirse a esta lectura autobiográfica, hay poemas enteros que difícilmente se adecuan a la sección en que están insertos y que, por lo mismo, se resisten también a dicha línea interpretativa. “Fábula y rueda de los tres amigos”, por tomar un ejemplo representativo, forma parte de la primera sección, “Poemas de la soledad en Columbia University”. El poema, sin embargo, no parece pertenecer a la atmósfera de ese primer conjunto de poemas. Lo mismo sucede con “Iglesia abandonada (Balada de la Gran Guerra)” que cierra la sección “Los negros”. Mientras “Norma y paraíso de los negros” y “El rey de Harlem” ofrecen una evocación de la comunidad negra y de su vida en los suburbios, “¡Ay Harlem! ¡Ay Harlem! ¡Ay Harlem! / No hay angustia comparable a tus rojos oprimidos” (vv. 31-32), “Iglesia abandonada”, por el contrario, es un extraño poema que toca el tema de la paternidad. Y pasa algo similar en la sección “Calles y sueños”: aunque los nueve poemas que la conforman se emplazan geográficamente en lugares paradigmáticos de Nueva York, varios no se relacionan con la temática

¹⁵ Cfr. Anderson, “Introducción” a *Poeta en Nueva York*, ed. cit., p. 9.

“urbana”. Quizás los más fáciles de situar son “Paisaje de la multitud que vomita (Anochecer de Coney Island)” y su complemento “Paisaje de la multitud que orina (Nocturno de Battery Place)”. “Panorama ciego de Nueva York”, en el extremo opuesto, despliega un universo que, fuera del título, no ofrece ninguna relación evidente con la línea narrativa propuesta.

Puede ser que la conflictiva colocación de algunos de los poemas se deba al hecho de que, en algún momento, hayan formado parte de otro proyecto literario, de un libro de poemas (finalmente nonato) cuyo título provisional, mencionado por Lorca en varias entrevistas, era *Tierra y luna*. Anderson señala que el índice provisional de este otro proyecto se encuentra en el reverso de una versión mecanografiada del poema “El niño Stanton”. Aparecen apuntados allí diecisiete títulos, de los cuales tres se incorporarían más tarde a *Diván del Tamarit* y nueve, la gran mayoría, a *Poeta en Nueva York*. Cuatro de estos poemas son, en efecto, los “disonantes”, los que más se alejan de la estructura autobiográfica anunciada en los títulos de las nueve secciones. “Cielo vivo” aparece en “Poemas del Lago Eden Mills”. “Asesinado” (según Anderson, se trata, “con bastante probabilidad”, de un título temprano de “Vuelta de paseo”) pertenece a “Poemas de la soledad en Columbia University”. “Templo del cielo” (título original de “Panorama ciego de Nueva York”) forma parte de la sección “Calles y sueños”, mientras que el enigmático poema “Vaca” está inserto “En la cabaña del farmer (Campo de Newburgh)”.

Los otros cinco poemas de *Poeta en Nueva York* que figuran en la lista de *Tierra y luna* forman parte de la sección VI, “Introducción a la muerte (Poemas de la soledad en Vermont)”: “Nocturno del hueco”, “Luna y panorama de los insectos (poema de amor)”, “Muerte”, “Ruina” y “Paisaje con dos tumbas y un perro asirio”. Sólo faltaría, para completar esta sección, “Amantes asesinados por una perdiz”, poema en prosa que se incorporó tardíamente al poemario y que fue

escrito, al igual que otros textos del mismo género poético, antes del viaje del poeta a Nueva York.¹⁶ El título que adoptó esta sección (sin el paréntesis) tiene que ver, precisamente, con la evolución de *Tierra y luna* y su posterior absorción en el poemario neoyorquino. De acuerdo con las notas de Anderson, *Tierra y luna*, como proyecto, seguiría preocupando al poeta por un largo periodo. En algún momento de su estancia en Buenos Aires, entre octubre de 1933 y marzo de 1934, y gracias a los consejos de Pablo Neruda, el poeta se decantaría por un nuevo título para este proyecto que luego desecharía: *Introducción a la muerte*. Finalmente, la incorporación de la sección homónima a *Poeta en Nueva York*, tal y como lo conocemos, tendría lugar —apunta Anderson— en algún momento entre agosto y octubre de 1935.¹⁷

Anderson reproduce la primera entrevista en que el poeta, una vez vuelto a España en 1930, menciona la existencia de tres proyectos literarios:

- Y dime, ¿de libros en proyecto o en la realidad?
- Tres libros, tres: el de “Odas”, empezado aquí y ahora terminado. Y dos de allá.
- Uno.
- “Tierra y luna”, trabajo en el campo, en New England.
- Otro.
- Una interpretación poética de Nueva York.
- ¿Su título?
- “Nueva York”. No puede haber otro.¹⁸

El poeta menciona las “Odas”. En efecto, antes de su ida a Nueva York Lorca había escrito su “Oda a Salvador Dalí” (publicada en abril de 1926 en *Revista de Occidente*), la “Oda y burla de Sesostris y Sardanápalo” (escrita entre 1927 y 1929) y el borrador —aparentemente inacabado— de una

¹⁶ Véase Federico García Lorca, *Poemas en prosa*, Andrew A. Anderson (ed.), La veleta, Granada, 2000.

¹⁷ Anderson, “Introducción” a *Poeta en Nueva York*, ed. cit., p. 18.

¹⁸ Miguel Pérez Ferrero, “Voces de desembarque. Veinte minutos de paseo con Federico García Lorca”, *Heraldo de Madrid* (Madrid), 9 de octubre de 1930, p. 8, cit. por Anderson, *ibid.*, p. 11.

“Oda al toro de lidia”.¹⁹ A este proyecto se anexaría la “Oda al santísimo sacramento”. Lo curioso es que, aunque esta última oda fue terminada durante su estancia en la gran ciudad, parece ser que el poeta quiso dejar claro que este poema no formaba parte de la serie poética resultante de la experiencia neoyorquina. En cambio, tanto *Tierra y luna* (más tarde *Introducción a la muerte*) cuanto *Nueva York* (finalmente *Poeta en Nueva York*) parecen compartir la misma fuerza creativa. Si en un principio Lorca había separado los poemas en dos libros distintos, posiblemente fue porque intuía que algunos de los poemas llevaban una carga más directamente autobiográfica, mientras que otros presentaban el universo neoyorquino transfigurado en una experiencia poética soterrada. La razón por la que el poeta decidió finalmente reunir la mayoría de estos poemas en un solo libro titulado *Poeta en Nueva York* es algo que nunca se sabrá. Sea como fuere, está claro que, más allá de las diferencias, Lorca sentía que algo había que unía a los poemas de ambos grupos, haciendo que todos finalmente se movieran en una misma órbita. Un claro ejemplo de esta fusión es el hecho de que, a pesar de que la mayor parte de los poemas de *Tierra y luna* se absorben en la sección VI, “Introducción a la muerte”, Lorca decidió agregar el subtítulo “(Poemas de la soledad en Vermont)”, enfatizando así el carácter biográfico del poemario. ¿Cómo entender entonces el poemario? Desde su propia génesis *Poeta en Nueva York* oscila entre dos mundos: uno marcado por una lógica autobiográfica no desprovista de una perspectiva lírica y otro que, a pesar de orbitar cerca, se impulsa mediante una lógica más puramente poética. Esta tensión finalmente da como resultado un poemario en sí mismo inestable y, por ello, enormemente complejo.

¹⁹ Fueron tres las odas incluidas en *Poeta en Nueva York*: “Oda a Walt Whitman”, “Grito hacia Roma. Desde la torre del Chrysler Building” y “El rey de Harlem”. Aunque nunca fueron publicadas en un solo libro, se conservan, además de las mencionadas, las siguientes odas: “Soledad. Homenaje a Fray Luis de León”, “Apunte para una oda” y “Teorema en el paisaje”. Para un breve estudio de las odas de Federico García Lorca, véase Nil Santiáñez, “Lorca, poeta neoclásico: La «Oda a Salvador Dalí»”, *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, Boulder, Colorado, 2000, núm. 2, pp. 587-607.

1.2.LA CRÍTICA SOBRE *POETA EN NUEVA YORK*. ESTADO DE LA CUESTIÓN

A pesar de que hoy en día nadie duda en considerar *Poeta en Nueva York* como una de las obras más importantes de Federico García Lorca, hay un enorme desequilibrio entre la producción crítica escrita alrededor de este poemario y aquella que gira en torno a otras obras importantes del granadino, como el *Poema del cante jondo*, el *Romancero gitano*, el *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* y los dramas rurales, por nombrar solo unas cuantas. En 1976, Daniel Eisenberg reparó en el hecho de que, fuera de algunas valoraciones generales de *Poeta en Nueva York*, hasta entonces se había publicado una sola exégesis que tomara en cuenta el poemario en su totalidad.²⁰ Aunque el panorama crítico se fue enriqueciendo paulatinamente a partir de esa fecha, muchos de los estudios publicados se han limitado a explorar tal o cual aspecto individual del libro, sin ahondar lo suficiente en la *lógica poética* que une al conjunto de sus poemas, caracterizándolos, y sobre la cual el poeta insistió una y otra vez en sus escritos. Si bien un estado de la cuestión que toque todos los estudios escritos en torno a *Poeta en Nueva York* rebasa por mucho los límites del presente trabajo, me parece útil, en todo caso, resumir a continuación la naturaleza y el alcance de las principales líneas de aproximación crítica que se han registrado a lo largo de los años. El orden por el que he optado, por lo mismo, no es predominantemente cronológico, sino por línea crítica seguida. En cada apartado, mencionaré brevemente los estudios que han resultado especialmente instructivos a la hora de escribir esta tesis.

²⁰ En 1976 Daniel Eisenberg solo pudo registrar la tesis de Charles Lloyd Halliburton, *García Lorca's rejection of mechanical civilization*, tesis, The Louisiana State University and Agricultural and Mechanical College, Louisiana, 1970. *Apud.* D. Eisenberg, *Poeta en Nueva York: historia y problemas de un texto de Lorca*, Ariel, Barcelona, 1976, pp. 207 s. Sobre la aportación de esta tesis al panorama crítico me referiré más adelante. Habría que señalar que ya para entonces se había publicado el estudio de Piero Menarini, *Poeta en Nueva York di Federico García Lorca: Lettura critica*, La nuova Italia, 1975; aunque a la fecha no he logrado consultar esta monografía, sí he podido leer la introducción de Menarini a su edición de *Poeta en Nueva York* (Colección Austral, Espasa-Calpe, Barcelona, 1991) que seguramente recoge las ideas principales que el crítico habrá planteado en su primer trabajo.

LA HIPÓTESIS SURREALISTA

Los primeros testimonios de la recepción del poemario neoyorquino aparecieron tan pronto como salió editado, en junio de 1940. El objetivo de muchos de ellos, como suele suceder con las primeras impresiones, fue evaluar la importancia del poemario y situar su valor en el horizonte del conjunto de la obra literaria de García Lorca. Las valoraciones fueron, con algunas lúcidas excepciones, negativas.²¹ Quizás la pauta para ello la estableció el prólogo, “La muerte vencida”, con que José Bergamín acompañó la primera edición (mexicana) del poemario. Si el propio editor definía el poemario como “una nube que pasa por el pensar y sentir, hondo y claro, de nuestro poeta [...] algo aparte y extraño a los otros, un raro paréntesis de sombra”,²² no es extraño que esa valoración se instalara en el ambiente literario de aquel momento.

Desde ese momento, comenzó a fraguarse la idea de un poemario no pensado, desordenado, en que el poeta ponía en paréntesis su rigurosa actitud estética para dejarse llevar por una corriente informe de palabras. Apenas un mes después de la aparición del libro en México, el poeta y ensayista de vanguardia Juan Larrea parecía confirmar la misma idea al retratar *Poeta en Nueva York* como un conjunto de poemas que buscaban reflejar “lo disparatado, con mayor o menor fortuna literaria, con mayor o menor riqueza de elementos metafóricos, mas despidiendo siempre calorías delirantes”,²³ mientras que Rafael Alberti, en diciembre del mismo año, señalaba la transformación del poeta “en una concatenación de misterios, que ni le interesa comprender, y

²¹ Una grata excepción fue la breve reseña que publicó el poeta guatemalteco Luis Cardoza y Aragón dos meses después de la aparición del poemario, en agosto de 1940, en *Revista Popular Hispanoamericana*. Cardoza fue el primero —antes incluso que Ángel del Río— en reconocer y reivindicar la superioridad de esta obra poética respecto de la producción anterior del granadino: “Todo este mundo en cuarta dimensión que en la poesía de Federico suele estar en potencia y otras veces vivo y presente, me interesa más que sus delicadas y preciosas *Canciones*, su *Romancero gitano* o su *Poema del Cante Jondo*, aunque en ellos se esconda, con donaire insuperable y españolismo, el milagro de la poesía” (“Federico en Nueva York”, *Revista Popular Hispanoamericana*, Ciudad de México, núm. 13, 1940, p. 2).

²² José Bergamín, “La muerte vencida”, *Poeta en Nueva York*, Séneca, Ciudad de México, 1940, p. 25.

²³ Juan Larrea, “Asesinado por el cielo”, *España Peregrina*, 1 (1940), p. 252.

menos descifrar”.²⁴ Estos tres comentarios, firmados por figuras destacadas del mundo literario del momento (dos de ellas amigos personales del poeta granadino), coincidieron en crear la idea de que Lorca se había lanzado a la experimentación literaria simplemente por el placer de hacerlo, sin necesidad alguna de describir o justificar lo que había escrito. “Fue opinión corriente”, Ángel del Río había de reflexionar años más tarde, “la de que el autor andaba extraviado, al abandonar las fuentes habituales de su inspiración”.²⁵ O, en todo caso, se vio *Poeta en Nueva York* como una “desviación momentánea” provocada, según Del Río, por “el deseo de superar, entregándose a lo extravagante, la fama de poeta puramente «popular», o el afán de competir con otros poetas de su generación, y en particular con Rafael Alberti, lanzado entonces hacia la aventura surrealista”.²⁶ Justamente, de este tipo de valoraciones críticas surgió el primer pilar interpretativo sobre el que la crítica lorquiana centraría, por muchos años, su atención: ¿es *Poeta en Nueva York* un poemario surrealista?

Como indica el comentario de Del Río, la aparición de la obra neoyorquina se leyó como una inquietud vanguardista similar a la que vivieron otros compañeros de su generación. Lo cual resulta bastante natural, ya que de la misma época datan otros poemarios con una estética similar: *Sobre los ángeles* (1929) de Rafael Alberti, *Un río, un amor* (1929), *Los placeres prohibidos* (1931) de Luis Cernuda y *Espadas como labios* (1932) de Vicente Aleixandre. A raíz de ello, una parte de la discusión crítica sobre *Poeta en Nueva York* coincidió con el debate más general entablado sobre si estos poemarios debían adscribirse, o no, al surrealismo de André Breton, Louis Aragon y Paul Eluard. Había los que reconocían una estética surrealista practicada por los miembros de la

²⁴ Rafael Alberti, “Sobre *Poeta en Nueva York* de Federico García Lorca”, *Sur*, 75 (1940), en R. Alberti, *Prosas encontradas*, Robert Marras (ed.), Seix Barral, Barcelona, 2000, p. 272.

²⁵ Ángel del Río, *Poeta en Nueva York: pasados veinticinco años*, en Ángel del Río, *Estudios sobre literatura española contemporánea*, Gredos, Madrid, 1966, p. 251.

²⁶ *Loc. cit.*

generación del 27 que, sin embargo, no parecía emparentarse directamente con el movimiento francés. Dentro de esta línea crítica está, por ejemplo, el estudio de Paul Ilie de 1968.²⁷ Para el crítico norteamericano, no deben buscarse paralelismos con la escuela francesa sino, más bien, ver de qué modo la estética surrealista de Lorca y sus amigos se insertaba en una tradición literaria, como la española, que ya contaba con numerosos ejemplos de humor negro, mundos irracionales y visiones oníricas.²⁸ Asumiendo una posición contraria, Brian Morris intentó demostrar, en su libro *Surrealism and Spain 1920-1936*,²⁹ que había una línea muy directa que conectaba el movimiento francés con la literatura española y que podía rastrearse mediante el estudio de las revistas literarias de la época (*Hélix*, *Alfar*, *L'Amic de les Arts*, *La Gaceta Literaria*, *Litoral*, etc.), a través de las estancias en Francia de distintas personalidades del mundo artístico (Joan Miró, Larrea, Buñuel, Dalí, Oscar Domínguez, Picasso) o, incluso, estudiando la importancia de las teorías de Freud y el subconsciente en la España de la época. Aunque las investigaciones de Morris suponen un contrapeso muy necesario a la postura defendida por Ilie, enriqueciendo enormemente el debate, de todos modos resulta difícil calcular en qué medida el diálogo intelectual y artístico con Francia influyó en las obras poéticas de la generación del 27 de los años 1929-1931.³⁰

²⁷ *The Surrealist Mode in Spanish Literature. An Interpretation of Basic Trends from Post-Romanticism to the Spanish Vanguard*, University of Michigan Press, Ann Arbor, 1968.

²⁸ “Nothing is gained by thinking in terms of automatic writing, the unconscious, or Freudian concepts. Nor is it helpful to seek parallels with the French school, even though they exist, and even though the Spaniards were aware of what the French had accomplished. The surrealist mode in Spain was, by and large, like its Gallic counterpart: an aesthetic which was new and experimental, to be sure, but one which also had roots in the literary and intellectual history of the nation”, *ibid*, p. 193.

²⁹ Cambridge University Press, Cambridge, 1972.

³⁰ Sobre este muy debatido asunto, pueden consultarse (entre otras muchas) las siguientes obras: Autores Varios, *El surrealismo*, edición de Víctor García de la Concha (Taurus, Colección “El escritor y la crítica”, Madrid, 1982); Autores Varios, *Surrealismo. El ojo soluble*, edición de Jesús García Gallego (Litoral, Málaga, 1987); Jesús García Gallego, *Bibliografía y crítica del surrealismo y la generación del veintisiete* (Centro Cultural de la Generación del 27, Málaga, 1989); y Autores Varios, *The Surrealist Adventure in Spain*, edición de C. Brian Morris (Dovehouse Editions, Ottawa, 1991).

Por su complejidad, el caso de Lorca es especialmente difícil de analizar. Puesto que durante los años que vivió en la Residencia de Estudiantes se hizo muy amigo de Salvador Dalí y de Luis Buñuel, dos figuras que con el tiempo habían de incorporarse plenamente al grupo surrealista de París, muchos han supuesto que los versos más vanguardistas del propio Lorca obviamente reflejarían su propia adhesión al mismo movimiento.³¹ Y, sin embargo, quienes leen tanto la correspondencia del poeta cuanto sus conferencias sabrán que en varias ocasiones Lorca asumió una actitud de independencia frente al surrealismo. En esta tesis tendré oportunidad de volver sobre este tema, con el fin de justificar mi propia decisión de quitar importancia al movimiento francés. Pero por ahora quisiera referirme a dos propuestas que me han resultado instructivas a la hora de acercarme al problema de la posible relación de *Poeta en Nueva York* con el surrealismo.

En una breve monografía sobre *Poeta en Nueva York* publicada en 1979 Derek Harris inscribió el poemario de Lorca en una línea muy particular del surrealismo: aquella practicada en España por algunos poetas de la generación del 27. Según Harris, se trataba de una forma del surrealismo algo distinta de aquella practicada por sus contemporáneos en París:

The combination of hallucinatory experience with the expressive technique of the objective correlative may be regarded as what produces poetry of a surrealist nature in Spain. A heightened and distorted perception enables the Spanish poets to use private symbols and imagery created by processes of free association in a way that has the lack of inhibition of French surrealism but which retains a measure of control derived from the emotional condition they seek to express.³²

Según Harris, Lorca hizo suya la arbitrariedad conceptual propia de la poesía surrealista, pero enmarcándola en unos parámetros estéticos conscientes. Lo cual, a mi juicio, refleja una reserva

³¹ Sobre este capítulo de la historia, véanse, por ejemplo: Antonina Rodrigo, *García Lorca. El amigo de Cataluña* (Edhasa, Barcelona, 1984); Agustín Sánchez Vidal, *Buñuel, Lorca, Dalí. El enigma sin fin* (Planeta, Madrid, 2009).

³² *García Lorca: Poeta en Nueva York*, Critical Guides to Spanish texts, Grant and Cutler, Valencia, 1979, p. 12.

muy prudente ante la tentación de leer la poesía de Lorca como una simple sumisión ciega al automatismo reivindicado por el grupo de Francia.

Por su parte, James Valender se mostró todavía más escéptico sobre la proyección del surrealismo francés en España. En un artículo dedicado justamente a reflexionar sobre la influencia surrealista en la poesía de la generación del 27, estableció paralelismos entre los supuestos rasgos surrealistas de Lorca, por un lado, y la poesía de corte simbolista de Manuel Altolaguirre, por otro. Puesto que la poesía de Altolaguirre tiene muy escasa relación con el movimiento francés, emparentándose más bien con el misticismo de San Juan de la Cruz, el ejercicio podría parecer algo disparatado. Sin embargo, al proceder así, Valender quiso sugerir que muchos aspectos de la obra más vanguardista de Lorca —a su vez— tal vez debían más al místico español del siglo XVI que al automatismo de Breton o de Aragon.³³ Valender seguramente exageró al atribuir tanta importancia a San Juan de la Cruz, pero hizo bien en replantear la discusión, al proponer situar la obra vanguardista de Lorca (como la de otros poetas de su generación) dentro de una tradición, que pasando primero por el simbolismo y la poesía pura de Juan Ramón Jiménez, y luego por la escuela romántica “representada en el Norte de Europa por profetas y visionarios como Hölderlin, Goethe, Nietzsche, Novalis, Coleridge y Blake”, encuentra su origen en la obra mística del gran poeta y santo español del siglo XVI.³⁴

En resumen, el artículo de Valender resulta instructivo no sólo porque incorporó otras influencias literarias al debate, sino además porque hizo notar 1) que hay elementos fundamentales en la poesía vanguardista del 27 que no están en la poesía surrealista (el anhelo de trascendencia mediante una espiritualidad de orden religioso y amoroso, por ejemplo); 2) que aquellos elementos

³³ “Altolaguirre y Lorca: el niño y el desnudo”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, núm. 1, 1994, pp. 99-114.

³⁴ *Ibid.*, p. 112.

que sí se comparten con el surrealismo son, en realidad, deudas que éste tiene con el romanticismo y el simbolismo (la búsqueda del Absoluto, el deseo de liberarse a través de una evasión del mundo visible, la escisión interior del individuo, etc.); y 3) que hay elementos centrales en el surrealismo que no aparecen necesariamente en los poetas del 27 o que incluso son incompatibles con sus propuestas poéticas (a los poetas españoles —dice Valender— no les interesa buscar la trascendencia de manera “mecánica” y “voluntariosa” mediante una técnica tan científica como el freudiano dictado del inconsciente).³⁵ Es decir, si el crítico no descarta por completo la posibilidad de que el surrealismo haya influido en la obra de Lorca, o en la de los demás poetas de su generación, sí cuestiona la tendencia de los críticos a querer explicar *Poeta en Nueva York* y otros poemas de vanguardia de Lorca sólo en términos del movimiento francés.

EL DEBATE TEXTUAL

Me parece que la discusión sobre el surrealismo en *Poeta en Nueva York* resultó en cierta medida una pista falsa. Cabe decir lo mismo sobre el debate que comenzó a airearse en los años setenta sobre la fidelidad del texto mismo de *Poeta en Nueva York* a la voluntad del propio poeta, un asunto

³⁵ “En el contexto de la presente discusión, [dice Valender] tendríamos que empezar por reconocer que también la teoría surrealista encerraba cierto elemento místico: el deseo de reconciliar «estos dos estados, aparentemente tan contradictorios, que son el sueño y la realidad» implicaba igualmente una búsqueda del Absoluto. Pero entre lo que proponían Lorca y Altolaguirre, y lo que proponían Bretón y sus colegas, había una diferencia fundamental: aquélla que media entre un estado mental irracional, provocado racionalmente, y un estado de alma, producto de un ascetismo espiritual. Porque, a diferencia de lo que ocurre con los surrealistas, para los poetas españoles la experiencia de trascendencia no puede provocarse voluntariamente”, *ibid.*, p. 110. Para enriquecer más el debate aquí expuesto, en una línea similar, Antonio Monegal observa que, aunque la estética utilizada en algunas obras de la generación del 27 (*Pasión de la tierra* de V. Aleixandre, *Sobre los ángeles* de R. Alberti, *Un río, un amor* de Cernuda o *Poeta en Nueva York*) podría confundirse con los mecanismos surrealistas, la intención estética que hay detrás está más encaminada a una evolución en el tratamiento de la metáfora y, por tanto, se aleja bastante de los objetivos del movimiento vanguardista francés: “El lenguaje [...] no es oscuro por surrealista, sino porque aquello de lo que hablan se resiste a ser dicho con claridad. Es decir, que el significado de dichos textos no puede construirse sino mediante recursos que llevan el lenguaje al límite de sus posibilidades. A la poética de la metáfora se suma en estos poemarios una exigencia de exploración de la subjetividad, contraria a la tendencia «deshumanizadora»; que no necesita ser explicada por la influencia surrealista, pues sus perfiles son netamente neorrománticos” (“La «poesía nueva» de 1929: entre el álgebra de las metáforas y la revolución surrealista”, *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, Filadelfia, 16 (1991), p. 62). Sobre la importancia de la metáfora en *Poeta en Nueva York* hablaré más adelante.

que no se pudo comprobar (ni desmentir) de manera satisfactoria dada la ausencia (durante mucho tiempo) del manuscrito original. Fueron dos las ediciones *princeps* de la obra: la primera hecha en Nueva York, en edición bilingüe a cargo del traductor Rolfe Humphries e impresa por la famosa casa editora W.W. Norton; y la segunda, la mexicana, publicada pocas semanas después por Séneca y preparada por José Bergamín, editor de las famosas ediciones madrileñas del *Árbol*. El hecho de que el cotejo de las dos ediciones señalaba diferencias nada desestimables entre ellas, hizo que varios estudiosos intentaran averiguar el origen de estas discrepancias textuales a la vez que comenzaran a sacar conclusiones muy diversas a partir de su cotejo.³⁶

La polémica estalló en 1972 con la publicación de un artículo de Eutimio Martín titulado en forma de pregunta: “¿Existe una versión definitiva de *Poeta en Nueva York*?”³⁷ El artículo, que cuestionaba la legitimidad de las dos ediciones, derivó más tarde en la controvertida edición de Eutimio Martín (*Poeta en Nueva York. Tierra y luna*, edición crítica de Eutimio Martín, Barcelona, Ariel, 1981), construida a partir de la tesis doctoral que éste defendió en 1974. La tesis proponía que el texto de las dos ediciones de 1940 no correspondía a la última voluntad del poeta; que fue más bien una invención de José Bergamín, que había juntado, un poco al azar, poemas muy diversos asociados con la estancia del poeta en América; y que varios de los poemas incluidos, en específico los de la sección “Introducción a la muerte”, formaban parte, en realidad, no de *Poeta en Nueva York*, sino de otro poemario —sólo concebido por Lorca como proyecto— titulado *Tierra y luna*. Esta hipótesis tuvo sus seguidores, desatando una polémica entre los lorquistas que duraría, de hecho, unos treinta años. A pesar de los esfuerzos de algunos críticos por justificar y legitimar

³⁶ Llamo a las dos *princeps* por la poca diferencia de publicación entre la primera y segunda (tan sólo tres semanas) y porque, en sentido estricto, ambas partían de dos copias al carbón provenientes del mismo manuscrito-mecanograma original. Las discrepancias entre la una y la otra provenían de las correcciones hechas por Juan Larrea al momento de preparar él también una edición (finalmente nonata).

³⁷ Eutimio Martín, “¿Existe una versión definitiva de *Poeta en Nueva York*?”, *Ínsula*, 1972, núm. 310, pp. 1-10.

las ediciones de 1940,³⁸ la tesis de Martín no sería descartada por completo sino hasta la aparición del manuscrito mecanograma original, en 1999, cuya recuperación puso fin a una polémica que finalmente resultó haber sido tan larga como estéril.³⁹ Porque las dos ediciones *princeps*, la neoyorkina lo mismo que la mexicana, sí habían partido de este original; porque las diferencias entre una y otra edición eran, finalmente, mucho menores de lo que Martín había querido dar a entender y porque muchas de las discrepancias se debían sobre todo al estado incompleto en que se encontraba el original.

Ahora que contamos con una edición lo más apegada posible al original que Lorca entregó a su editor en julio de 1936 —la que Andrew A. Anderson preparó a partir de ese manuscrito original y que publicó en 2013—, parece haber llegado el momento de volver a los poemas mismos en busca de su posible sentido, aunque la relevancia de una aproximación ecdótica sigue siendo muy grande; de hecho, como señalaré en su momento, las correcciones que figuran en el manuscrito original, lo mismo que en los borradores de los poemas que se conservan en la Fundación Federico García Lorca, pueden darnos algunas claves importantes para la lectura de esta obra.

LOS TEMAS DE *POETA EN NUEVA YORK*

Desde un principio el título de *Poeta en Nueva York* supuso para muchos una invitación a leer el poemario desde una perspectiva biográfica. Contribuyeron a reforzar esta aproximación, por un lado, la estructura misma del libro, que parecía seguir el periplo biográfico del autor durante su paso por Nueva York y La Habana, y por otro, la conferencia-recital que Lorca dictó en varias

³⁸ Véanse, por ejemplo, Daniel Eisenberg, *Poeta en Nueva York: historia y problemas de un texto de Lorca*, ed. cit.; Nigel Dennis, “On the First Edition of Lorca’s *Poeta en Nueva York*”, *Ottawa Hispánica*, núm. 1 (1979), pp. 47-83; Andrew A. Anderson, “Lorca’s “New York Poems”: a Contribution to the Debate”, *Forum for Modern Language Studies*, 17 (1981), pp. 256-270 y Christopher Maurer, “En torno a dos ediciones de *Poeta en Nueva York*”, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 1985, núm. 2, pp. 251-256.

³⁹ Para una detallada y amena aproximación a los azares del manuscrito-mecanograma, véase Nigel Dennis, *Vida y milagros de un manuscrito de Lorca: en pos de Poeta en Nueva York*, Santander, Estudio, 2000.

ocasiones después de su regreso a España, y que igualmente invitaba al lector a concebir el libro como la crónica de un viaje. Leído así, el conjunto de poemas parecía revelar los efectos emocionales de una vivencia personal emplazada en unos límites geográficos perfectamente establecidos. Los peligros de una lectura semejante son muy grandes, sobre todo cuando se descubre que la angustia expresada en muchos de los poemas de ninguna manera coincide con la felicidad que Lorca expresaba en la mayoría de las cartas enviadas por estas mismas fechas desde Nueva York a sus familiares y amigos en España.⁴⁰ Los poemas son evidentemente algo mucho más complejo que un simple desahogo momentáneo de un estado emocional.

Un buen ejemplo del extremo al que puede llevar la aproximación biográfica es la lectura de *Poeta en Nueva York* que ofreció Arturo Barea en 1949. Porque, según este novelista español, el poemario era poco más que la crónica de un hombre que, por no conocer el idioma inglés, se había perdido en una ciudad caótica que no comprendía: “He did not know English and he did not learn it. The «mechanized jungle» scared him and threatened his poise, even while it thrilled and fascinated him”.⁴¹ El impacto de Nueva York se habría hecho todavía más fuerte en él, opinaba Barea, en vista del contraste que esta gran ciudad representaba frente a la tranquilidad de la vida andaluza en que Lorca había nacido: “Life as he understood it, in his own very sheltered existence and in the individual struggle of his Andalusians, was not possible there”.⁴² Todo esto supone una relación entre vida y obra excesivamente mecánica y, desde luego, no nos ayuda mucho a penetrar en una obra tan compleja como *Poeta en Nueva York*. En lugar de fijarnos en lo que el poemario pueda confirmar acerca de nuestras suposiciones sobre la vida del poeta, evidentemente conviene centrar nuestra atención en lo que los poemas pueden decirnos, al margen de que el granadino haya

⁴⁰ Sobre este tema, véase el libro de Christopher Maurer y Andrew A. Anderson, *Federico García Lorca en Nueva York y La Habana: Cartas y recuerdos*, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, Barcelona, 2013, p. ix.

⁴¹ Barea, *Lorca: The Poet and His People*, Grove Press, Nueva York, 1949, p. 97.

⁴² *Loc. cit.*

estado feliz o angustiado a la hora de escribirlos. Es decir, por lo pronto conviene fijarnos en los temas de su poemario.

Uno de los temas que en seguida saltan a la vista del lector de este libro es la denuncia social que encierra. En este sentido cabe destacar un libro relativamente temprano sobre *El lenguaje poético de Federico García Lorca*, cuyo autor, Jaroslaw M. Flys, entendió el poemario como una crítica, compartida por gran parte de la literatura del siglo XX, de los efectos enajenantes de la vida urbana moderna. El poemario reflejaba, según Jaroslaw, “el conflicto entre la razón y el instinto, la lucha entre la civilización y la naturaleza, entre la sociedad organizada y el individuo”.⁴³ Esta misma hipótesis fue también central en la tesis de Charles Lloyd Halliburton, que escribió la primera exégesis dedicada exclusivamente a *Poeta en Nueva York*. Según este estudioso estadounidense, Lorca “wrote his interpretation of the chaos of a civilization absorbed in technocracy and machinery in *Poeta en Nueva York*. Lorca was appalled by the plight of man, he loathed the present civilization and warned of even worse future conditions”.⁴⁴

En la lectura de otros críticos, la reacción del poeta ante el infierno urbano es vista como algo todavía más enérgico, llegando a expresarse en forma de una denuncia muy estridente. Es el caso, por ejemplo, del libro de Charles Marcilly titulado *Ronde et fable de la solitude à New York. Prélude à Poeta en Nueva York de F. G. Lorca* (Ediciones Hispano-Americanas, París, 1962). Se trata de un estudio muy completo que destaca el carácter netamente revolucionario de la denuncia social que Lorca hacía en *Poeta en Nueva York* (su convicción revolucionaria, según el crítico francés, era lo único que el poeta compartía con los surrealistas). Para Marcilly, la violenta crítica del poeta suponía la renovación de una actitud comprometida que había expresado en otras obras

⁴³ Flys, *El lenguaje poético de Federico García Lorca*, Gredos, Madrid, 1955, p. 43.

⁴⁴ Charles Lloyd Halliburton, *op. cit.*, p. 3.

literarias anteriores. Y, en efecto, no es difícil encontrar paralelismos, por ejemplo, entre la figura del negro (reivindicada en *Poeta en Nueva York*) y la del gitano (dramatizada en el *Primer romancero gitano*).⁴⁵ Este estudio influiría más adelante en las importantes reflexiones con que Marie Laffranque enriqueció la crítica en torno a la obra literaria de Lorca, sobre todo en aquellas reunidas en su libro sobre *Les idées esthétiques de Federico García Lorca*. Para la crítica, Lorca vive angustiosamente un dolor compartido, no con los muertos, sino con todos los seres vivos. De ahí su necesidad, antes de salvarse a sí mismo, de salvar a todos los seres que lo rodean. En su lucha por restituir el amor universal, el poeta opta por recuperar sus fuerzas perdidas. De este modo, a través de “le travail créateur”, el poeta se esfuerza por lograr “une communion active entre l’artiste et le public, et, plus largement, entre l’espèce humaine et les forces créatrices du monde”.⁴⁶ La alternativa, según Laffranque, parece ser determinante: o la salvación de todos, o la muerte definitiva para todos. El objetivo de *Poeta en Nueva York*, dice Laffranque, consiste finalmente en emitir un grito de angustia que repercuta en favor de las víctimas de la injusticia universal. Los trabajos de estos dos lorquistas franceses fueron decisivos para que la crítica social siguiera figurando como un rasgo fundamental de *Poeta en Nueva York* en los estudios posteriores; sin embargo, todo parecería indicar que quedó poco más que agregar sobre el tema. En 1980, por ejemplo, Richard L. Predmore reafirmó lo que ya había quedado establecido al señalar que “hasta su visita a Nueva York no hay en los escritos de Lorca otra protesta social tan vehemente”.⁴⁷

⁴⁵ Sobre esta cuestión otro crítico, Piero Menarini, escribió lo siguiente: “En el fondo, las dos etnias ¿no son quizá, poéticamente, dos mitos (de los orígenes)? A pesar de las *macroscópicas* diferencias formales (que se atenúan mirándolas al *microscopio*), *Poeta en Nueva York* no representa un paréntesis, un «ave de paso», ni tampoco es una divisoria entre un antes un después, como gran parte de la crítica pensaba hasta hace poco tiempo. Al contrario, estamos ante una entidad poética con todos los requisitos de la continuidad y en la cual ni siquiera las formas surrealistas representan una transgresión respecto a la producción precedente sino una evidente evolución”, Menarini, “Prólogo” a F.G.L., *Poeta en Nueva York*, Colección Austral, Espasa-Calpe, Barcelona, 1991, p. 19.

⁴⁶ *Les idées esthétiques de Federico García Lorca*, Centre de Recherches Hispaniques, París, 1967, p. 217.

⁴⁷ Richard L. Predmore, *Los poemas neoyorkinos de Federico García Lorca*, Taurus, Madrid, 1982, p. 87.

Otro tema del libro es el amor; un amor que resulta claramente homosexual, lo cual tiende a llevarnos de regreso al peligroso campo de las aproximaciones biográficas. Poco después de la primera edición de *Poeta en Nueva York*, algunos críticos y allegados a Lorca señalaron el hecho de que tanto el viaje a América cuanto el poemario resultante eran consecuencia de una fuerte crisis sentimental. Ángel del Río y Rafael Martínez Nadal aludieron al tema de la homosexualidad de manera cautelosa, por no decir tímida. Juan Larrea fue, quizás, el único de los primeros reseñistas de *Poeta en Nueva York* en hablar de la homosexualidad de Lorca abiertamente, si bien, al hacerlo, dio expresión a un evidente prejuicio ideológico: “Le dolían [a Lorca] el tiempo y el espacio, prisionero como estaba entre las mallas de un apretado complejo de Edipo con sus conocidas desviaciones sexuales”.⁴⁸ Más tarde, Correa también resaltó la presencia en *Poeta en Nueva York* de un plano “más personal de conmoción lírica y auténtica angustia”, que habla del dolor profundo que sufre el poeta: “La soledad, el vacío absoluto, el llanto, la desesperación y la muerte que allí reinan son también los del corazón del poeta sumido en la desolación”.⁴⁹ Nuevamente, en 1962, Del Río volvió a insistir, esta vez con más ahínco, en la crisis personal en que se sumió el granadino. De hecho, ahora percibía *Poeta en Nueva York* como fruto de una triple crisis:

crisis sentimental en la vida del poeta, a la que aludía constantemente por esa época, sin revelar nunca con claridad su naturaleza; crisis en su propia evolución literaria, y que es en parte consecuencia de la crisis de toda la poesía moderna al surgir el surrealismo y otros “ismos”; y, por último, una crisis —profunda— en el escenario americano que iba a servirle de tema.⁵⁰

Las causas de esta crisis, agregó el crítico, “son oscuras, al menos para aquellos que le conocían superficialmente. Tocan a delicadas fibras de su personalidad, a problemas que no se pueden valorar o desdeñar precipitadamente, pero que han dejado huella inconfundible en el libro”. El

⁴⁸ *Ibid.*, p. 251.

⁴⁹ Correa, “Significado de *Poeta en Nueva York* de Federico García Lorca”, *Cuadernos Americanos*, 1959, núm. 1, p. 228.

⁵⁰ Ángel del Río, “*Poeta en Nueva York*: pasados veinticinco años”, ed. cit., p. 257.

reconocido lorquista advirtió, finalmente, la importancia de comprender estas fuentes para avanzar en el panorama interpretativo del poemario: “sólo tomándolos en consideración se puede comprender todo el significado de la obra o, al menos, de algunas partes de ella”.⁵¹ Más tarde, otros críticos comenzarán a indagar en las circunstancias de aquella crisis de índole amorosa. Eisenberg, por ejemplo, fue muy contundente al respecto: “Yo quisiera indicar, como ya he hecho en otro lugar, que muchos poemas de *Poeta* seguirán siendo «opacos» para nosotros hasta que no consigamos entender la crisis, a cuyos dolorosos efectos y turbación emotiva se alude con toda claridad”.⁵² Y unas líneas más adelante: “Porque el tema del amor en *Poeta*, tan raras veces analizado, es de una manera más concreta el tema del amor homosexual, tema también del libro inédito *El público*, en el que Lorca trabajaba por esta misma época”.⁵³

No cabe duda de que la orientación homosexual del amor que se dramatiza en *Poeta en Nueva York* ha incitado a numerosos críticos a aplicar, nuevamente, una aproximación biográfica a la obra, buscando en los poemas una alusión a tal o cual amante en la vida real del poeta o, en todo caso, una prueba del hostigamiento social al cual Lorca estuvo sujeto con motivo de su orientación sexual.⁵⁴ En este sentido *Poeta en Nueva York* ha sido aprovechado por quienes promueven una importante reivindicación social, al igual que han sido aprovechados la obra de teatro *El público* y los *Sonetos del amor oscuro*, luego de su publicación. La utilización de los textos para esa finalidad es perfectamente legítima, pero por desgracia no ha aportado gran cosa a

⁵¹ *Ibid.*, p. 258.

⁵² D. Eisenberg, *op. cit.*, p. 216.

⁵³ *Ibid.*, p. 218.

⁵⁴ Es la perspectiva que adopta en múltiples ocasiones Ian Gibson, quien tiende a ver en *Poeta en Nueva York* sólo una proyección de las relaciones atormentadas del poeta con Emilio Aladrén y Salvador Dalí (Ian Gibson, *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca 1898-1936*, Penguin-Random House, Barcelona, 2016, pp. 110 ss. y 335 ss).

nuestra apreciación de los poemas. La homosexualidad es un aspecto muy importante del poemario, pero seguramente debe ser analizado desde otra perspectiva.

Mucho más productiva ha sido la crítica que ha querido situar el amor en un contexto religioso. Entre los trabajos que han procedido así, cabe destacar dos aproximaciones principales, que corren más o menos paralelas: una centrada en la idea sacrificial del amor, caracterizada en gran medida por la identificación del poeta con Cristo, y la otra dedicada a indagar la pérdida de fe que los poemas de *Poeta en Nueva York* parecen reflejar. Tomemos primero el sacrificio por el amor y la identificación con Cristo. Sobre este tema el crítico italiano Piero Menarini ha escrito páginas importantes. Escribe, por ejemplo, lo siguiente:

He aquí entonces que la auto-identificación Lorca-Cristo (que ya aparecía en la producción juvenil) asume una compleja y quizá confusa triple connotación: en primer momento el poeta se siente como sus Cristos, víctima involuntaria y predestinada a ser sacrificada por y en nombre de una sociedad que lo rechaza; después, cuando se ha producido la identificación, inicia su “vida pública”, con la consiguiente anunciación de la llegada de un nuevo reino; por fin acoge, ahora sí voluntariamente, el papel de víctima sacrificial como testimonio de la autenticidad de su mensaje.⁵⁵

Cabe agregar que Menarini veía una íntima relación entre la denuncia social y el deseo del poeta de sacrificarse a sí mismo para salvar a los demás seres: “El martirio (en su significado griego de “testimonio”) es la gran oferta (poética) de Lorca a esa parte de la humanidad afligida que es explotada [...] para que la otra parte se pueda mantener”.⁵⁶ Y es que, según Menarini: “El plano ideal-espiritual y el plano social aparecen siempre estrechamente unidos en la visión americana de Lorca, y opino que esta relación deriva no ya de una concepción religiosa, sino de una concepción socialista que el poeta tenía en aquellos años”.⁵⁷ En otro momento muy interesante de su

⁵⁵ Menarini, introd. a *Poeta en Nueva York*, ed. cit., p. 23.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 22.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 24.

interpretación, el crítico italiano también presenta el “sacrificio” en términos antropológicos, como algo necesario para el florecimiento de la naturaleza. Por lo mismo, es un tipo de interpretación que tiene mucho en común con el trabajo de Richard Sáez, que relaciona la angustia de Lorca con la ausencia de una verdadera vida sacrificial (si el mundo de *Poeta en Nueva York* es irremediablemente caído, lo es porque no cuenta con el sacrificio que el ciclo natural requiere para su continuidad): “The absence of a ceremonial ritual to celebrate the annual sacrifice of nature, results in the diseased congestion of unspilt blood, occasionally bursting cataclysmically, which in turn dictates the disoriented form and nightmare imagery of the poems”.⁵⁸

En cuanto a la pérdida de fe que encontramos expresada en *Poeta en Nueva York*: esta temática tiende a proyectarse nuevamente sobre la figura de Cristo, cuya crucifixión —presentada como un sacrificio que no llega a tener trascendencia alguna— parece acompañar varios de los poemas del libro. El tema ha sido estudiado, entre otros, por Eutimio Martín, que demuestra cómo esta crisis espiritual remonta a los primeros años de la carrera del poeta,⁵⁹ y por Charles Marcilly, autor de un minucioso estudio del poema “Crucifixión”.⁶⁰

En fin, el amor en *Poeta en Nueva York* es un amor homosexual, pero también un amor que se identifica con la figura de Cristo, que por lo mismo tiene amplias implicaciones y reverberaciones sociales. Por otra parte, es un amor que se frustra, tal y como se frustra el deseo

⁵⁸ Sáez, “The Ritual Sacrifice in Lorca’s Poet in New York”, en Manuel Durán (ed.), *Lorca: A Collection of Critical Essays*, Prentice Hall, Nueva Jersey, 1962, p. 109. Betty Jean Craige expresa una idea muy similar: “For the ritual sacrifice is the means whereby mankind may participate in the ‘periodical renewal of the World’ (death and resurrection), may imitate the natural rhythms and momentarily know a wholeness once again” (*Lorca’s Poet in New York: The Fall into Consciousness*, University Press of Kentucky, Kentucky, 1977, p. 4).

⁵⁹ Eutimio Martín, *Federico García Lorca, heterodoxo y mártir: análisis y proyección de la obra juvenil inédita* (Siglo XXI, Madrid, 1986) y *El 5º evangelio. La proyección de Cristo en Federico García Lorca* (Aguilar, Madrid, 2013). Richard L. Predmore (*op. cit.*, p. 111) ha retomado la misma idea de Martín sobre el lejano comienzo de la crisis religiosa del poeta: “Es evidente, sin embargo, que hasta al escribir sus primeras poesías le acosaban dudas sobre la gracia de Dios. Para la época en que escribía *Poeta en Nueva York*, esas dudas se habían convertido en preocupación perdurable y fuente de amargura”.

⁶⁰ Charles Marcilly, “Notes pour l’étude de la pensée religieuse de Federico García Lorca: ‘Crucifixión’”, *Bulletin Hispanique*, núm.64 (1962), pp. 507-525.

del poeta de creer en la redención de Cristo (es decir, en la posibilidad de trascender por medio del amor). Los diversos aspectos de esta visión del amor han sido abordados por los críticos en incontables trabajos parciales, pero me parece que todavía no contamos con un trabajo que, reuniendo todos estos hilos, demuestre cómo el amor (con todas sus contradicciones) es la fuerza que articula el poemario. Es, finalmente, lo que Lorca llamaba su *lógica poética*.

EL SIMBOLISMO DEL POEMARIO

Al margen de los análisis de tal o cual temática, pero en un esfuerzo estrechamente vinculado a ellos, la crítica ha ido ocupándose del lenguaje del poeta y, muy específicamente, del simbolismo del libro. Uno de los primeros en destacar la importancia del símbolo en *Poeta en Nueva York* fue Jaroslaw M. Flys, a cuyo trabajo ya hemos tenido ocasión de referirnos. Según este crítico: “El simbolismo de García Lorca es evidente. Cada imagen, cada expresión desesperada está cargada de un intenso valor simbólico, a pesar de un frecuente uso de términos totalmente reales, concretos y crudos. Cada poema es un símbolo; todo el libro es un gran símbolo, cuyo plano real es ‘el gran teatro del mundo’ del siglo XX”.⁶¹ Es a Gustavo Correa, sin embargo, a quien debemos la investigación más profunda sobre el tema.

A finales de los años cincuenta, Gustavo Correa recalcó la presencia en el poemario neoyorquino de “un paisaje de carácter simbólico con sus elementos constitutivos a base de la realidad y sus categorías temporales y espaciales”.⁶² Este artículo resulta muy sugerente, pero por desgracia tiene el defecto de atribuir a Lorca una visión maniquea del mundo. Y es que, según Correa, en su “lucha agónica” por afirmarse, el poeta “se expresa a través de la confrontación de

⁶¹ Flys, *op. cit.*, p. 47.

⁶² Gustavo Correa, *op. cit.*, p. 229.

poderosos símbolos negativos contra débiles y menguados símbolos afirmativos”.⁶³ Esta lectura, que tiende a reducir todo el rico y variado lenguaje poético de Lorca a una mera oposición binaria, tuvo consecuencias desfavorecedoras para la propuesta que más adelante Correa hará sobre la poesía mítica de Federico García Lorca.

En *La poesía mítica de Federico García Lorca*, un libro publicado en 1970, Gustavo Correa destacó el mito como elemento estructurador de casi toda la obra de Lorca:

La permanente transformación de la realidad en un mundo de sostenida traslación metafórica, la manifiesta estilización y elaboración de las imágenes y la presencia continua de ciertos símbolos arquetípicos se revelan como la cristalización de un caudal poderoso de energía poética con arraigue en formas espirituales de milenaria procedencia. Se destaca así el *mito* como el catalizador vasto y soterrano de esta poesía.⁶⁴

Si bien las características que el crítico aquí señalaba podrían servir para comprender el poemario neoyorquino, Correa dejó muy claro que *Poeta en Nueva York* era, según su parecer, “la fase *antimítica* de su poesía”.⁶⁵ Lo que le permitió llegar a esta conclusión fue, justamente, la concepción maniquea que defendía del símbolo en su trabajo anterior sobre Lorca. Y es que para Correa las obras tenían una concepción mítica solo cuando “el apagamiento de la existencia humana” quedaba superado por los “acontecimientos de un mitológico devenir”.⁶⁶ Y esta superación, dijo Correa, no se dio en *Poeta en Nueva York*. Al contrario:

Trasladado el poeta a un ambiente dominado casi exclusivamente por la civilización mecánica, se halla de pronto privado de su espontánea y natural comunicación con el mundo afirmativo de la naturaleza cósmica, y su mundo interior sufre una caída que produce un derrumbamiento momentáneo de todos sus valores.⁶⁷

⁶³ *Loc. cit.*

⁶⁴ Gustavo Correa, *La poesía mítica de Federico García Lorca*, Gredos, Madrid, 1970, p. 11.

⁶⁵ *Loc. cit.*

⁶⁶ *Ibid.*, p. 164.

⁶⁷ *Loc. cit.*

El crítico resaltó el hecho de que “los símbolos positivos procedentes de una realidad afirmativa quedan anulados al ser juntados a los símbolos negativos, ya sea mediante el procedimiento de deformación, de negación, de inarmónica adecuación o de muerte definitiva”.⁶⁸ Más adelante, reiteró que los “símbolos míticos” eran sólo aquellos que tenían valencia positiva: “Los símbolos míticos pugnan por manifestarse, pero sólo encuentran lo seco, lo muerto, lo oxidado, o la total desfiguración de su primario significado”.⁶⁹ De esta manera, por identificar lo mítico únicamente con la simbología de valencia positiva, el crítico terminó por excluir de su lectura mítica a un poemario, como *Poeta en Nueva York*, marcado por un “mundo de cataclísmico hundimiento espiritual”.⁷⁰ Su conclusión sobre esta obra de Lorca fue contundente: *Poeta en Nueva York* “representa cabalmente dentro del ciclo de sus producciones míticas la ausencia del mito ordenador que da cauce y sentido a su inspiración”.⁷¹

Ahora bien, frente a la postura de Correa sobre los símbolos, los trabajos de otro crítico, Miguel García-Posada, suponen un avance. Me refiero, en primer lugar, a su libro *Federico García Lorca* (1979). Renuente a atribuir al símbolo un solo sentido posible, García-Posada señaló en este libro que el lenguaje proteico de Lorca —y se refería aquí a la obra en general del poeta— nos remitía a un significado que era cualquier cosa menos unívoco:

Conviene evitar las esquematizaciones a la hora de elucidar el sentido de los términos simbólicos. Lorca no encadena las palabras a significaciones fijas, sino que las usa en función de los contextos —estos sí pueden ser más o menos constantes—. Los términos pueden, por tanto, tener tendencias, de intensidad variable, a la posesión de determinado valor, o valores, que puedan ser excluyentes o complementarios respecto de otros, abriendo asimismo la encarnación simultánea de valores opuestos. Es ingenua, por esta razón, además de engañosa, la obsesión de algunos críticos por fijar valores unívocos a algunos elementos simbólicos...⁷²

⁶⁸ *Ibid.*, p. 166.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 170.

⁷⁰ *Loc. cit.*

⁷¹ *Loc. cit.*

⁷² Miguel García-Posada, *Federico García Lorca*, Edaf, Madrid, 1979, p. 66.

Estas importantes reflexiones de García Posada adquirirán expresión más plena en su monografía *Lorca: interpretación de Poeta en Nueva York* (1981). En este otro libro el crítico se declaró, de nuevo, en contra de la univocidad de los símbolos, insistiendo, al contrario, en su “polivalencia contextual”.⁷³ El problema es que en vez de asumir que el símbolo en Lorca es ambivalente independientemente del contexto en que se inserta, el crítico identifica las veces en que un símbolo funciona para expresar ideas negativas y las veces en que, por el contrario, el mismo símbolo es usado para expresar elementos positivos. Es decir, en su aproximación metodológica García-Posada termina adoptando la división maniquea de la que él mismo pretende huir. Un ejemplo concreto se puede ver en las páginas que dedica al símbolo lunar.⁷⁴ En su análisis, por ejemplo, considera que el verso 8 de “1910” (“y una luna incomprensible que iluminaba por los rincones”) está expresando valores positivos, pues, según el contexto, los versos invitan a evocar la infancia del poeta y, por tanto, se sitúan en un escenario de “inocencia” y “pureza”.⁷⁵ En este caso, el adjetivo “incomprensible” invitaría, más bien, a considerar la luna como un elemento ambivalente, cargado de misterio e, imposible de definir, mucho menos de valorar. Aunque García-Posada enriqueció enormemente la perspectiva desde la cual debía considerarse el símbolo en Lorca, en la presente tesis intentaré —en la medida de lo posible— no restringir mi análisis a esquemas de valor predeterminados.

CUESTIONES FORMALES

En términos generales, cabe señalar que muy pocas de las aproximaciones críticas comentadas hasta ahora se ocupan de las características formales de *Poeta en Nueva York*. En su trabajo de

⁷³Miguel García-Posada, *Lorca: interpretación de Poeta en Nueva York*, Akal, Madrid, 1981, p. 108.

⁷⁴*Ibid.*, pp. 119-128.

⁷⁵*Ibid.*, p. 119.

1942 Ángel del Río dedicó unas cuantas palabras a la versificación y al ritmo de *Poeta en Nueva York*, limitándose a identificar rasgos muy generales como los siguientes: “Substituyendo al alejandrino medido y perfecto de las *Odas*, se combinan en él [*Poeta en Nueva York*], con una gran variedad, versos de diferentes medidas —octosílabos, endecasílabos, heptasílabos, alejandrinos— o sin medida fija. Al ritmo pausado, solemne, substituye un ritmo dinámico de acento profético”.⁷⁶

Un análisis más elaborado no aparecería, sin embargo, sino hasta 1981, en el importante estudio ya citado de Miguel García-Posada: *Lorca: interpretación de Poeta en Nueva York*. Siguiendo una metodología similar a la que empleó Carlos Bousoño en su libro sobre *La poesía de Vicente Aleixandre* (Gredos, Madrid, 1968), este crítico ofreció una lectura muy completa tanto del fondo cuanto de la forma de *Poeta en Nueva York*, si bien su exposición salió algo perjudicada por la hipótesis de Martín sobre el problema textual del libro, que al ser asumida por el propio García-Posada lo llevó a dividir su trabajo en dos: un primer análisis dedicado a *Poeta en Nueva York* seguido por otro que se ocupó del hipotético poemario *Tierra y luna*. Hay que reconocer, sin embargo, que a pesar de esta división, el estudio ofrecía un análisis —de metro, rima y ritmo, morfología, sintaxis, figuras retóricas y fonostilísticas, etc.— que resulta sumamente instructivo para comenzar a comprender cómo estaba hecho *Poeta en Nueva York*. Por lo mismo el diálogo con este libro será frecuente a lo largo de la presente tesis.⁷⁷

⁷⁶ Ángel del Río, *Vida y obras de Federico García Lorca*, Heraldo de Aragón, Zaragoza, 1952, 2ª ed., p. 103.

⁷⁷ Reitero que no he querido comentar aquí todas las aproximaciones críticas que se han hecho a *Poeta en Nueva York*, sólo las más recurrentes. Como ejemplo de una investigación que toma otro camino muy distinto a los mencionados aquí, cabe mencionar la tesis de Daniel Herrera Cepero, *Lorca en Nueva York y Nueva York en Lorca: diversificación e hibridez expresiva*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 2016. Se trata de un trabajo que propone interpretar *Poeta en Nueva York* como el producto de un “cambio expresivo” posibilitado por la incorporación a la obra de un lenguaje pictórico y cinematográfico. Como marco teórico, el crítico se sirve de las reflexiones de Walter Benjamin en torno a la modernidad, reflexiones que se derivan, a menudo, de una lectura de Charles Baudelaire. Al incorporar a su trabajo otras perspectivas de interpretación, esta tesis propone una apertura crítica nueva que, esperamos, pueda rendir frutos en un futuro próximo

1.3.LA EVOLUCIÓN DE UN PENSAMIENTO POÉTICO (1926-1933)

No parecería justo considerar *Poeta en Nueva York* como una ruptura tajante con la literatura anterior del autor. Aunque en este poemario el poeta lleva a un extremo la “libre” asociación de ideas e imágenes, estoy de acuerdo con Francisco García Lorca cuando señala que “las raíces mismas de su estética y sus procedimientos, muchos de sus temas y correspondencias venían de lejos, hondamente enraizados”.⁷⁸ De hecho, considero que el prodigioso poemario es, al igual que todas las obras lorquianas, el resultado *provisional* de una *lucha* constante e interminable para encontrar la forma de expresar su íntima y particular visión del mundo. En este sentido, la frase que el poeta pronunció en Madrid el 16 de febrero de 1929, en su conferencia sobre “Imaginación, inspiración, evasión”, no deja de ser un valioso consejo para cualquier lector que se adentre en la obra o en el pensamiento del granadino:

Este es mi punto de vista actual sobre la poesía que cultivo. Actual, porque es de hoy. No sé mañana lo que pensaré. Como poeta auténtico que soy y seré hasta mi muerte, no cesaré de darme golpes con las disciplinas en espera del chorro de sangre verde o amarilla que necesariamente y por fe habrá mi cuerpo de manar algún día.⁷⁹

La postura explica su visión respecto de la poesía y también acerca del arte en general. Su constante lucha por la forma adecuada de traducir el mundo se refleja en su sorprendente versatilidad artística, en la variedad de géneros literarios que cultivó y también en la enorme capacidad que tenía para oscilar entre diversos estilos poéticos sin renunciar por ello a la cadencia del verso. La poesía de Lorca da fe de tanta inventiva que es como si el lenguaje de todos los días fuese incapaz de traducir aquello que yace en el interior de la mente del poeta. Francisco García Lorca explica de esta manera

⁷⁸ *Federico y su mundo: de Fuentevaqueros a Madrid*, Mario Hernández (ed.), Alianza Tres, Madrid, 1998, p. 188.

⁷⁹ “Imaginación, inspiración, evasión”, Madrid, 16 de febrero de 1929, texto de *El Sol*, en Federico García Lorca, *Conferencias*, Christopher Maurer (ed.), Alianza, Madrid, 1984, t. 2, p. 21. (En adelante, *Imaginación, inspiración, evasión*).

la experiencia de su hermano: “Pero hay que decirlo, porque es verdad: sus sondeos de poesía no le dejaron nunca satisfecho. Quizás ese proteísmo, en él natural, era también debido a un deseo de buscar nuevos veneros poéticos y nuevas formas expresivas”.⁸⁰

La insatisfacción revela, a fin de cuentas, una rigurosa actitud, una lucha constante por encontrar la palabra precisa. *Poeta en Nueva York* pasó, pues, —a pesar del reparo expresado por sus primeros lectores— por las mismas exigencias que el poeta interpuso en lo que había sido hasta entonces su obra mejor lograda: el *Romancero gitano* (publicado en 1928 pero escrito entre 1924 y 1927). Aun así, es imposible ignorar que hay una gran diferencia entre estas dos obras, pues mientras en el *Romancero* se busca un punto de equilibrio entre la tradición y la unión de imágenes aparentemente dispares, en *Poeta en Nueva York*, en cambio, pareciera como si el objetivo consistiese, ya no en asentar la obra sobre un punto de equilibrio ideal, sino, más bien, situar sus parámetros estéticos sobre un inestable y explosivo punto de tensión. En palabras de Francisco García Lorca, en *Poeta en Nueva York* “el mundo que el poeta había tratado, con lucha, de ordenar en términos de poesía, se desordena”.⁸¹ Lázaro Carreter llama la atención sobre el hecho de que todo poeta, a pesar de buscar comunicarse con el lector, parece querer ponerle “múltiples obstáculos”: “No es por su gusto: no podría decir lo mismo con un idioma más fácil, porque su idioma no es sólo una manera de expresión, sino un instrumento para descubrir. Con sus versos, el lírico penetra en un recinto imaginario; de ahí la necesidad de las imágenes, esto es, del reflejo de las cosas en otras cosas, que las devuelve transformadas”.⁸² En el caso de *Poeta en Nueva York* las

⁸⁰ Francisco García Lorca, *op. cit.*, p. 190. En esta lucha se percibe también cierta angustia —por otro lado, decisiva en muchos escritores del siglo XX— ante la imposibilidad de captar la esencia de la realidad. De hecho, su relación con el lenguaje recuerda aquella expresada por el protagonista de la *Carta de lord Chandos*, de Hofmannsthal: “porque la lengua, en que tal vez me estaría dado no sólo escribir sino también pensar, no es ni el latín, ni el inglés, ni el italiano, ni el español, sino una lengua de cuyas palabras no conozco ni una sola, una lengua en la que me hablan las cosas mudas y en la que quizá un día, en la tumba, rendiré cuentas ante un juez desconocido” (Hugo Von Hofmannsthal, *Carta de lord Chandos y otros textos en prosa*, Anton Dieterich (trad.), Alba, Barcelona, 2001).

⁸¹ *Op.cit.*, p. 189.

⁸² *De poética y poéticas*, Cátedra, Madrid, 1990, p. 68.

palabras de Lázaro Carreter no podrían ser más ciertas. El lector por momentos se siente un intruso que, al querer penetrar en un recinto imaginario que conoce muy poco, sólo entrevé atisbos intensos, pero imprecisos, que el poeta va dejando a su paso.

Se puede entender *Poeta en Nueva York* como el producto de una misma lucha con la palabra que Lorca había emprendido al escribir el *Romancero gitano*, pero ahora orientada hacia otras perspectivas estéticas. Hay, pues, cierta continuidad en el proceso creativo —compartida desde luego por cada una de las obras lorquianas— cuyos vértices son el orden y el desorden, la búsqueda de equilibrio y la exploración de espacios de inestabilidad. A lo largo de su vida, y mediante distintas producciones artísticas, el poeta oscilará entre estos dos extremos en un esfuerzo por absorber de ellos la forma apropiada en que expresar su visión de mundo.

Ahora bien, esta tensa oscilación que el lector observa al pasar de una obra a la siguiente —pero también al pasar de un poema a otro dentro de una misma obra, como ocurre en el caso de *Poeta en Nueva York*— puede rastrearse en las ideas que el poeta expresó entre los años 1926 y 1933 en su correspondencia, y también en las conferencias que el poeta dio por España y América entre los años 1922 y 1935. Y puesto que estos textos nos ofrecen una valiosa puerta de entrada a la poesía misma, propongo comenzar por hacer una breve cala en algunos de ellos en busca de huellas de esta misma oscilación.

CALAS EN LA CORRESPONDENCIA DEL POETA (1927-1928)

En el abundante *Epistolario completo* de Lorca, editado por Christopher Maurer y Andrew Anderson, desfilan una variedad de influyentes personalidades, muestra de la rapidez con que el granadino se situó en el centro de la vida artística e intelectual de su día.⁸³ En el epistolario puede

⁸³*Epistolario completo*, Ch. Maurer y A. Anderson (eds.), Cátedra, Madrid, 1997. (En adelante, *Epistolario*.)

seguirse el viaje del poeta en su juventud por diferentes regiones de España acompañado de sus compañeros de instituto, su inquietud por la música y la poesía, sus andanzas en la Residencia de Estudiantes y su reacción ante muchos otros acontecimientos que van conformando la vida del poeta. La importancia de la correspondencia radica también en que en ella se perfilan las inquietudes artísticas del poeta en los distintos momentos de su vida, inquietudes emparentadas, a fin de cuentas, con su desarrollo vital. Tal es el caso de las cartas que el poeta intercambió con el crítico de arte catalán Sebastià Gasch, entre los años de 1927 y 1928.

Por aquellos años, la amistad de Lorca con el pintor Salvador Dalí ya suponía un importante aliciente para la creatividad del poeta.⁸⁴ Esta relación —que comienza hacia 1925— dio un salto importante cuando en abril de 1927 el poeta visitó la casa familiar de Dalí, en Cadaqués. El motivo principal de aquel viaje había sido la invitación a impartir unas conferencias en el Ateneo barcelonés. Lorca y Dalí pasarían juntos unos días en Barcelona, para después retirarse al pueblo ampurdanés y, finalmente, volver de nuevo a la metrópoli catalana. Es indudable el impacto que dejó en el poeta la cultura artística e intelectual catalana. El poeta quedó fascinado por el ambiente que se respiraba allí y por las personalidades con quien tuvo oportunidad de convivir. Precisamente, en este viaje conoció a Sebastià Gasch, un crítico de arte que colaboraba en la revista de Sitges *L'Amic de les arts*; además de seguir de cerca las últimas tendencias estéticas europeas, conocía muy bien la obra de Dalí. Por su correspondencia con el granadino sabemos que el poeta confió, desde un principio, en sus consejos y en su atinado juicio artístico; también sabemos que fue Gasch quien alentó a Lorca a desarrollar su talento como pintor. En su trabajo como crítico de la revista *L'Amic de les Arts*, Sebastià Gasch asumía una actitud, aunque entusiasta, bastante moderada a la

⁸⁴ Dalí ingresó a la Residencia de Estudiantes en 1923, es decir, cuatro años después que Lorca. Aunque se puede inferir que se conocieron por esa época, el intercambio epistolar inició más tarde, hacia 1925. Sobre la relación entre Dalí y Lorca, véanse los estudios de Ian Gibson: *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca 1898-1936* (ed. cit., pp. 110 ss.) y *Lorca-Dalí: el amor que no pudo ser* (Plaza y Janés, Barcelona, 2000).

hora de evaluar la modernidad literaria. Y fue por eso que Lorca acudió a él en busca de una figura que le ayudara a tomar cierta distancia frente a las actitudes extremistas a menudo defendidas por su amigo Dalí. Es decir, entre los tres amigos (el poeta Lorca, el crítico Gasch y el pintor Dalí) se entabló un fascinante diálogo triangular. Según Luisa Cotoner Cerdó, que ha reconstruido en detalle este diálogo, la influencia de Gasch fue decisiva en el proceso de distanciamiento del granadino respecto de Dalí, que ya para entonces se había convertido en un vehemente seguidor de la estética surrealista de André Bretón.⁸⁵ Cabe agregar que este dialogo tiene un especial interés para nosotros, puesto que en él se vislumbran algunas de las tensiones que subyacen en los poemas que Lorca escribiría poco tiempo después en Nueva York.

Del conjunto de cartas cruzadas entre Gasch y Lorca me interesan sobre todo aquellas en que el poeta confiesa al crítico su modo de enfrentarse a la creación. Vale señalar que el tema principal no es la poesía, sino la obra pictórica que Lorca ha enviado a Gasch, ansioso por saber su opinión al respecto. En la primera carta, del 27 de agosto de 1927, el poeta describe su método de pintar:

Ya me voy *proponiendo* temas antes de dibujar, y consigo el *mismo* efecto que cuando no pienso en nada.

Desde luego me encuentro en estos momentos con una sensibilidad ya casi física que me lleva a planos donde es difícil tenerse de pie y donde casi se vuela sobre el abismo. Me cuesta un trabajo ímprobo sostener una conversación normal con estas gentes del balneario, porque mis ojos y mis palabras están en otro sitio. Están en la inmensa biblioteca que no ha leído nadie, en un aire fresquísimo, país donde las cosas bailan sobre un solo pie.⁸⁶

Parece que los resultados estéticos que imprime el poeta en su pintura son los mismos *con voluntad* que *sin ella*, es decir, cuando en cierta medida se deja llevar por el inconsciente. El poeta encuentra “difícil tenerse de pie” y se ve a sí mismo en estado de enajenación: “mis ojos y mis palabras están

⁸⁵ Luisa Cotoner Cerdó, “Catalanista furibundo: Federico García Lorca entre Salvador Dalí y Sebastià Gasch”, *Journal of Iberian and Latin American Studies*, 2001, núm. 1, pp. 5-26.

⁸⁶ *Epistolario*, p. 516.

en otro sitio”. Sus ojos y sus palabras no están sólo en la realidad, sino también en la búsqueda de algo nuevo: “Están en la inmensa biblioteca que no ha leído nadie, en un aire fresquísimo, país donde las cosas bailan sobre un solo pie”. El lector percibe aquí cierto entusiasmo por las ideas de vanguardia que estaban en el aire —el inconsciente, el automatismo, la novedad— y que eran festejadas por su compañero de Figueras. A juzgar por la siguiente carta de Lorca, Gasch habría tomado nota de este entusiasmo, pero no lo habría aprobado del todo: al contrario, habría aconsejado más prudencia ante el daño que estas ideas podían ocasionar en el arte. La respuesta de Lorca es muy significativa. El fragmento que citaré es largo, pero lo reproduzco en su integridad, dada la importancia de las ideas que aquí se expresan:

Querido amigo Sebastián: Efectivamente, tienes razón en todo lo que me dices. Pero mi estado no es de *perpetuo sueño*. Me he expresado mal. *He cercado* algunos días al sueño, pero sin caer del todo en él y teniendo desde luego un atadero de risa y un seguro andamio de madera. Yo nunca me aventuro en terrenos que no son del hombre, porque vuelvo tierras atrás en seguida y *rompo* casi siempre el producto de mi viaje. Cuando hago una cosa de pura abstracción, siempre tiene (creo yo) como un salvoconducto de sonrisas y un equilibrio bastante humano. Estos últimos dibujos que he hecho me han costado un trabajo de elaboración grande. Abandonaba mi mano a la tierra virgen y la mano junto con mi corazón me traía[n] los elementos milagrosos.⁸⁷

El poeta dice “cercar” el sueño sin sumergirse enteramente en él. Siempre sabe no entregarse del todo a ese viaje, y de este modo permanece de alguna manera *atado a y protegido por* la realidad. Lorca destaca el carácter humano que siempre imprime en su obra, a pesar de dejarse llevar en algunos momentos por la abstracción. Cuando se abandona, nunca deja de lado —y esto es importante— su sensibilidad humana, su “corazón”. El poeta continúa hablando de sus dibujos y, para explicar el origen de sus imágenes, acude a la metáfora de la pesca: “Unas veces entra el pez solo en el cestillo y otras se busca la mejor agua y se lanza el mejor anzuelo a propósito para

⁸⁷ Los editores sugieren que esta carta fue escrita en Granada, el 2 de septiembre de 1927, *ibid.*, p. 518.

conseguirlo”.⁸⁸ Ese anzuelo “se llama *realidad*”. Para el poeta lo importante es escoger “los rasgos esenciales de emoción y de forma, o de super-realidad y super-forma” para de allí extraer un *signo* que, aunque abstracto, sirva para “*comprender mejor* la realidad que tienen en el mundo”. De esta manera propone un proceso de comunicación constante: el signo se extrae de la absorción de la realidad y, una vez creado, le ayuda a comprender mejor, y expresar mejor, esa realidad. Para Lorca el arte consiste en unir, siempre dentro de los parámetros humanos, la abstracción con la realidad.⁸⁹

Finalmente, el poeta resume su postura frente al arte:

Mi estado es siempre alegre, y ese *soñar* mío no tiene peligro en mí, que llevo *defensas*; es peligroso para el que se deja fascinar por los grandes espejos oscuros que la poesía y la locura ponen en el fondo de sus barrancos. Yo estoy y me siento con pies de plomo en el arte. El abismo y el sueño los *temo* en la realidad de mi vida, en el amor, en el encuentro cotidiano con los demás. Eso sí que es terrible y *fantástico*.⁹⁰

El distanciamiento que Lorca pone frente a la manera de soñar que proponía el surrealismo —muy en boga entre algunos de sus compañeros de generación— es notorio. El granadino se siente seguro puesto que cuenta con defensas (¿las mismas que imponía su rigor como artífice de la palabra?) y afirma no dejarse llevar por el abismo de los barrancos que impone la obscuridad poética. Asoma al abismo del arte, pero desde una baranda de seguridad; se ve atraído por la obscuridad que yace allí debajo, pero no salta, sino que permanece en las orillas. Lo humano, la risa, la realidad —y se podría agregar la naturaleza misma— son alicientes que impiden al poeta lanzarse de cuerpo entero al barranco. En este sentido, Lorca se aleja bastante de la actitud de Dalí que, en busca de una objetividad pura, pretendía despojar su obra de cualquier expresión de emoción humana.⁹¹

⁸⁸ *Loc. cit.*

⁸⁹ *Ibid.*, p. 520.

⁹⁰ *Loc. cit.*

⁹¹ Cotoner Cerdó, *op. cit.*, pp. 16 *ss.*

Desde luego, Lorca también entabla una relación epistolar con Dalí por la misma época.⁹² De hecho, es por aquellas fechas cuando Lorca acude a Gasch para comentar una carta que el pintor le había enviado con motivo de la publicación de su *Romancero gitano* por parte de Revista de Occidente en julio de 1928: “Ayer me escribió una carta muy larga Dalí sobre mi libro (¿lo has recibido ya? Yo te lo mandé hace días). Carta aguda y arbitraria que plantea un pleito poético interesante. Claro que mi libro no lo han entendido los putrefactos, aunque ellos digan que sí”.⁹³ Después hace una confesión de carácter más íntimo sobre esta obra: “A pesar de todo, a mí ya no me interesa nada o casi nada. Se me ha muerto en las manos de la manera más tierna. Mi poesía tiende ahora otro vuelo más agudo todavía. Me parece que un vuelo personal”.⁹⁴ Pareciera que el poeta decide dejar atrás la forma poética anterior para hacer un giro “más agudo todavía”. Al mismo tiempo, busca desmarcarse totalmente de cualquier estilo o movimiento concreto. El poeta finaliza hablando de la posibilidad de dedicarle a Dalí un número de la revista granadina *gallo*.

La carta de Dalí, bastante comentada por la crítica literaria, encierra una crítica feroz de la concepción del arte que el pintor cree ver en la poesía del *Romancero gitano*. No me ocuparé del tono de la carta, que por momentos corresponde a un claro deseo de humillar al poeta. Pero sí me interesa destacar algunas de las ideas estéticas allí reflejadas. Dalí achaca a Lorca el crear una poesía que “cae de lleno dentro de lo *tradicional*”, una poesía con “sustancia poética” pero “incapaz de emocionarnos ya ni de satisfacer nuestros deseos actuales”.⁹⁵ Para el pintor, toda expresión artística verdadera obedece a un impulso irracional. En ese sentido la poesía “sólo tiene sentido en la *evasión* de las ideas que nuestra inteligencia ha ido forjando artificialmente hasta dotar a éstas

⁹² *Apud* Rafael Santos Torroella, “Salvador Dalí escribe a Federico García Lorca”, *Poesía* (Madrid), núms. 27-28 (1978), pp. 1-155. (En adelante, *Epistolario Dalí*.)

⁹³ Carta escrita, según el cálculo de los editores, en Granada, el 8 de septiembre de 1928, *Epistolario*, p. 585.

⁹⁴ *Loc. cit.*

⁹⁵ Cadaqués, principios de septiembre, 1928. *Epistolario Dalí*, p. 89.

de su exacto sentido real”.⁹⁶ Después de levantarse en contra de las categorías estéticas tradicionales⁹⁷ y después de reírse de las cualidades físicas del poeta, el pintor finalmente exige de Lorca un profundo cambio de actitud, tanto en su vida cuanto en su obra de creación: “el día que pierdas el miedo, te cagues en los Salinas, abandones la Rima, en fin, el Arte tal como se entiende entre los puercos —harás cosas divertidas, horripilantes, crispadas, poéticas, como ningún poeta ha realizado”.⁹⁸

Resulta curioso contrastar el comentario sobre esta carta que Lorca ofrece a su amigo Gasch con la forma en que define su poesía en otras cartas escritas entonces. Veamos, por ejemplo, la que envía a Jorge Zalamea por las mismas fechas:

Después de construir mis *Odas*, en las que tengo tanta ilusión, cierro este ciclo de poesía para hacer otra cosa. Ahora hago una poesía de *abrirse las venas*, una poesía *evadida* ya de la realidad con una emoción donde se refleja todo mi amor por las cosas y mi guasa por las cosas. Amor de morir y burla de morir. Amor. Mi corazón. Así es.⁹⁹

Aunque no se puede saber con certeza, es muy probable que esta carta fuese escrita posteriormente a la lectura de la carta de Dalí. Eso explicaría la alusión a una “poesía evadida”, término este que el pintor había usado en su carta por lo menos tres veces¹⁰⁰ y que iba a ser fundamental para las ideas que Lorca desarrollaría en sus conferencias. Lorca anuncia, sin embargo, no sólo una poesía evadida, sino —y en contra de los preceptos de su amigo— una poesía provista de emoción, “donde se refleja todo mi amor por las cosas y mi guasa por las cosas”. El poeta no renuncia —a pesar de las críticas— a la emoción y a la humanidad, indispensables, según él, para cualquier expresión

⁹⁶ *Loc. cit.* Las cursivas son mías.

⁹⁷ Dalí insiste (*ibid.*, p. 91): “¿Feo - bonito? Palabras que han dejado de tener todo sentido. Horror, eso es otra cosa, eso es lo que nos proporciona, lejos de toda *estética*, el conocimiento de la realidad, ya que el lirismo sólo es posible dentro de las nociones más o menos aproximativas que nuestra inteligencia puede percibir de la realidad.”

⁹⁸ *Ibid.*, p. 92.

⁹⁹ Carta a Jorge Zalamea, Granada, septiembre de 1928. *Epistolario*, p. 587.

¹⁰⁰ Y no sólo en el fragmento citado. En la despedida Dalí vuelve a escribir lo siguiente: “El surrealismo es uno de los medios de Evasión. Es *esa* evasión lo importante”. *Epistolario Dalí*, p. 94.

poética.¹⁰¹ Aun así, mientras con Gasch se había resistido a aceptar del todo el juicio de Dalí, en la carta enviada a Zalamea parece que algunas ideas del pintor sí influyeron en el “vuelo personal” que ahora decide emprender. Finalmente, Lorca propone una poesía “de abrirse las *venas*”, de entrega total a los escenarios más extremos de la experiencia humana, incluyendo la creación artística, pero también la muerte. El poeta vuelve a escribir a Gasch a mediados del mismo mes para anunciar el envío de sus primeros poemas en prosa:

Ahí te mando los dos poemas. Yo quisiera que fueran de tu agrado. Responden a mi nueva manera *espiritualista*, emoción pura descarnada, desligada de control lógico, pero, ¡ajo!, ¡ajo!, con una tremenda *lógica poética*. No es surrealismo, ¡ajo!, la *conciencia* más clara los ilumina.

Son los primeros que he hecho. Naturalmente, están en prosa porque el verso es una ligadura que no resisten. Pero en ellos sí notarás, desde luego, la ternura de mi actual corazón.¹⁰²

El poeta menciona de nuevo que su poesía tomará otro rumbo. Esta vez propone, no una “poesía evadida”, sino una manera “*espiritualista*, emoción pura descarnada, desligada de control lógico, pero, ¡ajo!, ¡ajo!, con una tremenda *lógica poética*”. No vacila ahora en reconocer frente a Gasch el haber tomado algunos consejos que Dalí dio en su carta —por ejemplo, renunciar a la primacía de la lógica de la realidad y eliminar la versificación— pero, sin reparo alguno, descarta aquellos que no estaban de acuerdo con su más profundo sentir como poeta. Reconoce la necesidad de “desligarse del control lógico”, pero —y esto es importante— sigue abogando a favor de una lógica poética. Es decir, no es partidario del automatismo. Finalmente, en esta carta aparece un nuevo adjetivo que el poeta no ha empleado hasta ahora para describir sus poemas: la “nueva manera

¹⁰¹ De hecho, esta no era la primera vez que se le achacaba un exceso de emoción o sentimentalismo. En 1921, después de la publicación de su *Libro de poemas*, Guillermo de Torre, entonces líder del movimiento ultraísta, “reprochó al poeta sus momentos de excesivo sentimentalismo, que a su juicio dañaba los poemas”. Si las palabras de este poeta no lo hicieron cambiar de rumbo en su juventud, ¿por qué habría que hacerlo ahora? Véase Ian Gibson, *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca 1898-1936*, ed. cit., p. 189.

¹⁰² Granada, mediados de septiembre, 1928, *Epistolario*, p. 588.

espiritualista”, un término que, dentro de poco, va a cobrar una importancia muy especial para él.¹⁰³

CUATRO CONFERENCIAS (1926-1933)

Y es que las ideas esbozadas en esta intimidad epistolar tomarán forma en las conferencias escritas por estas fechas. Este es un aspecto de la obra de Lorca que ha sido muy poco estudiado y, sin embargo, fue una actividad a la que el poeta dedicó mucho tiempo a lo largo de su carrera. Se conocen por lo menos nueve conferencias suyas, que pronunció entre 1922 y 1935 por diversas partes de España y América.¹⁰⁴ A pesar de no recibir la misma atención que el resto de sus obras, en la mayoría de ellas —leídas, como señala Maurer, con la espontaneidad y la simpatía características del poeta— se traslucen reflexiones fundamentales respecto de su pensamiento, su visión de España y su quehacer poético.¹⁰⁵ Son éstas el equivalente teórico de aquellas inquietudes que Lorca confesaba en la intimidad epistolar. De este modo (y como espero demostrar) en cuatro de las conferencias —“La imagen poética de don Luis de Góngora” (1925-1926), “Paraíso cerrado

¹⁰³ Antonio Monegal encuentra que el concepto de “lógica poética” resume en sí mismo el debate interno de Lorca en torno a asumir al mismo tiempo dos modos opuestos de hacer poesía: “La lógica poética es un concepto que funciona como un arma de doble filo, porque por un lado implica un criterio asociativo no racional, y por el otro defiende la necesidad de que exista algún criterio asociativo, es decir, rechaza la arbitrariedad, lo gratuito. Encarna, por lo tanto, la tensión en que se debate el texto, entre el impulso de la extrema libertad y la exigencia de seguir siendo poesía. Frente a la discontinuidad que tiende a la incongruencia y al sinsentido, Lorca nombra con la lógica poética el factor cohesivo que propicia la conjunción de lo incompatible y permite conferir sentido al misterio de lo extraño. Reclama así para la poesía la capacidad de hacer hablar el silencio” (“Bajo el signo de la sangre (Algunos poemas en prosa de García Lorca)”, *Bazar*, 1997, núm. 4, p. 66).

¹⁰⁴ Se trata de los siguientes textos: “Importancia histórica y artística del primitivo canto andaluz llamado «cante jondo»” (1922), “La imagen poética de don Luis de Góngora” (1925-1926), “Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos” (1926), “Añada, Arrolo, Nana, Vou veri vou: canciones de cuna españolas” (1928), “Imaginación, inspiración, evasión” (1928), “Sketch de la nueva pintura” (1928), “Elegía a María Blanchard” (1932), “Cómo canta una ciudad de noviembre a noviembre” (1933) y “Juego y teoría del duende” (1933). Véase Federico García Lorca, *Conferencias*, 2 vols., Christopher Maurer (ed.), Alianza, Madrid, 1984. (En adelante, *Conferencias*.)

¹⁰⁵ Las conferencias corresponden, en realidad, a propósitos muy diversos. Como explica Maurer en su introducción: “mediante estas conferencias, García Lorca pretendía reivindicar y difundir los valores culturales que consideraba importantes y característicos del arte español; dar expresión a las ideas estéticas que se encuentran de modo implícito en su teatro y en su poesía; ponderar la doble tradición, culta y popular, que nutre su propia obra; explicar el proceso creador y la manera en que se comunican las obras de arte; y abogar por artistas cuyas obras son de difícil alcance para el público”. En *Conferencias*, t. 1, p. 9.

para muchos, jardines abiertos para pocos” (1926), “Imaginación, inspiración, evasión” (1928) y “Juego y teoría del duende” (1933)— se vuelve a ver (aunque los conceptos no sean siempre los mismos) esa oscilación, o cambio de intensidad, entre un respeto por los límites y un progresivo desborde de la libertad creativa que hemos detectado en la correspondencia que Lorca cruzó con Gasch.¹⁰⁶

La primera de las cuatro, “La imagen poética de don Luis de Góngora”,¹⁰⁷ constituye uno de los más bellos homenajes que el grupo de jóvenes —más tarde denominado la “generación del 27” — rindió al poeta áureo.¹⁰⁸ Según Lorca el legado más importante del cordobés era —junto con una importante renovación del lenguaje poético— “su herencia objetiva y su sentido de la metáfora”. Sobre la metáfora, el granadino afirma que Góngora “inventa 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”.¹⁰⁹

Es evidente que Lorca encuentra en el cordobés un reflejo de lo que entonces él consideraba su modo de hacer poesía, y que consistía en enlazar las imágenes de un poema con una lógica

¹⁰⁶ A lo largo de mi trabajo volveré a estas conferencias y no dudaré en citar otras que sean pertinentes para indagar o desarrollar en las ideas principales de mi tesis.

¹⁰⁷ Maurer señala que el poeta redactó la conferencia entre diciembre de 1925 y el 13 de febrero de 1926, “día en que fue leída por primera vez en el entonces recién fundado Ateneo de Granada”. La conferencia volvió a escucharse en Madrid en el tricentenario gongorino, en 1927. El texto sobre el que se basa la conferencia editada por Maurer corresponde a la copia al carbón del original mecanografiado que Lorca utilizó para la primera lectura, con correcciones autógrafas hechas en 1930. Véase la introducción de Maurer a *Conferencias*, t. 1, pp. 18 s. y p. 87.

¹⁰⁸ Antes de este homenaje hubo dos momentos importantes que marcaron el inicio del rescate de Góngora. El primero fue la fascinación que provocó en Rubén Darío el retrato de Góngora hecho por Velázquez en 1622, y la consecuente aproximación del nicaragüense a los versos del poeta áureo. El segundo, más importante, fue la labor de reivindicación que llevó a cabo Alfonso Reyes. Sobre esta cuestión José Pascual Buxó nos dice lo siguiente: “Aun antes de la muerte de Menéndez y Pelayo, acaecida en 1912, el joven Alfonso Reyes había escrito en México y en 1910 una conferencia pionera «Sobre la estética de Góngora», principio de sus continuados empeños en la tarea de reivindicación y estudio de toda la obra del poeta, conferencia pronunciada en enero ese mismo año en una sesión del Ateneo de la Juventud e incluida, casi de inmediato, en la colección a la que intituló *Cuestiones estéticas* (París, 1911)”. J. Pascual Buxó, “Alfonso Reyes: de Góngora a Sor Juana”, en Pol Popovic y Fidel Chávez (coords.), *Alfonso Reyes. Perspectivas críticas. Ensayos inéditos*, Tecnológico de Monterrey, México, 2004, pp. 71-82.

¹⁰⁹ “La imagen poética de don Luis de Góngora”, *Conferencias*, t. 1, p. 97.

compleja pero arduamente trabajada. Es decir, lo que proponía, en realidad, era establecer una línea directa entre un poeta andaluz, hasta entonces menospreciado, y los autores que en ese momento ocupaban el centro de la modernidad literaria europea. Así, al ocuparse de Góngora, recuerda la importancia que Marcel Proust otorgaba a la metáfora: “sólo la metáfora puede dar una suerte de eternidad al estilo”¹¹⁰ y, más adelante, señala a Stéphane Mallarmé como el mejor discípulo del autor de las *Soledades*, a pesar de “que no lo conocía siquiera”.¹¹¹ El segundo elemento que Lorca admira de Góngora es la objetividad con que construye las metáforas: la suya es una “metáfora limpia de realidades que mueren, metáfora dura, con espíritu escultórico y situada en un ambiente extra-atmosférico. Porque él amaba la belleza objetiva, la belleza pura e inútil, exenta de congojas comunicables”.¹¹² Destaca el “espíritu escultórico”, duro en su forma y, por ello, inextinguible.¹¹³

La metáfora objetiva y limitada es, según García Lorca, la virtud principal que concede grandeza al poeta de las *Soledades*. El granadino reconoce que, si bien la metáfora transforma el mundo, la poesía de Góngora se mueve dentro de los límites impuestos por la realidad representable. Lo curioso es que, en el momento mismo en que reconoce esta limitación, da fe de

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 98.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 107. Sobre la relación entre Góngora y Mallarmé hablaré hacia el final de este trabajo.

¹¹² *Ibid.*, p. 98.

¹¹³ En una carta de septiembre de 1926 a Jorge Guillén, el poeta dice: “El poema que no está vestido no es poema, como el mármol que no está labrado no es estatua”, *Epistolario*, p. 370. Ahora bien, en 1925 José Ortega y Gasset publicó *La deshumanización del arte*, un ensayo que proponía articular el espíritu de la época y las tendencias artísticas que de él emanaban. Ortega había descubierto, según sus palabras, “la fecundidad de una sociología del arte”. Al intentar definir “el estilo biológico que pulsa en las artes más diversas” encontró como síntoma general del arte la tendencia a la “deshumanización”. Según su diagnóstico, las obras del arte nuevo parecían tender a una inversión del “repertorio de elementos de nuestro mundo habitual” que estaba encabezado por los seres humanos, los seres vivos y, por último, los seres inorgánicos. Los seres inorgánicos parecían ser, según Ortega, el nuevo motivo en el que los artistas jóvenes hallaban inspiración. Aún más, según Ortega, parecía que la obra se encaminaba, cada vez más, a su propia cosificación: “se llegará a un punto en que el contenido humano de la obra sea tan escaso que casi no se le vea. Entonces tendremos un objeto que sólo puede ser percibido por quien posea ese don peculiar de la sensibilidad artística.” Véase José Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, Alianza, Madrid, 1991, pp. 12-30. En este momento de su desarrollo intelectual, Lorca no sólo parece hacer suyas estas ideas de Ortega, sino que incluso las proyecta, extemporáneamente, sobre la obra de Góngora. Sobre la relación entre Ortega y la generación del 27 véase Philip Silver, “La estética de Ortega y la generación del 27”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 1971, núm. 2, pp. 361-380.

la existencia de otro tipo de poesía que se opone al mundo racional de las *Soledades*. Así, por ejemplo, al destacar la importancia del sentido de la vista para la conformación de la imagen gongorina, comenta lo siguiente: “Ningún ciego de nacimiento puede ser un poeta plástico de metáforas objetivas, porque no tiene idea de las proporciones de la naturaleza. El ciego está mejor en el campo de luz sin límite de la Mística, exento de objetos reales y traspasado de largas brisas de sabiduría”.¹¹⁴ Este fragmento es importante porque aquí el poeta establece dos polos opuestos. En un extremo está una poesía basada en metáforas objetivas, fundamentada en una realidad aprehensible mediante imágenes. En el otro extremo, en cambio, se sitúa una poesía escrita por un poeta que parece carecer del sentido de la vista; una poesía ciega, sumergida en un “campo de luz sin límite”; una poesía, en fin, que se aproxima a la Mística y que no requiere de objetos reales, dado que se asienta en un espacio de sabiduría trascendental.¹¹⁵ La primera se sustenta en una “mecánica imaginativa” perfecta, atada con bridas que le impiden ser arrastrada ni por “las oscuras fuerzas naturales de la ley de inercia, ni por los fugaces espejismos donde mueren los poetas incautos como mariposas en el farol”.¹¹⁶ Según Lorca, Góngora es “enemigo del misterio” y, por lo mismo, opone una férrea resistencia a las fuerzas ilimitadas de la naturaleza, apoyándose para ello en una noción de la “inspiración”, que en este momento Lorca celebra como un espacio de sensibilidad serena y racional. Según este planteamiento, la inspiración “es un estado de recogimiento, pero no de dinamismo creador”. Lo interesante aquí es que, conforme desarrolla esta idea, el poeta entra en contradicción consigo mismo. Porque casi en seguida comenta cómo en el mundo del poeta: “Se vuelve de la inspiración como se vuelve de un país extranjero. El poema es

¹¹⁴ *Conferencias*, t. 1, p. 101.

¹¹⁵ Jorge Guillén escribiría, mucho más adelante, una importante obra en que dedicaría un capítulo para desentrañar el “lenguaje poético” de Góngora y otro, para entender el “lenguaje insuficiente” de lo inefable místico (*Lenguaje y poesía. Algunos casos españoles*, Alianza, Madrid, 1961).

¹¹⁶ *Conferencias*., p. 103.

la narración del viaje. La inspiración da la imagen pero no el vestido”.¹¹⁷ Evidentemente, aquí la inspiración ha dejado de ser un estado de recogimiento, que da “el vestido”, para convertirse en la experiencia que el recogimiento propone vestir o expresar. Y así, gracias a esta contradicción, vemos cómo en esta conferencia sobre Góngora se perfila una de las tensiones que van a ser más constantes en el pensamiento de Lorca: la que se da entre experiencia visionaria y expresión verbal, o para decirlo con los términos preferidos por el propio poeta, entre inspiración e imaginación. Por mucho que Lorca quiera disfrazarlo, Góngora finalmente es celebrado aquí como un poeta de la imaginación y no de la inspiración.

Estos dos conceptos, “imaginación” e “inspiración”, ocupan un lugar central en la conferencia homónima “Imaginación, inspiración y evasión”, pronunciada en Granada, el 11 de octubre de 1928, es decir, apenas unos meses después de la publicación del *Romancero* y un mes después de que Lorca hubiese recibido la feroz carta de Dalí.¹¹⁸ Si en las anteriores conferencias el poeta tendía a la prudencia, a la metáfora objetiva y a la imaginación, en ésta parece que la balanza súbitamente se ha inclinado hacia el polo opuesto, de la aventura y la inspiración, hacia el campo ciego de la Mística que, recordemos, se halla “exento de objetos reales”. La “imaginación” es “inteligente, ordenada, llena de equilibrio”;¹¹⁹ implica en el poeta una “aptitud para el descubrimiento”¹²⁰ de las cualidades que caracterizan el mundo real. “La imaginación [agrega

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 111.

¹¹⁸ Esta conferencia se leyó tres veces más (al menos, de acuerdo con los testimonios que nos han llegado): Madrid (16 de febrero de 1929), Nueva York (10 de febrero de 1930) y La Habana (primavera de 1930). Sólo en Madrid se mantuvo el mismo título. En la tercera se cambió a “Tres modos de poesía” y, en la cuarta, se tituló “La mecánica de la poesía”. Utilizo pues, el título original. También habría que agregar que los textos que se conservan son los respectivos testimonios recogidos en la prensa. A pesar de ser testimonios de prensa distintos, me apoyaré igualmente en todos ellos, pues las ideas expuestas siguen una línea temática que confiere unicidad a la conferencia. Desde luego, indicaré en nota a pie de qué texto estoy partiendo en cada citación específica. Véase *Conferencias*, t. 2, pp. 11 s.

¹¹⁹ *Conferencias*, Madrid, 16 de febrero de 1929, texto de *El Sol*, t. 2, p. 20.

¹²⁰ *Conferencias*, Granada, 11 de octubre de 1928, texto de *El Defensor de Granada*, t. 2, p. 14, (en adelante, Granada).

Lorca] tiene poco campo de acción, es demasiado vertebrada y está vencida en todo momento por la bella realidad visible”.¹²¹ La facultad imaginativa nace cuando un poeta comienza a observar el mundo y de él extrae relaciones inusitadas. Aunque en este momento el poeta tiene ingenio y puede ver el mundo bajo nuevas perspectivas, su poesía se sigue basando en “la realidad”:

La imaginación poética viaja y transforma las cosas, les da su sentido más puro y define relaciones que no se sospechaban; pero siempre, siempre, siempre opera sobre hechos de la realidad más neta y precisa. Está dentro de nuestra lógica humana, controlada por la razón, de la que no puede desprenderse. Su manera especial de crear necesita del orden y del límite.¹²²

Este tipo de poesía requiere dominio y maestría en el poeta, pero, con todo, opera bajo una lógica prestada. Según el poeta, la forma expresiva de la poesía imaginativa es la metáfora, “nacida al golpe rápido de la intuición”.¹²³ Aunque es un campo rico, el poeta siente en algún punto la necesidad de liberarse de la imagen que permanece fiel a “los objetos reales” y a las leyes lógicas de la realidad humana. El poeta quiere ir más allá y construir su propio mundo, sus propias formas. El salto es posible, insiste, y supone pasar “de la «imaginación», que es un hecho del alma, a la «inspiración», que es un estado del alma. Pasa del análisis a la fe. Aquí ya las cosas son porque sí, sin efecto ni causa explicable. Ya no hay términos ni límites, admirable libertad”.¹²⁴ Para el poeta inspirado, lo que importa es todo aquello que se escapa de los límites racionales; en la poesía forjada por la inspiración no prima la razón, sino la creencia en la lógica de la propia poesía. Nada ajeno a la propia poesía debe condicionar el poema, que se mueve con un “orden y una armonía

¹²¹ *Conferencias*, “Tres modos de poesía”, Nueva York, 10 de febrero de 1930, texto de *La Prensa*, t. 2, p. 25.

¹²² *Conferencias*, Granada, t. 2, p. 14.

¹²³ *Conferencias*, Granada, t. 2, *loc. cit.*

¹²⁴ *Ibid.*, p. 17.

exclusivamente poéticos”.¹²⁵ De esta manera, el poeta ahora relega la imaginación a un segundo plano e introduce la “inspiración” como un estadio más alto de creación poética.¹²⁶

“Imaginación, inspiración, evasión” contrasta enormemente con las ideas expresadas en la conferencia dedicada al poeta áureo. El salto, pues, entre una y otra concepción poética es evidente. Pero hay una conferencia, pronunciada en octubre de 1926, que puede servir como puente entre los dos polos. En “Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos”, conferencia dedicada al poeta gongorino del siglo XVII, Pedro Soto de Rojas, Lorca reconoce de nuevo, aunque introduce distintos términos y otros matices, la virtud de construir una poesía de “límites”.¹²⁷ El autor del *Romancero gitano* entiende que el poema de Soto de Rojas se vuelca, como la poesía Góngora, hacia la naturaleza, pero en este caso desde el espacio íntimo y cerrado del jardín personal: “Soto de Rojas abraza la estrecha y difícil regla gongorina; pero mientras el sutil cordobés juega con mares, selvas y elementos de la naturaleza, Soto de Rojas se encierra en su jardín para describir surtidores, dalias, jilgueros y aires suaves”.¹²⁸ García Lorca cree ver en la poesía del otro andaluz la esencia de Granada, una ciudad replegada en sí misma y volcada hacia lo diminuto:

Granada, solitaria y pura, se achica, ciñe su alma extraordinaria, y no tiene más salida que su alto puerto natural de estrellas. Por eso, porque no tiene sed de aventuras, se dobla sobre sí misma y usa del diminutivo para recoger su imaginación, como recoge su cuerpo para evitar el vuelo excesivo y armonizar sabiamente sus arquitecturas interiores en las vivas arquitecturas de la ciudad.¹²⁹

¹²⁵ *Loc. cit.*

¹²⁶ Si por ahora no he comentado nada sobre el concepto de “evasión” anunciado en el título de esta conferencia, es porque, en lo sustancial, no parece ofrecer rasgos distintos del concepto de “inspiración” planteado por Lorca.

¹²⁷ Maurer reproduce el resumen publicado en *El Defensor de Granada* (transcrito por Marie Laffranque) y partes de un autógrafo que lleva correcciones y adendas de 1928. Véase “Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos”, en *Conferencias*, t. 1, p. 129.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 135.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 134.

A Granada no la mueve la “sed de aventuras”, sino esa fuerza imaginativa que extrae de su espíritu interior. Empapado del espíritu granadino, Soto de Rojas tiene también un “instinto de interior doméstico” que lo incita a involucrarse y concentrarse en su propia intimidad. Pero este movimiento hacia adentro tiene otra consecuencia. El hombre volcado sobre su imaginación, sobre su intimidad, “hombre de fantasía”, deja de lado la sed de aventura, resguarda su valor y coraje porque prefiere la comodidad íntima de lo ya conocido y, por ello, decide guardar una actitud reservada ante lo inmensurable y misterioso del universo exterior. Lorca pasa después a describir cada uno de los jardines de las mansiones simbólicas del poema de Soto de Rojas. Cuando llega a la quinta mansión, señala la presencia del mito del Vello de Oro y el mito de Acteón y Diana. El primero, cuya imagen más representativa es el viaje de los Argonautas, simboliza la sed de aventura y la celebración del valor. El segundo simboliza, por el contrario, los riesgos de elegir la aventura, evidentes en la trágica suerte que corrió Acteón después de entregarse a la pasión y contemplar a la Diana desnuda. Lorca subraya —y, en esto consiste, según él, la grandeza de Soto de Rojas y la esencia de la cultura granadina— que el poeta del siglo XVII, en lugar de aventurarse por el mundo, prefiere la seguridad íntima del jardín: “¿Quién duda que el viaje de la nave de Argos, a Colcos o Cólquide, por mares de sirenas y gigantes de fuego, no es la más extraordinaria aventura conocida? El poeta granadino piensa que ya no se puede viajar así. Que si se pudiera, los peligros son mayores que las auroras tranquilas, y decide viajar en el jardín”.¹³⁰ El poeta conoce las maravillas que se está perdiendo y, sin embargo, prefiere disfrutar la tranquilidad de un mundo domado por la contemplación.

Lorca encuentra eco de su propia incertidumbre en la figura de Soto de Rojas y, a su manera, observa el barranco de la poesía desde la seguridad de su “andamio de madera”. Argos lo invita a

¹³⁰ *Ibid.*, p. 141.

la aventura y Acteón transmite la virtud de la prudencia, pero, curiosamente, pareciera que los dos mitos, a la vez que oponerse, fueran intrínsecamente complementarios. Y es que el poeta ve en la tensa relación entre ellos la clave de la poética de Soto de Rojas: “Si la nave de Argos le tienta a la aventura, el triste caso de Acteón le da sed de prudencia. Y aquí está el esquema de su estética. En esta misma mansión, y frente a los dos mitos, un reloj de sol gira, lleno de orden astronómico su compás de hierro y sombra”.¹³¹ ¿No es el mismo vaivén, el mismo dilema lorquiano visto en su manera de concebir la creación poética? En un extremo se alza la prudencia; en el otro, la aventura. Por un lado, se imponen el límite, la metáfora objetiva y, por otro, lo ilimitado, el misterio de lo desconocido. El poeta vacila entre cuál camino tomar y, al mismo tiempo, en sus palabras parece afirmarse una especie de simbiosis final, de equilibrio marcado por ese reloj que gira “lleno de orden astronómico”. El reloj asume los polos opuestos y los encarna en la anatomía de su compás, “de hierro y sombra”, síntesis del metal forjado por el hombre y de la fuerza misteriosa de la naturaleza.

Tal vez la única manera de expresar aquel doble impulso, aquella tensión, que consiste en querer abrazar ambos polos a la vez, sea llevando a cabo una compleja simbiosis, una unión, casi imposible, de opuestos. El recurso que le permite a Lorca alcanzar esta unión y convertirla en expresión poética, tal y como lo hace el reloj con su “compás de hierro y sombra”, es la contradicción, que de hecho es uno de los pilares que sustentan la inestable y encendida tensión que subyace en cada uno de los poemas que conforman *Poeta en Nueva York*. La contradicción es el medio adecuado para asumir, a la vez, no sólo dos verdades opuestas, sino también dos modos encontrados de concebir poéticamente el mundo. El problema es que, en el caso de *Poeta en Nueva York*, esta eterna tensión no se vive desde una perspectiva de descanso contemplativo, como en la

¹³¹ *Ibid.*, p. 142.

obra de Soto de Rojas. Mientras que el poeta barroco contempla dos caminos opuestos desde la intimidad de su jardín, García Lorca, por el contrario, confronta este dilema con una apasionada lucha a muerte con la palabra, con la imagen, con la poesía. Por ello no le es suficiente asentar la esencia de la ciudad de Granada en lo diminuto, en lo limitado. Como había de señalar tiempo después, hay algo más, una fuerza oculta con la que se tiene que luchar, y cuyo ímpetu, de tan grande, es capaz de engullir al poeta. Me refiero a la figura del duende. En su conferencia sobre el duende, Lorca intenta evocar esa lucha a muerte con sus medios de expresión y formular así su concepción contradictoria del mundo y de la creación poética. Un análisis de esta conferencia es, pues, indispensable para comprender las fuerzas de tensión que conforman *Poeta en Nueva York* y que se estudiarán en los próximos capítulos.

“Juego y teoría del duende” se leyó el 20 de octubre y el 14 de noviembre de 1933, en Buenos Aires.¹³² Lorca capta la atención de su auditorio anunciando que dará “una sencilla lección sobre el espíritu oculto de la adolorida España”.¹³³ En toda la geografía heterogénea de aquella España adolorida, la gente reconoce el duende “en cuanto sale con instinto eficaz”. Es una fuerza oscura, misteriosa, que se conoce y se ignora, “pero de donde nos llega lo que es substancial en el arte”. El duende, dice Lorca, “es un poder y no un obrar, es un luchar y no un pensar”.¹³⁴ El encuentro con esta figura se traduce en términos de un enfrentamiento. Es una cuestión que se sitúa fuera del dominio de la lógica racional. Sin embargo, conviene aclarar, Lorca pide a su auditorio no ver en el duende una fuerza bruta, ciega, como la que se atribuye al demonio teológico de la duda; tampoco conviene confundirlo, dice el poeta, con el diablo católico, “destructor y poco inteligente”:

No. El duende de que hablo, obscuro y estremecido, es descendiente de aquel alegrísimo demonio de Sócrates, mármol y sal, que lo arañó indignado el día que tomó la cicuta, y del

¹³² “Juego y teoría del duende”, en *Conferencias*, t. 2, p. 87.

¹³³ *Ibid.*, p. 90.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 91.

otro melancólico demonillo de Descartes, pequeño como una almendra verde, que, harto de círculos y líneas, salía por los canales para oír cantar a los grandes marineros borrosos.¹³⁵

El duende del que habla Lorca se “estremece” por la muerte del genio que encarnó la sabiduría griega y, al mismo tiempo, opta por la vida y por un mundo de matices y colores, lejos del espíritu —valga la redundancia— cartesiano de la racionalidad más pura. No es exactamente irracional, mas opera bajo una lógica interna particular. Para el poeta, la perfección en el arte se debe a la lucha que sostiene el artista con el duende, “no con su ángel, como se ha dicho, ni con su musa”.¹³⁶ Lorca contrasta los efectos de aquella fuerza con las cualidades del ángel y de la musa, fuentes de inspiración más bien clásica. El ángel guía, “derrama su gracia” sobre el hombre para que éste, “sin ningún esfuerzo”, realice su obra. La musa, por su parte, despierta “la inteligencia”, pero, al hacerlo, “limita demasiado, porque eleva al poeta en un trono de agudas aristas, y le hace olvidar que de pronto se lo pueden comer las hormigas”.¹³⁷ El problema de la inteligencia es que se encuadra en unos parámetros estrictos y, guiada por la rigidez de lo racional, deja de lado la fuerza oscura e inminente de todo aquello que se escapa de los límites interpuestos por las “agudas aristas”. Al duende, subraya Lorca, “hay que despertarlo en las últimas habitaciones de la sangre. Y rechazar al ángel, y dar un puntapié a la musa, y perder el miedo a la sonrisa de violetas que exhala la poesía del XVIII y al gran telescopio en cuyos cristales se duerme la musa, enferma de límites”.¹³⁸

El poeta se da cuenta de que caer en el terrible tedio impuesto por los límites puede ser aún más fatal que enfrentar la angustiante fuerza del duende. La musa, conforme con ver sólo a través del cristal del telescopio, termina durmiéndose “enferma de límites”. Hay que rechazar la poesía

¹³⁵ *Ibid.*, p. 92.

¹³⁶ *Loc. cit.*

¹³⁷ *Ibid.*, p. 93.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 94.

ilustrada del XVIII, la pasividad de la musa y la templanza limitada del ángel, pues todos representan, en el fondo, los límites de lo preestablecido. Para el poeta la “*verdadera lucha* es con el duende”.¹³⁹ La relación del artista con la musa y el ángel se mide con la vara de la técnica y la maestría en el manejo del arte; con el duende, en cambio, la relación es pasional. El poeta ejemplifica este efecto cuando habla de la cantaora flamenca Pastora Pavón, *La Niña de los Peines*, que “se tuvo que empobrecer de facultades y de seguridades; es decir, tuvo que alejar a su musa y quedarse desamparada, que su duende viniera y se dignara luchar a brazo partido”.¹⁴⁰ Los términos de la lucha son físicos, cuerpo a cuerpo. No es una cuestión de racionalidad, mucho menos de comprensión intelectual: es algo que exige una entrega total del artista a la intuición instintiva del momento creador.¹⁴¹

El duende es importantísimo pues permite, según Lorca, que se entable “una comunicación con Dios por medio de los cinco sentidos”. Si en la conferencia de Góngora los cinco sentidos ayudaban a la creación de la metáfora objetiva, aquí se va un paso más allá: los cinco sentidos permiten la “comunicación” con lo inefable y omnipresente. Finalmente, el poeta encuentra en la figura del duende lo que le permite lograr una “evasión real y poética de este mundo, tan pura como la conseguida por el rarísimo poeta del siglo XVIII, Pedro Soto de Rojas, a través de siete jardines, o la de Juan Calímaco por una temblorosa escala de llanto”.¹⁴² Es curioso que ahora aparece Soto de Rojas junto con el autor místico de *La escalera del paraíso*. Es decir, ya ha desaparecido la reserva respecto de la poesía mística que Lorca había expresado en su conferencia sobre Góngora:

¹³⁹ *Loc. cit.* La cursiva es mía.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 97.

¹⁴¹ Para Andrés Soria las ideas que estructuran la teoría lorquiana del duende tienen como “intertexto fundamental” *El nacimiento de la tragedia* de F. Nietzsche (*Fábula de Fuentes: Tradición y vida literaria en Federico García Lorca*, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, Madrid, 2004, pp. 288 ss.). Más adelante, se verá cómo varios poemas del poemario neoyorquino muestran la tensión entre lo apolíneo y lo dionisiaco que estructura la principal tesis del filósofo alemán.

¹⁴² “Juego y teoría del duende”, *op. cit.*, p. 98.

ahora presenta los dos poetas como igualmente capaces de lograr la “evasión real y poética de este mundo”. El concepto de *evasión* había figurado ya en la correspondencia y también en la conferencia sobre “Imaginación, inspiración, evasión” arriba mencionada. Ahora reaparece de la mano del duende. Y es que el “duende” permite la evasión mediante la búsqueda de lo inefable, es decir, de todo aquello que Lorca encuentra en la poesía mística de San Juan de la Cruz. Pero hay que subrayar que su concepto del duende supone una lectura muy poco ortodoxa de San Juan. Porque el duende evidentemente no se deja guiar por Dios, sino por la fuerza irrefrenable —y oscura— del cuerpo, y por un elemento nuevo y fundamental: la muerte. La muerte provoca un estado de intensa emoción y miedo, de pasión desgarrada. Lo que distingue al duende de la musa y el ángel es su intrínseca relación con lo liminar de la muerte. Tanto la musa cuanto el ángel se acercan tímidamente a los límites de la vida, prefiriendo refugiarse en el arte para así distanciarse de la muerte;¹⁴³ en cambio, “el duende no llega si no ve posibilidad de muerte, si no sabe que ha de rondar su casa, si no tiene seguridad que ha de mecer esas ramas que todos llevamos, que no tienen, que no tendrán consuelo”.¹⁴⁴

La fuerza creativa del duende se deriva directamente de su capacidad de unir al poeta con la muerte: “el duende hiere, y en la curación de esta herida que no se cierra nunca está lo insólito, lo inventado de la obra de un hombre”.¹⁴⁵ La representación cultural más importante de la muerte y el hombre en España es, según Lorca, la liturgia de los toros. En esta fiesta, “exponente de la cultura y la gran sensibilidad de un pueblo que descubre en el hombre sus mejores iras, sus mejores bilis

¹⁴³ “Cuando la musa ve llegar a la muerte, cierra la puerta, o levanta un plinto, o pasea una urna, y escribe un epitafio con mano de cera, pero en seguida vuelve a regar su laurel, con un silencio que vacila entre dos brisas. [...] Cuando ve llegar a la muerte el ángel, vuela en círculos lentos y teje con lágrimas de hielo y narcisos la elegía que hemos visto temblar en las manos de Keats, y en las de Villasandino, y en las de Herrera, en las de Bécquer, y en las de Juan Ramón Jiménez”, *ibid.*, pp. 103 s.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 104.

¹⁴⁵ *Loc. cit.*

y su mejor llanto”, el duende “se encarga de hacer sufrir, por medio del drama sobre formas vivas, y prepara las escaleras para una evasión de la realidad que circunda”.¹⁴⁶ Lorca encuentra en la tauromaquia un ejemplo llamativo con que explicar los efectos del “duende” en el arte. Esta fiesta se concentra en la terrible vivencia de un drama corporal, “cuerpo a cuerpo”, entre el torero, portador de vida, y el toro, portador de muerte. El torero recibe las embestidas de la muerte y las convierte en forma artística. A su vez, la muerte ronda cada uno de los movimientos del torero, pues éste tiene el toro delante de sí en todo momento, asegurándose de mantener al torero en lo liminar de la vida. El torero lucha

por un lado, con la muerte, que puede destruirlo, y, por otro lado, con la geometría, con la medida, base fundamental de la fiesta.

El toro tiene su órbita, el torero la suya, y entre órbita y órbita hay un punto de peligro, donde está el vértice del terrible juego.¹⁴⁷

La manera en que el poeta define la liturgia de los toros se asimila al vaivén que él mismo experimenta al sentirse atraído por los dos polos del trabajo poético. La actitud contemplativa de un Soto de Rojas le parece admirable, pero no es suficiente: hay que luchar, más bien, con la vida y con la muerte. La solución parecería ser una fusión de ambos extremos, pero sin que ningún de ellos desaparezca: entregarse al drama de la existencia humana, pero al mismo tiempo mantener una distancia que permita la plasmación de esta experiencia en términos artísticos. Y la contradicción parecería ser el mejor recurso para lograr esta fusión, ya que no implica renuncia, sino una constante tensión entre concepciones opuestas. El deseo de sintetizar visiones de mundo opuestas, de fundir formas de expresión contradictorias, también se puede percibir a lo largo del poemario neoyorquino, como propongo demostrar en las páginas que siguen.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 105.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 106.

1.4. HACIA UNA POÉTICA DE *POETA EN NUEVA YORK*. PROPÓSITO Y METODOLOGÍA

El propósito de esta tesis consiste en demostrar cómo el universo poético de *Poeta en Nueva York* está impulsado por el amor. Aunque el amor ha sido considerado siempre como un elemento fundamental en la obra de Lorca, en el caso del poemario neoyorquino ha sido estudiado 1) por su interés biográfico o como un asunto secundario que forma parte de la visión social del poeta y 2) partiendo de una lectura binaria del simbolismo del libro como aquella defendida por Gustavo Correa y otros, que tiende a reducir todo a una mera oposición entre imágenes positivas y negativas. Propongo, al contrario, analizar el amor como *una fuerza de naturaleza ambivalente que interviene en el universo poético de Lorca para desencadenar allí transformaciones que afectan tanto al contenido de los poemas cuanto a su forma*.¹⁴⁸

Esta afirmación —que se aclarará y justificará a lo largo del trabajo— es producto de una constante lectura, relectura y análisis de todos los poemas del libro para dilucidar, no tanto lo que *significan*, sino lo que en la mayoría de ellos *ocurre*. Aunque para poder llegar a las conclusiones sobre la poética que aquí se presentan he llevado a cabo una lectura atenta del poemario completo, el trabajo presenta un análisis, no de todos los poemas, pero sí de una parte muy representativa. Cabe agregar que, al ir exponiendo mi interpretación, he intentado huir de una lectura biográfica del poemario y, por lo mismo, no he sentido la necesidad de seguir el orden propuesto por el poemario, sino el orden narrativo que el análisis del conjunto de poemas propone. Lejos de pretender ajustar los poemas a una visión predeterminada, he querido más bien adecuar mis comentarios a mi experiencia efectiva como lectora. Naturalmente, esto me ha hecho volver una y otra vez a reestructurar el trabajo, hasta llegar a lo que queda finalmente reflejado aquí.

¹⁴⁸ A pesar de que algunas de estas observaciones han aparecido en el panorama crítico, que yo sepa nadie lo ha analizado como elemento estructural de todo el poemario.

El orden que presenta esta tesis parte del modo en que utilizo el término “poética”, no ya en su acepción clásica,¹⁴⁹ sino entendido más bien como la relación íntima que se da entre la visión de mundo (fondo)¹⁵⁰ y el modo de expresión (forma) en que esa visión se materializa.¹⁵¹ El trabajo consta, por tanto, de dos partes: una primera dedicada a la visión de mundo que *Poeta en Nueva York* intenta comunicar y una segunda destinada a analizar la forma en que esta visión de mundo se expresa. Desde luego, las realidades que denotamos como “fondo” y “forma” suelen cruzarse entre sí y superponerse en un todo llamado “poesía”. Pero, por muy arbitraria que finalmente resulte, esta división tiene cuando menos una justificación de orden práctico, al permitirme desglosar, como si efectivamente estuvieran separadas entre sí, las dos esferas en que la fuerza del amor actúa, que son la de la acción que se narra, por un lado, y la de la forma que adopta esta narración, por otro.

La primera parte de la tesis, “Reflexiones sobre el fondo poético en *Poeta en Nueva York*” consta de cinco capítulos. Comienza por examinar la relación que se da en el libro entre el amor y la muerte, una relación dialéctica que se muestra presidida por la contradicción o, al menos, por lo que aparenta ser una contradicción (cap. 2.1). La tensa relación entre estos dos elementos (amor y muerte) halla en la Pasión de Cristo el símbolo paradigmático de su unión (cap. 2.1.1.). Para ilustrar

¹⁴⁹ La *Poética* de Aristóteles estableció los parámetros del arte literario a partir de una descripción y segmentación de tipos de género, seguido de una preceptiva basada en la supuesta superioridad de un género literario respecto de otros. Desde luego, hoy en día tanto la perspectiva preceptiva como la restricción genérica nos impedirían comprender de manera cabal ciertas obras literarias que ya no concentran sus esfuerzos en adecuarse a las convenciones de tal o cual género o en cumplir con ciertas normas de perfección formal previamente establecidas.

¹⁵⁰ La visión de mundo (el fondo) de ciertas obras poéticas —por lo menos el perfil que me interesa en el contexto de este trabajo— es de una complejidad reflexiva equiparable a las construcciones del saber filosófico. Según Wolfgang Iser, este fenómeno peculiar, definitorio en buena parte de la literatura moderna, se debe al carácter auto-reflexivo de una obra literaria que es capaz de dar cuenta de su propio organismo imaginativo sin recurrir a ningún referente externo a ella. El poeta, al igual que el filósofo, construye un sistema cerrado y autosuficiente a través del cual puede llevar a cabo una reflexión epistemológica. (Iser, “La fiction en effet. Éléments pour un modèle historico-fonctionnel des textes littéraires”, *Poétique. Revue de théorie et d’analyse littéraires*, 1979, núm. 39, pp. 277-279.)

¹⁵¹ En la poesía la visión de mundo va necesariamente de la mano de un determinado modo de expresión (la forma). En este sentido, la consecución de aquello que se intenta expresar depende en gran medida de la disposición de los recursos verbales, transfigurados, por un lado, en imágenes y, por otro, en elementos cargados de musicalidad, como rima, ritmo y cadencia.

la manera en que esta historia sacrificial se hace presente en el poemario, analizo los poemas “Nacimiento de Cristo” y “Crucifixión”. Dado que Jesucristo nació para morir y, mediante un acto de amor, redimir la vida de los seres humanos, la historia de su pasión no nos permite oponer el amor a la muerte: al contrario, la muerte, lejos de ser negativa, posibilita la potencia del amor. Es precisamente esta unión amor-muerte la que caló hondo en el pensamiento del granadino. A continuación, analizo la forma en que la misma dialéctica se proyecta en otros poemas neoyorquinos de temática amorosa, tomando como caso de estudio el poema “Cielo vivo” de la sección IV, “Poemas del Lago Eden Mills” (cap. 2.1.2).

Las conclusiones a las que se llega en el primer capítulo me llevan en el segundo a explicar la confluencia entre amor y muerte no ya como una contradicción, sino como un ciclo temporal: de la vida se pasa a la muerte y de la muerte a la vida, siempre por medio del impulso que dan el amor y la fuerza dolorosa (y necesaria) de la muerte (cap. 2.2). La articulación de los mecanismos que, según esta perspectiva, conforman el ciclo vital es crucial para una recta interpretación de *Poeta en Nueva York*. Al analizar los poemas “Nocturno del hueco”, “Niña ahogada en el pozo (Granada y Newburgh)” y “Navidad en el Hudson”, establezco la dinámica de esta noción cíclica, que me da la clave para explicar el universo poético de *Poeta en Nueva York*, visto en su conjunto. Una vez identificados los mecanismos poéticos de este ciclo vital, reflexiono sobre la relación que el ciclo tiene con ciertas concepciones míticas del proceso vital (cap. 2.2.1). A la hora de escribir sus poemas, Lorca busca una cosmogonía que explique las transformaciones que se realizan en sus poemas y para ello se apoya en un relato mítico, lo mismo que en un lenguaje altamente simbólico. Desde esta misma perspectiva mítica analizo tres poemas —“1910 (Intermedio)”, “Poema doble del Lago Eden” y “Tu infancia en Menton”— con el fin de demostrar la manera en que el poeta desarrolla la temporalidad en esta poesía (cap. 2.2.2.).

En el siguiente capítulo estudio la relación entre la concepción del amor que se presenta en *Poeta con Nueva York* y las ideas sobre este mismo asunto que defiende Platón en *El banquete*. Tanto en el poemario de Lorca, cuanto en las ideas expresadas por Sócrates y la sabia Diotima, el amor es retratado como un ser siempre deseoso de perpetuarse mediante los demás seres vivos. Es en este contexto donde propongo explicar el papel que desempeñan los animales que pueblan *Poeta en Nueva York*. Mediante un análisis de “Danza de la muerte” y “Ciudad sin sueño. *Nocturno del Brooklyn Bridge*” intento restablecer la relación que guardan entre sí todos los puntos que he venido tratando hasta ahora (cap. 2.3). La intensa emoción que el poemario comunica al lector no es otra cosa que la angustia de los seres vivos al verse engullidos por el ciclo vital que el amor impulsa. Al sentirse obligados a participar del ciclo vital para satisfacer las exigencias de un amor siempre deseante, los seres vivos pierden su voluntad y se sumergen en una sucesión de eternas transformaciones, perdiendo también así su identidad. Examino los mecanismos de la “transformación” en la lectura que ofrezco de “Muerte” y “Luna y panorama de los insectos. Poema de amor” (cap. 2.4). Finalmente, el capítulo de cierre de la primera parte conecta el universo mítico del amor, hasta ahora desarrollado, con la materialización de una relación amorosa concreta protagonizada por un “yo poético” y un misterioso “otro”. Esta exposición parte de la hipótesis de que la angustia expresada en el poemario se debe a la concepción que el poeta tiene del amor homosexual como un amor estéril, que no le permite procrear vida nueva en la forma de un hijo. Para poder trazar esta relación entre angustia y homosexualidad, recurro al análisis de la “Oda a Walt Whitman” (cap. 2.5).

La segunda parte de la tesis, “Reflexiones sobre la forma poética en *Poeta en Nueva York*”, consta de tres capítulos. En ellos intento destacar la manera en que la visión cíclica de la vida, una visión presidida por el amor y por sus transformaciones correspondientes, encuentra su expresión

apropiada en los poemas (cap. 3.1). Me interesa sobre todo demostrar cómo el acto mismo de crear los poemas, de unir elementos aparentemente irreconciliables entre sí, le permite al poeta de alguna manera revertir (o cancelar) esa negación de vida nueva que tanta angustia le causa. Las formas expresivas que adopta el poemario, según mi hipótesis, buscan recrear las dos facetas del angustiante mundo mitopoético que se han descrito en la primera parte de este trabajo: el ciclo vital y la eterna transformación. Mientras el ciclo vital halla su correlato positivo en el ritmo de los poemas (cap. 3.2), la transformación de los seres encuentra en la unión de imágenes dispares una inigualable fuente de *poiesis* creadora (cap. 3.3).

Desde el punto de vista formal, el poeta proyecta en *Poeta en Nueva York* un escenario conflictivo que oscila entre el orden y el caos, es decir, entre la métrica regular y el verso libre. Dentro de este esquema de polos opuestos, el poeta necesita encontrar un elemento que, al igual que el ciclo vital, mantenga unidos los elementos disidentes. Este *continuum* lo encuentra el poeta al explorar las posibilidades sonoras del ritmo. Con el fin de ejemplificar las maneras en que el ritmo modula el poemario neoyorquino, recurro al análisis de “El rey de Harlem”, “Pequeño vals vienés” y “Son de negros en Cuba” (cap. 3.2.1). Por otra parte, en el capítulo dedicado a la transformación de las palabras (cap. 3.3) examino la lógica que opera en la libre sustitución de elementos, partiendo para ello de un análisis del poema en prosa “Amantes asesinados por una perdiz” (cap. 3.3.1). Después de esa lectura sigue un capítulo en que estudio los borradores de tres poemas de *Poeta en Nueva York* —“Cementerio judío”, “Navidad en el Hudson” y “Norma y paraíso de los negros”— para trazar algunas de las diversas maneras en que la sustitución libre de elementos, fiel a cierta lógica poética, permea incluso la dinámica misma presente en la creación de los poemas (cap. 3.3.2).

En la “Conclusión” (cap. 4.1) retomo algunos de los elementos expuestos a lo largo de la tesis para sugerir otras consideraciones críticas que van de la mano con la propuesta exegética aquí desarrollada: primero, las deudas de *Poeta en Nueva York* con cierta tradición poética, que va desde la poesía de Góngora y de San Juan de la Cruz hasta el simbolismo francés—, y por otro, la formación musical del poeta. Finalmente, propongo demostrar cómo la poética de la transformación se encuentra anunciada en 1928, en algunas de las ideas estéticas que el poeta expresó en un poema en prosa inédito titulado “Corazón *bleu* y *coeur* azul”.

PRIMERA PARTE:

EL FONDO POÉTICO EN *POETA EN NUEVA YORK*

2.1. LA DIALÉCTICA AMOR-MUERTE

En *Poeta en Nueva York* el amor inunda todo lo que el poeta contempla. El sentimiento amoroso se halla en íntima conexión con los otros grandes temas del libro: la cultura de los negros, la vida de las masas, la explotación económica y social del hombre, la hipocresía de la Iglesia Católica, la crisis de identidad personal, por nombrar unos ejemplos. Siendo esto así, uno se pregunta por qué la crítica rehúsa colocar el sentimiento del amor en el lugar que, por derecho, le corresponde: es decir, en el centro mismo de la poética de *Poeta en Nueva York*. Tal vez la explicación tenga que ver con el hecho curioso de que, pese a su ubicuidad, el amor pocas veces se presenta de manera explícita en el libro. La palabra “amor” desaparece de la mayoría de los poemas (de hecho, en dieciocho de los treinta y cinco poemas la palabra “amor” no aparece ni una sola vez).¹⁵² Aun así, cuando por fin emerge, inunda de manera obsesiva el sentido de los versos. En “Tu infancia en Menton”, por ejemplo, la palabra aparece doce veces, repitiéndose más de una vez en un mismo verso: “¡Amor de siempre, amor, amor de nunca! (v. 32), “Amor, amor, amor. Niñez del mar.” (v. 38) o “Amor, amor, un vuelo de la corza” (v. 40). En “Grito hacia Roma” sucede la misma condensación de la palabra en pocos versos. Se menciona el “amor” catorce veces, pero restringiendo la aparición de la palabra a un solo verso que, a su vez, se repite dos veces más:

Pero el viejo de las manos traslúcidas
dirá: Amor, amor, amor,
aclamado por millones de moribundos;
dirá: Amor, amor, amor,

¹⁵² Tomando en cuenta también las derivaciones de la palabra “amor”.

entre el tisú estremecido de la ternura;
dirá: Paz, paz, paz,
entre el tirite de cuchillos y melones de dinamita;
dirá: Amor, amor, amor,
hasta que se le pongan de plata los labios.
(vv. 48-56)

Importa aún más el contexto en que la palabra se introduce. El poeta pocas veces lo nombra; pero, cuando lo hace, subraya el carácter elusivo y “huidizo” del sentimiento. En “Panorama ciego de Nueva York”, por ejemplo, el “amor” se presenta como un elemento extraño, sólo conocido de oídas y pocas veces visto. La palabra, incluso, puede encontrarse en los rincones menos esperados:

Nosotros ignoramos que el pensamiento tiene arrabales
donde el filósofo es devorado por los chinos y las orugas
y algunos idiotas han encontrado por las cocinas
pequeñas golondrinas con muletas
que sabían pronunciar la palabra amor.
(vv. 22-26)

En “Nocturno del hueco” el amor es “inexpugnable”, “huido” (v. 51) y, en “El rey de Harlem”, no se percibe a simple vista: “El amor, por un solo rostro, invisible a flor de piedra” (v. 84).

Quizás el carácter huidizo del amor tiene que ver con la ambivalencia que el autor encuentra en este sentimiento. El amor en Lorca nunca aparece sólo, siempre está acompañado por la presencia de la muerte.¹⁵³ Por lo mismo, cabe subrayar que la forma de expresar poéticamente la dialéctica que sucede entre estos dos elementos es la contradicción. En relación con este tema, Andrew A. Anderson publicó un interesante estudio en que señaló cómo en la poesía de Lorca, y

¹⁵³ Uno de los estudios que ahonda específicamente en la relación entre el amor y la muerte en Lorca es “*El Público*”. *Amor y muerte en la obra de Federico García Lorca* (Hiperión, Madrid, 1980), publicado bajo la autoría de Rafael Martínez Nadal, amigo del poeta y guardián entonces del único manuscrito del drama *El público*. Aunque en el título Nadal sugiere que se concentrará en la obra dramática, el estudio ofrece un detallado repertorio de todas aquellas obras y pasajes donde “amor” y “muerte” ocupan un papel importante. Si bien el libro resulta útil para cualquier investigador de la obra de Lorca, a mi juicio no indaga con profundidad en la forma bajo la cual ambos conceptos se interrelacionan.

sobre todo en aquella escrita en los últimos años de su vida —*Diván del Tamarit* y los *Sonetos del amor oscuro*—, se observa una confluencia aparentemente contradictoria entre “amor” y “dolor que conduce a la muerte”.¹⁵⁴ Según Anderson, esta confluencia se produce en situaciones que encuentran su paralelo en ciertos tópicos de la poesía petrarquista: 1) la tensión producida por el amor y su prolongada insatisfacción, 2) la imposibilidad de fundirse con el otro, 3) el sufrimiento que provoca el amor, personificado en la pasión de Cristo y 4) la sensación simultánea de vida y muerte que provoca el amor (y que se engloba bajo el concepto petrarquista de la “viva muerte”).¹⁵⁵ Para este crítico, las formas de representar aquellas dinámicas son, precisamente, el oxímoron, las frases antitéticas y la yuxtaposición de elementos contradictorios.¹⁵⁶

Ahora bien, a pesar de que Anderson encuentra una unión entre amor y muerte, los mecanismos de su interdependencia corresponden a un esquema donde triunfa la separación, y no la fusión. El crítico parte del tópico petrarquista de la muerte como única forma de salvarse del dolor que produce el amor no consumado: “la muerte (real física o bien figurativa sexual) que puede poner fin, de una manera u otra, al sufrimiento del amante”.¹⁵⁷ Según Anderson, el mecanismo lorquiano es un tanto similar: el poeta, temeroso de la muerte venidera que siente inminente, busca refugio en la posibilidad del amor, junto con la sensación de plenitud que este sentimiento conlleva. El problema es que el amor, por el contrario, “parece ser a menudo si no siempre violento, breve e insatisfactorio”, lo que ocasiona una insatisfacción “humana, emocional y espiritual”. Finalmente, la imposibilidad de alcanzar una verdadera unión con el otro provoca, de

¹⁵⁴ “García Lorca como poeta petrarquista”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1986, núms. 435-436, Madrid, vol. II, pp. 495-518. Aunque el artículo no se concentra en *Poeta en Nueva York*, su análisis me resulta útil para explicar la manera en que el poeta concibe la relación amor-muerte.

¹⁵⁵ *Ibid.*, pp. 498-507.

¹⁵⁶ *Ibid.*, pp. 508 s.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 505.

modo paradójico, que el amor sólo sirva “para recordarle aún más agudamente la muerte”.¹⁵⁸ Desde este planteamiento (y a pesar de que la una trae consigo la rememoración de lo otro) la muerte y el amor cuentan con valoraciones opuestas. El amor es el ideal que, al no alcanzarse, sumerge al sujeto en la terrible idea de una muerte definitiva. Pero si el amor es necesario, la muerte es inevitable y el hombre debe hacer todo lo posible para mantenerla lejos.

Una situación muy similar se aprecia en *Poeta en Nueva York*, donde el amor y la muerte se desarrollan en una tensa y contradictoria relación simbiótica.¹⁵⁹ En *Poeta en Nueva York* el amor provoca el sufrimiento de los hombres (“Oh filo de mi amor. Oh hiriente filo” v.29, “Navidad en el Hudson”) y, al mismo tiempo, es el hilo de esperanza que se necesita para sobrevivir en el árido mundo moderno: “El amor está en las carnes desgarradas por la sed, / en la choza diminuta que lucha con la inundación; / el amor está en los fosos donde luchan las sierpes de hambre,” (vv. 43-45, “Grito hacia Roma”). Para hurgar más a fondo en esta relación simbiótica entre amor y muerte propongo comenzar por reflexionar sobre el papel que la Pasión de Cristo ocupa en el poemario neoyorquino.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 506.

¹⁵⁹ Me parece que una parte considerable de la crítica concibe el amor siempre en términos positivos, siempre oponiéndose a la presencia de la muerte. No me parece que funcione así: tanto el amor como la muerte son ambivalentes y se presentan siempre bajo una multiplicidad de matices y de valores.

2.1.1. LA PASIÓN DE CRISTO

La absorción de la muerte en la esencia del amor tiene, quizás, la encarnación más paradigmática en la figura de la Pasión de Cristo. Jesucristo encarna el paradigma máximo del amor: nacer para morir y, mediante este sacrificio, redimir la vida de los seres humanos. Como ha señalado Eutimio Martín, la figura de Cristo está muy presente en los primeros escritos de juventud del poeta.¹⁶⁰ Según Clara María Ibarzábal, es precisamente en estos esbozos dramáticos donde se ponen de manifiesto “las inquietudes metafísicas de aquellos años, en las que el problema religioso —de sesgo unamuniano— se presenta como temática recurrente”.¹⁶¹ Lo interesante es que, si bien la figura de Cristo nunca abandona el imaginario del poeta, la transfiguración poética de aquella preocupación se retoma, con mucha más intensidad, a partir de 1926: desde la fascinación que el poeta y su amigo Dalí tienen por la figura de San Sebastián, pasando por la “Oda al Santísimo Sacramento del Altar”, el último gran poema suyo anterior a *Poeta en Nueva York* cuyos versos, según Eric Southworth, anticipan la forma y el contenido del poemario neoyorquino.¹⁶²

Después de analizar la forma en que la filosofía occidental (en especial el idealismo alemán) ha articulado la naturaleza ontológica de Dios, Eugenio Trías advierte que ningún filósofo —a excepción de Hegel en la primera etapa de su producción filosófica— ha tomado plena cuenta de la esencia ontológica del Dios cristiano: el amor.¹⁶³ Lo dice muy claramente, insiste Trías, el

¹⁶⁰ *El 5º evangelio. La proyección de Cristo en Federico García Lorca*, Aguilar, Madrid, 2013.

¹⁶¹ “El lenguaje sobre Dios en el teatro de juventud de García Lorca”, *Terceras Jornadas: Diálogos entre Literatura, Estética y Teología*, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Católica Argentina, Buenos Aires, 2007, p. 1.

¹⁶² Eric Southworth, “Religion”, en Federico Bonaddio (ed.), *A companion to Federico García Lorca*, Tamesis, Woodbridge, 2010, pp. 129-148. De hecho, Lorca sigue corrigiendo esta oda durante su estancia en Nueva York.

¹⁶³ “El evangelio de san Juan se inicia con las palabras que tanto preocupan a Fausto. En ese evangelio, ya en el introito, pero en general en todo el texto (y ello es extensible a las epístolas de su autor), el término más expresivo del mismo, a la vez que el que más íntimamente define la naturaleza de la divinidad, es amor. Se le ha llamado a ese evangelio, con razón, el evangelio del amor. Y en una de sus epístolas dice san Juan literalmente: «Dios es amor». En Eugenio Trías, “Tratado de la pasión”, *Obras completas*, Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2009, t. 1, p. 744.

evangelio de San Juan, por el que, dicho sea de paso, Lorca siente una gran afinidad.¹⁶⁴ El Dios Amor, articulado mediante el evangelio de San Juan, es un Dios que, *esencialmente* por amor, se hizo hombre para, mediante el sufrimiento, la muerte y la resurrección, redimir a la humanidad. En esta narrativa se concibe, pues, “la pasión de Dios como lo más propio y determinante de su esencia, y la muerte de Dios como algo intrínsecamente vinculado a su absoluto amor. En la pasión se dan, en efecto, cita el amor y la muerte”:¹⁶⁵

La idea de un Dios que se despoja de sus atributos divinos por amor, se hace hombre, habita entre los hombres, escindido en su doble naturaleza a la vez divina y humana [...] constituye la idea más profunda legada por el cristianismo a nuestra sensibilidad ética y estética y a nuestro pensamiento racional.¹⁶⁶

Es precisamente esta unión amor-muerte, representada en la Pasión de Cristo, la que caló hondo en el pensamiento del granadino. Cinco de los treinta y cuatro poemas de *Poeta en Nueva York* presentan una temática directamente relacionada con asuntos religiosos: “Iglesia abandonada (Balada de la Gran Guerra)”, “Nacimiento de Cristo”, “Cementerio judío”, “Crucifixión” y “Grito hacia Roma”. A estos habría que añadir también “Navidad en el Hudson”, el poema de los marineros neoyorquinos. En lo que sigue me gustaría centrar mi atención en el análisis de los poemas “Nacimiento de Cristo” y “Crucifixión”. La relación entre ellos se evidencia desde los títulos, que anuncian dos sucesos fundamentales en la historia de Occidente: el nacimiento y la muerte de Jesús. El análisis de estos poemas establecerá, pues, las primeras pautas para entender la dialéctica amor-muerte con que se articula en el poemario neoyorquino.

¹⁶⁴ Cf. Eutimio Martín, *El 5º evangelio. La proyección de Cristo en Federico García Lorca*, ed. cit., pp. 503-514.

¹⁶⁵ Eugenio Trías, *op. cit.*, p. 748.

¹⁶⁶ *Loc. cit.*

“NACIMIENTO DE CRISTO”

A pesar de estar escrito en tiempo presente, “Nacimiento de Cristo” revela tres tiempos y tres escenarios distintos, subrayados por la división estrófica. El primer escenario se distingue por el protagonismo de un pequeño pastor que pide alimentarse, en medio del frío, con la leche materna: “Un pastor pide teta por la nieve que ondula / Blancos perros tendidos entre linternas sordas” (vv. 1-2). La voz descriptiva y omnisciente sitúa al lector frente a un escenario en donde sólo se alcanza a ver, gracias a unas linternas de poco alcance (“sordas”), la silueta de los perros tendidos junto a un bebé. La presencia del pequeño pastor junto con el título remite intuitivamente a la imagen del pesebre en Belén, como si el poeta quisiese elaborar una escenificación más de aquella casi arquetípica imagen de la tradición occidental. Eutimio Martín sugiere que aquel “pastor” es el propio Lorca, quien adopta la figura del pastor “en su calidad de primer adorador del niño Jesús”.¹⁶⁷ Bien podría ser también que aquella figura no fuese más que un epíteto prefigurativo del niño Jesús: el futuro pastor.

Siguiendo esta última interpretación, desde el principio el poema nos sumergiría de lleno en la “superposición temporal” de la que habla Martín en su análisis.¹⁶⁸ Mientras que los primeros dos versos traerían al lector una imagen de Jesús en dos momentos diferentes, su nacimiento y su edad adulta, el tercer y cuarto versos reunirían el momento de la crucifixión con el presente de la enunciación, donde Jesucristo no es otra cosa que una figurilla de barro: “El Cristito de barro se ha partido los dedos / en los filos eternos de la madera rota” (vv. 3-4). Según Eutimio Martín, aquella madera rota es la cruz que ha partido los dedos de aquel Cristo exánime: “Tan estrecha es la relación

¹⁶⁷ *Op. cit.*, p. 514.

¹⁶⁸ Eutimio Martín sugiere que algunos versos de “Nacimiento de Cristo” contienen referencias a la crucifixión, estableciendo una “superposición temporal” que “pone de relieve la estrecha dependencia entre nacimiento y muerte de Jesucristo, puesto que el hijo de Dios se hace hombre para redimir en la cruz a la humanidad”, *ibid.*, p. 514.

entre nacimiento y muerte que el futuro del calvario se proyecta sobre el presente del nacimiento: la madera (de la cruz) es la que le ha roto los dedos al niño Jesús neoyorquino”.¹⁶⁹ Los filos “eternos” proyectan el sufrimiento de aquel pequeño hacia la eternidad, creando una sensación temporal infinita. Esta sensación de eternidad se fortalece gracias a las cuatro imágenes de Cristo aglomeradas en tan sólo cuatro versos: el recién nacido, el pastor, el crucificado y la figura de barro.

Los comienzos de la paradoja amor-muerte representada en los poemas neoyorquinos tienen, pues, como figura paradigmática, a Jesucristo, el dios humano: “Dios a la vez es amor y muerte, de ahí su estatuto pasional. Porque ama muere Dios, porque es mortal puede amar”.¹⁷⁰ Parece que la muerte invade ya el cuerpo del bebé, cuyos “pañales” guardan dentro de sí el rumor vacío del desierto, de la nada. De igual manera, todo aquello que podría emitir melodía, celebración, coro, se trunca (“citaras sin cuerdas”, “degolladas voces”), para que predomine aquel rumor del silencio, aquel rumor de muerte.

La escena del pesebre se interrumpe por los dos cuartetos intermedios en donde se introduce un escenario de muerte, violencia y putrefacción:

¡Ya vienen las hormigas y los pies ateridos!
Dos hilillos de sangre quiebran el cielo duro.
Los vientres del demonio resuenan por los valles
golpes y resonancias de carnes de molusco.
(vv. 5-8).

Las hormigas —que, según Martín, aparecen en varios poemas de Lorca como “agentes de la muerte oscura”—,¹⁷¹ junto con la imagen de los pies fríos, “ateridos”, aluden evidentemente a los

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 516.

¹⁷⁰ E. Trias, *op. cit.*, p. 756.

¹⁷¹ E. Martín, *op. cit.*, p. 518.

cadáveres que yacen en la tierra, a punto de ser devorados por las hormigas. El verso se imprime bajo un carácter premonitorio, enfatizado por el adverbio “ya” y los signos exclamativos. Y, acto seguido, parece como si lo que era latente adquiere de pronto realidad: los hilos de sangre — símbolos de la violencia futura y de la muerte— quiebran “el cielo”. Lo que parecía ser en los primeros versos un cuadro de la escena del belén, se ha transformado en una lucha simbólica entre el amor, personificado en la figura de Jesús, y los “vientres del demonio”. Si en el penúltimo cuarteto analizado arriba predomina el rumor desértico una vez ahogado el canto, aquí, por el contrario, la avidez insaciable del vientre del demonio, con su viscoso sonido visceral, “resuena por los valles”.

El poema “Nacimiento de Cristo” afirma la muerte de Cristo como algo predeterminado desde su nacimiento. La frustración más grande del poeta es, según palabras de Martín, que aquel sufrimiento, aquella aparente redención fue un acto heroico y, sin embargo, inservible:

si la finalidad última del nacimiento no se cumplió, si la inmolación en el Gólgota resultó inútil por haberla malogrado quienes tenían que hacerla fructificar predicando de palabra y obra la imitación de Cristo, las fiestas navideñas [...] pierden su carácter festivo y se convierten en la fúnebre conmemoración de un sacrificio estéril.¹⁷²

De ahí que aquel escenario pastoril e infernal se enlace directamente con el escenario del presente neoyorquino del último cuarteto:

La nieve de Manhattan empuja los anuncios
y lleva gracia pura por las falsas ojivas.
Sacerdotes idiotas y querubes de pluma
van detrás de Lutero por las altas esquinas.
(vv. 17-20)

¹⁷² *Ibid.*, p. 514.

La nieve se traslada directamente de Belén a Nueva York, llevando consigo la “gracia pura” a la decadencia de los anuncios de la ciudad y sus iglesias de “falsa” arquitectura. Si el primer cuarteto había resumido la vida de Cristo, los últimos versos son el resultado “estéril” de aquel sacrificio hecho por nuestro “salvador”. Finalmente, el poema cierra con una referencia directa a la podredumbre de aquellos encargados de promover la “gracia” de Jesús: “Sacerdotes idiotas y querubes de pluma / van detrás de Lutero por las altas esquinas” (vv. 19-20).¹⁷³ Finalmente, al establecer una continuidad entre el nacimiento de Jesús y el presente histórico en Nueva York, el poema expresa la inutilidad del sacrificio de Jesucristo: el fracaso se refleja ahora en los “anuncios”, las “ojivas” y las “altas esquinas” de la ciudad de Nueva York.

“CRUCIFIXIÓN”

“Nacimiento de Cristo” se relaciona directamente con el poema “Crucifixión” de la sección “Vuelta a la ciudad”. El fracaso en que desemboca el sacrificio de Cristo aparece también en este poema. Me parece que al escribir “Crucifixión” el poeta quiso resaltar la indiferencia del mundo ante la inmolación de Jesús. El primer verso introduce el lenguaje crítico que caracteriza gran parte del poema: “La luna pudo detenerse al fin [por] la curva blanquísima de los caballos” (v. 1). Aun sin entender la imagen en su totalidad, este verso parece sugerir el momento de un acontecimiento cósmico de importancia trascendental. A lo largo del poema, de hecho, la relación entre la luna y el caballo —elementos de enorme carga simbólica en el imaginario lorquiano— afectarán, en un plano cósmico, los sucesos que acontecen abajo, en el plano terrenal. Así, en los versos que siguen, la luna y el caballo anuncian la herida sufrida por Cristo, una herida cuya violenta luz “proyectó en el cielo el instante de la circuncisión de un niño muerto” (v. 3). Es curioso

¹⁷³ Según Martín (*ibid.*, p. 523) el rechazo hacia la Iglesia católica que el poeta expresa en “Grito hacia Roma” se extiende aquí al protestantismo de Nueva York.

cómo en este tercer verso se enlaza la circuncisión —práctica que acontece en los primeros meses del nacimiento de un niño— con la muerte. Vida y muerte se unen, como en “Nacimiento de Cristo”, desde el comienzo del poema. Mientras la sangre de aquella primera herida, “bajaba por el monte y los ángeles la buscaban” (v. 4), la vida mundana —sumida en la misma decadencia que en el poema anterior— responde con indiferencia: “Perros fumaban sus pipas y un olor de cuero caliente / ponía grises los labios redondos de los que vomitaban en las esquinas” (vv. 6-7).

La luna y el caballo se sumergen en el verso noveno en una relación violenta y erótica: “Era que la luna quemaba con sus bujías el falo de los caballos”. Más adelante escenificarán una especie de reconciliación: “porque la luna lavó con agua / las quemaduras de los caballos / y no la niña viva que callaron en la arena” (vv. 31-32). En ambos casos parece librarse una lucha entre el ímpetu erótico y vital, representado por el caballo, y el carácter sombrío y nocturno de la luna.¹⁷⁴ El mundo terrenal, mientras tanto, ignora aquel acontecimiento trascendental.

A partir de la tercera estrofa aumenta el número de referencias bíblicas y de asunto religioso. El “púrpura” del verso diez alude al color del Adviento y de la Pascua, es decir, el tiempo de preparación para el nacimiento de Cristo, y el tiempo de la resurrección. De manera más directa y por el contexto del verso, “un sastre especialista en púrpura” (v. 10), el poema hace alusión a la vestimenta de los sacerdotes, identificados estos últimos como los representantes de la podredumbre católica contemporánea. Aquel sastre, leemos, “había encerrado a las tres santas mujeres / y les enseñaba una calavera por [los] vidrios de la ventana” (v. 11-12). El que se encarga de vestir a la iglesia es también quien encierra a aquellas Santas Mujeres que habían acompañado

¹⁷⁴ Para una aproximación general a la simbología véase M. Antonio Arango, *Símbolo y simbología en la obra de Federico García Lorca*, Espiral Hispanoamericana, Madrid, 1995, p. 58. G. Correa, de manera específica, dedica un artículo a la evolución simbólica de la luna en “El simbolismo de la luna en la poesía de Federico García Lorca”, *PMLA*, 72 (1957), pp. 1060-1084.

a Jesús al calvario: la virgen María, María Magdalena y María de Cleofás. Encerradas e impotentes, sólo pueden ver en la distancia, a través de los vidrios, la muerte de Jesús representada en la calavera.

Los niños en el arrabal rodeaban a un camello blanco
que lloraba asustado porque al alba
tenía que pasar sin remedio por el ojo de una aguja.
(vv. 13-15)

Los versos trece al quince modifican la célebre sentencia de Jesús: “Más fácil es pasar un camello por el ojo de una aguja, que el rico entrar en el reino de Dios” (Marcos 10:25). El imposible acto del camello se llevará a cabo, “sin remedio”, al alba. Quizás con esto Lorca critica la poca importancia que la sociedad ha dado a las sentencias de Jesús, prefiriendo lo material por encima de los valores que el nazareno intentaba transmitir. También estos versos podrían expresar que, al fin y al cabo, el amor no es suficiente para lograr la imposible.

Y llegamos al momento mismo de la crucifixión: “¡Oh cruz! ¡Oh clavos! ¡Oh espina!” (v. 16). Este verso resume uno de los momentos más importantes en la iconografía cristiana mediante sus elementos simbólicos más representativos. La estructura trimembre funciona como centro de fuerza de todo el poema, anunciando una crucifixión que parece revivirse eternamente: “¡Oh espina clavada en el hueso hasta que se oxiden los planetas!” (v. 17). Aquel momento resuena no sólo en el mundo terrenal, tal y como sugieren los versos, sino también a través de todos los tiempos. Y, aun así, en la tierra la indiferencia sigue siendo total: “Como nadie volvía la cabeza, el cielo pudo desnudarse; / entonces se oyó la gran voz y los fariseos dijeron: / «Esa maldita vaca tiene las tetas llenas de leche»” (vv. 18-20). Desde el cielo Dios quiso intervenir, quiso comunicarse con el mundo terrestre, pero los fariseos no fueron capaces siquiera de “volver la cabeza”, confundiendo aquella “gran voz” de Dios con el llanto de una vaca que “tiene las tetas llenas de leche” (v. 20). La imagen

de la vaca cuyo llanto se ignora (“Esa maldita vaca / tiene las tetas llenas de perdigones”, vv. 25 y 26 y “Esa maldita vaca, maldita, maldita, maldita, / no nos dejará dormir”, vv. 36-37) resume la crueldad e indiferencia de los fariseos ante el sufrimiento de los inocentes.

Así, en “Crucifixión” volvemos a encontrar la misma idea que se entrevé en el poema “Nacimiento de Cristo”: la indiferencia del pueblo ante el sufrimiento de su salvador. El llanto molesta a los fariseos, quienes se retiran a sus casas, “escupiendo la sal de los sacrificios / mientras la sangre los seguía con un balido de cordero” (vv. 39-40). La sangre de Jesús, “Cordero de Dios”, es ignorada por aquellos que presencian el sacrificio. El amor de Dios y el sacrificio de Jesús han sido, pues, en vano.

2.1.2. LA TRANSFIGURACIÓN POÉTICA DE LA PASIÓN DE CRISTO

Los dos momentos que determinan la vida de Cristo son los de su nacimiento y su muerte. Ambos instantes son la manifestación explícita de su amor hacia los seres humanos y de su deseo de lograr, mediante el sacrificio, la salvación del hombre. Ahora bien, esta confluencia de amor y muerte penetró en la cultura de Occidente mediante una visión ambigua —celebratoria al mismo tiempo que dolorosa— del amor. Según Denis de Rougemont, la literatura occidental, desde el relato mítico de *Tristán e Isolda*, no busca representar el amor pacífico, pausadamente desarrollado hasta el fin de las vidas de los amantes, sino el amor mortal, aquel “amenazado y condenado por la propia vida”. Y Rougemont identifica este tipo de amor con la pasión: “en «pasión» ya no vemos «lo que sufre», sino «lo que es apasionante». Y sin embargo, la pasión de amor significa, *de hecho*, una desgracia”.¹⁷⁵

El amor es un padecimiento que necesariamente causa sufrimiento. Aun así, no por ello el amante desea mudar de estado. *Tristán e Isolda*, dice Rougemont, “lo que aman es el amor, el hecho mismo de amar”; en ese sentido, estos amantes actúan —continúa Rougemont— “como si hubiesen comprendido que todo lo que se opone al amor lo preserva y lo consagra en su corazón, para exaltarlo hasta el infinito en el instante del obstáculo absoluto, que es la muerte”.¹⁷⁶ Los amantes no aman tanto el objeto de amor, sino el mismo acto de amar. Mientras más obstáculos impiden la satisfacción del amor, el sentimiento se manifiesta con mayor fuerza: “ya no es el obstáculo lo que está al servicio de la pasión fatal, sino que al contrario se ha convertido en la meta, en el fin deseado por sí mismo”.¹⁷⁷ El amor se construye en Occidente, según Rougemont, a partir de la noción de

¹⁷⁵ Denis de Rougemont, *El amor y Occidente*, Antoni Vicens (trad.), Kairós, Barcelona, 1986, p. 16.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 43.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 47.

obstáculo, siendo más importante la pasión que arde cuando el amor no se satisface. La muerte se yergue como el último impedimento de amor y, paradójicamente, como su más alta culminación.

Reflexionando sobre el mismo tema, Eugenio Trías encuentra que el mito de Tristán e Isolda representa el modelo paradigmático del amor que invade “el alma y la sensibilidad europea y occidental”,¹⁷⁸ vinculando el amor de manera estrecha con la pasión. Agrega que el amor-pasión constituye una “posesión de la voluntad [...] que anula la fuerza activa de ésta, privándola de libertad y haciéndola cautiva”. Amor es representado “como un tirano que somete a cautividad a las víctimas de las que toma posesión o sobre las cuales ejerce su poder y su dominio”. Posee una fuerza tal que anula la voluntad individual de aquél que sucumbe y, sin embargo, esa cautividad, dice Trías, “es concebida como superior y más deseable que cualquier libertad”.¹⁷⁹ Finalmente, siguiendo la propuesta de Rougemont, Trías encuentra que el amor-pasión lo último que busca es satisfacerse, consumarse. De ahí su carácter reflexivo y dialéctico:

Es, pues, amor reflexivo y dialéctico, amor que se tiene a sí mismo por objeto, que ama por tanto amar (en el mismo sentido en el que el pensar reflexivo piensa, antes que cualquier objeto, el hecho mismo de pensar). Es amor que ama amar, anhelo que sólo desea anhelar. Por lo mismo, la satisfacción de este anhelo es sentida como suma desgracia y muerte verdadera del alma. Y bien: ese estatuto reflexivo constituye lo que propiamente debe conceptuarse como pasión.¹⁸⁰

En la conferencia “Imaginación, inspiración y evasión” Lorca expuso ideas similares sobre el amor y la muerte, aunque transfiguradas en su personal percepción poética. La inspiración, según el poeta, sigue un camino paralelo al del amor. Juntos permiten que el poeta dé el salto necesario en la creación: “Vivir a costa de la poesía que producen los objetos reales le causa cansancio. Entonces el poeta deja de imaginar. Deja de soñar despierto y deja de querer. Ya no quiere. Todos queremos.

¹⁷⁸ E. Trías, *op. cit.*, p. 707.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 709.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 713.

Pero él no quiere. El ama. Ama y puede. Va del querer al amor [*sic.*]. Y el que ama no quiere”.¹⁸¹

De alguna manera “querer” implica un estado voluntario en que el poeta decide reconocer límites, por un lado, y toma medidas para no rebasarlos, por otro. Querer es atenerse a las leyes convencionales que rigen nuestra percepción cotidiana de la realidad. Amar implica someterse a una creencia ciega: “la inspiración es un estado de fe en medio de la humildad más absoluta”.¹⁸²

De acuerdo con estas ideas, el amor aparece como una fuerza irracional que se apodera del poeta para que la inspiración florezca y, de esta manera, se descubran los parámetros de otro mundo distinto.

Los mecanismos del “amor”, según Lorca, son muy similares a los de la “muerte”, cuya fuerza se concentra en la figura del duende. El poema enduendado se logra, según Lorca, por medio de una especie de “muerte por amor”:

La virtud mágica del poema consiste en estar siempre enduendado para bautizar con agua oscura a todos los que lo miran, porque con duende es más fácil amar, comprender, y es *seguro* ser amado, ser comprendido, y esta lucha por la expresión y por la comunicación de la expresión adquiere a veces en poesía caracteres mortales.¹⁸³

El duende, aquel que ronda en los espacios de la muerte, bautiza con “agua oscura” el nacimiento —o la “creación”— del poema. La muerte acompaña los pasos del duende y éste, a su vez, facilita el amor recíproco y la comprensión. El amor otorga la fuerza para luchar “por la expresión”, y el “duende” imprime en ella los “caracteres mortales” necesarios en la poesía buscada. La contradicción se vuelve el medio de expresión necesario para expresar esta dialéctica:

¿Dónde está el duende? Por el arco vacío entra un aire mental que sopla con insistencia sobre las cabezas de los muertos, en busca de nuevos paisajes y acentos ignorados; un aire con olor

¹⁸¹ *Conferencias*, primavera de 1930, texto de *Diario de la Marina*, La Habana, t. 2, p. 31.

¹⁸² *Loc. cit.*

¹⁸³ “Juego y teoría del duende”, en *Conferencias*, t. 2, p. 104.

de saliva de niño, de hierba machacada y velo de medusa, que anuncia el constante bautizo de las cosas recién creadas.¹⁸⁴

El duende encausa el poder de la muerte para, paradójicamente, lograr el constante bautizo de las cosas recién creadas. Y esta experiencia de vida nueva vivifica la existencia, tanto de quien logra expresarla (el poeta), como de quien la comparte vicariamente (el lector). A continuación, exploraré cómo se traslada la dialéctica de amor-pasión —encarnada en la figura de Cristo, pero reconfigurada también en la tradición poética occidental— a los poemas neoyorquinos de temática amorosa. Para ello recurriré al análisis de “Cielo vivo”, de la sección IV, “Poemas del Lago Eden Mills”.

“CIELO VIVO”

“Cielo vivo” se estructura mediante un esquema complejo de contrastes. La primera estrofa define la tonalidad temporal que se imprimirá en el resto del poema:

Yo no podré quejarme
si no encontré lo que buscaba.
Cerca de las piedras sin jugo y los insectos vacíos
no veré el duelo del sol con las criaturas en carne viva.
(vv. 1-4)

A pesar de anticipar una realidad distinta a la de sus expectativas (vv. 1-2), el poeta halla una especie de consuelo en lo que sucederá en el futuro (vv. 5-10). Desde el principio, el lector se sitúa en un espacio de ambigüedad y misterio. Los primeros versos definen un escenario temporal complejo: se parte de un futuro que ya se anticipa desilusionante y unas expectativas trucas que ya se entrevén en el pasado anterior a ese futuro. Está claro que la segunda estrofa, que toma la estructura semántica adversativa, está condicionada por la primera. Mientras los primeros dos

¹⁸⁴ *Ibid*, p. 109.

versos plantean la desilusión, los versos tres y cuatro determinan en qué consiste: “cerca de las piedras sin jugo y los insectos vacíos / no veré el duelo del sol con las criaturas en carne viva” (vv. 3-4).

El sistema de contrastes del poema obra en varios niveles: entre palabras, entre versos y entre estrofas. El primero se da en las “piedras sin jugo” y los “insectos vacíos”. Mientras en la segunda imagen el contraste resulta más evidente, en la primera funciona a partir del truncamiento de una característica que en principio el objeto no tenía. El poeta otorga a la piedra organicidad (tener dentro de sí “jugo”) para después, en la misma frase, destruir esa posibilidad. Se contradice la realidad del lector, pero también se establece una incongruencia dentro del universo lógico que el poema va creando. El universo que provoca desilusión —piedras yertas sin jugo e insectos vaciados de contenido— es, en sí mismo, una confrontación entre vida y muerte y una consecuente anulación de las características absolutas de ambos. La muerte queda impregnada de vida y, a su vez, la vida ya no tiene el mismo vigor, pues ha sido también alcanzada por la muerte.

Pero me iré al primer paisaje
de choques, líquidos y rumores
que trasmina a niño recién nacido
y donde toda superficie es evitada,
para entender que lo que busco tendrá su blanco de alegría
cuando yo vuele mezclado con el amor y las arenas.

(vv. 5-10)

Los siguientes versos —que inician con la conjunción adversativa “pero”— son una especie de consuelo que se extenderá a lo largo de los tres cuartetos siguientes. Escritos a manera de presagio o deseo, evocan un paisaje en que vida y muerte se mezclan para ofrecer las claves para hallar sentido en aquella “búsqueda”. La imagen de “el primer paisaje / de choques, líquidos y rumores / que trasmina a niño recién nacido” (vv. 5-7) sucede en un espacio “donde toda superficie es

evitada” (v. 8). El “paisaje de choques, líquidos y rumores” da la sensación de un espacio oscuro y hostil que “trasmina” (otra vez la ambigüedad, pues el verbo es sinónimo de “penetrar”, pero también de “abrir camino debajo de tierra”) a un “niño recién nacido”.¹⁸⁵ Se unen, pues, dos mensajes opuestos: vida, nacimiento y organicidad contra entierro, muerte y sofoco. Curiosamente, aquel paisaje extraño ocasiona que el poeta alcance la claridad necesaria en su búsqueda: “para entender que lo que busco tendrá su blanco de alegría / cuando yo vuele mezclado con el amor y las arenas” (vv. 9-10). Me detendré en estos versos porque en ellos se puede ver muy bien la compleja relación entre vida, amor y muerte.

La primera estructura contrastante que se presenta es espacial. Hay un abajo, subterráneo, oscuro, de privación de vida (desarrollado en los versos seis a ocho) y un arriba, representado por el vuelo del poeta “mezclado con el amor y las arenas”. El problema es que los efectos de lo subterráneo —englobado bajo el concepto de muerte— posibilitan la ascensión del poeta y su capacidad de sentir, en algún momento futuro, alegría. Aún más, la combinación de amor y muerte también persiste en el último verso, pues en el mismo proceso de “ascensión”, el poeta encontrará alegría cuando vuele mezclado “con el amor y las arenas”.

Ciertos estudiosos de la obra de Lorca, como Francisco Javier Díez de Revenga, han interpretado la imagen de la “arena” como símbolo de terreno yermo y, en último término, como signo de infertilidad.¹⁸⁶ Si es así, la “arena” simbolizaría aquí una “falta de vida”. La ambivalencia del verso diez se sigue desarrollando en las tres cuartetas siguientes. En la primera se establece un contraste entre lo que *no hay* en ese “primer paisaje” (elementos negativos) y lo que, en cambio, sí

¹⁸⁵ Según el DRAE, “trasmimar” presenta dos acepciones: es un verbo transitivo que significa “Abrir camino por debajo de tierra” o es usado también como verbo transitivo o verbo pronominal, “penetrar o pasar a través de algo”.

¹⁸⁶ Díez de Revenga, “De los «poemas neoyorquinos» a los «Sonetos oscuros»”, *Revista Hispánica Moderna*, 1988, núm. 2, Nueva York, pp. 105-114.

contribuye al “banco de alegría” del poeta. El segundo y tercer cuartetos, por su parte, establecen, en todos sus versos, una extraña mezcla de atributos positivos y negativos que dotan de ambigüedad y complejidad cada una de las imágenes presentadas. Los versos once y doce exponen imágenes de muerte: “Allí no llega la escarcha de los ojos apagados / ni el mugido del árbol asesinado por la oruga”. Se podría pensar que todos los demás versos adoptarían un giro positivo, pero sucede todo lo contrario, pues las siguientes imágenes se construyen a base de choques entre atributos:

No puedes avanzar por los enjambres de corolas
porque el aire disuelve tus dientes de azúcar.
Ni puedes acariciar la fugaz hoja del helecho
sin sentir el asombro definitivo del marfil.
(vv. 15-18)

La imagen floral y colorida de los “enjambres de corolas” se contrapone a la disolución de “tus dientes de azúcar”.¹⁸⁷ La caricia suave de la “hoja del helecho” contrasta con el “asombro definitivo del marfil”. En estas cuatro imágenes los elementos que aluden a lo orgánico, móvil y vivo se unen con imágenes que aluden a lo que desaparece —“la fugaz hoja”, la “disolución” de los dientes— o, mucho peor, que nos remiten a la rigidez absoluta de la nula vida: “el asombro definitivo del marfil”.

Bajo este matiz, los siguientes versos del poema analizado adquieren mayor sentido: “Allí bajo las raíces y en la médula del aire / se comprende la verdad de las cosas equivocadas” (vv. 19-20). Esta idea es similar a la mezcla de aire y arena que se expresaba en versos anteriores. Debajo, en el terreno oscuro de la muerte, pero también arriba, en la “médula del aire”, ocurre la simbiosis contradictoria que complejiza la experiencia de amor y muerte: en ese espacio de aire vital y muerte definitiva se comprende “la verdad de las cosas equivocadas”.

Yo no podré quejarme

¹⁸⁷ Se entiende que aquí el “tú” al que podría referirse el pronombre posesivo es expresión de impersonalidad.

si no encontré lo que buscaba,
pero me iré al primer paisaje de humedades y latidos
para entender que lo que busco tendrá su blanco de alegría
cuando yo vuele mezclado con el amor y las arenas.

(vv. 23-27)

La estrofa que dio inicio al poema se repite de nuevo, aunque con una variación en el “primer paisaje”: de “choques, líquidos y rumores” se pasa a “humedades y latidos”. Al comparar estas dos imágenes da la impresión de que son dos momentos distintos de un mismo proceso de vida y nacimiento. Se pasa de la concepción —dentro de un espacio informe caótico y orgánico— al nacimiento: es decir, de la existencia que inicia en el vientre se pasa a la vida que se constituye en el exterior.

En el cuarteto final la frescura del aire convive con realidades vacías, el movimiento cohabita con la inmovilidad: “Vuelo fresco de siempre sobre lechos vacíos, / sobre grupos de brisas y barcos encallados” (vv. 28-29). Finalmente, los últimos dos versos resumen la coexistencia de vida y muerte: “Tropiezo vacilante por la dura eternidad fija / y amor al fin sin alba. Amor. ¡Amor visible!” (vv. 30-31). El amor sin alba sugiere la eliminación tanto de un final cuanto de un comienzo, dotando al “amor” de la cualidad de la eternidad. Es como si el carácter definitivo y eterno de la muerte se trasladara al amor. Esta nueva cualidad permite que aquel “amor”, en principio “abstracto”, adquiera visibilidad y fuerza: “¡Amor visible!”.

2.2. EL CICLO VITAL AMOR-VIDA-MUERTE

La eternidad que el poeta busca para el amor en “Cielo vivo” resulta más productiva como meta si se considera la confluencia amor-muerte, no ya como una contradicción, sino como un ciclo temporal: de la vida se pasa a la muerte y de la muerte a la vida, siempre por medio del impulso que dan el amor y la fuerza dolorosa y necesaria de la muerte. Esta matización es muy importante porque la noción circular articulará no sólo gran parte de las ideas del poemario, sino también la estructura soterrada que le otorga ímpetu. Desde luego, no basta con sugerir esta visión de mundo, sino que es importante también entender los mecanismos mediante los cuales la circularidad se construye poéticamente. Para ello recurriré, en los próximos apartados, al análisis de los poemas “Nocturno del hueco”, “Niña ahogada en el pozo (Granada y Newburgh)” y “Navidad en el Hudson”.

“NOCTURNO DEL HUECO”

El poema se divide en dos partes formalmente muy distintas. La primera consta de trece estrofas: nueve de ellas son cuartetos irregulares con rima asonante —constituidos en su mayoría por versos endecasílabos y algunos alejandrinos regulares—, mientras que las restantes cuatro estrofas, de 4, 5 o 6 versos cada una, forman una especie de estribillo variado (marcado, en la edición utilizada, con cursivas). Algunas de las estrofas de la segunda parte, en su mayoría tercetos y cuartetos, comienzan con un verso enfático y poderoso constituido únicamente por la plasmación del pronombre monosilábico “yo”. Intentaré, en la medida de lo posible, dar una explicación a esta construcción.

Creo que la décima estrofa de la primera parte nos ofrece una primera clave, a partir de la cual iniciar una interpretación del poema:

Mira formas concretas que buscan su vacío,

perros equivocados y manzanas mordidas.
Mira el ansia, la angustia de un triste mundo fósil
que no encuentra el acento de su primer sollozo.

(vv. 38-41)

Sólo hay tres estrofas en la primera parte que se escriben en alejandrinos perfectos; ésta es una de ellas. Parece que García Lorca quiso destacar, dentro de un poema irregular, ciertas estrofas por su regularidad formal. El verso 38 habla de “formas concretas” que “buscan su vacío”. En el poema “1910, Intermedio” se lee: “No preguntarme nada. He visto que las cosas / cuando buscan su curso encuentran su vacío.” (vv. 18-19). En este otro poema, al tomar su curso, las cosas también devienen irremediabilmente en vacío, hueco, nada. Parecen truncas, erradas, no completas en sí mismas: “perros equivocados y manzanas mordidas”. La voz poética percibe “la angustia de un triste mundo fósil / que no encuentra el acento de su primer sollozo”. “Fósil”, materialidad inerte que alguna vez tuvo movimiento. Hay una transformación de materia viva a muerta. Las cosas siempre se encaminan en el mismo sentido: hacia la nada.

El último verso de esta estrofa es difícil de comprender dentro del contexto. La angustia de un mundo fósil que “no encuentra el acento de su primer sollozo” parece referir a cierto deseo obsesivo de buscar el origen del primer sufrimiento, del “primer sollozo”, un deseo que da como resultado la angustia de no encontrarlo. Si la materialidad está muerta en el mundo fósil, aquí se rememora un pasado y el efecto es angustiante, en cuanto no se puede recuperar del todo. El mundo fósil busca su origen, es decir, la nada a partir de la cual se crea. La estrofa, por tanto, traza dos líneas con direcciones opuestas: una que va de la materialidad a la nada: “Mira formas concretas que buscan su vacío”; y la otra que parte de la materialidad y tiende su búsqueda hacia su origen en un mundo de inmaterialidad: “un triste mundo fósil / que no encuentra el acento de su primer sollozo”. Estas líneas son las claves que me permiten dilucidar las pautas poéticas con que Lorca

configurará la concepción cíclica amor-vida-muerte. Pero volvamos al principio de este “Nocturno”.

Puede el aire arrancar los caracoles
muertos sobre el pulmón del elefante
y soplar los gusanos ateridos
de las yemas de luz o de las manzanas.
(vv. 6-9)

El caracol, un ser concreto, es arrancado por el aire. El encabalgamiento entre los versos 6 y 7 permite descubrir que esos caracoles en realidad yacían ya muertos sobre una parte anatómica del elefante, es decir sobre un elefante incompleto y, por lo mismo, muerto también. Los “gusanos” — que están en las yemas de luz (la luz encarnada) o en las manzanas— también son arrancados por el soplo del viento. Los versos nos ofrecen la imagen de un mundo material, pero de un mundo que se encuentra al filo de su propio vaciamiento, en el momento mismo en que deja de ser “cosa” para convertirse en “nada”. En definitiva, los versos dramatizan el momento de mutilación que precede a la destrucción.

Los versos que siguen presentan el mundo subterráneo de las sepulturas donde “los rostros bogan impasibles” en un mundo aislado, sin comunicación con la superficie del diminuto ruido de las hierbas: “Los rostros bogan impasibles / bajo el diminuto griterío de las hierbas” (vv. 10-11). Por encima de las hierbas se encuentra, en un rincón, el pechito de la rana que late rítmicamente, pero de forma acelerada: “y en el rincón está el pechito de la rana / turbio de corazón y mandolina” (vv. 13-14). Parece haber, pues, tres mundos: el subterráneo sepulcral, el divisorio de las hierbas, y aquel que late por encima.¹⁸⁸ Estos tres mundos no se comunican entre sí, yacen aislados,

¹⁸⁸ El latido es un elemento muy importante en *Poeta en Nueva York* pues es la materialización rítmica, poética podría decirse, del impulso vital. Aparece, ya sea como “pulso” o como “latido”, a lo largo del poemario. En “Fábula y rueda de los tres amigos” (p. 167) el poeta dice en los versos 57 y 58: “Puede la piedra latir en la sangre del ciervo / y el ciervo puede soñar por los ojos de un caballo”. Con connotaciones más interesantes el “Poema doble del Lago

sufriendo a solas. Se muestra, pues, un mundo donde las cosas sufren en soledad mientras se encaminan a su propio vaciamiento, a su propia destrucción.

Si abandonamos nuestra lectura verso por verso y echamos una mirada sobre la evolución general de la primera parte del poema, vemos cómo una y otra vez se entabla una lucha entre mundos concretos e inmateriales, entre elementos vivos y muertos, que terminan fusionándose en una simbiosis imposible. La “bovina cabeza recién cortada” (v. 15) muge, viva y muerta al mismo tiempo, mientras que “la piedra en el agua” y “la voz en la brisa” (v. 26), inertes, escapan de “su tronco sangrante” que, paradójicamente, se encuentra a la vez vivo y agonizante. Las cosas se encuentran en ese filo de vida y muerte, en un camino irrealizable que va de la materialidad al vacío.

El término *hueco* —fuera de los estribillos, que es donde predomina— no aparecerá sino hasta llegar al noveno cuarteto:

Ruedan los huecos puros, por mí, por ti, en el alba,
conservando las huellas de las ramas de sangre
y algún perfil de yeso tranquilo que dibuja
instantáneo dolor de luna apuntillada.

(vv. 34-37)

Aquí el hueco se materializa y asume la movilidad de un círculo concreto. Los huecos “vacíos” pueden “rodar” y conservan “las huellas”, o el pasado, de todo aquello que había pasado a formar parte de su contenido. Los elementos con que ese “hueco” fue llenado son elementos ambivalentes: las “ramas” de la naturaleza “llenas de sangre”; el “perfil de yeso”, inerte, aunque “tranquilo”,

Eden” (p. 215) equipara directamente el sujeto poético con el “pulso”: “porque yo no soy un hombre, ni un poeta, ni una hoja, / pero sí un pulso herido, que sonda las cosas del otro lado” (vv. 34-35). Por nombrar un último ejemplo, el poema “Cielo vivo” (p. 217) dice: “Yo no podré quejarme / si no encontré lo que buscaba, / pero me iré al primer paisaje de humedades y latidos / para entender que lo que busco tendrá su blanco de alegría / cuando yo vuele mezclado con el amor y las arenas” (vv. 23-27). Aunque un análisis profundo del papel del latido nos alejaría del propósito del presente trabajo, me interesa señalar su relación con la fuerza del ímpetu vital que conforma el ciclo vital.

revivido en su sosiego y dispuesto a dibujar —en su acción vivificante— un “instantáneo dolor de luna apuntillada”.

Si las cosas se encaminan de la materialidad a la nada, el hueco, en cambio, busca su materialidad. En el poema “Norma y paraíso de los negros” aparece la imagen del “hueco”. En este caso no es un elemento central del poema, pero creo que, precisamente por eso, su empleo se presta a una interpretación más clara. Lorca escribe:

Es allí donde sueñan los torsos bajo la gula de la hierba.
Allí los corales empapan la desesperación de la tinta,
los durmientes borran sus perfiles bajo la madeja de los caracoles
y queda el hueco de la danza sobre las últimas cenizas.

(vv. 25-29)

La danza desaparece y queda su hueco. Todo elemento que irrumpe en la realidad, al dejar de *ser*, deja huecos imborrables cuyo papel consiste únicamente en dejar presencia de ese final, de esa nueva inexistencia imborrable.

En “Nocturno del hueco” la gradual materialización del “hueco” se desarrollará principalmente en los estribillos de la primera parte, donde el “hueco” se neutraliza al fundirse con los elementos concretos. Los cuatro estribillos sólo tienen en común el primer verso: “Para ver que todo se ha ido”. Pero en todos se anuncia una especie de búsqueda, un objetivo: ser testigo de la nada, de la eliminación de “todo” lo perceptible. En ellos el hueco se funde con lo concreto, perpetuando así su paradójica inexistencia presente:

*Para ver que todo se ha ido,
Para ver los huecos y los vestidos,
¡dame tu guante de luna,
tu otro guante de hierba,
amor mío!*

(vv. 1-5)

La voz poética, para ser testigo de la nada, quiere ver “los huecos y los vestidos” y, aún más, le pide al sujeto enamorado la conjunción de imposibles: “guante de luna” y “guante de hierba”. Hay, pues, una equiparación entre el “hueco” y unos elementos concretos o, por lo menos, unas propiedades que sólo las cosas concretas pueden adquirir. En el segundo estribillo la voz poética llama al enamorado y pide su “mudo hueco” (v. 19):

*Para ver que todo se ha ido,
dame tu mudo hueco, ¡amor mío!
Nostalgia de academia y cielo triste.
¡Para ver que todo se ha ido!
(vv. 18-21)*

Casi imperceptiblemente, el poema establece un paralelismo entre el carácter efímero de todas las cosas y el carácter efímero de la relación amorosa del yo lírico con el amado. No entiendo por qué el hueco del ser amado está “mudo”. Quizás el adjetivo, aunque califica al “hueco”, refleja más bien la percepción del sujeto lírico, que siente que el “hueco” del amado ya no le habla, como si fuera la enunciación de una incompatibilidad amorosa, de un cierto desdén. De hecho, esta incompatibilidad se retomaría más adelante en el último estribillo:

*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.
(vv. 52-55)*

El yo lírico cambia de opinión, se retracta de haber pedido el “hueco” del ser amado. Es como si existiera una falta de sincronía entre los ciclos vitales de ambos. Se enfatiza el movimiento del hueco del ser amado como si éste ya no deseara esperar al otro e insistiera, no sin lamento, en continuar su trayecto vital en soledad: “¡Ay de ti, ay de mí, de la brisa!”. El “hueco” se materializa y automáticamente se convierte en algo que, de acuerdo con la construcción del poema, se puede

“poseer”.¹⁸⁹ De esta manera el yo lírico enfatiza el aspecto material del amado y su importancia en tanto parte sustancial de su vida.

¿Por qué el poema habla de “hueco” y no simplemente de la “nada”? En la misma estrofa ya comentada del poema “1910”, después de señalar cómo las cosas “cuando buscan su curso encuentran su vacío” (v. 19), el poeta continúa: “Hay un dolor de huecos por el aire sin gente / Y en mis ojos criaturas vestidas ¡sin desnudo!” (vv. 20-21). El hueco, si se piensa, es distinto del vacío, pues en él permanece la posibilidad de ser llenado con algo. El hueco se opone a la materialidad de los cuerpos: es vacío, soledad, inexistencia; pero, al mismo tiempo, su misma presencia enfatiza la presencia de una falta. No es pura “nada”, sino un “algo vacío” que podría ser llenado con otra cosa que alguna vez lo fue. El hueco presenta, por tanto, dos proyecciones temporales, una hacia el pasado y otra hacia el futuro. Hacia el futuro, porque no descarta la posibilidad de ser eventualmente llenado por algo. Hacia el pasado, porque parece haber tenido materialidad, una materialidad que ha sido vaciada, deshabitada. El “dolor” del hueco, su materialidad pasada, permanece. Hay una soledad “por el aire sin gente” y hay unas “criaturas vestidas ¡sin desnudo!”. Esta doble proyección pasado-futuro no es contradictoria si se piensa en la construcción del camino vida-muerte como parte de una temporalidad cíclica. En efecto, si el poema presenta dos caminos: de lo material al vacío, y del vacío a la materialización, el “hueco”, en su doble proyección pasado-futuro, es el elemento que posibilita el eterno tránsito.

¹⁸⁹ El énfasis en los posesivos —“*No, no me des tu hueco, / ¡que ya va por el aire el mío!*”— habla del hueco como propiedad de cada quien. Por lo mismo es importante observar que en el verso 38, “Mira formas concretas que buscan su vacío” (que inicia la estrofa que considero clave para la interpretación del poema), el posesivo “su” indica que cada forma tiene su propio camino de vaciamiento, su propio hueco, su propio destino. Lo mismo sucede en el verso 19 ya citado del poema “1910, Intermedio”: “No preguntarme nada. He visto que las cosas / cuando buscan su curso encuentran su vacío”. Esto explica que el “hueco” del amado y el del yo lírico puedan no estar sincronizados.

En la primera parte del poema se busca, por un lado, eliminar las cosas —“ver que todo se ha ido”—, y, por el otro, cosificar el hueco. En la segunda parte, en cambio, pareciera que el hueco, de hecho, se instala ya como parte orgánica de las cosas. Esta segunda parte se conforma de siete estrofas. La primera, segunda, cuarta y sexta estrofas comienzan con un enfático “yo”; la tercera y séptima parecen sentencias o proverbios y la quinta estrofa es, a mi modo de ver, una continuación semántica de la cuarta estrofa. Las estrofas que inician con el “yo” equiparan al “hueco” con la materialidad.

Empiezo por los versos de naturaleza proverbial: “Toda la luz del mundo cabe dentro de un ojo. / Canta el gallo y su canto dura más que sus alas.” (vv. 62 y 63) y la que da fin al poema: “No hay siglo nuevo ni luz reciente. / Sólo un caballo azul y una madrugada.” (vv. 73 y 74). En todos ellos la idea de eternidad está presente: la circularidad del ojo capaz de encerrar la totalidad de la luz, el gallo que sigue su canto sin detenerse, y la eterna repetición del mundo conocido “No hay siglo nuevo ni luz reciente”. Este último, además, sugiere el reconocimiento de que no hay otra cosa en este mundo más que el deseo, el ímpetu del amor, y la oscura fuerza de la muerte: “sólo un caballo azul y una madrugada”. El caballo, de hecho, ocupa un lugar fundamental porque es el único ser vivo en la segunda parte del poema que parece igualarse con el sujeto poético. El verso “Con el hueco blanquísimo de un caballo” se repite dos veces y después, en la penúltima estrofa, el hueco del sujeto poético se acompaña del adjetivo “ecuestre”.¹⁹⁰ La madrugada, por otro lado, significa un momento de transición. No hay “siglo nuevo ni luz reciente”, sólo la vitalidad del amor y el poder de la transición.

¹⁹⁰ La presencia del “caballo azul” también es importante en el poema “Tu infancia en Menton”: “Allí, león, allí, furia de cielo, / te dejaré pacer en mis mejillas, / allí caballo azul de mi locura, / pulso de nebulosa y minuterero”. (vv. 21-24)

“Nocturno del hueco” presenta, por tanto, dos caminos de transformación que sólo son posibles si se concibe la “nada”, no como un vacío inexistente, sino como un “hueco”. La doble proyección pasado-futuro del “hueco” posibilita llenar la nada y, al mismo tiempo, vaciar las cosas. Hay pues una circularidad que, como se vio, se enuncia en los versos proverbiales de la segunda parte del poema. Esta circularidad, que me permite conceptualizar un “ciclo vital”, aparece también en otros poemas. En “Paisaje de la multitud que orina” (p. 199) se habla de la serpiente como un elemento que apunta a lo circular, a lo cíclico: “El campo se muerde la cola para unir las raíces en un punto” (v. 29). Encontramos la misma idea también en la primera estrofa del primer poema de la obra, “Vuelta de paseo” (p. 165):

Asesinado por el cielo.
Entre las formas que van hacia la sierpe
y las formas que buscan el cristal
dejaré crecer mis cabellos.

(vv. 1-4)

La sierpe remite a lo circular: la serpiente que se muerde la cola. En esta estrofa se plantean dos posibilidades: ir hacia la sierpe o buscar el cristal. El cristal es aquello impenetrable que no permite la continuidad o, por lo menos, la dificulta. En los versos 16 y 17 de “Nocturno del hueco” se lee “y eran duro cristal definitivo / las formas que buscaban el giro de la sierpe”. ¿Por qué el cristal se relaciona con símbolos de circularidad? A lo largo de este análisis hemos visto cómo la mayoría de las cosas que se presentan en el poema están trucas, incompletas.¹⁹¹ Es como si el paso a su vaciamiento sólo fuese posible cuando las cosas están en un estado de mutilación: “mugía la bovina

¹⁹¹ Es también el caso de “Vuelta de paseo”, cuyas tres estrofas centrales enlistan los elementos que acompañarán al yo poético a lo largo de su camino: 1) “Con el árbol de muñones que no canta / y el niño con el blanco rostro de huevo.” (vv. 5-6), 2) “Con los animalitos de cabeza rota / y el agua harapianta de los pies secos.” (vv. 7-8) y 3) “Con todo lo que tiene cansancio sordomudo / y mariposa ahogada en el tintero.” (vv. 9-10). Tanto la primera como la segunda estrofa remiten a elementos incompletos y mutilados. La tercera, por su parte, anuncia una imposibilidad de comunicación, “cansancio sordomudo” y “mariposa ahogada en el tintero”, que, de alguna manera, representa también una mutilación del sentido.

cabeza recién cortada / y eran duro cristal definitivo / las formas que buscaban el giro de la sierpe.”
(vv. 15-17). ¿Cómo interrumpir un ciclo que es en esencia eterno? Para entender esta aporía recurriré a la imagen de “desembocadura” presente en los poemas “Navidad en el Hudson” y “Niña ahogada en el pozo”.

En “Navidad en el Hudson” la “desembocadura” se relaciona con la infinita soledad humana:

No importa que cada minuto
un niño nuevo agite sus ramitos de venas,
ni que el parto de la víbora desatado bajo las ramas
calme la sed de sangre de los que miran el desnudo.
Lo que importa es esto: hueco. Mundo solo. Desembocadura.
(vv. 28-32)

En estos versos de la última estrofa del poema confluyen tres ideas fundamentales: nacimiento, hueco y desembocadura. El nacimiento se expresa, por un lado, en el “niño nuevo” que acaba de llegar al mundo y, por otro, en la imagen del parto “de la víbora desatado bajo las ramas”. No importa la vida, lo que importa es: “hueco. Mundo solo. Desembocadura”. La imagen de “desembocadura” significa el ímpetu, la energía de una corriente fluvial que se incrementa al pasar por un espacio estrecho. ¿Cómo se podría relacionar, entonces, esta fuerza potencial con el “hueco” y el “mundo solo”? Resulta crucial analizar el significado de esta enumeración: “hueco. Mundo solo. Desembocadura.”

En un primer momento uno podría pensar tal vez en una *equivalencia* entre estas tres imágenes. Pero me parece que están colocadas así para indicar más bien una *sucesión*. El hueco es un momento en el ciclo vital después del cual se sigue un necesario silencio, un espacio limítrofe que implica una suspensión de todo movimiento. La suspensión requiere de una fuerza potencial que, empujándola, restaure la continuidad del ciclo. La “desembocadura”, en su ímpetu, es el único elemento capaz de ejercer la potencia necesaria que permita el paso de la nada a la materialidad.

El hueco es un vacío en la existencia, una muerte, pero también puede devenir, eventualmente, un punto de partida. Presenta, pues, dos posibilidades: ser llenado, o mantenerse vacío. La desembocadura es, de la misma forma, un hueco que estrecha el curso de las cosas y, en su estrechez, permite que éstas mismas se atiborren, liberándose con fuerza y perpetuando, de esta forma, la continuidad del ciclo vital. El hueco es, por tanto, ese espacio de la desembocadura que posibilita el camino de la nada a la materialidad y de la materialidad a la nada. La desembocadura y el hueco son espacios donde vida y muerte confluyen para permitir la continuidad. En la desembocadura la muerte está presente y, por ello, las cosas, cuando siguen su curso, devienen trucas, incompletas. Al estrechar el espacio la muerte deviene un obstáculo, una imposibilidad; pero, al mismo tiempo, su mismo estatuto de truncamiento e imposibilidad es el que permite, finalmente, la potencia que perpetúa ese paso necesario hacia la trascendencia. El cristal tiene, al igual que la desembocadura, cualidades dobles: interrupción y transparencia. Interrupción porque, en su materialidad “dura y definitiva”, tiene la propiedad cortante y delimitadora. Transparencia porque potencia el alcance de la mirada y permite ver más allá del muro limitador. En ese sentido, tanto la desembocadura como el cristal delimitan, pero, paradójicamente, dotan de fuerza y movimiento a la serpiente que muerde su cola.

En “Niña ahogada en el pozo (Granada y Newburgh)” esta línea de interpretación se refuerza. En su conferencia sobre *Poeta en Nueva York* Lorca afirma que escribió el poema a raíz de la muerte de su pequeña amiga Mary de Newburgh quien, según él, murió ahogada. Añadió que el suceso le recordó, a su vez, la muerte de una niña en Granada: “las dos niñas, Mary y la otra, se me hicieron una sola que lloraba sin poder salir del círculo del pozo dentro de esa agua parada que no desemboca nunca”.¹⁹² El poema, en efecto, vuelve constantemente a la angustiante idea de algo

¹⁹² Conferencia NY, p. 143.

“...que no desemboca”. Las estrofas dan vueltas, intentando comprender o dar salvación a la situación de la niña, pero siempre se vuelve a una noción de bloqueo, de obstrucción, como si la significación de los versos se invalidara por aquello “...que no desemboca”: “Mientras la gente busca silencios de almohada / tú lates para siempre definida en tu anillo. / ... que no desemboca” (vv. 13-15). La definición circular del anillo de la niña predomina sobre los silencios de almohada de “la gente”. Cabe resaltar el elemento circular, que se relaciona aquí explícitamente con lo eterno: “tú lates para siempre”, lo que nos remitiría de nuevo a la sierpe, al eterno retorno de lo mismo. Parece, por tanto, que la idea que sintetizan las primeras dos estrofas es una idea positiva, un destino eterno de la niña “que late” en su eternidad. Pero estos versos se deshacen, se truncan con la última frase lapidaria “...que no desemboca”. Los puntos suspensivos son importantes, puesto que en cada estrofa vinculan el estribillo con los versos anteriores, generando una especie de encabalgamiento semántico. El mecanismo se repite a lo largo del poema a excepción de la estrofa de cierre:

No, que no desemboca. Agua fija en un punto.
Respirando con todos sus violines sin cuerdas
en la escala de las heridas y los edificios deshabitados.
¡Agua que no desemboca!

(vv. 25-28)

En su conferencia Lorca atribuía el “no desemboca” al infortunio del agua estancada en el pozo, lo que provocó la fatalidad de las dos muertes. La angustia del poema se debe a un estancamiento vital, que se expresa en la imagen del agua que quiere, pero no puede, fluir. La “desembocadura” representa la posibilidad de ese fluir. Es un hueco estrecho, una disminución angustiante del espacio; pero una disminución que potencia la fuerza con la que las cosas, si logran pasar, salen expulsadas. El flujo vital se estrecha al pasar por el hueco, que no es más que una “desembocadura” potencial, que no es más que la muerte. Pero es esta misma disminución la que permite la fuerza

que, en última instancia, dota de eternidad a la circularidad deseada. La muerte es, finalmente, el motor que permite la continuidad de la vida.

La luna, quizás el símbolo más importante en la obra de Federico García Lorca, se relaciona íntimamente con el proceso cíclico aquí planteado. Según Mircea Eliade la luna es el elemento que permitía a las civilizaciones presenciar la regeneración del tiempo: “La Luna es el primer muerto, pero también el primer muerto que resucita”.¹⁹³ Esta característica relaciona directamente el símbolo lunar con la figura de Cristo. Las fases de la luna, dice Eliade, además de medir el tiempo, revelan el “eterno retorno”: “Las fases de la Luna —aparición, crecimiento, mengua, desaparición seguida de reaparición al cabo de tres noches de tinieblas— han desempeñado un papel importantísimo en la elaboración de las concepciones cíclicas”.¹⁹⁴

Curiosamente, uno de los críticos que han estudiado más a fondo el simbolismo lunar en la obra de Lorca, Gustavo Correa, tiende a quitar importancia a este simbolismo para nuestra comprensión de *Poeta en Nueva York*: “Lo característico de la luna en *Poeta en Nueva York* es su desaparición en el horizonte o la total pérdida de su capacidad seductiva y de su influencia en un mundo de completa aridez y desolación afectiva”.¹⁹⁵ Esta aseveración me parece muy discutible. De hecho, me parece que la luna, al contrario, cumple un papel decisivo en el ciclo vital que se expresa en este poemario. Su naturaleza dialéctica está relacionada al mismo tiempo con el amor, la vida y la muerte; su perpetua renovación sugiere la resurrección y, por último, la imagen circular de la luna parece una manifestación física de su carácter cíclico.

¹⁹³ *El mito del eterno retorno*, Ricardo Anaya (trad.), Emecé, Barcelona, 2001, p. 54. (En adelante, *Eterno retorno*).

¹⁹⁴ *Loc. cit.*

¹⁹⁵ “El simbolismo de la luna en la poesía de Federico García Lorca”, *PMLA*, 72 (1957), p. 1067.

Mircea Eliade revela que en la “perspectiva lunar” de las civilizaciones, “tanto la muerte del hombre, como la muerte periódica de la humanidad, son necesarias, del mismo modo que lo son los tres días de tinieblas que preceden el «renacimiento» de la luna”.¹⁹⁶ La muerte es necesaria para la reaparición de la vida, y este hecho se repite una y otra vez, de forma inevitable y perpetua. Volvamos otra vez al poema “Crucifixión”, cuyo primer verso, “La luna pudo detenerse al fin [por] la curva blanquísima de los caballos”, parece establecer una extraña relación entre el astro celeste y la figura del caballo. Si bien en el análisis de “Crucifixión” intuimos una compleja relación erótica entre estos dos elementos, situada en un extraño plano cósmico, en “Nocturno del hueco” la presencia del caballo fortalece la posibilidad de que esta relación tenga un lugar significativo en la mitopoética de *Poeta en Nueva York*: “No hay siglo nuevo ni luz reciente. / Sólo un caballo azul y una madrugada” (vv. 73-74). Finalmente, la concepción cíclica de la vida —continúa Eliade— anula su irreversibilidad:

Todo recomienza por su principio a cada instante. El pasado no es sino la prefiguración del futuro. Ningún acontecimiento es irreversible y ninguna transformación es definitiva. En cierto sentido, hasta puede decirse que nada nuevo se produce en el mundo, pues todo no es más que la repetición de los mismos arquetipos primordiales; esa repetición, que actualiza el momento mítico en que la hazaña arquetípica fue revelada, mantiene sin cesar al mundo en el mismo instante auroral de los comienzos.¹⁹⁷

Bajo una concepción cíclica del amor y la muerte, la temporalidad se convierte en una compleja superposición de presente, pasado y futuro.

¹⁹⁶ *Eterno retorno*, p. 56.

¹⁹⁷ *Loc. cit.*

2.2.1. LA CONCEPCIÓN MÍTICA DEL CICLO VITAL

De alguna manera, *Poeta en Nueva York* busca ofrecer una realidad dual que parte de un entorno perfectamente identificable para dirigirse hacia las entrañas misteriosas de un mundo extraño. De hecho, considero que uno de los aspectos principales del poemario es que, al leerlo, se tiene la impresión de estar vislumbrando la conversión de un mundo más o menos inmediato en otro con sus propias leyes espaciotemporales: es decir, de estar viendo la creación de un nuevo universo mítico. A la hora de escribir sus poemas, Lorca busca una cosmogonía propia que explique aquello que lo rodea, apoyándose, al igual que el relato mítico, en un lenguaje altamente simbólico, si bien en *Poeta en Nueva York* la visión es condicionada por la experiencia que Lorca tiene como un hombre del siglo XX. El complejo ciclo vital que los poemas sugieren se une a un lenguaje altamente simbólico para generar una poética de naturaleza mítica.

Los que estudian la influencia del mito en la obra de Federico García Lorca siguen dos vertientes principales:¹⁹⁸ mientras que unos se concentran en la influencia de la literatura clásica e identifican las figuras mitológicas que Lorca extrae de la tradición para construir sus metáforas e imágenes poéticas, otros se interesan, más bien, en la estructura mítica, entendida como la forma de constituir lo que Gustavo Correa llama la “dimensión semántica de la poesía”.¹⁹⁹ Es esta segunda aproximación la que me interesa aquí.

¹⁹⁸Al reflexionar sobre este tema he consultado los siguientes estudios: Jesús Sabourín Fornaris, *Mito y realidad en Federico García Lorca*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1984; Gustavo Correa, *La poesía mítica de Federico García Lorca*, Gredos, Madrid, 1970; Vicente Cristóbal, “Imágenes lorquianas de cuño clásico: metonimias y metáforas mitológicas”, en José María Camacho Rojo (ed.), *La tradición clásica en la obra de Federico García Lorca*, Universidad de Granada, Granada, 2007, pp. 185-198; y Natalia Arséntieva, “Orígenes, estructura y principales aspectos de la cosmología mitopoética de García Lorca”, en José María Camacho Rojo (ed.), *La tradición clásica en la obra de Federico García Lorca*, op. cit., pp. 249-308. Cabe destacar que la mayoría de los estudios consultados dejan *Poeta en Nueva York* fuera de sus planteamientos teóricos.

¹⁹⁹ Correa, op. cit., p. 11. Aun así, como ya mencioné, Correa excluye el libro neoyorquino de su estudio ya que, a su juicio, *Poeta en Nueva York* “es la fase antimítica de su poesía” (loc. cit.).

La poética de Lorca, sustentada en un conglomerado de imágenes simbólicas, parece corresponder a una dinámica muy similar a la forma en que se construye el discurso mítico. De hecho, la conferencia sobre Góngora muestra el reconocimiento, por parte de Lorca, de una estrecha relación entre imagen y mito. Góngora, dice Lorca, “ha llegado a tener un sentimiento teogónico tan agudo que transforma en mito todo cuanto toca”.²⁰⁰ Desde luego, el poeta no sólo admira esta cualidad del poeta áureo sino que él mismo la practica en su poesía. La fuerza del mensaje mitológico que se pretende comunicar depende primordialmente de la capacidad sugerente de las imágenes poéticas. De ahí la estrecha relación entre lenguaje simbólico e imaginación mitológica. Lorca refleja una perspectiva teórica similar en su conferencia “Imaginación, inspiración y evasión”, que data, recordemos, de 1928. Para el poeta, la imaginación nos permite “llevar nuestro poco de luz a la penumbra viva donde existen todas las infinitas posibilidades, formas y números”.²⁰¹ Por lo mismo, la imaginación se emparenta directamente con la metáfora: “la hija directa de la imaginación es la «metáfora», nacida a veces al golpe rápido de la intuición, alumbrada por la lenta angustia del presentimiento”.²⁰² Por su parte, Gustavo Correa también encuentra que hay una estrecha relación entre las “representaciones míticas” y los orígenes de la metáfora.²⁰³ La estructura mítica supone, necesariamente, un lenguaje metafórico o, por decirlo en palabras de Correa: “una visión mítica del mundo” es “lingüísticamente hablando, una visión metafórica del mundo”.²⁰⁴

Me atrae la idea de aterrizar esta proposición general en el estudio específico de la poesía lorquiana. Entre los estudios lorquianos hay, de hecho, investigaciones que parten de una directriz

²⁰⁰ *La imagen poética de Don Luis de Góngora*, p. 114.

²⁰¹ *Imaginación, inspiración, evasión*, p. 14.

²⁰² *Loc. cit.*

²⁰³ G. Correa, *op. cit.*, p. 243.

²⁰⁴ *Loc. cit.*

similar. Natalia Arséntieva ofrece un interesante artículo sobre lo que ella define como “la cosmología mitopoética” de García Lorca.²⁰⁵ Para Arséntieva, las inquietudes existenciales del joven Lorca lo encaminaron “ya en forma ficcional [...] hacia la exégesis de la existencia, hacia la búsqueda del sentido superior de la vida universal y la solución del problema de la muerte, comprendida como el mal ontológico”.²⁰⁶ Lo que Lorca busca es crear “su propio modelo de la vida universal”²⁰⁷ y crearlo en la forma de un discurso literario mitológico y simbólico. El mito se considera un discurso estructurado por las propias leyes de la imaginación, pero no en forma de deducciones lógicas, sino en forma de imágenes simbólicas, “entidades mentales de sentido inexacto y múltiple, pero capaces de dar una idea sobre la realidad. Por eso el mito es la forma universal para la expresión de ciertas verdades a través del lenguaje simbólico-hermético”.²⁰⁸ A continuación intentaré explicar la conceptualización de “mito” que me parece más apropiada para mi análisis y luego relacionarla con la conformación del ciclo vital en *Poeta en Nueva York*.

Mircea Eliade define el mito como una “historia sagrada” que “relata un acontecimiento que ha tenido lugar en el tiempo primordial, el tiempo fabuloso de los «comienzos»”.²⁰⁹ Arriba había mencionado que uno de los elementos centrales en los relatos míticos es la compleja percepción temporal que se construye mediante la superposición del “tiempo original” —relatado en el mito— sobre el tiempo presente del mismo acto de narrar. En este sentido, las narraciones míticas en cada civilización no sólo tienen la función de ofrecer una especie de homenaje al pasado original. Y es que el poeta busca no sólo reconocer la existencia de un origen, sino traerlo al presente histórico, *revivirlo*. No es suficiente, dice Eliade, conocer el mito: “hay que recitarlo; se proclama de alguna

²⁰⁵ De nuevo, como sucede en el estudio de Correa, Arséntieva no se ocupa de *Poeta en Nueva York* a la hora de desarrollar su hipótesis interpretativa.

²⁰⁶ Arséntieva, *op. cit.*, p. 250.

²⁰⁷ *Loc. cit.*

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 253.

²⁰⁹ *Mito y realidad*, Luis Gil (trad.), Kairós, Barcelona, 1999, p. 13. (En adelante, *Mito y realidad*)

manera su conocimiento, se *muestra*".²¹⁰ Al recitar los mitos, continua, "se reintegra este tiempo fabuloso y, por consiguiente, se hace uno de alguna manera «contemporáneo» de los acontecimientos evocados". Aquellos que presencian el acontecimiento narrativo se salen del tiempo cronológico y quedan suspendidos en un tiempo "cualitativamente diferente, un tiempo «sagrado», a la vez primordial e indefinidamente recuperable".²¹¹ Al permitir presenciar la actualización del tiempo original, el relato mítico busca una renovación del tiempo, una vuelta al origen. Es por ello que los relatos míticos cumplen una función protagónica en el "Año Nuevo" de cada civilización y en los rituales de renovación que acompañan esa celebración:

el "año" es diversamente comprendido por los primitivos, y las fechas del "Año Nuevo" varían en relación con el clima, el medio geográfico, el tipo de cultura, etc. Pero se trata siempre de un ciclo, es decir, de una duración temporal que tiene un comienzo y un fin. Así, pues, al fin de un ciclo o al principio del ciclo siguiente tiene lugar una serie de rituales que se encaminan a la renovación del Mundo.²¹²

Lo que se celebra en el Año Nuevo es al mismo tiempo el fin y el comienzo, la posibilidad de recrearse mediante las cenizas de la destrucción y el renacer. Eliade hace notar cómo en los ritos de Año Nuevo de ciertas culturas el "fin" y el "caos" están íntimamente ligados a un recomienzo. Este proceso, repetido una y otra vez, halla su expresión simbólica en la figura del "Año-Círculo". Al caos precede la creación y la creación precede el caos.²¹³ El antropólogo profundiza sobre esta cuestión en su libro *El mito del eterno retorno*.²¹⁴ La repetición del acto cosmogónico que sucede en cada Año Nuevo se interpreta en varias culturas como una oportunidad para permitir el retorno de los muertos, pues si el caos precede a la "creación", entonces el tiempo cronológico se abole y, con ello, es posible recuperar, aunque sea por un momento, las víctimas que sucumbieron ante

²¹⁰ *Ibid.*, p. 21.

²¹¹ *Loc. cit.*

²¹² *Ibid.*, p. 48.

²¹³ *Ibid.*, pp. 53-57.

²¹⁴ *Op. cit.*

aquella linealidad temporal.²¹⁵ Más que una anulación del tiempo, dice Eliade, el mito narrado materializa la coexistencia entre “pasado” y “presente”.

En el contexto de lo que plantea Eliade, no es difícil reconocer que la temporalidad que se maneja en *Poeta en Nueva York* comparte las características propias de una estructura mítica. Lorca intenta expresar un ciclo vital impulsado a la vez por la fuerza del amor y por el ímpetu de la muerte. En este ciclo vital, se lleva a cabo una compleja superposición presente-pasado-futuro que marca la tonalidad temporal del poema. Por lo mismo, en el próximo capítulo intentaré entender el efecto de superposición temporal que este ciclo conlleva.

²¹⁵ *Mito y realidad*, p. 42-45.

2.2.2. SUPERPOSICIÓN TEMPORAL: PASADO-PRESENTE-FUTURO

Además de reconocer la relación entre la metáfora y la imaginación propia de la estructura mítica, Lorca recrea en sus poemas una experiencia de “presentimiento”, que indica una visión muy particular de la temporalidad que refuerza, en mi opinión, su concepción mitológica del universo. En efecto, por el hecho mismo de construir una lógica imaginativa propia, el mito crea un espacio y un tiempo situados fuera del espacio y del tiempo históricos. A pesar de evocar la ciudad neoyorquina en 1929-1930, muchos poemas parecen pertenecer a otro espacio y a otro mundo. Se localizan en un pasado inaccesible, como aquellos versos que parecen presagiar la muerte del propio poeta: “Cuando se hundieron las formas puras / bajo el cri cri de las margaritas / comprendí que me habían asesinado” (vv. 59-62, “Fábula de los tres amigos”) o como los que dibujan el escenario extraño de “Danza de la muerte”:

Era el momento de las cosas secas:
de la espiga en el ojo y el gato laminado,
del óxido de hierro de los grandes puentes
y el definitivo silencio del corcho.

(vv. 7-10)

Este pasado tiene casi siempre una relación dialéctica con un futuro angustiante, que el poeta intuye mediante “la lenta angustia del presentimiento” anunciada en su conferencia.²¹⁶ El mismo poema “Danza de la muerte” se clausura bajo esta línea de angustiante presagio: “Que *ya* las cobras silbarán por los últimos pisos. / Que *ya* las ortigas estremecerán patios y terrazas” (vv. 80-81, las cursivas son mías), mientras que el poema “Ruina” enmarca la inminencia de lo que se acerca: “Vienen las hierbas, hijo; / ya suenan sus espadas de saliva / por el cielo vacío” (vv. 16-18). Mercedes López-Baralt define a Lorca como “un mito creador de mitos: arquetipos que vienen de

²¹⁶ Según Lorca: “la hija directa de la imaginación es la «metáfora», nacida a veces al golpe rápido de la intuición, alumbrada por la lenta angustia del presentimiento”, *Imaginación, inspiración, evasión*, p. 14.

lejos y apuestan al futuro”.²¹⁷ De hecho, esta confluencia temporal comunica la sensación de estar frente a una poesía visionaria que habla de una concepción mitológica sumida en el mundo angustiante de la modernidad.²¹⁸ Resulta necesario, pues, dedicar un espacio al manejo de la temporalidad. Para ello analizaré tres poemas de *Poeta en Nueva York* que relacionan el tema del amor con la superposición temporal: “1910 (Intermedio)”, “Poema doble del Lago Eden” y “Tu infancia en Menton”.

Pero, antes de pasar al análisis de los poemas, me gustaría dedicar una breve reflexión en torno al papel que desempeña el epígrafe de Luis Cernuda que encabeza el primer apartado del poemario neoyorquino. Se trata de dos versos —“Furia color de amor / amor color de olvido”— que pertenecen al poema “La canción del oeste” que, a su vez, forma parte de la colección *Un río, un amor* (1929) de Luis Cernuda.²¹⁹ De acuerdo con el análisis que Andrew Anderson ofrece del manuscrito de *Poeta en Nueva York*, es probable que Lorca decidiera agregar este epígrafe en 1936, es decir, por la misma fecha en que el poemario *Un río, un amor* pasó a formar parte de la colección *La realidad y el deseo*, y poco tiempo antes de que entregara el manuscrito de *Poeta en Nueva York* a las oficinas de *Cruz y Raya*.²²⁰ El hecho de que Lorca escogiera el epígrafe inaugural casi al mismo tiempo que decidiera la estructura del libro, obliga a atender el significado de aquellos breves versos.

²¹⁷ Mercedes López-Baralt, “El misterio como ultimátum lorquiano: una relectura del «Romance sonámbulo»”, *Revista de Estudios Hispánicos*, 2014, núm. 1, pp. 97-134.

²¹⁸ En palabras de Vicente Cristóbal, “La naturaleza visionaria de las imágenes lorquianas es, efectivamente, la más notable innovación sobre la imagen tradicional. Esta es, por supuesto, la gran distancia que media también entre Lorca y los poetas grecolatinos: las metáforas y comparaciones de aquellos presentaban —salvo raras recurrencias a hipálages y sinestesias— una estructura racionalista que difiere en su raíz de la estructura irracionalista de la imagen lorquiana, en particular, y de la imagen de la poesía contemporánea en general”. *Op. cit.*, p. 186.

²¹⁹ Luis Cernuda, *La realidad y el deseo (1924-1962)*, Fondo de Cultura Económica, México, 1995, p. 60.

²²⁰ Véase la edición utilizada de *Poeta en Nueva York*, p. 92.

El primer verso invita al lector a visualizar la vitalidad del sentimiento amoroso. Pero, una vez que esta imagen se asienta en la imaginación, el heptasílabo pasa a rectificar que el color del amor, lejos de presentar una visión positiva, es más bien la representación nostálgica de algo que, después de haber pasado, no tiene cabida ya, ni en la memoria. El resultado es una perspectiva ambigua del amor: se nos muestra su potencia y, al mismo tiempo, se revela su carácter efímero e insustancial.

El poema de Cernuda en que se insertan estos versos, “La canción del oeste”, muestra, en efecto, esta doble acepción del amor, cuyo cambio de estado, al transitar de algo “furioso” a algo “olvidado”, depende del paso del tiempo. Se podría hablar de un sujeto cuyas vivencias lo han convertido en un desilusionado del amor. El sujeto vaga por su vida como un “jinete sin cabeza”, buscando “entre rastros” los restos de un pasado amoroso. En esa búsqueda, el jinete, ya de entrada perdido, mutilado, mira hacia atrás y sólo encuentra una hoguera que “transforma en cenizas” recuerdos de amores cada vez más lejanos. Hay pues, un sujeto que, desde su perspectiva presente, puede entender dos visiones del amor encontradas y mediadas por el terrible paso del tiempo. Los versos de Cernuda expresan una idea que recorre varios de los poemas del ciclo neoyorquino: la fragilidad del amor en el tiempo. A pesar de su aparente sencillez, esta idea introduce una visión del amor que enfrenta el pasado con el presente. Lo que encierra el poema, en principio, es la perspectiva de un sujeto desilusionado por su presente y alterado anímicamente por la visión de la realidad que lo rodea.

“1910 (*INTERMEDIO*)”

La idea que recorre todo el poema se anuncia en el verso que inaugura las primeras dos estrofas: “Aquellos ojos míos de mil novecientos diez” (v. 1 y v. 5). La contraposición crea un efecto similar

al que provocan los versos de Cernuda. Se establece un contraste entre lo que aquellos ojos no vieron en el pasado y lo que ahora sí ven:

Aquellos ojos míos de mil novecientos diez
no vieron enterrar a los muertos,
ni la feria de ceniza del que llora por la madrugada,
ni el corazón que tiembla arrinconado como un caballito de mar.
(vv. 1-4)

El primer cuarteto desarrollará las circunstancias de desilusión del amor presente, mientras que los versos subsecuentes —a excepción del cierre del poema— presentarán una evocación del amor en tiempos de la infancia del poeta. Los versos 2-4 muestran una visión cruda de la perspectiva actual. El panorama es de muerte, sufrimiento y miedo, valores sugeridos por el uso de los tres verbos principales: “enterrar”, “llorar”, “temblar”, junto con las imágenes que acompañan estas acciones: unos “muertos”, una “feria de ceniza” y el corazón “arrinconado como un caballito de mar”. Esta descripción contrasta con los versos 6-9. Es curioso, aun así, que las imágenes de la infancia no corresponden —como pudiera esperar el lector— a un *beatus ille* infantil que pudiera servir para contrastar con el amor desilusionado evocado en los versos anteriores. Se pinta una atmósfera de inocencia, situada en un espacio rural, pero este mundo no es salpicado por un sentimentalismo nostálgico o idealizado:

Aquellos ojos míos de mil novecientos diez
vieron la blanca pared donde orinaban las niñas,
el hocico del toro, la seta venenosa
y una luna incomprensible que iluminaba por los rincones
los pedazos de limón seco bajo el negro duro de las botellas.
(vv. 5-9)

El poeta nos presenta una serie de imágenes inconexas: unas niñas orinando en una pared, la luna “incomprensible” que ilumina los rincones de las calles y los rastrojos del pueblo resumidos en un pedazo de limón y una botella tirada en el suelo. Son imágenes que, en su conjunto, parecen recrear

los paseos de un niño curioso y ávido por retener todo lo que pasa a su alrededor. Los versos del siguiente cuarteto continúan la misma descripción, rememorando “el seno traspasado de Santa Rosa dormida (v. 11) o “un jardín donde los gatos se comían a las ranas” (v. 14).

Hasta ahora no se percibe ninguna valoración directa, positiva o negativa, de aquellos recuerdos; pero los versos que siguen vuelven un tanto ambiguo el recuerdo ahí descrito: “Desván donde el polvo viejo congrega estatuas y musgos” (v. 14). En un segundo nivel de consciencia, parece haber una transición entre esa infancia curiosa y la pérdida de la inocencia que conforma el presente de enunciación del poema. El “desván” polvoriento que “congrega estatuas y musgos” sugiere que también en aquella infancia del poeta existía un pasado mejor. La fluidez de transición entre los versos anteriores se rompe ahora gracias a la utilización del punto y aparte entre verso y verso, como si fuera necesario detenerse y cambiar el tono de la enunciación: “Cajas que guardan silencio de cangrejos devorados. / En el sitio donde el sueño tropezaba con su realidad. / Allí mis pequeños ojos” (vv. 15-17).²²¹ El recuerdo de la infancia ha sido enturbiado por la toma de consciencia que experimenta el poeta adulto de que todo recuerdo guarda en sí mismo una idealización de la realidad vivida. Las cajas guardan silencio y ante la mirada de aquel niño inocente ocultan la violencia y la destrucción que éste no verá sino hasta alcanzar la edad adulta.

El niño que ha crecido es el poeta que ahora puede entender aquellas imágenes que antaño no entendía. Y, al entenderlas, el sueño del infante, sus “pequeños ojos” inocentes, chocan con la realidad:

No preguntarme nada. He visto que las cosas

²²¹ La puntuación de estos versos resulta discutible. Muchos de los textos incluidos en el original de *Poeta en Nueva York* tienen una puntuación muy errática, por lo que la correcta utilización de los signos ha sido una tarea ardua, relegada al editor. Aun así, en el caso específico de “1910 (Intermedio)” se conserva un mecanograma que, a pesar de no tener signo de puntuación alguno, distingue el comienzo de versos con mayúscula o minúscula. Los versos 14 a 17, en este caso, comienzan con mayúsculas. Para entender los criterios de puntuación de la edición utilizada, véase la “Introducción” de Anderson a *Poeta en Nueva York*, ed. cit., pp. 135-138.

cuando buscan su curso encuentran su vacío.
Hay un dolor de huecos por el aire sin gente
y en mis ojos criaturas vestidas ¡sin desnudo!
(vv. 18-21)

A partir de aquí el poema cobra un angustiante carácter definitivo: sólo es necesario el paso del tiempo para que las cosas “busquen su curso”, para que su significado, su *contenido*, se vaya vaciando. Los recuerdos parecen también pasar por aquella estructura cíclica marcada por el hueco. De ese pasado nostálgico sólo queda el dolor de un hueco, de esa ausencia que antaño significaba “algo”.

“POEMA DOBLE DEL LAGO EDEN”

Encuentro un paralelo entre el poema arriba analizado y “Poema doble del Lago Eden”, de la sección cuarta de título (casi) homónimo. Es una de varias composiciones del libro que, si bien no sigue una estructura estrófica determinada, sí tiende a un mayor equilibrio rítmico y métrico que aquellas otras escritas en verso libre.²²² Desde luego, esta decantación hacia un orden más tradicional está anunciada ya desde el epígrafe garcilasiano, “Nuestro ganado paca, el viento espira”, que pertenece al diálogo entre Salicio y Nemoroso, de la “Égloga segunda”. El poema inaugura la temática de la huida del poeta de la ciudad al campo. Aun así, como se verá, el resultado de esta huida no es el que esperaría el lector: es decir, no presenta la tranquilidad del campo como salvación ante la experiencia frenética de la ciudad de Nueva York. Aunque Lorca parezca establecer un contraste formal entre este poema y aquellos situados en la ciudad, se verá cómo tiende, también aquí, a ofrecer una valoración ambigua de su experiencia subjetiva.

²²² Aunque me ocuparé de cuestiones formales en la segunda parte de esta tesis, me interesa enfatizar aquí una tendencia clara hacia formas regulares: el poema consiste en once estrofas, todas cuartetos, a excepción de la segunda, la cuarta y la última. La rima es mayormente asonante en “a-o”, y recae, la mayoría de las veces, en los versos pares.

Son sentimientos encontrados los que, a mi modo de ver, se expresan en “Poema doble del Lago Eden”. El título, en este sentido, podría significar la anunciación de una experiencia doble, una doble voz encontrada. Los versos iniciales presentan, al igual que “1910 (Intermedio)”, una contraposición temporal. Hay una voz que encuentra discrepancias entre su perspectiva pasada y la actual: “Era mi voz antigua, / ignorante de los densos jugos amargos, / la que vino lamiendo mis pies / bajo los frágiles helechos mojados” (vv. 1-4). La voz antigua ignora la amargura del presente, pero ella en sí misma no supone, como se esperaría, un conglomerado de experiencias positivas. El verso tercero provoca una sensación incómoda, no enteramente agradable para la voz del presente. En su estudio del poema, Andrew A. Anderson incluso sugiere que la “voz antigua” representa “some kind of bloodsucking creature that may be weakening him —being reminded of the past is certainly not an unalloyed good”.²²³ Desde el principio el poema nos sitúa, pues, en una perspectiva ambivalente respecto de las dos voces. El poema contrasta, en versos seguidos, la perspectiva amorosa del sujeto en el pasado con su visión actual desilusionada:

¡Ay voz antigua de mi amor!
Ay voz de mi verdad.
Ay voz de mi abierto costado,
cuando todas las rosas manaban de mi lengua
y el césped no conocía la impasible dentadura del caballo.
(vv. 5-9)

Ahora no es la mirada del poeta, sino su voz, su poesía, lo que ha cambiado.²²⁴ El amor, la verdad y el sacrificio amoroso —este último se manifiesta en la clara alusión a la crucifixión de Cristo (“voz de mi abierto costado”)— parecen ser elementos que sólo estaban presentes en esa “voz

²²³ “*Et in Arcadia Ego: Thematic Divergence and Convergence in Lorca’s «Poema doble del lago Edén»*”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 74 (1997), p. 416.

²²⁴ Al perseguir esta línea interpretativa, Anderson acierta en notar la característica metapoética del poema. Desde la primera estrofa se habla de la experiencia del poeta, pero también de su expresión poética, de ahí la importancia de la “voz” (*ibid.*, p. 414).

antigua”, la del pasado. Aquella voz manaba dulzura, pues no conocía ni el lado destructivo de la vida ni la muerte (v. 9). Aun así, su irrupción en el presente no supone alegría.

Los siguientes cuartetos, a excepción del último, cambian la perspectiva al tiempo presente. El tercer cuarteto introduce una extraña segunda persona. Podría ser que este tú, en principio, sea la misma “voz antigua” a la que se dirige la voz del poeta presente, pero en el verso diecisiete el interlocutor ya parece ser otro: “Déjame pasar, hombrecillo de los cuernos”. Si nos vamos con la primera opción, la ambigüedad podría corresponder a la misma tensión entre pasado y presente que veíamos en el poema “1910 (Intermedio)” —y que se apuntaba en esa voz del pasado que lamía los pies de la voz presente— como si la presencia de aquella “voz antigua” fuese la que, en el fondo, provoca dolor:

Estás aquí bebiendo mi sangre,
bebiendo mi humor de niño pasado,
mientras mis ojos se quiebran en el viento
con el aluminio y las voces de los borrachos.

(vv. 10-14)

Anderson identifica aquel hombrecillo de los cuernos como Pan, el semidiós de la mitología griega. Si Pan se convierte en el interlocutor, pareciera que él absorbe aquello que resta de inocencia en su cuerpo, dejándolo solo con su decadente realidad presente. En las dos siguientes estrofas la voz del poeta presente, lejos de buscar serenidad, busca adentrarse en el desorden y el caos, como si para expresar la realidad que el poeta vive tuviera que cambiar también la pauta de su voz y acoplarse al mundo que ahora percibe. La voz no busca huir, sino pasar “al bosque de los desperezos / y los alegrísimos saltos” (vv. 18-19), donde “Eva come hormigas / y Adán fecunda peces deslumbrados” (vv. 15-16). El semidiós Pan cobra importancia aquí, pues alude al mundo de la sexualidad

masculina y al desenfreno de las fiestas dionisiacas.²²⁵ Siguiendo, pues, la observación de Anderson, la voz del poeta, al mismo tiempo que tiene una perspectiva encontrada respecto de su voz infantil pasada, de su “voz antigua”, se ve atraído por el despertar sexual que el presente ofrece. El problema es que aquel despertar sexual le abre un panorama no sólo de placer, sino también de horror y angustia:

Yo sé el uso más secreto
que tiene un viejo alfiler oxidado
y sé del horror de unos ojos despiertos
sobre la superficie concreta del plato.

(vv. 20-23)

Por un lado, está el mundo de inocencia infantil que se aleja; por otro, el despertar sexual de la voz presente. Hay una tensión entre la voz antigua y la voz del presente que, lejos de resolverse, se mantiene a lo largo del poema. Esta misma tensión se percibe también en la contradicción entre una métrica que tiende a la estabilidad y el choque de imágenes que se da entre un verso y otro, lo mismo que entre una palabra y otra.

Los siguientes versos vuelven a desconcertar por su ambigüedad. El cuarteto comienza con la adversativa “pero” anunciando un nuevo cambio de deseo. La voz del poeta introduce ahora un nuevo elemento:

Pero no quiero mundo ni sueño, voz divina,
quiero mi libertad, mi amor humano
en el rincón más oscuro de la brisa que nadie quiera.
¡Mi amor humano!

(vv. 24-27)

²²⁵ Más adelante, en el análisis de “Oda a Walt Whitman” aparecerá Walt Whitman con el epíteto “hombre de Apolo”. Éste representaría el ideal homosexual que, en el polo opuesto al dios Pan, representa la templanza y la trascendencia amorosa.

En el primer verso del cuarteto hay dos rechazos: la voz del poeta no quiere “mundo ni sueño”. Se podría pensar que “mundo” hace referencia a la realidad presente que lo rodea y “sueño”, por su parte, a la memoria infantil de aquella “voz antigua”. De ser así, entonces parecería que el poeta busca quizás una simbiosis: “mi libertad, mi amor humano”. ¿A qué podría referir esta petición? Quizás el poeta desea la libertad de amar el presente —con el despertar de la sexualidad que aquella libertad conlleva— junto con la posibilidad de adecuarse a un amor alcanzable.

Pero cuando creemos que hemos llegado a tierra firme en la interpretación del poema, se introduce otro giro nuevo que nos vuelve a situar en un territorio inestable. La voz del poeta se precipita en su prisa por confesar que una parte de él quiere que aquella voz antigua ponga fin al sufrimiento y vuelva como consuelo a salvarlo en el presente: “¡Oh voz antigua, quema con tu lengua / esta voz de hojalata de talco!” (vv. 30-31). De hecho, ese brusco encadenamiento podría representar muy bien la contradicción entre pasado y presente que se viene fraguando en el poema. Lamiendo (como en el principio del poema), la voz antigua puede “quemar”, dar calor a la voz nueva de “hojalata de talco”. Según Anderson, la voz presente necesita de la voz antigua para lograr una expresión directa, simple y espontánea.²²⁶ En este sentido, “hojalata” aludiría a una especie de artificialidad en la voz, que el regreso de la voz antigua podría contrarrestar, aún con los problemas que ésta igualmente conlleva.²²⁷

En los dos cuartetos siguientes la voz del poeta se desmorona en busca de algo a qué asirse. El primer cuarteto expresa un exceso de sensibilidad que vuelve dolorosa toda percepción del mundo. La voz no busca respuestas, sino desahogar su dolor:

²²⁶ *Ibid*, p. 423.

²²⁷ La imagen de la “hojalata” funciona como sinécdoque de Nueva York, del efecto deshumanizador que esta ciudad industrializada en sí misma representa y, en últimas instancias, de la naturaleza definitiva de la “muerte”. Véase el análisis de Ramon Xirau, “La relación metal-muerte en los poemas de García Lorca”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 1953, núm. 7, pp. 364-371.

Quiero llorar porque me da la gana,
como lloran los niños del último banco,
porque yo no soy un hombre, ni un poeta, ni una hoja,
pero sí un pulso herido, que sonda las cosas del otro lado.
(vv. 36-39)

Su sensibilidad ha llegado a tal extremo que el mundo entero parece perder solidez, resultando no ser más que formas que esconden otra realidad muy distinta. Mientras tanto, el propio poeta se convierte en un “pulso herido” que, como conducto, percibe lo misterioso que yace debajo de aquellas formas.

Quiero llorar diciendo mi nombre,
rosa, niño y abeto a la orilla de este lago,
para decir mi verdad de hombre de sangre
matando en mí la burla y la sugestión del vocablo.
(vv. 40-43)

La voz presente del poeta busca desahogar su sentimiento, reivindicando una identidad hecha de ternura, inocencia y fortaleza: “rosa, niño y abeto”. El poeta intenta expresar su propia verdad, dolorosa y humana, “verdad de hombre de sangre”, liberándose tanto de la forma cuanto de las palabras: “matando en mí la burla y la sugestión del vocablo”. Es como si la voz presente uniera la fuerza de sus voces al ímpetu del dolor para, de esa manera, liberar el lenguaje e ir en busca de nuevas sensibilidades; de ahí la tensión entre una forma tradicional y unas imágenes contrastantes: “voz mía libertada, que me lames las manos” (v. 41).

Hasta ahora se presentan dos voces claramente diferenciadas: la voz antigua y la voz presente del poema. Hay sentimientos encontrados, pues, por un lado, se busca la paz de la infancia y, por otro, se solicita que ésta se fusione con la voz presente para así afrontar la realidad. La estrofa final, sin embargo, pone de cabeza esta interpretación al introducir, nuevamente, otro cambio temporal que sugiere una tercera voz: “Así hablaba yo” (v. 44). En esta estrofa final la voz parece

por fin lograr la fusión deseada y convertirse en una voz nueva, capaz de expresar la realidad de “bruma”, “Sueño” y “Muerte” a la que el poeta ahora se enfrenta: “Así hablaba yo cuando Saturno detuvo los trenes / y la bruma y el Sueño y la Muerte me estaban buscando” (vv. 45-46). El pretérito imperfecto sitúa las dos voces anteriores en el pasado, introduciendo, gracias a la mediación del Dios Saturno, un nuevo espacio y tiempo aptos para esa nueva voz. Y el lugar nuevo es producto, precisamente, de un sueño en que ambos mundos —la inocencia infantil y el presente sexual, caótico y decadente— se fusionan en un imposible equilibrio de fuerzas encontradas: “Me estaban buscando, / allí donde mugen las vacas que tienen patitas de paje, / y allí donde flota mi cuerpo, entre los equilibrios contrarios” (vv. 47-49). Las diferentes temporalidades hallan aquí una imposible simbiosis.²²⁸

“TU INFANCIA EN MENTON”

En la visión que el poeta tiene del amor se destaca el pasado infantil que, como se ha visto más arriba, se presenta siempre bajo el signo de la ambigüedad. Ocurre con el amor lo que sucede con los recuerdos de infancia: a lo que se aspira es a un mundo ideal, siempre pretérito, siempre inalcanzable. No se puede hablar de esta temática sin detenernos también en uno de los poemas más herméticos de *Poeta en Nueva York*: “Tu infancia en Menton”.

²²⁸ Para Tatiana Aguilar-Álvarez Bay el verso 49 del poema sintetiza lo que para la crítica es la idea central del poema: es decir, ofrece una visión fragmentada del mundo y de la identidad a través del conflicto entre la voz antigua y la voz nueva que configura la expresión poética. El agua es, según la crítica, el motivo que articula la relación entre estas dos voces. Si la pureza del niño se simboliza mediante el agua, la voz presente adopta la carga sacrificial de la sangre que “brota del costado abierto”. La cualidad metamórfica del líquido facilita la unión momentánea de las dos voces, pero también la asunción angustiante de que no hay nada parecido a una identidad. Todo es, por el contrario, fragmentario e inestable: “La voz antigua emerge del lago porque para recuperar la unidad es necesario ponerse en contacto con el origen o con la «fuente». Procede del agua y posee la capacidad del agua para asimilarse a la diversidad del mundo. Por eso no está circunscrita a ninguna forma. De modo análogo, la voz del deseo congrega las múltiples instancias del sujeto sin restringirse a una de ellas: es la forma de expresión que corresponde a la voz de cualidad líquida, agua o sangre, que circula a través de lo viviente, alentándolo y absorbiendo el dolor que produce el asedio de la muerte”. En “Edición crítica de «Poema doble del lago Edem» de Federico García Lorca”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 2004, núm. 1, p. 75.

Son varios los críticos que señalan la dificultad de adentrarse en estos crípticos versos, que están llenos de mensajes ocultos y de referencias oscuras a las que sólo tenía acceso, si acaso, el mismo Lorca.²²⁹ El poema se publicó por primera vez en 1932, bajo el título “Ribera de 1910”, en el cuarto número de la revista *Héroe*, dirigida por Manuel Altolaguirre y Concha Méndez. Lorca decidió el cambio de título tardíamente, como indica la nota aclaratoria en el manuscrito-mecanograma de *Poeta en Nueva York* que entregó a José Bergamín en 1936: “el poema número 4 de esta sección [«Poemas de la soledad en Columbia University»] es el titulado «Ribera de 1910», publicado en *Héroe*. El nuevo título es ahora «Tu infancia en Menton»”.²³⁰ De entrada, llama la atención que el primer título compartía fecha con otro ya analizado, “1910 (Intermedio)”. En efecto, ambos —provistos, por supuesto, de enfoques distintos— presentan características similares: 1) en la relación entre el pasado evocado y el presente de enunciación, y 2) en la asignación de ese pasado a un momento específico de infancia, el año de 1910, cuando el poeta tenía doce años.

El poema presenta una voz que se desahoga ante alguien con quien parece haber tenido una relación amorosa en el pasado. La voz reclama la pérdida de interés y el desdén de aquel amado. El verso de Jorge Guillén, “Sí, tu niñez: ya fábula de fuentes”, que figura como epígrafe, se integra tres veces al poema: al inicio, casi a la mitad del poema y al final. El verso de Guillén pertenece a un brevísimo poema titulado “Los jardines”:

Tiempo en profundidad: está en jardines.
Mira cómo se posa. Ya se ahonda.
Ya es tuyo su interior. ¡Qué transparencia

²²⁹ En palabras de Andrew A. Anderson y Nigel Dennis: “«Tu infancia en Menton» is, without doubt, an elusive, tantalizingly encoded text and constitutes a prime example of how the dense, personal register that characterizes Lorca’s writing in New York frames a problem of expression and communication that may never be fully resolved”. En “The manuscript of Lorca’s «Tu infancia en Menton»”, *Bulletin of Spanish Studies*, 2005, núm. 82, p. 194.

²³⁰ Véase A. Anderson, “Introducción” a *Poeta en Nueva York*, ed. cit., p. 92.

De muchas tardes, para siempre juntas!
Sí, tu niñez: ya fábula de fuentes.²³¹

La puntuación intermedia de cada verso, junto con las múltiples aliteraciones en “s”, establece la tonalidad serena y equilibrada del poema. El tiempo, protagonista del poema, se extiende sobre la profundidad nostálgica del jardín infantil, cuya esencia se ha absorbido para siempre —“Ya es tuyo su interior”— en la memoria del sujeto. El recuerdo infantil lo abarca todo: tanto el tiempo pasado cuanto la inmediatez del presente, subrayada esta última por la insistente repetición del adverbio “ya”. El resultado final es una metáfora aposicional (“tu niñez” se equipara a “fábula de fuentes”) que une para siempre la niñez con los jardines del pasado añorado. De nuevo, como en los versos de Cernuda que inauguran *Poeta en Nueva York*, estamos frente a una relación compleja entre el sujeto presente y el pasado. Ahora bien, mientras los versos de Guillén muestran una actitud positiva ante el recuerdo de infancia que, con su fortaleza, abarca el tiempo y el espacio del presente de la voz lírica, la actitud que toma García Lorca respecto de la relación pasado infantil-tiempo presente será, por el contrario, ambivalente.

El sujeto al que se dirige el poema “Tu infancia en Menton” es un hombre.²³² La conjunción de epítetos mencionados a lo largo del poema: “león”, “furia de cielo”, “caballo azul de mi locura”, sugieren tanto el género del sujeto de amor, cuanto el ideal homosexual, “hombre de Apolo”, tal y como se atribuye el epíteto en otro poema de la colección, aquel que Lorca dedica al poeta estadounidense Walt Whitman. El poema es, pues, una confesión del sufrimiento que le causa un amor cuya fuerza no ha sido totalmente correspondida por el otro. El primer cuarteto define las

²³¹ Jorge Guillén, *Cántico*, Revista de Occidente, Madrid, 1928, p. 65.

²³² Más de una vez se ha sugerido la posibilidad de que el poema estuviera dirigido a Emilio Aladrén, un escultor español con quien Lorca parece haber sufrido un desvalido revés sentimental que contribuyó a acelerar la huida del poeta al continente americano (Cfr. Ian Gibson, *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca 1898-1936*, Penguin-Random House, Barcelona, 2016, pp. 335-339).

circunstancias en que se encuentra el hombre amado que rechazó el amor del poeta: “El tren y la mujer que llena el cielo. / Tu soledad esquivo en los hoteles / y tu máscara pura de otro signo” (vv. 2-4). Los versos enumeran los factores que, de acuerdo con la perspectiva del despedido, contribuyeron al rompimiento o al distanciamiento de los amantes: “el tren”, es decir, la distancia geográfica, el gusto por las mujeres, la actitud desdeñosa y huidiza del amado y una relación siempre mediada por la “máscara”, haciendo imposible una proximidad real.²³³ Los siguientes versos aluden, de manera sumamente crítica, a una especie de pasado compartido:

Es la niñez del mar y tu silencio
donde los sabios vidrios se quebraban.
Es tu yerta ignorancia donde estuvo
mi torso limitado por el fuego.
(vv. 5-8)

En el primer verso encuentro difícil comprender si el artículo “del” cumple una función de posesión o de origen. Si es de posesión, el acento de significación se decantaría al sustantivo “mar”. Me inclino, por tanto, hacia la segunda opción, asumiendo entonces que se habla de la niñez del amado, situada en el mar. Esta selección concuerda con el título “Tu infancia en Menton”, emplazando la infancia del amado al pueblo costero francés. La conclusión, desde luego, no elimina el hecho de que el poeta buscaba, en efecto, que prevaleciera la ambigüedad en el verso. De nuevo, pareciera —tal y como sucede con los poemas anteriores— que el poeta no evoca un tiempo idealizado, sino una infancia ya marcada por una violencia latente, y de ahí que nos hable de “sabios vidrios” quebrándose, una ignorancia “yerta” y un torso “limitado” por el fuego. Se ha visto a lo largo del trabajo la capacidad que tiene Lorca para seleccionar una palabra que evoca ciertas características inherentes y luego anular esas características con la imagen siguiente: los vidrios, aunque sabios,

²³³Anderson y Dennis sugieren que “tu máscara pura de otro signo” podría tener dos significados: “it could refer to either a heterosexual or a homosexual orientation, or else to the other’s elusiveness in that he always appears ‘other’ to the situation in which he currently finds himself”, *op. cit.*, p. 189.

se quebraban; la ignorancia es inocente, pero frágil; el torso se presenta limitado por el fuego.²³⁴

Los versos, sea lo que fuere, muestran una compleja relación de predeterminación entre el pasado infantil del amado y el devenir posterior de su desdén.

Los siguientes cuatro versos se concentran ya totalmente en la relación entre el sujeto y el amado. La voz del poeta reclama cómo su entrega —“norma de amor”, “llanto con ruiseñor enajenado” (vv. 9-10)— no fue correspondida por el ser amado: “pero, pasto de ruina, te afilabas / para los breves sueños indecisos” (vv. 11-12). La imagen “pasto de ruina” es interesante, pues señala vida en una zona que está, sin embargo, destruida. Esta imagen podría referir a la asimilación, por parte del sujeto, de que, en el fondo, su amor con el otro había terminado incluso antes de comenzar, de ahí que sólo haya podido vivir un romance de “breves sueños indecisos”. La misma idea continúa en los siguientes versos: “Pensamiento de enfrente, luz de ayer, / índices y señales del acaso” (vv. 13-14). La sensación que el sujeto comunica del amor vivido es la de una inseguridad total. Mientras él da todo de sí mismo —“norma de amor”—, sólo recibe respuestas vagas, indecisas, que no van a ningún lado en la profundización del amor: “Tu cintura de arena sin sosiego / atiende sólo rastros que no escalan” (vv. 15-16). Si el torso, en un primer momento, estaba limitado por el fuego, aquí la cintura de “arena” representa el extremo opuesto, marcando quizás la contradicción propia del sujeto amado, que se entrega para luego retraerse.

Y, sin embargo, la tenacidad del sujeto amoroso permanece: “Pero yo he de buscar por los rincones / tu alma sin ti que no te entiende” (vv. 17-18). Parece como si la voz lírica intentara comunicar al amado que conoce su alma, incluso la conoce más que el mismo amado, como expresa el verso dieciocho: “tu alma tibia sin ti que no te entiende”, pues ha logrado quitar la máscara que

²³⁴ Esta imagen es conflictiva, pues supondría que el fuego, lejos de limitar el torso de un hombre, le permite una apertura a la pasión. Como se sabe, el sentido de las imágenes empleadas por Lorca nunca es fijo, sino que depende en gran medida del contexto lingüístico en que ellas se insertan.

lo protege: “con el dolor de Apolo detenido / con que he roto la máscara que llevas” (vv. 19-20). Más adelante, en el verso treinta, vuelve a aparecer el alma del amado (“alma extraña de mi hueco de venas”), enfatizando el sustantivo “hueco” que, como ya se vio, es fundamental en la estructura mitopoética presentada. El “hueco” sugiere aquí, a mi entender, el espacio que ha dejado el alma del amado que, antes asociada con el cuerpo de la voz lírica, ahora es un objeto extraño que se aparta cada vez más: “te he de buscar pequeña y sin raíces” (v. 31).

Me parece que hasta aquí los versos, a pesar de contener imágenes difíciles de descifrar, en su conjunto permiten seguir más o menos el hilo narrativo que se intuye en el poema: una voz, herida de amor, se dirige a su amado en un último intento de expresar sus sentimientos. A partir del verso treinta y dos, sin embargo, el poema parece cambiar de tono: “¡Amor de siempre, amor, amor de nunca! (v. 32). La confluencia de las expresiones temporales contrarias —“siempre” y “nunca”— junto con los enfáticos signos de admiración, revelan el juego imposible del amor: el amor está siempre presente, pero nunca es alcanzable. Aun así, la voz lírica persevera: “¡Oh, sí! Yo quiero. ¡Amor, amor! Dejadme” (v. 33). Los versos treinta y cuatro a treinta y siete son sumamente enigmáticos:

No me tapen la boca los que buscan
espigas de Saturno por la nieve
o castran animales por un cielo,
clínica y selva de la anatomía.
(vv. 34-37)

Estos versos introducen una tercera persona del plural, un “ellos”, quienes, al parecer, desean impedir que el sujeto ame. No se entiende muy bien las acciones de aquellos terceros, pero en su conjunto sugieren atentados contra la reproducción (“castran animales por un cielo”) y un deseo de

limpieza (“clínica”) en aquella selva de formas (“selva de la anatomía”).²³⁵ En lo que sigue, de nuevo aparece la relación entre el amor y la niñez: “Amor, amor, amor. Niñez del mar. / Tu alma tibia sin ti que no te entiende” (vv. 38-39). Mientras que el principio del poema parece un reclamo que dirige el poeta al amado, aquí el “amor”, visto como sentimiento general, abstracto, gana autonomía: “Amor, amor, un vuelo de la corza / por el pecho sin fin de la blancura” (vv. 40-41).

Al finalizar, el poema retoma las imágenes del principio —“el tren y la mujer que llena el cielo”— como si el poeta por fin aceptara la derrota y la terminación de la relación amorosa: “Ni tú, ni yo, ni el aire, ni las hojas. / Sí, tu niñez: ya fábula de fuentes” (vv. 44-45). El verso cuarenta y cuatro marca un fin, la desaparición de todo, mientras que el último verso retoma los versos de Guillén, pero estos llevan ahora toda la carga de ambigüedad que han ido adquiriendo a lo largo del poema. Y en efecto, si para el poeta de Valladolid la perpetuación de la infancia era posible mediante el recuerdo, para Lorca, en cambio, el recuerdo de la niñez guarda dentro de sí su propia impostura, su carácter ilusorio, de ahí la importancia del giro que toma en el poema lorquiano la palabra “fábula”.

El sentimiento que el poeta expresa sobre la niñez es el mismo que el que asume hacia el amor. Versos más arriba se destacó la tenacidad con que el sujeto amoroso lucha por el amado: “Pero yo he de buscar por los rincones” (v. 17). Sin embargo, hacia el final del poema esa tenacidad ha desaparecido, junto con todo lo demás: “Ni tú, ni yo, ni el aire, ni las hojas” (v. 44). El amor, “¡Amor de siempre, amor, amor de nunca!”, guarda dentro de sí su propia derrota. Ocurre con el amor lo que ocurre con los recuerdos de infancia: a lo que se aspira es a un mundo ideal, siempre pretérito, siempre inalcanzable.

²³⁵ Estos versos quizás hagan referencia a la homosexualidad y a la agresividad de quienes la condenan.

La reflexión sobre el tiempo que Lorca propone en *Poeta en Nueva York* es problemática. Aún más si sumamos a ella una visión ambigua del amor. El amor, siempre presente como aspiración, pero siempre ausente en su concreción, se equipara, de hecho, con la concepción filosófica del tiempo. El tiempo, como entidad abstracta, está siempre ausente y, sin embargo, ejerce un poder concreto y definitivo al determinar el desarrollo de la vida y la eventual llegada de la muerte. En esta línea, que marca el paso de la vida a la muerte, el sujeto sólo percibe el tiempo a partir de los recuerdos, pues en sí mismo el presente es siempre inaprehensible. Lorca se aferra con una mano al recuerdo infantil, mientras con la otra se suelta, al reconocer que aquel pasado es sólo una imagen que recuerda: más que un ideal, la infancia constituye la imagen angustiante del paso del tiempo. El amor, de la misma manera, siempre está presente como entidad abstracta y, cuando halla concreción en los seres vivos, difícilmente permanece.

Se da, pues, un juego constante entre presencia y ausencia que determina, de hecho, la ambigüedad o la ambivalencia de los sucesos vividos, incluido entre ellos el amor. Gemma Roberts relaciona la intuición poética de Lorca con una aguda consciencia del tiempo “finito”.²³⁶ Aunque la estudiosa se concentra en las *Canciones*, la observación también resulta cierta en el caso del poemario neoyorquino. De alguna manera, la conciencia que tiene Lorca de que cierta idea de “finalidad”, de “muerte”, acecha en todo momento, también se hace sentir en *Poeta en Nueva York*, dotando los poemas de ese carácter *definitivo*. Los bruscos cambios temporales en varios poemas, como los analizados en este capítulo, sugieren, en ese sentido, dos visiones encontradas: el paso del tiempo se subraya gracias a una división temporal rigurosamente definida (presente, pasado y futuro), que sirve para evaluar cada instante (el pasado infantil, el presente amoroso, el futuro

²³⁶ “La intuición poética del tiempo finito en las *Canciones* de Federico García Lorca”, *Revista Hispánica Moderna*, 1967, núms. 3-4, pp. 250-261.

angustiante). Como si de granos de arena se tratase, se pueden distinguir perfectamente los sucesos que marcan la *vivencia* humana. Pero, al mismo tiempo, aquellas vivencias terminarán borrándose en un horizonte desértico marcado por un tiempo circular. En este lugar ya no caben los recuerdos, sólo el paso del tiempo, en sí mismo abstracto, abyecto y eternamente repetido. A continuación, se verá cómo el poder que Lorca atribuye al tiempo (visto como individualidad heterogénea y como continuidad homogeneizadora) es el mismo que atribuye al amor: no importa el amor entre individuos, no importa la singularidad de la relación amorosa, sino la perpetuación homogénea de la fuerza del Amor. Así como el tiempo borra los recuerdos particulares para convertirlos, egoístamente, en el reflejo de su propia perpetuación, el amor se sirve también de los seres para convertirlos en víctimas de su fuerza: una fuerza inquebrantable, pero necesaria para garantizar la continuidad cíclica de la vida y de la muerte.

2.3. LA PRIMACÍA DE LA VOLUNTAD AMOROSA

Como se vio en el capítulo primero, el amor adquiere en sí mismo una naturaleza ambivalente, como consecuencia de su estrecha conexión con la muerte. Ciertas características de la poética lorquiana del amor podrían rastrearse en los diálogos socráticos. Platón, de hecho, se sirvió también del mito como método de acceso al conocimiento.²³⁷ Las dos obras suyas donde más reflexiona respecto del amor son, desde luego, el *Fedro* y *El banquete*.²³⁸ En el primero se presenta el delirio del amante como una bendición del dios Amor que permite al humano recordar las “esencias” — entre ellas la belleza— que contempló tiempo atrás, cuando su alma no estaba encadenada al cuerpo. En *El banquete*, la obra que más interesa a mis propósitos, varios sabios discuten sobre qué es el amor. En palabras de Fedro —siguiendo, a su vez, las enseñanzas de la teogonía de Hesíodo— el Amor es un gran dios que apareció junto con la tierra, desde el mismo principio de los tiempos, procediendo del caos primordial.²³⁹ El médico Erixímaco, por su parte, define el dios Amor como omnipresente en todos los seres vivos y no vivos, en todas las “producciones de la tierra”.²⁴⁰ Pero la perspectiva más interesante respecto del amor la ofrece el sabio Sócrates. Empleando su estilo dialógico, Sócrates demuestra que, dado que el Amor desea “la cosa que él ama”, por consiguiente

²³⁷ Platón, dice Diego Sánchez Meca, “se presentaba él mismo como narrador de mitos, mezclando de manera irreplicable la seriedad y la ironía, la esotericidad imaginativa de las leyendas y la claridad conceptual del pensamiento”. En “Filosofía y literatura o la herencia del romanticismo”, *Anthropos. Filosofía y literatura*, 1992, núm. 129, pp. 11-27.

²³⁸ Varios críticos han señalado la importancia de las lecturas platónicas en la conformación literaria e intelectual de Federico García Lorca. Eutimio Martín considera que *El banquete* “no sólo fue su diálogo favorito, sino el texto literario que mayor impacto le produjo y de mayor trascendencia en su vida y obra”. En *El 5º evangelio. La proyección de Cristo en Federico García Lorca*, Aguilar, Madrid, p. 279.

²³⁹ “Según Hesíodo, el caos existió al principio, y en seguida aparecieron la tierra con su vasto seno, base eterna e inquebrantable de todas las cosas, y el Amor. Hesíodo, por consiguiente, hace que al caos sucedan la Tierra y el Amor”. En Platón, *Obras completas*, Patricio Azcárate (trad.), Medina y Navarro (Biblioteca Filosófica), Madrid, 1871-1872, p. 305.

²⁴⁰ “Apruebo la distinción que ha hecho de los dos amores, pero creo haber descubierto por mi arte, la medicina, que el amor no reside sólo en el alma de los hombres, donde tiene por objeto la belleza, sino que hay otros objetos y otras mil cosas en que se encuentra; en los cuerpos de todos los animales, en las producciones de la tierra; en una palabra, en todos los seres; y que la grandeza y las maravillas del dios brillan por entero, lo mismo en las cosas divinas que en las cosas humanas”. *Ibid.*, p. 315.

no la posee. El que desea, dice Sócrates, “desea lo que no está seguro de poseer, lo que no existe al presente, lo que no posee, lo que no tiene, lo que le falta. Esto es, pues, desear y amar”.²⁴¹ El Amor es un ser en falta, en constante deseo de amar: “Resumamos”, añadió Sócrates, “lo que acabamos de decir. Primeramente, el Amor es el amor de alguna cosa; en segundo lugar, de una cosa que le falta”.²⁴² Siguiendo este razonamiento, si el Amor ama la belleza y la bondad, se sigue necesariamente que carece de aquellos dos elementos. El amor, por tanto, no es bueno.

Finalmente, siguiendo las enseñanzas de una sabia mujer llamada Diótima, Sócrates define el amor como un Demonio, cosa intermedia entre lo mortal e inmortal, que ama, es decir, que está en eterna búsqueda del objeto de su deseo. La forma de satisfacer ese deseo, ese amar, es mediante los seres vivos. Es a partir de ellos como el amor busca perpetuarse:

los seres mortales [dice Diótima en voz de Sócrates] no subsisten absolutamente y siempre los mismos, como sucede a lo que es divino, sino que el que marcha y el que envejece deja en su lugar un individuo joven, semejante a lo que él mismo había sido. [...] No te sorprendas si todos los seres animados estiman tanto sus renuevos, porque la solicitud y el amor que les anima no tiene otro origen que esta sed de inmortalidad.²⁴³

Según Diótima, al contrario de lo que opina Fedro, el demonio Amor no está desde los inicios de los tiempos, sino que es hijo de Poros (abundancia) y Penia (pobreza). Por ello consagra en su ser una naturaleza dialéctica, que vive en un reiterado estire y afloja, en un constante movimiento cíclico: “no es ni mortal ni inmortal, pero en un mismo día aparece floreciente y lleno de vida, mientras está en la abundancia, y después se extingue para volver a revivir, a causa de la naturaleza paterna. Todo lo que adquiere lo disipa sin cesar, de suerte que nunca es rico ni pobre”.²⁴⁴ Si el amor es, en palabras de Exirímaco, una fuerza que afecta no sólo a los seres humanos, sino a los

²⁴¹ *Ibid.*, p. 334.

²⁴² *Ibid.*, p. 335.

²⁴³ *Ibid.*, p. 345.

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 339.

seres vivos en general, Lorca también opina igual, al tratar a todos los seres vivos como víctimas de la fuerza indómita del amor.

El interés de García Lorca por la naturaleza, y sobre todo por los seres “diminutos” de la naturaleza, es evidente desde el principio de su carrera. Como comenta David Loughran, desde muy temprana edad se destaca del poeta “his attention to detail in Nature, his love of the earthy elements of rural Andalusia and his propensity for using the diminutive aspects of his surroundings as essential ingredients of his poetic world”.²⁴⁵ En *Impresiones y paisajes* (1918), el primer libro que Lorca publicó y escrito cuando era tan sólo un adolescente, predomina la atención a los detalles naturales de los paisajes que el poeta contemplaba y de los lugares que solía visitar.²⁴⁶ Su primera obra teatral, *El maleficio de la mariposa* (estrenada en 1921), se sitúa enteramente en el universo de los insectos y tiene como protagonista una cucaracha que muere de amor por una mariposa de alas blancas: “¿Qué motivo tenéis para despreciar lo ínfimo de la Naturaleza?”, leemos en el prólogo de esta obra primeriza.²⁴⁷ En su *Libro de poemas*, también de 1921, Lorca dedica no pocos versos a los seres inocentes del mundo animal: incluye, por ejemplo, un poema al caracol, “Y el caracol, pacífico / burgués de la vereda, / ignorado y humilde, / el paisaje contempla”, y otro a la cigarra, “¡Cigarra! / ¡Dichosa tú!, / que sobre el lecho de tierra / mueres borracha de luz”.²⁴⁸ Conocemos el respeto que el poeta tenía por la naturaleza y la manera en que intentaba reflejarlo, si no en todas sus obras, sí en la vasta mayoría.

²⁴⁵ Federico García Lorca. *The Poetry of Limits*, Tamesis Books, Londres, 1978, p. 38.

²⁴⁶ Federico García Lorca, *Impresiones y paisajes*, en *Obras completas*, Arturo del Hoyo (ed.), Aguilar, Madrid, 1991, t. 3, pp. 4-121.

²⁴⁷ Federico García Lorca, *El maleficio de la mariposa*, Piero Menarini (ed.), Cátedra, Madrid, 1999, p. 88.

²⁴⁸ *Libro de poemas (1921)*, en *Obras completas*, M. García-Posada (ed.), Akal, Madrid, 1989, t.1 (Poesía I), “Los encuentros de un caracol aventurero”, vv. 13-16, p. 169 y “¡Cigarra!”, vv. 1-4, p. 182.

En el caso de *Impresiones y paisajes*, el mundo animal es descrito miméticamente, tal como el poeta percibe su realidad. En *Libro de poemas* y *El maleficio de la mariposa*, los animales se humanizan para servir como fiel reflejo de los sentimientos humanos. En el *Romancero gitano* el papel cambia. Los animales ya sólo aparecen como imágenes metafóricas con que evocar los dramas que viven los protagonistas indiscutibles del poemario: Tamar y Amnón, “el emplazado”, Don Pedro o Antoñito el Camborio, por nombrar algunos. El cielo es una “araña gris” en “La monja gitana”; en el “Romance sonámbulo”, el monte es un felino: “el monte, gato garduño, / eriza sus pitas agrias”, mientras que Preciosa camina por un “anfibio sendero” en el romance “Preciosa y el aire”. Desde luego, el *Romancero gitano* representa un salto cubista en la evolución estética del escritor; de ahí que sea lógico que el mundo animal, igual de importante, se vaya transformando en abstracción poética, en imagen metafórica cada vez más potente. En los poemas de *Poeta en Nueva York*, sin embargo, el universo animal adquiere un nuevo horizonte. Lorca vuelve a interesarse en la figura animal, pero, a diferencia de lo que ocurre en otras obras anteriores, ya no son un simple medio para reflejar los sentimientos humanos. En este poemario ambos mundos —el humano y el animal— parecen compartir una herida común: la del proceso doloroso que el amor les obliga a vivir.

Los animales que pueblan el ciclo neoyorquino encarnan dos posturas aparentemente contradictorias ante el mundo: 1) los animales son víctimas pasivas que sucumben ante la ciudad aplastante (los animales truncos que pueblan el poemario son un ejemplo de ello); o 2) los animales aprovechan su fuerza natural para luchar contra la corroída ciudad. Estas son quizás las dos principales interpretaciones que se podrían hacer de la presencia del mundo animal en *Poeta en Nueva York*. A pesar de ser contradictorias, ambas actitudes conviven en el poemario. Derek Harris menciona que la presencia de animales tropicales y africanos en *Poeta en Nueva York* “refleja

sencillamente las visitas que hizo Lorca a los jardines zoológicos de la ciudad, y no cuesta mucho comprender que el poeta considerara los animales como prisioneros de la ciudad contaminada, traídos allí en jaulas desde otro mundo limpio y natural”.²⁴⁹ Lo curioso, dice Harris, es que Lorca nunca menciona en sus poemarios aquellos zoológicos, sino que “en la imaginación alucinada los animales africanos andan sueltos por las calles de la ciudad como víctimas inocentes de un mundo enemigo, sujetas a procedimientos que intensifican la carga emocional que presentan”.²⁵⁰ Por otro lado, por momentos vemos que aquellas “víctimas inocentes de un mundo enemigo” parecen guardar dentro de sí una fuerza oculta, primitiva, dispuesta a estallar en cualquier momento. En “Ciudad sin sueño. Nocturno del Brooklyn Bridge” leemos:

Un día
los caballos vivirán en las tabernas
y las hormigas furiosas
atacarán los cielos amarillos que se refugian en los ojos de las vacas.
(vv. 22-25)

La actitud ambigua que asume el mundo animal presenta similitudes con la visión que Lorca ofrece de los negros. Hablando de la sección de “Los negros”, Brian Morris acierta en señalar que no sorprende tanto la actitud de denuncia del poeta ante la represión de los negros en Harlem, cuanto los saltos de optimismo a pesimismo dados por el escritor.²⁵¹ En la conferencia-recital que Lorca dio sobre los poemas neoyorquinos, Morris descubre ambas posturas:

Por un lado, oímos sus insistentes lamentos, basados en unas ingenuas actitudes raciales, por “toda esta carne robada al paraíso, manejada por judíos de nariz gélida y alma secante”, por los negros que “no quieren ser negros” y por negros que “buscan torpemente la carne de las

²⁴⁹ “Introducción” a Federico García Lorca, *Romancero gitano, Poeta en Nueva York, El público*, Derek Harris (ed.), Taurus, Madrid, 1993, p. 25.

²⁵⁰ *Loc. cit.*

²⁵¹ Brian Morris, “El fuego en el pedernal”, en Andrew A. Anderson (ed.), *América en un poeta: los viajes de Federico García Lorca al nuevo mundo y la repercusión de su obra en la literatura americana*, Actas del Simposio Internacional Lorca-América: contactos y repercusión, Sevilla, del 26 al 30 de octubre de 1998, Universidad Internacional de Andalucía, 1999, pp. 19-42.

mujeres blancas”. Por otro lado, escuchamos su vehemente idealización de los negros, quienes son “lo más espiritual y lo más delicado de aquel mundo”, tienen “una exquisita pereza religiosa que los salva de todos sus peligros afanes actuales” y “un fondo espiritual insobornable”, mientras que su barrio ofrece “un constante cambio de sonrisas”.²⁵²

Los animales, de igual manera, son ya poseedores de una fuerza indómita —como se ha visto en los versos arriba señalados— ya víctimas de la masacre de la sociedad capitalista que todo lo devora, como sucede con los rastros de la ciudad neoyorquina en “New York. Oficina y denuncia”:

Todos los días se matan en New York
cuatro millones de patos,
cinco millones de cerdos,
dos mil palomas para el gusto de los agonizantes,
un millón de vacas,
un millón de corderos
y dos millones de gallos,
que dejan los cielos hechos añicos.
(vv. 16-23)

Aunque estas dos lecturas forman parte, en efecto, de la anécdota que se entrevé en el conjunto de los poemas, me parece que hay una tercera interpretación, igual de importante, y es la que presenta el mundo animal como víctima, no ya de la ciudad, sino de los efectos trepidantes de la fuerza obscura del amor.

Es curioso que, a pesar de que cocodrilos, camellos, gatos, hipopótamos, hormigas, mariposas, vacas, rondan los versos de los poemas, Lorca no hace ni la más mínima referencia a los animales en la conferencia-recital. El poeta habla de la “arquitectura extrahumana y ritmo furioso” de la ciudad por la que pasea “sólo y errante”. Menciona “el gran barrio negro de Harlem”, la impresión desoladora que dejó en él el gran *crack* de Wall Street, su huida a Eden Mills, la supuesta caída de la pequeña Mary en un pozo —algo que, según testimonios, nunca pasó—²⁵³ que

²⁵² *Ibid.*, p. 28.

²⁵³ *Conferencia NY*, p. 135.

dio lugar a “Niña ahogada en el pozo” y, finalmente, su llegada a Cuba. Si el poeta no hace mención del mundo animal es porque, en efecto, éste pertenece al mundo de los hechos poéticos, situados “dentro exclusivamente de una lógica lírica y trabados tupidamente sobre el sentimiento humano y la arquitectura del poema”.²⁵⁴ Hay que estudiar, por tanto, la manera en que éstos habitan el mundo mitopoético de *Poeta en Nueva York*.

La mayoría de los animales que pueblan el poemario neoyorquino se encuentran mutilados. Lo curioso es que la función poética de la “mutilación” va más allá de enfatizar el papel de víctimas que desempeñan los animales. Muchas veces parece que los animales trancos son la viva representación de un peligro inminente que el humano apenas comienza a vislumbrar. La fuerza del mundo animal, en este sentido, se sirve de una misteriosa fuerza oscura que viene del futuro y cuyo ímpetu alcanza a sentirse, de manera latente, en el presente de los poemas. Los dos poemas que mejor representan esta extraña función son “Danza de la muerte” y “Ciudad sin sueño. *Nocturno del Brooklyn Bridge*”. A pesar de pertenecer a secciones diferentes, encuentro en ellos una íntima correlación, una atmósfera compartida que, a continuación, intentaré descifrar.

Tanto “Danza de la muerte” cuanto “Ciudad sin sueño. *Nocturno del Brooklyn Bridge*” articulan una temporalidad mítica similar a la que se vio desarrollada en los poemas comentados en la sección anterior. El primero establece una relación entre el pasado y la danza presente de “el mascarón”. Sólo hacia el final el desarrollo de estas dos temporalidades se enlaza con un futuro inminente: “El mascarón bailará entre columnas de sangre y de números” (v. 46). “Ciudad sin sueño”, por su parte, parece constituir una secuela de “Danza de la muerte”, pues, sirviéndose del mismo tono de presagio, establece la conexión entre el presente y un futuro angustiante cada vez más cercano. Así, se presenta una secuencia temporal, pasado-presente-futuro, poblada de animales

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 134.

truncos en que el ser humano —compañero de aquel mundo animal— sufrió, sufre y sufrirá. En “Danza de la muerte” el tiempo pasado se caracteriza como un espacio yerto, rodeado de silencio y muerte:

Era el momento de las cosas secas:
de la espiga en el ojo y el gato laminado,
del óxido de hierro de los grandes puentes
y el definitivo silencio del corcho.

(vv. 7-10)

El poeta evoca un mundo seco, infértil, rodeado de muerte, óxido y metal estéril. La principal característica, que entronca el mundo evocado con la muerte, es aquel “definitivo silencio”. En este mundo de muerte los lastimeros animales vagaban eternamente truncos, ahogados:

Era la gran reunión de los animales muertos
traspasados por las espadas de la luz.
La alegría eterna del hipopótamo con las pezuñas de ceniza
y de la gacela con una siempreviva en la garganta.

(vv. 11-14)

Aquella “gran reunión” se asemeja a lo que encontramos en los versos iniciales de “Ciudad sin sueño”: “No duerme nadie por el cielo. Nadie, nadie. / No duerme nadie. / Las criaturas de la luna huelen y rondan sus cabañas” (vv. 1-3). El mascarón de “Danza de la muerte” irrumpe en ese mismo silencio definitivo, en “la marchita soledad sin onda” (v. 15), e irrumpe bailando: “el abollado mascarón danzaba”. Lo interesante es que, aunque ambos poemas parecen diferir en su emplazamiento —el primero está situado en un lugar mítico y abstracto (“Medio lado del mundo era de arena. / Mercurio y sol dormido el otro medio”, vv. 17-18); el segundo se ubica en un espacio concreto, el puente de Brooklyn— ambos poemas, en el fondo, se desarrollan en un mismo espacio de muerte. La asimilación de los emplazamientos —que va desde el espacio concreto al puramente imaginado— es distinta en cada caso y determina el constante baile interpretativo del poemario (y la dificultad del mismo), pues los poemas parten siempre de una situación concreta para luego

proyectar su significado hacia un espacio mítico y profundo. En estos espacios, distintos pero iguales, lo único que se oye es el llanto de los seres semimuertos.

En el puente de Brooklyn, leemos, “Hay un muerto en el cementerio más lejano / que se queja tres años / porque tiene un paisaje seco en la rodilla” (vv. 9-11), mientras que en aquel mundo de muerte donde bailaba el mascarón “sonaban las voces de los que mueren bajo el guano” (v. 22). En este sentido, aunque “Ciudad sin sueño” se desarrolla en un mundo concreto, de seres vivos, en el fondo es el mismo espacio de muerte en que danza el mascarón. La única diferencia consiste en que la reflexión de “Ciudad sin sueño” se situará en la vida que se proyecta hacia la muerte, mientras que “Danza de la muerte” hará el camino opuesto: la muerte que “danza” se traslada hacia los vivos que habitan Nueva York.

Los primeros treinta versos de “Danza de la muerte” están dispuestos en cuartetos. A lo largo del extenso poema hay un pareado que se repite cuatro veces, con ligeras variaciones. Parece dicho por un coro y anunciar el acercamiento de “el mascarón” africano a la ciudad de Nueva York: “El mascarón. Mirad el mascarón / cómo viene del África a New York” (vv. 1-2). Por otra parte, la creciente libertad formal en los versos parece confirmar la inminente entrada del mascarón en la ciudad y, por tanto, el acercamiento de la muerte al mundo de los vivos.

Como mencionaba someramente arriba, los primeros versos del poema describen el mundo donde el mascarón baila, un mundo mítico, extraño, “mitad de arena” mitad de “mercurio y sol dormido”, donde se apilan sin cesar animales mutilados y donde parece no distinguirse el horizonte que divide la tierra del cielo: “Un cielo mondado y puro, idéntico a sí mismo, / con el bozo y lirio agudo de sus montañas invisibles” (vv. 23-24). El traslado de la máscara africana desde un lugar extraño a la ciudad norteamericana es evocado en los versos veinticinco a veintiocho:

Acabó con los más leves tallitos del canto
y se fue al diluvio empaquetado de la savia,
a través del descanso de los últimos desfiles
levantando con el rabo pedazos de espejo.

(vv. 25-28)

Aquellos “tallitos del canto” podrían ser los lamentos de los que “mueren bajo el guano”. A pesar de que los versos son difíciles de comprender, se entiende que el mascarón se traslada a un espacio artificial, industrial, a un “diluvio empaquetado de la savia”, dejando atrás el mundo de seres trancos que señalaba más arriba. A partir de este cuarteto, son los habitantes de Nueva York los que protagonizan el poema:

Quando el chino lloraba en el tejado
sin encontrar el desnudo de su mujer,
y el director del banco observaba el manómetro
que mide el cruel silencio de la moneda,
el mascarón llegaba a *Wall Street*.

(vv. 29-33)

La llegada del mascarón coincide, precisamente, con un cambio en la distribución estrófica del poema. El mascarón llega inesperado, en medio de las actividades de los habitantes: el chino y el director del banco de Wall Street. En adelante, lo que se verá es una fusión del “ímpetu primitivo” de “el mascarón” con el “ímpetu mecánico” de Nueva York: “El ímpetu primitivo baila con el ímpetu mecánico, / ignorantes en su frenesí de la luz original” (vv. 38-39). El verso treinta y nueve es, a mi parecer, enigmático. Sugiere de alguna manera que ambos mundos, obnubilados por su “frenesí”, ignoran que hay una verdad más allá: la “luz original”. Otra interpretación —que también respaldaría mi lectura— vería un origen común en aquellos dos ímpetus. Por los versos siguientes me inclino a pensar en la segunda lectura: “Porque si la rueda olvida su fórmula / ya puede cantar desnuda con las manadas de caballos” (vv. 40-41). Lo que separa el mundo primitivo del mecánico es una simple “fórmula”, que funciona aquí como símbolo de un hiper-racionalismo. Sin ésta, la

rueda —invento primero de aquello que llamamos civilización— no es sino un elemento más de las salvajes “manadas de caballos”. De ahí que la voz lírica inicie esta estrofa con la frase “No es extraño este sitio para la danza” (v. 34) y luego la repita en la siguiente estrofa, ahora de manera enfática: “No es extraño este sitio para la danza. Yo lo digo” (v. 44).

No es extraño para la danza de la muerte llegar al mundo vivo de Nueva York porque, en el fondo, ambos espacios tienen las mismas características fétidas que alimentan la muerte: “El mascarón bailará entre columnas de sangre y de números, / entre huracanes de oro y gemidos de obreros parados / que aullarán, noche oscura, por tu tiempo sin luces” (vv. 45-47). Los vivos, los “obrereros parados”, aúllan, al igual que los muertos enterrados de versos anteriores. No hay “luz original” sino “tiempo sin luces”. Nueva York es salvaje y se encuentra llena de muerte como el espacio mítico en que el mascarón danzaba rodeado de muerte: “¡Oh salvaje Norteamérica! ¡Oh impúdica! ¡Oh salvaje! / ¡Tendida en la frontera de la nieve!” (vv. 48-49).

Y la asimilación del mundo de los muertos al mundo de los vivos se hace presente de manera explícita en la estrofa siguiente: “Pero no son los muertos los que bailan. / Estoy seguro. / Los muertos están embebidos devorando sus propias manos” (vv. 61-63). Los que bailan son los muertos vivientes de Nueva York:

Son los otros los que bailan con el mascarón y su vihuela.
Son los otros, los borrachos de plata, los hombres fríos,
los que duermen en el cruce de los muslos y llamas duras,
los que buscan la lombriz en el paisaje de las escaleras,
los que beben en el banco lágrimas de niña muerta,
o los que comen por las esquinas diminutas pirámides del alba.
(vv. 64-69)

El paisaje de “baile” desolador que ofrece el poema de Nueva York se asemeja mucho al poema “The hollow men” de T. S. Eliot, donde los hombres de la ciudad, hombres vacíos, “Shape without

form, shade without color”, caminan, solos, en aquel otro reino de la muerte: la ciudad.²⁵⁵ El poema, finalmente, cambia de nuevo el tono al mirar hacia el futuro. Lo que presagia es un gradual dominio de las fuerzas de la naturaleza sobre la ciudad de Nueva York:

Que ya las cobras silbarán por los últimos pisos.
Que ya las ortigas estremecerán patios y terrazas.
Que ya la bolsa será una pirámide de musgo.
Que ya vendrán lianas después de los fusiles
y muy pronto, muy pronto, muy pronto.
¡Ay Wall Street!

(vv. 80-85)

La sensación de que los muertos vagan eternamente aparece también en “Ciudad sin sueño. Nocturno del Brooklyn Bridge” reforzando la idea, planteada por Eliade, de la confluencia de vida y muerte en el limbo que supone la renovación cíclica del tiempo.²⁵⁶ Aunque “Ciudad sin sueño” comienza evocando un espacio concreto (resaltado desde el título), los versos “No duerme nadie por el cielo. Nadie, nadie / No duerme nadie” —que se repiten tres veces a lo largo del poema— sugieren por primera vez una relación entre los muertos y el mundo del puente de Brooklyn. El poema consta de seis estrofas cuyos versos van ascendiendo en número a medida que avanza el poema: la primera estrofa consta de seis versos, la segunda de siete, la tercera, cuarta y quinta, de ocho versos y la última estrofa, de cierre, de doce versos. Si “Danza de la muerte” iba de un pasado mítico a un presente que se proyecta hacia un futuro apocalíptico, aquí se escenifica una especie

²⁵⁵ Uno de los primeros en notar la relación entre “The Waste Land” de T. S. Eliot y *Poeta en Nueva York* fue Ángel del Río en 1942 (*Vida y obras de Federico García Lorca*, Heraldo de Aragón, Zaragoza, 1952, 2ª ed., p. 104). Luego Richard Sáez aprovechó la referencia para elaborar un estudio que compara los dos autores (“The Ritual Sacrifice in Lorca’s Poet in New York”, en Manuel Durán (ed.), *Lorca: A Collection of Critical Essays*, Prentice Hall, Nueva Jersey, 1962, pp. 108-129). Véase también, K. M. Sibbald y Howard Young, *T. S. Eliot and Hispanic Modernity 1924-1993*, University of Colorado, Boulder, 1994.

²⁵⁶ M. García-Posada encontró en la poesía de Charles Baudelaire una concepción de la muerte muy similar a la que García Lorca desarrolla en la suya (“La vida de los muertos: Un tema común a Baudelaire y Lorca”, *1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, 1978, núm. 1, pp. 109-118). En Baudelaire la muerte, que “tampoco concede descanso a sus víctimas”, se concibe de igual manera como una extensión de la vida (*ibid.*, p. 110). Sobre las deudas de *Poeta en Nueva York* con *Les fleurs du mal* de Baudelaire y el simbolismo francés, me ocuparé hacia el final de este trabajo.

de continuación. Se parte del presente de enunciación para luego esbozar un futuro inminente que se acerca: “Vendrán las iguanas vivas a morder a los hombres que no sueñan / y el que huye con el corazón roto encontrará por las esquinas / al increíble cocodrilo quieto bajo la tierna protesta de los astros” (vv. 4-6). Los animales —truncos algunos de ellos— del mundo de los muertos son los mismos que rondarán en el futuro. Los peligrosos reptiles se esconden atentos, latentes, listos para surgir cada vez que el sufrimiento del hombre se manifieste:

No es sueño la vida. ¡Alerta! ¡Alerta! ¡Alerta!
Nos caemos por las escaleras para comer la tierra húmeda
o subimos al filo de la nieve con el coro de las dalias muertas.
Pero no hay olvido ni sueño.

(vv. 14-17)

La insistente señal de alarma: “¡Alerta! ¡Alerta! ¡Alerta!” se repetirá de nuevo en el verso treinta. Los versos de esta tercera estrofa dan la sensación de que se intenta igualar el sufrimiento de la vida con aquel que se vive más allá de la muerte. El resultado es un dolor eternamente repetido. De ahí que el poema sea una especie de advertencia ante lo que se viene. Podemos caer en lo más hondo para “comer la tierra húmeda” o subir a lo más alto, al filo de la nieve. De igual manera, no habrá descanso ante el dolor que lo acecha todo: “Pero no hay olvido ni sueño”. La impresión de un suplicio cíclico se reitera en los siguientes versos:

Carne viva. Los besos atan las bocas
en una maraña de venas recientes,
y al que le duele su dolor le dolerá sin descanso
y el que teme la muerte la llevará sobre los hombros.

(vv. 18-21)

La carne de los vivos se mezcla amorosamente (es decir, mediante los besos) con los seres nacientes, en “una maraña de venas recientes”. Tanto los recién nacidos, cuanto los que ya llevan iniciado el camino de la vida, pero también los muertos, formarán parte del dolor y renacerán para

vivirlo una y otra vez. En este sentido, si los muertos rondan para siempre, la sensación de “angustia” perene sucede también en los seres vivos, con su “carne viva” y su “maraña de venas recientes”. La aliteración del verso veinte —“duele” “dolor” “dolerá” “descanso”— enfatiza de manera insistente la persistencia del dolor al igual que su carácter repetitivo, eterno. Si todo es una eterna repetición, entonces tanto el sufrimiento cuanto el miedo a la muerte estarán siempre presentes. Los animales aparecen, de nuevo, como los que reinarán en ese futuro angustiante que se acerca:

Un día
los caballos vivirán en las tabernas
y las hormigas furiosas
atacarán los cielos amarillos que se refugian en los ojos de las vacas.
(vv. 22-25)

El poema nos sitúa en un espacio donde no triunfa la voluntad. Los seres vivos, más bien, forman parte de una irremediable e interminable rueda de angustia y sufrimiento. En ese sentido, lo único que nos queda es estar prevenidos y aceptar un terrible destino: no entendemos cabalmente en qué consiste ese destino, sólo sentimos que ronda, tal como un animal salvaje. En la penúltima estrofa —que, de nuevo, abre con una enérgica advertencia de alerta— se igualan las circunstancias de una persona viva (“aquel muchacho que llora porque no sabe la invención del puente” v. 32) con las de un muerto (“que ya no tiene más que la cabeza y un zapato” v. 33). La voz lírica demanda que vivos y muertos sean llevados a un extraño muro poblado de animales salvajes y de cadáveres de niños:

hay que llevarlos al muro donde iguanas y sierpes esperan,
donde espera la dentadura del oso,
donde espera la mano momificada del niño,
y la piel del camello se eriza con un violento escalofrío azul.
(vv. 30-37)

Si cierta amenaza rondaba los primeros versos bajo la figura del reptil, aquí se exige apresurar el tiempo, hacer que todo se acerque a aquel peligro, ya inaplazable. La estrofa de cierre sorprende porque de alguna manera cambia la visión que los versos venían expresando. Si hasta ahora “no duerme nadie” en el mundo del poema, no ha sido por ninguna obligación impuesta por un ser superior, sino por una especie de ciclo interminable al que nadie puede escapar. Al final del poema, sin embargo, la voz lírica se dirige a otros agentes, “hijos míos”, para asegurarse de que vigilen que nadie duerma, que nadie cierre los ojos:

No duerme nadie por el cielo. Nadie, nadie.
No duerme nadie.
Pero si alguien cierra los ojos,
¡azotadlo!, hijos míos, ¡azotadlo!
(vv. 38-41)

La violencia irrumpe en la voz lírica para demandar que “Haya un panorama de ojos abiertos / y amargas llagas encendidas” (vv. 42-43). La imposición de aquella voz se acentúa con un verso enfático, “Ya lo he dicho” (v. 45). La estrofa, en este sentido, presenta una repetición que articula una misma lógica: “No duerme nadie”, pero, si alguien decide dormir, que aquellos “hijos míos” actúen en consecuencia. La segunda orden que impone aquel enfático “yo” —y que cierra el poema— solicita lo siguiente: “Pero si alguien tiene por la noche exceso de musgo en las sienas / abrid los escotillones para que vea bajo la luna / las copas falsas, el veneno y la calavera de los teatros” (vv. 47-49). ¿Qué significa aquel “exceso de musgo en las sienas”? Es como si fuese producto de una descomposición mental, una asimilación del paso del tiempo en el cuerpo y la mente del ser humano. Lo curioso es que la voz lírica demanda ver, como solución, “las copas falsas, el veneno y la calavera de los teatros” (v. 49). Aunque no entiendo del todo la relación de este último verso con los anteriores, aquello que podría parecer una “solución”, una especie de alivio ante el “exceso de musgo”, resulta ser, más bien, una confirmación del sufrimiento. Leído

en el contexto de “Danza de la muerte”, el musgo representaría el dominio de la naturaleza sobre el mundo mecánico neoyorquino. Sin embargo, aquí la imagen se relaciona con un *exceso de muerte*, aquella muerte que no lo es porque nunca acaba. Por el contrario, es un interminable devenir de sufrimiento y angustia.

2.4. EL CICLO VITAL Y LA TRANSFORMACIÓN

Los poemas que analicé en el capítulo anterior presentan imágenes de una fuerza poderosa que viene del futuro, pero que, en el fondo y gracias a una concepción cíclica de la vida, siempre ha estado allí. Es aquella fuerza la que arrastra a todos, vivos y muertos, y los obliga una y otra vez a vivir la pasión, la angustia y el dolor. Aquella fuerza es el amor que, impulsado a su vez por la fuerza de la muerte, permite la perpetuación eterna del ciclo vital y, con ello, la anulación de la voluntad de los seres vivos. Se verá ahora el punto central de la poética que aquí intento articular, y que consiste en señalar cómo la angustia de los seres vivos al verse engullidos por el ciclo vital no tiene que ver solamente con la anulación de su voluntad sino también, y sobre todo, con la anulación de su identidad y la consecuente sumisión a un sinfín de transformaciones. Para articular este fenómeno analizaré, a continuación, los poemas “Muerte” y “Luna y panorama de los insectos. Poema de amor”.²⁵⁷

El poema “Muerte” pertenece a la sección “Introducción a la muerte”. De extensión reducida en comparación con el resto de los poemas, sus versos encadenados son la manifestación poética del principio mismo de la transformación:

Qué esfuerzo,
qué esfuerzo del caballo
por ser perro,
qué esfuerzo del perro por ser golondrina,
qué esfuerzo de la golondrina por ser abeja,
qué esfuerzo de la abeja por ser caballo.

(vv. 1-6)

²⁵⁷ Manuel Fuentes Vázquez reconoció en 1992 que el núcleo fundamental de *Poeta en Nueva York* era, precisamente, la “transformación”. Para justificar su hipótesis, el crítico recurrió, al análisis del poema “Muerte”. Aunque su artículo fue breve, tiene varios elementos en común con lo que aquí intento plantear (“La transformación: un recurso expresivo en *Poeta en Nueva York*, de Federico García Lorca”, *Universitat Tarraconensis. Revista de Filología*, 1992, núm. 14, pp. 135-150).

La concatenación de elementos se eslabona en estos primeros seis versos a partir de la expresión “qué esfuerzo”, que denota, de entrada, que la transformación no es plenamente aceptada por aquellos seres que —al ver mermada su voluntad y capacidad deseante— sufren: el caballo, el perro, la golondrina, la abeja y, de nuevo, el caballo. Es como si su voluntad y capacidad deseante pasaran a segundo plano. Este último animal, importantísimo en el universo lorquiano, inaugura y clausura el encadenamiento de transformaciones, ofreciendo al lector la primera señal de una estructura cíclica. El poema parece dividirse en tres partes, que tienen que ver con las estructuras semánticas que los versos van adoptando. Los primeros seis versos presentan un encadenamiento simple caracterizado, como ya se vio, por una estructura formulística muy sencilla: qué esfuerzo de A por ser B, qué esfuerzo de B por ser C, etc. Los siguientes versos parecen ahondar en la experiencia que supone la transformación, adoptando una estructura ahora caracterizada por la conjunción “y”, acompañada de un sujeto y de una oración exclamativa introducida por el adverbio “qué”:

Y el caballo,
¡qué flecha aguda exprime de la rosa!,
¡qué rosa gris levanta de su belfo!;
y la rosa,
qué rebaño de luces y alaridos
ata en el vivo azúcar de su tronco;
y el azúcar,
¡qué puñalitos sueña en su vigilia!;
y los puñales diminutos,
¡qué luna sin establos!, ¡qué desnudos!,
piel eterna y rubor, andan buscando.

(vv. 7-17)

A pesar de lo difícil que resulta desentrañar la imagen que cada uno de los versos sugiere, lo que está claro es que el enlace entre los elementos, aquello que los une, es el sufrimiento y el dolor. El caballo interactúa en el verso ocho con la rosa, símbolo del amor, pero también de la poesía. El

caballo levanta la rosa gris y exprime de su tallo una “flecha aguda”. A su vez, aquella rosa pálida guarda atada “en el vivo azúcar de su tronco” (v. 12) un “rebaño de luces y alaridos” (v. 11). El azúcar, en principio dulce, sueña “diminutos puñales” (v. 15) y éstos a su vez: “¡qué luna sin establos!, ¡qué desnudos!, / piel eterna y rubor, andan buscando” (vv. 16-17). Estos últimos versos son ambivalentes. Podría ser, en una primera línea de interpretación, que la acción de buscar — cuyo sujeto es, se entiende, los “diminutos puñales”— abarcase la luna sin establos, los desnudos, la piel eterna y el rubor. Ahora bien, volviendo un poco a lo analizado en capítulos anteriores, el hecho de que la luna esté sin establos podría significar la predominancia de su carácter eterno sobre los elementos perecederos de la tierra. Por otro lado, los desnudos remiten al vacío. Tanto la luna cuanto el desnudo dan fe, por tanto, de una carencia. En este sentido, “piel eterna y rubor” serían aquellos elementos necesarios para suplir esa falta. Más tarde volveré a este conjunto de imágenes, pues considero que ofrece una clave importante para comprender el poema.

Y yo, por los aleros,
qué serafín de llamas busco y soy;
pero el arco del yeso,
¡qué grande, qué invisible, qué diminuto!,
sin esfuerzo.

(vv. 18-22)

Llegamos a la tercera parte del poema. Aunque se asemeja en construcción a la segunda ya analizada, creo conveniente examinarla aparte, pues en ella aparece por primera vez la voz explícita del “yo”. Hasta entonces la transformación se había dado en el plano de los animales y los objetos, sin referencia alguna a los seres humanos. Ahora el poeta se presenta en primera persona, inmerso en el proceso doloroso de transformación: “Y yo, por los aleros, / qué serafín de llamas busco y soy” (vv. 18-19). En la jerarquía celestial los serafines ocupan el lugar más cercano a Dios. Esta

cercanía los hace arder de amor, convirtiéndose ellos mismos en *llama de amor viva*.²⁵⁸ El poeta busca en los espacios limítrofes (“los aleros”) aquel serafín que, igual que él, vive sumergido en llamas de amor. Finalmente se habla del “arco del yeso”: “¡qué grande, qué invisible, qué diminuto!, / sin esfuerzo”. Para apreciar el sentido de estos versos de cierre es necesario volver atrás. En el verso siete el caballo exprime de la rosa una “flecha aguda”. El arco del yeso (si nos atenemos a la manera cambiante en que Lorca emplea las preposiciones) podría ser el arma por medio del cual se lanza aquella flecha aguda, remitiéndonos, por supuesto, a Cupido, aquel que provoca heridas de amor. Esta interpretación no excluye, sin embargo, la idea de que el arco podría aludir también al carácter curvo del “yeso”, interpretación que se refuerza por la contracción “del”, que convierte “arco” como atributivo del yeso y no al revés. Esta última interpretación reforzaría el carácter cíclico de la transformación, invisible a primera vista pero esencial en su condición: una transformación que se realiza “sin esfuerzo”, es decir, sin que intervenga la voluntad del propio poeta.

El poema presenta elementos que se transforman de manera continua y dolorosa. Los versos sugieren que el causante de aquella transformación es el amor. Hay varias imágenes que sustentan esta interpretación: la flecha y el arco, la rosa y el serafín de llamas. Finalmente, los puñales diminutos están en búsqueda continua de “piel eterna y rubor”, es decir, de cuerpo y de deseo amoroso. El proceso se podría resumir de esta manera: el amor, deseoso de perpetuar su ciclo y mantener viva su llama de amor, intenta transformar los seres a su antojo; pero finalmente, algo superior a sus fuerzas, la muerte misma, impone su ley, “sin esfuerzo”.

²⁵⁸ A la influencia de San Juan de la Cruz en *Poeta en Nueva York* dedicaré unas líneas en la conclusión de este trabajo.

He dejado al final de este capítulo el poema “Luna y panorama de los insectos. Poema de amor” porque creo que concentra de una manera extraordinaria la trama que a lo largo del trabajo he venido planteando. El título asienta en sí mismo la estructura básica hasta ahora desarrollada: el carácter cíclico de la vida simbolizado en la luna, los insectos como las diminutas e inocentes víctimas del ciclo vital y el amor como el motor dominante y despótico que mueve el mundo entero. En este análisis no procederé, como he venido haciendo, a analizar verso por verso de manera ordenada, sino que iré tomando los elementos que me permitan establecer las claves del poema. Comienzo con “Y la luna. / Pero no la luna”, aquel mantra que va y vuelve, que resuena a lo largo del poema y que resume los orígenes de la contradicción que se ha venido fraguando en los poemas analizados. La presencia de esta contradicción dota al poema de una naturaleza en sí misma inestable, caracterizada por una lucha entre sentimientos o acciones opuestas. Los primeros versos dan cuenta de este esquema:

Mi corazón tendría la forma de un zapato
si cada aldea tuviera una sirena.
Pero la noche es interminable cuando se apoya en los enfermos
y hay barcos que buscan ser mirados para poder hundirse tranquilos.
(vv. 1-4)

Los primeros dos versos sugieren una senda posible de transformaciones libres condicionadas por la relación interna que se tiene entre los elementos: el corazón podría adoptar la forma de un zapato sólo “si cada aldea tuviera una sirena”. La posible senda de transformación —cuyo estatuto de posibilidad se marca por el condicional— se trunca con la aparición del “pero” de los versos que siguen, junto con el carácter definitivo del tiempo presente: “Pero la noche es interminable cuando se apoya en los enfermos / y hay barcos que buscan ser mirados para poder hundirse tranquilos” (vv. 2-4). El panorama de transformaciones posibles continúa en el siguiente cuarteto: “Si el aire sopla blandamente / mi corazón tiene la forma de una niña” (vv. 5-6) y “Si el aire se niega a salir

de los cañaverales / mi corazón tiene la forma de una milenaria boñiga de toro” (vv. 7-8). Estos primeros dos cuartetos sugieren una libre conjunción de imágenes marcada por una fuerza interna que no necesariamente posee una lógica racional.

La inercia provoca como resultado una sensación de aceleramiento que culmina en el comienzo de la siguiente estrofa: “¡Bogar!, bogar, bogar, bogar” (v. 9). Sobre el efecto profético que provoca la repetición hablaré más adelante. Me interesa resaltar aquí que el poema adopta ahora una tonalidad bélica, como si aquella inercia de transformaciones se acelerara cada vez más de manera violenta. La voz del poeta pide remar “hacia el batallón de puntas desiguales, / hacia un paisaje de acechos pulverizados” (vv. 10-11). Las puntas desiguales expresan cierta heterogeneidad y la imagen de “acechos pulverizados” sugiere tanto un plural de sujetos observadores, cuanto la destrucción de los mismos. De igual manera, el verso doce habla de homogeneidad, “Noche igual de la nieve”, y de la suspensión de cualquier principio estructurador. Lo que se desencadena así es la materialización de la contradicción: “Y la luna. / ¡La luna! / Pero no la luna” (vv. 13-15).

Hasta ahora nuestra interpretación del poema ha sugerido un esquema contradictorio que sugiere la convivencia de circunstancias opuestas: “la luna. Pero no la luna”. La naturaleza específica de esa contradicción tiene como elemento medular la luna, con su carácter cíclico, de vida y muerte. Paralelamente, los primeros cuartetos insertan al lector en una continua superposición y transformación de elementos, cuya libre asociación provoca una experiencia de aceleramiento y premura que, finalmente, adopta tonalidades bélicas y de angustia. En este aceleramiento de las transformaciones, pareciera que el poema mismo ya no puede detenerse a explicar cada una de las transformaciones, sino que se precipita a enlistar de manera caótica las imágenes resultantes: “La raposa de las tabernas. / El gallo japonés que se comió los ojos. / Las hierbas masticadas” (vv. 16-18). La transformación se convierte en una lista caótica de elementos:

“No nos salvan las solitarias en los vidrios / ni los herbolarios donde el metafísico / encuentra las otras vertientes del cielo” (vv. 19-21). Recordemos los versos de “Navidad en el Hudson”: “Lo que importa es esto: hueco. Mundo solo. Desembocadura” (v. 32). Aquí la lógica es un tanto similar. No hay nada que nos salve, ni siquiera la posibilidad metafísica de encontrar “otras vertientes del cielo”. Finalmente, sucede como si en esa concatenación de transformaciones precipitadas sólo se terminase viendo la estela homogénea que los seres van dejando a su paso, es decir, el círculo que perpetúa su movimiento: “Son mentiras las formas. Sólo existe / el círculo de bocas del oxígeno” (vv. 22-23).

En el poema anterior el poeta había presentado primero las transformaciones de animales y de otros elementos para luego proyectar el drama sobre el propio “yo”. Aquí sucede una cosa parecida. El proceso de homogeneización que impulsa el imparable círculo del amor comienza a perseguir ahora los rostros —símbolo esencial de la individualidad— del poeta y de su enamorado. Es como si una fuerza irrefrenable se apresurara a perseguirlos: “*Rostro. ¡Tu rostro! Rostro.*” (v. 35). El destino que ambos enfrentan es la pérdida de la individualidad: “*Las manzanas son unas. / Las dalias son idénticas*” (vv. 36-37). La sensación es la misma que se veía en el poema “Nacimiento de Cristo”; todo se reduce a una temporalidad continua, eterna, imparable: “*La luz tiene un sabor de metal acabado / y el campo de todo un lustro cabrá en la mejilla de la moneda*” (vv. 38-39). La persecución se acentúa versos más adelante: “Cuida tus pies, ¡amor mío!, ¡tus manos!, / ya que yo tengo que entregar mi rostro. / ¡Mi rostro! Mi rostro. ¡Ay mi comido rostro!” (vv. 54-56). Tanto el enamorado cuanto el poeta se ven de pronto sumergidos en una especie de remolino en contra de su voluntad. Estamos, parece ser, ante una irremediable disolución de las formas.

A lo largo del trabajo he intentado trazar una narrativa que culmina con la transformación de todos los seres que pueblan *Poeta en Nueva York*: “Pronto se vio que la luna / era una calavera de caballo / y el aire una manzana oscura” (vv. 4-6, “Ruina”). A veces esta transformación es traumática y provoca el sufrimiento de quienes la viven. En muchas ocasiones el sufrimiento se traduce en términos de mutilación: “Todo está roto por los tibios caños / de una terrible fuente silenciosa” (vv. 33-34, “Paisaje de la multitud que orina”). Es decir, no siempre se trata de una transformación deseada y, sin embargo, nadie se escapa de ella. La fuerza del amor es tal que siempre buscará su propia perpetuación a través de los seres vivos, y aún a costa de su voluntad. En los versos que siguen, la voz del poeta expresa muy claramente la trágica disyuntiva: a pesar del dolor que causa el amor, “Este fuego casto para mi deseo. / Esta confusión por anhelo de equilibrio. / Este inocente dolor de pólvora en mis ojos” (“Luna y panorama de los insectos”, vv. 57-59), el sufrimiento es necesario, pues “aliviará la angustia de otro corazón / devorado por las nebulosas” (vv. 60-61). El dolor de alguien será el alivio de otro: “No nos salva la gente de las zapaterías / ni los paisajes que se hacen música al encontrar las llaves oxidadas. / Son mentira los aires. Sólo existe / una cunita en el desván / que recuerda todas las cosas” (vv. 64-66). La cunita que resguarda, en un desván, los nacimientos, es aquella que recuerda todas las cosas, todo lo que ha sido absorbido por la angustiante circularidad.

Finalmente, el dilema que refuerza el tono inestable y contradictorio del poema consiste en tener que escoger entre la circularidad de la serpiente, que representa el triunfo del cambio, de la fuerza del amor, o la permanencia de la diminuta individualidad:

Y la luna.
Pero no la luna.
Los insectos.
Los insectos solos,
crepitantes, mordientes, estremecidos, agrupados,

y la luna
con un guante de humo sentada en la puerta de sus derribos.
¡¡La luna!!

(vv. 67-74)

La luna se proyecta como la fuerza de renovación que, como se veía en las reflexiones de Eliade, asegura la continuidad de la vida, pero siempre a expensas de los seres individuales, que, en este caso, son los insectos que en su soledad se apilan como víctimas de esa circularidad aplastante.²⁵⁹

El cierre de “Luna y panorama de los insectos” guarda consonancias interesantes con un texto poco recordado de Lorca, que data de su juventud. Me refiero al prólogo de *El maleficio de la mariposa* donde también presenta los insectos como las primeras víctimas del amor:

El amor pasaba de padres a hijos como una joya vieja y exquisita que recibiera el primer insecto de las manos de Dios. Con la misma tranquilidad y la certeza que el polen de las flores se entrega al viento, ellos gozaban del amor bajo *la hierba húmeda*.

Pero un día... hubo un insecto que quiso ir más allá del amor. Se prendó de una visión de algo que estaba muy lejos de su vida... Quizá leyó con mucha dificultad algún libro de versos que dejó abandonado sobre el musgo un poeta de los pocos que van al campo, y se envenenó con aquello de “yo te amo, mujer imposible”.²⁶⁰

En este prólogo Lorca también adelanta a su público lector el fatídico final de su obra (cuyo mensaje, no está de más decir, fue poco entendido en su momento): “Inútil es decir que el enamorado bichito se murió. ¡Y es que la Muerte se disfraza de Amor!”. Más allá de la perspectiva tradicional del amor-pasión, de la “muerte por amor”, lo que creo ver aquí son los orígenes de una concepción contradictoria de la vida que condicionaría su visión poética del mundo.

²⁵⁹ Eliade habla de la disolución de la “forma” manifestada en los ritos orgiásticos de cada civilización y en la sepultura de las semillas en la tierra: “Tanto en el plano vegetal como en el plano humano, estamos en presencia de un retorno a la unidad primordial, a la instauración de un régimen «nocturno» en el cual los límites, los perfiles, las distancias son indiscernibles”, *Mito y realidad*, p. 13.

²⁶⁰ Federico García Lorca, *El maleficio de la mariposa*, Piero Menarini (ed.), Cátedra, Madrid, 1999, p. 87.

2.5. LA HOMOSEXUALIDAD EN “ODA A WALT WHITMAN”

Al desarrollar su visión poética del amor, el poeta parece pasar de la elaboración de un universo mítico en abstracto —regido por la fuerza del Amor— a su materialización en una relación amorosa concreta, a menudo protagonizada por un yo poético y un misterioso otro. Es por eso que he dejado hasta el final de esta primera parte un tema que late compulsivamente a lo largo de los poemas aquí analizados: el de la homosexualidad. La transfiguración poética de la homosexualidad aparece, más que en ningún otro poema, en “Oda a Walt Whitman”. Si bien este asunto ha sido ampliamente comentado por los biógrafos de Lorca (Ian Gibson es, desde luego, aquel que lo ha investigado más a fondo), no siempre ha sido analizado como una pieza clave para entender la visión poética de *Poeta en Nueva York*.²⁶¹

Según el manuscrito, la “Oda a Walt Whitman” data del 15 de junio de 1930. Es decir, tal y como concluye Anderson, el poeta lo habría terminado de escribir a bordo del *Manuel Arnús*, durante el viaje de vuelta de Cuba a Nueva York, es decir, antes de emprender el viaje en barco que lo llevaría de vuelta a su país natal. Dada la extensión del poema, Anderson plantea la posibilidad de que Lorca hubiese comenzado a escribirlo en Cuba, o incluso estando todavía en Nueva York.²⁶² El hecho de que haya sido escrito en las postrimerías de su viaje permite interpretar la “Oda a Walt Whitman” en el contexto de las muy diversas experiencias vividas por el poeta a lo largo de su estancia en América. El poema, como su nombre indica, es una alabanza a la homosexualidad del poeta norteamericano y una feroz crítica a aquellos otros homosexuales que

²⁶¹ Uno de los primeros en señalar esta posibilidad fue Luis Cernuda, en sus *Estudios sobre poesía española contemporánea* (1957), donde refiriéndose a *Poeta en Nueva York*, señaló lo siguiente: “Acaso en la ‘Oda a Walt Whitman’ esté el corazón mismo del libro, al menos en ella da voz el poeta a un sentimiento que era razón misma de su existencia y de su obra”. En Cernuda, *Prosa I*, Derek Harris y Luis Maristany (eds.), Siruela, Madrid, 1993, pp. 211-212.

²⁶² Véase Anderson, “Introducción” a *Poeta en Nueva York*, ed. cit., p. 59.

no asumen su condición de la misma manera. La oda inicia con una reflexión sobre unos jóvenes trabajadores de la ciudad y la posible relación entre ellos y el mundo natural a su alrededor:

Por el East River y el Bronx
los muchachos cantaban enseñando sus cinturas,
con la rueda, el aceite, el cuerpo y el martillo.
Noventa mil mineros sacaban la plata de las rocas
y los niños dibujaban escaleras y perspectivas.

(vv. 1-5)

Con este arranque el poema coloca a los muchachos en una zona fronteriza entre la ciudad (el barrio del Bronx) y la naturaleza (el East River). Si bien el río, por su proximidad a la ciudad, puede contagiarse de algunas de las connotaciones negativas asociadas con la gran urbe, lo cierto es que, aún en un entorno plenamente urbanizado, el mundo natural parece afirmarse y reclamar su lugar. De ahí la imagen, hasta cierto punto idílica, de los muchachos, que se presenta a continuación y que propone una relación sensual y simbiótica entre ellos, lo mismo que entre la ciudad y el río: “los muchachos cantaban enseñando sus cinturas” (v. 2). Pero si la primera estrofa intenta destacar la compenetración que los muchachos podrían tener con la naturaleza, es sólo para demostrar que —a pesar de su cercanía al río— el lazo no se establece:

Pero ninguno se dormía,
ninguno quería ser el río,
ninguno amaba las hojas grandes,
ninguno, la lengua azul de la playa.

(vv. 4-9)

La adversativa “pero” (junto con el pronombre indefinido “ninguno”) indica que, a pesar del trabajo físico —que consiste en la extracción de los recursos naturales—, y a pesar del contacto directo que tienen con la tierra y con los ríos, los muchachos se encuentran, de hecho, poco compenetrados con el medio natural. Ninguno busca *ser uno* con el río, ni con las hojas, ni con la “lengua azul de la playa”. Las siguientes estrofas (vv. 10-19) seguirán una dinámica similar. Ahora son los

muchachos situados “entre el East River y el Queensborough” (v. 10) los que luchaban “con la industria”, mientras el cielo “desembocaba por los puentes y los tejados / manadas de bisontes empujadas por el viento” (vv. 14-15). Pero, de nuevo, ninguno de los muchachos se siente identificado con el mundo natural a su alrededor: “Pero ninguno se detenía, / ninguno quería ser nube, / ninguno buscaba los helechos” (vv. 16-19).

Hasta aquí el poema establece un esquema que se podría simplificar de la siguiente manera: los muchachos trabajadores, aun estando cerca de la naturaleza, no quieren ni buscan compenetrarse con ella. En los versos 24-28 retoma esta misma idea y la extrapola para aplicarla, no sólo a los muchachos, sino a toda la ciudad de Nueva York. Es por eso que, a la ciudad formada entre ríos, a la “Nueva York de cieno” (v. 24), a la ciudad fabricada “de alambres y de muerte” (v. 25), le hace falta una especie de mesías, que establezca un equilibrio entre lo artificial y lo natural.

En las preguntas que articulan los versos siguientes encontramos una primera alusión implícita a la figura de Walt Whitman: “¿Qué ángel llevas oculto en la mejilla?”, le pregunta el poeta a la ciudad, “¿Qué voz perfecta dirá las verdades del trigo? / ¿Quién, el sueño terrible de tus anémonas manchadas?” (vv. 26-28).²⁶³ Estos últimos tres versos, que se unen por el uso retórico de la interrogación, son el prelude que introducirá, por primera vez, al poeta homenajeado. Me detengo en ellos porque sugieren elementos interesantes respecto de la visión compleja que Lorca tiene, tanto de la ciudad, cuanto del papel que desempeña el autor de *Leaves of grass* dentro de ella. En primer lugar, aparece la idea de que la ciudad resguarda al hombre que devolverá la esperanza perdida: “¿Qué ángel llevas oculto en la mejilla?” (v. 26). Mediante el recurso de la personificación, el poema sugiere que, en el *cuerpo* de la ciudad, en su mejilla, se esconde un ángel que “dirá las

²⁶³ El soneto “Adam” (en *Poesía I, Obras completas*, 1989, ed. cit., p. 399), escrito también durante la estancia del poeta en América, canta lo siguiente: “Adam sueña en la fiebre de arcilla / un niño que se acerca galopando / por el doble latir de su mejilla” (vv. 9-11). Sobre este soneto me ocuparé en el próximo capítulo.

verdades del trigo” —es decir, las verdades de una naturaleza que, aunque mutilada por el hombre, puede reproducirse y reafirmarse (más adelante el poema anunciará “la llegada del reino de la espiga”, v. 137)— pero también las verdades de la ciudad: “el sueño terrible de tus anémonas manchadas” (v. 28). El poema busca, pues, la voz de un poeta como el remedio angelical que restablecerá una relación armoniosa entre naturaleza y ciudad.²⁶⁴

La próxima estrofa presenta ya expresamente la figura del poeta decimonónico. Hasta ahora las ideas del poema se habían desarrollado en torno a la relación simbiótica, a la vez que conflictiva, que existe entre ciudad y naturaleza. A partir de ahora parece haber una transición, conforme dicha oposición (naturaleza/ciudad) se proyecta sobre el asunto de la homosexualidad. En estos versos habría que destacar, primero, la aparición de la apóstrofe lírica:²⁶⁵ “Ni un solo momento, viejo hermoso Walt Whitman, / he dejado de ver tu barba llena de mariposas, / ni tus hombros de pana gastados por la luna” (vv. 29-31). Según Lorca, Walt Whitman ha logrado lo que los muchachos trabajadores ignoraban que fuese posible: *ser uno* con la naturaleza. Es decir, Whitman encarna simbólicamente todo cuanto el granadino busca en las primeras cuatro estrofas del poema y, por lo mismo, es el personaje ideal al que el poeta aspira emular. Lo curioso es que, conforme avanza la

²⁶⁴ En la visión de Lorca, Nueva York no se opone, en principio, a la naturaleza. De hecho, desde su inicio este poema describe una naturaleza que *forma parte* de la ciudad misma. Quizás habría que recordar que en muchos otros poemas del ciclo neoyorquino la naturaleza no se presenta como un elemento pasivo y cargado de inocencia, sino todo lo contrario, como un elemento que irrumpe e invade ferozmente el entorno citadino para allí establecer su supremacía. Se trata, por tanto, de una lucha entre el hombre y la naturaleza por dominar el territorio. Como ejemplo, véanse los siguientes versos: “Que ya las cobras silbarán por los últimos pisos. / Que ya las ortigas estremecerán patios y terrazas. / Que ya la Bolsa será una pirámide de musgo” (“Danza de la muerte”, vv. 80-82).

²⁶⁵ La apóstrofe lírica tiene la virtud de establecer un puente meta-textual entre lo que el poema dice y lo que el poeta opina. A ello se refiere María Victoria Utrera al sintetizar las características principales de la oda clásica que tanta presencia tiene en la literatura contemporánea. Más allá de los rasgos que con más frecuencia se atribuyen a las odas y a los himnos —“deseo de alabanza de los dioses” y “celebración de eventos diversos”—, ella encuentra que lo propio de la oda, a diferencia del himno, es el desarrollo de la apóstrofe lírica para establecer un tono más íntimo. Véase Utrera, “Consideraciones estructurales sobre la oda”, *Philologia Hispalensis*, Sevilla, 1998, núm. 12, p. 269. Las ideas que esta crítica desarrolla se basan en buena medida en las consideraciones hechas por Wolfgang J. Kayser en torno a los géneros líricos. Cfr. W. J. Kayser, *Interpretación y análisis de la obra literaria*, Gredos, Madrid, 1972, pp. 449-460. Aun así, Utrera tiene mucho propio que decir sobre la influencia de la oda en la poesía española de los años treinta.

lista de atributos físicos que Lorca “ni un solo momento” deja de “contemplar”, su mirada se va inclinando cada vez más hacia una exaltación erótica de tipo homosexual:

ni tus muslos de Apolo virginal,
ni tu voz como una columna de ceniza;
anciano hermoso como la niebla,
que gemías igual que un pájaro
con el sexo atravesado por una aguja,
(vv. 32-36)

Walt Whitman absorbe la visión del poeta granadino. Este advierte la naturaleza apolínea de Whitman: es epítome de la belleza, de la sabiduría y protector de la naturaleza. Lorca destaca la hermosura del norteamericano, tan inaprehensible como la niebla, pero (no menos importante) subraya también su condición “virginal”. Al alabar sus atributos físicos, no olvida la voz de Whitman, que se alza tan alto como una “columna de ceniza”. La imagen de la *ceniza* es importante aquí. La voz evocada es aquella que traspasa el tiempo y el espacio a través del acto poético, pero es también aquella que agoniza en el acto sexual: “que gemías igual que un pájaro / con el sexo atravesado por una aguja” (vv. 35-36). Desde luego no es casual el que, después de invocar la virginidad de Apolo, Lorca nos hable de un “sexo atravesado por una aguja”, porque la imagen que finalmente nos quiere ofrecer de Whitman es la de un hombre que se reprime sexualmente: “enemigo del sátiro, / enemigo de la vid, / y amante de los cuerpos bajo la burda tela” (vv. 36-39). Según esta perspectiva, Whitman es enemigo de la lascivia, del vino y, muy importante, un hombre que hace todo lo posible por ocultar su deseo “bajo la burda tela”. Aquí nos encontramos con una de las ideas claves que marcarán la pauta interpretativa del poema: si Whitman es un poeta de la naturaleza, su ejemplaridad consiste, no en entregarse libremente a su deseo sexual, sino al contrario, en esconderlo, en sublimarlo. Por otra parte, resulta evidente que Lorca es el único que puede desvelar “la burda tela” detrás de la cual Walt Whitman se esconde en el acto sexual.

Mientras el poeta norteamericano se oculta, Lorca traspasa “la burda tela” y *no deja de ver*, “ni un solo momento”, aquella “hermosura viril”, la de un poeta “que en montes de carbón, anuncios y ferrocarriles / soñabas ser un río y dormir como un río” (vv. 40-42). El poeta celebra que Walt Whitman haya soñado dormir “con aquel camarada que pondría en tu pecho / un pequeño dolor de ignorante leopardo” (vv. 43-44), pero sólo porque se trata de un amor soñado, mas no consumado.

A partir de este momento, y una vez que la figura de Walt Whitman ha logrado, aparentemente, unir naturaleza y ciudad, la nueva lucha será entre aquel que “vela” su homosexualidad y aquellos otros que descaradamente la exhiben. Al epíteto de Walt Whitman, “Apolo virginal” (v. 32), se unen “Adán de sangre”, “Macho” y “hombre solo en el mar” (vv. 45-36). Este ideal masculino y solitario, según la perspectiva de Lorca, se ve directamente confrontado por una homosexualidad —enunciada bajo el apelativo despectivo de “maricas”— que se exhibe y se ejerce en libertad por los rincones de toda la ciudad: “por las azoteas, / agrupados en los bares, / saliendo en racimos de las alcantarillas, / temblando entre las piernas de los chauffeurs / o girando en las plataformas del ajenjo” (vv. 47-51). Estos otros homosexuales no perdonan a Whitman el que oculte su deseo y por lo mismo buscan denunciarlo en público: “¡También ése! ¡También! Y se despeñan / sobre tu barba luminosa y casta” (vv. 53-54). La caracterización de Walt Whitman como natural, puro y sereno choca con aquellos “maricas” ruidosos (“muchedumbre de gritos y ademanes”, v. 56), que según Lorca se mueven “como los gatos y como las serpientes”, v. 57; y que se ofrecen ellos mismos, en gozosa asunción, como “carne para fusta / bota o mordisco de los domadores” (vv. 59-60).

Para Lorca la diferencia radical entre la homosexualidad de Walt Whitman y la de los “maricas” es que, mientras éstos persiguen el placer perecedero del orgasmo yermo, el poeta norteamericano busca, aún sin lograrlo, una experiencia que tenga mayor trascendencia. Y aquí

llegamos a uno de los momentos álgidos del poema, clave central de la poética lorquiana, como también de la visión de mundo que late por todo el poemario neoyorquino. Si Walt Whitman renuncia a un ejercicio libre de su sexualidad, según Lorca es porque busca un fin más elevado; es decir, a su juicio, la sexualidad debe cumplir una función dentro de una visión orgánica del mundo y relacionarse en plena consonancia con *un todo*: “Tú buscabas un desnudo que fuera como un río” (v. 73). En el río, Lorca encuentra una imagen que le permite no sólo expresar el flujo sanguíneo de la naturaleza, sino también relacionar esta fluidez con la fuerza de la sexualidad, lo mismo que con la fertilidad de una vida natural eternamente renovada.²⁶⁶ De ahí la importancia del verso siguiente: “Toro y sueño que junte la rueda con el alga” (v. 74). En este alejandrino nos encontramos con cuatro imágenes distintas que Lorca funde para conformar una sola realidad mítica o poética superior. El placer de la relación sexual no tiene sentido si no está acompañado del misterio y de la profunda espiritualidad que habitan el mundo del sueño. Estos dos elementos, “toro” y “sueño”, deben unirse para lograr la eternidad cíclica propia de la naturaleza. En definitiva, lo que aborrece el poeta es que la relación sexual no rinda frutos y no se inscriba en el ciclo eterno de la vida. Según Lorca, si la relación sexual no engendra vida nueva —cosa imposible desde luego entre personas del mismo sexo— dicha relación debe evitarse. Y de ahí la extraña contradicción de que un poeta como Lorca, en nombre de la naturaleza, proponga que el deseo homosexual deba siempre sublimarse.²⁶⁷ Si la trascendencia no es posible en la relación homosexual, entonces la

²⁶⁶ Recordemos la importancia que Tatiana Aguilar-Álvarez (“Edición crítica de «Poema doble del lago Edem» de Federico García Lorca”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 2004, núm. 1, pp. 45-77) concede al agua en “Poema doble del lago Eden”, un poema que, aunque de forma más ambigua, también habla sobre el despertar sexual y la angustia amorosa del poeta.

²⁶⁷ Refiriéndose justamente a esta paradoja que cree entrever en la “Oda a Walt Whitman”, Cernuda (*op.cit.*, p. 212) escribió lo siguiente: “puede lamentarse que dicho poema sea tan confuso, a pesar de su fuerza expresiva; pero el autor no quiso advertir que, asumiendo ahí una actitud contradictoria consigo mismo y con sus propias emociones, el poema resultaría contraproducente.”

única solución aceptable es el ocultamiento y el sufrimiento.²⁶⁸ Por ello nos resulta tan triste, por no decir trágica, la imagen que la oda finalmente nos ofrece de Whitman: “Tú buscabas un desnudo que fuera como un río. / Toro y sueño que junte la rueda con el alga, / padre de tu agonía, camelia de tu muerte / y gimiera en las llamas de tu Ecuador oculto” (v.73-76).

Los versos que siguen explican y defienden esta misma idea, como si la abstención sexual fuese un deber: “es justo que el hombre no busque su deleite / en la selva de sangre de la mañana próxima” (vv. 77-78). La mañana próxima es el futuro más inmediato: corresponde, por lo mismo, al placer sexual cuyo fin inmediato es simplemente la eyaculación sin cauce. No todos están destinados a engendrar, opina Lorca, pero quienes viven esa frustración deben sublimar su deseo: “El cielo tiene playas donde evitar la vida / y hay cuerpos que no deben repetirse en la Aurora” (vv. 79-80). Finalmente, los amores pasajeros no engendrarán vida orgánica y durarán lo que una brisa ligera e intrascendente: “mañana los amores serán rocas y el Tiempo / una brisa que viene dormida por las ramas” (vv. 90-91). Si bien Lorca celebra la supuesta decisión de Whitman de sublimar sus deseos, de todos modos reconoce que, al hacerlo, el poeta norteamericano queda atado a una vida de sufrimiento.

Ahora bien, el Whitman de Lorca se relaciona así con la figura de Cristo, que también tiene una presencia importante en el poema; al igual que Jesús, Whitman se habría sacrificado en aras de una concepción ideal del amor. Sin la posibilidad de consumir un amor trascendente que dé

²⁶⁸ John K. Walsh sugiere una interpretación totalmente opuesta a la que aquí planteo. El crítico cree ver en este poema la denuncia de Lorca hacia aquellos que barren denotativamente con toda homosexualidad, por el mero hecho de que el amor homosexual no se reproduce, sin detenerse en las circunstancias individuales de los hombres, entre ellos Walt Whitman: “the injustice is that a panoptic sexual category has been manufactured to swallow Whitman as well as those he would notice to be the slithering, loathsome subtypes of the city” (“A Logic to in Lorca’s «Ode to Walt Whitman»”, en Emilie L. Bergmann y Paul Julian Smith (eds.), *¿Entiendes? Queer Readings, Hispanic Writings*, Duke University Press, Durham, 1995, p. 262). Me parece que Walsh, como muchos otros críticos, suscriben el drama homosexual de Lorca a una mera aceptación social. Esta razón, sin embargo, no hace justicia a la profundidad y complejidad con que el poeta transfigura poéticamente su drama vital.

frutos, sólo queda asumir una vida de frustración, sin consuelo alguno: “Agonía, agonía, sueño, fermento y sueño. / Éste es el mundo, amigo, agonía, agonía” (vv. 81-82). Sublimar el deseo o engendrar muerte parecen ser las únicas alternativas. Sin embargo, en otro momento de la oda se vislumbra tenuemente la posibilidad de otra solución. Hacia el cierre del poema, Lorca introduce un repentino cambio de tono. Ahora sereno y sosegado, y empleando palabras que suenan casi como un arrullo, vuelve a dirigir su canto cariñoso al poeta neoyorquino:

Y tú, bello Walt Whitman, duerme a orillas del Hudson
con la barba hacia el Polo y las manos abiertas.
Arcilla blanda o nieve, tu lengua está llamando
camaradas que velen tu gacela sin cuerpo.
(vv. 127-130)

En este retrato final de Walt Whitman —en que el poeta es visto “con la barba hacia el Polo y las manos abiertas” (v. 128)— es difícil no percibir una nueva versión de la pasión de Cristo. El poeta decimonónico duerme en el límite entre el río Hudson (naturaleza) y el corazón de la ciudad de Nueva York y desde allí llama, con su “lengua”, a “camaradas” —hermanos en consonancia espiritual, como Lorca— para que “velen tu gacela sin cuerpo” (v. 130). Dentro de un panorama desolador en que el deseo sexual debe trascender en engendramiento o sublimación, se abre, sin embargo, una pequeña rendija de esperanza. La voz de Lorca, de poeta a poeta, solicita un último deseo antes de callar él mismo también:

Quiero que el aire fuerte de la noche más honda
quite flores y letras del arco donde duermes
y un niño negro anuncie a los blancos del oro
la llegada del reino de la espiga.
(vv. 134-137)

Walt Whitman trasciende, no porque participe en el ciclo de la vida engendrando hijos, sino porque su voz, su lengua, su poesía, traspasan espacio y tiempo y llegan hasta aquellos que pueden

continuar practicando los mismos valores espirituales. La voz lírica pide descanso para el poeta, “Duerme: No queda nada” (v. 131), y lo invita a participar en la resurrección de vida nueva (“el reino de la espiga”) que confía llegará pronto, de mano de “un niño negro”. Así, a través de la voz, del canto y de la poesía, el poema busca restituir la naturaleza a su cauce orgánico. Cuando, por fin, “No queda nada” (v. 127), la poesía, al igual que la espiga, es aquello que permanece, que trasciende, tanto en la voz de Walt Whitman, como en la oda del propio Lorca.

SEGUNDA PARTE:

LA FORMA POÉTICA EN *POETA EN NUEVA YORK*

3.1. LA TRANSICIÓN DEL PLANO VITAL AL PLANO POÉTICO

En “Oda a Walt Whitman” Lorca rechaza la homosexualidad porque no conlleva una unión trascendental que fructifique en el nacimiento de un hijo. La angustia ante la imposibilidad de engendrar es uno de los grandes temas de toda la obra de Lorca, tal y como señalara José Ángel Valente en su ensayo “Pez luna”,²⁶⁹ pero su sombra se hace sentir con especial intensidad en todo cuanto Lorca escribió en Nueva York. Es también la temática principal del poema “Adam”, igualmente escrito durante la estancia del poeta en América. El poema arranca así:

Árbol de Sangre riega la mañana
por donde gime la recién parida.
Su voz deja cristales en la herida
y un gráfico de hueso en la ventana.

Mientras la luz que viene fija y gana
blancas metas de fábula que olvida
el tumulto de venas en la huida
hacia el turbio frescor de la manzana,
(vv. 1-8)²⁷⁰

Es curioso que, aunque los primeros dos cuartetos de este soneto nos ofrecen imágenes alusivas al parto doloroso de una mujer, que suponemos representa la figura de Eva, el poema, sin embargo, centra su atención en otro nacimiento que sucede en el mundo del sueño de Adam, la figura masculina protagónica: “Adam sueña en la fiebre de la arcilla / un niño que se acerca galopando / por el doble latir de su mejilla” (vv. 9-11). Desde el momento de su creación, y desde su condición

²⁶⁹ José Ángel Valente, “Pez luna”, *Trece de Nieve*, Madrid, 1976, núms. 1-2, pp. 191-201.

²⁷⁰ *Poesía I, Obras completas*, M. García-Posada (ed.), Akal, Madrid, 1989, p. 399.

mortal (“en la fiebre de la arcilla”) Adam sueña con la figura de un niño, hijo suyo, que late en sus entrañas y que puede nacer desde su ser. El problema es que, en otro plano de la realidad, de naturaleza trascendental y sombría, hay otro Adán, oscuro, cuyo sexo neutral y yermo, frustra aquel nacimiento y transforma el niño nacido en un niño nonato, condenado a una muerte lenta y dolorosa: “Pero otro Adán oscuro está soñando / neutra luna de piedra sin semilla / donde el niño de luz se irá quemando” (vv. 12-14). El soneto muestra, pues, el desdoblamiento de la figura masculina, su partición en dos: la fecundidad potencial de uno es cancelada por la impotencia del otro. Ese otro se sitúa en una realidad oscura que no es otra que la realidad del mundo homosexual.

En efecto, la transfiguración poética de la homosexualidad está íntimamente relacionada con la figura del niño no nacido, el niño no engendrado. Para James Valender, varios de los poemas que conforman *Poeta en Nueva York* revelan “un angustiado anhelo de trascendencia que se expresa en términos de una búsqueda del niño”.²⁷¹ Al analizar “Infancia y muerte” —un poema suelto que Lorca envió a Rafael Martínez Nadal durante su estancia en Nueva York— el crítico identifica una dinámica similar a la que acabamos de ver en “Adam”: “La muerte anunciada en el título de este poema se refiere, desde luego, a la anulación de esa potencialidad de vida nueva que el poeta presiente, pero que no logra desencadenar; el niño, al no ser liberado, se asfixia, se ahoga o, como en este poema, es «comido por las ratas»”.²⁷² Es decir, en este poema Lorca nos habla de un nacimiento potencial que, aunque se presiente, no logra cruzar el umbral hacia la realidad, de un nacimiento frustrado cuya constante cancelación se experimenta como la muerte o agonía de algo que todavía no vive. Aludiendo a un ciclo vital de transformación similar al que hemos planteado aquí, el crítico reconoce también la obligación en que el poeta se encuentra de pasar por

²⁷¹ James Valender, “Altolaguirre y Lorca: el niño y el desnudo”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 1994, núm. 1, p. 103.

²⁷² *Loc. cit.*

una muerte para lograr la vida: “el poeta se encuentra arrinconado entre dos formas de muerte: si no logra unirse con el niño, algo vital en él se muere; pero, para lograr esa unión, igualmente tiene que pasar por una «muerte»”.²⁷³ El dilema en “Infancia y muerte” parece ser el mismo que se entreveía en la “Oda a Walt Whitman”: si el amor no engendra ese niño potencial, el poeta muere; lograr la unión, supone también otro tipo de muerte, que no es otra cosa que, según la lectura que aquí se presenta, la traición imposible que significa renunciar a la homosexualidad.

Como ya se ha dicho, el primero en reflexionar a fondo sobre el tema del niño no engendrado fue José Ángel Valente. Para el poeta gallego, la obra entera de Lorca se construye a partir de una voz, no de júbilo, sino de llanto; un llanto oculto, que se desahoga, encerrado en sí mismo, y sobre el cual sólo podemos percibir, como en el cante hondo, un eco desgarrador: “un llanto en profundidad que no se oye directamente, sino como si sonara en un abovedado recinto (‘de la cueva salen / largos sollozos’) que podría ser el oscuro caparazón del llanto mismo”.²⁷⁴ El origen del llanto se oculta, dice Valente, porque se trata de una pena enigmática, inexplicable, imposible de articular de manera acabada. Es una pena que busca hablar desde la muerte y que habita obsesivamente al poeta: es la pena del niño muerto. Presente desde el *Libro de poemas*, como señala Valente, el tema del “niño muerto” cobra especial importancia en el *Romancero gitano*, pero no es sino hasta la estancia del poeta en América cuando la temática alcanza un punto de tensión máximo: “Lo que Lorca había escrito antes o iba a escribir después ha de referirse a ese punto de extrema tensión respecto del cual se ordenan con desigual proximidad o intensidad sus últimos poemas o su teatro último”.²⁷⁵

²⁷³ *Loc. cit.*

²⁷⁴ José Ángel Valente, “Pez luna”, *Trece de Nieve*, Madrid, 1976, núms. 1-2, p. 191.

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 193.

Aunque para desarrollar esta temática, el poeta gallego recurre al análisis de pasajes procedentes de diversas obras de García Lorca, al principio concentra su atención en la obra experimental *Así que pasen cinco años* (que data de 1929-1930, pero que permaneció inédita en vida del autor). El niño que muere en el primer acto de la obra llora y niega su propia muerte. Al hacerlo, dice Valente, se sitúa en un umbral existencial: “Enigma, pues, de la absoluta presencia absolutamente negada. Niega el niño la muerte [...] y queda así niño-muerto-viviente, reaparecido (que no resucitado), insepulto”.²⁷⁶ El niño que niega su muerte acontecida representa la traumática muerte, pero también, dice Valente, la infancia e inocencia perdida del poeta, todo ello concentrado en una sola imagen. Esta imagen es suficiente para entender la consonancia de estas ideas con la poética del ciclo-vital aquí estudiada. Falta, sin embargo, entender de qué manera se relaciona esta reflexión con el tema de la homosexualidad. Sobre este respecto, Valente hace notar que el llanto *del y por* el niño muerto de *Así que pasen cinco años* viene acompañado, como *contrapunto absoluto*, del llanto por el niño no engendrado:

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. [...] Porque sólo el Hijo, en un contexto sacro, es protagonista de la resurrección. Pero aquí, en el oscuro territorio de la voz que aquí consideramos, el hijo no nace o sólo muere. [...] Porque el hijo realmente no ha nacido; el niño no engendrado es la otra faz del niño muerto de la propia infancia que se ha negado a morir y no puede, por tanto, resucitar. Porque la resurrección exige el ingreso en la muerte. Tal es el escueto sentido de toda iniciación.²⁷⁷

De acuerdo con la reflexión de Valente, la imposibilidad de engendrar cancela toda posibilidad de salvación o redención. El hijo no engendrado, a diferencia del hijo que muere, no tiene acceso a la resurrección y, por tanto, no participa del ciclo vital: “El río seco de la no fecundación es la otra

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 194.

²⁷⁷ *Ibid.*, p. 195.

cara de la muerte que toma forma definitiva en el período crítico de 1929-1930. Lorca sintió con particular acuidad esa muerte segunda o forma primitiva de la muerte que sería la imposibilidad de engendrar”.²⁷⁸ Según Valente, en la misma línea que aquí proponemos, la poesía lorquiana está íntimamente ligada con una configuración mítica basada en la creación y la generación. En este universo la “no seminalidad del eros” es incluso más negativa que la muerte, porque no permite al ser participar del proceso regenerativo: “El niño de la infancia insepulta será así un muerto doblemente irrescatable”.²⁷⁹ Para el poeta gallego la “maldición original”, sobre la cual Lorca vierte su angustia vital, se deriva de un hecho muy sencillo: para engendrar, el eros tiene que escindirse, es decir, convertirse en dos para que luego esos dos puedan complementarse y formar un uno. El problema es que, cuando el eros se escinde en dos partes iguales, que es lo que ocurre en una relación homosexual, el amor no puede germinar. Valente pone como ejemplo los versos 36-37 de “Luna y panorama de los insectos: “Las manzanas son únicas. / Las dalias son idénticas”. El eros homosexual es, en esencia, un eros no germinativo: “Todos los movimientos de ese eros que no genera, convergen en la muerte; la reconstitución de lo uno se opera en la extinción”.²⁸⁰ En otras palabras, el único lugar en el cual el eros escindido en dos mitades iguales puede lograr la unión es en el espacio de la muerte.

El panorama no podría ser más sombrío, pero Valente, de manera consciente o inconsciente, ofrece luego una apertura de alivio y esperanza en el mundo de la poesía. Señala que en el universo poético lorquiano el único elemento que entraña, de manera ambivalente, la realización del eros y al mismo tiempo su extinción es la luna. Y luego explica cómo, a partir de este elemento, Lorca crea la figura mitológica del pez luna: “Ese animal no tiene más naturaleza, aunque existe en la

²⁷⁸ *Loc. cit.*

²⁷⁹ *Ibid.*, p. 196.

²⁸⁰ *Ibid.*, p. 201.

naturaleza, que la que recibe en la mitogénesis característica de este mundo poético”.²⁸¹ En el mundo de la mitogénesis es posible que el ser escindido pueda engendrar: “La luna, el pez luna, son el símbolo de la realización-extinción de un eros que niega la cópula, el engendramiento”.²⁸² El coito imposible se proyecta en un “coito cósmico y sombrío” que, al plasmarse en un universo poético, es capaz de revertir el proceso y lograr la creación. Es decir, el poeta no puede engendrar en el plano de la experiencia vital, pero sí lo puede hacer en el plano de la creación poética.

La transición del niño no engendrado del plano de la vida real al plano poético es, según mi entender, la temática central que se esconde tras el poema “Iglesia abandonada (Balada de la Gran Guerra)”. El poema figura en la sección “Los negros”, pero, tal como señalé en otra parte de este trabajo, nada tiene que ver —en principio— con la vida de los negros que sí es el motivo principal de los otros dos poemas del apartado. Por otra parte, sólo la presencia de las “negras cabezas de los soldados agonizantes” (v. 17) y el “tropel de los regimientos” (v. 28) podrían justificar tal vez el subtítulo “Balada de la Gran Guerra”. Como también señalé al principio del trabajo, la poca relación entre el título y el cuerpo de este poema (y de otros poemas del libro) parece ser un indicio de que el lector se trasladará al universo poético propio de Lorca. El poema inicia con la aparición de un “yo” que narra, en primera persona y en pretérito imperfecto, la supuesta pérdida de un hijo:

Yo tenía un hijo que se llamaba Juan.
Yo tenía un hijo.
Se perdió por los arcos un viernes de todos los muertos.
Lo vi jugar en las últimas escaleras de la misa,
(vv. 1-4)

Hasta aquí la narración se presta perfectamente a una lectura realista: se trata de un hijo que se perdió en los entornos de una iglesia (se deduce el lugar por el título del poema) durante el “Día de

²⁸¹ *Loc. cit.*

²⁸² *Loc. cit.*

Todos los Santos”. Los “arcos”, sin embargo, al igual que el “hueco” del “Nocturno del hueco”, parecen posibilitar una transición entre dos mundos y dos realidades: el mundo de los vivos y el mundo de los muertos. El padre vio al hijo perderse cuando cruzó por los arcos hasta alcanzar a los muertos y, puesto que no puede cruzar este umbral sin morir, sólo le queda reclamar a gritos su regreso desde aquellos elementos que acompañan el tránsito al más allá: “He golpeado los ataúdes. ¡Mi hijo! ¡Mi hijo! ¡Mi hijo!” (v. 6).

El niño lleva a cabo acciones que no se corresponden con el plano de realidad que parecía primar en los primeros versos: “y echaba un cubito de hojalata en el corazón del sacerdote” (v. 5). En el mundo real, el yo lírico no podía pasar al terreno de la muerte; sin embargo, el poema hace que aquel tránsito sea posible en el plano de la expresión poética. Es decir, la búsqueda del hijo se traslada al terreno de las palabras, logrando que la conexión entre los dos mundos se represente también en el plano de la expresión poética:

Saqué una pata de gallina por detrás de la luna, y luego
comprendí que mi niña era un pez
por donde se alejan las carretas.
Yo tenía una niña.
Yo tenía un pez muerto bajo la ceniza de los incensarios.
Yo tenía un mar ¿de qué? Dios mío. ¡Un mar!
(vv. 7-12)

La poesía ha logrado llegar a aquel espacio de muerte al que, en principio, el yo lírico no podía acceder. Desde aquí las cosas guardan otro tipo de conexión que no obedece a parámetros lógicos o racionales, sino a una transformación poética de elementos. El yo lírico puede ahora asimilar que el niño sea una niña, un pez muerto y un mar, todo a la vez. Ha logrado, gracias a la expresión poética, cruzar el umbral. Ahora se encuentra explorando la iglesia que pasa a pertenecer al mundo de los muertos: “Subí a tocar las campanas, pero las frutas tenían gusanos / y las cerillas apagadas / se comían los trigos de la primavera” (vv. 13-15). Todo vive en el terreno de la muerte y todo

contribuye a que sea ésta la que impere sobre la vida. Las circunstancias de la búsqueda del niño se contagian, pues, de aquel ambiente donde priman las imágenes irracionales: “En las anémonas del ofertorio te encontraré, ¡corazón mío!, / cuando el sacerdote levante la mula y el buey con sus fuertes brazos / para espantar los sapos nocturnos que rondan los helados paisajes del cáliz” (vv. 20-22).

Si el poeta acepta la transformación de las cosas como algo que sucede en el más allá, no hay por qué cuestionarle el hecho de que haya sido partícipe de la creación. Aunque aquí nos movemos en el terreno de la pérdida y de la angustia, parece ser que, como ocurre en la “Oda a Walt Whitman”, en este poema la libertad expresiva se ofrece como una salida al *impasse* que caracteriza la vida del poeta. “Iglesia abandonada” rebasa los límites de lo posible engendrando imágenes de una vida imposible. La poesía es, en resumen, aquello que queda cuando no queda nada.

Las posibilidades creativas del poeta le permiten revertir aquello que en la concepción vital resultaba angustiante. Lo que intentaré demostrar en los próximos capítulos, dedicados a los aspectos formales del poemario, es que la forma expresiva corresponde sobre todo a diversos modos de recrear las dos facetas del angustiante mundo mitopoético que hemos descrito en la primera parte de este trabajo: el ciclo vital y la eterna transformación. Mientras el ciclo vital halla su correlato positivo en el ritmo de los poemas, la dinámica de los seres encuentra en las imágenes de transformación una inigualable fuente de *poiesis* creadora.

3.2. EL RITMO

3.2.1. DE LA MÉTRICA AL VERSOLIBRISMO

En la primera parte del trabajo intenté explorar las posibilidades de concebir el universo poético de *Poeta en Nueva York* como regido por un ciclo vital activado por la fuerza del amor y por la pulsión de la muerte. Dentro de ese esquema cíclico, los seres enfrentan un dilema constante que consiste en sufrir al verse forzados a alimentar la fuerza de ese *continuum* y, al mismo tiempo, entender que ese ciclo es lo único que hay para asegurar la constante regeneración de la vida. Cuando este dilema es trasladado al mundo de la homosexualidad, el poeta enfrenta una disyuntiva terrible: no puede caer en el placer efímero y yermo de la relación homoerótica y sumirse en un estado de materialidad intrascendente, pero al mismo tiempo, por más que lo desee, no puede participar de la regeneración vital. Dentro de este atroz escenario el poeta encuentra, sin embargo, un remedio: sublimar su deseo mediante la creación poética.

No basta con entender que la falta de procreación en el ámbito reproductivo se suple por un giro hacia la creación frenética de obras literarias. Hay que identificar la forma precisa en que la poesía refleja el proceso de sublimación. Mi tesis es que la concepción vital comentada en la primera parte de esta tesis —junto con la angustia motivada por la imposibilidad de fecundar— se refleja en un deseo de trasladar el mismo dilema ambivalente amor-muerte a la forma que adoptan los poemas.

La tensa relación entre amor y muerte a la que el poeta se refiere en sus conferencias encuentra su paralelo en la configuración de los versos de *Poeta en Nueva York*. La “forma” que adoptan los poemas se suspende en un punto de tensión entre el orden y el caos, entre la certeza tranquilizadora de las estructuras métricas tradicionales y el misterio de un ritmo cuya fuerza nos

arrastra, impulsándonos hacia lo desconocido. Hasta en una cala muy superficial podemos darnos cuenta de la heterogeneidad con que los poemas están contruidos. Ocho de los treinta y seis poemas —“1910 (Intermedio)”, “Norma y paraíso de los negros”, “El rey de Harlem”, “Danza de la muerte”, “Nacimiento de Cristo”, “Poema doble del Lago Eden”, “Nocturno del hueco” (I) y “Cielo vivo”— comienzan por desarrollarse en cuartetos, pero sólo tres de ellos —1910 (Intermedio)”, “Norma y paraíso de los negros” y “Nacimiento de Cristo”— mantienen esta división de principio a fin. Los poemas “Vaca”, “Niña ahogada en el pozo (Granada y Newburgh)” y “Ruina” están escritos íntegramente en tercetos, mientras que el poema inaugural, “Vuelta de paseo”, se construye (a partir de la primera separación estrófica) en pareados. La mayoría de los poemas restantes cuenta con una división estrófica irregular. Finalmente, hay que mencionar el ejemplo extremo que ofrece el poema en prosa “Amantes asesinados por una perdiz”, que, en un alarde de libertad formal, prescinde no sólo de la división estrófica sino incluso del verso propiamente dicho. Si nos atenemos al análisis métrico, sólo dos de los treinta y seis poemas que conforman *Poeta en Nueva York* tienen estructuras métricas regulares: “Tu infancia en Menton”, escrito en endecasílabos, y “Nacimiento de Cristo”, escrito en alejandrinos. Los demás poemas presentan estructuras polimétricas que incluyen versos de medida muy variada, desde versos monosilábicos —como el enfático “yo” que encabeza los tercetos de la segunda parte de “Nocturno del hueco”—, trisilábicos —como los versos inaugurales “Enrique / Emilio / Lorenzo” de “Fábula y rueda de los tres amigos”— hasta versículos de veinticuatro sílabas.

Miguel García-Posada fue uno de los primeros críticos que analizaron los rasgos estilísticos del poemario, apresurándose, por cierto, a insistir sobre el parentesco de este poemario con los demás obras poéticas de Lorca: “Porque no hay «dos» Lorca”, argumentó García-Posada; “hay, por el contrario, un universo poético complejísimo —el más complejo acaso de toda la poesía

española—, que se manifiesta en un sistema formal tan rico como profundo”.²⁸³ El análisis estructural que García-Posada realizó del poemario sigue siendo una importantísima introducción, que nos ayuda a adentrarnos en las características formales de *Poeta en Nueva York*. Uno de sus mayores aciertos consiste en prestar atención, no tanto a la aparente ruptura métrica, cuanto a las deudas que el libro tiene con la métrica tradicional.²⁸⁴ *Poeta en Nueva York*, dice García-Posada, es “uno de los grandes libros que consolidan el cultivo del verso libre en la poesía española. [...] Sin embargo, la deuda que la métrica del libro tiene con la tradición, es más fuerte de lo que, en un principio, cabría pensar”.²⁸⁵

Para ilustrar esta convivencia entre verso libre y métrica tradicional el crítico divide los poemas en tres conjuntos: los que ejemplifican una “métrica tradicional”, los que logran un “compromiso entre métrica tradicional y verso libre” y los que son simplemente “verso libre”.²⁸⁶ En el primer conjunto, además de incluir los poemas alejandrinos y endecasílabos ya mencionados —“Tu infancia en Menton” y “Nacimiento de Cristo”—, García-Posada considera también aquellos que tienen una métrica que, aunque dominante, no es tan rígida como los otros. En el segundo conjunto, el crítico incluye aquellos poemas en que se puede percibir cierta regularidad rítmica, lograda ya sea mediante el estribillo, ya mediante la rima. Finalmente, cuando habla del tercer conjunto, de los poemas en verso libre, lejos de celebrar la “libertad” con que estos versos se erigen, García-Posada demuestra cómo la mayoría gravitan, finalmente, hacia heptasílabos,

²⁸³ *Lorca: interpretación de Poeta en Nueva York*, Akal, Madrid, 1981, p. 8.

²⁸⁴ Recordemos que, cuando García-Posada publicó su estudio, no se contaba con el original del libro de Lorca publicado en 1940. Ante esta situación, siguiendo la hipótesis de Eutimio Martín, el crítico defendió la teoría de que Lorca había decidido reunir sus poemas neoyorquinos, no en un solo libro, sino en dos: *Poeta en Nueva York* y *Tierra y Luna*. Por ello, su análisis presenta esta misma división: el crítico dedica un apartado a analizar formalmente los poemas de *Poeta en Nueva York*, y otro a analizar aquellos que conformarían *Tierra y Luna* (que incluyen, como ya vimos, los de la sección “Introducción a la muerte”).

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 195.

²⁸⁶ *Ibid.*, pp. 195-204.

endecasílabos y alejandrinos o, si no, hacia ritmos derivados del octosílabo.²⁸⁷ Es decir, a pesar de la aparente libertad de los versos, el crítico observa una “tendencia a cierta uniformización métrica y consiguiente dominio del verso blanco sobre el libre”.²⁸⁸

Lo cual no resulta nada extraño. Porque, por más libre que parezca, todo verso tiene una natural inclinación hacia la regularidad. Isabel Paraíso lo articuló en los siguientes términos: “si bien el verso libre es *libre* (es decir, cada poeta lo crea siguiendo la fluencia de su sentir, reflejando en cada renglón y en el conjunto de ellos la amplitud y la intensidad de su impulso expresivo), también es *verso*, y por tanto contiene unos *principios ordenadores*, un «ritmo»”.²⁸⁹ Después del entusiasmo que generó el empleo del *versolibrismo* por algunos poetas de finales del siglo XIX, los poetas de principios del siglo XX empezaron a dudar del verdadero alcance de esta supuesta ametría. En 1917, T.S. Eliot, poeta pero también excelente crítico literario, rechazó el término pues, según sus palabras, “en el verso más «libre» debe esconderse entre bastidores alguna forma métrica elemental”.²⁹⁰ Y, más adelante, agregó: “no hay escape de la métrica; solo hay dominio”.²⁹¹

Volviendo al tema que nos ocupa, Lorca no renuncia del todo a una estructura métrica, como demostró en su momento García-Posada, sino que lleva a un extremo las posibilidades expresivas de la versificación. El poeta proyecta un escenario conflictivo que oscila entre el orden y el caos. Dentro de este esquema contrapuesto, el poeta necesita encontrar un elemento que, así como el

²⁸⁷ Un fenómeno parecido sucede con *Residencia en la tierra* de Pablo Neruda, que “asume la carencia de rima y estrofas”, pero basándose “en la combinación de motivos clásicos: heptasílabos, endecasílabos y alejandrinos” (Vicente Cervera Salinas, “Una poética nerudiana en Miguel Hernández: *Residencia en la tierra*”, en Vicente Cervera, *La palabra en el espejo: Estudios de literatura hispanoamericana comparada*, Universidad de Murcia, Murcia, 1996, p. 139). Recordemos la impresión que este poemario dejó en García Lorca. Fue Neruda, como ya se dijo en otro momento, quien le sugirió a Lorca el título “Introducción a la muerte” que conformaría la sección VI del poemario neoyorquino.

²⁸⁸ *Op. cit.*, p. 200.

²⁸⁹ *El verso libre hispánico*, Gredos, Madrid, 1985.

²⁹⁰ “Reflexiones sobre el *vers libre*”, en *Criticar al crítico*, Manuel Rivas Corral (trad.), Alianza, Madrid, 1967, p. 249.

²⁹¹ *Ibid.*, p. 250.

ciclo vital, mantenga unidos los elementos disidentes: este *continuum* lo encuentra en las posibilidades que el lenguaje tiene para explorar las capacidades sonoras del ritmo.

Varios críticos han llamado la atención sobre la importancia del ritmo en la poesía del granadino (sobre todo en relación con poemarios anteriores a *Poeta en Nueva York*). Uno de los ensayos más significativos al respecto es “La intuición rítmica de Federico García Lorca” de Tomás Navarro Tomás.²⁹² Para Navarro Tomás lo que caracteriza, más que otra cosa, la poesía del granadino es la maestría con que el poeta maneja el ritmo acentual:

No concedió especial atención ni a la rima plena o consonante ni a la estrofa articulada y orgánica, fuera de su obligado empleo en los pocos sonetos y décimas que compuso, en las clásicas liras de su poesía en homenaje a fray Luis de León y en algunos cuartetos alirados como los de “Madrigal de verano”. Sus versos sugieren sobre todo efectos dinámicos de rapidez y lentitud, de energía y suavidad y de movilidad de giros, cadencias e inflexiones.²⁹³

El principal objetivo del ensayo de Navarro Tomás consiste en demostrar que la maestría de Lorca no tiene que ver tanto con su profundo conocimiento de las estructuras métricas, cuanto con el provecho que saca de los metros “en la variedad de sus posibilidades rítmicas”.²⁹⁴ La crítica no suele poner tanta atención, dice Navarro Tomás, en el diferente valor expresivo de las variedades poli-rítmicas de los metros españoles: “para la mayor parte de los poetas, así como para profesores y críticos, la imagen formal del verso se limita empíricamente a la simple impresión de su propia medida”.²⁹⁵ En el caso específico de García Lorca, Navarro Tomás subraya el talento del poeta a la hora de recitar, acudiendo para ello a un recuerdo que Jorge Guillén guardaba de cuando Lorca

²⁹² En *Los poetas en sus versos. Desde Jorge Manrique a García Lorca*, Ariel, Barcelona, 1982.

²⁹³ *Ibid.*, p. 358.

²⁹⁴ *Ibid.*, p. 359.

²⁹⁵ *Loc. cit.*

recitó el “Llanto” en el Alcázar de Sevilla: “el poeta hizo sentir las partes de su poema matizadas como en una composición sinfónica”.²⁹⁶

Para entender la proyección de esta sensibilidad musical, el crítico ofrece un breve análisis de la variedad rítmica en los octosílabos lorquianos:

A simple vista, los octosílabos del autor no parecen tener otro enlace que el de la rima asonante; por debajo de ella, dibujan su movimiento las variadas líneas del ritmo. No se registran estas combinaciones con tanta frecuencia en otros autores. Hay que rechazar la idea de que en García Lorca se den casualmente y no en intuitiva relación con su sentido musical.²⁹⁷

Tomás Navarro Tomás encuentra que el poeta practicó todas las combinaciones rítmicas que se permiten en el octosílabo: tanto las de ritmo uniforme (trocaico y dactílico) cuanto las de ritmo mixto (trocaico-dactílico y dactílico-trocaico). Aún más, da múltiples ejemplos que ilustran la forma en que el poeta utiliza estas variedades rítmicas en plena consonancia con los estados anímicos que quiere imprimir en sus versos. La conclusión es que Lorca juega, no tanto con la rima octosilábica, cuanto con las posibilidades rítmicas dadas por el acento.

El cuidadoso manejo del ritmo está en plena consonancia con la formación artística y musical del granadino. A pesar de que se ha querido presentar *Poeta en Nueva York* como una excepción, la música tiene en este libro la misma importancia que Lorca le asigna en otros poemarios.²⁹⁸

²⁹⁶ *Ibid.*, p. 358.

²⁹⁷ *Ibid.*, p. 373.

²⁹⁸ A excepción del estudio de Navarro Tomás aquí señalado, los artículos que he consultado estudian la música como motivo, dejando fuera la posibilidad de comprender la música como mecanismo de influencia estructural. Carol A. Hess, por ejemplo, se enfoca en la relación que Lorca logró desarrollar con la sociedad americana a través de la música y, explícitamente, descarta que la música ejerza en el poema una influencia de tipo estructural: “while awareness of musical genres and forms can challenge our ear and subliminally enhance our understanding of the poems, it is hard to be convinced that Lorca’s references to them are more than suggestive —however powerful the suggestion may be— rather than structurally integral to the poems”. Más adelante agrega: “it is difficult to hear its presence in a musically explicit way even as we ourselves seek to «decode» the New York poems” (“From Buster Keaton to the King of Harlem: Musical Ideologies in Lorca’s *Poeta en Nueva York*”, *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 2008, núm. 33, p. 333.). Virginia Higginbotham, por otro lado, anuncia que se va a concentrar en el aspecto fónico del poemario (“By «listening» to the rhythms and sounds of Lorca’s New York poems, that is, by analyzing their phonic content, a hidden level of meaning emerges”), pero cuando uno se adentra a su análisis, uno se

Además, en *Poeta en Nueva York* las posibilidades del ritmo no se acaban en las diferentes formas acentuales derivadas del metro griego, ni tampoco en la utilización de la música como motivo temático. En el poemario neoyorquino el poeta lleva a su máxima expresión todas las herramientas que el lenguaje le concede: los patrones rítmicos a partir de la reiteración, la exploración de las posibilidades fónicas de las variaciones temporales, el empleo de patrones gramaticales, la gama fonética, los patrones silábicos y las estructuras sintácticas.

De hecho, la relación entre el ritmo y el verso libre —es decir, la huella que distingue *Poeta en Nueva York* del resto de los poemarios— es mucho más estrecha de lo que se piensa. Se ha escrito mucho sobre la influencia de la lírica tradicional y popular en poemarios como las *Canciones*, el *Romancero gitano*, etc.,²⁹⁹ pero no siempre se ha reparado en dos características importantísimas procedentes de la lírica tradicional, y que son características que recaen directamente en la construcción del poemario neoyorquino: el ritmo y el verso libre.

Pedro Henríquez Ureña fue uno de los primeros en destacar la intrínseca relación entre los orígenes de la poesía hispánica y el verso irregular.³⁰⁰ Su investigación repara en el hecho de que la versificación irregular y el ritmo basado en estructuras acentuales, no silábicas, no es algo nuevo en la poesía hispánica, sino que está ya inserto en los propios orígenes, de manera casi natural y

da cuenta de que la crítica se deja llevar, más bien, por elementos temáticos. Analiza, por tomar un ejemplo, el verso “La aurora de Nueva York gime” (“La aurora”, v. 5), o “El ímpetu primitivo baila con el ímpetu mecánico” (“Danza de la muerte”, v. 38), concentrándose en el significado de los verbos, sin realmente analizar el ritmo del verso. Cfr. “Sounds of Fury: Listening to *Poeta en Nueva York*”, *Hispania*, AATSP, 1986, núm. 4, pp. 778-784).

²⁹⁹ Como se sabe, Lorca no sólo fue un músico dotado, discípulo de Manuel de Falla, mucho antes de convertirse en hombre de letras, sino que también desde muy joven apreció, investigó y cultivó la música tradicional y popular. En su libro sobre Federico, Francisco García Lorca dedica un capítulo entero a la relación de su hermano con la música. Destaca, por ejemplo, la predilección que el poeta expresó desde siempre por las canciones infantiles, lo importante que fue para el poeta las enseñanzas musicales de su maestro de juventud don Antonio Segura, a quien el poeta —nos recuerda Francisco García Lorca— dedicó su primera obra *Impresiones y paisajes* y, finalmente, la enorme influencia ejercida en él por su maestro don Manuel de Falla. Véase Francisco García Lorca, *Federico y su mundo: de Fuentevaqueros a Madrid*, Mario Hernández (ed.), Alianza Tres, Madrid, 1998, pp. 423-438.

³⁰⁰ *La versificación irregular en la poesía castellana*, Junta para la Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas, Madrid, 1933.

como fenómeno previo a la aparición de estructuras métricas identificables. El crítico identificó una tendencia de ametría en la poesía épica medieval: “la irregularidad, generalmente, es mayor en la poesía más antigua que en la posterior; es mayor, asimismo, en la poesía juglaresca, escrita para todo el pueblo, que en las obras de los clérigos, escritas principalmente para lectores”.³⁰¹ Pero también identificó una versificación puramente acentual que persiste aún después del establecimiento de la métrica por parte de los poetas cultos: “el principio de la versificación acentual, con grandes libertades respecto de las sílabas, se impone precisamente cuando las formas amétricas desaparecen. Ahora la irregularidad no afectará a toda la poesía, sino a manifestaciones especiales, de carácter lírico, ligadas a menudo con el canto y aun con la danza”.³⁰²

En el presente contexto me interesa sobre todo el capítulo que Henríquez Ureña dedica a los *Cancioneros* de Galicia y Portugal. Henríquez Ureña sugiere que el sistema rítmico de Portugal y Galicia, probablemente extendido a León y Asturias, hubo de ser “en la poesía estrictamente popular, cantada y bailada, más rico, más libre que el de los *Cancioneros*”. “No sería excesivo —continúa— suponerle una variedad potencial comparable a la fluctuación del verso amétrico castellano, pero gobernada por los acentos fijos del canto y la danza”.³⁰³ Al ponerse por escrito, incluso las canciones de origen popular tendieron a la regularización silábica, descuidando la importancia que se prestaba a los ritmos acentuales. Gracias a esta fijación textual el ritmo terminó anexándose a estructuras silábicas determinadas. Henríquez Ureña identifica las conjunciones resultantes que predominaron en los *Cancioneros* galaico-portugueses: versos con acentuación yámbica (pentasílabos, heptasílabos, endecasílabos y alejandrinos), versos con acentuación trocaica o con base trisílaba (redondillas mayores y menores, octosílabos y hexasílabos) y versos

³⁰¹ *Ibid.*, p. 9.

³⁰² *Ibid.*, p. 37.

³⁰³ *Ibid.*, p. 49.

con ritmos anapésticos en endecasílabos.³⁰⁴ Finalmente, Henríquez Ureña dedica un apartado a exponer ciertas observaciones hechas por la filóloga Carolina Michaëlis en torno a los cancioneros. La filóloga, dice Henríquez Ureña, llegó a la conclusión de que, a medida que los moldes silábicos se rompen, los acentos tienden a cobrar importancia. Michaëlis insiste sobre el crucial papel que desempeña el ritmo en los bailes populares: “Cuanto más veo y oigo de las danzas y la música peninsulares —donde el ritmo es todo—, tanto más me persuado de que los gallegos, astures, cántabros, lusitanos, de antaño y de hoy, no cuentan las sílabas”.³⁰⁵ Una de las hipótesis de Henríquez Ureña es que la versificación acentual se trasladó por vía popular de Galicia y Portugal a Castilla, para luego asentarse en la poesía culta durante la época de los Reyes Católicos. En Castilla pervivió, pues, junto con el verso heroico, el ritmo acentual exigido por la música popular. García Lorca tenía un inmenso repertorio de canciones populares andaluzas oídas y aprendidas directamente y también de canciones que descubrió al asomarse a los diversos *cancioneros*.³⁰⁶ Es muy posible, pues, que este conocimiento adquirido a lo largo de su trayectoria vital hubiese facilitado la incursión del poeta en versificaciones “libres”, de corte “vanguardista”. Aún más, el hecho de que estuviera en un terreno familiar hizo que pudiera imprimir en el verso libre el perfil ya plenamente desarrollado de su propia concepción rítmica.

En *Poeta en Nueva York* se pueden reconocer estructuras rítmicas ligadas a esquemas métricos, lo mismo que ritmos hechos a partir de recursos diversos tales como el acento, la gama

³⁰⁴ *Ibid.*, pp. 49-52.

³⁰⁵ *Cancioneiro da Ajuda*, vol. II, p. 92, cit. por Henríquez Ureña, *ibid.*, p. 51.

³⁰⁶ Sobre esto Francisco García Lorca nos dice lo siguiente: “La extraordinaria retentiva de Federico llegó a hacer de él un depositario incalculable de canciones populares. Al repertorio directamente aprendido de cantos andaluces se va a unir el de los *Cancioneros*, partiendo del de Felipe Pedrell, cuyos dos primeros tomos están dedicados a la música popular. A éste se añaden el *Cancionero de Burgos*, de Federico Olmeda; el *Cancionero de Salamanca*, de Dámaso Ledesma, y el *Cancionero de Asturias*, de Eduardo Martínez Torner. Estas cuatro recopilaciones ya aparecen mencionadas elogiosamente por Federico en 1921, en su conferencia sobre el cante *jondo*, en la que va a hablar, con datos de experiencia propia, del ‘primitivo canto andaluz’”, *op. cit.*, p. 426.

fonética, los patrones silábicos, los tiempos verbales y las estructuras sintácticas. Consideraré, pues, en los próximos apartados, una concepción de ritmo que, si bien contempla los parámetros acentuales, también toma en cuenta otros fenómenos propios del lenguaje poético. Lo que propongo en este capítulo es identificar de qué manera se traza el ritmo en tres poemas de *Poeta en Nueva York*: “El rey de Harlem”, en que predomina el verso libre, “Pequeño vals vienés”, que cuenta con una métrica aparentemente más regular, y “Son de negros en Cuba”. Para resaltar la función rítmica que cumplen los diversos recursos del lenguaje, en los tres poemas analizados intentaré acompañar mi análisis con un breve resumen de las ideas que cada poema parece expresar.

“EL REY DE HARLEM”

En *Poeta en Nueva York* Lorca incluye tres odas: “Grito hacia Roma (Desde la torre del Chrysler Building)” y “Oda a Walt Whitman” (ambas de la sección VIII), y una tercera titulada “El rey de Harlem”. Las tres están dedicadas a celebrar o denunciar otras tantas figuras humanas: en la “Oda a Walt Whitman”, al autor de *Leaves of grass*, en tanto poeta que salvaguarda los ideales de cierta homosexualidad; en “Grito hacia Roma”, a la figura del Papa en tanto personificación de la hipocresía de la iglesia católica; y en “El rey de Harlem” a un personaje imaginario, perfilado como el máximo representante de la causa de la comunidad afroamericana de Nueva York. La oda que nos ocupa en este capítulo, “El rey de Harlem”, se publicó por primera vez en 1933 en el primer número de *Los Cuatro Vientos*, una de las últimas revistas de la generación del 27, promovida por Pedro Salinas, Jorge Guillén y Dámaso Alonso. Al momento de su publicación el poeta lo caracterizó como una oda (“Oda al rey de Harlem”); y, en efecto, el poema presenta características similares a las otras dos odas mencionadas.

Los estudios que he consultado sobre este poema —o, de manera más amplia, en relación con la sección de “Los negros”— señalan contradicciones en la manera en que Lorca reflexiona

sobre el conflicto negro. Brian Morris, por ejemplo, considera que la celebración y la alabanza de los negros encuentran su contradictoria personificación en la patética figura del rey conserje, que blande una cuchara de palo en un gesto simbólico de su supuesta supremacía: “Al obligarnos a identificar al rey como agente de estas acciones insensatas, Lorca necesariamente nos hace poner en tela de juicio tanto la verosimilitud de Harlem como monarquía, como el estado mental del monarca”.³⁰⁷ Según Morris, el rey de Harlem se presenta “como un profeta condenado, como tantos profetas, a clamar en el desierto, o en este caso, continuar existiendo en la esclavitud sin la posibilidad de encontrar la Tierra Prometida”.³⁰⁸ Su tesis principal es que el poema exalta la alegría vital de los negros, al mismo tiempo que da cuenta de sus actitudes contradictorias y de las condiciones infrahumanas en que viven.

La interpretación que nos ofrece Christopher Maurer del poema, si bien más positiva, coincide con la de Morris en destacar las contradicciones en la visión que el poeta ofrece del conflicto racial que viven los negros.³⁰⁹ Maurer considera que Lorca repite ciertos clichés de la literatura negra —una literatura escrita tanto por blancos como por negros— que, de forma idealizada, ve la raza negra como aquella que no ha sido envenenada por los procesos enajenantes de la modernización. Los defensores de este “racismo romántico” (para emplear un concepto que Maurer toma de George M. Fredrickson)³¹⁰ celebran “la aparente amoralidad del negro; su alegría; su superioridad frente a la mecanización del mundo blanco; su proximidad a la naturaleza y su capacidad creadora”.³¹¹ Aun así, Maurer considera que Lorca supera ese cliché al reconocer y

³⁰⁷ Brian Morris, “El fuego en el pedernal”, en Andrew A. Anderson (ed.), *América en un poeta: los viajes de Federico García Lorca al nuevo mundo y la repercusión de su obra en la literatura americana*, Actas del Simposio Internacional *Lorca-América: contactos y repercusión*, Sevilla, del 26 al 30 de octubre de 1998, Universidad Internacional de Andalucía, 1999, p. 35.

³⁰⁸ *Loc. cit.*

³⁰⁹ Ch. Maurer, “Los negros”, *Poesía*, Madrid, 1986, núms. 23-24, pp. 143-151.

³¹⁰ Fredrickson, *The Black Image in the White Mind: The Debate on Afro-American Character and Destiny, 1817-1914*, Harper & Row, Nueva York, 1972, pp. 97-129, cit. por Ch. Maurer, *ibid.*, p. 149.

³¹¹ *Loc. cit.*

denunciar al mismo tiempo las condiciones paupérrimas de dicha comunidad: “Su visión de un día de justicia y de ira en que el antagonismo racial se resolverá de manera violenta, le separa nítidamente de la mayoría de los poetas negros de lengua inglesa que abordaron estos temas”.³¹²

Según mi percepción, en “El rey de Harlem” el poeta oscila entre dos modos de encarar el fenómeno de la comunidad negra de Nueva York: por un lado, celebra la lucha de la comunidad afroamericana por restituir su dignidad y, por otro lado, termina por reconocer que, incluso antes de librarse, esa batalla ya está perdida. El resultado es un poema que construye sus parámetros en medio de la ambigüedad y la oscilación. Esto, a su vez, queda reflejado en la presentación de dos perspectivas distintas: una descriptiva, marcada por el pretérito imperfecto, y otra imperativa, en que se incorpora directamente la apóstrofe lírica. Lo que intentaré demostrar es que estas perspectivas dialogan entre sí mediante la modulación rítmica. El ritmo ofrece la forma perfecta de representar la convivencia de dos modos de abordar la circunstancia vital de la comunidad negra. A continuación, resumiré brevemente las ideas que se desarrollan en el poema para pasar después a estudiar cómo la exposición de estas ideas se apoya en un ritmo cuidadosamente articulado.

Los primeros versos de la oda comienzan con la descripción de acciones irreverentes realizadas por el Rey de Harlem: “Con una cuchara / le arrancaba los ojos a los cocodrilos / y golpeaba el trasero de los monos” (vv. 1-3). Pareciera como si el hombre ejerciera una violencia sin sentido hacia el mundo animal. Estos versos hacen pensar que las acciones de violencia corresponden a un esquema primitivo donde manda la ley del más fuerte. Al mismo tiempo, el pretérito imperfecto empleado en estos versos —y en otros más repartidos a lo largo del poema— señala una continuidad en las acciones descritas: “arrancaba”, “golpeaba”, como si todo permaneciera igual desde el principio de los tiempos y no hubiese alguna señal de cambio: “Fuego

³¹² *Ibid.*, p. 150.

de siempre dormía en los pedernales / y los escarabajos borrachos de anís / olvidaban el musgo de las aldeas” (vv. 5-7). La perspectiva descriptiva en pretérito imperfecto continúa por dos estrofas más, mostrando imágenes de desolación (“Aquel viejo cubierto de setas / iba al sitio donde lloraban los negros”, vv. 8-9) o de violencia continua (“los niños machacaban pequeñas ardillas / con un rubor de frenesí manchado”, vv. 15-16). Estas imágenes, que nos remiten al repetido y absurdo uso de la fuerza física, chocan de pronto con el cambio de perspectiva imperativo que se introduce en los versos que siguen. Si en un principio la violencia se ve como algo inútil, aquí la voz del poeta pide que se canalice hacia fines más concretos: es preciso actuar, “cruzar los puentes / y llegar al rubor negro”, para que “el perfume de pulmón” “nos golpee las sienes con su vestido / de caliente piña” (vv. 17-21). Mientras la primera perspectiva, algo alejada en el tiempo, sólo daba fe de un uso inútil de la fuerza, aquí la voz lírica parece exaltarse ante la posibilidad de un verdadero cambio: “Es preciso matar al rubio vendedor de aguardiente” (v. 22). Y la finalidad de esta acción es clara:

para que el rey de Harlem cante con su muchedumbre,
para que los cocodrilos duerman en largas filas
bajo el amianto de la luna,
y para que nadie dude la infinita belleza
de los plumeros, los ralladores, los cobres y las cacerolas de las cocinas.
(vv. 26-30)

La perspectiva imperativa invita a la acción, a re-direccionar la violencia que, mal encaminada, estaba resultando en una actividad inútil. Pero, de nuevo, la voz parece retraerse y mostrar dudas ante la posibilidad de ganar la lucha:

¡Ay Harlem! ¡Ay Harlem! ¡Ay Harlem!
No hay angustia comparable a tus rojos oprimidos,
a tu sangre estremecida dentro del eclipse oscuro,
a tu violencia granate sordomuda en la penumbra,
a tu gran rey prisionero con un traje de conserje.

(vv. 31-35)

Si antes se había presentado al rey como alguien capaz de luchar a favor de la restitución de la comunidad negra en Harlem, aquí se revela que ese rey es sólo un “prisionero con un traje de conserje” (v. 35). Cuando la lucha por fin se lleve a cabo, los negros terminarán por hacer suyos los valores del hombre blanco (su pasión por la ciencia y por la vida mecanizada), destruyendo así una posibilidad real de emancipación:³¹³

Entonces, negros, entonces, entonces
podréis besar con frenesí las ruedas de las bicicletas,
poner parejas de microscopios en las cuevas de las ardillas,
y danzar al fin sin duda, mientras las flores erizadas
asesinan a nuestro Moisés casi en los juncos del cielo.

(vv. 106-110)

La salvación, por lo visto, no supone, ni de lejos, un escenario idílico. Por el contrario, la condena permanece, por más que los negros intenten restituir su dignidad perdida. La lucha del conserje que es presentado como el Rey de Harlem, no supone más que una permanente derrota. Esta figura, en principio majestuosa, acaba siendo un Moisés asesinado “en los juncos del cielo”. La colectividad anunciada en el adjetivo “negro” se confunde con el nombre del barrio de “Harlem”. Los negros y Harlem comparten un mismo destino y, por ello, funcionan en el poemario casi como sinónimos. La estrofa final es un llanto desesperado que lanza la voz lírica al darse cuenta de que la lucha, interminable, es ya una derrota anticipada:

¡Ay Harlem disfrazada!
¡Ay Harlem amenazada por un gentío de trajes sin cabeza!
Me llega tu rumor.
Me llega tu rumor atravesando troncos y ascensores,
a través de láminas grises
donde flotan tus automóviles cubiertos de dientes,
a través de los caballos muertos y los crímenes diminutos,

³¹³ Cfr. Morris, *op. cit.*, p. 41 ss.

a través de tu gran rey desesperado
cuyas barbas llegan al mar.

(vv. 111-119)

El llanto de Harlem llega a los oídos del poeta a través de la inmundicia de sus calles, a través de aquel Rey que lucha y luchará desesperado hasta que sus barbas lleguen al mar. El poeta, por momentos emocionado por la esperanza que despierta la lucha, termina anticipando una condena perpetua.

Al resumir las ideas principales del poema, he querido demostrar cómo su articulación supone una oscilación por parte del poeta entre dos perspectivas contradictorias. Y es que me interesa destacar cómo esta tensión está en plena consonancia con un ritmo sinuoso e irregular. El poema se acelera y desacelera hasta llegar a un ritmo estable, para luego romper de nuevo con la cadencia que se había logrado asentar. Los recursos que el poeta introduce para lograr este vaivén rítmico son diversos: la longitud silábica de las palabras, la variación fonética, los tiempos verbales, las estructuras sintácticas, las vocales, los acentos y las figuras retóricas de anáfora y repetición. El resultado es la creación de un cuerpo de emociones cuidadosamente orquestado que subyuga al oyente, sobre todo cuando se recita en voz alta. A continuación, analizaré en detalle de qué manera se construye esta modulación rítmica.

En primer lugar, es importante notar cómo las dos perspectivas mencionadas se traducen a su vez en esquemas rítmicos oscilantes. La perspectiva descriptiva aparece por primera vez en el conjunto estrófico conformado por los versos 1 al 16, que se caracteriza por el predominio de verbos en pretérito imperfecto: “arrancaba”, “golpeaba”, “dormía”, “olvidaban”, “lloraban”, “crujía”, “llegaban”, “huían” y “machacaban”. Además de que los verbos presentan acciones que construyen una atmósfera en principio negativa, lo más interesante es que tanto sus sílabas cuanto sus acentos terminan por contagiar las palabras que los acompañan. El ritmo establecido por los

verbos con cuatro sílabas desencadena la presencia de los sustantivos “cocodrilos” y “pedernales” y, de forma paralela, los verbos con tres sílabas quedan ligados a palabras de construcción similar: “cuchara”, “trasero”, “borrachos”, “aldeas”, “cubierto”, “podrida”, “montones”, “pequeñas”, “ardillas” y “manchado”. Pareciera como si los verbos establecieran el ritmo de acentuación grave para de allí propagarse como un eco por los demás versos. Hay un predominio de palabras graves que da como efecto un ritmo llano, pero también hay rupturas. Aparece, por ejemplo, el sustantivo “escarabajos” que, aunque respeta el acento grave, permite una repentina acumulación de sílabas no acentuadas. También llaman la atención los sustantivos como “anís” y “azafrán”, cuya terminación aguda propone rupturas en el compás rítmico desarrollado. El poeta parece preocuparse, por un lado, por incorporar elementos disonantes que puedan eliminar la monotonía, pero, por otro, por expresar esa diversidad de propuestas rítmicas que corresponde a la diversidad de perspectivas que el poema intenta expresar.

La modalidad descriptiva aparecerá de nuevo en los versos 36-39, 43-51 y 83-86. El pretérito imperfecto sigue imponiendo su compás hasta la aparición de la modalidad imperativa. Si hasta ahora la voz lírica se había mantenido algo alejada de la acción en el tiempo o el espacio, aquí toma la palabra y, al introducir el pronombre personal “nos”, se une a la colectividad a la cual dirige su exigencia exaltada:

Es preciso cruzar los puentes
y llegar al rubor negro
para que el perfume de pulmón
nos golpee las sienas con su vestido
de caliente piña.

(vv. 17-21)

La estrofa inicia con un enfático “Es preciso”, seguido de las acciones que el poeta considera necesarias. El poeta hace suya la causa y explícitamente pasa a formar parte del colectivo que

defiende. Esta estrofa con versos octosílabos, eneasílabos, endecasílabo y hexasílabos queda ligada tanto por su significado cuanto por su patrón rítmico con la estrofa que sigue, sólo que en esta nueva estrofa los versos largos se extienden hasta alcanzar unas 24 sílabas:

Es preciso matar al rubio vendedor de aguardiente,
a todos los amigos de la manzana de la arena,
y es necesario dar con los puños cerrados
a las pequeñas judías que tiemblan llenas de burbujas,
para que el rey de Harlem cante con su muchedumbre,
para que los cocodrilos duerman en largas filas
bajo el amianto de la luna,
y para que nadie dude la infinita belleza
de los plumeros, los ralladores, los cobres y las cacerolas de las cocinas.

(vv. 22-30)

Al pasar de una estrofa a otra, se ve cómo los versos cortos de la primera (vv. 17-21) se amplían en la segunda (vv. 22-30). La relación entre ambas se identifica mediante dos rasgos. El primero es una construcción sintáctica similar (“Es preciso” + conjunción “y” + complemento preposicional “para que”); de hecho, el verso 17 presenta el mismo patrón acentual que el verso 22: “Es preciso cruzar los puentes” y “Es preciso matar al rubio”, sólo que este último se expande para incluir un complemento del objeto directo (que por cierto lleva la misma acentuación en las sílabas tercera y sexta): “vendedór de aguardiénte”. El segundo rasgo que comparten es la disposición acentual que sigue al complemento preposicional “para que”. Dado que ni la preposición ni la conjunción al inicio tiene sílabas tónicas, se empieza sin ningún acento para poco a poco desencadenar un *crescendo* acentual que termina en un ritmo acelerado de tipo trocaico: “para que el réy de Hárlem cánte” (v. 26), “para que los cocodrílos duérman” (v. 27) y “para que nádie dúde” (v. 29). Finalmente, llama la atención que algunos de los versos de la sexta estrofa parecen formarse mediante la combinación de hemistiquios eneasílabos, octosílabos y heptasílabos, lo cual contribuye a relacionar esta estrofa con la anterior.

El fenómeno de contención / expansión que se percibe aquí al pasar de una a otra estrofa se repite también dentro de una misma estrofa gracias al uso de la anáfora y de las repeticiones internas. En todos los casos es como si el objetivo de las versiones contenidas fuera comunicar la impresión de una emoción que luego se desbordara a fuerza de intensidad. Esa emoción, que se traduce, en un principio, en una espontánea afirmación, se expande para dar lugar a una idea más detallada y luego condensarse de nuevo en otra idea similar. Por ejemplo, en los versos 40-41: “Ellos son. / Ellos son los que beben el whisky de plata junto a los volcanes”; y más adelante en los versos 69-70: “¡Hay que huir! / huir por las esquinas y encerrarse en los últimos pisos”. Por otra parte, las expresiones contenidas (“Ellos son” y “¡Hay que huir!”) tienen un papel importante en la disposición rítmica del poema: no sólo constituyen un mismo verso trisilábico, sino que además presentan un mismo patrón acentual con ritmo trocaico que otorga al verso una fuerza y resonancia singulares. Lo mismo sucede mediante las repeticiones internas. Veamos el siguiente ejemplo:

La sangre no tiene puertas en vuestra noche boca arriba.
No hay rubor. Sangre furiosa por debajo de las pieles,
viva en la espina del puñal y en el pecho de los paisajes,
bajo las pinzas y las retamas de la celeste luna de Cáncer.

Sangre que busca por mil caminos muertes enharinadas y ceniza de nardo,
cielos yertos, en declive, donde las colonias de planetas
rueden por las playas con los objetos abandonados.

Sangre que mira lenta con el rabo del ojo,
hecha de espartos exprimidos y néctares de subterráneos.
Sangre que oxida al alisio descuidado en una huella
y disuelve a las mariposas en los cristales de la ventana.

(vv.53-63)

Un solo verso parece insuficiente para transmitir la fuerza de la “sangre”, de ahí que sea necesaria su reiteración, junto con los elementos que acompañan este sustantivo. Si el poeta insiste en esta

palabra no es con el fin de perfilar una idea clara de lo que ese sustantivo significa en el poema; es decir, el lector no termina aprehendiendo el significado que esconde “la sangre” gracias a su reiteración. La repetición parece corresponder, más bien, al deseo de suscitar en el lector el proceso ya comentado de contención y expansión de la emoción, como si la sensación que contagia al lector tuviera, al igual que los versos, un oscilante *crescendo* y *decrescendo*.³¹⁴ Cada estrofa se inaugura con el sustantivo “sangre” y, a su vez, éste se perfila gracias a los adjetivos: “furiosa” y “viva” y, sobre todo, debido a la presencia significativa de los verbos. La sangre “busca” (v. 56), “mira lenta” (v. 60), “oxida” (v. 62) y “disuelve a las mariposas en los cristales de las ventanas” (v. 63). Las vocales “a / e” del sustantivo “sangre” encuentran eco a su vez en palabras adyacentes: “paisajes” (v. 55), “Cáncer” (v. 56) y “partes” (v. 65), y lo mismo sucede con la estructura espejeada “e / a”: “puertas” (v. 53), “vuestra” (v. 53), “planetas” (v. 58), “lenta” (v. 60), “huella” (v. 62) y “azoteas” (v. 65). La fuerza de la emoción que representa la “sangre” se enfatiza con otros fenómenos literarios como la aliteración: “viva en la espina del puñal y en el pecho de los paisajes” (v. 55), “Sangre que busca por mil caminos muertes...” (v. 57) y “por los tejados y azoteas, por todas partes” (v. 65). Finalmente, aquella sangre, “que viene” y “que vendrá”, es la fuerza latente que terminará conquistando el terreno dominado por la supremacía blanca:

Es la sangre que viene, que vendrá
por los tejados y azoteas, por todas partes,
para quemar la clorofila de las mujeres rubias,
para gemir al pie de las camas ante el insomnio de los lavabos,
y estrellarse en una aurora de tabaco y bajo amarillo.
(vv. 64-68)

³¹⁴ Para un análisis de la importancia de la sangre en la poética experimental de Federico García Lorca (véase Antonio Monegal, “Bajo el signo de la sangre (Algunos poemas en prosa de García Lorca)”, *Bazar*, 1997, núm. 4, pp. 68-69.

Las repeticiones y anáforas dan como resultado la aceleración del ritmo, la construcción de una atmósfera extraña, pero también la oscilación de la emoción que, siempre cambiando de estado, se encontraba, ya contenida, ya expandida. Un vaivén entre contención y expansión también caracteriza la acción emprendida por el “viento”:

Un viento sur de madera, oblicuo en el negro fango,
escupe a las barcas rotas y se clava puntillas en los hombros.
Un viento sur que lleva
colmillos, girasoles, alfabetos
y una pila de Volta con avispa ahogada.
(vv. 78-82)

La imagen principal del “viento” se acompaña de verbos fuertes que permiten el desencadenamiento de imágenes secundarias (el viento “*escupe* a las barcas rotas y *se clava* puntillas en los hombros”) y sustantivos que, si bien en principio ajenos a la acción del viento (“negro fango”, “colmillos”, “girasoles”, “alfabetos”, “una pila de Volta con avispa ahogada”), terminan siendo arrastrados por igual. En este sentido, no es tan importante “entender” el posible simbolismo de cada una de las imágenes, como comprender el proceso de acumulación reiterativa. En cuanto a la longitud de los versos, vemos un fenómeno similar al que se presenta en las estrofas antes mencionadas. En realidad, el poema repite derivaciones del octosílabo, del heptasílabo y del endecasílabo.

Finalmente cabe señalar cómo el sol desempeña en estos versos un papel paralelo al que desempeña el viento:

El sol que se desliza por los bosques
seguro de no encontrar una ninfa,
el sol que destruye números y no ha cruzado nunca un sueño,
el tatuado sol que baja por el río
y muge seguido de caimanes.
(vv. 94-98)

El “sol” aparece recorriendo el terreno del bosque en busca de una ninfa, pero también tiene la habilidad de “destruir números” y mantenerse alejado del terreno lunar del sueño. La primera imagen se expande en el verso 96, pero sólo para contraerse de nuevo en los versos 97 y 98. No es suficiente presentarlo como deslizándose por los bosques, sino que, al personificarlo, el poeta lo hace agente de otras dos acciones: bajar por el río y “mugir”, como una suerte de dios tribal, seguido de caimanes.³¹⁵ De nuevo, nos encontramos con versos eneasílabos y endecasílabos en su mayoría.

Las figuras de anáfora y repetición —que abundan en el poema, como ya se ha visto— no son exclusivas a los versos que he identificado con la modalidad imperativa. Son muy llamativas las anáforas con que arranca la séptima estrofa, por ejemplo:

¡Ay Harlem! ¡Ay Harlem! ¡Ay Harlem!
No hay angustia comparable a tus rojos oprimidos,
a tu sangre estremecida dentro del eclipse oscuro,
a tu violencia granate sordomuda en la penumbra,
a tu gran rey prisionero con un traje de conserje.
(vv. 31-35)

El verso de repetición trimembre se refuerza más adelante con la anáfora “a tu”, que se repite cuatro veces y que establece un tono de insistencia al enlistar las características de la angustiante Harlem. Esta insistencia gana fuerza gracias a la repetición vocálica “u/a” (angustia”, “sordomuda”, “penumbra”) y “a/e” (“comparable”, “sangre”, “granate” y “traje”). Aunque en este fragmento la anáfora está presente en versos seguidos, no siempre sucede así. La conjunción “y” aparece al inicio de muchos versos a lo largo del poema, pero nunca de forma consecutiva. Esto tiene que ver

³¹⁵ Derek Harris relaciona el uso del epíteto y de la personificación con la técnica del “correlativo objetivo” de T. S. Eliot, Ezra Pound y el “imagism”. Véase Harris, *García Lorca: Poeta en Nueva York*, Critical Guides to Spanish texts, Grant and Cutler, Valencia, 1979, pp. 12 ss.

con cierta repetición en las estructuras sintácticas que, aunque más escondida, resalta notablemente el ritmo reiterativo que adopta todo el poemario.

Dentro de las estructuras sintácticas presentes en el poema destacan los sintagmas nominales formados por determinantes —ya sea conjunción (“y”) o preposición (“de”, “para”, “bajo”, “a”, “en”) —, un sintagma nominal (junto con el sintagma adjetivo, en su caso) y el complemento preposicional. Como muestra representativa véanse los siguientes versos, todos tomados de “El rey de Harlem”:

y los escarabajos borrachos de anís (v. 6)
de las últimas curvas del aire (v. 13)
y en los montones de azafrán (v. 14)
para que el perfume de pulmón (v. 19)
a todos los amigos de la manzana de la arena (v. 23)
bajo las pinzas y las retamas de la celeste luna de Cáncer (v. 56)
las heridas de los millonarios (v 76)

En todos ellos se puede ver que el poeta utiliza un molde sintáctico para allí introducir sustantivos alejados entre sí desde el punto de vista semántico. El resultado es la convivencia de imágenes dispares en una misma estructura oracional y sintáctica. En la mayoría de los casos, esta estructura sintáctica funciona como complemento de una idea enmarcada por un verbo principal. Por ejemplo: “Es preciso matar al rubio vendedor de aguardiente, / a todos los amigos de la manzana de la arena” (vv. 22-23). Si nos fijamos, cada vez que aparece la conjunción “y” al inicio de un fragmento, la expresión gravita hacia unas imágenes agrupadas alrededor de una idea principal (vv. 14-16, vv. 18-21, vv. 24-30). El resultado es una angustiante reiteración conceptual que parece dar vueltas, en vano, en torno a una misma lucha. Se trata sin duda de la lucha del poeta por entender la cultura de los negros, pero también corresponde a la lucha por encontrar la palabra precisa y por conciliar imágenes e ideas opuestas. Esta insistencia es evidente en los versos contruidos sólo (o casi sólo)

a base de palabras repetidas: “Negros, negros, negros, negros” (v. 52 y 99), “Entonces, negros, entonces, entonces” (v. 106) y “¡Ay Harlem! ¡Ay Harlem! ¡Ay Harlem!” (v. 31).

“El rey de Harlem” se construye a partir de una alternancia cuidadosamente controlada entre normas rítmicas y rupturas en los patrones asentados. Esta modulación, aunada a un proceso complejo de reiteración, asegura el tono angustiante e hipnótico del poema. Ahora bien, Brian Morris hace notar que la repetición y la reiteración son elementos fundamentales en el jazz, “que es la música más íntimamente asociada con el Harlem de los años 20 y 30, y que Lorca habría oído durante sus visitas a cabarets y teatros y en sus paseos constantes por las calles [...] esas bandas tocaban incansablemente, creando un sonido hipnótico, especialmente en su modalidad lenta”.³¹⁶ El crítico destaca el uso de las repeticiones retóricas que se dan en el poema, pero no señala cómo el sonido hipnótico se construye mediante las diversas combinaciones de patrones o repeticiones rítmicas. En efecto, una de las características propias del jazz es que se crea a partir de una alternancia entre la *norma* rítmica y la *excepción*. Lo cierto es que la aparente improvisación, la *excepción*, es en realidad un complejo trabajo de modulación y polifonía instrumental que, mediante su repetición, genera una sensación hipnótica que invita a la danza.

James A. Snead analiza la repetición como un elemento fundamental en la cultura negra, que se hace presente de manera muy particular en el jazz. La repetición es en el jazz un principio de organización sin el cual, dice el crítico, la improvisación sería imposible:

Repetitive words and rhythms have long been recognized as a focal constituent of African music and its American descendants –slave-songs, blues, spirituals and jazz. African music normally emphasizes dynamic rhythm, organizing melody within juxtaposed lines of beats grouped into differing meters.³¹⁷

³¹⁶ Morris, *op. cit.*, p. 20

³¹⁷ “Repetition as a figure of black culture”, en Henry Louis Gates Jr. (ed.), *Black Literature and Literary Theory*, Routledge, Chapman and Hall, Nueva York, 1990, p. 68.

En el caso específico del jazz, la repetición cobra forma en el llamado “cut”, que consiste en la improvisación de un instrumento mediante la variación del *beat* predominante: “The «cut» overtly insists on the repetitive nature of the music, by abruptly skipping it back to another beginning which we have already heard”.³¹⁸ Lo interesante es que, como dice Snead, parecería en un principio que la repetición niega la idea de progreso, cuando en realidad re-significa y traslada el contenido a una nueva escala de valor que, aunque no se puede traducir en términos semánticos, eleva al oyente, lo hipnotiza y lo incita al goce. El gran acierto de “El rey de Harlem” es que, como el jazz, introduce un diálogo entre dos perspectivas —de ruptura y de continuidad— que, con el “cut” y el “beat”, el ritmo del compás intenta conciliar. Si el poema no resuelve esta tensión es porque la vida de los negros en Nueva York es también percibida de manera contradictoria por el poeta. El resultado es un poema de versos fluidos pero ambiguos que utiliza un ritmo oscilante para presentar la compleja y contradictoria realidad que vive la comunidad negra en Nueva York.

“PEQUEÑO VALS VIENÉS”

La sección IX de *Poeta en Nueva York* lleva como título “Huida de Nueva York (Dos valsés hacia la civilización)” y reúne los poemas “Pequeño vals vienés” y “Vals en las ramas”. Como su nombre indica, este penúltimo apartado busca evidenciar el fin de la estancia del poeta en la gran ciudad y, con ello, su liberación (si es que esto es posible) del doloroso universo que el poemario venía forjando. El retorno a la “civilización”, con toda la carga ideológica que este concepto conlleva, sugiere una restitución del orden, una vuelta a los esquemas poéticos que le resultan familiares e incluso “amigables” al poeta. Inmerso en un mundo que percibe, pero que no logra

³¹⁸ *Ibid.*, p. 69.

comprender del todo, la música harmónica, el vals, parece ofrecer al poeta un puerto donde refugiarse y hallar una especie de paz.

Mario Hernández ha investigado las circunstancias históricas y culturales en que Lorca escribió tanto el “Pequeño vals vienés” como el “Vals en las ramas”.³¹⁹ Según Hernández, la sensibilidad artística de Lorca y de varios compañeros de su generación —por lo menos entre 1928 y 1936— tiene que ver con la aparición de una especie de neorromanticismo que, emparentado con una reivindicación de lo “curioso”, se fusionó con las preceptivas del subconsciente surrealista.³²⁰ En este contexto, dice el estudioso, se inserta el interés genuino de Lorca por el vals. Recordemos que, aunque el giro hacia una nueva manera de hacer poesía “desligada de control lógico”³²¹ haya dado lugar a la creación de uno de los poemarios más vanguardistas del siglo XX, está claro que Lorca nunca pierde por completo su interés por una poesía inscrita en un romanticismo popular, respaldada por estructuras métricas más bien tradicionales. El crítico recuerda que, en una de las entrevistas que hicieron a Lorca en Buenos Aires (octubre de 1933), el poeta habló de tres proyectos literarios: *Poeta en Nueva York*, un libro de odas y “un libro más que se titula *Porque te quiero a ti solamente (Tanda de vales)*. En este libro hablo de muchas cosas que me gustan y que la gente ha excluido de la moda”.³²² ¿Cómo fue que la sensibilidad neorromántica de los vales se fusionó con el estilo vanguardista de *Poeta en Nueva York*? Según Mario Hernández, esto fue posible gracias a la aparición de una estética —compartida por Vicente Aleixandre, Luis Cernuda, Manuel Altolaguirre, Miguel Hernández y Pablo Neruda— elaborada “con toda la impureza de un sentimiento que no teme los lugares comunes y los revitaliza desde la radicalidad de su

³¹⁹“Música y poesía: tres poemas sobre el vals (1930-1931)”, en Aurora Egido (coord.), *V ciclo literario. Poesía del 27*, Ibercaja, Zaragoza, 1990, pp. 61-94.

³²⁰ *Ibid.*, p. 64 s.

³²¹ Carta a Sebastià Gasch, Granada, mediados de septiembre, 1928, *Epistolario*, p. 588.

³²² *Obras Completas*, t. III, p. 542 s., cit. por Hernández, *ibid.*, p. 71.

asunción”.³²³ Los poetas adoptan los elementos claves de este neorromanticismo para adaptarlos a sus propios parámetros poéticos. A continuación, partiendo de estos planteamientos, analizaré “Pequeño vals vienés” para demostrar de qué manera se incorporan en este poema las preocupaciones de *Poeta en Nueva York*.

Según la cronología establecida por Mario Hernández, se conserva un apógrafo de la primera versión del “Pequeño vals vienés” que está fechado en Nueva York el 13 de febrero de 1930.³²⁴ Es decir, con toda probabilidad Lorca lo compuso apenas un mes después de haber escrito algunos de los poemas más experimentales que conformarían el poemario neoyorquino.³²⁵ El “Pequeño vals vienés” presenta un esquema métrico bastante regular: versos en su mayoría eneasílabos, decasílabos y endecasílabos, agrupados en conjuntos estróficos de ocho versos, a excepción de la segunda estrofa (de tres versos) y de la estrofa de cierre (de nueve versos). Dicha regularidad tiene como objetivo establecer la estructura rítmica del vals; de ahí que los versos de cada estrofa presenten también patrones similares que ayudan a establecer una cadencia armoniosa. Todos los versos de las estrofas octavas presentan, por ejemplo, rima asonante con acentuación final grave. A su vez, todos los versos de la primera estrofa llevan una rima asonante en “a/a”, a excepción del segundo, que termina en “e/e” y del penúltimo, que termina en “á/-”. Lorca introduce un pentasílabo, además, en el séptimo verso de cada estrofa, que funciona como una especie de estribillo (“¡Ay, ay, ay, ay!”) que precede al verso final de cada estrofa. Dicho estribillo ofrece ligeras variaciones sobre un mismo tema: “Toma este vals con la boca cerrada” (v. 8), “Toma este vals de quebrada cintura” (v. 19), “Toma este vals que se muere en mis brazos” (v. 27), “Toma este vals del «te quiero siempre»” (v. 35). El verso que clausura cada una de las octavas marca de alguna

³²³ Hernández, *op. cit.*, p. 66.

³²⁴ *Ibid.*, p. 73.

³²⁵ “Luna y panorama de los insectos” y “Cementerio judío”, por ejemplo, fueron escritos el 4 de enero de 1930 y el 18 de enero de 1930, respectivamente.

manera la progresión del propio poema que el lector tiene en sus manos. Es un vals que pide al oyente que se deje llevar por su melodía de quebrada cintura, un vals que va muriendo en la medida en que se canta y que termina, como epitafio, con su propia definición: es el vals del “te quiero siempre”. El protagonista del poema es, en este sentido, el propio poema que, siguiendo la melodía de un vals, desarrolla la temática prototípica de este género musical: el amor, pero —como se verá— un amor transfigurado e impregnado de muerte y de eternidad, como suele ocurrir en el mundo poético de Lorca.

A nivel formal, lo que caracteriza el vals es el compás $\frac{3}{4}$, que en el caso de este poema se traduce en estrofas formadas por tres pareados más los dos versos que funcionan como coro. La división de cada estrofa se resalta por los cambios en la asonancia. Veamos, como ejemplo, la estrofa tercera, con asonancia en “e/o”, “i/o” y “u/a”:

Te quiero, te quiero, te quiero,
con la butaca y el libro muerto,
por el melancólico pasillo,
en el oscuro desván del lirio,
en nuestra cama de la luna
y en la danza que sueña la tortuga.
¡Ay, ay, ay, ay!
Toma este vals de quebrada cintura.
(vv. 12-19)

A su vez, la estrofa cuarta establece su compás con pareados que llevan rima asonante en “e/o”, “a/o” y “a/o” y la quinta con rima asonante en “i/o”, “i/a” y “e/e”. Esta estructura trimembre se refuerza, además, con el terceto de la segunda estrofa: “Este vals, este vals, este vals, / de sí, de muerte y de coñac, / que moja su cola en el mar” (vv. 9-11), con rima asonante en “á/-”. En el verso diez, el tema del poema resulta especialmente claro: estamos ante un vals que habla de sí mismo, de la muerte y del coñac. Este último elemento tal vez sea una referencia a la melodía cuya

harmonía embriaga e incita al lector a dejarse llevar por el ritmo: por un ritmo distinto al jazz que sonaba en “El rey de Harlem”, pero al fin y al cabo por un ritmo seductor.

A las cuatro octavas comentadas las siguen la sexta y última estrofa, que funciona como coda musical:

En Viena bailaré contigo
con un disfraz que tenga
cabeza de río.
¡Mira qué orillas tengo de jacintos!
Dejaré mi boca entre tus piernas,
mi alma en fotografías y azucenas,
y en las ondas oscuras de tu andar
quiero, amor mío, amor mío, dejar,
violín y sepulcro, las cintas del vals.
(vv. 36-44)

Esta estrofa final presenta un conjunto de tres tercetos: los dos primeros presentan un patrón de asonancias (“i/o”, “e/a”) y el tercero posee una rima aguda (“andar”, “dejar” y “vals”).

Destacaré ahora algunos aspectos interesantes de los ritmos acentuales trisilábicos. En primer lugar, los endecasílabos finales de los conjuntos estróficos de ocho versos subrayan un ritmo dactílico: “Tóma este váls con la bóca cerráda” (v. 8), “Tóma este váls de quebráda cintúra” (v. 19) y “Tóma este váls que se muére en mis brázos” (v. 27). Estos versos no sólo hablan del propio vals, sino que reproducen el ritmo acompasado de $\frac{3}{4}$ propio del género musical. Un efecto similar sucede con el cierre del poema, en el que hay un verso anfibráquico perfecto que marca el compás, sólo que aquí se agrega un silencio para burlar la monotonía: “violín y sepúlcro, las cítas del váls” (v. 44). El final agudo junto con el silencio que le sigue (el mismo silencio que nos obliga a contar doce sílabas y no once) acentúa esta pauta rítmica.

Mario Hernández señala que el poema funciona como una “declaración de amor”, “pero de un amor incumplido y trágico”:

El vals es al fin “violín y sepulcro” y por ello se nutre de contradicciones: el lecho del amor es lugar a la vez soñado e irreal (“te quiero”, afirma, “en nuestra cama de la luna”) y el amor imposible equivale a “la danza que sueña la tortuga”, animal pegado a la tierra y lento por antonomasia.³²⁶

Yo añadiría que parece haber también una distancia temporal y espacial entre el sujeto de la anunciación y el lugar (Viena) donde se refugian los restos de ese amor incumplido. Viena, el lugar paradigmático del vals, está habitado por elementos congelados o muertos, si bien antes florecientes: el “bosque de palomas disecadas” (v. 3), el “museo de la escarcha” (v. 5), un “melancólico pasillo” (v. 14) y los “mendigos por los tejados” (v. 24). Si el lector del poemario pensaba que este vals suponía una verdadera “vuelta a la civilización” y la consecuente huida del universo neoyorquino, la alusión a un amor extraviado en los restos de una ciudad, antes floreciente, parece desmentir dicha lectura. El vals de Lorca sólo puede celebrar la muerte de un amor que muy difícilmente habría podido florecer. Si el amor no pudo ser, de todas maneras queda encapsulado en el mismo vals que canta Lorca, en la misma poesía. De ahí su carácter paradójicamente eterno: “Toma este vals del «te quiero siempre»” (v. 35).

Dada la imposibilidad de volver a ese pasado, el cambio temporal con que se desarrolla la coda resulta sorprendente:

En Viena hablaré contigo
con un disfraz que tenga
cabeza de río.
¡Mira qué orillas tengo de jacintos!
Dejaré mi boca entre tus piernas,
mi alma en fotografías y azucenas,
y en las ondas oscuras de tu andar

³²⁶ *Op. cit.*, p. 87.

quiero, amor mío, amor mío, dejar,
violín y sepulcro, las cintas del vals.
(vv. 36-44)

Parece como si la voz del poeta se hubiese trasladado a un espacio de ensueño —que, por otro lado, se prefiguraba ya en la estrofa anterior “Soñando viejas luces de Hungría” (v. 30), “Viendo ovejas y lirios de nieve” (v. 32)— en que puede proyectar con plena libertad las posibilidades (que él sabe ya perdidas) de su amor, es decir, de aquello que pudo ser: “Dejaré mi boca entre tus piernas, mi alma en fotografías y azucenas” (vv. 40-41). Lo único que permanece de esa posibilidad es la consagración de ese amor imposible en el propio vals que el poeta canta: “quiero, amor mío, amor mío, dejar, / violín y sepulcro, las cintas del vals” (vv. 43-44) y que espera que el otro lleve siempre consigo, “en las ondas oscuras de tu andar” (v. 42).

La vuelta a la civilización que pregonaba el subtítulo del apartado IX parece corresponder a un deseo que apunta en dos direcciones: por un lado, huir del universo mental-emocional que se había desarrollado en las secciones anteriores y, por otro, regresar a cierto orden anticipado, un deseo que queda reflejado en la vuelta a una regularidad métrica. Se ha visto cómo el objetivo ha sido medianamente cumplido pues, aunque sí se presenta un poema con una estructura métrica más tradicional, el poeta no parece poder salvarse del universo expresado en las secciones anteriores. En el fondo, el amor, como la poesía, guarda sus propias leyes y, como ella, resiste a ser confinado a unos parámetros pre-determinados.

“SON DE NEGROS EN CUBA”

En ambos poemas, “El rey de Harlem” y “Pequeño vals vienés”, el ritmo se construye gracias a una pensada modulación de elementos. Los poemas persiguen un objetivo similar a la relación entre amor y muerte: encontrar el equilibrio y la fusión entre elementos contrarios. Ahora bien, si en el universo mitopoético de *Poeta en Nueva York* la convivencia entre elementos

contrarios sólo es posible en un ciclo vital angustiante pero necesario, la poesía encuentra en el *continuum* musical la perfecta unión de divergencias rítmicas. Si se considera el ritmo como un elemento estructural en *Poeta en Nueva York*, situado en el mismo nivel que otras características del poemario —como las imágenes irracionales o el verso libre— entonces resulta enormemente significativo que García Lorca haya decidido cerrar su poemario con “Son de negros en Cuba”. Desde luego, el lugar final que ocupa el poema está en buena medida determinado por el itinerario del poeta en su estancia americana. No hay que olvidar, sin embargo, que el poeta pudo perfectamente optar por no incluir el poema en la obra, como ciertamente hizo con otras producciones poéticas. La decisión de colocar el poema al final del libro está, pues, en consonancia con el trasfondo biográfico, pero también responde a una inquietud estética y, sobre todo, a un deseo de destacar el poema como el cierre del universo poético planteado por el insólito poemario.

Por donde quiera que se vea, la música articula la estancia del poeta en el país caribeño, adonde llegó el 7 de marzo de 1930. Muchos de los personajes con los que se vio rodeado provenían del medio musical: Fernando Ortiz, musicólogo, folklorista y director de la Institución Cubana de Cultura, la institución que le extendió la invitación al poeta; el matrimonio español formado por María Muñoz, directora de la Coral del Conservatorio habanero y Antonio Quevedo, director de la revista *Musicalia*. Durante su estancia en la isla Lorca hizo asiduas visitas a casa de los hermanos Loynaz,³²⁷ y también pasó tiempo con el crítico musical Adolfo Salazar y con Serguei Prokófiev y su esposa, la cantante catalana Lina Llubera,³²⁸ por mencionar unos cuantos ejemplos

³²⁷ César Leante recupera el testimonio de una de las hermanas, Flor Loynaz, quien en entrevista con el periodista Ciro Bianchi relataba que el poeta “llegaba a las tres de la tarde y pasaba el día tocando piano, cantando, escribiendo, recitando, leyéndonos sus obras y tomando whisky con soda”. Véase Ciro Bianchi Ross, *García Lorca. Pasaje a la Habana*, Barcelona, 1997, s. p., cit. por César Leante, “Federico en Cuba”, *Cuadernos Hispanoamericanos. Homenaje a García Lorca*, 1986, núms. 433-434, vol. I, p. 237.

³²⁸ “El 13 de marzo asistió al segundo de los dos conciertos que dio Serguei Prokófiev en La Habana. Luego visitó a los Prokófiev con otros amigos en el Hotel Vedado, y habló con el músico —cuya obra conocía— por medio de su mujer, la cantante catalana Lina Llubera”, Andrés Soria Olmedo, “Cuba en un poema de Federico García Lorca”, *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 2013, núm. 38, p. 441.

significativos. Las amenas conversaciones que pudo tener el poeta con personajes de esta talla no se compara, sin embargo, con la oleada de estímulos visuales y sonoros con los que muy probablemente se topó el poeta. Son significativos en ese sentido los adjetivos con que el poeta describe la ciudad a sus padres: “El ritmo de la ciudad es acariciador, suave, sensualísimo, y lleno de un encanto que es absolutamente español, mejor dicho, andaluz. Habana es fundamentalmente española, pero de lo más característico y más profundo de nuestra civilización”.³²⁹ Lo que encuentra en el país caribeño es un espacio familiar y cómodo en donde sus sentidos pueden disfrutar libremente de los múltiples estímulos sonoros y musicales que se agitan a su alrededor. En la correspondencia con sus padres no es extraño que el poeta resalte el éxito de las conferencias que dicta sobre “Arquitectura del cante jondo” y “Canciones de cuna españolas”, ambas centradas en la relación que guarda la música con las raíces profundas de la vida cultural de su país.³³⁰

En efecto, el impulso más evidente del poema “Son de negros en Cuba” sigue una línea interpretativa similar a estas dos conferencias al condensar algunas de las íntimas intuiciones que tiene el poeta acerca de la esencia sonora del país caribeño. El poema encierra, sin embargo, una contradicción sumamente interesante: mientras el poeta parece encontrar en el ritmo creado un refugio de calma y relajación, el contenido, sin embargo, corresponde al mundo contradictorio evocado en muchos de los poemas de las secciones anteriores del libro.

³²⁹ Carta a su familia escrita en La Habana, 8 de marzo de 1930, *Correspondencia*, p. 681.

³³⁰ “Mañana doy la del cante jondo con ilustraciones de discos de gramófono. La de las canciones de cuna resultó un éxito enorme. Yo toqué el piano, y cantó las canciones de modo admirable la joven actriz española María Tubau, sobrina de la antigua [María Álvarez Tubau (1854-1914)] del mismo nombre. Para la del cante jondo hay mucha expectación. Mucha gente se ha hecho socia, y los que no, me han pedido invitaciones que me es imposible atender”. La Habana, 5 de abril de 1930, *Correspondencia*, p. 685. Las conferencias que dio en Cuba fueron las siguientes: “La mecánica de la poesía” el 9 de marzo; “Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos. Un poeta gongorino del siglo XVII” el 12 de marzo; “Canciones de cuna españolas” el 16 de marzo; “La imagen poética de don Luis de Góngora” el 19 de marzo; y “Arquitectura del cante jondo” el 6 de abril.

En primer lugar, habría que destacar la presencia repetitiva del pentasílabo “Iré a Santiago” que da hilo a una sucesión caótica de elementos. Si en otros momentos la repetición era un mecanismo hipnótico que dotaba los versos de un aire angustiante, aquí la intención es otra. “Iré a Santiago” permite el establecimiento de un ritmo de tipo yámbico que pronto se vuelve familiar al oído. El estribillo nos sitúa, además, en un espacio de expectación positiva. El poeta proyecta sus ilusiones sobre un tiempo futuro y sobre un espacio distinto, Santiago de Cuba. Esto no otorga, sin embargo, un tono melancólico al poema, sino todo lo contrario. Lleno de vida, colores y sensaciones, el poema parece anticipar ya en su propia construcción las circunstancias de ese viaje anhelado. El primer verso, “Cuando llegue la luna llena iré a Santiago de Cuba” hace pensar en que aquel viaje será, no sólo físico, sino también simbólico. La luna llena anuncia el inicio de la travesía hacia un espacio que, aunque geográficamente real, parece que adquirirá en este poema otra faceta de naturaleza más profunda.

Guillermo Cabrera Infante escribió un pequeño ensayo en que relata sus impresiones respecto de este son lorquiano.³³¹ Es un texto interesante que señala cómo las imágenes del poema, que la crítica suele considerar indescifrables, tienen referentes que los habitantes de la isla caribeña encuentran fácilmente reconocibles. Como muestra, Cabrera Infante menciona algunos ejemplos: “La rubia cabeza de Fonseca” es la cabeza del fabricante de puros que lleva ese nombre y que aparece como imagen de marca. “El rosa de Romeo y Julieta” es una imagen de otra marca de habanos; “las semillas secas” son las maracas de orquesta, mientras que la “gota de madera” es el instrumento musical habanero conocido como “claves”. El escritor de *Tres tristes tigres* añade con aguda ironía: “Espero no tener que explicar qué es una «cintura caliente»”.³³²

³³¹ “Lorca hace llover en La Habana”, *Cuadernos Hispanoamericanos. Homenaje a García Lorca*, 1986, núms. 433-434, vol. I, pp. 241-248.

³³² *Ibid.*, p. 245.

¡Oh Cuba! ¡Oh ritmo de semillas secas!
 Iré a Santiago.
 20 ¡Oh cintura caliente y gota de madera!
 Iré a Santiago.
 Arpa de troncos vivos. Caimán. Flor de tabaco.
 Iré a Santiago.
 Siempre he dicho que yo iría a Santiago
 25 en un coche de agua negra.
 Iré a Santiago.
 Brisa y alcohol en las ruedas.
 Iré a Santiago.
 Mi coral en la tiniebla.
 30 Iré a Santiago.
 El mar ahogado en la arena.
 Iré a Santiago.
 Calor blanco, fruta muerta.
 Iré a Santiago.
 35 ¡Oh bovino frescor de cañaveras!
 ¡Oh Cuba! ¡Oh curva de suspiro y barro!
 Iré a Santiago.

Como primer comentario, me gustaría resaltar que hay únicamente dos momentos en el poema en que las imágenes nos remiten de manera explícita al mundo de la música. Aun así, la fuerza expresiva de estos versos es suficiente para echar a volar la imaginación. Encontramos una primera alusión en el verso 5, “Cantarán los techos de palmera”, que inmediatamente recrea en la imaginación del lector el efecto sonoro del viento y de la lluvia sobre los techos de las viviendas cubanas, llamadas “bohíos”. El verbo “cantarán” ayuda, desde luego, a la recreación sonora de la imagen. El segundo momento, más elaborado, lo ocupan los versos 18-23:

¡Oh Cuba! ¡Oh ritmo de semillas secas!
 Iré a Santiago.
 ¡Oh cintura caliente y gota de madera!
 Iré a Santiago.
 Arpa de troncos vivos. Caimán. Flor de tabaco.
 Iré a Santiago.

El verso 18 alude, como ya señaló Cabrera Infante, a las maracas de los ritmos afroamericanos. Aun así, las palabras que selecciona el autor remiten a las fuentes originales de la naturaleza. La imagen nos hace pensar no sólo en el instrumento musical, sino también en la selva caribeña, en su tupida flora y fauna y en la íntima relación que el hombre guarda con el medio natural. Este último elemento es importante porque contrasta con la desnaturalización y la deshumanización que el poeta percibe en la ciudad norteamericana. También, paralelamente, el verso remite directamente a la danza; de ahí la relación íntima que guarda con el verso 20: “¡Oh cintura caliente y gota de madera!”. La imagen “cintura caliente” añade un tono de sensualidad que se esparce por todo el poema. La otra imagen, “gota de madera”, nos recuerda, de nuevo, que el instrumento musical, las “claves”, provienen directamente de la naturaleza, con alteraciones mínimas hechas por la mano del hombre.

El poeta idealiza una conexión directa del hombre con la naturaleza,³³³ pero lo más destacable es que, con ello, establece una conexión directa entre el ritmo íntimo que conforma la esencia natural de la isla y la directa traslación de este ritmo al hombre. Se percibe, pues, el ritmo creado por el hombre como una continuidad del ritmo de la selva y la naturaleza caribeñas. La naturaleza musical de la isla queda explícita, de hecho, en el verso 22: “Arpa de troncos vivos. Caimán. Flor de tabaco”. Los troncos que conforman la isla tropical son “arpas” que modulan el aire. La siguiente enumeración, pausada gracias a la presencia de puntos y seguido, permite entender los otros dos elementos naturales —el caimán y la flor de tabaco— dentro de la misma línea musical, como si la isla emanara una misteriosa música, proveniente de las raíces más profundas. Los habitantes

³³³ La idealizada perspectiva de García Lorca ignora el lado oscuro de La Habana, como también el de Harlem. Según Cabrera Infante: “Lorca no conoció esa terrible violencia cubana ni a esos negros habaneros, esbirros excelentes. Sus negros fueron sonadores del son, reyes de la rumba. Lorca tenía por costumbre recorrer los barrios populares de La Habana, como Jesús María, Paula y San Isidro y se llegaba a veces hasta la plazoleta de Luz, al muelle de Caballería ahí al lado y aun al muelle de la Machina, donde ocurre la acción inicial de *Tener y no tener*. Pero nunca conoció esa noche obscena que amanecía con los mendigos dormidos y los niños ricos muertos”, *ibid.*, p. 242.

están en contacto con ella y la transmiten a partir del baile y la música, creada por el hombre, pero que nace a partir de una conexión con la naturaleza.

Este pequeño conjunto de referencias musicales es suficiente para leer las demás imágenes en clave musical. Todos los objetos que pueblan el poema adquirirán una resonancia rítmica. Todas las imágenes se contagian de significación sonora: el “coche de agua negra” (v. 3), el “mar de papel y plata de moneda” (v. 16), la “brisa y alcohol en las ruedas” (v. 27) y el “coral en la tiniebla” (v. 29). El objetivo final, bien logrado a mi juicio, consiste en trasladar las impresiones sensoriales del poeta al mismo poema.

Ahora bien, el poema crea en sí mismo un espacio sonoro adecuado que catapulta la sensualidad de las imágenes gracias a la estructura vocálica y a las repeticiones semánticas y sintácticas. Respecto de las primeras, el poema está formado por un diálogo modulado entre las rimas asonantes en “a/o” y en “e/a”. “Santiago” genera un eco que se extiende, no sólo al estribillo, sino también a palabras como “plátano” (v. 9) y “tabaco” (v. 22). A su vez, la asonancia en “e/a” inunda los versos con los que alterna el estribillo: “negra” (v. 3), “palmera” (v. 5), “cigüeña” (v. 7), “cabeza” y “Fonseca” (v. 12), “moneda” (v. 16), “secas” (v. 18), “madera” (v. 20), “ruedas” (v. 27) y “tiniebla” (v. 29). Finalmente, el elemento escondido que conecta el poema, y el poeta, con “Santiago”: “Cuba”. La resonancia de este nombre propio se destaca en la rima asonante en “u/a”: “luna” (v. 1), “Cuba” (vv. 1, 18 y 36), “medusa” (v. 9), “rubia” (v. 12), “cintura” (v. 20) y “curva” (v.36).

Respecto de las repeticiones encontramos, desde luego, el estribillo “Iré a Santiago” que, según Cabrera Infante, “es efectivamente el estribillo de un son. Como en la *Obertura cubana* de

Gershwin, la música es familiar pero la armonía es exótica”.³³⁴ Lorca rescata un estribillo conocido y lo inserta en el ambiente sensorial creado por el propio poema. Lo que se logra es un efecto de des-familiarización al mismo tiempo que de potenciación emocional. Además del estribillo, que se repite sin deformación alguna, lo que encontramos es, como en poemas anteriores, una repetición de las estructuras sintácticas. Así, entre los versos 7 y 9: “Cuando la palma quiere ser cigüeña” y “Y cuando quiere ser medusa el plátano” se establece una relación que se corresponde con la poética de la transformación de la que hablo en la primera parte de esta tesis. Otro elemento que aparece de nuevo de manera reiterativa son los complementos preposicionales: “coche de agua negra” (v. 3 y v. 25), “cabeza de Fonseca” (v. 12), “Mar de papel y plata de moneda” (v. 16), “ritmo de semillas secas” (v. 18), “gota de madera” (v. 20) y “arpa de troncos vivos” y “Flor de tabaco” (v. 22). Finalmente, cabe destacar la presencia de la conjunción “y”, al inicio de los versos y dentro de la oración. El resultado de estos mecanismos es un poema que se ha contagiado del ritmo de la isla caribeña, pero también de todos los elementos emocionales que el viaje representa. Las imágenes dispares funcionan porque han pasado a formar parte de un significado rítmico mayor, misterioso y profundo, a través del cual se puede transmitir, no sólo la sensualidad del poema, sino el poder de la música para resaltar la confluencia misteriosa de los elementos.

El cierre del poema nos devuelve al terreno ambiguo que aparece en “Pequeño vals vienés”. La sensualidad musical del poema no se escapa tampoco de la presencia necesaria de la muerte. Lorca nos deja, por ejemplo, una de las imágenes más complejas con que se ha descrito el mar: “El mar ahogado en la arena”. La infinitud del mar no es posible, porque topa con la solidez definitiva de la arena. El calor sensual del clima caribeño también es portador de muerte: “Calor blanco, fruta muerta”. Es como si debajo de la isla estuviera la presencia imperiosa de la muerte dispuesta a

³³⁴ *Ibid.*, p. 244.

irrumper en la realidad por las pequeñas ranuras que pasan desapercibidas por todos excepto por el poeta y su capacidad intuitiva. Por eso Lorca cierra el poema con el epíteto perfecto para entender las profundidades de la isla: “¡Oh Cuba! ¡Oh curva de suspiro y barro!” (v. 36). El suspiro como la manifestación más compleja de la ambigüedad que encarna la pasión amorosa: la alegría y la pena fusionadas en una aspiración fuerte y prolongada. Finalmente, el barro de la tierra es el barro de la mortalidad, pero también de la creación, del ciclo vital que permitirá que la semilla pueda, algún día, rendir sus frutos.

3.2.2. EL RITMO MUSICAL Y EL MISTERIO POÉTICO

Los tres poemas aquí analizados se sustentan en el ritmo para asentar sus parámetros significativos. Con ello, buscan, adoptar el misterio propio de la música e instaurarlo en los parámetros de una lógica, no racional sino poética. Lorca explota la capacidad sugestiva de la palabra, alejándose del significado racional para engendrar el significado de los poemas en un espacio, misterioso, en el que las cosas adquieren un sentido *otro*. Si Lorca se apoya en la música para el desarrollo de su poesía es porque busca en ella esa capacidad simbólica, basada en las posibilidades semánticas de la imagen, pero también sin descuidar sus valores sonoros. Lorca incluye en su poemario por lo menos tres poemas que se refieren directamente a tres géneros musicales: el jazz, el vals y el son. No es importante comprender por qué escogió dichos géneros, tanto como percibir que en ellos residen diferentes formas de expresar la presencia conciliadora de la música. En ellos se desarrolla una pensada modulación rítmica que nos permite contemplar la continuidad que sucede, a pesar de que prime la diferencia y la contradicción. La continuidad musical parece ser otro medio para solucionar, en el terreno de la expresión poética, la contradicción entre el amor y la muerte. La poesía, junto con su carácter musical intrínseco, permite abrazar el ciclo vital que se percibe de manera angustiante en el terreno vital.

Para cerrar este capítulo considero pertinente recordar algunos detalles de “Añada. Arrolo. Nana. Vou veri vou. Canciones de cuna españolas”, la conferencia sobre las nanas que Lorca dictó en La Habana.³³⁵ En este magnífico texto el poeta expresa unas ideas en torno a la relación entre la música y la lógica racional que están muy acordes con los elementos que influyen en el proceso de elaboración de sus poemas. La idea básica que articula la conferencia es la relación de las canciones, específicamente de las canciones de cuna, con el sustrato cultural del pueblo en que

³³⁵ Conferencias, II, pp. 144-176.

nacen.³³⁶ En este caso las canciones dan expresión al alma del pueblo español que, según el poeta “no es serena, dulce, reposada, sino ardiente, quemada, excesiva, a veces sin órbita”. Las construcciones melódicas, en consonancia, están “llenas de un misterio y una antigüedad que escapa de nuestro dominio”.³³⁷

Hasta aquí la conferencia no guarda una conexión obvia con los procesos creativos de *Poeta en Nueva York*. El asunto, sin embargo, comienza a ganar interés cuando el poeta indaga en la relación que tienen las melodías con el sueño. De entrada, el lector se da cuenta de que Lorca se mueve aquí en un universo similar al que presentaba en su conferencia sobre “el duende”. El poeta subraya que la única manera de provocar el sueño del niño es con la intervención, ya no del “duende”, sino de las “hadas”: “Las hadas son las que traen las anémonas y la temperatura. La madre y la canción ponen lo demás”.³³⁸ Después, dice el poeta, hacen falta dos ritmos: “El ritmo físico de la cuna o silla y el ritmo intelectual de la melodía. La madre traba estos dos ritmos para el cuerpo y para el oído con distintos compases y silencios; los va combinando hasta conseguir el tono justo que encanta al niño”.³³⁹ Es en el ritmo —y sólo en el ritmo— en que Lorca encuentra el instrumento embriagante para el encantamiento y el sueño. Este ritmo es suficientemente poderoso en sí para fascinar, para dormir, pero la madre debe aportar algo más. Porque es necesario transmitir al niño ideas que lo acompañen en ese tránsito. La madre “tiene necesidad de la palabra para mantener al niño pendiente de sus labios, y no sólo gusta de expresar cosas agradables mientras

³³⁶ Según Lorca, “Mientras una catedral permanece clavada en su época, dando una expresión continua del ayer al paisaje siempre movedizo, una canción salta de pronto de ese ayer a nuestro instante, viva y llena de latidos como una rana, incorporada al panorama como arbusto reciente, trayendo la luz viva de las horas viejas, gracias al soplo de la melodía”, *ibid.*, p. 152.

³³⁷ *Ibid.*, pp. 156 s.

³³⁸ *Ibid.*, p. 158.

³³⁹ *Ibid.*, p. 159.

viene el sueño, sino que lo entra de lleno en la realidad cruda y le va infiltrando el dramatismo del mundo”.³⁴⁰

Y aquí nos adentramos en una de las reflexiones más interesantes de esta conferencia. Mientras el ritmo de las canciones de cuna españolas relaja e induce al sueño, la letra de las canciones sumerge al niño en un estado de angustia: “la letra de las canciones va contra el sueño y su río manso. El texto provoca emociones en el niño y estados de duda, de terror, contra los cuales tiene que luchar la mano borrosa de la melodía que peina y amansa los caballitos encabritados que se agitan en los ojos de la criatura”.³⁴¹ Esta tensión entre dos mensajes opuestos embriaga al niño y lo arrastra a un “mundo poético inaccesible, donde ni la retórica, ni la alcahueta imaginación, ni la fantasía tienen entrada”.³⁴² Vemos aquí las mismas ideas que Lorca articuló en sus conferencias “Imaginación, inspiración, evasión”. La normativa retórica no puede expresar en toda su extensión la profundidad misteriosa del mundo poético. La imaginación, por otro lado, termina concediendo demasiado a la realidad sobre la cual construye sus parámetros. Se ata a las bridas que la lógica racional provee y, con ello, no puede desprenderse, aunque quisiera. La fantasía, al estar atada también a la imaginación, se impone los mismos límites. Es la combinación, finalmente, de ritmo e imágenes, la que permite cruzar aquello que la lógica racional vela. El ritmo nos embriaga y, gracias al contenido de los versos, es capaz de transportarnos a un mundo extraño e impenetrable. Un mismo fenómeno sucede en *Poeta en Nueva York*. Las palabras se dejan arrastrar por un cauce rítmico. Los conectores sintácticos sirven para situarnos en un esquema de lenguaje que nos es familiar y, sin embargo, no logramos descifrar del todo las imágenes caóticas con que de repente nos enfrentamos. Nos adentramos, queramos o no, en una atmósfera inhóspita pero embriagante.

³⁴⁰ *Ibid.*, p. 160.

³⁴¹ *Loc. cit.*

³⁴² *Ibid.*, p. 166.

3.3. LA TRANSFORMACIÓN DE LAS PALABRAS

3.3.1. LA POÉTICA DE LA TRANSFORMACIÓN

Una de las constantes de los poemas de *Poeta en Nueva York* es la flexibilidad con que las cosas cambian de naturaleza. Como ejemplo, veamos los versos 6-10 de “Panorama ciego de Nueva York”:

Pero no, no son los pájaros.
Porque los pájaros están a punto de ser bueyes.
Pueden ser rocas blancas con la ayuda de la luna
y son siempre muchachos heridos
antes de que los jueces levanten la tela.

O los versos 4-6 del poema “Ruina”: “Pronto se vio que la luna / era una calavera de caballo / y el aire una manzana oscura”. Esta transformación está presente también en “Luna y panorama de los insectos (Poema de amor)”: “Mi corazón tendría la forma de un zapato / si cada aldea tuviera una sirena” (vv. 1-2) y en los versos 3-6 de cementerio judío: “Los niños de Cristo dormían, / y el agua era una paloma, / y la madera era una garza, / y el plomo era un colibrí”. Se habla de elementos que “tienen la forma” de otros, o directamente de elementos que “son” también otros. Para entender la lógica de esta libre sustitución de elementos me gustaría traer a colación el poema “Amantes asesinados por una perdiz” de la sección “Introducción a la muerte (Poemas de la soledad en Vermont)”. El poema fue escrito junto con otros poemas en prosa en 1928 (incluyendo el recién citado) y publicado por primera vez en Valladolid, en la revista *Ddooss* en marzo de 1931. Por alguna razón, Lorca decidió su inclusión en el poemario de Nueva York poco antes de la entrega del original a José Bergamín en la primavera de 1936.³⁴³ Puesto que, tanto por su forma cuanto por

³⁴³ Recordemos que el texto es uno de los tres poemas de *Poeta en Nueva York* que Lorca no pudo incluir en su manuscrito, si bien sí señaló que formaban parte del poemario. Anderson describe la composición híbrida del original en la su “Introducción” a la edición de *Poeta en Nueva York* aquí utilizada, pp. 86 ss.

su contenido, el poema parecía no tener mucho que ver con el resto del libro, varios editores de *Poeta en Nueva York* decidieron no incluirlo en sus respectivas ediciones.³⁴⁴ Lo cierto es que, a pesar de su disposición en prosa, el poema sí guarda una línea temática que coincide con el resto del poemario.

“Amantes asesinados por una perdiz” consta de dos partes.³⁴⁵ La primera es un diálogo entre tres personajes: la madre de uno de los amantes, la prima y un hombre, llamado Luciano, quien cuenta los sucesos y es la voz (el “yo”) del resto del poema. En esta primera parte los tres personajes —primero la madre, luego la prima y, por último, Luciano— repiten la misma frase: “—Los dos lo han querido [...]. Los dos”, para después reflexionar sobre asuntos (imágenes, más bien) aparentemente dispares. La reflexión de la madre introduce el escenario y fija el tono en que se va a relatar el asesinato:

—No, no, Luciano no. Para resistir este nombre, necesito contener el dolor de mis recuerdos. ¿Y usted cree que aquella pequeña dentadura y esa mano de niño que se han dejado olvidadas dentro de la ola me pueden consolar de esta tristeza?

La madre habla de una “pequeña dentadura” y una “mano de niño” que alguien —los amantes quizás o la perdiz— ha dejado olvidado en una ola. El mar es el escenario donde, aparentemente, se llevó a cabo el extraño asesinato y hacia donde, se entiende, todos los “testigos” están mirando. La prima habla, en la reflexión siguiente, de la “paloma cruelísima” y el lector se pregunta si no sería una forma imprecisa de hablar de la “perdiz” del título: “¿Será posible que del pico de esa

³⁴⁴ No figura en las ediciones de Eutimio Martín (Ariel, Barcelona, 1982); de García Posada (Akal, Madrid, 1982); de Arturo del Hoyo (*Obras completas*, Aguilar, Madrid, 1986) y de Mario Hernández (Fundación Banco Exterior, Madrid, 1987). La excepción (antes de la aparición del manuscrito y la edición de Anderson aquí utilizada) es la de María Clemente Millán (Cátedra, Madrid, 1990). Millán decide incluir “Amantes asesinados por una perdiz” porque encuentra resonancias temáticas comunes entre este poema y “Luna y panorama de los insectos (poema de amor)”. Para una explicación detallada de esta decisión, véase la introducción a su edición (pp. 44-53).

³⁴⁵ La estructura que propone Lorca es por momentos difícil de seguir. Por un lado, pide al lector que siga la historia aparentemente narrada por el protagonista que ha sido testigo de ella, y, por otro, solicita que a su vez se deje llevar por la lógica interna que establece la sucesión de eventos. Los personajes del poema viven lo narrado y reaccionan ante lo que viven, pero, al mismo tiempo, el relato está repleto de imágenes de inspiración libre.

paloma cruelísima que tiene corazón de elefanta salga la palidez lunar de aquel transatlántico que se aleja?”. La prima da expresión a una serie de imágenes vinculadas entre sí por asociaciones sumamente libres: “pico”, “paloma”, “corazón de elefanta”, “palidez lunar” y “transatlántico” se mezclan para generar en la mente del lector un revoltijo de imágenes. Del pico de la paloma asesina (con corazón de elefanta) sale la palidez lunar de un transatlántico que los testigos observan alejándose. La paloma cruel que asesina a los amantes sin dejar rastro, deja salir de su boca, a cambio, otros elementos en principio ajenos al universo de los amantes.

En la segunda parte, el diálogo desaparece y sólo permanece la voz de Luciano, quien reflexiona sobre las condiciones y el significado de aquel amor que desencadenó el asesinato. Distingo dos ideas: 1) la noción de compenetración y unión entre los dos amantes y 2) la sensación de que esa compenetración acaba en una libre transformación de elementos. En el inicio de la segunda parte ambas ideas se pueden ver de manera clara:

Fue muy sencillo. Se amaban por encima de todos los museos.
Mano derecha,
con mano izquierda.
Mano izquierda,
con mano derecha.
Pie derecho,
con pie derecho.
Pie izquierdo,
con nube.
Cabello,
con planta de pie.
Planta de pie,
con mejilla izquierda.

Los amantes superan con su amor lo preconcebido y expuesto para lograr una compenetración. La lista progresiva comienza en la descripción de esta unión, pero, de pronto, se introduce otro elemento nuevo, que parece establecer cierta disonancia: “Pie izquierdo, con nube”. El juego

continúa con la inclusión de otros elementos: “¡Oh mejilla izquierda! ¡Oh noroeste de barquitos y hormigas de mercurio!”. La sucesión de elementos se repite tres veces más. La segunda vez se introduce un elemento sexual más evidente:

¡Se acostaban!
Muslo izquierdo,
con antebrazo izquierdo.
Ojos cerrados,
con uñas abiertas.
Cintura, con nuca,
y con playa.
Y las cuatro orejitas eran cuatro ángeles en la choza de la nieve. Se querían. Se amaban. A pesar de la Ley de la gravedad. La diferencia que existe entre una espina de rosa y una Star es sencillísima.
Cuando descubrieron esto, se fueron al campo.

De nuevo se enfatiza la forma en que aquellos amantes han superado los límites y los órdenes del mundo exterior para lograr su propia lógica, su propio modo de compenetración. El amor, lo mismo que la poesía, tiene sus propias leyes. Por ello, si se sigue con este paralelismo, no resulta extraño que tanto el amor como la poesía faciliten una libertad total que afecte, incluso, la forma de los sujetos. En la última sucesión de elementos la transformación es total:

Eran un hombre y una mujer,
o sea,
un hombre
y un pedacito de tierra,
un elefante
y un niño,
un niño y un junco.
Eran dos mancebos desmayados
y una pierna de níquel.
¡Eran los barqueros!

Es importante enfatizar la forma en que se salta de un elemento a otro con plena libertad. La sucesión provoca en el lector la sensación de movimiento, de un libre intercambio, no caótico, que apunta, más bien, a la homogeneidad de los elementos expuestos. El proceso de permutación continúa hasta que, casi al final del poema, se da una especie de desenlace cuando Luciano vuelve a la anécdota de la “escena del crimen” y describe su experiencia posterior al asesinato:

Casi no puedo llorar.

Yo puse dos telegramas, pero desgraciadamente ya era tarde.

Muy tarde.

Sólo sé decir que dos niños que pasaban por la orilla del bosque vieron una perdiz que echaba un hilito de sangre por el pico.

Ésta es la causa, querido capitán, de mi extraña melancolía.

Al final del poema la voz reflexiona sobre el amor y vuelve finalmente a su testimonio sobre el asesinato. De los amantes lo único que quedó fue un hilo de sangre en el pico de una perdiz, que fue visto por dos niños que pasaban por la orilla de un bosque. El poema establece una relación causal entre el amor de dos sujetos y su asesinato. La transición que establece esta relación causal es el proceso de libre transformación. Finalmente, los amantes no mueren, porque los rescatan de este destino la serie de transformaciones que conforman el poema. Ni la prima ni la madre ni Luciano entienden la lógica del amor. Los enamorados se mueven, en cambio, en el plano de la lógica poética. Ellos descifran las posibilidades de su libre transformación: “Se querían. Se amaban. A pesar de la Ley de la gravedad. La diferencia que existe entre una espina de rosa y una Star es sencillísima”. Y, por ello, “cuando descubrieron esto, se fueron al campo”. Los enamorados se salvan de la muerte definitiva porque entienden que su amor dará frutos y, con ello, se transformará en otra cosa. La única manera de superar la muerte definitiva es mediante la libre transformación de las cosas, tal y como sucede en el poema mismo. El lector ve cómo las cosas están en una

continua transformación: aunque se detiene en algún momento, parece como si continuara en otro plano. Es decir, mientras el sujeto enunciador continúa con el diálogo, los amantes siguen intercambiándose con múltiples elementos: “Eran un hombre y una mujer, / o sea, / un hombre / y un pedacito de tierra, / un elefante / y un niño, / un niño y un junco” (p. 242). De hecho, no hay siquiera un orden jerárquico, sino que existe una absoluta igualdad entre los elementos, como si no importara en qué se convierten los amantes sino la transformación misma.

¿Cómo se traslada esta idea al terreno formal? Si varios poemas incluyen en sus versos una referencia explícita a la transformación de los elementos, no es difícil relacionar esta idea con la forma que los mismos versos adoptan: composiciones hechas mediante la mezcla de elementos que en principio son ajenos entre sí. Muchos versos o estrofas tomados al azar (pues siempre habrá, finalmente, imágenes más apegadas a la lógica que otras) dan cuenta de ello: “los pedazos de limón seco bajo el negro duro de las botellas” (v. 9, “1910”); “por los palomares donde la luna se pone plana bajo el gallo” (v. 29, “Fábula y rueda de los tres amigos”); o, por tomar un conjunto estrófico, “Las alegres fiebres huyeron a las maromas de los barcos / y el judío empujó la verja con el pudor helado del interior de la lechuga” (vv. 1-2, “Cementerio judío”). Aunque esta técnica —que algunos críticos, de manera equivocada creo yo, han tildado de surrealismo— fue practicada por el poeta (más tímidamente en el *Romancero gitano* y con más atrevimiento en otras obras coetáneas al poemario neoyorquino), en *Poeta en Nueva York* la adopta como la base de su expresión poética.

3.3.2. LOS BORRADORES DE *POETA EN NUEVA YORK*

Ahora me gustaría cerrar esta segunda parte del trabajo dedicando un pequeño espacio a comprender de qué manera la poética de la transformación influye en el proceso de creación de los poemas. A la fecha se conservan borradores de distintas etapas en la redacción de la mayoría de los poemas de *Poeta en Nueva York*: de 27 de los 35 poemas se conservan los borradores autógrafos que corresponden a la fase escritural inicial; también contamos con copias a mano o mecanografiadas destinadas a amigos o a revistas (que corresponden a la fase pre-editorial), publicaciones de poemas individuales en revistas de la época —entre 1931 y 1936— y copias —en la mayoría mecanografiadas— que pasarían a formar parte del *original* que Lorca entregaría a Bergamín en 1936 para su publicación.³⁴⁶ Las correcciones —que aparecen en las diferentes fases de los poemas— muestran una constante transformación de los versos en búsqueda de la expresión acertada.

Lorca evidentemente dedicó mucho tiempo a revisar los poemas. Entre 1930 y 1936 continuó introduciendo cambios sustanciales, y quizás con más empeño que nunca durante la última etapa previa a la entrega del original. Muchos de los cambios registrados son sorprendentes. No pretendo ofrecer aquí un análisis crítico que anote las sustituciones genéticas con criterio diacrónico. Me gustaría, más bien, analizar de qué manera se relacionan las huellas creativas con la poética de *Poeta en Nueva York*.³⁴⁷ Parece que es sólo mediante la conformación libre de una lógica interna como los poemas van encontrando su forma. Al elegir sus palabras, Lorca parece hacerlo impulsado por consideraciones que a menudo tienen poco que ver con la conexión lógica del lenguaje. Las

³⁴⁶ Introd. a *Poeta en Nueva York*, Anderson, *op. cit.*, p. 47 ss.

³⁴⁷ He podido consultar los borradores de los poemas conservados en el Archivo de la Fundación Federico García Lorca (AFFGL) tanto en línea, como a través de la edición facsimilar de *Manuscritos neoyorkinos. Poeta en Nueva York y otras hojas y poemas*, Mario Hernández (ed.), Tabapress / Fundación Federico García Lorca, Madrid, 1990.

distintas variantes ponen en evidencia una *traza* muy particular del lenguaje, que consiste en un juego infinito de *huellas* mediante el cual el crítico tiene que aproximarse, no para encontrar una significación única —ni tampoco para descubrir la inspiración original—, sino más bien para evidenciar, y ser partícipe, del mismo proceso infinito de metamorfosis creativa.³⁴⁸ Intentaré pues, en las próximas páginas, seguir el proceso de construcción de algunos fragmentos con el fin de establecer si se adecua, o no, a la poética aquí planteada.

Algunos críticos se han dedicado a reflexionar sobre las diferentes versiones de los poemas. Daniel Eisenberg, por ejemplo, elabora una edición crítica del poema “Tu infancia en Mentón” —uno de los poemas que Lorca no pudo incluir en el manuscrito, limitándose a señalar su posible paradero— y establece un *stemma* que muestra una evolución diacrónica que toma en cuenta su publicación en tres revistas —*Héroe* (1932), *Sur* (1937) y *Verbum* (1937)—; en libros editados antes de la *princeps* —*Obras completas* (Losada, Buenos Aires, 1938) y *Antología selecta de García Lorca* (Teatro del Pueblo, Buenos Aires, 1937)—; y en dos epi-textos —*Obras completas* (Losada, Buenos Aires, 1942) y *Obras completas* (Aguilar, Madrid, 1954).³⁴⁹ Tatiana Aguilar-Álvarez Bay, por su parte, dedica todo un artículo a la edición crítica del “Poema doble del lago Eden” utilizando tres versiones del poema: un apógrafo mecanografiado preparado para la revista cubana *Avance* en 1930, la versión publicada en *Poesía* (Buenos Aires), núm. 7 (noviembre de 1933) y el autógrafo incluido en el *original* que conformaría la primera edición de *Poeta en Nueva*

³⁴⁸ Seguimos aquí a Derrida, para quien el lenguaje no es una cosa fija, “sino que encuentra su posibilidad en la *traza*, como el juego infinito de huellas, que señala la «aporía de la inscripción original» *entre* lo empírico puro y la formalidad idealizada, la aporía del límite-pasaje que desbarata, que «subvierte» —por decirlo así, aunque sensu stricto no se trate de una subversión ni de un sentido estricto— la clausura histórico-filosófica de la representación” (Javier Pavez Muñoz, “Jacques Derrida: Huella e inscripción en el origen del sentido”, *Revista Observaciones Filosóficas*, 2011, núm. 13, 2011, p. 3).

³⁴⁹ *Poeta en Nueva York: historias y problemas de un texto de Lorca*, Ariel, Barcelona, 1976, pp. 107-113.

York. La edición crítica sirve finalmente a Aguilar-Álvarez para tener —como se vio en su momento— una aproximación analítica privilegiada del poema.³⁵⁰

Finalmente, Derek Harris ha intentado —como propongo yo hacer aquí— analizar los borradores conservados en la Fundación Federico García Lorca para sacar conclusiones sobre la poética que encierra el poemario.³⁵¹ Esto lo ha podido hacer gracias a la edición facsimilar de los borradores que publicó Mario Hernández en 1990, si bien hoy es también posible acceder a los primeros borradores de la mayoría de los poemas mediante el archivo digital de la Fundación.³⁵² En su artículo, Harris encuentra que la selección de palabras tiene un alto grado de arbitrariedad que es resultado de un notable “proceso de alucinación”, pero controlado por la fuerza centrípeta de la consciencia estética.³⁵³ De este modo, además de la “sustitución de imágenes sin que intervenga ningún proceso aparente de elaboración asociativa”, Harris también identifica tres procedimientos en el proceso creativo que siguen otro tipo de lógica: “la generación fonética de la palabra” (en gran medida derivada de procesos de aliteración), la sustitución de palabras con semejanza léxica y la sustitución por asociación semántica.³⁵⁴

Es difícil pensar —recordemos la correspondencia con Gasch— que el poeta dejase rienda suelta a la irracionalidad para adoptar las técnicas de una escritura automática semejante a la técnica surrealista. Más bien, creo que el poeta buscaba un vínculo más profundo entre las cosas de este

³⁵⁰ “Edición crítica de «Poema doble del lago Edem» de Federico García Lorca”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 2004, núm. 1, pp. 45-77.

³⁵¹ Harris, “La elaboración de *Poeta en Nueva York*: el salto mortal”, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 1994, núm. 2, pp. 309-315.

³⁵² Federico García Lorca, *Manuscritos neoyorkinos. Poeta en Nueva York y otras hojas y poemas*, Mario Hernández (ed.), Tabapress / Fundación Federico García Lorca, Madrid, 1990. La dirección electrónica del archivo de la FFGL es la siguiente: “Archivo FGL”, <http://www.edaddeplata.org/edaddeplata/Archivo/lorca/home.jsp?lang=es>, consultado por última vez el 17 de julio de 2018. Por otra parte, el estudio del proceso de creación poética queda ahora respaldado por la aparición del original del poemario, algunas páginas del cual podemos consultar gracias a la edición de *Poeta en Nueva York* preparada por Anderson (2013).

³⁵³ *Op. cit.*, p. 312.

³⁵⁴ *Ibid.*, p. 309.

mundo, un vínculo situado en los parámetros poéticos que cada poema iba planteando. Este capítulo propone, pues, encontrar el hilo que une todas las formas, que permite que “todas las formas guardan entrelazadas / una sola expresión frenética de avance” (vv. 13-14, “Cielo vivo”).

Antes de comenzar el análisis debo hacer unas pequeñas aclaraciones. Dado que mi objetivo es, como dije arriba, interpretativo, no prestaré atención al orden diacrónico de las distintas variantes, ni tampoco intentaré seguir una metodología filológica. He seleccionado versos de distintos poemas, basándome en versiones —correspondientes a distintas fases en la evolución creativa— que me permitan proponer patrones estéticos y poéticos. En términos más específicos, me interesan los “saltos mortales” —utilizando el término propuesto por Derek Harris— en que la distancia entre la primera y la última selección creativa resulta más extrema. Por lo mismo, no he prestado mucha atención a cambios relacionados con la disposición del texto, al uso de distintos conectores gramaticales (la decisión de remplazar “en” con “por”), a los cambios de número (“perfumes” por “perfume”), a los cambios en la puntuación o a las correcciones que no modifican sustancialmente el significado del verso. He seleccionado pues, versos de poemas específicos (“Cementerio judío”, “Navidad en el Hudson” y “Norma y paraíso de los negros”). Y lo he hecho con el objetivo de entender los saltos semánticos que da el poeta a la hora de pasar de una etapa a otra en el proceso de composición. Espero así poder insertar las fases de escritura dentro de una hipótesis interpretativa destinada a explicar cómo se relaciona tal o cual cambio con los versos circundantes, con el significado del poema en su conjunto o con versos tomados de otros poemas.

“CEMENTERIO JUDÍO”

De este poema se conservan dos versiones: un manuscrito fechado el 18 de enero de 1930, que dio a conocer Miguel Benítez Inglott en septiembre de 1950 en *Planas de Poesía*, IX, pp. 20-

23,³⁵⁵ y el mecanograma entregado a Bergamín como parte del *original* de *Poeta en Nueva York*.

El poema reúne versos cargados de imágenes sorprendentes. Como muestra, el pareado con que inicia el poema: “Las alegres fiebres huyeron a las maromas de los barcos / y el judío empujó la verja con el pudor helado del interior de la lechuga” (vv. 1-2). Estos versos presentan acciones hechas por dos sujetos distintos: “las alegres fiebres” y “el judío”. Presentan, a su vez, patrones invertidos: mientras en el primero el sujeto es difuso y la acción clara, en el segundo sucede lo contrario. A continuación, analizaré las sucesivas modificaciones del verso 2 para intentar comprender mejor el significado del pareado.

En el verso 2 del borrador manuscrito, titulado “Sepulcro judío”, está escrito con lápiz “Y el judío empujó la puerta quebrando sus axilas de lechuga”.³⁵⁶ El poeta tacha “puerta” y escribe por encima el sustantivo “verja”. Luego tacha con otra tinta (es decir, con probabilidad en un momento posterior a la primera fase redaccional) “quebrando sus axilas de lechuga” y añade arriba “con el pudor helado del interior de las lechugas”. En la versión publicada queda, finalmente, “y el judío empujó la verja con el pudor helado del interior de la lechuga”. Los cambios observados en el borrador quedarían de esta manera:

Fase 1: “y el judío empujó la puerta quebrando sus axilas de lechuga”

Fase 2: “y el judío empujó la verja quebrando sus axilas de lechuga”

Fase 3: “y el judío empujó la verja con el pudor helado del interior de las lechugas”

Hay varios indicios que nos permiten aproximarnos a comprender las razones de estos saltos en la forma del verso. El primero de ellos tiene que ver con la métrica. El primer verso del poema está formado por dos hemistiquios de nueve y once sílabas respectivamente. En todas las

³⁵⁵ Véase, Eutimio Martín (ed.), *op. cit.*, p. 221.

³⁵⁶ Este borrador se puede consultar en el *AFGL*, con la signatura P-13(28), o bien en la edición de Mario Hernández (*Manuscritos neoyorkinos. Poeta en Nueva York y otras hojas y poemas*, ed. cit.), p. 160.

modificaciones se repite el patrón métrico del primer hemistiquio del primer verso, mientras que en el segundo hemistiquio se presentan ligeras variaciones: de endecasílabo en la fase 1 evoluciona a un conjunto formado por un heptasílabo “con el pudor helado” más un enneasílabo “del interior de las lechugas” en la fase 3.

¿Qué se puede decir del contenido de las imágenes? Si partimos del hecho evidente de que ninguna de las formas del verso tiene sentido desde el punto de vista lógico o racional, ¿por qué someter el verso a tres procesos evolutivos? El primer cambio que llama la atención es la transformación de “puerta” a “verja”. Los sustantivos coinciden tanto en vocales cuanto en número de sílabas. Esto sugiere que el poeta deseaba mantener la misma métrica y el mismo ritmo que había creado en un principio. Ahora bien, la razón de esta sustitución no obedece, a mi parecer, tan sólo a una fidelidad fonética. Al cambiar “puerta” por “verja” el poeta se mantiene en un mismo campo semántico. Ambos sustantivos refieren a objetos de transición entre un espacio y otro. En este sentido, la puerta funciona como el umbral que posibilita la apertura, pero también la clausura. La imaginación del poeta lo invita, sin embargo, a ir más allá. La “verja” transfigura la ambivalencia clausura / apertura en una ambivalencia que contrapone, más bien, los conceptos de “libertad” y “cautiverio”. Mientras los espacios entre los barrotes de la verja permiten ver más allá, los barrotes clausuran la posibilidad de formar parte de ese espacio. La libertad se muestra, pero subyugada bajo la fuerza del metal. Parece como si el poeta quisiera ir más allá, significar más con sus palabras. En este sentido, el hecho de que el judío empuje la “verja” imprime en el personaje una condición de cautividad que la “puerta” por sí sola no connotaba.

El primer hemistiquio, además del cambio de sustantivo arriba señalado, no altera sobremanera su significado. La evolución más sorprendente la ofrece el segundo hemistiquio. El primer trazado creativo fue: “quebrando sus axilas de lechuga”. Dado que “la puerta” no tiene,

como sí tiene “la verja”, una connotación negativa evidente, el poeta selecciona el complemento en gerundio “quebrando sus axilas” para transmitir el esfuerzo y el sacrificio físico que supone en el judío la acción de “empujar”. Ahora bien, a pesar de entender la acción del judío, es difícil reproducir en la mente la imagen que en conjunto el verso propone. Esto se debe, en gran medida, al sintagma preposicional de materia que acompaña a las axilas: “axilas de lechuga”. El sustantivo “lechuga” absolutamente nada tiene que ver con el universo semántico que lo acompaña, “judío”, “puerta”, “axilas”, ni con los verbos que estructuran la oración: “empujó”, “quebrando”. El resultado es la creación de una atmósfera extraña a la cual el lector puede acceder sólo de forma limitada.

La distancia entre la fase 1 y la fase 3 es abismal: mientras se conserva el hemistiquio primero —a excepción de “puerta”, como ya se señaló—, del segundo hemistiquio lo único que se preserva es precisamente el sustantivo “lechuga”, el sustantivo cuyo horizonte de significación semántica se aleja más del resto del verso. El verso abandona la idea de violencia física (el judío se quebró sus axilas por empujar la verja) y, en cambio, agrega un complemento preposicional de instrumento (el judío empujó la verja impulsado por “el pudor helado del interior de la lechuga”). Parece como si la fuerza que supone la imagen de una “lechuga” hubiese ganado terreno en el imaginario poético del autor. Le interesa ahora profundizar en aquella imagen y trae a colación la frialdad que guarda en su interior la hortaliza, y que la mano humana percibe al momento de deshojarla. De esta manera, mientras la “lechuga” gana detalle y presencia en el verso, el verso en su conjunto pierde cada vez más aquello que lo ata con la realidad. En la fase evolutiva se puede ver una lucha entre lo racional y lo irracional que da como resultado un fenómeno estético de extrañamiento, parecido al surrealismo en cuanto al resultado, sí, pero cuyas raíces nada tienen que ver con el automatismo, sino con una hiper-consciencia respecto de la disposición de los elementos dentro del verso.

El verso 18 del poema presenta otro caso de evolución creativa en el cual vale la pena detenerse. En el mismo borrador el poeta había escrito: “Y los cadáveres sienten en los pies / el aliento de los primeros caballos devoradores” (vv. 17-18). En el borrador Lorca cambia “Y” por “cuando” y luego, mucho más sorprendente, tacha el verso 18 y opta en su lugar por “el terrible dolor de la luna castigada”, un cambio total de sentido. Finalmente, tacha “dolor de la luna castigada” y opta por “la terrible claridad de otra luna enterrada”, última modificación que se mantendría en la edición publicada. Como en el ejemplo anterior, presento aquí el registro de las tres fases del verso 18:

Fase 1: “el aliento de los primeros caballos devoradores”

Fase 2: “el terrible dolor de la luna castigada”

Fase 3: “la terrible claridad de otra luna enterrada”

Entre lo tachado del manuscrito y la selección creativa de la fase 1 la relación parecería, en principio, totalmente arbitraria. El verso en su primera fase nos permite imaginar el angustiante momento en que los cadáveres comienzan a sentir el aire caliente de unos caballos hambrientos, dispuestos a devorar lo que queda de su materia orgánica. Esta imagen profundiza sobre las posibilidades de otra muerte después de la muerte acontecida. La segunda fase no adquiere, según mi parecer, el mismo tono de crudeza. Los cadáveres sienten, empáticamente, el dolor de la luna castigada. Finalmente, ambas imágenes remiten a la imposibilidad de la regeneración: una a través de la eliminación de los restos orgánicos, y la otra mediante la idea de una luna que, castigada, no puede volver a salir para asegurar la continuidad de la vida orgánica.

Si en principio la selección semántica cambia en extremo, lo cierto es que en el universo poético de *Poeta en Nueva York* (y de otras obras, como el *Romancero*) el significado simbólico de la luna se suele asociar con el del caballo. Recordemos que la luna y el caballo, ambos símbolos ambivalentes en Lorca, son binomios inseparables en el poema “Crucifixión”, también de temática

religiosa. Aunque el análisis de este poema se hizo en detalle en la primera parte del trabajo, me gustaría llamar la atención sobre el hecho de que los tres momentos en que aparecen juntos la luna y el caballo guardan una relación secuencial interesante:

- 1) “La luna pudo detenerse al fin [por] la curva blanquísima de los caballos” (v. 1)
- 2) “Y llegaban largos alaridos por el sur de la noche seca. / Era que la luna quemaba con sus bujías el falo de los caballos” (vv. 9-10)
- 3) Se supo el momento preciso de la salvación de nuestra vida
porque la luna lavó con agua
las quemaduras de los caballos
(vv. 30-32)

El verso uno refiere al encuentro primero, cuando la luna se topa con la “curva blanquísima de los caballos” y se detiene. Los versos 9 y 10 hacen pensar que la competencia entre estos dos elementos es de naturaleza violenta, pues ambos elementos suelen representarse en el poemario con una fuerza indómita superior a otros elementos de la naturaleza. La noche infértil se seca en el momento en que la luna quema la sexualidad del caballo. Parece que el choque de estos dos elementos, la imposibilidad de conciliar el uno con el otro, detiene al mundo y lo condena a la no regeneración. Sin embargo, “nuestra vida” se salva cuando la luna, en un acto de reconciliación y perdón, “lava con agua / las quemaduras de los caballos” (vv. 31-32). En “Nocturno del hueco” el poema cierra con una sentencia: “No hay siglo nuevo ni luz reciente. / Sólo un caballo azul y una madrugada” (vv. 73-74); y en “Ruina” la “luna” se transforma directamente en un “caballo” muerto: “Pronto se vio que la luna / era una calavera de caballo” (vv. 4-5).

Volviendo al verso 18 de “Cementerio judío”, el salto se explica en el contexto del universo poético de todo el poemario. Es decir, en la lógica poética del poemario en su conjunto, tiene sentido que el poeta cambie “caballos” por “luna”. Resta intentar comprender el salto entre la fase 2 y la fase 3. La última modificación propone “la terrible claridad de otra luna enterrada”. Si nos atenemos al universo poético planteado, este salto resulta aún más sorprendente que el que había

ocurrido entre las fases 1 y 2. Recordemos que lo que se propone Lorca aquí es rematar la idea que había iniciado en el verso 17, es decir, expresar qué es aquello que, en el universo del poema, los “cadáveres sienten en los pies” (v. 17). Las primeras dos modificaciones parecen plantear la terrible idea del fin después del fin. Una muerte que no regenera, que no se convierte en otra cosa; es decir, la “muerte definitiva”, una idea recurrente que atormenta al poeta. La fase tres se aleja sin embargo de esa explicación y sugiere un mundo distinto, del cual no se tiene conocimiento en vida, pero que los cadáveres, sin embargo, están a punto de conocer. Los cadáveres comienzan a sentir “la terrible claridad” que refleja esa otra luna, la del mundo de la muerte, que ilumina desde el otro lado. De la muerte definitiva el poeta salta a “la terrible claridad” de esa vida otra que sucede después de morir. El poeta opta por pensar, pues, en una transformación que no acabe en la muerte.

“NAVIDAD EN EL HUDSON”

En los borradores de varios poemas he descubierto que, mientras la modificación no parece guardar un sentido evidente en el propio verso, sí se relaciona, sin embargo, con la idea central del poema, o bien, con imágenes que aparecen en otros poemas. Como ejemplo he seleccionado el verso 14 de “Navidad en el Hudson”. En el borrador conservado en el *AFGL* la primera forma del verso es la siguiente: “Son las colinas de martillos, colinas que comen trenes bajo la nieve”.³⁵⁷ El verso se forma por dos hemistiquios, divididos por una coma, de 9 y 13 sílabas respectivamente. En el mismo borrador se tacha el hemistiquio de 13 sílabas y se remplaza por “y el triunfo de la hierba espesa”. La transformación queda, pues, de la siguiente manera:

Fase 1: “Son las colinas de martillos, colinas que comen trenes bajo la nieve”

Fase 2: “Son las colinas de martillos y el triunfo de la hierba espesa”

³⁵⁷ Este borrador se puede consultar en el *AFGL*, con la signatura P-13(20), o bien en la edición de Mario Hernández (ed. cit.), p. 102. Para Mario Hernández el borrador dice “colinas de camas” que después se sustituye por “trenes bajo la nieve”. Creo ver aquí más probable la lectura de Eutimio Martín: “Colinas que comen trenes bajo la nieve” (ed. cit., p. 211).

El poeta opta por un segundo eneasílabo, respetando el final grave de su primera elección (“nieve” y “espesa”). El contenido del verso parece haber sufrido, sin embargo, una transformación extraordinaria. Para entender ambas fases del proceso creativo del verso 14 intentaré, primero, resumir brevemente las ideas principales que el poema expresa.

Una línea invisible divide el poema en dos espacios: el cielo y la tierra. Desde luego, esta división, de connotación cristiana, está en plena consonancia con el título del poema: “Navidad en el Hudson” (en su primera versión, “Navidad”). Desde un principio, sin embargo, el poema niega la esperanza sobre la cual se asientan las enseñanzas cristianas: después del valle de lágrimas que la vida en la tierra supone, *no* nos espera el consuelo, la calma y la salvación de un Dios en el cielo. Todo el sufrimiento que sucede en la tierra *no* será, pues, resarcido, pues más allá de la tierra *no* hay un Dios, *no hay nada*:

Estaban uno, cien, mil marineros
luchando con el mundo de las agudas velocidades,
sin enterarse de que el mundo
estaba solo por el cielo.

(vv. 9-12)

Para expresar la angustia que supone la inexistencia de un Dios en el cielo, el poema destaca el bullicio, la actividad y el trabajo de aquí *abajo* (“He pasado toda la noche en los andamios de los arrabales / dejándome la sangre por la escayola de los proyectos”, vv. 24-25), que contrastan con la quietud que sucede allá *arriba*. La quietud del cielo, lejos de ser un elemento de paz y sosiego, es prueba fehaciente de la inexistencia, del vacío: “El mundo solo por el cielo solo” (v. 13). A partir de esta idea desgarradora, el poema se desenvuelve en una atmósfera de desesperanza total. Anticipando el existencialismo que se apoderaría de Occidente después de la Segunda Guerra Mundial, el poema expresa la futilidad de la acción, el sin sentido de la vida en la tierra:

No importa que cada minuto
un niño nuevo agite sus ramitos de venas,
ni que el parto de la víbora desatado bajo las ramas
calme la sed de sangre de los que miran el desnudo.
Lo que importa es esto: hueco. Mundo solo. Desembocadura.
(vv. 28-32)

Si bien en otros poemas el poeta depositaba la esperanza en la naturaleza regeneradora, lo doloroso es que aquí parece no haber consuelo. Son tan inútiles la vida del hombre en la ciudad como la de la propia naturaleza: el pesimismo del poema arrastra todo por igual.

Volviendo al verso 14 que nos concierne, las dos modificaciones presentan, a mi modo de ver, dos objetivos estéticos distintos: mientras la primera fase busca ahondar en la imagen del hemistiquio precedente (las “colinas de martillos”), la segunda está en consonancia con la idea general que el poema busca transmitir. Comienzo con la primera fase: “Son las colinas de martillos, colinas que comen trenes bajo la nieve”. La imagen de “colinas de martillos” refleja un espacio que, en principio perteneciente a la naturaleza, ha sido moldeado por el hombre con el objetivo de construir caminos. En ese sentido, en una profundización de la imagen, son esas colinas las que “comen trenes bajo la nieve” porque por allí, se entiende, desaparecen los trenes cuando quieren cruzar hacia el otro lado. De hecho, esta imagen se desarrollaba en el verso siguiente —“*trenes bajo la nieve, delta de cunas solas*”— tachado también. La imagen resultante de la fase 1 intentaba crear, pues, un conflicto entre la naturaleza y la tecnología creada por el hombre: las colinas se comen a los trenes y estos quedan “bajo la nieve”, abandonados en el delta, metáfora fluvial del camino oscuro a través del cual se pierden. Pero el objetivo de este poema en particular no consistía en proponer un choque entre naturaleza y ciudad o entre naturaleza y hombre (como sucede en otros poemas), sino igualar los elementos, demostrar cómo ni la naturaleza ni el hombre se salva de la desesperanza y la soledad del “mundo solo por el cielo”. De hecho, la segunda fase

sí se sitúa en la misma línea interpretativa, pues se iguala un elemento natural modificado por la mano del hombre con un elemento natural no modificado: “Son las colinas de martillos y el triunfo de la hierba espesa”. Esta estructura se repite, ahora espejeada, en el verso siguiente: “Son los vivísimos hormigueros y las monedas en el fango” (v. 15). Tanto “los vivísimos hormigueros” cuanto las “monedas en el fango” están encerradas en un mundo intrascendente. Partimos, por tanto, de que la modificación segunda responde mejor a lo que el poema en su conjunto expresa. Por ello me interesa ahora indagar en el significado de la modificación: “el triunfo de la hierba espesa”.

La “hierba” es una imagen recurrente a lo largo del poemario. Algunas veces su significado es difícil de aprehender, como en “Paisaje con dos tumbas y un perro asirio”: “Amigo: / Despierta, que los montes todavía no respiran / y las hierbas de mi corazón están en otro sitio” (vv. 12-14). Podría entenderse, en este caso, que aquello que crece naturalmente en el corazón del yo lírico se ha desplazado. Sea lo que fuese, el efecto estético se consigue aquí por el choque semántico que se da entre esta imagen y los elementos que complementan el verso, pues el corazón no suele asociarse con las hierbas. Un efecto similar sucede en “Norma y paraíso de los negros”: “Es allí donde sueñan los torsos bajo la gula de la hierba” (v. 25). En este caso la descontextualización semántica se da en el complemento preposicional, pues la “gula” no suele relacionarse con la “hierba”. La imagen resultante sugiere, quizás, que la hierba recibe ansiosamente los torsos que se acuestan para mirar las estrellas y soñar. En “Cementerio judío” pareciera que el sustantivo “hierba” ha perdido aquello que lo ata al mundo material. De hecho, sufre una transfiguración interesante: “La hierba celeste y sola de la que huye con miedo el rocío” (v. 24). La “hierba” ha perdido el nexo esencial que guarda con la tierra y, en un enorme salto poético, ha pasado a formar parte del mundo celeste. El efecto mítico se genera, además, gracias al mecanismo de personificación del sustantivo “rocío”. Como

Dafne huyendo de Apolo, el rocío “huye con miedo” de la hierba “celestes y sola”, cual si fuera un dios.

El hemistiquio “el triunfo de la hierba espesa” evoca, sobre todo, el poder invencible de la naturaleza. Esta idea articula varios poemas: “Danza de la muerte”, “Ciudad sin sueño” — analizados en la primera parte del trabajo— y “Ruina” son tres ejemplos paradigmáticos. En “Danza de la muerte” la imagen se resume (traducida en “musgo” en vez de “hierba”) en el verso 82: “Que ya la Bolsa será una pirámide de musgo” y en “Ciudad sin sueño” el verso 23 plasma la misma idea mediante la imagen de “los caballos” que “vivirán en las tabernas”. Me interesa en particular el poema “Ruina” porque se profundiza en la misma idea, si bien tomaré como núcleo específico la imagen de la “hierba”.

El poema nos sitúa en un pasado mítico y lejano donde los elementos de la naturaleza, al igual que en los relatos míticos, son protagonistas de los acontecimientos. El “aire” corpóreo circulaba “Sin encontrarse. / Viajero por su propio torso blanco” (vv. 1-2). En ese pasado inmemorial las formas, aún sin definir, sufrían múltiples transformaciones: “Pronto se vio que la luna / era una calavera de caballo / y el aire una manzana oscura” (vv. 4-6); mientras que los elementos de la tierra apenas comenzaban a reclamar, no sin violencia, su lugar en el paisaje: “Detrás de la ventana, / con látigos y luces, se sentía / la lucha de la arena con el agua” (vv. 7-9). La ventana es un elemento disonante que, sin embargo, introduce sigilosamente la presencia del yo lírico quien, a partir de ahora, como testigo de los sucesos, tomará la palabra: “Yo vi llegar las hierbas / y les eché un cordero que balaba / bajo sus dientecillos y lancetas” (vv. 10-12). La llegada de las “hierbas” supera los acontecimientos antes descritos y provoca la reacción defensiva del yo lírico. Este elemento de la naturaleza, en principio inofensivo, es caracterizado en el poema como

un ente bestial, arrasador, que se come todo aquello que se pone en su camino; de ahí que el yo lírico vea necesario lanzar una víctima sacrificial.

A partir de allí, la “hierba” que el yo lírico ve desde la ventana comienza a acercarse de forma amenazadora, “Vienen las hierbas, hijo; / ya suenan sus espadas de saliva / por el cielo vacío” (vv. 16-18), hasta atravesar las ventanas y asesinar al yo lírico junto con el supuesto hijo: “Mi mano, amor. ¡Las hierbas! / Por los cristales rotos de la casa / la sangre desató sus cabelleras” (vv. 19-21). Las hierbas acaban con todo menos con los huesos del yo lírico y del hijo: “Tú solo y yo quedamos; / prepara tu esqueleto para el aire. / Yo solo y tú quedamos” (vv. 22-24). Finalmente, el yo lírico y el hijo, ambos transfigurados en cadáveres, se preparan para ir a encontrar, en otro lado, un nuevo “perfil sin sueño”, que ya no dependa del día y de la noche, sino de otra cosa, relacionada quizás con la eternidad: “Prepara tu esqueleto; / hay que buscar ¡de prisa!, ¡amor!, ¡de prisa!, / nuestro perfil sin sueño” (vv. 25-27). Todo esto viene a cuenta porque el segundo hemistiquio eneasílabo del verso 14 de “Navidad en el Hudson” —“el triunfo de la hierba espesa”— podría perfectamente leerse como un resumen de la acción del poema “Ruina”. Con esto quiero decir que, como es natural que ocurra, el sentido de *Poeta en Nueva York* en su conjunto depende en gran medida de las múltiples relaciones que los poemas individuales guardan entre sí. Los sorprendentes saltos que se observan en el proceso de composición de los versos, lo mismo que las imágenes desconcertantes que articulan los poemas, también guardan conexiones secretas entre sí, lazos invisibles sustentados por una lógica poética que García Lorca ciertamente conoce, controla y explota.

“NORMA Y PARAÍSO DE LOS NEGROS”

En el verso 11 de “Norma y paraíso de los negros” la transformación de las palabras se explica dentro de los parámetros poéticos del *micro* universo que el propio verso sugiere. En uno

de los borradores conservados,³⁵⁸ el poeta escribe “el agua insomne y mentirosa” para luego tachar los adjetivos “insomne y mentirosa” y remplazarlos por “sin párpados donde la luna perdió sus piernas”. En una tercera fase (y en otra tinta) el poeta opta por “el agua mentirosa de los Polos” pero, finalmente, decide tachar esta modificación y escribir, en el margen izquierdo de la hoja y en vertical, “la mentirosa luna de los Polos”. El verso 11 presenta, pues, las siguientes fases redaccionales:

Fase 1: “el agua insomne y mentirosa”

Fase 2: “el agua sin párpados donde la luna perdió sus piernas”

Fase 3: “el agua mentirosa de los polos”

Fase 4: “la mentirosa luna de los polos”

Si escogí comentar este verso, es porque pasa por cuatro campañas de escritura, lo que me permite apoyarme en cuatro procesos analizables. Aún más, me interesa este verso en específico porque Derek Harris lo utilizó como ejemplo de alta arbitrariedad semántica.³⁵⁹ Mi lectura del verso discrepa con esta interpretación, al proponer, al contrario, una lógica interna que conecta entre sí las cuatro fases creativas.

Al comentar la primera redacción, Harris destaca la doble adjetivación que acompaña el agua, “insomne y mentirosa”, lo cual, a su juicio, “produce una imagen muy típica de los poemas neoyorquinos con la alucinante personificación de un elemento del mundo natural”.³⁶⁰ Al realizar la segunda redacción Lorca suprime la doble adjetivación y añade una oración adverbial. Sobre la transformación introducida al pasar de la fase 1 a la 2 Harris señala lo siguiente:

La falta de párpados de la que sufre el agua es una elaboración imaginística de la idea de insomnio, y se ha suprimido la mendicidad [*sic*] del agua para incorporar la presencia de la

³⁵⁸ *AFGL*, (Manuscrito A) signatura P-13(7), o bien Mario Hernández (ed. cit.), p. 58. El otro manuscrito (B), con signatura P-13(8) parece ser la puesta en limpio del Manuscrito A.

³⁵⁹ Harris, *art. cit.*, p. 312.

³⁶⁰ *Loc. cit.*

luna, también personificada, y dotada de características humanas por el procedimiento de la generación fonética de lexemas: “párpados...perdió...piernas.” Se crea así la alucinación de la luna bañándose en el agua, sumergida a medio cuerpo.³⁶¹

Como puede verse, al principio de su análisis Harris no ignora del todo la conexión imaginativa que hay entre las fases 1 y 2. Según el crítico la falta de párpados es una imagen secundaria desarrollada a partir del insomnio del agua. Sospecho que “mendicidad” ha sido un error tipográfico por “mendacidad”. Sea lo que fuere, Harris pierde la conexión semántica entre las fases 1 y 2, pues el crítico sugiere en seguida que el desarrollo de la fase 2 tiene que ver más con el deseo de lograr la aliteración “p”, en detrimento de la conexión semántica entre los elementos. Lo curioso es que, aunque habla de la “alucinación de la luna bañándose en el agua”, no se percató, de hecho, que ahí yace la clave que conecta el adjetivo “mentirosa” de la fase 1 con lo que sigue: el agua es mentirosa porque crea, con sus artificios cristalinos, la ilusión de una luna reflejada que ha perdido sus piernas.

A partir de allí, Harris deja de prestar atención a la continuidad semántica / imaginativa entre las fases. Propone que en la tercera fase el poeta abandona la idea del insomnio introducida en la segunda fase, restituye el adjetivo “mentirosa” y añade “un nuevo elemento creado por la generación fonética de la «p»”, es decir, el sustantivo “polos”. Finalmente, de la cuarta fase el crítico se limita a señalar el reemplazo que sucede entre los sustantivos “agua” y “luna”. Su conclusión respecto del verso es la siguiente:

Se ve aquí un procedimiento de elaboración frecuente en *Poeta en Nueva York*: de un germen inicial se pasa a un verso más elaborado, en este caso por un salto mortal de la fonética, para luego volver a la redacción original donde se combinan algunos procedimientos de los elementos que han ido emergiendo en el proceso de elaboración por saltos semánticos y fonéticos.

³⁶¹ *Loc. cit.*

Finalmente, dice Harris, en la producción de la escritura confluyen “un control estético, y consciente, junto con un alto grado de arbitrariedad”.³⁶² Ahora bien, aunque muy sugerente, el énfasis que Harris pone en el carácter arbitrario de las modificaciones no se corresponde, me parece, con la aguda consciencia que el poeta tenía de lo que hacía cuando creaba sus poemas. Retomando el análisis con que comienza Harris, entre las fases 1 y 2 del verso catorce puede verse una evolución en la formulación de la imagen que se consigue trabajando sobre los adjetivos “insomne” y “mentirosa” que califican el agua. De “insomne” el verso evoluciona a “sin párpados” y de “mentirosa” a “donde la luna perdió sus piernas”. La conexión entre “insomne” y “sin párpados” fue señalada por Harris en su momento. No estaría de más, sin embargo, señalar la manera en que el poeta busca plasmar las posibilidades plásticas de un adjetivo que, en principio, no suele asociarse con un elemento natural. Para el poeta no era suficiente la personificación del agua mediante la atribución de adjetivos que en principio no le corresponden, sino que era necesario, además, para catapultar el efecto poético, dotar al agua de una anatomía corpórea.

El agua es “insomne” porque no se detiene nunca, se encuentra en constante fluidez. El agua también es “mentirosa” porque parece encerrar en sus aguas aquello que refleja. Visto en este contexto, el salto entre “mentirosa” y el agua “donde la luna perdió sus piernas” se sostiene en una relación de causa y efecto que resulta mucho más clara. Al igual que en el caso del adjetivo “insomne”, el poeta aquí busca una imagen plástica que demuestre su capacidad imaginativa. Por otra parte, la imagen de la luna perdiendo sus piernas, no es más que la transformación de un lugar común en Lorca; la de la luna reflejada en el agua (recordemos los versos “Sobre el agua / una luna

³⁶² *Loc. cit.*

redonda / se baña” del poema “Burla de Don Pedro a caballo, Romance con lagunas”, vv. 15-17),³⁶³ sólo que aquí esa imagen se ha adaptado a la estética vanguardista del poemario neoyorquino.

Es imposible saber lo que ocurría en la mente creativa del poeta en el proceso de la escritura. Lo que sí se puede hacer, sin embargo, es asumir que los elementos que van sumándose en las distintas fases del proceso creativo aumentan el repertorio imaginativo que el poeta va creando. Tomando esto en cuenta, no es tan extraño que el poeta vuelva, en la tercera fase, a seleccionar el adjetivo “mentirosa”, optando por conservar la idea de la propiedad refleja del agua bajo ese adjetivo peyorativo. Ahora bien, la cualidad refleja del agua permite situar un arriba celeste (donde se posiciona la luna real) y un abajo acuoso (donde la luna se refleja). De la idea del agua que refleja un “arriba” y un “abajo” se salta a la idea del agua que está, al mismo tiempo, arriba y abajo. En este sentido, no importa que el sustantivo “polos” se refiera, en realidad, a los extremos del eje terrestre, lo que importa es que, transfigurado poéticamente, simbolice un arriba y un abajo, es decir, el cielo donde se asoma la luna y la tierra donde yace el agua. El mismo proceso lógico se efectúa, finalmente, en la fase 4, cambiando únicamente el eje referencial del “agua” por la “luna”. Si se piensa, la fase 4 resultante envuelve todas las anteriores: la luna es mentirosa porque se vale del agua, también mentirosa, para acercarse al hombre mediante su reflejo. Esa doble proyección le permite estar al mismo tiempo arriba y abajo. Es por eso dueña del cielo y de la tierra, el polo sur y polo norte del espacio terrestre desde el cual el hombre, curioso, la mira.

La conexión compleja que hay entre los saltos imaginativos de las fases tiene sentido cuando viramos hacia las huellas creativas de otras fases del poema. El título inicial ensayado por el poeta fue “Luna desierta y as de bastos”. Luego evolucionó a “La luna desierta y as de bastos” y “Paraíso quemado” para llegar finalmente a “Norma y paraíso de los negros”. La luna era un elemento

³⁶³ *Poesía II, Obras completas*, M. García-Posada (ed.), Akal, Madrid, 1989, p. 178.

importante, pues estaba presente ya en el título ensayado. Tanto “luna desierta” cuanto “paraíso quemado” parecen seguir un mismo mecanismo: lo que de positivo tiene en principio el referente se trunca por el adjetivo que lo acompaña. La “luna” se ofrece “vacía” y el “paraíso” parece alcanzable cuando en realidad lo único que permanece es la ilusión, la falsa esperanza. Según Christopher Maurer, lo que el poema ofrece “es una caracterización estética de la raza, a través de sus odios y sus afanes, y una exaltación de la negritud”.³⁶⁴ Lo que sucede es que el poema evidencia, según la lúcida reflexión del crítico, las contradicciones de una raza que se reivindica para luego negarse a sí misma. De la misma manera, las imágenes de “luna desierta” y de “paraíso quemado” reflejan esa misma contradicción: una cualidad que ha sido truncada.

Precisamente, el elemento poético en que se concentra esta contradicción es el “azul”. Maurer nos recuerda que el “azul” es como llaman al negro sin mezcla de sangre blanca: “al negro que poseía el color brillante y azulado del carbón, se le denominaba *blue* o *blue boy*”.³⁶⁵ El “azul” tiene, pues, múltiples significados simbólicos: es el ideal de raza, pero también es el color de la noche. Es el color por el que la comunidad negra lucha, pero es también el color que los negros quieren borrar de sus cuerpos: “Odan la sombra del pájaro / sobre el pleamar de la mejilla blanca” (vv. 1-2). A partir de este color el poeta puede establecer un universo semántico que lo acompaña y que, simbólicamente, refleja también esa contradicción: el amor y el odio, el cielo y la tierra, la noche y el día, la luna y el agua. De hecho, el verso 9, “Aman el azul desierto” —que, a su vez, inaugura el cuarteto en que se inserta el verso que aquí nos concierne— tuvo 2 fases creativas precedentes: la primera conectada directamente con el título ensayado, “Aman la luna desierta”, y una segunda que reemplazaba “la luna desierta” por “el cielo azul”. Para entender, pues, los elementos de la

³⁶⁴ Christopher Maurer, “Los negros”, *Poesía*, Madrid, 1986, núms. 23-24, p. 147.

³⁶⁵ *Loc. cit.*

“luna”, el “agua” y los “polos” en la concepción del poema es necesario, primero, dilucidar el papel que juega el “azul” como eje simbólico.

Si los primeros cuatro cuartetos tienen la función de describir la supuesta actitud de los negros, sus aficiones y aversiones, los últimos tres cuartetos intentan explicar que el eje y razón de aquella descripción es el “azul”:

Es por el azul crujiente,
azul sin un gusano ni una huella dormida,
donde los huevos de avestruz quedan eternos
y deambulan intactas las lluvias bailarinas.

(vv. 17-20)

Se concibe el “azul” no como un simple color, sino como un universo extraño, marcado por la eternidad. El azul no participa de la muerte (“ni una huella dormida”), pero tampoco de la putrefacción de la materia orgánica (“sin un gusano”). En este “azul” parece que se congela el tiempo y las “lluvias bailarinas” bailan perpetuamente. La idea de eternidad continúa en el cuarteto siguiente: “Es por el azul sin historia, / azul de una noche sin temor de día” (vv. 21-22). Este universo extraño se rige por otras normas: “azul donde el desnudo del viento va quebrando / los camellos sonámbulos de las nubes vacías” (vv. 23-24). Finalmente, mientras estos dos cuartetos (vv. 17-24) parecen caracterizar un universo “azul” sustentado por el poder y la fuerza de lo eterno —son importantes las conexiones que “lo eterno” tiene con lo divino—, el último cuarteto indica que, a pesar del privilegio de eternidad, los hombres que habitan este universo sueñan con la esperanza de estar en otro lado: “Es allí donde sueñan los torsos bajo la gula de la hierba” (v. 25). Los negros aún desean empapar su tinta con el color blanquecino que el coral adopta cuando se desprende y se solidifica: “Allí los corales empapan la desesperación de la tinta” (v. 26) y bailan hasta la muerte con tal de no caer en la desesperanza: “los durmientes borran sus perfiles bajo la madeja de los caracoles / y queda el hueco de la danza sobre las últimas cenizas” (vv. 27-28).

Si se retoman las cuatro fases creativas del verso 11 encontramos que todas ellas participan, de alguna manera u otra, de la idea principal que el poema intenta transmitir. Los dos adjetivos del “agua” en la fase 1 resumen las dos cualidades que se atribuyen al universo simbólico del “azul”: “insomne” equivaldría a la idea de eternidad, algo que nunca duerme, mientras que “mentirosa” supondría la esperanza fallida de un universo que sigue sumiendo a los habitantes en la desesperación. En este universo lógico, marcado por el propio poema, el adjetivo “insomne” traslada la idea de eternidad a unos parámetros no temporales, sino más bien espaciales. Esta transfiguración permite, además, entender plásticamente la contradicción que fragua el universo “azul” con sus dos polos opuestos. Esa misma lógica nos permite vislumbrar el color “azul” como un universo extraño, con su propia morfología (“camellos sonámbulos y nubes vacías”), con su propio tiempo geológico (“azul de una noche sin temor de día”) y con su propio universo marino (“allí los corales empapan la desesperación de la tinta”, v. 26). En este sentido, no es tan descabellado que la misma transfiguración, de lo temporal a lo espacial, explique la evolución de “el agua insomne y mentirosa” (fase 1) a “el agua mentirosa de los polos” (fase 3). Finalmente, la “luna” ambivalente es el elemento con que mejor se pueden equiparar y enriquecer las propiedades del “azul”. La “luna”, al igual que el azul, crea la ilusión, mediante su reflejo en el agua, de poderse tocar. Ambos elementos, la luna y el azul, simbolizan la esperanza inalcanzable por la que la comunidad negra sueña, espera y baila eternamente, hasta dejar sólo “el hueco de la danza sobre las últimas cenizas”.

4.1 CONCLUSIONES

Luis Cardoza y Aragón definió, en 1940, la esencia de *Poeta en Nueva York*: “la desnudez de esta poesía primitiva y como animal, con sus paisajes geológicos de períodos anteriores al hombre, poseen para mí belleza extraordinaria. Su luz es la luz de la fétida noche del sepulcro, luz del sol negro de las metamorfosis”.³⁶⁶ El poemario representa la culminación poética de Federico García Lorca no por la forma en que supo captar el ritmo nervioso de la modernidad, ni por la manera en que denunció las desigualdades sociales, ni mucho menos por la maestría con que el poeta supo adaptar a sus necesidades la experimentación vanguardista del momento. Todo esto es importante. Pero si el poemario resulta tan trascendente es sobre todo porque en él Lorca supo construir un complejísimo universo que fue la expresión material y poética más plena de su angustiante visión del amor. *Poeta en Nueva York* representa cierta continuidad frente a la obra literaria anterior en la medida en que manifiesta un mismo deseo de articular aquella angustia que desde temprana edad ocupaba sus pensamientos. Significa, en cambio, una ruptura debido al nuevo lenguaje poético que el poeta ahora emplea para expresar la contradictoria articulación de su preocupación vital. El resultado llega hasta nosotros los lectores. Sentimos la angustia del poeta, sentimos su fuerza. Nos adentramos en ese universo profundo e, imaginando con precisión atmosférica su geología, su flora y su fauna, percibimos tanto la compleja trascendencia del amor cuanto la fuerza oculta de la muerte. Para poner punto final a mi trabajo me gustaría ofrecer al lector unas pautas reflexivas que, a modo de conclusión, pueden enriquecer las ideas que he venido planteando hasta ahora.

³⁶⁶ “Federico en Nueva York”, *Revista Popular Hispanoamericana*, Ciudad de México, núm. 13, 1940, p. 2.

No es mi objetivo aquí elaborar una cartografía que refleje de manera detallada la tradición cultural que está detrás de este poemario.³⁶⁷ Lo que me interesa es, más bien, señalar algunos lazos que conectan, de forma específica, las características que he destacado en el trabajo con cierta tradición literaria y cultural que sirvió de formación al poeta. Me interesa destacar tres influencias que se han mencionado hasta ahora y que, según mi parecer, se relacionan de manera específica con el poemario neoyorquino: el misticismo de San Juan de la Cruz, el simbolismo y la poesía de Góngora.

Empiezo por la poesía de Góngora. Es muy conocido el ensayo que Dámaso Alonso publicó en febrero de 1928, en *Revista de Occidente*, en que estudió la “alusión” y la “elusión” como estrategias fundamentales en la poética de Don Luis de Góngora.³⁶⁸ Si bien el escrito forma parte del homenaje que la comunidad intelectual hispanohablante emprendió a la hora de rescatar la figura de Don Luis de Góngora, hasta entonces muy poco valorada,³⁶⁹ el hecho es que las estrategias poéticas estudiadas en ese ensayo sirven también para explicar la poesía que los jóvenes poetas españoles —incluido entre ellos Federico García Lorca— estaban haciendo entonces. Para Dámaso

³⁶⁷ Son varias las influencias que los críticos han creído encontrar en *Poeta en Nueva York*. Véanse, por ejemplo, los comentarios de Ángel del Río respecto de la influencia de Leautréamont, William Blake, *Manhattan Transfer* de John Dos Passos y T. S. Eliot (*Vida y obras de Federico García Lorca*, Heraldo de Aragón, Zaragoza, 1952, 2ª ed., pp. 105 s.); o las observaciones de Derek Harris, que emparenta *Poeta en Nueva York* con el expresionismo alemán (*Federico García Lorca: Poeta en Nueva York*, Critical Guides to Spanish Texts, Grant and Cutler, Valencia, 1979, p. 15).

³⁶⁸ “Alusión y elusión en la poesía de Góngora”, *Revista de Occidente*, 56 (1928), pp. 177-202.

³⁶⁹ Las palabras de Dámaso Alonso ilustran todo cuanto quedaba por hacer para rescatar al poeta de este injusto olvido: “Fue necesario, primero —contra la rutina de nuestros petrificados historiadores de la literatura—, publicar a los cuatro vientos, y con íntegro fervor, la intachable, la señera posición de la poesía de D. Luis de Góngora, dentro de la europea del siglo XVII; la legitimidad poética del gongorismo; su congruencia histórica con las formas que inmediatamente le precedieron; la imposibilidad de comprender la evolución literaria de España, si se prescindiera de un fenómeno tan íntimamente racial. Todo esto ha sido logrado, y con creces, gracias a tanto voto juvenil como en España y en la América de habla española ha surgido en el tercer centenario de la muerte del poeta; y gracias también a los juicios, unánimes, de los mejores hispanistas de ajeno idioma”. Alonso, *ibid.*, p. 199. En este panorama se insertaba también la serie de conferencias sobre el poeta que dictó Lorca entre 1925 y 1926, analizadas al inicio de este trabajo.

Alonso, el arte de Góngora “consiste en un doble juego: esquivar los elementos de la realidad cotidiana, para sustituirlos por otros que corresponden, de hecho, a realidades distintas del mundo físico o del espiritual, y que sólo mediante el prodigioso puente de la intuición poética pueden ser referidos a los reemplazados”.³⁷⁰ Una de las estrategias principales que utiliza Góngora a la hora de emprender este juego, según Alonso, es una especie de “huida”, que consiste en conservar la “noción real” de una palabra, esquivando, sin embargo, la palabra misma: “la imaginación describe un círculo, en el centro del cual se instaura, intuida, la palabra no expresa”.³⁷¹ Un ejemplo de este mecanismo podría ser la forma en que el poeta aludió a los puros cubanos en “Son de negros en Cuba” al mencionar sólo “la rubia cabeza de Fonseca” (v. 12) que es, como señaló Cabrera Infante, la imagen de una conocida marca. Otro ejemplo, de elaboración un tanto más compleja, puede ser la manera en que el poeta construye, mediante una evasión expresiva, el reproche amoroso en el poema “Tu infancia en Menton”.

La “huida” como forma de recrear estéticamente una experiencia espiritual podría describir, asimismo, la poesía de San Juan de la Cruz. Precisamente, la poesía mística tiende a una expresión contenida, velada, centrada en la búsqueda de Dios, meta que, muchas veces escondida, constituye el sentido último del “iluminado”.³⁷² En su glosa a *Llama de amor viva*, San Juan de la Cruz manifiesta la imposibilidad en que se encuentra para continuar explicando la intención de su poema, que es en sí mismo inefable: “En aquel aspirar de Dios yo no querría hablar ni aun quiero; porque veo claro que no lo tengo de saber decir y parecería menos si lo dijese [...] y por eso aquí

³⁷⁰ *Ibid.*, p. 176.

³⁷¹ *Ibid.*, p. 178.

³⁷² La influencia del poeta místico en la poesía de García Lorca ha sido comentada ya por los estudiosos. (Cf., por ejemplo, Patricia A. Fitzpatrick, “El lenguaje sagrado de Federico García Lorca”, *Hispanófila*, 2012, núm. 166, pp. 77-93). En la conferencia “Juego y teoría del duende”, García Lorca define la poesía de San Juan de la Cruz como una poesía enduendada: “El duende que llena de sangre, por vez primera en la escultura, las mejillas de los santos del Maestro Mateo de Compostela, es el mismo que hace gemir a San Juan de la Cruz o quema ninfas desnudas por los sonetos religiosos de Lope”. Federico García Lorca, *Conferencias*, t. 2, p. 107.

lo dejo.”³⁷³ Y algo parecido dice en el prólogo a su *Cántico espiritual*: “sería ignorancia pensar que los dichos de amor en inteligencia mística, cuales son los de las presentes canciones, con alguna manera de palabras se pueden bien explicar”.³⁷⁴ Desde luego, el propósito en ambos poetas es distinto pues, mientras que para el autor de las *Soledades* el elemento aludido puede reconstruirse racionalmente, para el poeta místico la evasión ayuda a construir una experiencia inefable que trasciende cualquier conceptualización racional.

Ahora bien, Patricia A. Fitzpatrick señala la consonancia de esta incapacidad de expresión en la obra del santo carmelita con ciertas ideas teóricas que García Lorca planteó al hablar de su propia arte poética.³⁷⁵ La comparación me parece muy pertinente porque, en efecto, la evolución en el pensamiento teórico del poeta granadino, tal y como se evidencia en sus conferencias, tiene como elemento medular, a partir de 1928, el concepto de “evasión”. Esta evolución, entre otras cosas, supone el abandono del conceptismo gongorino a favor de una evasión más libre, inspirada en el rapto visionario de San Juan de la Cruz. A pesar de los esfuerzos de la crítica por relacionarlo con el surrealismo, en realidad, como señala Jesús Villegas Guzmán, el sentido que maneja Lorca de la evasión está, más bien, entroncado con la inefabilidad propia del misticismo. Para el crítico, la tarea del poeta consiste en un esfuerzo por “liberar el espíritu de las convenciones tradicionales en que lo han colocado la inteligencia, la imaginación y la razón, y que han impedido penetrar la «clave inefable del misterio»”.³⁷⁶ Volviendo al carácter inefable de la poesía de San Juan de la Cruz, es curioso ver que en el poema arriba mencionado, *Llama de amor viva*, la palabra “llama”

³⁷³ San Juan de la Cruz, *Poesías completas de San Juan de la Cruz y comentarios en prosa a los poemas mayores*, Dámaso Alonso (ed.), Aguilar, México, 1976, p. 376 s. Sigo las lúcidas observaciones de Dámaso Alonso sobre la imposibilidad en que se encontraba San Juan de la Cruz para explicar su propia poesía (Alonso, “La poesía de San Juan de la Cruz”, *Thesaurus*, 3 (1948), p. 509).

³⁷⁴ *Ibid.*, p. 81.

³⁷⁵ Patricia A. Fitzpatrick, *op. cit.*, p. 77.

³⁷⁶ Villegas, “Lorca y la vanguardia: lectura de cuatro conferencias”, en *Tres ensayos sobre Federico García Lorca*, prólogo de James Valender, UAM, México, 1990, p. 56.

se mencione una sola vez. De hecho, es la noche, y no la luz, el elemento más recurrente en la poesía del místico.³⁷⁷ Sucede como si el poema mismo vedara todo lo que, en el fondo, quiere expresar. Al no quedar plasmada en una concreción léxica, el aura de la palabra “luz” puede abarcar, con su ausencia evocadora, cada uno de los versos.

La presencia de la noción de “evasión” y “huida” en la poesía de San Juan permite deslizarnos hacia la “ausencia” como elemento central en la poesía simbolista francesa.³⁷⁸ Si el romanticismo había acudido a la naturaleza en busca de un lenguaje figurado con que dar expresión a las emociones del sujeto, a partir de Baudelaire se introdujo un cambio importante. Como señala Anna Balakian en su libro sobre *El movimiento simbolista*, a partir de *Las flores del mal* la poesía ya no suponía tanto

la expresión directa de la emoción mediante adjetivos calificativos y descriptivos, ni la representación de la emoción a través de personificaciones alegóricas específicas, sino la comunicación entre el poeta y el lector a través de una imagen o series de imágenes que tienen un valor tanto subjetivo como objetivo. Así como su existencia objetiva es unilateral, su significado subjetivo es multidimensional, y, por tanto, sugiere más [de lo] que designa.³⁷⁹

Baudelaire toma las imágenes que sugiere el mundo que contempla y las coloca en su poema dotándolas de un perfil objetivo o, como dice Balakian, una “existencia objetiva”. Estas imágenes generan, según el orden de su combinación, una multiplicidad de significados que ayudan a conformar una atmósfera compleja y misteriosa, como si dicha combinación generara espacios de indeterminación cargados de una densidad, vaga, pero sugerente. Este complejo procedimiento que inaugura Baudelaire será en los simbolistas un recurso indispensable: expresar el mundo ausente, aquellos espacios de indeterminación, a partir de la representación de una realidad inmediata.

³⁷⁷ En *De Fray Luis a San Juan, la escondida senda*, Castalia, Madrid, 1972, pp. 158-164), Francisco García Lorca advierte cómo en los versos de San Juan son escasas las ocasiones en que se introduce una imagen luminosa.

³⁷⁸ Para un análisis comparativo entre los rasgos estilísticos de Góngora y Mallarmé, véase, Pradal-Rodríguez, Gabriel, “La técnica poética y el caso Góngora-Mallarmé”, *Comparative Literature*, 1950, núm. 3, pp. 269-280.

³⁷⁹ *El movimiento simbolista*, José-Miguel Velloso (trad.), Guadarrama, Madrid, 1969, p.55.

Como diría Stéphane Mallarmé, decano de los poetas simbolistas, la poesía simbolista consiste en “évoquer petit à petit un objet pour montrer un état d’âme, ou inversement choisir un objet et en dégager un état d’âme.”³⁸⁰ En Mallarmé, dice Balakian, “el símbolo significa lo opuesto a la representación, la sugerencia lo opuesto a la designación: lo designado es finito, lo sugerido es órfico, es decir, oracular, porque, como el oráculo, puede contener múltiples significados”.³⁸¹

La poesía a partir de los simbolistas deja de ser un simple medio de expresión para convertirse en el espacio que revela un sentido oculto, escondido en lo misterioso de la realidad, y al cual sólo el poeta se acerca mediante la creación. Como se ve, el cambio no era simplemente de orden retórico. Y es que, a partir de Baudelaire, la propia naturaleza empezó a cobrar importancia *en y por* sí misma, ya no sólo como espacio predeterminado en que el poeta podía proyectarse. La naturaleza ocupó el lugar de fascinación del poeta. En ella se creía descubrir todo un mundo de verdades secretas y trascendentales que, de modo misterioso, hablaban e, incluso, revelaban aspectos de la propia experiencia del poeta. Es decir, el simbolismo no supuso una ruptura con el romanticismo (el dialogo entre el sujeto y el mundo se mantenía tácitamente); pero, a diferencia de éste, el centro de reverberación emocional se trasladó del corazón del poeta a su alrededor. Para Michel Collot este traslado supone el nacimiento de *una alteridad* que define el lirismo moderno: “C’est celle qu’emprunte Rimbaud quand il annonce que «JE est un autre»; et Mallarmé lui-même, s’il proclame la «disparition élocutoire du poète» n’exclut pas d’en exprimer l’affectivité par le biais des mots et des choses”.³⁸²

³⁸⁰ La frase procede de la famosa entrevista que hace Jules Huret a varios escritores para entender la diferencia y similitud entre los distintos movimientos finiseculares: el naturalismo, el parnasianismo y el simbolismo. Véase Stéphane Mallarmé, “Symbolistes et décadents”, en Jules Huret, *Enquête sur l’évolution littéraire*, Bibliothèque Charpentier, París, 1891, p. 60.

³⁸¹ *Op. cit.*, p. 106.

³⁸² “Le coeur-espace: aspects du lyrisme dans *Les fleurs du mal*”, *Alea: Estudios Neolatinos*, 2007, núm. 1, p. 15.

En el romanticismo, la naturaleza parecía constituir un reflejo fiel de la interioridad del poeta. Creyendo reconocerse en aquel espacio exterior, el yo buscaba expresar la simbiosis resultante, pero siempre desde la premisa de una identidad fija y segura. A partir del simbolismo, en cambio, esta seguridad comienza a anularse. En efecto, el poeta simbolista comienza a asumir las distintas identidades que la contemplación del mundo le sugiere. El mundo se convierte en una especie de sueño, una segunda conciencia en que el poeta se sumerge. En ese sentido, un poeta como Rimbaud proclama que el “yo” es “otro”. El desplazamiento da fe de una escisión —del surgimiento de una alteridad— en la conciencia del propio poeta. Bajo esta identidad indecisa, confusa, el poeta se halla más apto para captar lo que hay de mágico y de trascendente en el mundo a su alrededor.

Es justamente esta inseguridad, reflejo de la inseguridad exterior, lo que permite una compenetración más aguda con el misterioso mundo, recién revelado. Al sumirse el poeta en esta escisión interior, el mundo externo responde dividiéndose a su vez en dos: si bien lo que confronta en seguida es el mundo visible, el poeta intuye que más allá hay otro invisible. Lo que le fascina, desde luego, es la realidad invisible, pero ésta, a diferencia de la visible, se resiste a cualquier intento del poeta por expresarla en términos racionales. En esta compleja y fascinante lucha, el poeta fija sus parámetros expresivos: intentar expresar aquello que se escapa a la expresión. Como ejemplo, uno de los poemas neoyorquinos que refleja muy bien la epistemología que sugiere el simbolismo es “Vuelta de paseo”. El poeta percibe la escisión y desvanecimiento de su individualidad (“Tropezando con mi rostro distinto de cada día”, v. 11) y, al mismo tiempo, reconoce que en esta escisión hay también una mayor compenetración con el mundo que le rodea. El poeta tiene que renunciar a la estabilidad de su yo para, en esa pérdida, ser más capaz de identificar la angustia de las formas: “Asesinado por el cielo. / Entre las formas que van hacia la sierpe / y las formas que buscan el cristal / dejaré crecer mis cabellos” (v. 1-4). Los versos que

resumen la sensibilidad simbolista aparece en otro poema, el “Poema doble del Lago Eden”:
“porque yo no soy un hombre, ni un poeta, ni una hoja, / pero sí un pulso herido, que sonda las cosas del otro lado” (vv. 34-35).

LA IMPORTANCIA DE LA MÚSICA

Paul Verlaine inicia su “Art poétique” con el verso “De la musique avant toute chose”.³⁸³ La formación musical de Federico García Lorca ha sido descrita en detalle por su hermano Francisco.³⁸⁴ Resulta especialmente interesante ver cómo las ideas que tenía Lorca sobre la música se adaptaron muy bien a su concepción poética. Sobre esta cuestión Marie Laffranque señala lo siguiente: “La primauté de l’expérience musicale dans sa jeune vie, sa conception de la musique comme d’une expression personnelle incomparable l’ont aidé à prendre conscience de cette attitude «poétique» et de ses raisons”.³⁸⁵ Según Laffranque, las características principales que el poeta había reconocido en la disciplina musical serían totalmente adaptadas a la nueva disciplina literaria. Las resume así:

Le caractère ardu et abstrait, l’importance de la théorie musicale; la spécificité des moyens d’expression et des techniques d’exécution, bien supérieure et plus évidente en musique que dans les autres arts, surtout ceux qui usent du langage, ou des formes et des mouvements du corps humain; la qualité des résultats, incomparables, selon Lorca, par leur contenu expressif et leur force de suggestion et d’émotion; autant de singularités qui devaient lui montrer, plus clairement que ne l’eussent fait les lettres ou les arts plastiques, tout ce qui donne à la fonction artistique son caractère autonome, son dynamisme, ses voies et ses fins propres.³⁸⁶

³⁸³ Paul Verlaine, *Oeuvres poétiques complètes*, Yves-Gérard Le Dantec (ed.), Nouvelle Revue Française-Bibliothèque de la Pleiade, París, 1938, p. 206.

³⁸⁴ Francisco García Lorca, *Federico y su mundo: de Fuentevaqueros a Madrid*, Mario Hernández (ed.), Alianza Tres, Madrid, 1998, pp. 423-438.

³⁸⁵ M. Laffranque, *Les idées esthétiques de Federico García Lorca*, Centre de Recherches Hispaniques, París, 1967, p. 60.

³⁸⁶ *Ibid.*, p. 63.

En estas características está la clave para entender la relación que guarda la música con *Poeta en Nueva York*. Si muchos de los poemas ponen el ritmo por encima del significado semántico de los versos para asentar sus parámetros significativos es porque buscan, con ello, adoptar el misterio propio de la música e instaurarlo en los parámetros de una lógica, no racional sino poética.

Laffranque nos recuerda que el primer texto teórico escrito por Lorca data de 1917 y se titula “Divagaciones: las reglas de la música”: “Que cette étude ait porté, précisément, sur l’art qu’il vient d’abandonner, ce n’est sûrement pas un hasard”.³⁸⁷ Lejos de dejar atrás la música, Lorca reflexiona sobre cómo esta puede adaptarse como instrumento expresivo a su nuevo quehacer poético. Es curioso que en este temprano ensayo aparece la misma tensión entre “orden” y “misterio” que se reconocería más tarde en el poemario neoyorquino. El joven Lorca inicia con una frase contundente: “La música es en sí apasionamiento y vaguedad”.³⁸⁸ Mientras las palabras se limitan a comunicar la realidad visible y circundante —“Con las palabras se dicen cosas humanas”, dice el poeta— con la música “se expresa eso que nadie conoce ni lo puede definir, pero que en todos existe en mayor o menor fuerza”. Para hablar de la música, continúa, se necesita “estar unido íntimamente a sus secretos”.³⁸⁹ Si en el *Romancero* o en *Canciones* el autor adopta de la música el vestido con que ésta se muestra al mundo (la melodía, el coro de canciones populares, etc.), en *Poeta en Nueva York*, en cambio, Lorca recupera el fondo más misterioso de la música, aquella que es imposible articular con palabras pero que, sin embargo, se transmite de forma universal mediante la emoción.

Para sentir la música “es necesario poseer la imaginación loca y nerviosa, y casi se puede afirmar que, una vez vencido el formidable dragón de su técnica, el que tiene dentro la fantasía y

³⁸⁷ *Ibid.*, p. 58.

³⁸⁸ *Obras completas*, Arturo del Hoyo (ed.), Aguilar, México, 1991, vol. 3, p. 369.

³⁸⁹ *Loc. cit.*

la pasión habla con ella inconscientemente”.³⁹⁰ Si *Poeta en Nueva York* es resultado de una tensión entre el orden y el caos, aquí la incomodidad respecto de la relación entre la libertad creativa y la norma comienza a aparecer. Para el joven Lorca, el artista sensible tiene que tener un cierto grado de locura, de “imaginación loca”, para dejar salir, una vez dominada la técnica, la pasión y la fantasía que lleva dentro. Por momentos encuentra que las reglas son un obstáculo al desarrollo del genio del poeta: “Y es que las reglas, en este arte de la música, son inútiles, sobre todo cuando se encuentran con hombres de temperamento genial, a la manera de Strauss... Y lo mismo ocurre con todas las artes y con la poesía”.³⁹¹ Sin embargo, reconoce la necesidad de aprenderlas: “Para la iniciación, son las leyes muy necesarias”.³⁹² El reparo que expresa en este pequeño ensayo es el mismo que dominará la tensión del poemario neoyorquino. Para el poeta el problema de las normas es que restringen la verdadera expresión del dolor y la pasión. Habla de romper el “molde del compás” y de hacerlo “con amor, con fuego, tal y como lo sienten [los hombres]”.³⁹³ Pero, en unas líneas anteriores, insiste que hay que saber qué es lo que se rompe: si se quiere transgredir las normas, primero hay que saber dominarlas.

El resultado de la ruptura será entonces, dice Lorca, un “raro pensamiento”. Se encuentra aquí la semilla de lo que más tarde articularía en “Imaginación, inspiración y evasión”.³⁹⁴ El “dolor” que se expresa a través del arte es el que “salta por encima de todas las cosas” para producir “alteraciones inarmónicas y armónicas raras... Pero ¿qué cosa más desquiciada que el dolor?”. El joven músico caracteriza la música como una “vampiresa que devora lentamente el cerebro y el

³⁹⁰ *Loc. cit.*

³⁹¹ *Loc. cit.*

³⁹² *Ibid.*, p. 371.

³⁹³ *Loc. cit.*

³⁹⁴ Recordemos las expresiones del propio Lorca en su conferencia sobre “Imaginación, inspiración, evasión”: “Vivir a costa de la poesía que producen los objetos reales le causa cansancio. Entonces el poeta deja de imaginar. Deja de soñar despierto y deja de querer. Ya no quiere. Todos queremos. Pero él no quiere. El ama. Ama y puede. Va del querer al amor. Y el que ama no quiere”. *Conferencias*, primavera de 1930, texto de *Diario de la Marina*, La Habana, t. 2, p. 31.

corazón”. “Muy pocos —dice Lorca— son y serán los que hablen trágicamente con ella...”.³⁹⁵ ¿No es el germen de la idea con que más tarde se articularía la figura del duende? *Poeta en Nueva York* busca, en el fondo, el mismo efecto que Lorca atribuye al arte musical en 1917. La diferencia es que, años después, el poeta comenzó a ver de qué manera las palabras —dentro de una lógica poética interna— podían producir ese mismo efecto significativo que la música por sí sola (sin palabras) era capaz de crear. Finalmente, Lorca explota la capacidad sugestiva de la palabra, alejándose del significado racional para, con ayuda de la atmósfera misteriosa de la música, lograr acercarse a un universo *otro* marcado por la constante transformación de sus elementos constitutivos.

LA ESTÉTICA DE LA TRANSFORMACIÓN

Las influencias (literarias y musicales) antes mencionadas hablan del deseo de Lorca de encontrar parámetros expresivos para su visión del mundo. Dentro de este ímpetu debe leerse, según mi perspectiva, la búsqueda de una estética vanguardista adecuada a sus necesidades. Su relación con la vanguardia resulta, sin embargo, conflictiva, tal y como quisiera demostrar refiriéndome a un texto poco conocido de Federico García Lorca que puede consultarse gracias a la edición de los *Poemas en prosa* hecha por Andrew A. Anderson: “Corazón *bleu* y *coeur* azul”.³⁹⁶

En esta edición de los poemas en prosa, además de los seis poemas que Lorca publicó por separado en revistas —y con los cuales el granadino tenía pensado formar un poemario— Anderson decidió incluir un apéndice con cinco textos inacabados que comparten tanto el estilo cuanto la fecha aproximada de composición, que se calcula entre mediados de 1927 y finales de 1928. Entre estos borradores figura “Corazón *bleu* y *coeur* azul”, que parece haber sido escrito, detalla

³⁹⁵ *Op. cit.*, p. 371.

³⁹⁶ Federico García Lorca, *Poemas en prosa*, Andrew A. Anderson (ed.), La veleta, Granada, 2000.

Anderson, a finales de 1927 o a principios de 1928, y que articula una concepción del quehacer poético muy similar a lo que hasta ahora se ha venido descubriendo en *Poeta en Nueva York*. Me parece lícito señalar esta intra-textualidad por varias razones: la cercanía de la fecha de composición, una consonancia estética similar y una preocupación por la forma que el poeta articuló tanto en sus conferencias cuanto en la correspondencia que estableció con Sebastià Gasch y Salvador Dalí.

El texto “Corazón *bleu* y *coeur* azul” recrea un diálogo entre un “Yo” —que luego se convierte en “Poeta”— y un personaje denominado “Mi amigo”. El pequeño texto tiene como fuente de inspiración, señala Anderson, las conversaciones que Lorca tuvo con Dalí durante su estancia en Cataluña en 1927. A pesar de los guiños que aparecen en el texto, y que identifican “el amigo” con Salvador Dalí,³⁹⁷ no propongo hacer una lectura biográfica. Más importante me parece fijar el interés en la tensión que se da en el diálogo entre dos modos de comprender la realidad; tensión que finalmente se resuelve en una inestable combinación de perspectivas. El título, de hecho, podría interpretarse —y la combinación de idiomas parece confirmarlo— como una problemática consonancia entre dos modos de pensar: “Corazón *bleu* y *coeur* azul”.

El diálogo lo inaugura el “Yo”. Este personaje le comenta a “Mi amigo” algunos aspectos de su trabajo creativo: “Para unir un término vulgar y lejano con la pequeña paloma que late entre mis dedos tengo necesidad de echar a volar mis cincuenta mil pares de ojos, mi colegio de violetas, por el aire mal temperado”.³⁹⁸ La frase revela la importancia que se da a la relación entre las cosas. No son claras las circunstancias en que aquella relación se establece, en parte porque el lenguaje utilizado se contagia del mismo programa estético que el personaje está intentando explicar. Está

³⁹⁷ *Ibid.*, p. 46.

³⁹⁸ *Ibid.*, p. 91.

claro que se está hablando de un quehacer poético, pues se habla de “términos”, es decir, de palabras. Lo que sugiere el “Yo” es un proceso creativo que consiste en unir imágenes dispares mediante la visión poética (“echar a volar mis cincuenta mil pares de ojos, mi colegio de violetas”) y por medio de un espacio etéreo, “mal temperado”, que se ajusta, no tanto a la realidad, sino a la misteriosa escala musical que el aire sugiere. El personaje continúa destacando que, gracias a estos elementos (los mil pares de ojos, el colegio de violetas y el aire mal temperado), es capaz de ver la misteriosa conexión entre las cosas: “veo el hilo quebradizo que une a todas las cosas con cada cosa y a cada cosa con todas las demás”.³⁹⁹

El Yo establece la primera característica del programa poético que el texto sugiere: encontrar la conexión, el hilo, que une elementos dispares. El diálogo continúa y aparece por primera vez la voz de “Mi amigo”. La reacción de este segundo personaje da una nueva dimensión a la reflexión sobre el programa estético que el “Yo” propone: “No te debes preocupar por las relaciones sino por las mismas cosas aisladas. Nada más antipoético que la relación lógica entre dos objetos de la clase que sean. Hay que romper las amarras [en l] de las rela[la]ciones visibles y las invisibles”.⁴⁰⁰ En contraposición a la propuesta del “Yo”, “Mi amigo” sugiere concentrarse, no en lo que une las cosas, sino en el curso libre de cada una de ellas. Con ello, alejado quizás de la primera propuesta, opta por poner énfasis no tanto en la conexión entre las cosas cuanto en su propia individualidad: “Hay que dejar que los objetos y los conceptos vayan libremente por donde quieran, que luchen, que vuelen para que el mundo sea más divertido y pueda existir la verdadera poesía”. Es curioso: si bien las dos propuestas parecen en principio dispares, “Mi amigo” también tiende a concentrarse en la multitud de elementos. Aunque habla primero de las “cosas aisladas”, su visión comienza a

³⁹⁹ *Loc. cit.*

⁴⁰⁰ La transcripción que ofrece Anderson registra los procesos de escritura, incluyendo los errores de transcripción.

alejarse de ellas para poder, en la distancia, abarcar la imagen de todas las cosas luchando entre sí. Se trata, más bien, de una cuestión de énfasis: tanto el “yo” cuanto “mi amigo” apelan a la libertad de relación entre las cosas, sólo que este último se concentra en el libre danzar de una cosa en concreto, más que en el eje que conecta esa cosa con los demás elementos. “Mi amigo” continúa con su reflexión:

Los poetas tenéis un miedo horrible a perder la cabeza y un amor incomprensible a [lo que se ha convenido llamar] la calidad lógica. Es absurdo que te conformes a que el zapato no sirva nada más que de zapato y la cuchara de cuchara. El zapato y la cuchara son dos formas como la tuya y sobre todo tienen una capacidad de *aventura* que tú no sospechas siquiera.⁴⁰¹

El amigo insta al yo a “perder la cabeza” y a olvidarse de “la calidad lógica”. Lo que sugiere “Mi amigo” es la posibilidad de fijarse en la potencialidad de las formas de las cosas y no tanto en la función que la vida cotidiana les ha asignado. Parece, a partir de ahora, que aquel “Yo” (ahora convertido en “Poeta”) intenta comprender las premisas que su amigo le quiere comunicar. El diálogo continúa:

POETA: ¡Ay vamos! Yo puedo convertir el zapato en un barquito o...

A[MIGO]: ¡No! ¡no! El zapato no es nada más que un zapato, sin inventarle nueva personalidad, zapato que puede ir con una aceituna o con una nariz, por el mar del Sur, en medio de una simple emoción de brisa.⁴⁰²

La actitud del “Amigo” consiste no tanto en encontrar la relación entre las cosas (esto es *como* aquello) sino en descubrir las múltiples potencias que una cosa, en su individualidad, posee.

P[OETA]: Perfectamente. Es un hecho poético más.

A[MIGO]: No. Poético no, real, realísimo, vivo [de]. Claro que poético, porque poético es todo, pero vivo, sin fantasía, como una hormiga, como un chorro de agua.

⁴⁰¹ *Loc. cit.*

⁴⁰² *Ibid.*, p. 92.

Los hechos poéticos se quedan encerrados en los libros y no transmiten [*sic*]. [Yo h] Hablo de lo que se ve con los ojos. Yo he visto un burro con cabeza de ruiseñor y una gran ola como tres leones de agua, detenida por el pavor que le causaba un granito de sal.⁴⁰³

Finalmente, el diálogo crea un puente entre lo que podría ser una poética y la concepción que se tiene de la realidad misma. Y en esta última reflexión llegamos a un punto importante: aquello que el amigo busca no es tanto una simple comparación de elementos e imágenes. El amigo desea, más bien, dar un salto más allá y plantearse, no una relación, sino una transposición de las cosas que no se queda en el significante, sino que se transporta al significado: esto *es* aquello. Mientras el “yo” habla de relaciones (A se parece a B), el amigo se refiere a transformaciones (A *es* B).

Ahora bien, ¿por qué articular estas ideas a modo de diálogo? Considero que uno de los aspectos que hacen muy instructivo este pequeñísimo tratado estético es que en él se percibe el vaivén entre dos propuestas estéticas similares. Es decir, el texto no sólo expone una poética, sino que evidencia también la duda del poeta de si debe (o puede) asumirla como suya. Por un lado, el poeta expresa un deseo de dar rienda suelta a las cosas, de dejar que corran por su cuenta y así muestren todas sus potencialidades. Por otro, se nota una especie de reparo del poeta ante la sumersión en el caos total que supone una renuncia a todo control sobre los hechos poéticos. La creación poética lo invita a sumergirse en el mundo de las transformaciones: el poeta se siente atraído por la idea, pero no por ello deja de sentir miedo ante la pérdida de la lógica de las cosas que esa sumersión supone.

En un trabajo en torno a la obra teatral *El público*, Antonio Monegal expresó unas ideas interesantes que se corresponden con la idea de “transformación” que aquí se articula.⁴⁰⁴ Antonio

⁴⁰³ *Loc. cit.*

⁴⁰⁴ “Un-Masking the Maskuline: Transvestism and Tragedy in García Lorca’s *El Público*”, *Modern Language Notes*, 1994, núm. 2, pp. 204-216.

Monegal nos invita a considerar el concepto de “transvestismo” en *El Público* como una “operación metafórica” en que, así como a una cosa se le da el nombre que pertenece a otra, una persona recibe el vestido que le corresponde a alguien más.⁴⁰⁵ El concepto de transvestismo determina no sólo la acción teatral que se desarrolla en aquel drama experimental, sino también la obscuridad de la expresión poética que la obra adopta: “Any reading or dramatic performance of *El público* is an exercise at unveiling the many layers of confusion that disguise not only the meaning of the text but its very identity”.⁴⁰⁶ Según Monegal, los personajes de la obra teatral se disfrazan y disponen de máscaras una y otra vez para demostrar que, así como no hay una verdad escondida bajo el vestido o la máscara, no hay tampoco una identidad definitiva. La identidad está, más bien, íntimamente relacionada con la transformación: “The mask makes it impossible to determine what the object is, not only because it hides but also because it changes”.⁴⁰⁷ La idea en la cual me quiero concentrar gira en torno a la relación que el crítico catalán establece entre la transformación que se desarrolla en el plano argumental y la transformación que sirve como elemento de creación metafórica. En palabras de Monegal: “Romeo and Juliet can be represented or, more exactly, replaced by any object in a metaphorical operation. Any mask, any *sign*, can stand for those two people, and only by means of a mask, of a sign, can we represent them on stage and in poetry”.

Las formas con que en *El público* se articula el amor entre Romeo y Julieta tienen mucho en común con la dinámica expresiva que se desarrolla en un poema como “Amantes asesinados por una perdiz”, de *Poeta en Nueva York*. El poeta dispone de un repertorio poético infinito, pues no se atiene a los parámetros lógicos que relacionan una cosa con otra. Todo “signo” es material poético potencial. Aún más, Monegal acierta en comprender la metáfora —por lo menos en las

⁴⁰⁵ *Ibid.*, p. 204.

⁴⁰⁶ *Ibid.*, p. 205.

⁴⁰⁷ *Ibid.*, p. 210.

obras “experimentales” lorquianas— no como una ecuación que tengamos que intentar resolver, sino más bien como una “cadena de conexiones”: “It is possible to move back and forth along the chain without being able to identify one link as being more truthful than the others”.⁴⁰⁸ La metáfora parte de una imagen inicial, para luego convertirse, por analogía, en otra cosa, y luego en otra, hasta llegar al punto en que se pierde de vista aquello que conecta el primer eslabón con el último. En *Poeta en Nueva York* no sólo la metáfora evoluciona a tal grado que se borra el referente original, sino que unas cadenas de metáforas se cruzan con otras hasta crear una red metafórica que convierte el universo conocido en otro, en un mundo distinto regido por sus propias leyes.

Es decir, en *Poeta en Nueva York* al igual que en *El público*, ninguna de las imágenes que conforman las cadenas metafóricas tiene más valor que ninguna otra. Y es por eso que en esta tesis no hemos querido perder el tiempo buscando la clave que nos revele el código secreto del lenguaje simbólico de Lorca. Este lenguaje no tiene ningún código fijo, y por lo mismo carece de clave. Si las transformaciones adquieren un perfil tan importante en *Poeta en Nueva York*, es porque sirven para incitar al lector a reconocer (y hacer suyo) el deseo del poeta de transfigurar poéticamente su angustia más profunda: el que le produce el hecho de no poder tener un hijo. Al crear un universo alternativo, situado en el plano simbólico y llevado a cabo mediando un acto máximo de *poiesis* creativa, el poeta finalmente puede engendrar.

⁴⁰⁸ *Loc. cit.*

BIBLIOGRAFÍA

- Aguilar-Álvarez Bay, Tatiana, “Edición crítica de «Poema doble del Lago Edem» de Federico García Lorca”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 2004, núm. 1, pp. 45-77.
- Alberti, Rafael, “Sobre *Poeta en Nueva York* de Federico García Lorca”, *Prosas encontradas*, Robert Marras (ed.), Seix Barral, Barcelona, 2000, pp. 270-274.
- Alonso, Dámaso, “Alusión y elusión en la poesía de Góngora”, *Revista de Occidente*, 56 (1928), pp. 177-202.
- Álvarez de Miranda, Ángel, “La poesía de San Juan de la Cruz”, *Thesaurus*, 3 (1948), pp. 492-515.
- _____, “Poesía y religión”, *Obras*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1959, vol. II, pp. 41-111.
- Anderson, Andrew A., “Lorca’s “New York Poems”: a Contribution to the Debate”, *Forum for Modern Language Studies*, 17 (1981), pp. 256-270.
- _____, “García Lorca como poeta petrarquista”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1986, núms. 435-436, Madrid, vol. II, pp. 495-518. [Número monográfico: *Homenaje a García Lorca*.]
- _____, “*Et in Arcadia Ego*: Thematic Divergence and Convergence in Lorca’s «Poema doble del Lago Edén»”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 74 (1997), pp. 409-429.
- Arango, Manuel Antonio, *Símbolo y simbología en la obra de Federico García Lorca*, Espiral Hispanoamericana, Madrid, 1995.
- Arséntieva, Natalia, “Orígenes, estructura y principales aspectos de la cosmología mitopoética de García Lorca”, en José María Camacho Rojo (ed.), *La tradición clásica en la obra de Federico García Lorca*, Universidad de Granada, Granada, 2007, pp. 249-308.

Balakian, Anna, *El movimiento simbolista*, José-Miguel Velloso (trad.), Guadarrama, Madrid, 1969.

Barea, Arturo, *Lorca: The Poet and His People*, Grove Press, Nueva York, 1949.

Bousoño, Carlos. *La poesía de Vicente Aleixandre*, Gredos, Madrid, 1968.

Buxó, J. Pascual, “Alfonso Reyes: de Góngora a Sor Juana”, en Pol Popovic y Fidel Chávez (coords.), *Alfonso Reyes. Perspectivas críticas. Ensayos inéditos*, Tecnológico de Monterrey, México, 2004, pp. 71-82.

Cabrera Infante, Guillermo, “Lorca hace llover en La Habana”, *Cuadernos Hispanoamericanos. Homenaje a García Lorca*, 1986, núms. 433-434, vol. I, pp. 241-248. [Número monográfico: *Homenaje a García Lorca.*]

Cardoza y Aragón, Luis, “Federico en Nueva York”, *Revista Popular Hispanoamericana*, Ciudad de México, núm. 13, 1940, pp. 1-2.

Cernuda, Luis, *Prosa I*, Derek Harris y Luis Maristany (eds.), Siruela, Madrid, 1993.

_____, *La realidad y el deseo (1924-1962)*, Fondo de Cultura Económica, México, 1995.

Cervera Salinas, Vicente, “Una poética nerudiana en Miguel Hernández: *Residencia en la tierra*”, en Vicente Cervera, *La palabra en el espejo: Estudios de literatura hispanoamericana comparada*, Universidad de Murcia, Murcia, 1996, pp. 135-142.

Collot, Michel, “Le coeur-espace: aspects du lyrisme dans *Les fleurs du mal*”, *Alea: Estudios Neolatinos*, 2007, núm. 1, pp. 13-33.

Correa, Gustavo, “El simbolismo de la luna en la poesía de Federico García Lorca”, *PMLA*, 72 (1957), pp. 1060-1084.

_____, “Significado de *Poeta en Nueva York* de Federico García Lorca”, *Cuadernos Americanos*, 1959, núm. 1, pp. 224-233.

_____, *La poesía mítica de Federico García Lorca*, Gredos, Madrid, 1970.

Cotner Cerdó, Luisa, “Catalanista furibundo: Federico García Lorca entre Salvador Dalí y Sebastià Gasch”, *Journal of Iberian and Latin American Studies*, 2001, núm. 1, pp. 5-26.

Craige, Betty Jean, *Lorca’s Poet in New York: The Fall into Consciousness*, University Press of Kentucky, Kentucky, 1977.

Cristóbal, Vicente, “Imágenes lorquianas de cuño clásico: metonimias y metáforas mitológicas”, en José María Camacho Rojo (ed.), *La tradición clásica en la obra de Federico García Lorca*, Universidad de Granada, Granada, 2007, pp. 185-198.

De la Cruz, San Juan, *Poesías completas de San Juan de la Cruz y comentarios en prosa a los poemas mayores*, Dámaso Alonso (ed.), Aguilar, México, 1976.

Del Río, Ángel, *Federico García Lorca, 1899-1936: vida y obra*, Hispanic Institute in the United States, Nueva York, 1941.

_____, *Vida y obras de Federico García Lorca*, Heraldo de Aragón, Zaragoza, 1952.

_____, “*Poeta en Nueva York*, pasados veinticinco años”, en Ángel del Río, *Estudios sobre literatura española contemporánea*, Gredos, Madrid, 1966, pp. 251-293.

Dennis, Nigel, “On the First Edition of Lorca’s *Poeta en Nueva York*”, *Ottawa Hispánica*, 1979, núm. 1, pp. 47-83.

_____, *Vida y milagros de un manuscrito de Lorca: en pos de Poeta en Nueva York*, Santander, Estudio, 2000.

Dennis, Nigel y Andrew A. Anderson, "The manuscript of Lorca's «Tu infancia en Menton»", *Bulletin of Spanish Studies*, 2005, núm. 82, pp. 181-204.

Derridá, Jacques, *La escritura y la diferencia*, Anthropos, Barcelona, 1989.

Díez de Revenga, Fco. Javier, "De los «poemas neoyorquinos» a los «Sonetos oscuros»", *Revista Hispánica Moderna*, 1988, núm. 2, Nueva York, pp. 105-114.

Eisenberg, Daniel, *Poeta en Nueva York: historia y problemas de un texto de Lorca*, Ariel, Barcelona, 1976.

Eliade, Mircea, *Mito y realidad*, Luis Gil (trad.), Kairós, Barcelona, 1999.

_____, *El mito del eterno retorno*, Ricardo Anaya (trad.), Emecé, Barcelona, 2001.

Eliot, T. S., "Reflexiones sobre el *vers libre*", *Criticar al crítico*, Manuel Rivas Corral (trad.), Alianza, Madrid, 1967, pp. 242-253.

Fitzpatrick, Patricia A., "El lenguaje sagrado de Federico García Lorca", *Hispanófila*, 2012, núm. 166, pp. 77-93.

Fredrickson, George M., *The Black Image in the White Mind: The Debate on Afro-American Character and Destiny, 1817-1914*, Harper & Row, Nueva York, 1972.

Fuentes Vázquez, Manuel, "La transformación: un recurso expresivo en *Poeta en Nueva York*, de Federico García Lorca", *Universitat Tarraconensis. Revista de Filología*, 1992, núm. 14, pp. 135-150.

García de la Concha, Víctor (coord.), *El surrealismo*, Taurus, Colección "El escritor y la crítica", Madrid, 1982.

García Gallego, Jesús (coord.), *Surrealismo. El ojo soluble*, Litoral, Málaga, 1987.

_____, *Bibliografía y crítica del surrealismo y la generación del veintisiete*, Centro Cultural de la Generación del 27, Málaga, 1989.

García Lorca, Federico, *Poeta en Nueva York. The Poet in New York and Other Poems by Federico García Lorca*, edición bilingüe, Rolphe Humphries (trad.), introducción de José Bergamín y nota biográfica de Herschel Brickell, W. W. Norton, Nueva York, 1940.

_____, *Poeta en Nueva York*, prólogo de José Bergamín, Editorial Seneca, México, 1940.

_____, *Poeta en Nueva York. Tierra y luna*, edición crítica de Eutimio Martín, Ariel, Barcelona, 1981.

_____, *Conferencias*, Christopher Maurer (ed.), 2 vols., Alianza, Madrid, 1984.

_____, *Manuscritos neoyorkinos. Poeta en Nueva York y otras hojas y poemas*, Mario Hernández (ed.), Tabapress / Fundación Banco Exterior, Madrid, 1987.

_____, *Poeta en Nueva York*, Clementa Millán (ed.), Cátedra, Madrid, 1990.

_____, *Obras completas*, Arturo del Hoyo (ed.), 3 vols., Aguilar, Madrid, 1991.

_____, *Poeta en Nueva York*, Piero Menarini (ed.), Colección Austral, Espasa-Calpe, Barcelona, 1991.

_____, *Romancero gitano, Poeta en Nueva York, El público*, Derek Harris (ed.), Taurus, Madrid, 1993.

_____, *Obras completas*, M. García-Posada (ed.), 6 vols., Akal, Madrid, 1994.

_____, *Epistolario completo*, Christopher Maurer y Andrew A. Anderson (eds.), Cátedra, Madrid, 1997.

_____, *El maleficio de la mariposa*, Piero Menarini (ed.), Cátedra, Madrid, 1999.

_____, *Poemas en prosa*, Andrew A. Anderson (ed.), La veleta, Granada, 2000.

_____, *El público. El sueño de la vida*, Antonio Monegal (ed.), Alianza, Madrid, 2000.

_____, *Poeta en Nueva York*, Andrew A. Anderson (ed.), Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, Barcelona, 2013.

García Lorca, Francisco, *De Fray Luis a San Juan, la escondida senda*, Castalia, Madrid, 1972.

_____, *Federico y su mundo: de Fuentevaqueros a Madrid*, Mario Hernández (ed.), Alianza Tres, Madrid, 1998.

García Montero, Luis, *Un lector llamado Federico García Lorca*, Taurus, Madrid, 2016.

García-Posada, Miguel, “La vida de los muertos: Un tema común a Baudelaire y Lorca”, *1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, 1978, núm. 1, pp. 109-118.

_____, *Federico García Lorca*, Edaf, Madrid, 1979.

_____, *Lorca: interpretación de Poeta en Nueva York*, Akal, Madrid, 1981.

Gibson, Ian, *Lorca-Dalí: el amor que no pudo ser*, Plaza y Janés, Barcelona, 2000.

_____, *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca 1898-1936*, Penguin-Random House, Barcelona, 2016.

Guillén, Jorge, *Cántico*, Revista de Occidente, Madrid, 1928.

_____, *Lenguaje y poesía. Algunos casos españoles*, Alianza, Madrid, 1961.

Halliburton, Charles Lloyd, *García Lorca's rejection of mechanical civilization*, tesis, The Louisiana State University and Agricultural and Mechanical College, Luisiana, 1970.

Harris, Derek, *García Lorca: Poeta en Nueva York*, Critical Guides to Spanish Texts, Grant and Cutler, Valencia, 1979.

_____, “La elaboración de *Poeta en Nueva York*: el salto mortal”, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 1994, núm. 2, pp. 309-315.

Henríquez Ureña, Pedro, *La versificación irregular en la poesía castellana*, Junta para la Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas, Madrid, 1933.

Hernández, Mario, “Música y poesía: tres poemas sobre el vals (1930-1931)”, en Aurora Egido (coord.), *V ciclo literario. Poesía del 27*, Ibercaja, Zaragoza, 1990, pp. 61-94.

Herrera Cepero, Daniel, *Lorca en Nueva York y Nueva York en Lorca: diversificación e hibridez expresiva*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 2016.

Hess, Carol A., “From Buster Keaton to the King of Harlem: Musical Ideologies in Lorca’s *Poeta en Nueva York*”, *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 2008, núm. 33, pp. 329-346.

Higginbotham, Virginia, “Sounds of Fury: Listening to *Poeta en Nueva York*”, *Hispania*, AATSP, 1986, núm. 4, pp. 778-784.

Hofmannsthal, Hugo Von, *Carta de lord Chandos y otros textos en prosa*, Anton Dieterich (trad.), Alba, Barcelona, 2001.

Ibarzábal, Clara María, “El lenguaje sobre Dios en el teatro de juventud de García Lorca”, *Terceras Jornadas: Diálogos entre literatura, estética y teología*, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Católica Argentina, Buenos Aires, 2007, pp. 1-10.

Ilie, Paul, *The Surrealist Mode in Spanish Literature. An Interpretation of Basic Trends from Post-Romanticism to the Spanish Vanguard*, University of Michigan Press, Ann Arbor, 1968.

- Iser, Wolfgang, “La fiction en effet. Éléments pour un modèle historico-fonctionnel des textes littéraires”, *Poétique. Revue de théorie et d’analyse littéraires*, 1979, núm. 39, pp. 277-279.
- Jaroslav Flys, Miguel, *El lenguaje poético de Federico García Lorca*, Gredos, Madrid, 1955.
- Kayser, Wolfgang J., *Interpretación y análisis de la obra literaria*, Gredos, Madrid, 1972.
- K. M. Sibbald y Howard Young, *T. S. Eliot and Hispanic Modernity 1924-1993*, University of Colorado, Boulder, 1994.
- Laffranque, Marie, *Les idées esthétiques de Federico García Lorca*, Centre de Recherches Hispaniques, París, 1967.
- Larrea, Juan, “Asesinado por el cielo”, *España Peregrina*, 1 (1940), pp. 251-256.
- Lázaro Carreter, Fernando, *De poética y poéticas*, Cátedra, Madrid, 1990.
- Leante, César, “Federico en Cuba”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1986, núms. 433-434, vol. I, pp. 235-240. [Número monográfico: *Homenaje a García Lorca*.]
- López-Baralt, Mercedes, “El misterio como ultimátum lorquiano: una relectura del «Romance sonámbulo»”, *Revista de Estudios Hispánicos*, 2014, núm. 1, pp. 97-134.
- Loughran, David, *Federico García Lorca. The Poetry of Limits*, Tamesis Books, Londres, 1978.
- Mallarmé, Stéphane, “Symbolistes et décadents”, en Jules Huret, *Enquête sur l’évolution littéraire*, Bibliothèque Charpentier, París, 1891.
- Marcilly, Charles, *Ronde et fable de la solitude à New York. Prélude à Poeta en Nueva York de F. G. Lorca*, Ediciones Hispano-Americanas, París, 1962.
- _____, “Notes pour l’étude de la pensée religieuse de Federico García Lorca: ‘Crucifixión’”, *Bulletin Hispanique*, 64 (1962), pp. 507-525.

Martín, Eutimio, “¿Existe una versión definitiva de *Poeta en Nueva York*?”, *Ínsula*, 1972, núm. 310, pp. 1, 10.

_____, *Federico García Lorca, heterodoxo y mártir: análisis y proyección de la obra juvenil inédita*, Siglo XXI, Madrid, 1986.

_____, *El 5º evangelio. La proyección de Cristo en Federico García Lorca*, Aguilar, Madrid, 2013.

Martínez Nadal, Rafael, “*El público*”. *Amor y muerte en la obra de Federico García Lorca*, Hiperión, Madrid, 3ª ed., 1980.

Maurer, Christopher, “En torno a dos ediciones de *Poeta en Nueva York*”, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 1985, núm. 2, pp. 251-256.

_____, “Los negros”, *Poesía*, Madrid, 1986, núms. 23-24, pp. 143-151.

Maurer, Christopher y Andrew A. Anderson, *Federico García Lorca en Nueva York y La Habana: Cartas y recuerdos*, Círculo de Lectores, Barcelona, 2013.

Menarini, Piero, *Poeta en Nueva York di Federico García Lorca: Lettura critica*, La nuova Italia, 1975.

Monegal, Antonio, “La «poesía nueva» de 1929: entre el álgebra de las metáforas y la revolución surrealista”, *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, Filadelfia, 16 (1991), pp. 55-72.

_____, “Un-Masking the Maskuline: Transvestism and Tragedy in García Lorca’s *El público*”, *Modern Language Notes*, 1994, núm. 2, pp. 204-216.

_____, “Bajo el signo de la sangre (Algunos poemas en prosa de García Lorca)”, *Bazar*, 1997, núm. 4, pp. 58-69.

Morris, Brian, *Surrealism and Spain 1920-1936*, Cambridge University Press, Cambridge, 1972.

_____ (coord.), *The Surrealist Adventure in Spain*, Dovehouse Editions, Ottawa, 1991.

_____, “El fuego en el pedernal”, en Andrew A. Anderson (ed.), *América en un poeta: los viajes de Federico García Lorca al nuevo mundo y la repercusión de su obra en la literatura americana*, Actas del Simposio Internacional *Lorca-América: contactos y repercusión*, Sevilla, del 26 al 30 de octubre de 1998, Universidad Internacional de Andalucía, 1999, pp. 19-42.

Navarro Tomás, Tomás, *Los poetas en sus versos. Desde Jorge Manrique a García Lorca*, Ariel, Barcelona, 1982.

Ortega y Gasset, José, *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, Alianza, Madrid, 1991.

Pascual Buxó, José, “Alfonso Reyes: de Góngora a Sor Juana”, en Pol Popovic y Fidel Chávez (coords.), *Alfonso Reyes. Perspectivas críticas. Ensayos inéditos*, Tecnológico de Monterrey, México, 2004, pp. 71-82.

Paraíso, Isabel, *El verso libre hispánico*, Gredos, Madrid, 1985.

Pavez Muñoz, Javier, “Jacques Derrida: Huella e inscripción en el origen del sentido”, *Revista Observaciones Filosóficas*, 2011, núm. 13, 2011, pp. 1-14.

Platón, *Obras completas*, Patricio Azcárate (trad.), Medina y Navarro (Biblioteca Filosófica), Madrid, 1871-1872.

- Pradal-Rodríguez, Gabriel, “La técnica poética y el caso Góngora-Mallarmé”, *Comparative Literature*, 1950, núm. 3, pp. 269-280.
- Predmore, Richard L., *Los poemas neoyorkinos de Federico García Lorca*, Taurus, Madrid, 1982.
- Roberts, Gemma, “La intuición poética del tiempo finito en las *Canciones* de Federico García Lorca”, *Revista Hispánica Moderna*, 1967, núms. 3-4, pp. 250-261.
- Rodrigo, Antonina, *García Lorca. El amigo de Cataluña*, Edhasa, Barcelona, 1984.
- Rougemont, Denis de, *El amor y Occidente*, Antoni Vicens (trad.), Kairós, Barcelona, 1986.
- Sabourín Fornaris, Jesús, *Mito y realidad en Federico García Lorca*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1984.
- Sáez, Richard, “The Ritual Sacrifice in Lorca’s *Poet in New York*”, en Manuel Durán (ed.), *Lorca: A Collection of Critical Essays*, Prentice Hall, Nueva Jersey, 1962, pp. 108-129.
- Sánchez Meca, Diego, “Filosofía y literatura o la herencia del romanticismo”, *Anthropos. Filosofía y literatura*, 1992, núm. 129, pp. 11-27.
- Sánchez Vidal, Agustín, *Buñuel, Lorca, Dalí. El enigma sin fin*, Planeta, Madrid, 2009.
- Santiáñez, Nil, “Lorca, poeta neoclásico: La «Oda a Salvador Dalí»”, *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, Boulder, Colorado, 2000, núm. 2, pp. 587-607.
- Santos Torroella, Rafael, “Salvador Dalí escribe a Federico García Lorca”, *Poesía*, 1978, núms. 27-28, pp. 1-155.
- Sibbald, K. M. y Howard Young, *T. S. Eliot and Hispanic Modernity 1924-1993*, University of Colorado, Boulder, 1994.

- Silver, Philip, “La estética de Ortega y la generación del 27”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 1971, núm. 2, pp. 361-380.
- Snead, James A., “Repetition as a figure of black culture”, en Henry Louis Gates Jr. (ed.), *Black Literature and Literary Theory*, Routledge, Chapman and Hall, Nueva York, 1990, pp. 59-79.
- Soria Olmedo, Andrés, *Fábula de fuentes: Tradición y vida literaria en Federico García Lorca*, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, Madrid, 2004.
- _____, “Cuba en un poema de Federico García Lorca”, *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 2013, núm. 38, pp. 441-459.
- Southworth, Eric, “Religion”, en Federico Bonaddio (ed.), *A companion to Federico García Lorca*, Tamesis, Woodbridge, 2010, pp. 129-148.
- Trías, Eugenio, *Obras completas*, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, Barcelona, 2009, t. 1.
- _____, *La imaginación sonora: argumentos musicales*, Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2010.
- Utrera, María Victoria, “Consideraciones estructurales sobre la oda”, *Philologia Hispalensis*, Sevilla, 1998, núm. 12, pp. 269-289.
- Valender, James, “Altolaguirre y Lorca: el niño y el desnudo”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 1994, núm. 1, pp. 99-114.
- Valente, José Ángel, “Pez luna”, *Trece de Nieve*, 1976, núms. 1-2, pp. 191-201.
- Verlaine, Paul, *Oeuvres poétiques complètes*, Yves-Gérard Le Dantec (ed.), Nouvelle Revue Française-Bibliothèque de la Pléiade, París, 1938, p. 206.

Villegas Guzmán, Jesús, “Lorca y la vanguardia: lectura de cuatro conferencias”, en *Tres ensayos sobre Federico García Lorca*, prólogo de James Valender, UAM, México, 1990, pp. 21-75.

Walsh, John K., “A Logic in Lorca’s «Ode to Walt Whitman»”, en Emilie L. Bergmann y Paul Julian Smith (eds.), *¿Entiendes? Queer Readings, Hispanic Writings*, Duke University Press, Durham, 1995, pp. 257-278.

Xirau, Ramon, “La relación metal-muerte en los poemas de García Lorca”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, núm. 7, 1953, pp. 364-371.

“Archivo FGL”, <http://www.edaddeplata.org/edaddeplata/Archivo/lorca/home.jsp?lang=es>, consultado por última vez el 21 de mayo de 2018.