Las mariposas en la barba: una lectura de *Poeta en Nueva York*

A Walterine Whitman Geist
con el cabello lleno de mariposas

Cuando han transcurrido más de cuarenta y cinco años desde que se publicara por primera vez *Poeta en Nueva York,* los poemas de García Lorca continúan hoy día probando la perplejidad en sus lectores a ambas orillas del Atlántico.

Testimonio poético del año vivido por Lorca en la metrópoli americana, es éste un libro complejo cuya dificultad se multiplica por la existencia de varios problemas textuales y por el lenguaje denso y aparentemente impenetrable utilizado por el autor. Lorca falleció sin haber dejado un manuscrito definitivo de su obra [1], y por esta razón se ha suscitado durante los últimos años una importante polémica en torno a cuál debe ser la versión definitiva de *Poeta en Nueva York* entre aquellos críticos que creen que el texto de la primera edición (México: Séneca, 1940) es el que más se ajusta a los deseos del poeta y los que dividen la poesía neoyorquina de Lorca en dos libros, *Poeta en Nueva York* y *Tierra y Luna.* [2]

Ninguna de las dos partes pone sin embargo en tela de juicio la unidad orgánica de la configuración final de *Poeta en Nueva York.* Es evidente que Lorca lo concibió como un poemario, con sus diferentes poemas unidos a través de la imagen, el tema y la perspectiva común, y no como una simple antología o colección de sus versos. En las próximas páginas voy a ofrecer una lectura de *Poeta en Nueva York* que considera la obra representativa de la «voluntad constructiva plasmada» [3] del poeta al tiempo que no ignora las dificultades que este tipo de lectura plantea. No pretendo ofrecer una interpretación de cada uno de los poemas, sino integrarlos en una lectura más amplia de *Poeta en Nueva York* como un todo coherente, una lectura para la que cuenta menos la configuración exacta del texto —imposible de determinar— que su estructura global. Sin ánimos de entrar en la polémica, yo prefiero la edición crítica de Eutimio Martín por encontrar sus razones no menos convincentes que las de sus detractores, y sus textos individuales mucho más de fiar que los de las *Obras completas* y otras ediciones corrientes [4].

El segundo gran problema de *Poeta en Nueva York*, mucho más interesante aunque qui-

[1] *Ver la explicación que da José Bergamín de cómo el manuscrito de* Poeta en Nueva York *llegó a sus manos. En Eutimio Martín, ed.,* «Poeta en Nueva York» *y* «Tierra y Luna» *(Barcelona: Ariel, 1981), págs. 27-44.*

[2] *Para los que defienden la tesis de los dos textos, véase: Eutimio Martín, «¿Existe una versión definitiva de «Poeta en Nueva York,» de Lorca?,»* Insula, *núm. 310, págs. 1, 10. «Contribution à l'étude du cycle poétique new-yorkais: "Poeta en Nueva York," "Tierra y Luna" et autres poèmes,» Tesis doctoral, Universidad de Poitiers.*
Miguel García-Posada, Lorca: interpretación de "Poeta en Nueva York" *(Madrid: Akal, 1981).*
Defienden la tesis contraria:
Richard Predmore, Los poemas neoyorquinos de Federico García Lorca *(Madrid: Taurus, 1985).*
Andrew A. Anderson, «Lorca's "New York Poemas": A Contribution to the Debate,» Forum for Modern Language Studies, *XVII: 3 (Julio 1981), págs. 256-270. «The Evolution of García Lorca's Poetic Projects 1929-36 and the Textual Status of* Poeta en Nueva York,» Bulletin of Hispanic Studies, *LXI (1983), págs. 221-246.*

[3] *Raúl Bueno Chávez,* Poesía hispanoamericana de vanguardia *(Lima: Latinoamericana Eds., 1985), pág. 110.*

[4] *Eutimio Martín,* «Poeta en Nueva York» *y* «Tierra y luna» *(ver nota 1). Las siguientes referencias siempre remitirán a esta edición y se consignarán entre paréntesis en el texto. Federico García Lorca,* Obras completas, *¡2.ª ed., 2 vols. (Madrid: Aguilar, 1978).*

zás no más fácil de resolver, es el que plantea el denso y oscuro lenguaje del texto. Los símbolos personales de Lorca, sus herméticas metáforas, oximorones y las violentas yuxtaposiciones pueden ser calificadas de surrealistas. En este trabajo no pretendo sumarme al infructuoso debate que se mantiene sobre la existencia o inexistencia del surrealismo en Lorca o en sus coetáneos [5]. *Poeta en Nueva York* no puede ser la única referencia que se utilice para medir el surrealismo (su mayor o menor fidelidad a la ortodoxia surrealista francesa) de Lorca. Antes bien esta valoración habrá de hacerse por un lado en relación a la totalidad de la obra poética del autor y, por otro, dentro del contexto más amplio de la poética de su generación [6]. Más adelante habré de retomar este tema.

Antecedentes críticos

La obra de Lorca ha generado una bibliografía amplísima y variopinta, que comprende desde las críticas biográfica y textual hasta los estudios estilísticos y psicológicos. *Poeta en Nueva York* no es una excepción [7]. Una constante presente en casi todo lo escrito sobre este libro es el juicio de que *Poeta en Nueva York* es la manifestación de cierto tipo de crisis [8]. Sobre este aspecto se suelen ofrecer básicamente dos valoraciones: la de aquellos que leen el libro como la articulación poética de la grave crisis económica y social que conmocionó al capitalismo moderno con el *crack* de la Bolsa de Nueva York en 1929, y la de los que interpretan los poemas neoyorquinos como expresión de una fuerte crisis personal.

Quizá sea la lectura de *Poeta en Nueva York* que lo presenta como denuncia social la más frecuente de todas. Y no cabe duda de que el texto de Lorca es inusitado si se compara con obras semejantes de sus contemporáneos, como *Sobre los ángeles* (1927-28, publ. 1929, justo antes de la partida de Lorca para Nueva York) de Alberti, o como *Un río, un amor* (1929) de Cernuda, o como *Espadas como labios* (1932) de Aleixandre. Porque, a diferencia de éstas, que comparten con *Poeta en Nueva York* el mismo sentido de crisis y el uso de técnicas surrealistas, en la de Lorca, además, hay una temática ideológica. En cierto sentido, ésta es la lectura más evidente. «Norma y paraíso de los negros», «Oda al Rey de Harlem», «Danza de la muerte», «Paisaje de la multitud que vomita (Anochecer de Coney Island)», «Nocturno de Battery Place», «New York: Oficina y denuncia», y «Roma», todos ellos denuncian la alienación, la soledad y la violencia e injusticia sociales. Su componente de protesta está claro: «Yo denuncio a toda la gente/que ignora la otra mitad (...)/Os escupo en la cara» («New York. Oficina y denuncia», vv. 39-40, 47). El mismo Lorca, con ocasión de los recitales que dio de sus poemas neoyorquinos, favorece esta lectura: «Pero ya no me sorprende, conozco el mecanismo de las calles, hablo con la gente, penetro un poco más en la vida social

[5] *Los críticos varían mucho sobre este tema. Recorren desde la postura representada por José Ortega, que sostiene por los poemas neoyorquinos de Lorca han de entenderse «dentro del surrealismo»* («Poeta en Nueva York: *Alienación social y surrealismo.*» Nueva Estafeta, *18 [Mayo 1980], pág. 45) hasta la opinión de Joseph Zdenek, que afirma que no muestran ningún contacto con el subconsciente o el mundo interior onírico* («Poeta en Nueva York: *Product of García Lorca's Subconsciousness or Superconsciousness?.*» García Lorca Review, *10:2 [Primavera 1982], pág. 62.*

[6] *Varios estudios han documentado ampliamente el conocimiento del surrealismo en España y su transformación y uso por algunos poetas de la generación del 27. Ver C.B. Morris,* Surrealism and Spain (1920-1936). *(Cambridge: Cambridge University Press, 1972); Víctor García de la Concha,* El surrealismo *(Madrid: Taurus, El Escritor y la Crítica, 1982); Anthony L.Geist,* La poética de la generación del 27 y las revistas literarias: de la vanguardia al compromiso (1918-1936). *(Barcelona: Labor/Guadarrama, 1980).*

[7] *Ver Daniel Eisenberg,* «Poeta en Nueva York»: Historia y problemas de un texto de Lorca *(Barcelona: Ariel, 1976).*

[8] *Sólo Marcilly, que yo sepa, niega el elemento de crisis en* Poeta en Nueva York. *Ver «Notes pour l'étude de la pensée religieuse de FGL. Essai d'interpretation de la "Burla de Don Pedro a caballo"*, «Les langues Néo-Latines, *141, pág. 9-42.*

y la denuncio. Y la denuncio porque vengo del campo y creo que lo más importante no es el hombre» [9].

Sin embargo, pronunciarse por una de las lecturas significa silenciar otras. Vamos a ver cómo la ideología de *Poeta en Nueva York* no es sólo temática sino también penetra el mismo lenguaje y estructura del texto. Además, la transparencia del tema nos permite ignorar la opacidad extrema del texto, o reducirla a simple reflejo del caos social.

Muchos estudiosos de la poesía lorquiana han visto en *Poeta en Nueva York* la expresión de una intensa crisis personal. Las cartas y entrevistas de Lorca correspondientes a aquella época justifican de forma muy elocuente esta lectura. Poco antes de partir para Nueva York manifestó públicamente que se encontraba inmerso en un «duelo a muerte que sostengo con mi corazón y con la poesía. Con mi corazón, para librarle de la pasión imposible que lo destruye y de la sombra falaz del mundo que lo siembra de sol estéril» [10]. Que la huida de Lorca a Nueva York fuera debida a un fracaso amoroso, en conflicto abierto con su propia homosexualidad y sumido en una profunda depresión, queda sobradamente demostrada en la biografía autorizada que Ian Gibson hace del poeta [11].

La estructura de la primera edición de *Poeta en Nueva York* como relato de viajes, con sus diez subtítulos que indican diferentes etapas del viaje, refuerza nuestra tendencia a leerla como una autobiografía [12], al igual que sucede con la propia lectura de Lorca en la «Conferencia-recital». Varios poemas del comienzo de *Poeta en Nueva York* parecen ser una evocación nostálgica de la infancia del poeta: «1910 (Intermedio)», «Tu infancia en Menton», «Fábula y rueda de los tres amigos», «(Vuelta de paseo)». Y, aunque esto no deja de ser cierto, la lectura autobiográfica simplifica la compleja *persona* poética formulada en el texto, identificándola con el autor.

En este sentido, algunos de los estudios más interesantes exploran la relación entre protesta social y crisis erótica en *Poeta en Nueva York*. Richard Predmore piensa que «la unidad y energía expresivas del libro nacen de la fusión de dos grupos de pasiones: las que suscitó el mundo amenazante y ajeno de la ciudad y las que emanaron de la crisis interior que trajo el poeta a Nueva York desde España» [13].

La mayoría de los estudios, sin embargo, no recogen el hecho de que *Poeta en Nueva York* representa, quizás en su sentido más profundo, una crisis de lenguaje poético. El lenguaje del texto llama con insistencia la atención sobre sí mismo. Atribuir la causa de la ruptura manifiesta en el texto exclusivamente a la vida del poeta o a las luchas sociales y económicas de la época supone ignorar las diferencias radicales existentes entre el lenguaje de *Poeta en Nueva York* y la obra anterior de Lorca.

El *Romancero Gitano*, publicado en 1928, encontró un éxito abrumador de público y crítica, consagrando a Lorca como una figura nacional, aunque él estuviera insatisfecho con su poesía y molesto con su fama de «juglar gitano». Salvador Dalí, con el que Lorca mantuviera estrechas relaciones artísticas y personales, le dirigió una carta que contenía una agria crítica del *Romancero* que despreciaba su poesía por «ligada de piez i brazos a la poesía vieja (...), la *ilustración* de los lugares comunes más estereotipados i conformistas (sic).» [14].

[9] *«Conferencia-recital,» en Martín, pág. 315.*

[10] *Ian Gibson,* Federico García Lorca *(Barcelona-Buenos Aires-México: Grijalbo, 1985), pág. 601.*

[11] *Gibson, págs. 586-611.*

[12] *B.J. Craige, sin embargo, entiende el viaje como «Caída» mítica y simbólica. Ver* Lorca's «Poeta en Nueva York». The Fall into Consciousness *(Lexington: University of Kentucky Press, 1977.*

[13] *Predmore, pág. 127. Ver también García-Posada, pág. 63.*

[14] *Para la recepción del* Romancero gitano *ver Gibson, págs. 550-553.*

Lorca también sintió la necesidad de un cambio en su manera de escribir. En una carta que acompañaba a su poema en prosa «Nadadora sumergida», escribió: «Desde entonces dejé la literatura vieja que había cultivado con gran éxito. Es preciso romperlo todo para que los dogmas se purifiquen y las normas tengan un nuevo tembior» [15]. En sus conferencias, «Imaginación, inspiración, evasión en la poesía» y «Sketch de la pintura moderna», también de 1928, Lorca se aproxima a una concepción surrealista del arte y de la poesía [16]. Esta insatisfacción con su obra coincide con la crisis personal ya señalada. Al tiempo que afirma la necesidad de un cambio en su poesía, hace un esfuerzo deliberado para evitar que su vida personal influya en su obra: «Y luego... procurando constantemente que tu estado no se filtre en tu poesía, porque ella te jugaría la trastada de abrir lo más puro tuyo ante las miradas de los que no deben *nunca* verlo» [17]. No tardará, sin embargo, en verse incapaz de mantener la distancia. A los pocos meses manifiesta que está luchando con su poesía «para construir, pese a ella que se defiende como una virgen, el poema despierto y verdadero donde la belleza y el horror y lo inefable y lo repugnante vivan y se entrechoquen en medio de la más candente alegría» [18]. Todo esto desembocará en *Poeta en Nueva York* y *Tierra y luna,* así como en *El público* y *Viaje a la luna,* escritas, o al menos comenzadas, en Nueva York en 1929-30.

Las diferentes crisis que configuran *Poeta en Nueva York* —personal, social y poética— no se pueden entender aisladas las unas de las otras. A pesar de que las inquietudes eróticas y sociales están claramente presentes en la poesía temprana de Lorca, [19] los poemas neoyorquinos marcan una clara ruptura. En ellos Lorca por primera vez problematiza de forma sistemática los temas de la justicia social y del «amor oscuro», y lo hace en un lenguaje que se distancia de forma radical de su primer decir poético. Veremos, en palabras de Cano Ballesta, cómo no sólo «la escritura misma ha roto con toda la tradición retórica y se ha convertido en decisión ética» [20], sino cómo, además, la escritura articula la crisis erótica y la social, ligándose la una a la otra mediante el lenguaje en un concepto de «causalidad expresiva» [21].

Veremos a continuación que la crisis del lenguaje poético no sólo es producto de las crisis personal y social sino que al mismo tiempo es expresión de ellas, pues en una época de intensa conmoción política, económica y cultural a nivel mundial las crisis están íntimamente relacionadas. Estudiaré la relación entre estas tres clases de ruptura manifiestas en el texto basándome en tres núcleos de significación claramente demarcados en *Poeta en Nueva York:* el Paraíso Perdido, el Desmembramiento y la Metáfora del Cuerpo.

[15] *Gibson, pág. 564.*

[16] *Sobre la influencia de Dalí en Lorca, ver Gibson, págs. 566-569.*

[17] *En Gibson, pág. 559.*

[18] *En Gibson, pág. 601.*

[19] *José Ortega opina que* «Poeta en Nueva York *no supone una ruptura radical con los modos poéticos previos cultivados por GL*» («Poeta en Nueva York: *Alienación social y surrealismo.*» Nueva Estafeta, *18 [Mayo 1980], pág. 45). Ver también Yara González-Montes, «Mecánica socio económica en la obra de Federico García Lorca,»* García Lorca Review, *8 (1979), págs. 47-59.*

Como antecedente biográfico de la conciencia política de Lorca, resulta interesante recordar que en febrero de 1924 firmó una carta abierta contra la destitución de Unamuno. Ver José López-Rey, Los estudiantes frente a la dictadura *(Madrid: Javier Morata, 1930). Le agradezco al profesor Valentín del Arco López el dato. En 1929 Lorca firmó un documento contra Primo de Rivera. Ver Gibson, pág. 603.*

[20] *Juan Cano Ballesta,* Literatura y tecnología: Las letras españolas ante la revolución industrial (1900-1933). *(Madrid: Orígenes, 1981), pág. 210.*

[21] *Fredric Jameson postula que la ruptura en un nivel cultural repercutirá de otra forma en otros niveles, en una serie de sucesivos «horizontes concéntricos.» Ver* The Political Unconscious: Narrative as Socially Symbolic Act *(Ithaca: Cornell University Press, 1981), esp. págs. 17-102).*

El Paraíso Perdido

Una buena parte de la poesía de *Poeta en Nueva York* transmite un sentimiento de pérdida: el amor perdido («Vals vienés», «Tu infancia en Menton»), la amistad perdida («Fábula y rueda de los tres amigos»), el orden social perdido («Paisaje de la multitud que vomita», «Nocturno de Battery Place (Paisaje de la multitud que orina)», «New York. Oficina y denuncia»), la fe perdida en la religión y en las instituciones religiosas («Navidad, «Nacimiento de Cristo», «Roma»). La razón última de este sentimiento de pérdida parece derivar, sin embargo, de un fuerte sentimiento personal de pérdida de la niñez y de la inocencia. Lorca recuerda el pasado como un Paraíso irrecuperable, que apenas vislumbra la memoria. Esta separación forma partede una serie de oposiciones binarias que estructuran el texto de *Poeta en Nueva York*: Natura/Cultura, campo/ciudad, negro/blanco, cielo/infierno, pasado/presente. Como veremos, el tópico Paraíso Perdido es una metáfora múltiple que expresa una crisis de dimensiones (tanto sociales como eróticas y estéticas).

«1910 (Intermedio)», el poema que abre *Poeta en Nueva York* nos ofrece quizás la expresión más tierna de la niñez e inocencia perdidas. Es en este sentido que puede ser leído como introducción al libro [22]. Las fechas enmarcan el poema, estableciendo el título, «1910», y la fecha de redacción, «agosto 1929», una polaridad entre el «entonces» y el «ahora».

Dos verbos estructuran todo el poema y originan una serie de oposiciones, «no vieron» y «vieron». El uso del deíctico *aquellos* («Aquellos ojos míos de mil novecientos diez», v. 1) implica un *estos* de igual modo que *allí* («Allí mis pequeños ojos», v. 17) sugiere su opuesto, *aquí* (en este caso, Nueva York, identificada como lugar de redacción). El cambio de tiempos verbales, de «vieron» al comienzo a «he visto» y «hay» más adelante, intensifica el sentimiento de brecha insalvable entre el pasado y el presente.

Examinemos con más detalle lo que «aquellos ojos» vieron y lo que no. «No vieron» muerte, dolor o amor herido (estrofa 1). «Vieron» inocencia expuesta («orinaban las niñas»), sexualidad («el hocico del toro»), maldad, una luna hostial y escombros urbanos (estrofa 2). Resulta evidente que lo que sus ojos vieron no entra en oposición con lo que no vieron. Las dos series, cada una de ellas una acumulación caótica de imágenes unidas por la sintaxis y no por la lógica, son altamente negativas. Lo que no vieron (estrofa 1) puede constituir una definición del Paraíso por negación. Queda claro que lo que vieron (estrofa 2) no es ninguna descripción del cielo ni del idílico mundo de la infancia. El referente temporal induce a confusión. Puede que los ojos no hayan visto estas cosas en 1910, pero sí han visto todo lo que sigue a continuación. La clave está en la preposición cuando Lorca dice «Aquellos ojos míos *de* mil novecientos diez», en vez de «*en* mil novecientos diez». El Paraíso queda por tanto definido por lo que no es, por lo que los ojos en su inocencia vieron por fin que negaba el cielo. El hablante está viendo la realidad adulta (1929) con ojos adolescentes.

La tercera estrofa introduce una mezcla de sexualidad y violencia («el seno traspasado de Santa Rosa dormida», v. 11), y también de voracidad en un jardín que nadie confundiría con el Edén: «en un jardín donde los gatos se comían a las ranas» v. 13.

El poema concluye con un enfrentamiento de sueño y realidad, en la primera de una serie de mágenes de vacío: «Hay un dolor de huecos por el aire sin gente» (v. 20). En la imagen final de «1910», que evoca a un tiempo la Caída del Paraíso y el «cuerpo deshabitado» de Alberti *(Sobre los ángeles)*, Lorca identifica sexualidad y alienación: «en mis ojos criaturas vestidas ¡sin desnudo!» (v. 21).

Es precisamente esta identificación el nexo entre la sexualidad y la alienación, la que per-

[22] *«1910 (Intermedio)» ocupa el segundo lugar, detrás de «Vuelta de paseo,» en las ediciones de Séneca y Norton.*

mite a Lorca trascender lo puramente personal y trasladar su protesta a un plano social. En «Norma y paraíso de los negros», atribuye de forma explícita a la sociedad tecnológica occidental —otro de los grandes temas de *Poeta en Nueva York*— la pérdida del Paraíso por parte de los negros americanos. El aludido en el título es un Paraíso de plenitud, previo a la «Caída». Lorca nos presenta a los negros como un «noble salvaje» del siglo veinte, que vive en armonía con la naturaleza:

> 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).

La destrucción del Paraíso se ve como un proceso de descomposición y desmembramiento físicos: «los torsos/bajo la gula de la hierba» (vv. 25-26) y «Los durmientes borran sus perfiles» (v. 29).

Al igual que en «1910», Lorca plantea en «Norma y paraíso...» un *antes* y un *ahora,* aglutinando una serie de oposiciones binarias en torno a los verbos *odian* y *aman.* La tensión entre los polos opuestos de la ciencia y el instinto, la claridad y la oscuridad, la dispersión y la plenitud, el desierto y la ciudad («salón»), crea una especie de infierno: «No es el infierno, es la calle», como nos dice en otro poema («New York. Oficina y denuncia», v. 54). Separa claramente lo que es el «Paraíso» que los negros han perdido de forma irremediable, y la «Norma», que se ven forzados a seguir en su vida. Y la distancia entre ambos es el espacio de la poesía que Lorca no puede describir, tanto aquí como en «1910», más que como un «hueco»: «y queda el hueco de la danza/¡sobre las últimas cenizas!» (vv. 31-32). Esta imagen se repetirá de manera obsesiva en posteriores poemas de *Poeta en Nueva York*. El significado de *hueco* no se limita a alienación y ausencia, significa concretamente la pérdida de las cosas asociadas con el Paraíso [23].

El lenguaje se esfuerza por rellenar este vacío, por salvar la brecha entre el Paraíso y la Norma, en un intento de recobrar una plenitud recordada. El *hueco* físico creado por la ausencia tiene un corolario acústico: el silencio. El «desván de la fantasía» que Lorca identifica con «aquellos ojos míos de mil novecientos diez», contiene «cajas que guardan silencios (...)» («1910», v. 15). El silencio es la negación o destrucción de la poesía. En «Norma y paraíso...» Lorca describe el cielo como un «azul sin historia/azul sin palabras pero con heridas» (vv. 21-22) infinitamente distante. Pero es sólo a través de las palabras (la poesía) como él puede intentar recuperarlo. Pero en ese escenario de destrucción «(...) los corales empapan/la desesperación de la tinta» (vv. 27-28). *Tinta* se puede interpretar aquí y en muchos otros contextos de *Poeta en Nueva York* como una metonimia para *escritura* y *poesía.* [24] Pero la poesía fracasa en esta reconstrucción. La palabra sólo puede captar pérdida, no plenitud.

Hemos visto que el sentimiento de pérdida, que en «1910» se presenta en una dimensión personal, tiene un alcance colectivo en «Norma y paraíso de los negros». José Ortega considera que la evocación lorquiana del pasado por un lado como rechazo de «un mundo que no permite la libertad», y por otro como una tentativa de inscribir el ego en un mundo utópico caracterizado por la integración armoniosa del hombre y la naturaleza [25]. Pero *Poeta*

[23] *Sobre la imagen de «hueco,» ver Predmore, pág. 79.*

[24] *La asociación* tinta/escritura *ocurre con cierta frecuencia en* Poeta en Nueva York. *Ver, por ejemplo, «con los* tinteros *que orina el perro» («Fábula y rueda de los tres amigos,» v. 38); «con el* tintero *y el susto amarillo» («Val vienés,» v. 28); «y mariposa ahogada en el* tintero» *(«[Vuelta de paseo],» v. 10); «la desesperación de la* tinta» *(«Norma y paraíso de los negros,» v. 28); «el Olvido estaba expresado/ por tres gotas de* tinta *sobre el monóculo» («Oda al Rey de Harlem,» vv. 93-94).*

[25] *José Ortega,* «Poeta en Nueva York: *Alienación social y surrealismo,*» Nueva Estafeta, *18 (Mayo 1980), pág. 51.*

en Nueva York comunica un sentimiento mucho más fuerte del Paraíso perdido sin remisión, apenas atisbado en los fragmentos que la memoria y la nostalgia conservan y evocados por el lenguaje. Las crisis personal y social también son inseparables de la crisis poética.

Es en su «Poema doble del lago Edén», que culmina la serie de los poemas de infancia, donde Lorca evoca con más claridad una visión del Paraíso Perdido. Es un poema desconcertante y, según veremos, crucial para la comprensión del papel del lenguaje y de la poesía en *Poeta en Nueva York:*

Era mi voz antigua,
ignorante de los densos jugos amargos,
la que vino lamiendo mis pies
sobre los frágiles helechos mojados.
¡Ay mi voz antigua de mi amor!
¡Ay mi voz de verdad! Voz de mi abierto costado,
cuando todas las rosas brotaban de mi lengua
y el césped no conocía la impasible dentadura del caballo.
¡Ay voz antigua que todos tenemos,
pero que todos olvidamos
sobre el hombro de la hora, en las últimas expresiones,
en los espejos de los otros o en el juego del tiro al blanco!
Estás aquí bebiendo mi sangre
bebiendo mi amor de niño pasado
mientras mis ojos se quiebran en el viento
con el aluminio y las voces de los soldados.
Déjame salir por la puerta cerrada
donde Eva come hormigas
y Adán fecunda peces deslumbrados.
Déjame salir, hombrecillo de los cuernos,
al bosque de los desperezos y de los alegrísimos saltos.
Yo sé el uso más secreto
que tiene un viejo alfiler oxidado
y sé el horror de unos ojos despiertos
sobre la superficie concreta del plato.
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.
Esos perros marinos se persiguen
y el viento acecha troncos descuidados.
¡Ay, voz antigua, quema con tu lengua
esta voz de hojalata y de talco!
Quiero llorar porque me da la gana,
como lloran los niños del último banco,
porque yo no soy un poeta, ni un hombre, ni una hoja,
pero sí un pulso herido que ronda las cosas del otro lado.
Quiero llorar diciendo mi nombre,
—rosa, niña 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.
Voz mía libertada que me lames las manos.
En el laberinto de biombos es mi desnudo el que recibe
la luna de castigo y el reloj encenizado.
Aquí me quedo solo, hombrecillo de la cresta,
con la voz que es mi hijo. Esperando
no la vuelta al rubor y el primer gusto de alcoba
pero sí mi moneda de sangre que entre todos me habéis quitado.

(50) Así hablaba yo cuando Saturno detuvo los trenes
y la bruma y el sueño y la muerte me estaban buscando,
me estaban buscando
allí donde mugen las vacas que tienen rojas patitas de paje
y allí donde flota mi cuerpo sobre los equilibrios contrarios.

El título presenta el primer enigma: ¿por qué «doble»? ¿Qué hay de doble en este poema? No es un diálogo; el hablante se dirige a un *tú* anónimo (v. 13) y a un «hombrecillo de los cuernos», pero nadie responde. El cambio de los tiempos verbales («Era», «flota») sugiere una dicotomía entre pasado y presente que comparte con los demás poemas de infancia en *Poeta en Nueva York*. Y las imágenes indican la escisión entre Cielo y no-Cielo, evidente también en el título, «lago Edén».

Lorca describe el Paraíso, su pérdida, y la esperanza de su recuperación mediante la identificación con su voz poética. Esta voz se desarrolla en una secuencia temporal de tres fases: «mi antigua voz», «esta voz de hojalata y talco», y «mi voz libertada» 1) «Mi antigua voz» se sitúa en el Paraíso en un pasado incierto y remoto («Era...»). Es «ignorante» (v. 2) del conocimiento que el hablante tiene de la crueldad y el desmembramiento: «Yo sé el uso más secreto (...)/y sé el horror de unos ojos (...)» (vv. 22, 24). Esta voz se identifica con el amor y la verdad: «¡Ay mi voz antigua de mi amor!/¡Ay mi voz de mi verdad!» (vv 5-6). Todo situado *antes* del apremio del deseo sexual o el dolor: «y el césped no conocía la impasible dentadura del caballo» (v. 8) [26]. Se identifica, sobre todo, con la plenitud poética: «cuanto todas las rosas brotaban de mi lengua» (v. 7). Asociada aquí con un pasado perdido, esta imagen vuelve a aparecer con ligeras modificaciones en «Ciudad sin sueño», donde describe la resurrección que algún día puede tener lugar: «Otro día/veremos (...)/manar rosas de nuestra lengua» (vv. 36-37, 40).

En abierta contradicción con su antigua voz, «esta voz de hojalata y talco» es incapaz de expresar el estado paradisíaco ya inexistente. En «Tu infancia en Menton» se confirma la identificación del pasado con el lenguaje. La infancia y el Paraíso que ella representa —inocencia, amor correspondido, unión con la naturaleza— se ven reducidas a *fábula*, a palabras (FABULARE hablar): «Sí, tu niñez, ya fábula de fuentes» (v. 1). Existen tan sólo en la escritura, que es capaz de evocarla pero no de captarla o recrearla.

Esta «voz de hojalata y talco» establece un discurso del deseo, discurso que puede articular tan sólo lo que no puede lograr. «Pero yo no quiero mundo ni sueño, voz divina./quiero mi libertad. Mi amor humano» (vv. 26-27); «Quiero llorar (...)» (v. 34); «Quiero llorar diciendo mi nombre» (v. 38); «No. No. Yo no pregunto. Yo deseo» (v. 42). Desprovisto de su voz, al hablante le queda nada más que su dolor: «yo no soy un poeta, ni un hombre, ni una hoja» (v. 36). La distancia entre lo que se quiere y lo que se consigue, entre lo que se dice y lo que se quiere decir, es el espacio del deseo, que crea un discurso tanto como es recreado por el mismo. Ocupa los «huecos» dejados por la «antigua voz», perdida por la alienación y la refracción, la conciencia de otredad: «en los espejos de los otros» (v. 12). Es un discurso que permite al hablante formular su deseo pero nunca satisfacerlo.

3) A pesar de todo este discurso no descarta al menos la ilusión de encontrar en un futuro indeterminado una «voz libertada mía» (v. 43). Esta voz nueva y libre será semejante a su «voz antigua» en el sentido de que servirá para que a través de ella pueda el poeta decir su verdad (v. 40). Pero no representa un deseo de regresar al jardín antediluviano, sino a un sensual «bosque de los desperezos y de los alegrísimos saltos» (v. 21). Es, en último término, la búsqueda de un lenguaje capaz de expresar «un pulso herido que ronda las cosas del otro lado» (v. 36). Es fundamental este sentimiento del otro lado, del lado oculto.

[26] *Sobre el símbolo del caballo, ver García-Posada, pág. 166.*

Lorca identifica este discurso deseado mediante una imagen curiosa y llamativa: «Quiero llorar diciendo mi nombre,/—rosa, *niña,* abeto— (...) (vv. 38-39, el subrayado es mío). Este es el *otro lado* que en mi opinión explica el *doble* del título. El hablante necesita una voz que pronuncie su nombre y diga su verdad: esta *niña* es sinónimo de *hombre de sangre* y conjuntamente son la expresión de su «amor oscuro» [27].

No es infrecuente el cambio de género en la poesía de *Poeta en Nueva York,* al igual que no lo es en buena parte de su obra más tardía [28]. Por ejemplo, en una imagen parecida en «Oda a Walt Whitman», el poeta no habla «contra el niño que escribe/nombre de niña en su almohada» (vv. 93-94) [29]. En la poesía lorquiana el cambio de género es tanto estrategia retórica (parte integrante de la polivalencia de sus símbolos) como táctica de supervivencia. *Mi último suspiro* de Buñuel da un elocuente testimonio de la intensa y violenta homofobia presente en la España de los años 20 y 30, incluso en un buen amigo de Lorca [30].

En la biografía de Proust escrita por André Maurois, se habla de cómo los homosexuales se ven obligados a «ocultar su vida, a desviar su mirada de donde querría posarse hasta allí desde donde querría apartarla; *a cambiar el género de muchos adjetivos de su vocabulario,* ligera restricción social al lado de la restricción interior que su vicio —o lo que se llama impropiamente así— les impone, no ya a los ojos de los demás sino de sí mismos, y de manera que a ellos mismos no les parezca un vicio...» [31] (el subrayado es mío). Esta «transcripción» del género es pues una suerte de trágica inversión de los versos de Pedro Salinas: «¡Qué alegría más alta:/vivir en los pronombres!». Sin duda, los pronombres en Lorca encierran más angustia que alegría.

Observa Christopher Maurer en la introducción de su edición de las cartas escritas por Lorca a su familia desde Nueva York que el contraste entre el tono animado de éstas y la poesía sombría de *Poeta en Nueva York* sirve de recordatorio de la poca fiabilidad de la crítica biográfica [32]. Más que eso, sin embargo, y aún más la transformación poética de la experiencia, las cartas revelan de nuevo este *desdoblamiento,* si no duplicidad, manifiesto a lo largo de «Poema doble...» y también en muchos otros textos de *Poeta en Nueva York.* Este desdoblamiento representa la respuesta de Lorca a la represión social de la sexualidad «invertida».

«Poema doble del lago Edén» es doble en otro sentido más. El discurso poético de Lorca —«esta voz de hojalata y talco»— entabla el único diálogo (intertextual) del poema. El epígrafe tomado de Garcilaso «Nuestro ganado pace, el viento espira» evoca tanto el *locus amoenus* como la *queja amorosa* de la «Egloga segunda». Pero el discurso del «Poema doble...» subvierte e invierte toda la tradición bucólica. Lorca «re-escribe» a Garcilaso, siendo sus grotescas «vacas que tienen rojas patitas de paje» un irónico contrapunto al *ganado* de Salicio y Nemoroso. El viento no «espira» en el Edén de Vermont sino que, por el contrario, «acecha troncos descuidados» (v. 34).

[27] *En su lectura de «Poema doble...» Predmore estudia atinadamente el conflicto entre* amor oscuro *y las normas sociales. No parece, sin embargo, notar este sentido de* doble *en el texto.Ver Predmore, págs. 95-96.*

[28] *El hecho de que Julieta en* El público, *por ejemplo, pueda ser un muchacho de quince años no se debe sólo a las convenciones del teatro isabelino (Martínez Nadal), ni tampoco a las del teatro chino (Maurer), sino a una expresión de la sexualidad equívoca. Ver Christopher Maurer, ed.,* Federico García Lorca escribe a su familia desde Nueva York y la Habana [1929-1930], *núm. extraordinario de* Poesía (Revista Ilustrada de Información Poética), *23-24 (1986), pág. 139.*

[29] *Ver también la metamorfosis sexual* hijo - niña - pez - mar *en «Iglesia abandonada.»*

[30] *Luis Buñuel,* Mi último suspiro, *en Gibson, pág. 364-366.*

[31] *En Gibson, pág. 22.*

[32] *Maurer, pág. 11.*

Hacia el final del «Poema doble del lago Edén», en una imagen que incorpora las tres crisis sobre las que se asienta *Poeta en Nueva York,* Lorca nos sugiere lo que espera de la recuperación de su «voz liberada». Más que un retorno al Paraíso perdido se trata de la trascendencia a un nuevo Paraíso:

> (...) Esperando
> No la vuelta al rubor y el primer gusto de alcoba
> pero sí mi moneda de sangre que entre todos me habéis quitado.
> (vv. 47-49)

Se utiliza *moneda de sangre* como híbrido significativo de los paradigmas de *pasión (sangre, rubor, alcoba)* y *sociedad (entre todo, moneda)* que yuxtaponen economía y erotismo. Y una voz nueva es lo que trae esta deseada retribución («la voz que es mi hijo», v. 47). En una sola imagen, por tanto, coinciden y se enfrentan las crisis personal, social y estética, y juntas apuntan una posible solución: un discurso poético nuevo.

Desmembramiento

La pérdida bíblica del Paraíso resulta del conocimiento del cuerpo («el árbol de la ciencia del Bien y del Mal»), que a su vez crea nuestra conciencia del cuerpo. En *Poeta en Nueva York* la Caída del Edén de la infancia produce no sólo conciencia sino también desmembramiento: el cuerpo se secciona, se descuartiza, los ojos se sacan, los miembros se tronchan.

Literal o figurado, el desmembramiento es una de las imágenes y estrategias retóricas más sorprendentes en los poemas neoyorquinos de Lorca [33]. El desmembramiento, al igual que sucede con la pérdida del Paraíso que lo engendra, representa la alienación social, la angustia personal y la desarticulación del discurso poético de *Poeta en Nueva York*. Expresa el extremo máximo de la alienación, la desintegración física y espiritual de la persona.

A cierto nivel, el desmembramiento representa la injusticia y la violencia sociales. A veces el hablante poético denuncia los efectos que sobre él como individuo desencadena, como por ejemplo en «(Vuelta de Paseo)»: «Tropezando con mi rostro distinto de cada día» (v. 11) [34]. A veces la víctima se convierte en verdugo: «Con una cuchara/les arrancaba los ojos a los cocodrilos» («Oda al Rey de Harlem», vv. 1-2).

El desmembramiento en «Sepulcro judío» adopta, sin embargo, su forma más insidiosa, la auto-mutilación. En este poema, uno de los más difíciles y crípticos de *Poeta en Nueva York,* Lorca nos presenta a los judíos como víctimas de «los niños de Cristo». Representa su discriminación y opresión mediante figuras de mutilación, de pájaros desmembrados: «un solo corazón de paloma» (v. 11), «un solo ojo de faisán» (v. 14). Una figura de desolación total resume la lucha por la justicia de todo un pueblo: «Tres mil judíos lloraban/(...) porque reunían entre todos/con esfuerzo media paloma» (vv. 41, 43-44). La disección, sin embargo, va más allá. En un acto final de desesperación, «el judío, apretando los ojos/se cortó las manos en silencio» (vv. 64-65). En un gesto extremo de alienación la misma víctima se victimiza. La interiorización de la violencia social se torna en una auto-castración simbólica.

Esta metáfora no es casual, pues a un nivel diferente, las figuras del desmembramiento significan amor imposible o traición. El erotismo en «Tu infancia en Menton» se evoca, por ejemplo, mediante «mi torso limitado por el fuego» (v. 8) y «tu cintura de arena» (v. 15):

[33] *Se encuentran figuras de desmembramiento en al menos 17 de las 26 poemas que integran la edición crítica de Martín.*

[34] *Ver también «mi dolor lleno de rostros» («Fábula y rueda de los tres amigos,» v. 47).*

disuelta en la memoria la unión del amor o tan sólo recuperable en sus fragmentos [35]. En otros momentos el amor mismo es el cortante filo que mutila el cuerpo.

«Navidad» comienza y termina con un degüello. El poema se abre con una triste marina:

> ¡Esa esponja gris!
> ¡Ese marinero recién degollado!
> ¡Ese río grande!
> ¡Esa brisa de límites oscuros!
> ¡Ese filo, amor! ¡Ese filo!
> (vv. 1-5).

Abundan en «Navidad» otras imágenes de desolación, violencia y esterilidad, todas ellas asociadas con marineros y oscuridad, que Predomore ha interpretado atinadamente como representativas del amor homosexual [36]. Los versos finales son eco y transformación de los primeros:

> ¡Oh esponja mía gris!
> ¡Oh cuello mío recién degollado!
> ¡Oh río grande mío!
> ¡Oh brisa mía de límites que no son míos!
> ¡Oh filo de mi amor! ¡Oh hiriente filo!
> (vv. 35-39).

El cambio de pronombres, de la tercera persona a la primera, nos impone una nueva lectura del poema, que viene a ser así un lamento personal por el amor imposible o perdido. El verso final identifica *filo* con amor de forma explícita.

Reviste aún más interés la imagen del «cuello mío recién degollado». *Cuello* significa en este caso *voz* por una relación de contigüidad semántica, de modo que entra la violencia en el paradigma del discurso poético. Replanteado de esta forma, «Navidad» se convierte al mismo tiempo en una denuncia de la sociedad («El mundo solo por el cielo solo», v. 13) y de la religión («Aleluya. Cielo desierto», v. 22), en un lamento por el amor perdido, y en expresión del fracaso del lenguaje poético. Desde esta perspectiva, la «Fábula inerte» (v. 33) no sólo alude al nacimiento de Cristo sino que, además, recuerda la «fábula de fuentes» de «Tu infancia...» y significa literalmetne *palabras muertas.*

También en otros poemas el desmembramiento se nos presenta como una imagen de impotencia poética. En «Paisaje de la multitud que vomita (Anochecer de Coney Island)» se lee:

> Yo, poeta sin brazos, perdido
> entre la multitud que vomita,
> sin caballo efusivo que corte
> los espesos musgos de mis sienes.
> (vv. 38-41).

Convertido en una especie de trasvestido de la Venus de Milo, el poeta queda impotente, incapaz de escribir. De nuevo se cruzan los paradigmas: la impotencia poética es también impotencia sexual («sin caballo efusivo») bajo la influencia de una sociedad opresora («la mujer gorda», una inversión perversa de la Estatua de la Libertad) [37].

[35] *Ver también «un hombro donde llora la Muerte» («Vals vienés,» v. 2).*

[36] *Predmore, págs. 90-91.*

[37] *Quiero expresar mi gratitud a mis estudiantes, Phillips Reilly y Amy Baron, que me han hecho ver esta interpretación de «la mujer gorda.»*

Otro ejemplo del desmembramiento como el fracaso de la poesía lo constituyen estos versos de «Nacimiento de Cristo»: «cítaras sin cuerdas y degolladas voces» (v. 16).

En *Poeta en Nueva York* la desarticulación del cuerpo, en todas sus declinaciones (cuerpo político, experiencia erótica, *corpus* literario), sólo puede encontrar su justa expresión en la metáfora del desmembramiento. En determinados casos, sin embargo, ésta es más que una simple figura retórica. Hasta el lenguaje parece sufrir un proceso de desintegración, desmembrados tanto significante como significado. El desmembramiento del discurso surrealista en *Poeta en Nueva York* es todo lo contrario del hipérbaton gongorino que de tanta popularidad gozó entre los poetas de la generación del 27 escasos años antes. Las imágenes culteranistas alabadas por Lorca en su conferencia sobre «La imagen poética de don Luis de Góngora» (1926) son muestra del lenguaje llevado al extremo de la racionalidad, pero susceptible en última instancia del análisis lógico. Gran parte del discurso de *Poeta en Nueva York* no lo es. El lenguaje de «Sepulcro judío», por ejemplo, impecable desde un punto de vista sintáctico, es impenetrable a la lógica. Deriva su eficacia específicamente de esa calidad irracional, que es una suerte de desmembramiento de la lógica.

La metáfora del cuerpo

Poeta en Nueva York, a pesar de ser un libro iracundo, contiene algo más que desesperación. El lenguaje cambia en algunos de los poemas finales[38], cuando ya Lorca ha encontrado, aunque sea de forma provisional, una voz poética apropiada, la de la denuncia: «¿Qué voy a hacer? ¿Ordenar los paisajes?/[...]/No, no, no, no; yo denuncio» («New York. Oficina y denuncia», vv. 65, 73). En estos poemas predomina un lenguaje más directo y accesible que culmina con los melífluos ritmos de «Son». Es fundamental en este desarrollo la «Oda a Walt Whitman», el penúltimo poema del libro. Siendo esta oda uno de los poemas cuya lectura a más erróneas interpretaciones ha inducido, contiene, no obstante, la clave de varios de los problemas planteados en *Poeta en Nueva York* y, como veremos, ofrece por lo menos un atisbo de solución.

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

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

Por el East River y el Queensborough
los muchachos luchaban con la industria,
y los judíos vendían al fauno del río
la rosa de la circuncisión,
y el cielo desembocaba por los puentes y los tejados
manadas de bisontes empujadas por el viento.

Pero ninguno se detenía,
ningunao quería ser nube,
ninguno buscaba los helechos
ni la rueda amarilla del tamboril.

[38] *«New York. Oficina y denuncia,» «Roma,» «Oda a Walt Whitman» y «Son» manifiestan una mayor claridad de lenguaje e imagen en relación con los poemas que les preceden.*

Cuando la luna salga,
las poleas rodarán para turbar el cielo;
un límite de agujas cercará la memoria
y los ataúdes se llevarán a los que no trabajan.

Nueva York de cieno,
Nueva York de alambre y de muerte:
¿Qué ángel llevas oculto en la mejilla?
¿Qué voz perfecta dirá las verdades del trigo?
¿Quién, el sueño terrible de tus anémonas manchadas?

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,
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.
Enemigo del sátiro.
Enemigo de la vid,
y amante de los cuerpos bajo la burda tela.

Ni un solo momento, hermosura viril,
que en montes de carbón, anuncios y ferrocarriles,
soñabas ser un río y dormir como un río
con aquel camarada que pondría en tu pecho
un pequeño dolor de ignorante leopardo.

Ni un solo momento, Adán de sangre, Macho,
hombre solo en el mar, viejo hermoso Walt Whitman,
porque 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,
los maricas, Walt Whitman, te señalan.

¡También ése! ¡También! Y se despeñan
sobre tu barba luminosa y casta
rubios del Norte, negros de la arena,
muchedumbre de gritos y ademanes,
como los gatos y como las serpientes,
los maricas, Walt Whitman, los maricas,
turbios de lágrimas, carne para fusta,
bota o mordisco de los domadores.

¡También ése! ¡También!¡Dedos teñidos
apuntan a la orilla de tu sueño
cuando el amigo come tu manzana
con un leve sabor de gasolina,
y el sol canta por los ombligos
de los muchachos que juegan bajo los puentes.

Pero tú no buscabas los ojos arañados
ni el pantano obscurísimo donde sumergen a los niños,
ni la saliva helada,
ni las curvas heridas como panza de sapo
que llevan los maricas en coches y en terrazas
mientras la luna los azota por las esquinas del terror.

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.

Porque es justo que el hombre no busque su deleite
en la selva de sangre de la mañana próxima.
El cielo tiene playas donde evitar la vida
y hay cuerpos que no deben repetirse en la Aurora.

Agonía, agonía, sueño, fermento y sueño.
Éste es el mundo, amigo: agonía, agonía.
Los muertos se descomponen bajo el reloj de las ciudades.
La guerra pasa llorando con un millón de ratas grises,
los ricos dan a sus queridas
pequeños moribundos iluminados,
y la Vida no es noble, ni buena, ni sagrada.

Puede el hombre, si quiere, conducir su deseo
por vena de coral o celeste desnudo;
mañana los amores serán rocas y el Tiempo
una brisa que viene dormida por las ramas.

Por eso no levanto mi voz, viejo Walt Whitman,
contra el niño que escribe
nombre de niña en su almohada,
ni contra el muchacho que se viste de novia
en la obscuridad del ropero,
ni contra los solitarios de los casinos
que beben con asco el agua de la prostitución,
ni contra los hombres de mirada verde
que aman al hombre y queman sus labios en silencio.
Pero sí contra vosotros, maricas de las ciudades
de carne tumefacta y pensamiento inmundo.
Madres de lodo. Arpías. Enemigos sin sueño
del Amor que reparte coronas de alegría.

Contra vosotros siempre, que dais a los muchachos
gotas de sucia muerte con amargo veneno.
Contra vosotros siempre,
«Fairies» de Norteamérica,
«Pájaros» de La Habana,
«Jotos» de Méjico,
«Serasas» de Cádiz,
«Apios» de Sevilla,
«Cancos» de Madrid,
«Floras» de Alicante,
«Adelaidas» de Portugal.

¡Maricas de todo el mundo, asesinos de palomas!
Esclavos de la mujer. Perras de sus tocadores.
Abiertos en las plazas, con fiebre de abanico
o emboscados en yertos paisajes de cicuta.

¡No hay cuartel! La muerte
mana de vuestros ojos
y agrupa flores grises en la orilla del cieno.
¡No hay cuartel! ¡¡Alerta!!
Que los confundidos, los puros,
los clásicos, los señalados, los suplicantes
os cierren las puertas de la bacanal.

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
130 camaradas que velen tu gacela sin cuerpo.

Duerme: no queda nada.
Una danza de muros agita las praderas
y América se anega de máquinas y llanto.
Quiero que el aire fuerte de la noche más honda
135 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.

En una primera lectura la oda se presenta como un enfrentamiento entre dos conceptos radicalmente diferentes del amor: la sexualidad perversa, encarnada en los *maricas*, y «el Amor que reparte coronas de alegría» (v. 104) simbolizado por Walt Whitman. Lorca no denuncia a los «confundidos, los puros» (v. 124), «que queman sus labios en silencio» (v. 100), los que se expondrían al ostracismo social si manifestaran sus auténticas inclinaciones sexuales. Sí condena, en cambio, a los *maricas* que corrompen y envilecen el amor: «Contra vosotros siempre» (v. 107). Aunque los temas del erotismo y el *amor oscuro* se encuentran presentes en otra serie de poemas, éste supone la más abierta apología en *Poeta en Nueva York* de una sexualidad (hetero —u homo—) franca y honesta.

Una segunda lectura de «Oda a Walt Whitman» descubre en ella la protesta social, la denuncia del capitalismo industrial. Como en los dos poemas de la multitud, la tecnología y la industrialización engendran alienación, lo que José Ortega denomina «la escisión entre el hombre y su medio, [...] la falsa antinomia sujeto-objeto». [39] La máquina rompe la unión entre el hombre y la naturaleza: «Cuando la luna salga,/las poleas rodarán para turbar el cielo» (vv. 20-21).

Ambas lecturas son básicamente correctas pero incompletas. Ya hemos visto que la crisis personal y la crisis social que generan la poesía de *Poeta en Nueva York* no existen de forma aislada y sólo se pueden entender como expresiones diferentes de la misma ruptura. Esto es especialmente cierto en el caso de la «Oda a Walt Whitman,» en la que algunas imágenes asocian erotismo e industria. En la estrofa inicial Lorca yustapone una imagen de sensualidad, «los muchachos cantaban enseñando sus cinturas» (v. 2), con otra de febril actividad industrial: «noventa mil mineros sacaban la plata de las rocas» (v. 4). Más adelante, otro verso clarifica esa contigüidad dándole la forma de antagonismo: «Los muchachos luchaban con la industria» (v. 11). Otra imagen denuncia la total intromisión del mercado en la vida privada, la conversión del sexo en una mercancía: «y los judíos vendían al fauno del río/la rosa de la circuncisión» (vv. 12-13).

Sin embargo, lo que termina de unir erotismo e industria es la metáfora del cuerpo y, más concretamente, la figura de Walt Whitman. Lorca dirige su oda al gran poeta de Camden que cantará la épica de la civilización americana en *Hojas de hierba* (1855). El autor de *Poeta en Nueva York* apela a Whitman principalmente como poeta. Su primera aparición en el texto responde implícitamente a la pregunta que Lorca se hace, «¿Qué voz perfecta dirá las verdades del trigo?» (v. 27). Esta voz representa a Whitman tanto metonímica (su cuerpo) como metafóricamente (su poesía).

Lorca evoca a Whitman como una presencia constante:

Ni un solo momento, viejo hermoso Walt Whitman,
he dejado de ver tu barba llena de mariposas,

[39] *José Ortega, «Retorno y denuncia de la ciudad:* Poeta en Nueva York,» Sin Nombre, *2: 3 (Oct-Dic 1980), pág. 48.*

ni tus hombros de pana gastada por la luna,
ni tus muslos de Apolo virginal,
ni tu voz como una columna de ceniza.
(vv. 29-33).

Este retrato presenta a Whitman en sus diversas partes —a grandes rasgos, cabeza *(barba)*, torso *(hombros)*, piernas *(muslos)*, espíritu *(voz)*— pero como un cuerpo integrado *(columna)*. Y de este modo lo contrapone a las figuras desmembradas que se asocian con la sexualidad en el resto del poema: «cintura» (v. 2), «ombligos» (v. 65), «rosa de la circuncisión» (v. 13). Incluso en aquellos casos en que Whitman es presentado de forma metonímica, lo es de tal modo que no implica fragmentación sino unidad. La alusión a «tu Ecuador oculto» (v. 76) comunica la misma connotación de sexualidad que *cintura* y *ombligo* pero, a diferencia de éstos, implica totalidad y centralidad. Sugiere unidad cósmica e iguala su cuerpo a la tierra. Esta metáfora se ve extendida por una de la imágenes finales del poema. Whitman yace de cuerpo presente en las orillas del Hudson como rosa de los vientos, «con la barba hacia el Polo y las manos abiertas» (v. 128), abarcando al mundo en un abrazo totalizador.

Hasta ahora, en *Poeta en Nueva York*, sólo habíamos visto esta unidad del cuerpo en una ocasión. En «Nocturno de Battery Place,» Lorca evoca «el olor de un solo cuerpo» (v. 50) frente al desdoblamiento inherente en la sexualidad y en las relaciones sociales expresadas en este texto («Se quedaron solos./[...]/Se quedaron solas,» vv. 1,3). Este mismo impulso hacia la unidad hace de Whitman un «amante de los cuerpos bajo la burda tela» (v. 39).

Pero hasta la vigorosa y franca homosexualidad de Whitman se ve contaminada por la tecnología «cuando tu amigo come tu manzana/ con un leve sabor de gasolina» (vv. 63-64). Cuando Lorca se refiere al amante de Whitman con la palabra «camarada» (vv. 43, 130), préstamo del vocabulario de la lucha de clases, al tiempo que sugiere solidaridad traslada, lo que es más importante, la ideología al paradigma del erotismo. Por la misma regla de tres, *camarada* traslada etimológicamente la cama a la sociedad.[40] Erotismo y lucha social quedan inextricablemente engastados en la palabra *camarada*. De forma similar, la condena de los *maricas* —«¡Maricas de todo el mundo, asesinos de palomas!» (v. 116)— es un eco del *Manifiesto comunista* («Proletarios del mundo, ¡uníos!»). Esta irónica inversión asocia también la sexualidad perversa con el desorden social.

Las imágenes de *sueño* y *río* presentes al principio y al final de la «Oda a Walt Whitman» enmarcan el poema. El lamento de la segunda estrofa, «Pero ninguno se dormía,/ninguno quería ser río» (vv. 6-7), sólo cobra completo significado a la luz de su transformación en la penúltima estrofa. Lorca se despide de Whitman: «Y tú, bello Walt Whitman, duerme orillas del Hudson» (v. 127). Este *dormir* es ambiguo. Puede significar *dormir* o *soñar* (imaginación, poesía) y, en todo caso, recuerda la pesadilla insomne de «Ciudad sin sueño.» Y aquí Whitman consigue lo que a otros les está vedado.

Río se distingue de otras imágenes acuáticas de la «Oda a Walt Whitman.» Los *maricas* corrompen y emponzoñan con «gotas de sucia muerte» (v. 108) y «el pantano obscurísimo» (v. 68). Frente a esto, *río* sugiere virilidad, plenitud, honradez.[41] Situada en las orillas del Hudson la línea de demarcación entre la tierra y el agua, Whitman participa de ambas, uniéndolas en su figura extendida.

La postura de Whitman («con la barba hacia el Polo y las manos abiertas») también re-

[40] «Camarada, *de cámara, por dormir en un mismo aposento, com. el que acompaña a otro y come y vive con él [...],*» Diccionario Básico Espasa, *vol. 2 (Madrid: Espasa-Calpe, 1980), págs. 1064.*

[41] *Según Fernando Alegría,* río *simboliza semen en* Hojas de hieba. *Ver «Cuál Whitman?: Borges, Lorca y Neruda,»* Texto crítico, *7: 22-23 (Julio-Dec 1981), pág. 7.*

cuerda la crucifixión y evoca una actitud de sacrificio. Los *maricas* señalan a Whitman («¡también ése! ¡También!» v. 53). Lorca describe su sufrimiento: «gemías igual que un pájaro/ con el sexo atravesado por una aguja» (vv. 35-36), y «tu agonía» (v. 75), reforzando la imagen de crucifixión.

El mismo papel cumplen otras imágenes. Tras afirmar que «la Vida no es noble, ni buena, ni sagrada» (v. 87), Lorca ofrece no obstante lo contrario como una posibilidad hipotética:

> Puede el hombre, si quiere, conducir su deseo
> por *vena de coral* o *celeste desnudo*.
> (vv. 88-89, el subrayado es mío).

Estos versos crípticos se hacen más claros cuando se leen a la luz de una imagen de la «Oda al Santísimo Sacramento» (1928) de Lorca, que el mismo poeta consideraba representativa de su «nueva manera»: [42]

> Para vencer la carne del enemigo bello,
> mágico prodigioso de fuegos y colores,
> das tu *cuerpo celeste* y tu *sangre divina*
> *en este Sacramento definido que canto*. [43]

En «Oda a Walt Whitman» Lorca seculariza el sacramento, el cual representa no tanto una sublimación del deseo cuanto su integración en un discurso más amplio. Sacrificio y sacramento se identifican con la búsqueda del cuerpo.

Otro poema de *Poeta en Nueva York* (curiosamente no se trata de «Crucifixión») ofrece una clara figura de sacrificio: «y me ofrezco a ser comido/ por las vacas estrujadas» (vv. 78-79). Después de haber renunciado a una poesía incapaz de expresar su horror ante la masacre de millones de animales inocentes («¿Qué voy a hacer? ¡Ordenar los paisajes?» v. 65), el poeta dirige su discurso hacia la denuncia: «Yo denuncio» (vv. 39, 73). Este *yo* es sinónimo de poesía («yo denuncio» = mi poesía denuncia). Así, al ofrecerse en sacrificio para redimir a «la otra mitad» (v. 40) lo que en realidad ofrece es su discurso poético.

Se puede dar la misma lectura al sacrificio de Whitman. En la oda lorquiana «Whitman» es cosubstancial a su discurso. El hablante-protagonista Whitman de *Hojas de hierba* existe sólo en su escritura. [44] Su sacrificio precipita «la llegada del reino de la espiga» (v. 137). Estas son, por tanto, las «verdades del trigo» a las que hicimos anteriormente alusión, el fruto que dan por fin las «Hojas de hierba.» La metáfora de la *espiga* equivale al triunfo del discurso de Whitman. Anunciado por un niño negro (recuerdo de «Norma y paraíso de los negros» y «Oda al Rey de Harlem») significa justicia social. Como símbolo de fructificación y fertilidad la *espiga* resuelve la problemática de la sexualidad. Por encima de todo, parece afirmar la posibilidad de un nuevo discurso poético.

De esta forma, entendemos la «barba llena de mariposas» (v. 30) de Whitman como el renacimiento de la poesía. La imagen rectifica la «mariposa ahogada en el tintero» de «[Vuelta de paseo]» (v. 10), que asociaba la escritura *(tintero)* con la muerte de la belleza y el espíritu *(mariposa)*. También se hace eco de «la resurrección de las mariposas disecadas» identificada con el renacimiento de la poesía en un futuro lejano («Ciudad sin sueño,» v. 37). Por fin, estas mariposas se presentan como la respuesta (literal) a las plegarias de Lorca. En «Luna y panorama de los insectos (El poeta pide ayuda a la Virgen),» poema que versa sobre la escritura, el poeta pide:

[42] *«Carta a Segastián Gasch,» en Gibson, pág. 563.*

[43] *En Gibson, 580. El subrayado es mío.*

[44] *Borges califica a Whitman de «personaje múltiple: el hombre, el que quiso ser y el que identificamos los lectores.» Jorge Luis Borges, «Prólogo de su traducción,* Hojas de hierba *(Madrid: Ed. Ciencia y Cultura, 1983), págs. 27-31.*

[...] la sola dimensión
que tienen los pequeños animales planos
para narrar cosas cubiertas de tierra
bajo la dura inocencia del zapato.
(vv. 13-16).

Todo parece indicar que encuentra esa dimensión en Whitman.

La inscripción y transformación de las imágenes de Whitman en el lenguaje de «Oda a Walt Whitman» *(Hojas de hierba - verdades del trigo - espiga)* cubre dos objetivos. En primer lugar, al inscribir a Whitman en el discurso de *Poeta en Nueva York,* Lorca entabla una especie de diálogo intertextual con el poeta americano y reconoce una afinidad entre los dos discursos. Lejos de despachar a Whitman como fracaso,[45] Lorca lo tiene por ideal utópico. Pero *Hojas de hierba* y *Poeta en Nueva York* ocupan los polos opuestos de la etapa avanzada del capitalismo industrial. Whitman escribió en una época de optimismo, de fe en la máquina y en el progreso infinito por la tecnología. Lorca, por otro lado, presenció el momento más crítico de la historia del capitalismo moderno, el *crak* de Wall Street de 1929.[46].

Al mismo tiempo, la «re-escritura» de Whitman presenta el cuerpo como el espacio ideal de un discurso social, erótico y poético con justicia y armonía. La búsqueda que hace Whitman del cuerpo representa, por consiguiente, ese discurso:

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.
(vv. 73-76).

También resume la búsqueda lorquiana. Esta misma lectura convierte «Oda a Walt Whitman» y el conjunto de *Poeta en Nueva York* en una suerte de *ars poetica,* testimonio de su búsqueda de un discurso poético adecuado y totalizador. Lorca reconoce al mismo tiempo las diferencias de fondo existentes entre su mundo y el de Whitman. Intuye que, en último término, su discurso ha de trascender a ese *cuerpo.* De aquí que, al final de su obra, los camaradas velen la «gacela *sin cuerpo*» de Whitman (v. 130, el subrayado es mío), pues ésta es la proyección del discurso de Whitman/Lorca hacia un futuro utópico e incierto. Lorca lo expresa en forma de deseo: «Quiero que...» (v. 134).

Hemos visto que el cuerpo es la figura que sirve de nexo entre los tres núcleos de significación que hemos definido en *Poeta en Nueva York.* Sirve para unir el Paraíso Perdido (la conciencia del cuerpo) con el desmembramiento y, finalmente, viene a ser una metáfora para un discurso totalizador, capaz de expresar y hasta de crear la anhelada unidad social, amorosa y estética.

Conclusión

El lenguaje de *Poeta en Nueva York* rompe de forma radical con la obra anterior de Lorca. También difiere substancialmente del discurso vanguardista en boga unos años antes. La diferencia entre el discurso surrealista de la poesía neoyorquina de Lorca y la obra futurista, creacionista y ultraísta es doble, operando a los niveles de tema y lenguaje, de significado y significante.

[45] *García-Posada, págs. 80-81.*
[46] *Ver carta a su familia fechada [primera semana de Noviembre], Maurer, págs. 81-83.*

El surgimiento de los «ismos» en las dos primeras décadas de nuestro siglo es cosubstancial con la consolidación de una etapa avanzada del capitalismo industrial. La vanguardia primitiva cantaba a la edad de la máquina; de ahí las «ciudades tentaculares,» aeroplanos, locomotoras, automóviles, radios, teléfonos, y rayos-X que jalonan los poemas futuristas y ultraístas. La teoría vanguardista ensalzó la metáfora, llevada al límite de la comprensibilidad, como enseña de lo que la separaba de la poesía tradicional.

Es muy diferente el discurso de *Poeta en Nueva York*. Lorca denuncia la tecnología y los valores de la racionalidad científica. Lejos de glorificar la máquina, rechaza su hegemonía universal, reconociendo de algún modo que «la expansión de los poderes técnicos de la industria significa, al mismo tiempo, la destrucción de los medios ecológicos de subsistencia, [y] que sus consecuencias sociales no son ni la libertad ni el bienestar, sino el hambre y la miseria.» [47] Lorca parece intuir el elemento de protesta implícito en el discurso de vanguardia que, según Eduardo Sanguineti, cuestiona la estructura de las relaciones sociales. [48] Pero aunque Lorca rechaza la identificación de los «ismos» con la tecnología, no renuncia a sus conquistas estilísticas. Antes bien, lleva la metáfora vanguardista fuera de los límites de la comprensibilidad.

De esta forma, la irracionalidad viene a ser más que «una justa adecuación del medio expresivo a la realidad,» [49] un elemento fundamental de *Poeta en Nueva York*. Su discurso forma parte de un intento por romper el vínculo entre «Geometría y angustia,» forma en que Lorca describe Nueva York. [50] Herbert Marcuse es quien mejor la formula, describiendo el esfuerzo de la vanguardia literaria por «romper el poder de los hechos sobre las palabras, por hablar un lenguaje que no sea el de aquellos que establecen los hechos, los imponen, y se benefician de ellos.» [51]

Los movimientos vanguardistas que se identifican con el progreso económico y técnico siguieron su mismo destino y hoy las reliquias del futurismo y del ultraísmo yacen enterradas en sus revistas o momificadas en los museos que tanto aborrecieron. Sin embargo, *Poeta en Nueva York* no ha dejado de llegar a sus lectores con la misma fuerza con que lo hiciera en 1940. Poderoso y esquivo al mismo tiempo, *Poeta en Nueva York* queda como testimonio vivo de su autor.

Anthony L. Geist

(Traducción de Roberto Mayoral Asenscio)

[47] *Eduardo Subirats,* La crisis de las vanguardias y la cultura moderna *(Madrid: Eds. Libertarias, 1985). pág. 18.*

[48] *«La vanguardia se constituye, desde un principio, en la forma de la protesta, y que tal protesta, en el acto mismo en el cual se genera en el terreno estético, cuestiona, inmediatamente, la estructura total de las relaciones sociales,» Edoardo Sanguineti, «Vanguardia, sociedad, compromiso,» en* Por una vanguardia revolucionaria *(Buenos Aires: Ed. Tiempo Contemporáneo, 1972), pág. 18.*

[49] *José Ortega,* «Poeta en Nueva York: *Alienación social y surrealismo,»* Nueva Estafeta, *18 (Mayo 1980), pág. 45.*

[50] *«Conferencia-recital,» Martín, pág. 307. Ver también Cano Ballesta, pág. 210.*

[51] *Herbert Marcuse,* Reason and Revolution: Hegel and the Rise of Social Theory *(Boston: Beacon Press, 1960), pág. x.*