

# LA COHERENCIA DE LA IMAGINERÍA SURREALISTA EN *POETA EN NUEVA YORK*

JOSÉ LUIS RODRÍGUEZ HERRERA  
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

## RESUMEN

En este trabajo se propone una lectura coherente de ciertas imágenes lorquianas de *Poeta en Nueva York*. Partiendo de un cotejo intertextual, se aprecia una lucidez creativa, muy alejada de una inconsciente arbitrariedad.

## ABSTRACT

In this work we are proposing a coherent reading of some Lorca's images in *Poeta en Nueva York*. These images, after an intertextual comparison, show a creative clarity, far from an unconscious arbitrariness.

UN CAMPO ABIERTO: EL «SURREALISMO» EN *POETA EN NUEVA YORK*

Desde que el profesor Eutimio Martín pusiese en tela de juicio la validez de la edición Séneca como exponente de la última voluntad organizativa de García Lorca para *Poeta en Nueva York*, la crítica lorquiana al tiempo que se debatía en un afán de reconstrucción textual, obligadamente provisional —según reconocía el propio Martín, «no es posible considerar un manuscrito que presenta tales características como un ms. definitivo, dispuesto para ser editado», por lo cual definía su propia edición crítica como la solución filológica más razonable por el momento<sup>1</sup>—, se entregaba con posiciones cada vez más artificiosas a la vieja disputa sobre el elemento surrealista en el libro. En principio, puede parecer exagerado el axioma de Martín de que no es posible una interpretación cabal del poemario en tanto no se solucionen los problemas textuales, derivados ya no sólo de las variantes o de la colocación de los poemas neoyorquinos, sino fundamentalmente de la bipartición en dos libros independientes, *Poeta en Nueva York* y *Tierra y Luna*, como cuerpos poéticos que soportan una organización interna, una intención y una imaginería distintas. El problema no es insustancial, pero, si de ello depende la dialéctica dinámica de los ejes temáticos, no así la plasmación imaginística, cuya resolución expresiva se nutre de una fuente que compenetra no sólo estos dos conjuntos poéticos, sino buena parte de la obra anterior y posterior de Lorca.

En una primera lectura de *Poeta en Nueva York* se tiene la impresión de que se entra en un mundo lingüístico diametralmente opuesto a la candidez expresiva de *Poema del cante jondo*, o a la finura verbal del *Romancero gitano*, y que el horror, el caos, el absurdo se han adueñado de la voz poética.

El cambio expresivo, la nueva tonalidad que alienta el verso lorquiano, se vinculó desde un principio a la estética surrealista. Los historiadores de la literatura española recuerdan, entre otros datos, la fecha de 1925, en la que Louis Aragón pronuncia una conferencia en la Residencia de Estudiantes.

En ella, maldice, con el tono *épatant* que suele ser habitual en el círculo surrealista francés, la ciencia y el trabajo, como cadenas que privan al hombre de la posibilidad de volar. Aunque García Lorca no asistió, sin duda tendría noticias de ella; sin embargo, no se puede conocer su impresión al respecto. Y si hay una tendencia crítica que habla de una atmósfera vanguardista, bien conocida de todos, para explicar el cambio en la voces poéticas de Alberti, Lorca, Aleixandre o Cernuda a partir de 1925, como año de las primeras inflexiones de lo surreal en España; otra, se fundamenta en la propia trayectoria tradicional española, con la mística, la serie de los *Caprichos de Goya* o los esperpentos de Valle como precedentes más importantes.

Además de estos factores de historia literaria se defiende la adscripción surrealista de Lorca como una reacción expresiva a una triple crisis: personal, socio-política y estética. La primera, derivada de un desengaño amoroso; la segunda, de una toma de conciencia respecto al ámbito social (los mítines comunistas en compañía de Rafael Alberti, el realismo cinematográfico, especialmente a través de la visión de imágenes de la 1ª Guerra Mundial), que le decanta hacia una poesía de «abrirse las venas»; y la tercera, a consecuencia de la acogida de su *Romancero gitano* en la línea de poesía popularista, a lo cual alude el propio poeta en unos versos de «Fábula y rueda de los tres amigos» («Yo había matado la quinta luna / y bebían agua por las fuentes los abanicos y los aplausos», vs. 48-49), en referencia a la frivolidad burguesa con que se recibió su quinto libro. Pero más que la incompreensión del medio cultural, a Federico le dolió profundamente la opinión de sus dos amigos, Dalí y Buñuel. El primero le escribe: «Tú poesía actual cae de lleno dentro de la tradicional [...] ligada en absoluto a las normas de la poesía antigua»<sup>2</sup>. Si se acepta que todos estos aspectos convergen efectivamente hacia un cambio de escritura —lo cual es discutible en esencia—, todavía resta dilucidar la naturaleza de tal transformación y hasta qué punto le conviene el nombre de surrealismo.

En el primer manifiesto del grupo surrealista, André Breton define la actividad surrealista como un intento de captar el auténtico

funcionamiento del pensamiento, cuyo instrumento verbal sería la escritura automática, que recogería, sin la mediación organizadora de la razón y, por lo tanto, sin prejuicios morales o estéticos, los dictados del subconsciente. Sin embargo, el mismo Breton, en la «Carta a Roland de Réneville», reconoce pocos años después que en la práctica la conciencia ejerce «un mínimo de control en sentido de equilibrio poético»<sup>3</sup>. Habida cuenta de la evolución *in natura* del mismo concepto surrealista, los críticos partidarios de su influjo —Paul Ilie, C. B. Morris o Derek Harris— han tratado, cada vez más con el texto a la vista y sin caer en la trampa de mediatizar la escritura de los poetas del 27 sobre la base de los dogmas bretonianos, de dilucidar la auténtica naturaleza del fenómeno surrealista tal como es practicado por cada uno de los poetas españoles.

Brian Morris considera equivocada la identificación del surrealismo única, e incluso primordialmente, con la escritura automática, es decir, la afluencia desordenada de imágenes en libertad, que crea el efecto de una incongruente asociación léxica, ya que dentro de la escritura surrealista es posible distinguir «distintos grados de temperatura e intensidad, de absorción e intención». Entre ellos, destaca el de lenguaje coherente y consciente, donde la expresión, lejos de autogenerarse y justificarse a sí misma, es encauzada por «modos de pensar y sentir»<sup>4</sup>.

Derek Harris, por su parte, ha tratado recientemente otro de los recursos surrealistas, la atracción fónica como resorte de algunas asociaciones léxicas inesperadas con que sorprende *Poeta en Nueva York*. Trabajando sobre un *corpus* de variantes manuscritas, concluye que la resolución final de algunas imágenes actúa mediante saltos conceptuales, debido a la atracción de un contexto fonético. Así, en el verso «las puertas de pedernal donde se pudren nublos y postres» («Paisaje de la multitud que vomita», v. 23), la imagen «postres» surgiría fonéticamente a raíz de la aliteración de la «p», y asociativamente a partir del eje semántico *cocina*, aparecido en unos versos anteriores («Son los cementerios. Lo sé. Son los cementerios / y el dolor de las

cocinas enterradas bajo la arena.», vs. 11-12). Esto le lleva a pensar «que Lorca va a la caza de imágenes en *Poeta en Nueva York* sin haber establecido ningún requisito semántico previo. Hay una total disponibilidad lingüística, que señala una falta de intelectualización en los procedimientos por donde surge la escritura»<sup>5</sup>.

Esta aparente falta de control semántico sobre el producto textual como consecuencia de la autogeneración fónica de la palabra, no reduce, sin embargo, la visión orgánica del texto. M. Clementa Millán, que ha estudiado muy a fondo la huella surrealista en Lorca, declara que «la obra de Lorca está sometida a una configuración lógica», derivada de una intertextualidad que le proporciona «una coherencia interna difícilmente discutible»<sup>6</sup>. A conclusiones similares llega M. García-Posada, quien, aceptando incluso un contacto con el utillaje surrealista, opina que la poética lorquiana se mueve dentro de «módulos conceptuales bien precisos», hecho apreciable en la recurrencia de imágenes y motivos.

Efectivamente, la imagen lorquiana actúa no a saltos, sino mediante una técnica cubista de simultaneidad y síntesis. Nace a partir de un entramado conceptual complejo, en el que cada microsema monotemático (*postres*, por ejemplo) apunta hacia su núcleo macrotemático (*cocina*), correlato simbólico-metafórico, simple o complejo a su vez, de la cosmovisión poética (los apetitos terrenales). El poeta no caza al vuelo imágenes arbitrarias, sino que encuentra instintivamente la expresión de sus obsesiones en una *superconciencia*, que estructura subjetivamente el caudal denotativo del lenguaje, pero que enuncia a modo de canales semánticos entrecruzados, de donde se genera el *efecto surrealista*; es decir, una imagen surrealista en *Poeta en Nueva York* cobra pertinencia expresiva no sólo en sus relaciones *in praesentia* con otras imágenes del mismo texto o de otros poemas, sino también *in absentia* con el entramado expresivo que se ha omitido en la operación creativa. De ahí la reticencia de Federico a que se malinterpretara la verdadera raigambre de su escritura. Al enviar los poemas «Nadadora sumergida» y «Suicidio en Alejandría» a su amigo Sebastián Gasch le advierte:

Responden a mi nueva manera *espiritualista*, emoción pura descarnada, desligada del control lógico, pero, ¡ojo!, ¡ojo!, con una tremenda lógica poética. No es surrealismo, ¡ojo!, la conciencia más clara los ilumina<sup>7</sup>.

Véanse a continuación algunos ejemplos de esta cosmovisión unitaria que dicta, desde una conciencia lúcida, los registros expresivos.

#### EL EJE ISOTÓPICO DE LA *COCINA*

El profesor Harris interpretaba la presencia del sustantivo inesperado *postres* en «Paisaje de la multitud que vomita», por la atracción fónica de un contexto aliterativo, y por la asociación al concepto *cocina*. No existe, pues, una conciencia expresiva, sino un encuentro fortuito de imágenes. Pero si se sigue una lectura intertextual de los motivos que aparecen en el verso en cuestión se observa que encajan milimétricamente en un cuadro expresivo intencional.

De esos mismos pedernales con los que se prende fuego al rozar con otros o con eslabones se habla en «El rey de Harlem», donde el fuego duerme en los pedernales («Fuego de siempre dormía en los pedernales», v. 5). Se trata, como es bien sabido, de un poema que canta la sumisión de la fuerte raza negra al mundo de los débiles blancos y su futura rebelión contra la ciudad. En este compás de represora espera, los negros acumulan un manantial de rabiosa energía («sangre furiosa»), pero que aún se contiene, se oculta («por debajo de las pieles»). Salta a la vista la analogía entre esos pedernales de fuego eterno y la sangre que vendrá «para quemar la clorofila de las mujeres rubias» (v. 66) del mismo poema, como modos expresivos de la pasión contenida.

La especificidad semántica del sustantivo *pedernal* se halla en necesitar de otro para echar chispas, para encender la pasión.

La lectura de las demás imágenes versales se desprende lógicamente de esta visión. Si la pasión amorosa o vital en cualquiera de sus

manifestaciones ha de consumirse sin entrega, si el deseo no consigue desembocar en un objeto («...el agua que no desemboca», de «Niña ahogada en el pozo») que satisfaga sus necesidades primordiales, se apaga. Sin embargo, la omnisciencia verbal del poeta, anticipando la imagen de los *postres*, se plasma en el verbo *podrir*, que no encaja por sentido, aunque sí por cohesión metafórica, ni con *pedernales* ni con *nublos*.

La imagen *nubes* será tratada posteriormente. Destácase, no obstante, su variante *nublos*, cuya peculiaridad estriba en que son nubes que anuncian tormenta, lluvia. La nube que trae agua, el agua que da vida a la carne desgarrada por la sed. No se olvide que también se pudre en los pedernales. Donde hubo siempre fuego, pasión, lubricidad ahora hay decadencia, represión, sequía. Asimismo, en «Fábula y rueda de los tres amigos» se lee:

Diana es dura  
pero a veces tiene los pechos nublados.  
Puede la piedra blanca latir en la sangre del ciervo  
y el ciervo puede soñar por los ojos de un caballo.

La «dureza» de Diana cazadora, la casta diosa de la mitología clásica, en ocasiones puede dar agua, lo mismo que la piedra «dura», cuya blancura apunta a «pechos», cobra vida «en la sangre del ciervo». La simbología erótica del ciervo y del caballo no necesita demostración. Se ve claramente una reciprocidad entre intención expresiva y forma expresiva.

Igualmente, los *postres* son los manjares preciosos, la ambrosía, que se asocia a la isotopía *cocina*, cuya referencia a los frutos terrenales (el sexo) se desprende de los contextos en que surge. El silencio que la moral social y la macroeconomía imponen al lenguaje del cuerpo se revela en «El rey de Harlem», donde los que buscan la satisfacción de sus necesidades terrenales, los que alientan y se hermanan con los otros y los que se humillan ante el falso brillo del dinero se identifican con la autenticidad del negro, cuyo mutismo esconde la historia del hombre auténtico:

Es por el silencio sapientísimo  
 cuando los cocineros y los camareros y los que limpian  
 con la lengua  
 las heridas de los millonarios  
 buscan al rey por las calles o en los ángulos del  
 salitre.

En «Paisaje de la multitud que vomita», la cocinas se duelen por estar enterradas bajo la arena, cuya significación hacia el polo negativo de la civilización industrial se vislumbra nítidamente en el triunvirato que domina las calles de Nueva York, «*Arena, caimán y miedo sobre Nueva York*» («Danza de la muerte», v. 20). Naturalmente, la arena representa en la urbe la tierra a donde no llega el agua, lo seco y estéril, lo que el sujeto lírico denuncia desde su compromiso con lo humano. Por eso, en «El rey de Harlem» se urge a que se la elimine:

Es preciso matar al rubio vendedor de aguardiente,  
 a todos los amigos de la manzana y la arena;

Ya puede entenderse el dolor de las cocinas a causa de la sequía vital y erótica en que se encuentran, más aun cuando el sujeto lírico de «Grito hacia Roma» reclama la recuperación de la voluntad de la Tierra, «que da sus frutos para todos» (v. 74). Obsérvese asimismo la simetría espacial (*bajo/sobre*) con que se ordenan los versos comentados de ambos poemas. Parece que nada escapa al orden lógico de la conciencia poética:

y el dolor de las cocinas enterradas bajo la arena.

-----  
*Arena, caimán y miedo sobre Nueva York*

Nada de arbitrario se aprecia, pues, en el verso «las puertas de pedernal donde se pudren nublos y postres», ya que en ella Lorca, obsesionado con la autenticidad en toda su expresión y plenitud, da cuenta de la frialdad como norma de vida en Nueva York («¡Oh salvaje Norteamérica!, ¡oh impúdica!, ¡oh salvaje! / Tendida en la frontera



de la nieve», de «Danza de la muerte», vs. 48-49), que va apagando los apetitos primarios del hombre y le condena a la sequía y hambre de los sentidos.

Se ha dejado para el final el hecho de que sean los muertos quienes arañen «con sus manos de tierra» estas puertas de pedernal, objeto principal del comentario. Los muertos en el universo lorquiano mantienen vivos los deseos, como continuación poética del famoso soneto quevedesco «Amor constante más allá de la muerte», pero se van pudriendo, se van secando poco a poco, porque no pueden conseguir el agua que da vida (*nublos*) ni los frutos terrenales (*postres*):

un muerto en el cementerio más lejano  
que se queja tres años  
porque tiene un paisaje seco en la rodilla.

#### LA IMAGEN DE LOS ARCOS

En «Paisaje de la multitud que orina» (vs. 19-20) se lee: «Porque hay un mundo de la muerte con marineros definitivos / que se asomarán a los arcos y os helarán por detrás de los árboles». Por otro lado, en «Iglesia abandonada» se encuentran las siguientes imágenes: «se perdió por los arcos un viernes de todos los muertos» (v. 3) y «saqué una pata de gallina por detrás de la luna» (v. 8). En ambos poemas, el mundo de la muerte va asociado a un ámbito de arcos, como puerta del otro mundo, que contacta con el mundo de los vivos. Al mundo esquinado de las calles neoyorquinas, opone Lorca el espacio arqueado de los muertos.

Este microsema expresivo arco, de evidente origen eclesiástico, se concibe como sustituto de lo celestial. La bóveda celeste que desaparece con sus implicaciones cristianas en Nueva York, es sustituida por los arcos, habitados por los ángeles-mártires de la existencia terrenal, los muertos. La existencia del cielo en el poemario unas veces

es presencia muda, incapaz de responder al dolor del Cristo humano («Dos hilillos de sangre quiebran el cielo duro», en «Nacimiento de Cristo», v. 6), y otras, disyunción radical («El mundo solo por el cielo solo», en «Navidad en el Hudson», v. 13), ya que el poeta se decanta por lo humano, no por lo divino («Lo sé. Pero yo no he venido a ver el cielo», en «Nueva York (oficina y denuncia)», v. 13).

Si Nueva York es una paisaje matemático de números, donde la esquina quiebra la libertad, y no existe el cielo cristiano, lógicamente el mundo de los muertos ha de ser arqueado. En su cosmovisión, pues, se aprecia un cambio copernicano, en el que lo celestial paradisiaco es reemplazado por lo terrenal, en su dialéctica para entrar desde lo humano a lo intemporal a través del dolor de la «carne viva», mientras que el ámbito de la muerte se reviste de la forma curva del cielo. Tal reorganización del universo desde el prisma de lo humano se concreta en el poema «Ciudad sin sueño». En el verso inaugural de la primera estrofa, se dice, «No duerme nadie por el cielo», mientras que en el de la segunda «No duerme nadie por el mundo». Sin embargo, en ese cielo (metáfora metonímica de los enormes edificios neoyorquinos, iluminados de noche) habitan los hombres vivos, mientras que en el mundo se quejan los muertos<sup>8</sup>.

Por otro lado, las imágenes que cambian en la secuencia *por detrás de*, canalizan un mismo macrotema. El árbol enraizado de «Norma y paraíso de los negros», símbolo de la savia elemental de la vida, y la «pata de gallina», de los rituales supersticiosos, elementales, apuntan hacia la necesidad y urgencia de restablecer aquí abajo, en el mundo de los vivos, la auténtica vida, sin máscaras sociales, ante la inminente amenaza de la muerte.

#### LO AMARILLO CIVILIZADO Y LO LUMINOSO HUMANO

Idéntico procedimiento intertextual es posible con el motivo de lo amarillo en *Poeta en Nueva York*. Si el sol está «dormido» en «Danza

de la muerte», es decir, apagado por las luces artificiales de los titánicos edificios, este nuevo sol que reciben diariamente los neoyorquinos («que pone los ojos amarillos», v. 35), se identifica mediante un salto metonímico, con el brillo dorado del dinero, el cual desvirtúa la verdadera vida —representada por los negros, que lloran «entre paraguas y soles de oro» («El rey de Harlem», v. 48)—, y a causa de lo cual el sujeto lírico odia al «rubio vendedor» y a las «mujeres rubias» («El rey de Harlem», vs. 22 y 66). Esta degradación de la luz halla su punto más preciso en «El rey de Harlem», donde el sujeto lírico anuncia con tono profético la llegada de la sangre ardorosa y furibunda de los afligidos negros. Entre los elementos urbanos que recubrirá esta sangre sacrificial se encuentra esta aurora neoyorquina:

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

En cambio, en el paraíso de la vida verdadera y elemental, ensañado por el sujeto lírico en «Norma y paraíso de los negros», los negros tienen «nervios luminosos» (v. 14), no amarillos, y odian «el conflicto de luz y viento / en el salón de la nieve fría» (v. 3). En el escenario neoyorquino, donde la «nieve» simboliza la norma de vida americana, los elementos de la naturaleza no conviven en armonía, sino que se enfrentan: la pureza de lo luminoso degradada, maculada desde que penetra en la ciudad («Aurora») por la hipócrita moral social, resiste los embates del instinto libidinoso representado por el viento, exponente del pecado original. Los negros, desde su paraíso perdido han de odiar la dicotomía pureza-castidad / impureza-sensualidad. Lo puro en el discurso poético del sujeto lírico emana de la sinceridad, de la autenticidad. El reconocimiento personal de la condición homosexual, ocultada a la sociedad, supone para el sujeto

lirico un principio de pureza. El oxímoron del último verso de la siguiente cita de «Tu infancia en Menton» expresa esta dialéctica irreconciliable entre la máscara hipócrita que impone la sociedad y la pureza de la autenticidad, que por ser «de otro signo», no deja de ser pura:

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.

CAMELLOS SONÁMBULOS / CAMELLOS DESGARRADOS /  
 CAMELLOS ERIZADOS

Si su lírica hasta ahora permitía la convivencia de las formas tradicionales con imágenes atrevidas de cuño vanguardista, con *Poeta en Nueva York* lo popular, no desvirtuado hasta entonces en su inocente juego de sugerencia y ambigüedad, se convierte en otro cauce para la expresión renovada y sorprendente. No se puede discutir el origen popular del viento fornicador en la poesía de Lorca. En una de sus cartas a Jorge Guillén, el poeta aseguraba que «Preciosa y el aire» era un «mito inventado por mí» (carta del 3 de marzo de 1926). C. B. Morris ha demostrado que «está tomado, con sus deseos eróticos y su ‘espada caliente’, con alusión evidentemente fálica, del viento que en la lírica popular se esfuerza por ‘desflorar’ a las chicas jóvenes»<sup>9</sup>. Pues bien, en el ciclo neoyorquino, el viento vuelve a expresar lo erótico, aunque la frescura del motivo gana ahora en connotaciones de lubricidad elemental y urgencia social: «azul donde el desnudo del viento va quebrando / los camellos sonámbulos de las nubes vacías» («Norma y paraíso de los negros», vs. 23-24). Este complejo imaginario demuestra definitivamente la coherencia interna y la dialéctica expresiva de los componentes isotópicos del texto. Por su importancia para la tesis defendida en este trabajo, se le prestará una atención minuciosa.

Cada palabra del verso, muy enigmático, gira en torno a un eje significativo, cuya comprensión cabal ofrece luz al sentido del verso, así como a su situación vital en el dinámico entramado ideológico del poemario. El *azul*, como rememoración de lo celestial, es el color de la plenitud lograda, de lo auténtico, de ahí que se reitere en «Norma y paraíso de los negros» («aman el azul desierto», «es por el azul crujierte / azul sin un gusano ni una huella dormida», etc...). Nótese en este último verso la polaridad semántica entre lo *azul* y lo *dormido*; mientras que estos camellos están *sonámbulos*. Si lo azul simboliza la plenitud alcanzada, el sueño, en cuanto evasión de ese compromiso y corolario de la muerte, aliena las potencias vitales del hombre. Así de categórico se expresa el sujeto lírico de «Ciudad sin sueño»:

Pero no hay olvido ni sueño:  
carne viva.[...]

Ya se ha comentado el erotismo activo del viento, como fuerza primordial de la naturaleza. La acción de «quebrar» que ejerce sobre los camellos adquiere un sentido erótico en el contexto y en la mayoría de las ocasiones en que puede leerse. En «Tu infancia en Menton», por ejemplo, en esa soledad *esquiva* de los hoteles, escapando con una «máscara pura de otro signo», de las persecuciones morales de la buena sociedad, «...los sabios vidrios se quebraban» (v. 6). Por último, las «nubes vacías» imaginan la existencia pasajera y fugaz —la metáfora de la nube viajera es de larga tradición literaria—, pero carente de sentido, sin plenitud erótica, vital.

El sentido del texto sería la plenitud (erótica), encarnada en la figura del viento como instinto primario, que va despertando a la vida de las pulsiones, la carne de los dormidos, porque la vida, como las nubes, pasa fugazmente y, sin deseo ni recuerdos que la llenen («o subimos al filo de la nieve con el coro de las dalias muertas»<sup>10</sup>, en «Ciudad sin sueño», v. 16).

Pero los dos versos objeto de este comentario forman un complejo imaginístico que además de repetirse en otros poemas ante un

mismo eje sintagmático (semántico, sintáctico o fonético), como sucedía con las imágenes anteriormente analizadas, contextualizan la dialéctica del discurso isotópico del sujeto lírico respecto de la sociedad capitalista y alienante.

Antes de pasar a estos otros contextos, se debe hacer un alto para plantear los interrogantes sobre la temática de *Poeta en Nueva York*. Ángel del Río observa cómo serpea en las páginas del poemario una «oculta corriente de protesta social o, mejor dicho, humana»<sup>11</sup>. Por su parte, la profesora Clementa Millán cree que «su voz solidaria no surge, por tanto, únicamente de un fondo social [...], sino que está estrechamente ligada a su propia situación como individuo»<sup>12</sup>. En la posición contraria, Piero Menarini ve al poeta integrado en la realidad histórica «no para hablar del individuo que escribe, sino para comunicar a todos algo que se refiere, sí, a esa realidad, pero que, al mismo tiempo, la desborda y supera»<sup>13</sup>.

Dos ejes temáticos, pues, recorren el libro, lo social y lo metafísico, es decir, al tiempo que una experiencia de hermanamiento como reacción a la deshumanización de la vida americana, un particular descenso a los infiernos del *yo*. El salto de niveles de lectura, el *yo* y el *otro*, lo social y lo escatológico, lo universal y lo íntimo diseñan un universo poético de presencias complementarias y simultáneas. Lorca denuncia la injusticia social y lamenta la obstinación de la muerte, exhortando al hombre a enfrentarse a ella con las únicas armas de que dispone: el amor, el instinto, el deseo. La última línea temática del libro sería el dolor. La denuncia en *Poeta en Nueva York* no tiene en sus últimas consecuencias tintes sociales, sino biológicos. Nueva York, en su doble moral, es una ciudad, en la que sistemáticamente se anulan los instintos más elementales (la maternidad, el llanto infantil, las ilusiones juveniles, la libertad erótica, la expresión poética,..); es el «dolor social». La presencia amenazante de la muerte suscita el «dolor metafísico», contra el que el hombre trata de luchar con sus instintos naturales, aherrojados por la civilización industrial y por la represión moral de la Iglesia. Con su lucidez habitual en la rememora-

ción de los amigos del 27, Vicente Aleixandre apunta las claves de las obsesiones lorquianas:

- ¿Qué te duele, hijo?, parecía preguntarle la luna.
- Me duele la tierra, la tierra y los hombres, la carne y el alma humana, la mía y la de los demás, que son uno conmigo<sup>14</sup>.

Sólo con la recuperación de lo auténtico sexual, vital, poético, puede el hombre caído en el Tiempo entrar de nuevo en el paraíso perdido. El sintagma que mejor expresa esta plenitud es «carne viva», de «Ciudad sin sueño», centro ideológico de su «Teoría y juego del duende», donde habla del «puente sutil que une los cinco sentidos con ese centro en carne viva, en nube viva, en mar viva, del Amor libertado del Tiempo»<sup>15</sup>. Así se ha comentado dicho verso:

Si tuviéramos que responder a una definición del hombre según lo entiende el Lorca de *Poeta en Nueva York*, sin dudarle un momento acudiríamos a este verso: el hombre es «carne viva», estremecida por la entrega amorosa, pero también por el temor a la muerte, auténtico disparadero de la intensidad vital propugnada por el sujeto lírico hacia la carne. En esta experiencia del amor frente a la muerte, el sujeto lírico redescubre la atemporalidad, y con ello un modo de volver a la «cabaña», alcanzada con la consunción más allá de los límites, cualesquiera que sean<sup>16</sup>.

Recuérdese, para volver a los contextos de la imagen *camellos*, que en «Norma y paraíso de los negros» pasaban del sonambulismo evasivo a un primer erizamiento de los sentidos despiertos. Ya han empezado a cruzar ese puente sutil hacia los sentidos... Por eso, en «Danza de la muerte», se lee: «Se fueron los camellos de carne desgarrada» (v. 5). La huida de la urbe maldita de quienes ya han conseguido la autenticidad de los sentidos. Ahora no parece tan absurdo que un muchacho lllore en «Ciudad sin sueño», «porque no sabe la invención del puente» (v. 32), y también se entiende que, en el muro desde donde vendrá la raza mítica y primigenia, los negros, a destruir esta sociedad deshumanizadora, «la piel del camello se eriza con un violento

escalofrío azul» (v. 37). La plenitud lograda vitalmente, sí, pero también expresivamente mediante una sinestesia que tiende un puente sutil entre lo visual y lo táctil.

## CONCLUSIÓN

A través de esta metodología hermenéutica se ha podido comprobar una coherencia expresiva en diversas imágenes de *Poeta en Nueva York*, libro en torno al cual se ha venido desplegando tal aparato de prejuicios críticos, de vaguedades impresionistas, de condicionantes biográficos que han dejado una visión muy parcial y enigmática, cuando no de reconocimiento explícito de la imposibilidad de lectura coherente desde la posición auctorial. Morris considera que «la dificultad de los poemas de *Poeta en Nueva York* es que no permiten una interpretación única y segura sino que pulsan cuerdas y asociaciones diferentes en cada lector»<sup>17</sup>. La aparición de caos temático o imaginario en cada poema no implica un desajuste entre intención y expresión, ya que bajo este laberinto de asociaciones absurdas, hay una conciencia clarividente, que vomita las formas digeridas en la contemplación (o intuición) de lo neoyorquino a través de su propia voz. El maremágnum de lo americano sepulta al hombre con cemento, arena y miedo, y lo desorienta con un ritmo de vida que sólo tiende hacia las multiplicaciones; el poeta hace la crónica textual de esta alienación. El choque de imágenes, los saltos isotópicos, los cambios en la enunciación como sustancias expresivas nacen de la vida neoyorquina. Posteriormente a este encontronazo con la vida americana, la conciencia poética formaliza en contenidos expresivos, perfectamente interpretables, lo sentido o imaginado. Sin olvidar tampoco que hasta el producto final en cada poema se producen cruces semánticos de relativa libertad asociativa, cuya dificultad se deriva del principio de síntesis o de elipsis con que Lorca vincula los contrarios en su universo imaginario.



Este principio de síntesis expresiva en la resolución de la imagen poética se proyecta lógicamente al campo temático del que aquélla surge. Las obsesiones temáticas, revestidas a través de entramados conceptuales homogéneos, despuntan invariablemente en todo el poemario. Decir que en el libro Lorca canta su visión dolorosa del vivir, equilibrada por un soporte solidario que, al mismo tiempo, tensa la cuerda de su sensibilidad humana hacia la exaltación de la carne como *escapatoria* de la muerte, significa que no puede hablarse en puridad *sólo* de una poética de compromiso social a la luz de la preocupación por los más débiles. Tampoco basta hablar de la temática del homosexual reprimido. Ni de la preocupación escatológica. «Asesinado por el cielo», en un trasfondo urbano de aspecto sórdido, el sujeto lírico, mientras contempla tamaña masa humana apresada entre muros de cemento, va cavilando en su obsesión: el ansia de autenticidad por boca de la poesía.

#### NOTAS

- 1 MARTÍN, Eutimio: *Poeta en Nueva York - Tierra y Luna*, Barcelona, Ariel, 1983, pp. 11-106. No obstante, se cita por la edición de M. García-Posada (F. García Lorca, *Poesía*, 2, Akal, Madrid, 1982), que presenta algunas variaciones textuales de entre las propuestas por Martín, justificables por la intención del conjunto poético.
- 2 GARCÍA-POSADA, Miguel: «Lorca y el surrealismo: una relación conflictiva», en *Ínsula*, n.º 515, noviembre 1989, p. 8.
- 3 GARCÍA DE LA CONCHA, V.: «Introducción al estudio del surrealismo español», en *El surrealismo*, ed. ídem., Madrid, Taurus, 1982, pp. 9-27.
- 4 BRIAN MORRIS, C.: «El surrealismo epidémico: irrupciones en España», en *Ínsula*, n.º 515, noviembre 1989, pp. 3-4.
- 5 HARRIS, Derek: «La elaboración textual de *Poeta en Nueva York*: el salto mortal», en *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, XVIII, n.º 2, Invierno 1994, pp. 309-315.
- 6 GARCÍA LORCA, F.: *Poeta en Nueva York*, edición de M. Clementa Millán, Madrid, Cátedra, 1988, p. 93.
- 7 GARCÍA LORCA, F.: *Obras Completas*, I, edición de Arturo del Hoyo, Madrid, Aguilar, 1985, p. 1343.

- 8 Idéntica asociación se encuentra en el poema «A un poeta muerto (F. G. L.)», del libro *Las nubes*, de Luis Cernuda:

La muerte se diría  
Más viva que la vida  
Porque tú estás con ella,  
Pasado el arco de su vasto imperio,  
Poblándola de pájaros y hojas  
Con tu gracia y tu juventud incomparables.

- 9 BRIAN MORRIS, C.: *Una generación de poetas españoles*, Madrid, Gredos, 1988, p. 72.
- 10 Para la interpretación de este verso puede leerse el artículo de RODRÍGUEZ HERRERA, José Luis: «La vida, un insomnio doloroso. Comentario a 'Ciudad sin sueño'», de *Poeta en Nueva York*, en *Revista Hispánica Moderna*, vol. XLVII, nº 2, diciembre 1994, pp. 383-384.
- 11 RÍO, Ángel del: «*Poeta en Nueva York*: pasados veinticinco años», en *Estudios sobre literatura contemporánea española*, Madrid, Gredos, 1972, p. 253.
- 12 CLEMENTA MILLÁN, M.: Ed. cit., p. 84.
- 13 GARCÍA LORCA, Federico: *Poeta en Nueva York*, edición de P. Menarini, Madrid, Austral, 1990, p. 21.
- 14 HOYO, Arturo del: *O. C.*, II, Madrid, Aguilar, 1985, p. X.
- 15 *Ibidem* O.C., I, p. 1106. ¿Acaso la «nube viva» de lo pleno conseguido no se opone a las «nubes vacías» de lo estéril y alienado?
- 16 Cfra. RODRÍGUEZ HERRERA, José L.: Art. cit., p. 384.
- 17 Ob. cit., p. 280.