

N.º 4 marzo 2017

# POÉTICAS

*Revista de Estudios Literarios*



## ESTUDIOS

Luis García Montero  
EL TODO Y LA NADA.  
PALABRAS DE IDA  
Y VUELTA EN «POETA  
EN NUEVA YORK»

## ENTREVISTA

Pedro Larrea  
y Fernando Valverde  
ENTREVISTA A  
HAROLD BLOOM

## ARTÍCULOS

Carmen Alemany Bay  
ACERCAMIENTOS DE  
JOSÉ EMILIO PACHECO  
AL MODERNISMO  
MEXICANO

## POESÍA

Claribel Alegría  
DOS POEMAS  
INÉDITOS

# POÉTICAS

*Revista de Estudios Literarios*



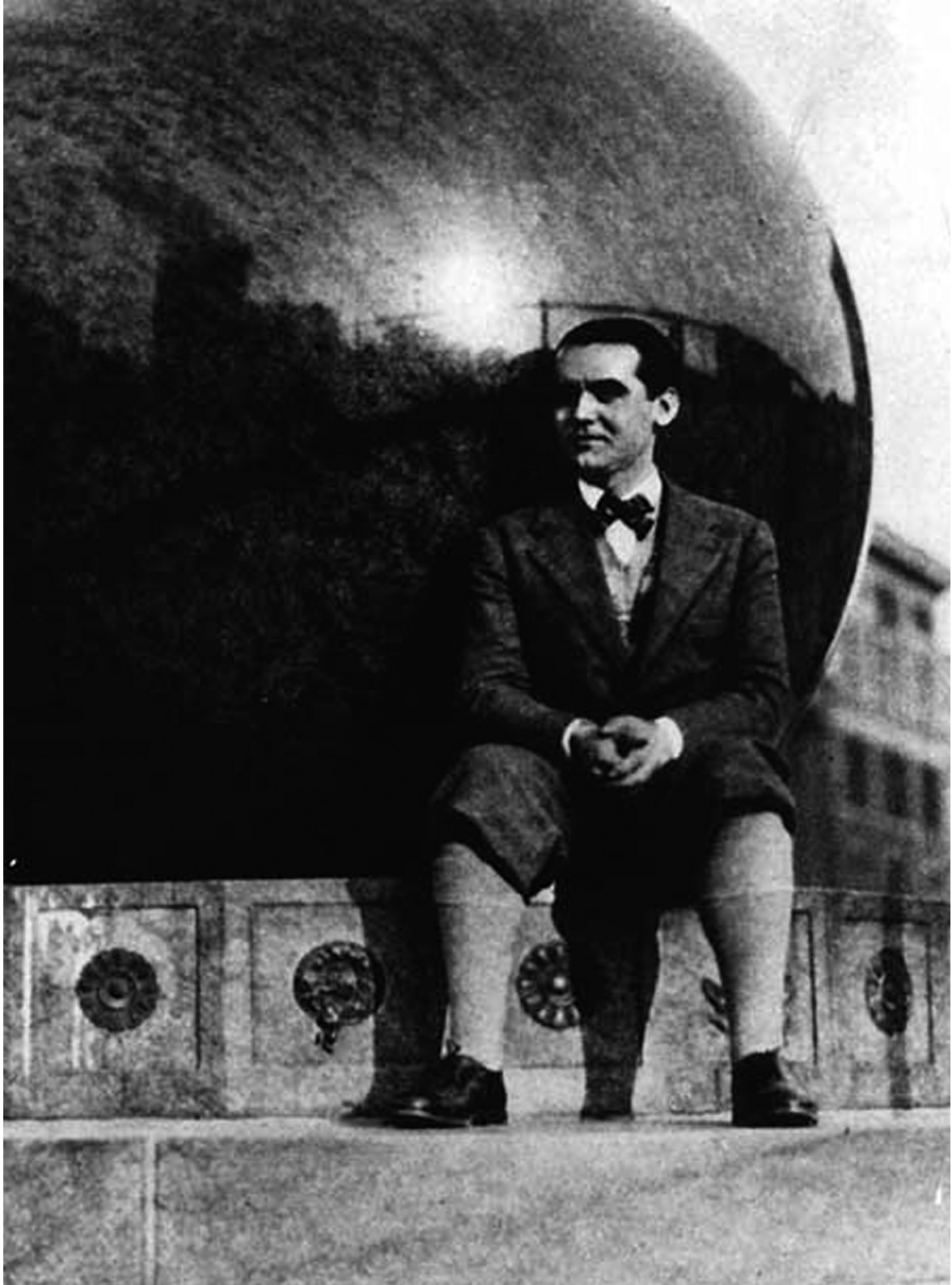
## ÍNDICE

*Págs.*

[ESTUDIOS]		[ENTREVISTA]	
Luís García Montero		Pedro Larrea y Fernando Valverde	
EL TODO Y LA NADA.		ENTREVISTA A HAROLD	
PALABRAS DE IDA Y VUELTA		BLOOM	81
EN «POETA EN NUEVA YORK»	5	[POEMAS]	
		CLARIBEL ALEGRÍA	97
[ARTÍCULOS]		[RESEÑAS]	
Carmen Alemany Bay		Adalberto García López	
ACERCAMIENTOS DE JOSÉ EMILIO		POESÍA E HISTORIA:	
PACHECO AL MODERNISMO		«MEMORIAL DE AYOTZINAPA»	101
MEXICANO: DE LA TEORÍA		Luis Pablo Núñez	
(ENSAYO) A LA PRÁCTICA		POESÍA DEL EXILIO RECIENTE:	
(POEMA)	29	«AMERICAN POEMS»	107
Edison Duván Ávalos Florez		Keila Vall de la Ville	
LA RESTITUCIÓN AFECTIVA		CUADERNO MÚSICO	
DEL CUERPO DESAPARECIDO:		PRECEDIDO DE MORIR	
UNA LECTURA DEL POEMARIO		ES UN ARTE	113
«INRI», DE RAÚL ZURITA	51	Normas de publicación /	
Raquel Lanseros Sánchez		Publication guidelines	117
EL ROL DEL POETA EN LA		Orden de suscripción	125
SOCIEDAD CONTEMPORÁNEA:			
UN BREVE APUNTE DE UN			
SIGLO DE POESÍA EN ESPAÑA	67		

# [ESTUDIOS]

Federico García Lorca en la Universidad de Columbia, Nueva York, 1929



EL TODO Y LA NADA.  
PALABRAS DE IDA Y VUELTA  
EN «POETA EN NUEVA YORK<sup>1</sup>»

—  
THE WHOLE AND THE NOTHINGNESS. WORDS THAT  
GO BACK AND FORTH IN “POET IN NEW YORK”  
—

Luis García Montero  
Universidad de Granada

lgarciam@ugr.es

RESUMEN

PALABRAS CLAVE { Federico García Lorca, *Poeta en Nueva York*,  
poética contemporánea, sexualidad, crisis, identidad }

Este artículo aborda la construcción anímica de *Poeta en Nueva York* como un mundo lleno de pliegues y contradicciones. Esta situación, propia de una crisis personal, social y literaria permite que el simbolismo apunte hacia diversas direcciones de manera permanente en la lógica poética, algo que legitima diversas interpretaciones de una misma palabra o de una misma imagen. La significación abierta y mutante de los símbolos apunta a la falta de una esencia estable y nos permite comprender la verdadera gravedad del libro: no se trata de una lucha entre represión y libertad, sino de una toma de conciencia del vacío sobre el que hay que construir la condición humana. El deseo es por definición un territorio que cuestiona cualquier identidad.

---

1. Este artículo se enmarca en el proyecto de I+D+i *La configuración del patrón poético español tras la Guerra Civil: relaciones literarias, culturales y sociales* (FFI2013-44041-P), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad y FEDER.

## ABSTRACT

KEYWORDS { Federico García Lorca, *Poeta en Nueva York*, contemporary poetics, sexuality, crisis, identity }

This article presents the emotional construction of *Poeta en Nueva York* as a world full of layers and contradictions. This situation, characteristic of a personal, social, and literary crisis, allows the symbolism to permanently point in different directions in the poetic logic, which legitimizes different interpretations of the same word or the same image. The open and changing meaning of the symbols point to the absence of a stable essence and allow us to understand the true gravity of the book: it is not about a fight between repression and freedom, but rather about becoming aware of the emptiness on which the human condition must be built. Desire is by definition a territory that questions any identity.

Muchos poemas de Federico García Lorca invitan a diferentes interpretaciones. Los críticos discuten, analizan, exponen sus argumentos y sus puntos de vista. Los versos se convierten en un cruce de caminos. ¿Cuál seguir para llegar a la fuente del poeta? Es una pregunta que solemos plantearnos a la hora de valorar los asuntos de fondo o la sugerencia inmediata de una metáfora. Por ejemplo, leemos «Vuelta de paseo,» la composición prólogo de *Poeta en Nueva York*. Nos acerca al estado de ánimo de un protagonista «asesinado por el cielo.»<sup>2</sup> La mirada de este muerto que vive, pasea, sufre y habla, se encuentra partida «entre las formas que van hacia la serpiente / y las formas que buscan el cristal.» (*Obras completas* I: 511).

¿Cómo pueden interpretarse estas metáforas? Algunos críticos siguen las confesiones del propio poeta en su conferencia-recital «Un poeta en Nueva York» (1932), en la que la serpiente se identifica con el viento y el cristal nos conduce a un paisaje de edificios

---

2. Para la interpretación de este poema y su diálogo con la tradición clásica es de gran utilidad el estudio de Senabre (1999).

altos, letreros y ventanas.<sup>3</sup> El viento se mueve y pasa, camino del mar o del cielo, entre las formas inmovilizadas:

Yo, solo y errante, agotado por el ritmo de los inmensos letreros luminosos de Times Square, huía en este pequeño poema del inmenso ejército de ventanas donde ni una sola persona tiene tiempo de mirar una nube o dialogar con una de esas delicadas brisas que tercamente envía el mar sin tener jamás una respuesta. (*Obras completas* III: 165).

Estas metáforas urbanas, que consagran una escisión íntima, se consolidan en otros poemas del libro, como «Nocturno del hueco»:

En la gran plaza desierta  
mugía la bovina cabeza recién cortada  
y eran duro cristal definitivo  
las formas que buscaban el giro de la sierpe. (*Obras completas* I: 547)

Más allá de la alusión a la geografía real neoyorkina, otros críticos ven una lucha entre el instinto amoroso y la represión, la lógica de una tensión íntima que necesita liberarse. También es posible una interpretación más precisa. Si la sierpe es en la tradición cristiana símbolo del deseo, y en el mundo freudiano un símbolo fálico, y si en la poética clásica el cristal representa la piel blanca de la hermosura femenina, podemos concluir que el poeta se encuentra partido entre lo femenino y lo masculino. Nació con un pecado original, un verdadero asesinato cometido por las alturas.

Cuando escribió este poema el 6 de septiembre de 1929, García Lorca tenía muy cerca los usos metafóricos de Góngora. No podía desconocer un tipo de alusión y elaboración poética que Dámaso Alonso llegó a presentar como una de las metáforas tomadas de la tradición clásica y constantemente repetidas por Góngora hasta conformar *una manera*. Alonso escribió: «*Cristal*

---

3. Aunque el poeta utiliza elementos de la realidad que vivió en Nueva York, sus versos y sus declaraciones están siempre sometidas a un alto grado de ficción poética. Datos muy relevantes de la vida de Lorca en Estados Unidos se encuentran en Del Río (1954) y en Anderson y Maurer (2013).

será también la metáfora que designe unos bellos miembros de mujer» (*Góngora y El Polifemo* 153). Uno de los muchos ejemplos que pueden ponerse es la estrofa 24 del *Polifemo*, en la que Acis se aprovecha del sueño de Galatea, dormida junto a una fuente:

su boca dio y sus ojos cuanto pudo  
al sonoro cristal, al cristal mudo. (Citado por Alonso en *Góngora y El Polifemo* 263)

La espuma del agua y la piel femenina se confunden en la metáfora del cristal. Acis bebe agua y besa a la nereida. Puestos a suponer, podemos intuir que la utilización conjunta de la sierpe y el cristal vino también de la mano de Góngora. García Lorca escindió una imagen de las *Soledades*, que describe líricamente el istmo de Suez:

el istmo que al océano divide  
y —sierpe de cristal— juntar impide  
la cabeza del Norte conocida  
con la que ilustra el Sur, cola escamada  
de antárticas estrellas. (Góngora 59)

¿Con qué interpretación quedarnos? ¿Con esta última? ¿Con las anteriores? Pues con todas a la vez. No se trata de no decidir, o de argumentar que cualquier interpretación es válida en los misterios insondables de la poesía, sino de decidir la pertinencia de todas estas posibles lecturas, o la necesidad de una lectura que acepte la unión y la dispersión, los matices y las enredaderas de un mismo mundo poético. Hay una geografía urbana de cristales y ventanas, pero al mismo tiempo las ventanas significan el límite del mundo privado frente a lo público, y en el reparto de papeles de la sociedad burguesa la condición femenina había sido configurada para habitar en el ámbito privado. Resulta fácil así recuperar el paradigma clásico de la belleza femenina. El viento, por su parte, es en García Lorca un exponente repetido del deseo masculino, porque se dedica a perseguir y a levantar las faldas de las muchachas.

Si leemos «Tu infancia en Menton,» el poema que cierra la primera sección del libro, «Poemas de la soledad en Columbia

University,» también nos sentimos tentados de hacer varias interpretaciones.<sup>4</sup> Algunos críticos argumentan que el poeta se siente traicionado por su antiguo amor. Incluso podemos entrar otra vez en detalles y pensar que el abandono se debió a un cambio de condición, el alejamiento de un antiguo amante que prefiere olvidarse de su homosexualidad para caer en brazos de una mujer: «Sí, tu niñez: ya fábula de fuentes. / El tren y la mujer que llena el cielo. / Tu soledad esquiva en los hoteles / y tu máscara pura de otro signo» (*Obras completas* I: 515). Otros críticos valoran el poema desde una perspectiva interior a la propia evolución humana del poeta. Se trata así del diálogo del hombre maduro con su infancia, después de conocer la vida como una experiencia de degradación. Los años infantiles se recuerdan como una plenitud perdida. Las palabras de *Poeta en Nueva York* cobran su sentido en la espesura. De ahí su todo y su significación abierta. Ha llegado hasta nosotros la memoria de Martínez Nadal, las confesiones de García Lorca, la presencia herida de Emilio Aladrén, su infancia en Menton, sus vacaciones en la Riviera francesa, el suicidio del hermano, su acobardada opción por la heterosexualidad, la mujer y la máscara. Ahí está... Pero la escritura adquiere espesor cuando el poema, que en principio se tituló «Ribera de 1910,» permite también una lectura entre el entonces y el ahora de la propia intimidad, entre el allí de la inocencia y el aquí de su pérdida, parecida a la lógica de otra composición del libro, «1910 (Intermedio),» donde se invoca la fecha en la que la familia de García Lorca dejó la Vega para irse a vivir a Granada. Un año simbólico en el que fijar la pérdida de la inocencia. Merece la pena no desatender el matiz de esta doble significación en la que entran en juego el tú y el yo.

El poema de Jorge Guillén en el que aparece el verso que da pie a la composición de García Lorca, «Sí, tu niñez: ya fábula de fuentes,» nos invita desde luego a tomar en serio este diálogo con la propia nostalgia. Se titula «Los jardines» y pertenece a *Cántico* (1928):

---

4. Distintas interpretaciones se encuentran en Soria Olmedo (2004) y Gibson (2005).



Tiempo en profundidad: está en jardines.  
Mira cómo se posa. Ya se ahonda.  
Ya es tuyo su interior. ¡Qué transparencia  
De muchas tardes, para siempre juntas!  
Sí, tu niñez: ya fábula de fuentes. (65)

El autor de *Impresiones y paisajes* era consciente de la significación lírica de los jardines dentro de la geografía urbana. El tiempo fúgax y mercantil de la vida moderna se detiene a la sombra de la contemplación y la belleza. Las tardes *juntas* se corresponden con la unidad de fondo y forma que la metáfora del mar, heredada de Juan Ramón Jiménez, podía sugerir como ámbito de plenitud. La profundidad y la transparencia del agua limpia se desplazan a un tiempo que es el recuerdo civilizado de la inocencia. Todo está en su sitio, ordenado, bien hecho. Una fuente permite dibujar racionalmente el mar como un jardín permite urbanizar la selva. La infancia en el recuerdo es una fábula de fuentes, idea aprovechada con facilidad por un niño de Granada, la ciudad romántica, modernista y juanramoniana de las fuentes. Aunque claro, con un signo muy distinto en la voz herida de un García Lorca en crisis.

El Guillén de *Cántico* puede pensar en un «Niño» como un «instante sin historia,» una plenitud «siempre / Total en la mirada,» algo así como «El mar, el mar intacto!» (31). La niñez del mar, que en el Alberti de *Sobre los ángeles*, remite a un sublimado origen sin distinción de sexos —«Cuando la luz ignoraba todavía / si el mar nacería niño o niña» (117)—, se espesa en el poema de García Lorca con una ilusión negada, una ironía hiriente. La vida se ha convertido en un «llanto de ruiseñores,» en un «dolor de Apolo detenido» y en una «soledad esquiva en los hoteles» (*Obras completas* I: 515-516). La regularidad de los endecasílabos de «Tu infancia en Menton» es tensa, golpea contra un fondo desgarrado, un fondo contradictorio, porque el amor que se reconoce como deseo —«¡Oh, sí! Yo quiero. ¡Amor, amor! Dejadme.» (*Obras completas* I: 516)— representa una inestabilidad fuera de toda norma.

Eso afecta también al tono de *Poeta en Nueva York*. Si la imagen de la unidad marina del fondo y la forma se debe a Juan

Ramón Jiménez, la fuente como definición del estilo poético relacionado con los cantos infantiles es inseparable del poema VIII de las *Soledades* de Antonio Machado:

Vertía la fuente  
su eterna conseja:  
borrada la historia,  
contaba la pena. (23)

Los cantos de los niños que juegan en corro, como la música monótona de la fuente, sugieren en Machado una poesía alusiva de carácter simbolista que borra la anécdota en favor de la expresión matizada de un estado de ánimo. Contra la deriva romántica que supuso el simbolismo, la vitalidad racionalista de Guillén confiaba en una poesía de depuración esencial y de plenitud del instante. La falta de sosiego de García Lorca no puede acomodarse ni en la metáfora deshumanizada, ni en la alusión sin historia, y provoca un anecdotario sentimental de descarnada fuerza metafórica, en el que el lector intuye presencias reales. Se enmascara o se borra la historia, pero ahora sin los tonos del susurro de la fuente. ¿La historia? ¿Sobre el fracaso amoroso? ¿Sobre la infancia perdida? Pues sobre las dos cosas a la vez. Del mismo modo conviene atender a la doble lectura unitiva de la tradición poética, apoyada en la metáfora racional de vanguardia y en la pulsión sentimental romántica. De esa unión emerge el grito medido y desgarrado de *Poeta en Nueva York*, el testimonio más radical de esa lectura vanguardista del romanticismo que caracteriza la voz poética de Federico García Lorca.

La fuente de la fábula, la raíz última de la canción, no se encuentra en un origen, sino en la conciencia de la precariedad de los orígenes. La frágil realidad de la infancia, la inevitable pérdida de la mirada inocente, el descubrimiento a la vez de la muerte y del deseo, nos conducen a las difíciles relaciones con el otro, pero a través de nuestro propio hueco, de nuestra imposible identidad, de nuestro ser inestable. El lugar de los orígenes no es una verdad, sino una mentira, o mejor, un vacío camuflado.

Las meditaciones sobre la identidad adquieren una fuerza extrema y difícil. *Poeta en Nueva York* es un libro grave. Pero su gravedad no se debe sólo a la tensión que se establece entre la libertad y la represión o el amor y la muerte. Hay algo todavía peor, porque la apuesta por el deseo («¡Amor de siempre, amor, amor de nunca! / ¡Oh, sí! Yo quiero. ¡Amor, amor! Dejadme.») no supone una liberación feliz, sino la conciencia de una inestabilidad, de una transformación perpetua, de una agobiante falta de forma. Atreverse a fundar el yo en el amor no es otra cosa que aceptar el cuestionamiento del yo en un mundo obligado a concebirse como rueda. En la «Fábula y rueda de los tres amigos,» el poeta escribe:

Quando se hundieron las formas puras  
bajo el cri cri de las margaritas  
comprendí que me habían asesinado. (*Obras completas* I: 515).

Habla el poeta que no puede acomodarse ya a la estética cubista o a los tonos de la poesía pura, deshumanizada, en los que la razón ordena el caos de la realidad como el urbanismo diseña un jardín. Pero habla también el ser humano que pierde su forma, su unidad, y fluye bajo la pulsión de un deseo sin objeto preestablecido. La vida es así un asesinato continuo, y la libertad un modo de condena. Como ocurre en *El público*, el yo y los objetos cambian de condición, se definen en una rueda, en un movimiento. Las relaciones con el otro son complicadas porque se trata de dos faltas de forma, de dos seres en metamorfosis. La crisis individual forma parte íntima de la apetencia, la felicidad y el dolor colectivo. Esta doble impertinencia, que adquiere signos evidentes en la perspectiva social (como tragedia personal y como historia compartida), marca también la pasión amorosa. Escribe García Lorca en «Amantes asesinados por una perdiz»:

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!  
Sí.

Eran los terribles barqueros del Guadiana que machacan con sus remos todas las rosas del mundo. (*Obras completas* I: 500).

¿En qué quedamos? ¿Qué eran? Pues todo a la vez, y eso significa libertad, hacer el amor, acostarse, mezclar mano izquierda con mano derecha, o planta del pie con mejilla izquierda. Pero significa también diluirse en el otro, en un otro inestable, en una falta de identidad parecida a la muerte, a los terribles barqueros del Guadiana. Comprender esta lógica fatal supone perder la inocencia, salir del jardín del paraíso, encararse con el cadáver de la infancia. *Poeta en Nueva York* es un libro grave, pero no sólo porque una mirada granadina, andaluza, acostumbrada a las cosas pequeñas del campo y a la ciudad provinciana, se viera de pronto envuelta por la inmensidad de la metrópoli, con sus altos edificios no hechos a la altura del hombre, con sus escaleras interminables en las que la naturaleza siente angustia. Hay algo peor. Los niños neoyorkinos están marcados por la misma soledad, por el mismo gusano que horada la manzana. No es sólo que el niño granadino esté solo en Nueva York. Es también que el niño granadino descubre en Nueva York la verdadera soledad, la verdadera muerte, el desamparo y la precariedad que marcan también las relaciones con su ciudad natal. Los niños que mueren todas las tardes en el *Diván del Tamarit*, en Granada, son uña y carne, y luna, y elefante, y un pedacito de tierra, con los niños de Nueva York.

El libro es una indagación radical sobre la identidad. Por eso los niños juegan un papel tan insistente en los poemas. Hay tantos niños que a veces conviene suprimir alguno, como ocurre con dos versos rechazados en el manuscrito de «Panorama ciego de Nueva York»: «y niños enterrados en la nieve / y niños que jugaban con las llamas» (*Manuscritos neoyorkinos* 103). La infancia es clave en el

mundo ideológico de *Poeta en Nueva York*. Si se le presta atención a sus apariciones pueden detectarse los ejes fundamentales del libro, su triple crisis desatada en el ámbito de la sociedad, el amor del otro y la intimidad del yo.

El amor correspondido, la aspiración a unas relaciones eróticas plenas y sin sombras, se compara con el estado de plenitud de la infancia. Esa falta de lucidez que llamamos inocencia define por igual al niño que no ha descubierto todavía la realidad de la muerte y al amante que llega a olvidarse por unos momentos de la imposibilidad de una fusión perfecta en la vida del otro. En cuanto aparece la conciencia, el amor y la muerte se consolidan como un territorio oscuro en el que tiembla la identidad individual. Para la poética de García Lorca en estos años, resulta significativo que la infancia y el amor, o la nostalgia de la infancia y el amor, se vinculen a la belleza de los clásicos. El «Poema doble del lago Eden,» necesita apoyarse en una cita de Garcilaso: «Nuestro ganado pace, el viento espira» (*Obras completas* I: 537).

El verso de la *Égloga segunda* da pie a un diálogo íntimo entre el pastor de la realidad y el pastor de la inocencia infantil. Sólo «mi humor de niño pasado» puede afirmar sin miedo y sin contradicción: «quiero mi amor, mi amor humano.» Es necesario cruzar la puerta del paraíso, regresar al lugar en el que habitaron Adán (que «fecunda peces deslumbrados») y Eva («que come hormigas») (*Obras completas* I: 537). La pregunta descarnada, la lucidez, hace imposible un estado de plenitud, y por eso el poeta intuye otro camino: «No, no. Yo no pregunto, yo deseo» (*Obras completas* I: 537-538). Por desgracia la poesía contemporánea es inseparable de la lucidez, una lucidez que enturbia la serenidad clásica, y llena de lágrimas los ojos de los niños, y de sombras la entrega amorosa. García Lorca decide arriesgarse en este extremo y apostar por un deseo que acepta la tragedia de la lucidez. Mejor asumir la pulsión trágica, que permanecer inmovilizado en unas formas represivas. Ahora el debate va más allá de la poesía deshumanizada o la poesía sentimental. Se trata de tomar conciencia del deseo como un pulso que desmiente cualquier identidad estable:

Quiero llorar porque me da la gana,  
 como lloran los niños del último banco,  
 porque no soy un hombre, ni un poeta, ni una hoja,  
 pero sí un pulso herido que ronda las cosas del otro lado. (*Obras completas* I: 538).

La compañía de San Juan de la Cruz es imprescindible también para un libro en el que la entrega amorosa cuestiona la identidad propia. La imaginación del paraíso se dirige hacia un *allí* cargado de ilusiones muy deseadas. El *Cántico* de San Juan había señalado el camino: «Allí me dio su pecho, / allí me enseñó ciencia muy sabrosa, / y yo le di de hecho / a mí, sin dejar cosa; / allí le prometí de ser su esposa» (Citado en Blecua 306). Otro poema del capítulo IV del libro, «Poemas del lago Eden Mills,» titulado «Cielo vivo,» se atreve a imaginar modestamente la posibilidad de la alegría, para lo que, por supuesto, necesita regresar a la inocencia infantil: «...me iré al primer paisaje / de choques, líquidos y rumores / que trasmina a niño recién nacido.» (*Obras completas* I: 539). Así se alcanza un *allí* pleno, en el que pueden salvarse las contradicciones: «Allí bajo las raíces y en la médula del aire / se comprende la verdad de las cosas equivocadas» (*Obras completas* I: 539). La evocación de San Juan es todavía más clara en «Tu infancia en Menton,» donde el *allí* unifica la plenitud de la niñez y del amor: «Allí león, allí furia de cielo, / te dejaré pacer en mis mejillas; / allí, caballo azul de mi locura, / pulso de nebulosa y minuterio» (*Obras completas* I: 516). La imaginación es hermosa..., pero una bomba de relojería se esconde en el amor y la infancia: la pulsión del deseo fluye, o huye, con la misma fuerza inevitable del tiempo.

La infancia nos sitúa también en el eje social de *Poeta en Nueva York*. Si la metrópoli debía ser el ámbito del futuro, el espacio en el que la modernidad enseñara sus pasos más avanzados, la voz herida del libro no puede evitar un sentimiento negativo, una denuncia de la crisis. La sociedad camina sin rumbo, como una multitud sin horizonte, o una flecha sin blanco, o un barco sin brújula que en su navegación ha ido perdiendo los valores que la

caracterizaban. Los plurales, la acumulación de gente o de negocios, estallan como algo amenazante, como un huracán o un enjambre de peligros furiosos. La avaricia capitalista descompone las promesas del pensamiento y la voluntad ilustrada. El tiempo de la ciudad moderna no conforma un buen lugar para la infancia. Un espacio sin promesas, sin mañana, sin paraíso posible, está condenado a envenenar todas las metáforas que en la tradición cristiana o en el pensamiento humanista habían servido para encarnar la esperanza.

*Poeta en Nueva York* deja claro que la infancia es una de esas metáforas envenenadas. El capitalismo ha roto el pacto pedagógico que educaba con optimismo a los niños para formar como personas de bien a los ciudadanos del porvenir. La realidad que ve el poeta es otra. Nos lo cuenta en «Grito hacia Roma»: «Los maestros enseñan a los niños / una luz maravillosa que viene del monte; / pero lo que llega es una reunión de cloacas / donde gritan las oscuras ninfas del cólera» (*Obras completas* I: 562). Nos lo cuenta también en su «Danza de la muerte»: «De la esfinge a la caja de caudales hay un hilo tenso / que atraviesa el corazón de todos los niños pobres» (*Obras completas* I: 525). O en «La aurora,» ese poema devastador en el que el amanecer, la luz, el agua del bautismo, la paloma, la arquitectura y el trabajo pierden su relación con el mañana. También la infancia: «A veces las monedas en enjambres furiosos / taladran y devoran abandonados niños» (*Obras completas* I: 536).

Las figuras del niño y la niña, del hijo y la hija, deben convivir con el miedo de los padres que sufren una sociedad marcada por la miseria, la desigualdad y la guerra. El poema «Grito hacia Roma» entra en esos detalles: «No hay más que un millón de herreros forjando cadenas para los niños que han de venir. / No hay más que un millón de carpinteros / que hacen ataúdes sin cruz. / No hay más que un gentío de lamentos / que se abren las ropas en espera de la bala» (*Obras completas* I: 561). Otro poema, titulado «Iglesia abandonada. (Balada de la Gran Guerra),» se convierte en un largo lamento por el hijo perdido: «Yo tenía un

hijo que se llamaba Juan.» El niño crece, entra en la gran rueda del deseo, en la metamorfosis, con su dinámica de vida y drama:

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! (*Obras completas* I: 522).

Pero la amenaza militar acaba deteniendo definitivamente la rueda: «Si mi niño hubiera sido un oso, / yo no temería el sigilo de los caimanes, / ni hubiese visto el mar amarrado a los árboles / para ser fornicado y herido por el tropel de los regimientos» (*Obras completas* I: 539). Sobran los ejemplos de esta amenaza. Poemas como «El niño Stanton» y «Niña ahogada en un pozo (Granada y Newburg)» utilizan la enfermedad y la muerte, que asaltan a la infancia, como una representación de significado más amplio: la degradación de la inocencia. La vida es una experiencia enferma, la historia también. El niño amenazado se identifica con los orígenes de la modernidad traicionada por un progreso contaminante, injusto y desorientado. Resulta iluminador traer aquí una de las escenas que García Lorca utilizó en su conferencia «Un poeta en Nueva York.» Una niña negra, es decir, un doble ejemplo de fuerza viva y pureza no contaminada por la degradación occidental, se sube en un invento moderno y se condena a una caída inevitable:

Otra vez, vi a una niña negrita montada en bicicleta. Nada más enternecedor. Las piernas ahumadas, los dientes fríos en el rosa moribundo de los labios, la cabeza apelotonada con pelo de oveja. La miré fijamente y ella me miró. Pero mi mirada decía: «Niña, ¿por qué vas en bicicleta? ¿Puede una negrita montar en ese aparato? ¿Es tuyo? ¿Dónde lo has robado? ¿Crees que sabes guiarlo?». Y, efectivamente, dio una voltereta y se cayó con piernas y con ruedas por una suave pendiente. (*Obras completas* III: 167).

Nos hemos subido a un mundo de invenciones peligrosas. García Lorca protesta por la explotación de los negros y por la manipulación de su cultura. Hay negros que quieren dejar de ser negros, y utilizan pomadas para ocultar los rizos del cabello, y polvos que vuelven gris el color de sus caras. Pero si se piensa con cuidado



el debate abierto en este sentido, la traición al origen no es una muestra de deslealtad a las verdades naturales, sino un síntoma de la precariedad de estas verdades. La quebradura está en el punto de partida, la fragilidad o la corrupción se incuban en el vientre de las parturientas. «El rey de Harlem» nos ofrece dos de los versos más duros de *Poeta en Nueva York* por lo que se refiere a la infancia: «Las muchachas americanas / llevan niños y monedas en el vientre.» (*Obras completas* I: 518-519). El mal está dentro de nosotros mismos como un pecado original. Los niños no sólo son víctimas, sino agentes de la crueldad. Por eso se nos recuerda en el mismo poema que «los niños machacaban pequeñas ardillas / con un rubor de frenesí manchado» (*Obras completas* I: 518-519).

Llegamos así a la infancia como ámbito de crisis íntima. No sólo habrá que enfrentarse con una pérdida de inocencia. El final del camino llegará a un estado de reconocimiento más grave para los consuelos de la identidad, ya que el mal surge de nuestro interior, viene con nosotros desde el principio, como un origen. En su conferencia sobre *Poeta en Nueva York*, García Lorca se despide de la granja donde habían ocurrido las desgracias de los niños Mary y Stanton con una consideración triste y lírica. Recordemos que la niña Mary se había ahogado en un pozo y que la casa estaba invadida por un cáncer que, aunque en la realidad parece que afectaba al padre, en el poema se vuelve contra la inocencia del niño. García Lorca utiliza sin duda la ficción, hace literatura para destacar el desamparo de la pureza frente a la muerte. Hoy sabemos que no existió nunca la niña Mary del poema. También sabemos que la enfermedad, más allá del padre o del niño real, apuntaba en una dirección ideológica distinta:

El tren corre por la raya de Canadá y yo me siento desgraciado y ausente de mis pequeños amigos. La niña se aleja por el pozo rodeada de ángeles verdes, y en el pecho del niño comienza a brotar, como el salitre de la pared húmeda, la cruel estrella de los policías norteamericanos. (*Obras completas* III: 167).

La pérdida de la inocencia no es más que el brote de la crueldad y la represión con el que nacemos. En el poema «Vaca», el animal

amable y generador de vida se tiende herido y seguro de su condena: «Que se enteren las raíces / y aquel niño que afila su navaja / de que ya se pueden comer la vaca» (*Obras completas* I: 543).

La muerte, claro está, necesita un protocolo de descubrimiento. La lucidez tiene sus raíces en la conciencia de la primera vez. Cuando la mirada infantil ve la agresividad de la vida o el simple espectáculo de la muerte natural, toma nota de su propio destino. En «La guitarra» del *Poema del cante jondo*, García Lorca había utilizado la imagen del «primer pájaro muerto / sobre la rama» (*Obras completas* I: 307). Imagen con mucha capacidad expresiva en la atmósfera del poeta, porque alude a una primera visión de muerte, a las agresiones contra el vuelo libre y a la unidad planetaria que se da en los equilibrios del mundo entre las cosas grandes y las pequeñas. Todo está relacionado. La imagen de la primera vez y los avisos de la muerte marcan uno de los poemas capitales de *Poeta en Nueva York*, en lo referente a la indagación de la propia intimidad: «1910 (Intermedio).» El hombre maduro, que ve el espectáculo norteamericano en agosto de 1929, evoca sus ojos de 1910, las imágenes de un mundo campesino por las que fue descubriendo el deseo y la muerte, las diferencias de los sexos y la agresividad devoradora de la vida. Aquellos ojos suyos de 1910 se fijaron, por ejemplo, «en la blanca pared donde orinaban las niñas,» «en los tejados del amor, con gemidos y frescas manos» y «en un jardín donde los gatos se comían a las ranas» (*Obras completas* I: 512). Crecer significa tomar conciencia de un mundo impuro, y por eso la vida se convierte en una experiencia de degradación, en un camino que nos llena los zapatos de barro. Así lo afirma en «Vuelta de paseo»: «Con los animalitos de cabeza rota / y el agua harapienta de los pies secos.» (*Obras completas* I: 511).

«Vuelta de paseo» habla también de un «niño con el blanco rostro de huevo» (*Obras completas* I: 511). En esa pérdida del propio rostro, de la propia identidad, «1910 (Intermedio)» nos lleva al extremo, a la toma de conciencia de la precariedad de los orígenes. No se trata de expresar las diferencias entre un mundo campesino original y una ciudad inabarcable a lo alto y a lo ancho.

La gravedad es que el espectáculo de Nueva York invita a tomar conciencia de la fragilidad de cualquier identidad y de cualquier origen. Newburg y Nueva York, en asunto de niños ahogados, son también Granada. La búsqueda, la lucidez, la factura de la luz, nos conducen a la evidencia de que no existe ningún lugar natural, ningún origen sin fragilidad. El lugar y la identidad son las formas exteriores de un vacío:

No preguntarme nada. He visto que las cosas  
cuando buscan su curso encuentran su vacío.  
Hay un dolor de hueco por el aire sin gente  
y en mis ojos criaturas vestidas ¡sin desnudo! (*Obras completas* I: 512)

Una conciencia asoladora que se repite en «Nocturno del hueco»: «Mira formas concretas que buscan su vacío» (*Obras completas* I: 548). Y las esencias son una máscara más, porque no existe el desnudo infantil, el desnudo de Adán y Eva. Basta tirar del hilo de la infancia para ver la unidad de una crisis que afecta a la intimidad, a las relaciones privadas y a la vida pública. Como ocurrirá años más tarde, desde otro horizonte estético, con *La casa de Bernarda Alba*, las meditaciones sobre el poder no se limitan al compromiso político con las causas públicas (la pobreza, el racismo, la avaricia capitalista, la traición a los valores democráticos de la modernidad, la explotación de la mujer), sino que abren el campo crítico a la raíz misma de la configuración de la subjetividad. El paisaje neoyorkino, como ámbito de una idea productiva y economicista del progreso, es el territorio de un sacrificio que cruza todas las perspectivas en juego, desde las injusticias de la sociedad hasta los pliegues últimos del pecado original. Por eso toma tanta fuerza en el libro la figura de Cristo, historia humana de amor y de pasión con la que se identifica el poeta. ¿Qué tensiones asume? De mucho interés resultan en *Poeta en Nueva York* la lucha entre la espiritualidad y los mercaderes, y la entrega amorosa frente a indiferencia. A lo que hay que unirle la pasión de un Dios que debe reconocer su carácter humano, y la unidad establecida entre la cuna y la sepultura, lo grande y lo pequeño, el nacimiento en un pesebre y el sacrificio en la cruz.

La indiferencia ante el dolor forma parte del mundo negativo que se denuncia en el libro. La realidad no sólo es injusta, sino que embrutece, oxida los sentimientos humanos, borra la compasión. La basura se ha acostumbrado a convivir con el dolor, ha desacralizado el respeto que merece un sacrificio. El «Paisaje de la multitud que orina» habla de la agonía de un niño y se atreve a intuir un mundo donde sea imposible la indiferencia: «... para que se quemen estas gentes que pueden orinar alrededor de un gemido» (*Obras completas* I: 530). Otro poema, «Amantes asesinados por una perdiz,» caracteriza el poder injusto con la falta de sensibilidad ante los dramas: «Cuando las mujeres enlutadas llegaron a la casa del Gobernador éste comía tranquilamente almendras verdes y pescados fríos en un exquisito plato de oro» (*Obras completas* I: 500).

En el «Grito hacia Roma» también se orina un hombre sobre una deslumbrante paloma. El Papa, como personaje de la Iglesia oficial, está sometido a los mercaderes y a las lenguas militares. Ignora que Cristo puede dar agua todavía. Y el sacrificio de Cristo es un acto de amor, palabra que, contra la indiferencia, se convierte en una clave solidaria, decisiva y unificadora del poema al traspasar el mundo dominado por las serpientes del hambre, la dinamita, la ternura y «el oscurísimo beso punzante debajo de las almohadas» (*Obras completas* I: 562).

La modernidad está sacrificando la promesa terrenal de justicia con la que había aspirado a sustituir la espera del paraíso religioso. La cruz en la que muere el bien público es un territorio urbano, donde «la moneda quema el beso de prodigio / y da la sangre del cordero al pico idiota del faisán» (*Obras completas* I: 562). Las fronteras de ese territorio quedan trazadas por los edificios levantados en la metrópoli al calor de Wall Street y por la degradación de la cúpula del Vaticano.

Pero hay más. El «Nacimiento de Cristo» prefiere sustituir la imagen luminosa del niño Jesús, que domina los villancicos tradicionales, por la presencia de un «críto de barro» Este diminutivo, igual que ocurre con otro inmediato, «hílllos de sangre»

(*Obras completas* I: 535), suaviza poco la presencia inmediata de la cruz. Entre la mula, el buey, los pastores y los pañales, está ya instalada la muerte, se intuye el sacrificio de la inocencia. El parto es el paso que le abre camino a la muerte. O como escribirá en el *Diván del Tamarit*: «Bajo las rosas tibias de la cama / los muertos gimen esperando turno» (*Obras completas* I: 603). En todos los desvanes hay una cuna, en todas las cunas se mece el olvido.

El «Cuadro quinto» de *El público*, la obra de teatro que pertenece al mismo proceso creativo de *Poeta en Nueva York*, fuerza el argumento para que uno de los protagonistas sometido a la rueda del deseo acabe siendo un Cristo, o un Desnudo rojo, coronado de espinas azules, que agoniza mientras pregunta por Gonzalo y le pide al Padre que aparte su cáliz de amargura. El sacrificio amoroso del poeta va más allá de la muerte por un amor no correspondido. Antes comentábamos que la plenitud amorosa evocaba la inocencia infantil, el tiempo puro de una imaginada fábula de fuentes. En esta depuración íntima, no se trata del otro, sino del sacrificio de la propia condición terrenal en busca de un deseo limpio, sin contradicciones, donde sea posible vivir al margen de la experiencia de degradación. Sólo es aceptable aquello que no se atreve a existir de manera formalizada, una dinámica de inevitable final trágico. Si en el «Grito hacia Roma», el poeta-Cristo se vuelve contra el Papa, en la «Oda a Walt Whitman» denuncia las perversiones de su propia condición homosexual y critica a los *faeries* de Norteamérica, los *pájaros* de La Habana, los *jotos* de México, los *sarasas* de Cádiz, los *apios* de Sevilla, los *cancos* de Madrid, los *floras* de Alicante y los *adelaidas* de Portugal. Siente la necesidad de criticar a los *maricas* y de apartarse del «pantano oscurísimo donde sumergen a los niños.» Frente al bautismo impuro y contaminado» (*Obras completas* I: 565), se identifica con «los hombres de mirada verde / que aman al hombre y queman sus labios en silencio.» (*Obras completas* I: 565). García Lorca busca una nube de amor, al margen del vicio. El sentimiento de culpa, el pecado original, sólo puede purgarse con un sacrificio carnal, con la lucha contra la tentación innober, con el regreso al ámbito donde «el

niño escribe / nombre de niña en su almohada» (*Obras completas* I: 565-566). El espectáculo público de las *locas*, su costumbrismo faldero, queda fuera de lo aceptable. Esta postura puede abrir un debate ético sobre los prejuicios y la homosexualidad que pesan como culpa en Federico García Lorca, pero es coherente con la dinámica interior y trágica del libro. Una forma más de negación.<sup>5</sup>

Las presencias inseparables del niño Jesús y de Cristo son un buen testimonio de la unidad entre lo grande y lo pequeño, entre los insectos y las ambiciones más altas, entre los detalles minúsculos y las esferas del universo. La pulsión abierta y sin objeto preciso, la rueda del deseo, lo une todo. El «Paisaje de la multitud que orina» nos lo dice: «...porque tan sólo el diminuto banquete de la araña / basta para romper el equilibrio de todo el cielo» (*Obras completas* I: 529). Por eso el amor supera cualquier forma concreta y se ve obligado a la metamorfosis:

¡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! (*Obras completas* I: 546).

Son versos de «Muerte.» La voz del poeta se deja fluir en esta rueda, busca las correspondencias y las transformaciones del hecho poético en el movimiento planetario del deseo. La voz rompe identidades estables para correr entre referencias, datos reales, símbolos propios de un mundo poético particular y construcciones de metáforas plurisignificativas, que hablan a la vez de una crisis social, amorosa e individual, del tú y del yo, del emisor y el destinatario unidos en el mismo vértigo. ¿Con qué nos quedamos en la lectura? Pues con todo, para dejar que la rueda cumpla sus círculos y el deseo sin forma trace sus enredaderas más allá de los fósiles.

El poeta narra la fábula de la crisis con recursos poéticos. *Poeta en Nueva York* cumple un camino iniciado con los *Poemas*

---

5. Sobre la influencia de Gide en este poema, véase García Montero, 2015.

*en prosa*. Se aleja de la estética anterior. Hay un cambio de tono, pero quizá convenga evitar la idea de una ruptura tajante si queremos entender el proceso interior del estilo lorquiano. Ya en el *Romancero gitano* había utilizado la lección de los poemas grandes de Góngora para unir el canto y el cuento, la narración y las elaboraciones metafóricas. Ahora se hace lo mismo, pero llevando las leyes poéticas al extremo y rompiendo el control racional de la imagen.

La influencia del surrealismo es evidente. Pero a la hora de explicar las asociaciones irracionales, quizá convenga hablar de una evolución interna, animada por influencias exteriores, más que de una ruptura provocada desde el exterior. El concepto de *evasión*, manejado por García Lorca en su conferencia de octubre de 1928, cumple un camino que habían desplegado las posibilidades de la *imaginación* y la *inspiración*. Dámaso Alonso resumió los recursos poéticos gongorinos en un artículo titulado «Alusión y elusión en la poesía de Góngora,» que publicó la *Revista de Occidente* en febrero de 1928. Antes de fijar semejanzas y diferencias de la generación del 27 con el maestro cordobés, Dámaso Alonso resume:

Todo 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. (177)

En «Imaginación, inspiración, evasión,» García Lorca apunta el paso de la lógica humana y razonable a la lógica poética a través del sentimiento. Los versos se liberan del acertijo de la imagen. El antiguo control de la razón elaboraba las identidades y las llevaba al terreno del pensamiento abstracto para crear un ámbito de lenguaje poético que ordenase el caos de la realidad. Ahora se mantienen las elaboraciones, pero desplazadas hacia las posibilidades más libres del sentimiento, que puede avanzar «por el camino del sueño, por el camino del subconsciente, por el camino que dicte un hecho insólito que regale la inspiración» (*Obras completas* III:

101). La poesía se evade así «de las garras frías del razonamiento» (*Obras completas* III: 104). En el fondo se trata del mismo mecanismo de alusión y elusión, pero situado en un horizonte de fuerza sentimental donde estalla la crisis y se rompen las formas. García Lorca utiliza también el concepto de *evasión* en su conferencia-recital «Un poeta en Nueva York.» La voz desgarrada corresponde a un estado de ánimo histórico:

En una primera ojeada, el ritmo puede parecer alegría, pero cuando se observa el mecanismo de la vida social y la esclavitud dolorosa de hombre y máquina juntos, se comprende aquella típica angustia vacía que hace perdonable, por evasión, hasta el crimen y el bandidaje. (*Obras completas* III: 164).

El dolor, el vacío, la angustia, la crisis, rompen la razón y proponen otro tipo de voz, un modo distinto de utilizar la alusión y la elusión. Porque existen las leyes poéticas en el libro. Aunque parezca escrito con el corazón en la mano, la conciencia lírica y los cálculos de García Lorca son indiscutibles a la hora de provocar efectos de evasión o de duende.

Los sonidos negros que expone en otras de sus conferencias, «Juego y teoría del duende» (1933), hablan de la fuerza telúrica, de la intuición de muerte, de la conciencia trágica que surgen a cada instante en *Poeta en Nueva York*. Es el grito, la expresión que corresponde a un diálogo íntimo, amoroso y social con el vacío. La versión vanguardista del poeta poseído por fuerzas naturales empuja a una meditación radical sobre las fracturas de la identidad. Si lo natural conduce al vacío en el pensamiento trágico, la muerte es la prueba definitiva de la existencia discontinua de la identidad. Los paisajes de Wall Street, los anocheceres de Coney Island o de Battery Place, las madrugadas en Riverside Drive, las navidades del Hudson, el insomnio que puede observarse desde Brooklyn Bridge, las fuerzas acorraladas de Harlem, las alturas del Chrysler Building, todos los rascacielos de Manhattan y la granja de las Catskills, impresionan a García Lorca. Y no porque sea sólo un provinciano granadino en Nueva York, algo que puede provocar un susto, pero



no una crisis. Esos territorios conforman, como realidad histórica extrema, el escenario propicio para comprender que Granada no es un origen natural sin fracturas, sino el ámbito particular de la precariedad. Los niños de Nueva York habitan sin desnudo, entre las máscaras de un vacío. Como cualquier niño, sea cual sea su origen. Si una fábula de fuentes nos invita a evocar la plenitud de la infancia perdida, la fuente de las fábulas de García Lorca brota en el descubrimiento de su mentira, de su precariedad. Aunque resulte raro afirmarlo del poeta andaluz, del poeta gitano, del poeta de Granada, según algunos tópicos establecidos, la voz de García Lorca madura en la conciencia de una falta de identidad. Tu casa es mi casa, si es que las casas son de alguien...

Con *Poeta en Nueva York*, García Lorca escribe el libro sobre la conciencia trágica y la crisis del sujeto moderno que la literatura española estaba esperando desde su romanticismo decimonónico insuficiente. El famoso diálogo entre la tradición y la vanguardia, se concreta aquí en una lectura vanguardista del romanticismo. Por su visión de la crisis en el interior de la modernidad, por su intuición de las fracturas del mundo posmoderno, por su puesta en duda de la concepción lineal del tiempo histórico y del progreso, por su denuncia de una mentalidad productiva y contaminadora, por su alegato contra los peligros de una ciencia que se queda sin raíces humanistas, García Lorca escribe un libro imprescindible en la biblioteca más necesaria y decisiva de nuestra época. Al hundirse en el tiempo, el siglo xx guardó *Poeta en Nueva York* en su equipaje de naufrago.

OBRAS CITADAS

- Alonso, Dámaso. «Alusión y elusión en la poesía de Góngora.» *Revista de Occidente*. LVI, 1928, 177-202.
- . *Góngora y El Polifemo*. Madrid: Gredos, 1960.
- Alberti, Rafael. *Sobre los ángeles*. Madrid: Compañía Ibero-Americana de Publicaciones, 1929.
- Blecua, José Manuel (ed.). *Poesía de la Edad de Oro. Renacimiento*. Madrid: Castalia, 1984.
- García Lorca, Federico. *Manuscritos neoyorkinos. Poeta en Nueva York y otras hojas y poemas*. Ed. de Mario Hernández. Madrid: Tabapress-Fundación Federico García Lorca, 1990.
- . *Obras completas I*. Ed. de Miguel García Posada. Madrid: Galaxia Gutenberg, 1997a.
- . *Obras completas III*. Ed. de Miguel García Posada. Madrid: Galaxia Gutenberg, 1997b.
- García Montero, Luis. «Habitar la literatura (la memoria lírica en *Poeta en nueva York*).» *Quaderni Ibero-Americani*. 107, 2015, 79-94.
- Gibson, Ian. *Lorca y el mundo gay*. Barcelona: Planeta, 2005.
- Góngora, Luis de. *Soledades*. Ed. de Dámaso Alonso. Madrid: Revista de Occidente, 1927.
- Guillén, Jorge. *Cántico*. Madrid: Revista de Occidente, 1928.
- Machado, Antonio. *Poesías completas*. Madrid: Residencia de Estudiantes, 1917.
- Maurer, Christopher y Andrew A. Anderson. *Federico García Lorca en Nueva York y La Habana*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2013.
- Río, Ángel del. *Poeta en Nueva York*. Madrid: Taurus, 1954.
- Senabre, Ricardo. «Autorretrato en Nueva York.» *Claves de la poesía contemporánea. De Bécquer a Brines*. Salamanca: Almar, 1999, 269-280.
- Soria Olmedo, Andrés. *Fabula de fuentes. Tradición y vida literaria en Federico García Lorca*. Madrid: Residencia de Estudiantes, 2004.