

UNIVERSIDAD NACIONAL DE MAR DEL PLATA

FACULTAD DE HUMANIDADES

MAESTRÍA EN LETRAS HISPÁNICAS

Tesis de Maestría

Poeta en Nueva York de Federico García Lorca,
surrealismo y ciudad: las contradicciones de la modernidad
en la flexión praxis artística/praxis vital

Maestranda: Lic. Marta Magdalena Ferreyra

Directora: Dra. Laura Scarano

Servicio de Información Documental
Dra. Liliana B. De Boshi
Fac. Humanidades
UNMDP

Octubre 2000

Índice

1. Algunas reflexiones preliminares, pág. 1
- 1.2. Itinerario de la tesis, pág. 9
2. Nueva York: escenografías, montajes de la modernidad industrial (sintética recuperación de un contexto), pág. 12
- 2.1. La modernidad y las intrincadas sendas del progreso, pág. 14
- 2.2. La guerra, ruptura y ratificación del progreso en la vida bursátil, pág. 24
- 2.3. La metrópolis y los nuevos códigos (el signo merodea entre cúspides y abismos), pág. 26
3. Acerca de la vanguardia y del surrealismo español, pág. 34
- 3.1. El surrealismo en España, pág. 44
- 3.2. El surrealismo en Federico García Lorca, pág. 55
- 3.3. El surrealismo: una visión demoledora, pág. 59
4. La Construcción de mundos textuales como espacios de sentido en crisis: la colisión sujeto/cosmos urbano, pág. 66
- 4.1. Pasos en Nueva York: fundación/destrucción de los espacios urbanos, pág. 72
- 4.1.1. Palabras apocalípticas y gritos acusadores, pág. 91
- 4.2. Suburbios de la modernidad, pág. 110
5. Los múltiples trayectos de una voz-identidad en Nueva York (hoja de ruta: el surrealismo), pág. 123
- 5.1. Los diseños del sujeto: la mirada, los trazos de una

identidad, pág. 133

5.2. El conflicto por una identidad perdida, pág. 139

5.3. Modulaciones del sujeto (camino entre las máscaras,
edificios y multitudes: redes para los vínculos), pág. 146

5.4. Roles, deseos y vértigo, pág. 151

5.4.1. El cuerpo: blanco de agresiones, sitio de incertidumbre,
pág. 163

6. Conclusiones, pág. 176

Bibliografía, pág. 187

1. Algunas reflexiones preliminares

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

Federico García Lorca, "Teoría y juego del duende" ¹

La obra de Federico García Lorca es extensa y heterogénea y ha alcanzado un importante reconocimiento a nivel mundial, ubicándolo entre los autores peninsulares más conocidos. Sus obras poéticas de mayor difusión han sido *Romancero Gitano* (1928) y *Poema del Cante Jondo* (1931), mientras que su *Poeta en Nueva York* (1940), perteneciente a la época surrealista, no ha tenido una divulgación tan importante, quizás por tratarse de un texto que se publicó póstumamente. La crítica sobre este poemario no es abundante, como lo es en el caso de los otros poemarios ya que el debate sobre el surrealismo en España plantea notables divergencias y se integran en una polémica aún no cerrada. Sólo hace unos pocos años se han realizado reediciones de *Poeta en Nueva York* y la obra comenzó a circular (inclusive en quioscos) destruyendo medianamente el prejuicio de hermetismo y el aura de inaccesibilidad que rodeaba esa etapa lorquiana.

Sobre este poemario se cierne un problema textual que se debe a la pérdida del manuscrito. Son varios los críticos que han trabajado en la recuperación de su forma original, entre ellos García-Posada en *Lorca: interpretación de Poeta en Nueva York*.

¹. Federico García Lorca, *Poeta en Nueva York. Conferencias. Prosas Varias*. Buenos Aires: Losada, 1952, (152).

Tras numerosos estudios se llega a la conclusión de que el libro está constituido por dos poemarios: uno Poeta en Nueva York, propiamente dicho y, el otro, Tierra y Luna. Editorialmente se ha conocido la versión integrada de los dos poemarios.

La lectura que hemos realizado de Poeta en Nueva York nace de nuestro personal interés en la estética surrealista y la problemática de los poemarios españoles que hacen uso de sus recursos innovadores. Los antecedentes de esta tesis se ubican en trabajos de investigación sobre Un río, un amor de Luis Cernuda, Sobre los ángeles de Rafael Alberti y Espadas como labios de Vicente Aleixandre². Estos poetas comparten su pertenencia a un momento de producción que fue llamado por la crítica hispánica tradicional como "Generación del 27" (esta denominación ha sido ampliamente resistida por las corrientes actuales). Poeta en Nueva York se encuentra dentro de esta línea de creación poética, a lo que debemos añadir la importancia de Nueva York como experiencia fundamental para producir un poemario original en el terreno sinuoso del surrealismo español.³

Pensar el poemario neoyorquino de Lorca desde el ideario surrealista es un punto sustancial en el planteo de nuestra hipótesis. La construcción poética de Nueva York está fuertemente marcada por la impronta de la estética surrealista. La presente tesis procura analizar cómo se diseña la metrópoli desde la

². Trabajos pertenecientes a proyectos de becas de investigación de la Universidad Nacional de Mar del Plata, bajo la dirección de la Dra. Laura Scarano.

³. La obra reúne también un número menor de poemas que no abordan la temática neoyorquina. Tales textos serán aludidos tangencialmente, pues escapan al recorte de la problemática que se propone estudiar en esta tesis.

perspectiva vanguardista, enfáticamente crítica de un modelo de modernidad capitalista de desarrollo tecnológico. Así, las estrategias de escritura surrealista vehiculizan una postura iconoclasta. Desde Poeta en Nueva York, Lorca manifiesta un malestar frente a un complejo mundo urbano que deja entrever los síntomas de serias contradicciones en el edificio del progreso.

Dentro del planteo de nuestro trabajo se presentan diversas problemáticas como ejes sobre los cuales hacer maniobrar nuestras hipótesis y todas sus posibles trayectorias. Una instancia fundamental es el ejercicio de pensar el poemario de Federico García Lorca dentro del contexto socio-cultural de la época. Planteado este propósito, nos vemos urgidos a re- construir su marco situacional y emprender el análisis de ciertos aspectos históricos que creemos conveniente tener presentes para examinar el armado de una escenografía estética y social. La escritura de Poeta en Nueva York⁴ se circunscribe en un eje espacio-temporal que, de una u otra forma, habrá de identificarlo. Es menester ubicarnos en un terreno abrupto, una senda sinuosa que transita

⁴. Guillermo de Torre (en Tríptico del sacrificio, Buenos Aires: Losada, 1960) realiza el análisis del "itinerario" de las obras y días de Lorca. Hace referencia a la importante influencia de Dalí y la relaciona con el viaje de Lorca hacia los Estados Unidos: "Literariamente, su conciencia crítica, siempre en vigilia, le aconseja no especular con el éxito del Romancero gitano, no repetirse. Encuentra la desviación inmediata en el ejemplo de Dalí, en el influjo que el naciente superrealismo del pintor ejerció sobre el poeta (...). Resuelve marcharse, salir por primera vez de España, y aprovecha para ello la oportunidad de un viaje de Fernando de los Ríos a Estados Unidos. Pasa allí unos cuantos meses. De aquella estancia, del choque de sus sensibilidad, crecida ante la naturaleza, con un mundo maquinístico, nacen las páginas que luego formaron Poeta en Nueva York. El cambio temático está, pues, originado por el nuevo medio; el formal por la difusa influencia, entonces en el aire, de la estética superrealista." (67)

la trastienda de una modernidad en perpetuo conflicto. La mirada de Lorca acecha entre las gigantescas sombras de los rascacielos; examina el esqueleto que vertebra los movimientos de la urbe, escudriña entre grietas, hendidias... Desde esa experiencia, modela un sujeto urbano que deambula en los bordes de la cultura industrial, extraviado en las multitudes, descifrando códigos y exhibiéndose en su rebeldía.⁵ Ese sujeto es el centro que habrá de ensamblar los más diversos materiales en la textualización de la Nueva York del progreso, del desafío tecnológico, pero con "terrazas llenas de humo".⁶

Para delimitar el marco teórico, realizamos una lectura sintética de las distintas posturas acerca de la cuestión del sujeto, teniendo en cuenta que se trata de una cuestión sumamente compleja que exige un estudio mucho más pormenorizado del que podemos darle en nuestro trabajo.

La construcción de un sujeto urbano en *Poeta en Nueva York* ha exigido pensar el objeto de estudio desde diversas ópticas. Por lo tanto, hemos transitado distintos tipos de problemáticas

⁵. Estos rasgos aparecen ya en la escritura de los *poetas malditos*. Charles Baudelaire pone en la escena poética -desde la estética de lo feo- aspectos *artísticos y socialmente silenciados*, constituyéndose una mirada crítica. Francesco Orlando (en *El mundo de Charles Baudelaire*, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1980) observa cómo se transfigura la representación de la ciudad en Baudelaire, otorgándole un espacio protagónico a "los dramas que están contenidos en los densos pliegues de las perspectivas ciudadanas". Así, penetra en la escritura el conflicto del "aislamiento del hombre entre las masas de hombres" (49). Ello se asocia a una nueva concepción de la poesía y a un constante autocuestionamiento que propende al diseño de una nueva estética que llegará a hacer eclosión con el surrealismo.

⁶. Poema "Panorama ciego de Nueva York". Para la presente tesis se ha utilizado la siguiente edición: Federico García Lorca, *Poeta en Nueva York*, Madrid: Cátedra, 1991.

en relación a la cuestión contextual, elemento fundamental para examinar el entramado textual del poemario. Hemos hecho participar las voces de la sociología, la antropología, la arquitectura, la crítica cultural, pues el texto invita a una mirada amplia que trasciende lo estrictamente textual para dar cuenta del complejo universo de sentidos que interactúan en la creación de un discurso literario.

Para Emile Benveniste el hombre se constituye como sujeto a través del lenguaje, pues es el lenguaje el que designa la noción de ego.⁷ Mediante la escritura el sujeto adquiere dimensión, transporta su historia, establece nexos con el mundo y con los demás. En esa interacción el sujeto se define, se distingue de los otros y construye sus modos de pensar el mundo. El sujeto textual se diseña en la escritura dentro de un proceso de ficcionalización. J.Lozano⁸ señala que:

el discurso es el lugar de construcción de su sujeto. A través del discurso el sujeto construye el mundo como objeto y se construye a sí mismo. Hay que señalar la importancia de la duplicidad en la noción de sujeto que será considerado tanto productor como producto del discurso al tiempo que su existencia se presenta, sea como una realidad empírica -el autor del texto, el emisor del discurso situado históricamente y biográficamente-, sea como una construcción teórica dentro del cuadro de la lingüística, según los presupuestos epistemológicos de que se parta.

La idea de un sujeto que construye el mundo y se construye a sí mismo dentro del universo discursivo nos parece pertinente para

⁷. Emile Benveniste, Problemas de la Lingüística General, México: Siglo XXI, 1971.

⁸. J.Lozano, Cristina Peña-Martín, Gonzalo Abril, Análisis del discurso, hacia una semiótica de interacción textual, Madrid: Cátedra, 1989, 89

pensar la problemática del yo en Poeta en Nueva York. La relación sujeto-mundo es sumamente fructífera, pues posee un movimiento de ida y vuelta en la producción de sentidos: el sujeto construye el mundo y mundo determina al sujeto. Imposible no tener en cuenta la presión del medio en la conformación de una subjetividad.

En un mundo que se atomiza y cuya unidad sólo puede ser obtenida a través de la percepción fragmentada y yuxtapuesta, el sujeto se articula en el continuo movimiento, en un dramático simultaneísmo que es manifestación del caos. Francine Masiello⁹ ha caracterizado el arte de vanguardia por la influencia del mundo externo que opera en él diseñando un espacio de objetos inestables y móviles: "desde un *pastiche* de formas se configura una conciencia perceptora"(90). Es así como se constituye un sujeto perturbado por la intervención del mundo circundante:

El texto de vanguardia puede presentar inicialmente la idea de un yo completamente ensamblado, que en forma gradual queda decentrado y excluido por las "cosas" que lo encuentran. Un campo infinito de significaciones en juego en la proximidad del hablante destruye al fin la autoridad única que inicialmente había invadido al sujeto. En su extremo más dramático revela una violación del sujeto literario, descrito en algunos de los textos de vanguardia, como una figura precariamente ubicada, amenazada al principio por el miedo y la paranoia y luego por la aniquilación.(92)

⁹. Francine Masiello define la noción de sujeto en el arte de vanguardia como "un constante fluir en el texto (...), este poeta-observador consigue un status central en cuanto innegable núcleo de producción de imágenes. Abandona su ansia primordial de ahondar en los misterios del alma y se orienta hacia una indagación de la formación de un sujeto social" (88) (Capítulo III de Lenguaje e Ideología, Buenos Aires: Hachette, 1986).

Hombre, historia y lenguaje se entrecruzan en el acto de la escritura; el sujeto organiza ese mundo de tensiones, de fuerzas, de inestabilidades. Para Laura Scarano¹⁰ "el texto literario es el espacio de trasvasamiento del hombre y su historia en el lenguaje, y del lenguaje configurando al hombre y a su historia. No podemos separar los textos de los sujetos que los producen y reciben ni de las culturas de donde emergen, pero tampoco podemos desconocer como producción simbólica de la cultura se articula verbalmente".

El lenguaje como lugar de producción de sentidos circula en torno a la noción de sujeto. Narciso Pizarro¹¹ analiza la construcción del yo desde la dinámica de las relaciones sociales y culturales, pensándolo como representación de ese complejo mundo de sentidos: "El sujeto se contiene a sí mismo, contiene una representación de sí mismo: es un conjunto de representaciones que contienen un representación del conjunto".

El sujeto de la modernidad se ha convertido en lugar de representación del mundo urbano. Desde el flaneur baudeleriano hasta el hombre-automóvil¹², la vivencia de la ciudad se instala

¹⁰. Laura Scarano, Los lugares de la voz. Protocolos de la enunciación literaria, Mar del Plata: Melusina, 2000, 21.

¹¹. Narciso Pizarro, Metodología sociológica y teoría lingüística, Madrid: Alberto Corazón, 1979, 190.

¹². Carlos Mouchet, ("Urbanismo porteño en el año 2000" en Testigo, núm. 9, Buenos Aires, 1973) utiliza esta caracterización del sujeto urbano al analizar la "frenética adoración del automóvil" que conduce al creciente aislamiento de los individuos y a la exteriorización de violencia en la relaciones interpersonales. Cuestión que comienza a manifestarse notablemente a principios del siglo XX y se ha ido incrementando con el transcurso del tiempo y con los adelantos técnicos e industriales.

en la figuración del yo. Según Richard Sennett¹³, el sujeto cosmopolita es "un hombre que se mueve cómodamente en la diversidad, se encuentra cómodo en situaciones que no tienen ningún vínculo o paralelo con aquello que le es familiar". Este término, señala Sennett, nace -según el uso francés e inglés del término- a mediados del siglo XVIII. La idea de un sujeto ligado al universo cosmopolita, conocedor de las pautas burguesas de la vida pública, plantea el inicio de una subjetividad netamente urbana. Así, ese sujeto se va diseñado en relación a los espacios y situaciones de la ciudad. A medida que transcurre el tiempo y las relaciones de producción, los avances tecnológicos y la industrialización modifican el terreno social urbano, el sujeto habrá de representar todos esos cambios en sus modos de plasmarse en el discurso.

El sujeto se conforma de acuerdo a la situación que ocupa en el mundo y a la perspectiva desde la cual comprende el entorno y su propia posición.¹⁴ El sujeto lorquiano habrá de construirse a partir del impacto con el medio; de ese impacto resultan una diversidad de fragmentos que representan lo heterogéneo del mundo urbano, un ámbito completamente desafiante y colmado de controversias. El sujeto pugna por ordenar un mundo en dispersión

¹³. Richard Sennett, "Miradas y encuentros" en Silvia Delfino comp. La mirada oblicua. Estudios culturales y democracia, Buenos Aires: La Marca, 1993, 27.

¹⁴. Ángel García Rodríguez ("La idea de perspectiva y el cuerpo", Daimon, Revista de Filosofía, núm. 14, enero-junio, 1997 123-132) observa cómo se vincula el lugar donde reside el sujeto y su perspectiva del mundo, aspectos que definen sus características: "Las nociones de subjetividad y perspectiva están íntimamente ligadas. En concreto, la idea de perspectiva ha sido usada para explicar la de subjetividad: ser sujeto consiste en la posesión de una perspectiva sobre el mundo". (123)

donde la acumulación caótica postula una dinámica de lo accesorio, lo inestable, lo volátil. Así, el sujeto se instala en el *ojo del huracán* y registra el deambular de las multitudes, las tensiones discordantes de un paisaje de rascacielos que proyectan sus sombras "donde el Hudson se emborracha con aceite".¹⁵

1.2. Itinerario de la tesis

Como punto de partida se procuró observar la problemática de la modernidad dentro del campo social y cultural. Para ello se han confeccionado distintas secciones que intentan abordar la cuestión. En la segunda parte, los apartados "Nueva York: escenografías, montajes de la modernidad industrial (sintética recuperación de un contexto)" y "La modernidad y las intrincadas sendas del progreso" esbozamos los importantes cambios culturales que padecen las grandes ciudades como receptáculos de constantes crisis (económicas, sociales). Un intrincado mundo de tensiones que habrá de producir interesantes cambios en la vida de los sujetos, fundamentalmente en la órbita de las percepción.

Ha sido necesario recuperar el ámbito histórico que rodeó a la crisis financiera de Wall Street y remontarnos a los sucesos que llevaron a ese desenlace. En la sección "La guerra, ruptura y ratificación del progreso en la vida bursátil", se realiza un breve panorama de los episodios históricos-económicos que

¹⁵. Del poema "Nueva York (Oficina y denuncia)", (205).

desencadenaron el crack de la Bolsa norteamericana.

"La metrópolis y los nuevos códigos (el signo merodea entre cúspides y abismos)" examina la construcción de nuevos códigos ligados a la vida en las grandes ciudades.

En la tercera parte, se desarrolla el marco concerniente a la cuestión de la estética vanguardista y a la problemática del surrealismo en España y, particularmente, en Lorca. Ello nos permite ubicar la Poeta en Nueva York dentro del espacio de las obras vanguardistas y, más precisamente, surrealistas.

En la cuarta parte de la tesis, "La construcción de mundos textuales como espacios de sentido en crisis: la colisión sujeto/cosmos urbano", se aborda el análisis textual en relación a las múltiples interacciones contextuales. La creación de un lenguaje de neto corte vanguardista, que exhibe sus disonancias, su capacidad innovadora, es el eje desde el cual observaremos la construcción de los mundos textuales. A esta problemática no es ajeno el diseño del sujeto que emerge del ámbito urbano y da cuenta de una compleja crisis de sentidos que llevan la marca del surrealismo. En esta parte del trabajo, se estudia la fundación de los espacios urbanos (cuestión que no expulsa la creación del sujeto).

La quinta parte, "Los múltiples trayectos de una voz-*identidad* en Nueva York (hoja de ruta: el surrealismo)", se focaliza la construcción del sujeto. Cabe destacar que el análisis del sujeto está completamente ensamblado con los modos de concebir la metrópolis, por lo tanto, se interrelaciona la creación de los espacios neoyorquinos con el armado del sujeto. Los "roles, deseos y vértigo" forman parte de las maneras de

percibir y re-crear un entorno urbano que mistura el miedo con la fascinación. En el último apartado, se examina el papel que cumple la corporeidad en el momento de pensar el sujeto dentro de un flujo de fuerzas que mezclan el dolor y el goce, el temor y la pasión.

2. Nueva York: escenografías, montajes de la modernidad industrial (sintética recuperación de un contexto)

A la hora del crepúsculo, los rascacielos de vidrio resplandecen. No se trata de un futurismo peligroso, dinamita literaria arrojada estrepitosamente a la cara del que contempla. Es un espectáculo organizado por la arquitectura con los recursos de la plástica que es el juego de las formas bajo la luz.

Le Corbusier "Estética de la ciudad"¹⁶

Las primeras décadas del siglo veinte constituyen un momento clave para indagar los procesos de desarrollo tecnológico que tienen relación directa con la industrialización de los grandes centros urbanos. Los movimientos migratorios generan una fuerza transformadora en los paisajes de las viejas ciudades; por lo tanto, se modifican los modos de relacionarse con el entorno: el hombre genera nuevas actitudes perceptuales, el punto de vista cambia, se encuentra en continua mutación. Las dimensiones vitales se alteran a medida que los ámbitos urbanos fundan la hegemonía de sus significaciones. Grandes construcciones reemplazarán las áreas forestadas. El cemento avanzará en su tarea de revestir el suelo sobre el cual se alzarán la civilización moderna.

La problemática de una sociedad tecnológica que cambia en forma acelerada se presenta como aspecto nuclear al pensar la gran ciudad en nuestro siglo. Indudablemente la cuestión del crecimiento demográfico es un fenómeno que crea tensiones en la relación entre el carácter personal y el carácter social del

¹⁶. Publicado en Ciudad y Utopía, coord. Natalio Lukawecki y Fermín Márquez, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1991, (104).

individuo. La inestabilidad surge como un concepto básico para observar al sujeto en su impacto con el medio urbano; la cuestión de la identidad en la sociedad de masas es el eje de los conflictos de un yo en proceso de construcción -o destrucción-
.17

Con la pujante revolución industrial de las primeras décadas del siglo XX, se generan fundamentales cambios en el mapa social y en trazado arquitectónico de los centros urbanos. La industria se instala en las ciudades ofreciendo expectativas económicas a grandes sectores sociales; la importante cantidad de personas que llegan a los polos industriales constituyen *muchedumbres* en busca de la promesa del progreso. De este modo, la ciudad deja de ser únicamente un problema estético-formal para constituirse en una cuestión vital y esencialmente económica. Por lo tanto, la *polis moderna* utilizará para su formalización un nuevo sistema de significaciones despojado de todos los valores que no sean el de usufructuar sus beneficios.

Con el surgimiento de la ciudad industrial el fenómeno de la *muchedumbre* se encuentra imbricado en la concepción de progreso. George Simmel observa, ya desde el inicio de este siglo, cómo la división moderna del trabajo posibilita una

¹⁷. Acerca de la identidad en la sociedad occidental H.M. Ruitenbeek (en el *Individuo y la muchedumbre. Identidad y sociedad de masas*, Buenos Aires, Paidós, 1967) examina los efectos de las transformaciones sociales producidas en las primeras décadas del siglo en los Estados Unidos: "Como Erik Erikson, Wheelis (en *The Quest for Identity*) considera la crisis de la identidad personal dentro de un contexto más amplio, esto es, con referencia al medio siglo de cambio social que afectó los papeles y el comportamiento de los individuos en nuestra sociedad. En efecto, debemos volver a destacar la estrecha relación existente entre la crisis de identidad que experimenta el individuo y el problema de la identidad en su contexto social." (32)

dependencia mayor de igual modo que produce la desaparición de la personalidad detrás de sus funciones, pues sólo un lado de ella permanece activo, en tanto que sus otras partes (fundamentales para la personalidad) se opacan prácticamente en su totalidad.¹⁸ Así, la controversia más profunda de la vida moderna es, para Simmel, la resistencia del individuo a ser absorbido por la tecnología. La creciente ciudad industrial se constituye, entonces, en un vertiginoso tránsito hacia un progreso que parece no encontrar su medida justa.

2.1. La modernidad y las intrincadas sendas del progreso

Es necesario situar nuestro trabajo dentro del complejo terreno cultural que implica el término "modernidad". No pretendemos entrar en debate, pues excede el camino que hemos trazado para nuestra investigación, pero sí creemos pertinente armar una suerte de mapa de la modernidad para dejar en claro dónde nos hemos de situar y cómo enfrentamos las diversas problemáticas que atañen a la lectura de Poeta en Nueva York.

La división en tres fases realizada por Marshal Berman¹⁹ resulta clara para esbozar un panorama de la cuestión. El crítico identifica una primera etapa "que se extiende más o menos desde comienzos del siglo XVI hasta finales del XVIII"; corresponde a un lapso de crisis hacia la vida moderna: "las personas apenas

¹⁸. George Simmel. *Filosofía del dinero* (1900), Madrid: Instituto de Estudios Políticos, 1977.

¹⁹. Marshal Berman, *Todo lo sólido se disuelve en el aire. La experiencia de la modernidad*, Madrid: Siglo XXI, 1991.

si saben con qué se han tropezado".²⁰ La figura emblemática de esta primera fase es Jean-Jacques Rousseau (quien primero utiliza el término *moderniste*). La segunda fase comienza en 1790, con una "gran ola revolucionaria". Aquí, según Berman, "surge abrupta y espectacularmente el gran público moderno", quien "comparte la sensación de estar viviendo una época revolucionaria" (2).

La fase tercera y final corresponde al siglo XX. Esta etapa es en la que nos interesa penetrar mediante la lectura de un poemario que consideramos íntimamente ligado a la problemática de las primeras décadas del siglo XX. Berman caracteriza esta fase como la expansión de la cultura del modernismo en el mundo en desarrollo, situación que permite "triunfos espectaculares en el arte y el pensamiento"; pero, por otra parte, señala que

(...) a medida que el público moderno se expande, se rompe en una multitud de fragmentos, que hablan idiomas privados inconmensurables; la idea de la modernidad, concebida en numerosas formas fragmentarias, pierde buena parte de su viveza, su resonancia y su profundidad, y pierde su capacidad de organizar y dar un significado a la vida de las personas. (3)

Recuperar la definición de modernidad pensada por Charles Baudelaire nos parece sumamente pertinente: "la modernidad es lo

:

²⁰. La revolución industrial inglesa constituye un complejo de acontecimientos que señalaron, hacia las últimas décadas del siglo XIII, el nacimiento del mundo moderno. Valero Castronovo (en la Introducción a La revolución industrial, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1990) identifica este período histórico como un "fenómeno económico, social y tecnológico [que] posee los rasgos de una profunda transformación que se extiende desde la revolución agrícola, la explosión demográfica, la invención de nuevas técnicas y formas de producción hasta los nuevos perfiles urbanos, la miseria agravada sin cesar de millones de obreros y cientos de miles de desocupados, las primeras luchas y las primeras voces que clamaron contra la cara feroz del progreso inevitable" (8).

efímero, fugitivo, contingente".²¹ Al respecto Derek Sayer²² sostiene que la definición adjudicaba a la modernidad simplemente el carácter de lo presente, lo contemporáneo. El crítico observa que tal acepción ha ido sufriendo cambios, ha cobrado nuevas connotaciones en tanto "ha llegado a definir el presente en oposición al pasado, a designar una época" (21). Así, *lo efímero, fugitivo y contingente* habrá de constituirse en el signo no sólo de un presente, sino del *mundo moderno*. La ciudad es el anclaje de ese mundo. Derek Sayer analiza la visión de George Simmel sobre la metrópolis como universo social en conflicto por las nuevas pautas de convivencia y la relaciona con el pensamiento de Marx. Sayer ve una afinidad en el planteo de los dos filósofos; Simmel habla de un ciudadano urbano que sería comparable con el "individuo aislado" de Marx. La economía monetaria es la dominante de la metrópoli para Simmel, en tanto que Marx analiza la subjetividad moderna desde la preponderancia del intercambio de mercancías y la presencia absoluta de la forma dinero como regente de las relaciones sociales. Sayer retoma los conceptos de Simmel para esbozar la noción de metrópoli dentro del sistema capitalista:

La metrópoli de Simmel (y de Baudelaire), con sus modos de ser novedosos, constituyen *el locus classicus* de la modernidad. (...) La metrópoli es para Simmel un espacio social totalmente novedoso, donde se combinan una proximidad sin antecedentes (como en la muchedumbre) con la privatización (como en la designación de las calles y la posterior numeración en cada una de ellas). La continua interrelación con

²¹. En *El pintor de la vida moderna*, ensayo escrito entre 1859-1860, 43.

²². Derek Sayer, *Capitalismo y Modernidad*, Buenos Aires: Losada, 1995.

extraños y el bombardeo de estímulos fomentan una actitud social de "reserva e indiferencia mutuas"; la disociación se convierte en "la forma elemental de la socialización". (59)

El desarrollo industrial aparece enlazado a dos cuestiones básicas: el poderío económico y la tecnología, aspectos medulares para acceder al mundo moderno de la Nueva York de principios del siglo XX. Aquí, "modernidad" es universo industrial, multitudes regladas por horarios fabriles, el ámbito bursátil como sistema nervioso del cuerpo de la economía... Y la noción de progreso orbitando en torno a la prosperidad de un Estados Unidos que aprende a sacar beneficios de los conflictos bélicos.

La ciudad moderna europea y la norteamericana presentan importantes diferencias. La metrópoli estadounidense ha hecho gala de un despliegue de vertiginoso avance tecnológico y de desenfadado arquitectónico. Las diferencias son múltiples si pensamos en los años de historia que separan a las europeas de las norteamericanas. Esa es una cuestión fundamental para comprender diversas problemáticas: la percepción lorquiana de Nueva York está atravesada por una concepción de la urbanidad europea, donde lo histórico aparece ligado a una memoria arquitectónica que es también la memoria de una civilización.²³

²³. Jean Paul Sartre escribe en ocasión de un viaje que realizó a los Estados Unidos: "Los primeros días me sentía perdido. Mi mirada no estaba acostumbrada a los rascacielos y éstos no me asombraban sino que se me aparecían, antes que como construcciones humanas habitadas por hombres, como esas partes muertas del paisaje urbano -rocas, colinas- que se ven en las ciudades construidas en un suelo atormentado y que uno rodea sin siquiera prestarles atención.(...) Se incurre en un error al visitar las ciudades norteamericanas como se visita París o Venecia, pues aquéllas no están hechas para eso. Aquí las calles no poseen las mismas significación que las nuestras. En Europa, una calle es un intermediario entre la ruta y el lugar público cubierto. En esto se asemeja a los cafés, como lo prueba el uso

En el complejo entramado de elementos culturales que participan de la modernidad, ciertos fundamentos del arte vanguardista de principios de siglo encuentran en Nueva York el lugar ideal para el experimento sin tapujos. La ciudad se construye día a día. Un constante estado de inacabamiento permite el continuo ejercicio de la remodelación y la construcción innovadora. Es un terreno dispuesto a recibir los cambios estético-tecnológicos. A. Ballent, M. Daguerre y G. Silvestri observan que existe una unidad metódica y emotiva en la nueva concepción del espacio y del tiempo, planteando la convergencia del pensamiento científico (Einstein) y de la pintura moderna (cubismo, futurismo); nociones que habrán de pasar luego a la arquitectura: "Tal concepto estaría caracterizado por la ruptura de la perspectiva clásica, la visión simultánea y la preocupación por el movimiento".²⁴

Estados Unidos eclipsa el sitio que ostentaba Inglaterra para los autores del siglo XIX. El atractivo (ya sea desde la actitud positiva o desde la negativa) que ejercen las nuevas metrópolis sobre los artistas e intelectuales de principios del siglo XX se asocia a la desafiante relación cultura-técnica-ciudad. Nueva York se transforma en un hito de las nuevas experiencias estéticas y sociales que transitan contradictorios

de las *terraces* que, en los días hermosos, ocupan la acera. De este modo, cambia de aspecto más de cien veces por día, pues la multitud que la puebla se renueva y los hombres constituyen su componente esencial". En "Ciudades de los Estados Unidos", Punto de vista 53, Buenos Aires, nov. 1995, 9-12.

²⁴. Anahí Ballent, Mercedes Daguerre y Graciela Silvestri, *Cultura y proyecto urbano. La ciudad moderna.*, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1993, 42.

y difusos carriles. M. Berman señala que "muchas de las estructuras más impresionantes de la ciudad fueron planificadas especialmente como expresiones simbólicas de la modernidad" (302). Esta planificación responde a una idea de innovación que establece una importante línea divisoria entre la gran ciudad europea y la estadounidense; cuestión que se vincula a proyectos sociales que incursionan en caminos diferentes. Podríamos decir, pues, que el capitalismo imprime ritmos productivos donde la disonancia y la heterogeneidad de los materiales culturales provoca una vida distinta a la de la tradición europea (y enfáticamente diferente a la de la España de esos años).

M. Berman se refiere a una fuerza simbólica (moderna) que se ha incrementado con el transcurso del tiempo y su "impacto acumulativo se encuentra en medio de una selva de símbolos baudelarianos" (303). La denodada tarea de la destrucción/construcción se liga con la imagen de una modernidad imperativa en la que Berman descubre la emergencia simbólica del cambio continuo, donde las grandes obras son sustituidas por otras obras en el interminable ejercicio de edificación del proyecto de la modernidad:

La presencia y profusión de estas formas gigantescas hace de Nueva York un lugar extraño y rico para vivir. Pero también hace de ella un lugar peligroso, pues sus símbolos y simbolismos luchan interminablemente entre sí por el sol y la luz, se esfuerzan por aniquilarse unos a otros y se desvanecen con el aire. Por lo tanto, si Nueva York es una selva de símbolos, es una selva en la que las hachas y las excavadoras están siempre en funcionamiento y las grandes obras caen constantemente por la tierra (...) (303).

Dentro de un movimiento de mutaciones constantes, el mundo urbano da cuenta de la ansiedad por los nuevos inventos y

descubrimientos de la tecnología. Frente a esa enérgica red de cambios, el artista oscila entre la fascinación y el espanto. Nicolás Casullo sitúa el arte de vanguardia dentro de un complejo terreno social, encaminado a un destino que es "un martirio a recorrer que implica iluminación y suicidio del deseo". Una "situación trágica del hombre y de la sociedad, sólo discernible en la dimensión trágica de la palabra, del mensaje, de la obra...".²⁵ Inmerso en ese mundo de cavilaciones, el artista se enfrenta a circunstancias desafiantes que ponen a prueba los modos de representación. La pugna entre los espacios²⁶ que genera la nueva vida urbana y la mirada de la vanguardia produce resultados fructíferos en cuanto a las maneras de innovación artística y a la preocupación por las alteraciones en el mundo social. La estética vanguardista tiene su lugar de expansión en la cultura urbana; sin embargo, crea desde una óptica que no se aparta del punto de vista polémico. Casullo señala la importancia de las vanguardias en su lectura crítica de la modernidad. :

(...) El rastreo estético vanguardista (...) pondrá de manifiesto las contradicciones que plantea la modernidad como novedad perpetua y aparente de la historia. Desde el subjetivismo creador en tanto última defensa frente a la cosificación de la vida, desde la rebelión frente a lo efímero, lo absurdo y la precariedad del presente, el discurso estético de vanguardia apostará ambivalentemente, a veces explícitamente, al desorden del mundo pero también a un orden utópico y moderno del mundo. Condenará y aplicará lo técnico. (42)

²⁵. Nicolás Casullo (comp.) El debate modernidad/pos-modernidad, Buenos Aires: Punto Sur, 1991, (42).

²⁶. Los espacios de sentido entran en juego intenso con los espacios físicos de la ciudad del siglo XX que producen modelos de vida asociados a sus ritmos económicos; así, se entremezcla la zona pública y la privada en un torbellino de confusiones, modificando constantemente la situación del sujeto.

La ciudad se convierte en el *ojo del huracán*. La corriente de fuerzas que emerge de la novedad tecnológica se enfrenta al desasosiego por formas de vida extraviadas tras la energía de la novedad. El sujeto es receptáculo de una crisis que no habrá de resolverse. El siglo XX pone en relación extrema al individuo con los mecanismos de la ciudad moderna; los impulsos económicos digitan el porvenir en una tumultuosa atmósfera de alteración social. La ciudad adquiere semejante dimensión ontológica que eclipsa otras manifestaciones para acapararlas en su universo (o caos) de sentidos. Para Casullo la ciudad moderna y el lenguaje implican una relación íntima que está atravesada por la vacilación, pero también por una magia particular: "Diseño incierto el de la modernidad, por la cual las ciudades son estaciones irrepetibles del lenguaje, refugio de magias discursivas, de rumores totalizantes, que hacen inaudibles otros mensajes" (48).

El enfrentamiento entre el mundo de la máquina y el mundo del hombre es para Eduardo Subirats²⁷ uno de los ejes fundamentales sobre el cual giran los conflictos de la modernidad. El progreso técnico-industrial como "racionalización tecnológica" produce el fenómeno cultural de la desintegración, que se relaciona con la crisis del sujeto en medio de un ámbito dominado por la fragmentación en las diversas imágenes que puede adoptar la violencia:

Las grandes metrópolis modernas son un artefacto técnico: sus formas de comunicación administrativas, comercial y científica sólo discurren a través de

²⁷. Eduardo Subirats, "Transformaciones de la cultura moderna" en Nicolás Casullo comp. *Debate modernidad/posmodernidad*, Buenos Aires: Punto Sur, 1991. 218/228.

medios técnicos o performatizados. El mundo de la máquina ha hecho obsoleto al sujeto humano (...) Pero, a su vez, estos fenómenos de disolución de viejos valores culturales están acompañados por el acrecentamiento de las desigualdades económicas entre los grupos sociales y entre los países (...) El grado de racionalidad máxima que nuestras culturas más avanzadas han alcanzado coincide así con el mayor grado de irracionalidad, en cuanto a sus mismas consecuencias políticas y sociales, ecológicas y psicológicas. (223)

La racionalidad es un principio de orden que establece las pautas de la sociedad moderna; genera un modo de articular los procesos económicos sobre los que se diseña la vida de los sujetos. Tales procesos están imbricados en el desarrollo fabril y las tácticas bursátiles (fundamentalmente éstas últimas). La modernidad de los primeros años del siglo XX se erige desde una utilización práctica de la razón como vector de los cambios sociales. Cambios conflictivos que ponen al descubierto el deterioro amenazante de las pautas de convivencia frente a las notables diferencias entre las posibilidades de superación de las que disponen las distintas clases sociales (cuestión que para nada es novedosa, pero que se intensifica ya en las primeras décadas de la centuria).

La ciudad de Nueva York constituye el emblema de la ciudad industrial a comienzos del siglo XX. La prosperidad económica de los emprendimientos fabriles atrae un importante número de inmigrantes que se establecen, por lo general, en la periferia. La producción en serie, basada sobre nuevas nociones científico-tecnológicas, se coloca al frente de las rentabilidades de la industria norteamericana.²⁸ La ciudad admite la convergencia de

²⁸. Max Lerner, en su artículo "La Gran Tecnología y los técnicos neutrales" (en Dilema de la sociedad organización, H.M. Ruitenbeek comp., Buenos Aires: Paidós, 1967, 107-128) indica la importancia de la "Gran Tecnología" como parte integrante de

diferentes sectores sociales (aglutinando los distintos grupos étnicos, generacionales, etc.) hacia un mismo punto de atracción: la fábrica -la imagen mayúscula del progreso-. Así, la idea de *muchedumbre* surge como noción identificatoria de esta metrópoli²⁹ del *nuevo Occidente*; muestra de lo diverso, huella de lo disímil y contrastivo sobre el terreno vertiginoso del progreso.

Eduardo Subirats destaca la relación estrecha entre modernidad y progreso, concepciones que aparecen simultáneamente construyendo una cosmovisión signada por las transformaciones y la idea de crisis continua. La crisis es médula de conflictos entre valores humanos y valores de neto corte económico:

El conflicto entre progreso y cultura ya fue detectado el siglo pasado por el sociólogo Tonnies: el progreso tecnológico e industrial tiende a la liquidación de una integración social sobre la base de valores éticos, religiosos o estéticos; en su lugar emerge la sociedad como organización técnica (...).(Subirats, 218)

Dentro de este complejo juego de fuerzas sociales y

la vida cotidiana y el pensamiento norteamericano: "No fueron los norteamericanos los primeros que desarrollaron la moderna tecnología maquinista, pero son los que la han llevado más lejos y los que mayor afinidad han mostrado por ella. (...) Están tan orgullosos de sus "milagros de producción", como estaban los ingleses de que sus ideas fueran el "taller del mundo". La Gran Tecnología ha sido para los norteamericanos, lo que la Cruz para el Emperador Constantino: *in hoc signo vincas*." (107)

²⁹. Hans Blumenfeld ("La metrópoli moderna" en *La ciudad*, edición de Scientific American, Madrid: Alianza, 1969) diferencia a la metrópoli moderna de la ciudad tradicional en varios aspectos: su población es hasta diez veces mayor que la de la mayor ciudad preindustrial; debido al transporte moderno su perímetro es hasta cien veces mayor que el de las más populosas ciudades de tiempos pasados; fundamentalmente la metrópoli constituye un complejo de distritos urbanos y espacios libres. Por otra parte, Manuel Castells (en *La cuestión urbana*, Madrid: Siglo XXI, 1974) caracteriza a Nueva York como una *metrópoli nacional*, definida preferentemente por su actividad financiera.

económicas, la Primera Guerra Mundial surge como un monstruo que pone en tela de juicio los principios racionalistas del progreso.

2.2. La guerra, ruptura y ratificación del progreso en la vida bursátil

En las primera décadas de este siglo Estados Unidos vivía un clima de prosperidad económica que se vio acrecentada con las exigencias industriales -de toda índole- generadas por la Primera Guerra Mundial. Estados Unidos había adquirido el rango de primer país industrial del mundo. La Primera Guerra cambia el mapa económico del mundo: al quedar detenida la producción de los países beligerantes europeos comienza a extenderse el expansionismo de las exportaciones estadounidenses. Aprovechando los recursos crediticios facilitados a los países en conflicto, deja de ser nación deudora y se convierte en acreedora; de este modo, su solidez financiera va acrecentándose en forma paulatina. Europa se transforma en subsidiaria de Estados Unidos, no sólo a raíz de los ingentes préstamos recibidos, sino en cuanto a sistemas adoptados por los norteamericanos durante el conflicto. Las finanzas, la industria y, por ende, la economía estadounidenses se instalan en Europa para solventarla y resolver sus problemas.

A los efectos de cumplir con las demandas requeridas por las Naciones Aliadas, llevó la producción en masa a planos extraordinarios, aprovechando al máximo el empleo del maquinismo. Pudo así dar satisfacción a los compromisos contraídos, poniendo

simultáneamente su técnica productiva a la cabeza de todas las naciones. La *producción en masa* derivaba de un tipo *standard*; por lo tanto, el producto en enormes cantidades cubría los pedidos. Esa imponente *producción en serie* los situaba, con su Bolsa y con sus Bancos, con sus industrias y negocios, en un lugar inigualado de privilegio. Finalizado el conflicto bélico, los países europeos procuran recuperar sus mecanismos de producción y, de ese modo, subsanar la maltrecha economía. En 1928, logrado el autoabastecimiento (donde coinciden espléndidas cosechas en ambos continentes), a los Estados Unidos se le presenta un grave problema: ya no puede exportar. La inflación invade la economía; los valores de la Bolsa (en declive alarmante) y los bancos comienzan a mostrar signos de inestabilidad. En el mes de octubre de 1929 el edificio financiero del país se derrumba. La cuestión social es urgente en 1930. Nada detiene el pavoroso desastre provocado por el brusco cambio de situación (de un nivel de vida próspero se pasó a un estado de indigencia). En este mismo año continuaban quebrando miles de bancos y las exportaciones se hacían en cuotas mínimas.³⁰

La catastrófica situación social invade las calles de una Nueva York sumida en la contradicción económica que pone en veredas distintas la producción y el complejo juego financiero.

³⁰. Para profundizar en esta cuestión consideramos de interés el trabajo de T.C. Cochran, *Estados Unidos en el siglo XX. El sistema socioeconómico*, Buenos Aires: Paidós, 1975. Extenso análisis de los procesos de desarrollo industriales y financieros que ubican a Estados Unidos a la vanguardia tecnológica y económica. Por otra parte, Brian J.L. Berry en *Consecuencias humanas de la urbanización*, Madrid: Pirámide, 1975, examina la diversidad de problemas que provienen de las crisis económicas, del creciente movimiento de urbanización en la sociedades modernas.

En este escenario, entre la demencia del fracaso y la fascinación de un progreso en crisis, se encuentra un Federico García Lorca que con ojo andaluz re-construye la metrópoli. La escritura busca, entre la multitud y la soledad, la otra ciudad: la de los silencios, la de lo pequeño, la ciudad extraviada entre los pliegues del exceso y la inestabilidad.

La aparente solidez de la obra del progreso da indicios alarmantes de su inestabilidad. Exhibe sus fisuras. En esas zonas inseguras, entre las grietas de una sociedad que procura mantener una fachada resplandeciente, entre las filtraciones de un rostro verdadero, la mirada del poeta andaluz construye una *otra ciudad*: la "Nueva York de cieno", la "Nueva York de alambre y muerte".³¹

2.3. La metrópolis y los nuevos códigos (el signo merodea entre cúspides y abismos)

En una ciudad como Nueva York donde se destruyen rascacielos aún en perfecto funcionamiento sólo para dejar lugar a construcciones nuevas, más rentables, la idea de que la proyectualidad es el carácter peculiar del hombre libre acaba por ser puesta en crisis: la renovación acelerada es más bien obra de los automatismos del sistema; aquello que se convierte en verdaderamente humano es el cuidado de lo que ha sido, de los residuos, de las huellas de lo vivido.

Gianni Vattimo 32

Pensar la problemática de la gran ciudad del siglo XX es emprender una necesaria travesía por las intrincadas avenidas del progreso. En cada esquina hallaremos sugestivas aristas que el tiempo se ha dedicado a pulir hasta dejar entrever los rostros

³¹. "Oda a Walt Whitman" (220)

³². Gianni Vattimo, *Más allá del sujeto. Nietzsche, Heidegger y la hermenéutica*, Barcelona: Paidós, 1992, 13.

de un incommensurable esfuerzo: el de la gente, toda la gente que sobrellevó las inclemencias de los cambios. Rostros ocultos, historias que brotan debajo del cemento, entre la escasa tierra de un cantero, en algún barrio o en el céntrico espectáculo del neón. Pensar la ciudad es una tarea que suele producir callejones estrechos y, simultáneamente, nexos que conducen a otros interrogantes, a las preguntas que jamás pierden vigencia y se renuevan en el acto mismo de pensarlas. Allí, en el epicentro, sin poder despojarse del asombro, el hombre sigue siendo la principal cuestión. Su pensamiento enhebra la sin respuesta de todos los tiempos o, mejor dicho, la siempre pregunta: movimiento que debería llevarnos a la reflexión en cada una de las esquinas de un progreso que exhibe el drástico peso de sus fisuras.

Indudablemente, el hombre del siglo XX ha generado nuevas y diferentes posibilidades de percepción. La ciudad produce sus propios mecanismos de comunicación, códigos netamente urbanos que es menester descifrar para transitarla. Carteles, señales viales, prohibiciones... fundan el entramado de la relación humana; sonidos de diversa intensidad, luces nocturnas que colorean publicitariamente el húmedo asfalto... engendran estímulos constantemente. La ciudad intrinca los espacios en el acelerado impulso del *progreso*. El hombre, detenido en la esquina, observa automatizado las *órdenes* del medio, articula un movimiento y especula con el tiempo: es otro, un otro entre los otros. La metrópolis traza senderos de tránsito permitido entre las redes de las prohibiciones; de este modo, la idea de no interferencia en la *circulación* de los demás es compatible con la noción de despersonalización y tributaria de la apatía.

La ciudad, como punto de anclaje de lo moderno, se configura en la dimensión donde la historia del hombre es la historia misma de la ciudad. La memoria suele acumularse en archivos para erradicar su peso de las mentes; así, el olvido *oxigena* y el hombre prosigue con su cotidiana tarea de sobrevivencia en pos de emparchar las grietas en el monumento de la *civilización*. Como habitantes del siglo XXI, la problematización de la noción de progreso puede aparecer como una tarea sumamente necesaria o como un devaneo infructuoso. La colisión entre una modernidad siempre problemática y una posmodernidad que por esencia es confusa nos ofrece un terreno fértil para la reflexión, nunca sencillo y diáfano -la reflexión proviene de la dificultad y del desafío-, pero ampliamente poblado de una multiplicidad de cauces que permiten el debate. Indudablemente, la gran urbe es la imagen misma del progreso; entre sus edificios se consolida un pensamiento hegemónico que se postula como único válido frente a otras posibles expresiones culturales (constituyéndose, así, manifestaciones marginales del poder central). La conformación de una hegemonía cultural se encuentra vinculada directamente con los procesos económicos del capitalismo y sus secuelas.

La ciudad compone sus códigos como mapas necesarios para transitar nuevos modelos de vida. La ciudad es, pues, un hecho cultural, convirtiéndose en objeto de estudio y en foco de cuestionamientos. La emergencia de un lenguaje propio le otorga rango de universo donde sus habitantes requieren de un entrenamiento para descifrar constantemente signos, apropiarse de convenciones, reconocer símbolos... Graciana Vázquez

Villanueva³³ retoma la idea de Víctor Hugo para quien "la ciudad es un libro":

La ciudad es un horizonte. A partir de ella surgen y fluyen lenguajes múltiples, arbitrarios y condensatorios. (...) La aversión a un mundo "desnaturalizado" y la búsqueda de una relación con la naturaleza muestran que más allá de utopías y realidades, de órdenes reglamentaristas y programáticos, el lenguaje del urbanismo trasciende el campo de los especialistas urbanos (arquitectos, ingenieros, urbanistas) para llegar a los filósofos, sociólogos, estudiosos del arte, semiólogos. Desde Owen y Fourier a Engels, desde Ruskin y Mumford a Heidegger, el problema de la ciudad se constituye en una cuestión esencial que se reflexiona a partir de sus juegos de significaciones, tal vez porque, como sugiere Mumford, la mente adquiere forma de ciudad y, a su vez, la formas urbanas condicionan la mente. (134)

La cuestión de los nuevos códigos impuestos por la metrópoli moderna genera modos de pensamiento y actitudes en los sujetos que deben asimilar las leyes de convivencia (o de supervivencia?). Estas nuevas actitudes se relacionan con el diseño de los espacios urbanos, su distribución en la ciudad, su función y sus posibles destinatarios. Los suburbios en la ciudades industriales y la delimitación de los espacios libres, la impetuosidad de las avenidas y las dificultades del transporte (la aparición del automóvil modificó sustancialmente los ritmos de la vida urbana) constituyen algunas de las problemáticas de la metrópoli de Occidente. Todo ello traza líneas en un lenguaje

33. Graciana Vázquez Villanueva, "El lenguaje de la ordenación urbana" en SYC núm. 5, Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, 1994, 133/146. La autora abre su artículo con un epígrafe de Lewis Mumford que alude a la ciudad como centro que reúne en forma integradora la experiencia humana, la cual se transforma en signos y símbolos: "La ciudad, tal como la encontramos en la historia, es el punto de concentración máxima del poderío y de la cultura de una comunidad. La ciudad es la forma y el símbolo de una relación social integradora. Aquí es donde la experiencia humana se transforma en signos visibles, símbolos, normas de conducta y sistema de orden (La cultura de las ciudades)". (133)

que constantemente redefine sus códigos ajustándose al cambio, al paso del tiempo, a la construcción-demolición que vertiginosamente modifica paisajes en la obra de un conflictivo progreso.

El éxito de los proyectos industriales lleva implícito el crecimiento demográfico y los movimientos migratorios internos ligados a las necesidades de tipo laboral; tal desarrollo tiene como contracara los múltiples conflictos derivados de las aglomeraciones y la explotación. El crecimiento hipertrófico de las urbes genera la tensión entre periferia y centro; el suburbio se yergue como espacio donde *el distinto* (el extranjero, el negro, el pobre: las minorías étnicas y sexuales) se refugia y construye códigos de supervivencia. La geografía de la marginalidad adquiere una significación que deambula entre el desasosiego del riesgo y el impulso de una insistencia que surge de la misma crisis. La ciudad moderna parece sustentarse en esa tensión, en la constante puja que mezcla la pérdida con la búsqueda.

La transformación urbana impone la imprescindible necesidad de la adaptación; el hombre debe generar otros modos de decodificar su entorno, debe modificar costumbres y ajustarse a otras para acceder a roles preestablecidos. Dentro del entramado de las diversas fuerzas de cambio -la tecnología desafiante, las imperiosas políticas sociales, las nuevas tendencias urbanísticas, etc.-, el individuo es blanco de un asedio constante.

El progreso propone redes de signos que articulan el sistema de una modernidad fascinada en sí misma; el ideal de prosperidad

económica y los sinuosos cauces de una cultura atormentada por la crisis de los fenómenos sociales diseñan la compleja trama de los códigos modernos donde la noción de crisis se manifiesta como elemento sustancial de tal entramado. Eduardo Subirats examina el desarrollo social-tecnológico a la luz de conceptos que se articulan íntimamente en la construcción de un *nuevo mundo*:

La idea de modernidad surge al mismo tiempo que la de progreso, y está indisolublemente unida a ella. Ya desde un punto de vista semántico lo moderno se identifica con lo nuevo y presupone, con ello, un principio revolucionario de ruptura, esto es, de crítica, renovación y cambio. La modernidad es una edad histórica de transformaciones y quebrantamientos; es consustancial con la crisis. Modernidad, crisis y progreso son los términos de la ecuación que distingue a nuestro tiempo." (218)³⁴

La ciudad de Nueva York, la gran metrópoli del nuevo Occidente tecnológico, amplía sus fronteras; los suburbios exhiben su capacidad para albergar la disparidad de idiomas y de deseos, la gran plaza mercantil acentúa la dramática escenificación del desarrollo. La expansión de los límites es, simultáneamente, la cerrazón de otros espacios: los de la subjetividad (dependientes ahora del porvenir de un código articulado desde signos eminentemente semantizados en la noción de una economía moderna y desafiante), los de la comunidad (pensando esta noción como sistema solidario de convivencia). Obviamente, estos espacios funcionan de manera interdependiente,

³⁴. Eduardo Subirats destaca la magnitud de la noción de crisis en su estrecha relación con la modernidad: "La palabra crisis señala una profunda escisión, fragmentación y disolución interior de nuestra cultura bajo los diversos factores sociales, tecnológicos y económicos que la condicionan. La crisis señala más bien la desintegración profunda de la conciencia moderna del pensamiento del XVII hasta nuestra época." (en Nicolás Casullo comp., 220)

pues si se afecta uno el otro padece el cambio.

El espacio del sujeto es una zona siempre en peligro de derrumbe. La construcción de una supervivencia parece constituirse en un hábito de la cotidianidad. La inestabilidad es el punto de flexión de las significaciones dentro de los mecanismos de una urbe que crece descontroladamente tras la promesa -o fantasía- de un progreso indefinido.

La ciudad de Nueva York se constituye en modelo de la civilización³⁵ occidental. Adquiere todos los rasgos atribuibles a la gran metrópoli, símbolo surrealista de la decadencia. De este modo, el mundo urbano de Poeta en Nueva York tiene como cimientto el conflicto *terminal entre lo cultural y lo natural*. La colisión entre ambas nociones genera una crisis de significación, basada en la tensión entre *destrucción y vida* cuyo núcleo es la representación de lo apocalíptico. Tales nociones funcionan desde una *subversión en los modos usuales de percibir*

³⁵.El concepto de *civilización* puede analizarse teniendo presente sus dos posibles acepciones: la primera, hace alusión a las conquistas de vida logradas en las ciudades o Estados organizados. En la segunda acepción, el término *civilización* se torna sinónimo de cultura. El concepto también se utiliza de modo más restringido: conquistas externas del hombre, materiales e intelectuales; por otra parte, se reserva el término cultura para las conquistas interiores, sociales, políticas, artísticas, etc. Esta distinción ha originado interesantes especulaciones filosóficas. Para Spengler la civilización es la fase decadente de la cultura, cuando ésta se torna estéril, mecánica y repetitiva (problemática desarrollada en *La decadencia de Occidente*, Madrid: Espasa Calpe, 1940). Por otra parte, Weber plantea una distinción analítica entre cultura y civilización: difieren en su modo de transferencia. Mientras que la civilización se constituye en relación a un orden utilitario y está sujeta a criterios de eficacia; la cultura es el centro de los valores, del estilo, de las ligaduras emocionales y de las aventuras intelectuales ("Proceso de sociedad, Proceso de civilización y movimiento de cultura" en *Sociología de la historia y de la cultura*, Buenos Aires: Galatea Nueva Visión, 1957).

y registrar la realidad. Aspecto fundamental es la presencia de rasgos escriturales ligados al surrealismo.³⁶ Estos rasgos actúan desde la estimulación de zonas de significación que dislocan la convención lingüística. Las inusuales relaciones interléxicas son piezas primordiales en el proceso de producción de sentido: lo tradicionalmente discordante se asocia, el plano único estalla en una pluralidad de imágenes, el espacio textual se convulsiona para fundar una singularidad estética que lleva la marca surrealista. Así, la capacidad semántica de los vocablos parece multiplicarse en la solidaridad con otros, creando sorprendentes posibilidades de acceso a un universo lingüístico en constante mutación.

Nos interesará observar aquí los modos de representación de una ciudad-mundo. La escritura de *Poeta en Nueva York* edifica una metrópolis a través de la captación de esa multiplicidad de elementos dispersos que componen el tejido de una urbanidad en constante proceso de cambio. Nos interesa penetrar en la textualización de una Nueva York que adquiere espesor poético desde la estética surrealista. Lorca levanta la ciudad con los materiales que le provee la óptica de una transgresión artística que se convierte en estrategia de producción. Para ello creemos pertinente revisar algunos conceptos acerca del surrealismo y, particularmente, sobre el surrealismo en España. De todo ello dará cuenta, sumariamente, el capítulo siguiente.

³⁶. Cuestión que analizaremos en la tercera parte de la tesis.

3. Acerca de la vanguardia y del surrealismo español

Todo fluye y cambia perpetuamente. Nunca podremos bañarnos dos veces en el mismo río. Retomar estos principios órficos, dar un alcance actual a las máximas de Heráclito, concebir el cambio como la única realidad, supone aproximarse más al mundo fluyente donde muestran su relatividad, mejor aún, su inanidad, las pretensiones de permanencia e invariabilidades estéticas.

Guillermo de Torre, *La aventura y el orden*³⁷

Mediante la utilización de técnicas escriturales, la obra de arte vanguardista pone al descubierto su carácter de artefacto. Exhibe su calidad polimórfica, la condición plural de sus componentes, su resistencia al canon, su ataque a la normativa. Desarticula la coherencia y postula sus propios parámetros de codificación. Permite el ingreso de elementos nuevos -y desconcertantes- al campo poético; materiales lingüísticos dispares que participan de la puesta en crisis de las formas estrictas de la retórica tradicional. Cuestiones todas que responden a una crisis que pone en tela de juicio los principios de racionalidad, inteligibilidad, orden y comunicación.³⁸

El acto escritural se convierte en el espacio donde lo fragmentario, lo discontinuo llevan a la *escena poética* la multiplicidad, la pluralidad -como formas de percepción y registro de una «realidad» siempre fluctuante-. Una de las marcas que caracterizan a la obra vanguardista es la ruptura de las

³⁷. Guillermo de Torre, *La aventura y el orden*, Buenos Aires: Losada, 1960, 23.

³⁸. Laura Scarano ("Las aporías de la vanguardia: asedios inconclusos", *Reflejos*, núm.4, dic. 1996, 31-37) analiza la problemática de la vanguardia pensándola como un "ejercicio de la crisis, autoconciencia operante y experimentalismo iconoclasta", constituyéndose estos rasgos en las "imágenes que dibujan acabadamente el gesto vanguardista." (33)

pautas normativas, activando una contra-gramática que libera al lenguaje de los marcos de codificación convencionales.

La revolución vanguardista va más allá de lo estrictamente artístico; la revisión de los valores sociales vigentes hasta el momento lleva implícita un cambio de *cosmovisión*, un cuestionamiento que problematiza nociones hasta el momento consideradas como absolutas. Problematicación que genera un corte epistémico³⁹, pone en conflicto las perspectivas ideológicas de la sociedad (su moral, su estética, *los modos de pensar la realidad...*).

La obra poética de Guillaume Apollinaire, por ejemplo, captó la *conmoción* de los profundos cambios producidos a principio de siglo. Su interés por la *novedad* introdujo en el campo de la escritura elementos netamente vanguardistas⁴⁰: términos que

³⁹. Antonio Monegal (en "La «poesía nueva» de 1929: entre el álgebra de las metáforas y la revolución surrealista", publicado en *Anales de la Literatura Española Contemporánea* Nº16, 1991) caracteriza al Surrealismo "como movimiento que se define por una ideología, por una poética y, por encima de todo, por un proyecto epistemológico. Lo que busca es acceder a un estado de conciencia que integre en un todo absoluto, en una surrealidad, los órdenes de la realidad que para nuestra razón son aparentemente irreconciliables. La vertiente ideológica que este principio implica es el rechazo de un orden social fundado en una lógica parcial y falsa, y la disolución de las barreras entre arte y vida." (59)

⁴⁰ En otra parte de su trabajo, Monegal procura clarificar las nociones de vanguardia y de surrealismo: "Hablar de vanguardia es un paso previo a poder hablar de surrealismo. En principio, se debería dar por sentado que para que una poesía sea surrealista ha de ser también vanguardista.(...) El vanguardismo, como el surrealismo, fue en su momento más que una etiqueta crítica, tuvo sus exigencias propias, que permitían distinguir a los movimientos entre sí y del resto del «arte nuevo». (p.58) Para Monegal las vanguardias "marcan un punto de inflexión", dentro de la crisis que explota "con la deblacle de la Guerra Mundial (...) que no puede reducirse a su novedad, pues implica una quiebra de orden epistemológico: *la bancarrota de la economía del sentido*".(60)

aluden a la evolución científica, innovaciones gráficas, ruptura de las formas tradicionales, anulación de signos de puntuación (entre otros aspectos que analizaremos en el desarrollo del presente trabajo). Sin duda, Apollinaire produjo modificaciones sustanciales en el terreno poético (el principio de un cambio que habrá de ser continuado por el Dadá y profundizado por André Breton y su grupo con el Surrealismo). Relacionado con Pablo Picasso practica el Cubismo, estética que postula una quiebra de los preceptos de la perspectiva clásica. Esta transformación de la visión genera en el discurso la manifestación de la *multiplicidad* mediante el despliegue de la *simultaneidad* en el espacio. El espacio poético -a semejanza del pictórico- modifica sustancialmente la disposición de los elementos; así, se lleva a cabo una revolución tipográfica, otorgándole significación al manejo gráfico de los textos. La libertad formal, la eliminación de las censuras de la normativa tradicional, la apertura conceptual -que permite la fluidez de ideas en una escritura que multiplica sus posibilidades de significación- se constituyen en fundamentales antecedentes para el Movimiento Surrealista.

Conceptos tales como el de la *relatividad* -que modifica la percepción del tiempo y su plasmación artística-, la *simultaneidad* -donde la idea de la profundidad modifica la cuestión de la perspectiva-, la experimentación con el *lenguaje transracional*, la utilización de recursos rupturistas -*collage*, *montaje*- constituyen los aspectos fundamentales que llevan a la modificación en la concepción del arte.

La vanguardia -entendida como fenómeno estético contemporáneo- marca una *crisis*, un momento de cambio donde se

cuestionan convenciones, donde la tradición literaria sufre una crítica ante el estallido de lo *nuevo*. Así, el lenguaje transita un terreno inexplorado, lugar para el *desborde y el experimento*, espacio donde la palabra intensifica sus potencialidades en pos de una *revolución estética*.

Para Hugo Friedrich⁴¹ el cambio sustancial que adviene en la poética tradicional y la transforma se corporiza en una "lírica moderna" donde *la oscuridad deliberada y el hechizo de la ininteligibilidad* son los aspectos nucleares (que identifican a esta nueva práctica escritural). Todo ello se asocia a la conformación del poema como entidad autosuficiente, cuyo significado se constituye a partir de diversas direcciones, determinando un *tejido de tensiones*. Para Friedrich estas «tensiones» se caracterizan por ser disonantes, manifestándose ciertos rasgos de "origen arcaico, místico y ocultista" que actúan en contraste con "un agudo intelectualismo". El tratamiento de la realidad constituye un aspecto determinante para el crítico: ya no se la tratará de "modo descriptivo" sino que será transformada hasta convertirse en "algo extraño a nosotros"; lo cual conlleva la distorsión de los órdenes espacial, temporal, material, espiritual... Para el crítico resultan aspectos centrales de la nueva escritura el carácter polifónico y la autonomía de la subjetividad, el dramatismo agresivo (constituido a través de temas contrapuestos y yuxtapuestos que determinan una relación nueva con el lector), *la descomposición de la sintaxis*.

⁴¹ Hugo Friedrich, "La lírica contemporánea: disonancias y anormalidad" en *La estructura de la lírica moderna*, Barcelona: Seix Barral, 1974.

La posibilidad de *sugerir* es la característica básica que identifica a la *poesía contemporánea* (Baudelaire marcaría el inicio de esta práctica.), relacionada íntimamente con lo que Bousoño⁴² denomina "técnicas de implicación". Así, se efectúa una desestabilización de la lógica y se enfatiza el vínculo con otras artes (como en el caso de Verlaine y su relación con la música); todo ello está puesto al servicio de la «intensidad expresiva». Los elementos fundamentales de la «técnica de implicación» se constituyen en la supresión de puentes, conectores lógicos, en la erradicación de la anécdota en la poesía. De este modo, lo sugestivo está relacionado con una mayor intensidad expresiva y una brevedad poemática.

Los juegos lingüísticos (por ejemplo, las oscuras referencias deícticas que impiden al lector construir un acto enunciativo coherente) constituyen para Jonathan Culler⁴³ uno de los aspectos para acceder al conocimiento de la *poesía contemporánea*. La fractura del "mundo ordenado", la noción de sujeto perturbada por la imposibilidad de operar como fuente de la expresión poética, hasta llegar a los conceptos de Julia Kristeva (el paso del sujeto al no-sujeto) son los ejes sobre los que gira el análisis de Culler. El modo de trabajo con el lenguaje es para los críticos que hemos citado el núcleo de la problemática vanguardista. Así, también lo verá Saúl

⁴² Carlos Bousoño, Apéndice I y II en *Teoría de la expresión poética*, Madrid: Gredos, 1966.

⁴³ Jonathan Culler, "La poesía contemporánea" en *La poética estructuralista*, Barcelona: Anagrama, 1978.

Yurkievich⁴⁴: su investigación establece puntos de contacto entre la construcción textual y la profunda crisis de valores como marco socio-cultural en el que se habrá de producir una revolución estética. El análisis de Yurkievich focaliza la operatividad de las estrategias de composición vanguardistas y, a partir de ellas, caracteriza el poema como *excéntrico, politonal, polimorfo*, lo cual se asocia directamente con la ruptura de la continuidad lógica, postulando -de este modo- la *transgresión de todas las linealidades*. El collage constituye uno de los procedimientos estéticos fundamentales de la vanguardia, manifestación de *una poética de la discontinuidad y la disonancia*.

Para Yurkievich⁴⁵ la noción de crisis en la vanguardia se asocia directamente con la renovación profunda de las concepciones artísticas. Si bien el análisis de Yurkievich focaliza el caso hispanoamericano la lectura que realiza abarca la génesis y los procedimientos vanguardistas en general. El crítico examina la construcción de los textos a partir de la utilización de técnicas revolucionarias como la integración de otros discursos al terreno poético, por ejemplo el caso del publicitario y la diagramación del afiche.

Dentro de las divisiones que establece entre los diferentes tipos de vanguardia Yurkievich ubica al dadaísmo y al surrealismo en la *directriz pesimista*. Esta se caracteriza por la angustia existencial, la visión desintegradora, la belleza convulsiva, la

⁴⁴ Saúl Yurkievich, *A través de la trama. Sobre vanguardias literarias y otras concomitancias*, Barcelona: Muchnik, 1984.

⁴⁵ Saúl Yurkievich, "Los avatares de la vanguardia", *Revista Iberoamericana*, enero-junio 1982, 118-119.

coherencia neurótica... Todos estos aspectos están vinculados íntimamente con la *desacralización* a través de una visión negativa del hombre ante la crisis.

La idea de *ruptura* es el punto de partida que elige Noé Jitrik⁴⁶ para ingresar al terreno de la vanguardia. Como rasgos identificatorios de esta práctica señala: la constitución de grupos, la actitud crítica, los manifiestos y propuestas, las acciones extraliterarias, revistas, etc. Al referirse a los procedimientos poéticos Jitrik determina dos tipos de operaciones en el lenguaje: *des-trucción*, *des-cubrimiento* (de lo que estaba oculto, *adulterado por la cultura contra la que se lucha*). De este modo, observa cómo el trabajo textual da cuenta de dos perspectivas: la intuición, el análisis y establecimiento de procedimientos -rescate de los aspectos sintácticos, planificación-, y *la necesidad de relacionarse con la sociedad y la política*.

Jitrik examina cómo la vanguardia dibuja una travesía⁴⁷ reproductora de modelos y expresiva. Una travesía que se ha de caracterizar por la toma de conciencia del acto poético como autónomo. Conciencia que será, sobre todo, conciencia de la crisis. La *índole crítica* de la vanguardia es un aspecto medular

⁴⁶ Noé Jitrik, "Papeles de trabajo: Notas sobre vanguardismo latinoamericano", *Las armas y las razones*, Buenos Aires: Sudamericana, 1984.

⁴⁷ Noé Jitrik caracteriza a la vanguardia como una *travesía* (refiriéndose al caso de la literatura latinoamericana) que transita lo diverso "en un período determinado, con fuentes comunes en todas partes, y con una capacidad de seguir modelos de manera tal que da lugar a manifestaciones muy similares en espíritu en el Norte y en el Sur". En "La vanguardia en América Latina. Una introducción", trabajo inédito facilitado por el autor en el Seminario de actualización teórica, septiembre 1995, UNMdP.

para pensarla como práctica epistemológica renovadora, siempre dinámica y cuestionadora. Jitrik observa este punto en relación a una actitud reflexiva que focaliza como cuestionamiento el *aparato literario y la imagen de un nuevo mundo*. La acción crítica de la vanguardia constaría de dos aspectos centrales: 1- *hacer entrar en crisis* y 2- *formular una crítica*. Todo ello conlleva una ampliación de lo interpretable.

El análisis de la noción de estrategia está ligada a la de vanguardia, ambas de origen militar. Esta lectura lleva a Jitrik a considerar que tales nociones tienen como eje fundamental la idea de un ordenamiento de acciones tendientes a un fin. El fin u objetivo se ha de planificar en un programa -siempre implícito en la obra- que lleva la marca de lo revolucionario. Marcas que se orientan hacia un cuestionamiento a la razón como organizadora del mundo social, marcas que pugnan por la libertad de lo inconsciente, por descubrir aquello que mantiene oculto la cultura hegemónica.

En un complejo trabajo Peter Bürger⁴⁸ procura desarrollar una *teoría de la vanguardia* examinando el carácter subversivo de la *nueva estética* que da como resultado un *nuevo objeto artístico*. Uno de los ejes de su investigación, en el que sitúa su primera tesis, versa sobre la reivindicación de la especificidad de la obra frente a la homogeneización de valores y la neutralización de los estímulos con que la institución garantiza la estabilidad cultural, vinculado con la renuncia a la organicidad y jerarquías de la forma. Ello constituye una

⁴⁸ Peter Bürger, *Teoría de la vanguardia*, Barcelona: Península, 1987.

crítica a las categorías esenciales del arte pos-romántico (clasicismo, realismo) y, fundamentalmente, subraya la especificidad del arte, lo que contribuye a afirmar su autonomía. La segunda tesis de Bürger se funda sobre la idea de *autocrítica*, observando que ésta tiene como objetivo el cuestionamiento de la institución arte. Aquí, el concepto de praxis vital cumple un papel protagónico al entrar en conflicto con la autonomía del arte burgués (si la autonomía es el atributo del arte burgués, a partir de ello se establece una estructura ideológica con la que colisionaría la vanguardia; ésta constituye la tesis nuclear de la teorización de Bürger). El intento de regresar el arte a *la praxis vital* está relacionado con los postulados bretonianos. El análisis de Bürger crea un modelo que no considera posibles variantes, sin tener en cuenta que los diferentes grupos vanguardistas adscribieron de un modo peculiar y diferente a los preceptos del Manifiesto, adecuándolos al contexto propio y recreando la utilización de las estrategias estéticas. La teoría de Bürger permite, pues, examinar el panorama general de la vanguardia. Pero luego debemos investigar cómo se presenta cada una de estas características en las diferentes circunstancias contextuales, lo que nos permitirá verificar el grado de adhesión de grupos y escritores al modelo "canónico" de la vanguardia, entendiendo por este el "caso francés" y su teorización bürgereana. Fundamentándose en el Segundo Manifiesto surrealista, Bürger ve reestablecida la relación praxis vital-praxis artística mediante una militancia de ruptura poética y política; enfrentándose, de este modo, con la postura adorniana que concibe a la vanguardia como arte autónomo.

La cuestión de la *inorganicidad* de la obra es, en cambio, un punto incuestionable en el trabajo de Bürger -ya sea en su oposición al estatuto de la obra de arte burgués como en la operatividad de sus recursos de composición-. Así, el *collage* asume un rol básico en la construcción estética: la forma vanguardista instaura una *concepción fragmentaria* de la unidad y la autonomía de las relaciones que la conforman. La idea de vanguardia se constituye como una categoría de la crítica para Bürger, una manifestación inseparable de la vida, un testimonio consciente del proceso de emancipación social.

La vanguardia problematiza la noción de *mimesis* mediante sus diversas estrategias de composición; para Luiz Cozta Lima⁴⁹ la descalificación de la *mimesis* se constituye en el núcleo del pensamiento vanguardista. Otro de los aspectos que considera identificatorios de esta práctica estética es el divorcio con el público, presente en los *Manifiestos surrealistas*, pero ya expresado en Baudelaire; lo cual implicaría un creciente alejamiento del artista del medio circundante -fenómeno que el

⁴⁹ Luiz Cozta Lima (en "Un concepto proscrito: Mimesis y pensamiento de vanguardia" en *Sociedad y discurso ficcional*, Río de Janeiro: Guanabara, 1986) examina la ruptura de la *mimesis* como una continuidad con el modelo romántico. La *mimesis* se consideró como una sumisión a una norma esclavizadora que coartaba el derecho de expresión individual; la singularidad del individuo, el yo ocupando el sitio de dios propone la idea del genio, del individuo que se aparta de lo común. También se impone la secularización de la experiencia religiosa. Según Cozta Lima este proceso crece desde los románticos hasta la aparición de los vanguardistas de las primeras décadas del siglo XX; entre estos dos períodos se concretiza la recepción artística de la modernidad. La ruptura de la *mimesis* es analizada en Apollinaire y en el énfasis del carácter creativo del cubismo -en oposición a la imitación-; el ataque al "lenguaje referencial" constituye el eje del estudio acerca de Huidobro; en Klee se examina la negación de toda forma imitativa -como condición básica de ingreso a la modernidad-.

crítico relaciona, también, con la expansión de las sociedades industrializadas-. Pero, a pesar de este divorcio, Breton no desea perder el contacto con la realidad. La figura de Freud y la escritura automática constituyen hitos para el surrealismo bretoniano, bases para el ataque al control de la razón y a la comunicación convencional.

Obviamente, el debate, las reflexiones, el análisis de la vanguardia no concluyen aquí. El tema es un espacio fértil para la investigación y la reflexión sobre el arte. Una constante y renovada interrogación que abre nuevos y desafiantes accesos al terreno poético-social.

3.1 El surrealismo en España

Abajo, estatuas anónimas,
Sombras de sombras, miseria, preceptos de niebla;
Una chispa de aquellos placeres
Brilla en la hora vengativa.
Su fulgor puede destruir vuestro mundo.
Luis Cernuda, "Los placeres prohibidos" (1931)⁵⁰

Otra de las instancias nucleares que se nos presenta en esta investigación es la constitución de un surrealismo en España, sus conexiones con el modelo francés, sus peculiaridades y, principalmente, la construcción de un discurso propio y diverso. Los críticos han adoptado diversas posiciones al respecto; hay quienes sostienen que la producción surrealista de la época sólo responde a la crisis personal de los autores, quienes aportan reflexiones acerca de los puntos de conexión con la poética

⁵⁰. Luis Cernuda, *La Realidad y el Deseo*, Madrid: Alianza, 1991, (72).

bretoniana, quienes ven en los poetas del período aspectos identificatorios que elaboran un surrealismo "a la española" (con elementos autóctonos distintivos). La problemática es amplia y así también los puntos de vista al respecto.

Vittorio Bodini⁵¹ sostiene que existe un "puñado" de poetas surrealistas, pero que se carece de una teoría e ideología, pues las ambiciones de los vanguardistas españoles tienen como meta, únicamente, la creación de un lenguaje poético. La postura de Bodini apoya la tesis de una producción poética surrealista, pero descarta cualquier intención rupturista a nivel ideológico. La problemática se sitúa en la configuración de rasgos que distinguen a los españoles de los franceses. Bodini procura esclarecer la cuestión mediante la noción de «*eje generacional*» sobre el cual gravitarían los poetas de la península. Por otra parte, Paul Ilie⁵² caracteriza a este momento poético como una "*modalidad estética*"; señalando, pues, que el surrealismo español configura una *modalidad*, una forma particular de existencia literaria.⁵³

⁵¹. Vittorio Bodini, "Característica y técnicas del surrealismo en España", publicado en *Historia y crítica de la Literatura Española. Epoca contemporánea*, Ed. de Francisco Rico y Víctor García de la Concha, T. V, Barcelona: Crítica, 1984, pp. 286-289.

⁵². Paul Ilie, "El surrealismo español como modalidad", en Rico, pp. 290-294.

⁵³. Paul Ilie (en la *Introducción a Los surrealistas españoles*, Madrid: Taurus, 1982) señala que "a diferencia de la situación en Francia, en España no se produjeron manifiestos o declaraciones de principios que describiera la teoría que se encontraba tras el surrealismo literario. Ni ningún grupo de escritores organizó un movimiento a fin de determinar la dirección de sus prácticas experimentales. Y, sin embargo, muchos poetas y novelistas conocían el surrealismo como una fuerza creadora de gran valor estético. Ellos exploran sus implicaciones artísticas con sutil originalidad, instrumentando

El amplio espectro de las diversidades estéticas determina para Brian Morris⁵⁴ los "distintos grados de temperatura e intensidad" con los que se manifestó el surrealismo en España. La puesta en crisis del lenguaje tendría como sustento el «mandato» bretoniano que basa la creatividad en "invertir la táctica tradicional de que el pensamiento genera la imagen"(3). La interrelación entre el mundo construido desde la pintura y el del texto poético es otro eje para la comprensión de esta estética. Morris asocia la obra de Magritte con la construcción de imágenes del poema lorquiano "Muerte" de Poeta en Nueva York, por ejemplo. Este fenómeno que vincula procedimientos en las diferentes manifestaciones artísticas es un dato importante para pensar el surrealismo español desde una concepción estética más totalizadora y no como casos de producción aislados.

Retomando el estudio de Bodini, nos detenemos en el examen de los procedimientos que constituyen una marca surrealista. El crítico puntualiza la búsqueda de otros lenguajes, en la relación con la práctica pictórica (Lorca realizó una exposición de dibujos en Barcelona en 1927, Alberti debuta como pintor antes que como poeta) como creación de otros medios para expresar lo subliminal, aspecto básico de la estética surrealista. Es lo que para Paul Ilie constituye una relación con *"la imaginería surrealista de Breton"*.

nuevos métodos que extendieron el alcance del surrealismo más allá de las implicaciones del manifiesto de André Breton de 1924." (10)

⁵⁴. Brian Morris, "El surrealismo epidémico: irrupciones en España", en Revista Insula 515, Madrid. (nov. 1989), pp.3-4.

Para Andrew Debicki⁵⁵ el acercamiento de la Generación del 27 al surrealismo se produce en el desarrollo de ciertos tópicos y procedimientos en común con los franceses, pero sin adoptar el "arte automático": la introducción de lo onírico, el culto a la imagen, el "efecto creador de la metáfora", la angustia existencial, y aquellos recursos de composición que tienen contacto con los utilizados por los ultraístas (por ejemplo, la enumeración caótica). Debicki analiza la Generación del 27 como conjunto, considerando la actitud ante la poesía y frente a la realidad. Según el crítico los poetas del grupo combinan dos aspectos que podrían parecer antagónicos: *poesía como "creación de algo nuevo"* (elaborada con materiales "reales transformados") y *poesía como "descubrimiento" y "comunicación" de lo "real"*.

García Gallego⁵⁶ toma como punto de partida para su análisis la recepción del surrealismo en Cataluña (zona que lo recibió primero y *con mayor intensidad*). Los antecedentes cumplen un papel fundamental, pues preparan el terreno para el cultivo posterior; así, el cubismo, el futurismo y, por último, el dadaísmo intervienen en la tarea. Dentro del mismo ámbito, las revistas sirven como difusión del nuevo ideario estético. Del mismo modo, Andrés Sánchez Robayna⁵⁷ realiza un estudio acerca de la práctica surrealista en Canarias. Oponiéndose al criterio

⁵⁵. Andrew Debicki, "Una generación poética", en *Estudios sobre poesía contemporánea (La generación de 1924-25)*, Madrid: Gredos, 1968.

⁵⁶. Jesús García Gallego, "La recepción del Dadaísmo y surrealismo en Cataluña", en *Insula 515*, Madrid (nov. 1989), pp. 3-4.

⁵⁷. Andrés Sánchez Robayna, "Hacia una perspectiva crítica del Surrealismo en Canarias", en *Insula 515*, pp. 29-30.

de Bodini que sostiene que no existe un ideario, Sánchez Robayna habla de "una adopción inequívoca de la poética surrealista", una "plena conciencia" del ideario bretoniano (29).

En otro trabajo, García Gallego⁵⁸ menciona la existencia de *grupos* que se propusieron influir directamente en la sociedad, lo que no le permite sin embargo afirmar la existencia de una *escuela* surrealista en España (la fallida constitución de un grupo surrealista en Málaga se sitúa dentro de las diversas problemáticas internas). Al igual que Sánchez Robayna, García Gallego señala la importancia de un «grupo surrealista organizado» llamado "Facción surrealista de Tenerife"; este grupo contiene una gran diversidad de prácticas estéticas: revistas (en el período correspondiente a los años 1925 a 1937 es importante el número de publicaciones), manifiestos, cine, pintura, literatura... Todo lo expuesto fortalece la tesis de la existencia de un surrealismo en España, aunque los intentos por conformar grupos sólidos y duraderos no hayan tenido éxito.

Sánchez Robayna focaliza los aspectos que le permiten afirmar la presencia de un *movimiento* en Canarias: participación de los poetas canarios en la Exposición surrealista del Ateneo, redacción de un documento conjuntamente con los franceses "cuya radicalidad no tiene paralelo en el mundo hispánico", fechado en 1935. En cuanto a los tópicos de tipo surrealista el crítico destaca la oscura visión del mundo y el carácter dramático, relacionándolos con la introspección psíquica, lo que Breton denominó "*las capas más profundas de lo mental*".

⁵⁸. Jesús García Gallego, "Introducción al Surrealismo", en *Surrealismo. El ojo soluble*, Málaga: Edición de Revista Litoral, 1987, pp. 11-21.

Volviendo al análisis de García Gallego, la caracterización del surrealismo en Cataluña cuenta con elementos de incuestionable valor revolucionario en el plano estético: Joan Miró, Salvador Dalí, Exposición Logicofobista (1936), interrelación de las prácticas artísticas ligadas al ámbito político («*Poesía y revolución*» de J.V. Foix, «*Contra la cultura burguesa*» de J. Miravittles, conferencias de Dalí (1930-1931): «*Posición moral del surrealismo*» y «*El surrealismo al servicio de la revolución*»). Todo ello constituye el fundamento sobre el cual García Gallego entiende el surrealismo como "un proyecto vital que trasciende lo estrictamente artístico para enfrentarse agresivamente a una estructura social que considera detestable" (26). Tal definición entra en conflicto con la postura de Bodini, pero hay que tener en cuenta que García Gallego circunscribe su estudio al ámbito de Cataluña, lo mismo que Sánchez Robayna con el caso de Canarias. No obstante tomar situaciones particulares, estos análisis permiten reconstruir circunstancias socio-históricas que, de un modo u otro, tienen relación con la totalidad.

El análisis de Debicki diferencia las actividades vanguardistas de los ultraístas (cuyo signo común es la protesta ante lo tradicional, la literatura como juego, la imitación de modelos extranjeros, el escándalo contra la ideología burguesa) con la producción de los poetas del grupo del 27. Los últimos no adhieren a este tipo de conductas y se ven influenciados por la tradición hispánica, por la "profundización de la interiorización". Otra de las diferencias sustanciales que distinguen al 27 de los ultraístas y surrealistas franceses es

la no elaboración de manifiestos. Este aspecto es fundamental.

La posición de Paul Ilie parece conciliar los polos opuestos llegando a un punto medio que tiene en cuenta la evolución del surrealismo español, sus conexiones con el francés y sus factores identificatorios -netamente españoles-. El aspecto central de su postura es demostrar la existencia de un continuum morfológico en la "morfogénesis de los nuevos modos"(43). Una de las características con las que Ilie identifica la poesía surrealista española es el descenso psicológico a esferas subyacentes (nexo con los franceses). El análisis de Ilie habrá de desembocar en la importancia de la no fragmentación del fenómeno del movimiento literario y la necesidad de observar la integración de sus modos; enfatizando que ningún movimiento surge por un "ex-abrupto". Por lo tanto, el surrealismo como "fenómeno modal" participa en "sistemas orgánicamente sintetizables". Es así como en el sistema español (el surrealismo) los constituyentes son isomórficos a un segundo sistema, el francés, determinado la existencia de un fenómeno orgánico desde el principio de analogía como sintetizante, según el planteo de Ilie.

De modo tal que la no elaboración de manifiestos, de «militancia» al modo francés no impide hablar de un surrealismo español que genera una modalidad propia, donde se cruzan las influencias de la poesía autóctona en vigencia y los procedimientos vanguardistas tendientes a crear un *producto estético revolucionario*.

Gustav Siebenmann⁵⁹ señala los aspectos compartidos con el

⁵⁹. Gustav Siebenmann, *Los estilos poéticos en España desde 1900*, Cap. XII y XIII, Madrid: Gredos, 1973.

surrealismo francés y, al igual que Debicki y Bodini, alude a la utilización de procedimientos (modos de adjetivar, tipos de metáforas) y aspectos recurrentes (expresión de angustias, sueños, obsesiones, visiones ruinosas) que se transforman en ejes temáticos. Coincidentemente con lo expuesto por los críticos antes citados, Siebenmann observa que el surrealismo español no siguió el punto programático más "antiartístico" del manifiesto de Breton: el automatismo. Por el contrario, existe en la poesía española lo que el crítico denomina "*lógica interna*" (aspecto que ejemplifica con la estructuración interna y externa de los poemas más extensos de Alberti, Lorca y Aleixandre).

La existencia de una "*lógica interna*" y, simultáneamente, la ruptura de las pautas formales (liberación de la métrica y rima) plantea una complejización en el terreno discursivo: tradición de la metáfora e intención de ruptura de los cánones tradicionales. Cuestión que nos lleva a considerar lo expuesto por Antonio Monegal, para quien existiría una "ilusión de automatismo", generado por un efecto de lectura, sin determinar la existencia del automatismo como método de escritura. El crítico sostiene que en "el caso español [...] está claro que los rasgos vanguardistas de Alberti, Cernuda, Aleixandre y Lorca no sólo son atribuibles al surrealismo, sino también al creacionismo. En concreto la poética de la metáfora, que Ortega identifica como un rasgo determinante de la poesía del momento, encuentra su fuente inmediata en el propio vanguardismo y su otra «French connection», el cubismo literario de Apollinaire y de Reverdy. Es inevitable que en la *nueva poesía* resuene el eco de L'Espirit Nouveau. Se inserta en una voluntad de innovación, pero

también en una tradición muy precisa, cuyos antecedentes españoles incluyen a Juan Ramón Jiménez, a Ramón Gómez de la Serna, a Góngora y hasta a Bécquer" (61).

Al igual que Monegal, Juan Manuel Rozas⁶⁰ observa la interrelación entre lo tradicional y lo vanguardista, señalando que Guillén, Lorca, Cernuda, Aleixandre y Alberti

se vieron y fueron vistos en su tiempo como algo nuevo. Cabe entonces hacerse una contrapregunta: ¿por qué, si era tan sencillo emplear la denominación de generación de la vanguardia, no ha cuajado entre la crítica? Por una razón de peso. La generación, si se puede y debe llamar la *generación de la vanguardia*, se puede llamar también *generación de la tradición*. No rompe con el pasado inmediato -J.R. Jiménez, R. Gómez de la Serna, Ortega, D'Ors- ni mucho menos con el lejano, siendo una de las metas fundamentales el resucitar escritores y tendencias del Siglo de Oro (...). Y así se produce un fenómeno, tal vez único en nuestra historia, de un *equilibrio perfecto, armonioso, entre lo antiguo y lo nuevo*. (273).

La escritura surrealista, según lo señala Siebenmann, planteó profundos cambios en la constitución de la poéticas españolas de la época: liberación de límites formales y «técnica creadora». Es Lorca, con Poeta en Nueva York, quien -como lo destaca el crítico- está notablemente más cerca de la teoría surrealista, comparándolo con la escritura de otros poetas españoles del momento.

Según Juan Cano Ballesta⁶¹, el contacto de la Generación del 27 con la vanguardia se produce mediante el común denominador de ciertos postulados cercanos al ideario vanguardista: carácter minoritario, aspiración a lo universal, conceptismo, etc. A lo

⁶⁰. Juan Manuel Rozas, "La generación vanguardista", en Rico, pp. 269-274.

⁶¹. Juan Cano Ballesta, *La poesía española entre la pureza y la revolución (1930-1936)*, cap. I y II. Madrid: Gredos, 1972.

que se suma, fundamentalmente, el aspecto técnico, punto de enlace sobresaliente.

Esta dualidad de la estética surrealista española (tradición de la poesía pura-estrategias surrealistas) aparece examinada, también, en este análisis de Cano Ballesta, para quien el «ideal purista» se convierte en presagio de un profundo cambio. Philip W. Silver⁶² examina esta dualidad tomando como línea de análisis la tradición poética española, caracterizándola como «retraída», apartada del resto de las otras tradiciones europeas, además de señalar la carencia de teorías poéticas explícitas. Esta observación de Silver puede ser relacionada, en el caso del surrealismo español, con la falta de manifiestos y la no conformación de un movimiento con pautas estéticas en común.

El estudio de José Carlos Mainer⁶³ enfoca la circunstancia socio-cultural que rodea a la constitución de las vanguardias; dentro de este amplio análisis el crítico examina el concepto de vanguardia a la luz de las consideraciones de la época, la situación política de la Europa posterior al 18 y, desde allí, observa el caso español. Realiza una importante distinción entre dos vanguardias: la de "*los felices veinte*" y la que corresponde a "*los hoscós treinta*". La vanguardia de los veinte se caracterizaría por la "alegría inicial" del descubrimiento, el testimonio de un mundo banal y apresurado; en tanto que la vanguardia de los treinta está acompañada por una aguda crisis de identidad, junto con el predominio de los valores del

⁶². Philip W. Silver, *La casa de Anteo. Estudios de poéticas hispánicas*, Cap. I y V. Madrid: Taurus, 1985.

⁶³. José Carlos Mainer, *La edad de Plata (1902-1936) Ensayos de interpretación de un proceso cultural*. Madrid: Cátedra, 1987.

compromiso sobre los preceptos de la década anterior.

La caracterización de Mainer nos permite situar a la producción surrealista española dentro de la vanguardia que corresponde a "*los hoscós treinta*", salvando las distancias que separan la poética de la península con el resto de Europa. Mainer toma la "crisis personal" de García Lorca como criterio para definir su obra, *Poeta en Nueva York*, -texto que fue publicado después de la Guerra Civil-. El tema de la "disociación de la personalidad", las máscaras, la idea de persecución y de muerte son los ejes sobre los cuales, según observa el crítico, se construye el mundo de la obra surrealista de Lorca. Para Mainer este libro es el primero español en donde el verso libre y sus recursos alcanzan madurez, a lo que suma la importancia de la constitución surrealista del discurso.

Anthony Geist⁶⁴ determina la existencia de "tres momentos paradigmáticos en la Generación del 27: la «pureza» o «deshumanización» de los primeros veinte, el surrealismo, al filo de la nueva década y el compromiso con la República y la guerra civil. Su trabajo gira en torno a la "convicción de que el 27 no se entiende sin inscribirse dentro de un contexto vanguardista" (53). Con respecto a las fuentes, observa la confluencia de Góngora y Quevedo, de los cancioneros y romanceros del siglo XV y XVI, de Mallarmé, Gómez de la Serna y del ultraísmo. En cuanto a la obra surrealista de Aleixandre y de Lorca toma como aspecto distintivo la ruptura del discurso racional; se trataría de una escritura que no es susceptible de traducción o paráfrasis

⁶⁴. Anthony Geist, "El 27 y la vanguardia: una aproximación ideológica", en *Cuadernos Hispanoamericanos* 514-515, Madrid, abril-mayo 1993, pp. 52-64.

racional: "es una poesía que llamaría Walter Benjamin de «carácter balístico»: choca violentamente con nuestro código lingüístico normal" (61).

El surrealismo «puro», en sentido estricto, como lo señala García Gallego, sólo existió en París, representado efímeramente en algunos compañeros de André Breton, aquellos que pudieron reunir simultáneamente las difíciles exigencias del *Manifiesto*. Pero esto no impide, como bien destaca el crítico, colocar a la producción española dentro del surrealismo internacional, tratándose de obras "perfectamente equiparables" a las realizadas en Francia (como es el caso de Dalí, Buñuel, Picasso, Domínguez, entre otros). Sin embargo, existe una negación de ciertos escritores españoles a aceptar las influencias surrealistas: Vicente Aleixandre reconoce la influencia freudiana, pero no la surrealista; García Lorca niega el uso del automatismo. Según García Gallego esto responde a actitudes asociadas con la idea de "descalificación" del aspecto creador de poeta. No obstante, se tratan de productos estéticos que responden a estrategias de composición surrealistas.

3.2. El surrealismo en Federico García Lorca

Toda poesía es una revolución por cuanto rompe las cadenas que atan al hombre a la roca convencional.

René Crevel⁶⁵

El complejo conglomerado de influencias provenientes de la filosofía y la psicología -como lo ha observado Dámaso Alonso

⁶⁵ "Breve antología del surrealismo francés", *Surrealismo. El ojo soluble*, Málaga: Edición de Revista Litoral, 1987, (491).

refiriéndose a la obra de Aleixandre⁶⁶- atraviesan el ideario estético del surrealismo francés y penetran en el mundo de la escritura española. Así, J.M. Aguirre⁶⁷ puntualiza la relación presente con la psicología freudiana y la filosofía de Jung en las obras de Lorca, Guillén, Aleixandre y Cernuda -influencia que en algunos casos fue negada por los mismos autores-.

La *construcción de un nuevo código* es la base que sostiene el edificio textual de Poeta en Nueva York; la problemática se presenta al analizar cuán ligado al surrealismo francés está Lorca, si se trata de una moda, si es el resultado de una crisis personal o si sólo toma en préstamo un sistema de estrategias «patentadas» por el modelo bretoniano.

Como en el caso de Vicente Aleixandre, la dualidad entre los recursos estéticos de ascendencia netamente española y los de origen extranjero componen el entramado textual del mundo lorquiano. La representación que realiza Manuel Durán⁶⁸ de García Lorca como "*poeta entre dos mundos*" sintetiza la idea

⁶⁶. Dámaso Alonso ("Espadas como labios", en Cano, pp.205-213) observa la falta de anécdota e historia y la presencia de "revueltos motivos primariamente humanos" que provienen de la "infraconsciencia" (pp.205-213). La referencia a una "infraconsciencia" establece un vínculo con el ideario surrealista que exalta la expresión del inconsciente.

⁶⁷. J.M. Aguirre, "El sonambulismo de Federico García Lorca", en Federico García Lorca, edic. de Ildefonso-Manuel Gil, Madrid: Taurus, 1989, pp. 99-119.

⁶⁸. Manuel Durán ("García Lorca, poeta entre dos mundos", en Gil, pp. 191-199) determina el inicio de la escritura lorquiana como post-romántico, semi-modernista, un "sensible y melancólico discípulo de Juan Ramón Jiménez". Pero habrá de caracterizarse a través de la lucha "contra los límites que le imponen el tiempo y el espacio". Para el crítico es muy importante la "doble experiencia no española" de Lorca: el surrealismo francés y la experiencia en Estados Unidos. Poeta en Nueva York es para Durán "el punto culminante de las experiencias no españolas" de Lorca.

antes expuesta. El crítico señala la intervención de dos tipos de influencias en Lorca: las que provienen de España -la poesía de Juan Ramón Jiménez- y las extranjeras -pertenecientes a las corrientes de vanguardia internacionales y la experiencia en Estados Unidos-.

Existen otras influencias de peso señaladas por críticos como Virginia Higginbotham⁶⁹, Pedro Menarini y Ángel del Río⁷⁰. Todos ellos indican el importante ascendiente de Lautréamont. Esta relación con el autor de *Les chants de Maldoror* es un aspecto de sumo interés para observar de qué modo penetra el surrealismo en el poeta andaluz. La hipótesis de Higginbotham consiste en señalar la influencia directa de Lautréamont (precursor del surrealismo), sin la instancia posterior de la asimilación que realizará el surrealismo de sus técnicas; es decir, que tanto el surrealismo bretoniano como el lorquiano tendrían en común una de sus fuentes: Lautréamont. Esta aseveración está fundamentada sobre la consideración de aspectos sustanciales que conectan ambas obras: la representación de la

⁶⁹. Virginia Higginbotham, "Reflejos de Lautréamont en Poeta en Nueva York", en Gil, pp.299-310. En otro artículo ("La iniciación de Lorca en el Surrealismo" en *El Surrealismo*, Edición de V. García de la Concha, Madrid: Taurus, 1982, pp.240-254) Higginbotham argumenta que si bien Lorca se mantuvo independiente del surrealismo oficial postulado por André Breton, es imposible desconocer que ha puesto en práctica actitudes y técnicas surrealistas. Señala que entre 1925 y 1929 el poeta produjo una docena de obras inspiradas en la nueva poética: ocho narraciones en prosa y dos sátiras cinematográficas fueron las piezas menores que hicieron posible *Poeta en Nueva York* y *Así que pasen cinco años*. Los tempranos experimentos surrealistas de Lorca fueron el sustento para su "lenguaje corrosivo y los temas de desolación" que ponen de manifiesto la "revolución contra la convencionalidad artística". (241)

⁷⁰. Pedro Menarini y Ángel del Río, "Sobre Poeta en Nueva York" en Rico, pp. 392-396.

crueldad de la civilización, la condena a los que desprecian la vida animal, la corrupción humana, la enajenación... Tanto *Les chants de Maldoror* como *Poeta en Nueva York* están asentados sobre núcleos comparables: la visión del desastre, la culpabilidad del hombre ante tal situación. Según Higginbothan, Lorca se apropiaría del "modelo de la metáfora de la destrucción de la vida animal para simbolizar la insaciable voracidad del hombre tecnológico" (304). Por otra parte, en su estancia en Nueva York, Lorca adopta técnicas surrealistas tales como la metamorfosis, construcciones sintácticas complejas, imaginería alucinatoria, yuxtaposición... La conclusión a la que llega Higginbothan indica a *Poeta en Nueva York* como "uno de los pocos libros surrealistas en España, distinto de la poesía surrealista francesa, pero derivado del mismo autor que inspiró a André Breton, Paul Eluard y Luis Aragón" (310).

Se trataría, pues, de raíces estéticas en común. Según lo expuesto por Menarini y del Río, Lorca sería un continuador de la concepción artística de Lautréamont, aspecto que observan a partir de la "enumeración caótica, (unida) a una sensación de constante alucinación, transmite la idea de que el mundo está en incesante tumulto regido por una permanente metamorfosis" (396).

La tesis de la coexistencia de dos modalidades, claramente diferenciables (por una parte, lo que algunos críticos han dado en llamar "*lógica poética*" y, por otra, *la rebeldía vanguardista*) es de gran importancia para dar cuenta de la peculiar textualidad de la poesía surrealista española. Miguel García-Posada⁷¹

⁷¹. Miguel García-Posada, "Lorca y el surrealismo: una relación conflictiva", en *Insula* 515, pp. 7-9.

subraya la presencia de "una poética clásica de fondo, a la que nunca renunció Lorca" (8). Pero, por otra parte, señala la participación de numerosos rasgos de origen surrealista: la liberación del deseo y la protesta social, cuestionamiento al principio de identidad, tendencia a las representaciones oníricas. Sin embargo, para García-Posada la rebeldía lorquiana es una rebeldía humanista que se distingue tanto del surrealismo francés como de los poetas españoles de su generación. Esta doble faceta también comprendería la influencia del cubismo y de la poesía pura. De este modo, lo que realiza Lorca es una *apropiación y puesta en práctica de procedimientos surrealistas*, los que se fusionan con una poética de base de corte tradicional.

Paul Ilie⁷² habla del "tratamiento surrealista" que Lorca da a los problemas morales y sociales, como en el caso de la "Oda al Harlem". Existen, pues, ideas centrales del surrealismo lorquiano detectadas por el crítico: *la identidad negra* que se ve amenazada por "un grupo de gente sin rostro que gobierna sin cabezas y que carece de sustancia bajo la apariencia exterior de su vestimenta" (146). La construcción de las imágenes se encuentran, para Ilie, en la corriente principal de las técnicas surrealistas en España, pero sólo en Lorca se conjugan tantas alusiones de tipo social.

3.3. El surrealismo: una visión demoledora

El caso del surrealismo español presenta rasgos

⁷². Paul Ilie, "Prehistoria biocultural" en Los surrealistas españoles, Madrid: Taurus, 1982.

identificatorios que lo diferencian de las otras prácticas surrealistas europeas. Aspecto fundamental es la vinculación con la tradición de la poesía pura⁷³; planteando de este modo, una complejización en el terreno discursivo: la tradición de la metáfora y la intención de ruptura de los cánones tradicionales. Estamos, pues, ante textos en donde se produce una interacción entre lo tradicional y lo vanguardista.⁷⁴ La no formación de un «movimiento» en España es otro dato de importancia que distancia a Lorca de una militancia vanguardista al modo francés.

Creemos que Poeta en Nueva York articula un posible discurso surrealista en la década del veinte. Construye una escritura poética cuya base es la fractura de la escritura mimética. Se trataría, pues, de un poemario cuya composición estética exhibe su condición de artificio, acentuando la postura de contra-gramática sobre la cual se cuestionan los modos de concebir la práctica poética. Tal cuestionamiento está relacionado con la puesta en crisis de los órdenes espacio-temporales y lógico-descriptivos; vehiculizando, de este modo, un cuestionamiento al lenguaje como principio ordenador del entendimiento.

⁷³. Con respecto a esta cuestión Antonio Monegal realiza un esclarecedor análisis. Enfatiza la necesidad de pensar la *continuidad* más que la diferencia dentro de la trayectoria de la producción literaria española. (En "La «poesía nueva» de 1929: entre el álgebra de las metáforas y la revolución surrealista" en *Anales de la Literatura Contemporánea Española*, 16, 1-2 (1991).)

⁷⁴. El no rechazo a la tradición poética precedente es un aspecto fundamental para caracterizar el surrealismo español. Críticos como Juan Manuel Rozas, Monegal, Antonio Blanch ("La generación del 27 y la estética cubista", en Rico) enfatizan los fuertes vínculos entre poesía pura y surrealismo español; la presencia de correspondencias entre la «nueva estética» y la renovación de formas tradicionales de expresión.

La *crisis*⁷⁵ tiene como eje de configuración textual la ruptura o desvío de la norma lingüística. Por lo tanto, mediante ciertas estrategias discursivas se produce la irrupción de nuevas relaciones léxicas -fundantes de la imagen surrealista-⁷⁶, de elementos heterogéneos y contrastivos, dotando a la materia verbal de inusuales posibilidades de significación. Posibilidades que multiplican la opacidad lingüística, desarticulando la unidireccionalidad discursiva y generando procesos dinámicos que hacen estallar la linealidad del significado. El texto construye una escena poética mediante recursos que tradicionalmente son adscriptos a las poéticas de desvío o vanguardistas, en lo que concierne a la exaltación de la función poética del lenguaje en detrimento de la referencial. Específicamente la relación de Lorca con el surrealismo está determinada por la apropiación de muchas de sus estrategias de composición textual, sin adherir de modo ortodoxo a los postulados franceses de la escritura automática.⁷⁷

⁷⁵. La noción de crisis en la vanguardia se asocia directamente con la renovación profunda de las concepciones artísticas. El trabajo de Saul Yurkievich profundiza esta problemática enfocando particularmente el caso hispanoamericano (*Fundadores de la nueva poesía latinoamericana*, Barcelona: Ariel, 1984)

⁷⁶. Raymond Williams (en "El lenguaje y la vanguardia", publicado en *La lingüística de la escritura: Debates entre lengua y literatura*, Madrid: Visor, 1989) caracteriza la escritura vanguardista a partir del rechazo a toda "carga semántica heredada", de modo tal que "la palabra poética dejaba de ser simplemente una unidad gramatical para convertirse en algo presente en lo que se dio en llamar imagen fonética transracional". Ello determina la exclusión o la devaluación deliberadas de todo significado referencial. (41-55)

⁷⁷. Anthony Geist (en "El neorromanticismo: Surrealismo y compromiso", en *La poética de la Generación del 27*) señala la "presencia innegable" de técnicas surrealistas en los textos de Cernuda, Lorca, Aleixandre y Alberti, a pesar del rechazo del

Bodini⁷⁸ señala la existencia de un eje generacional sobre el que gravitarían los poetas surrealistas españoles; además de considerar la búsqueda de «*otros lenguajes*» y el sentido de los límites de la poesía como caracterización de esta práctica escritural.

Andrés Soria Olmedo⁷⁹ analiza las conexiones entre las "correspondencias" de Baudelaire con ciertas prácticas escriturales del surrealismo. Tal vínculo permite observar cómo "la teoría surrealista de la metáfora, que intenta traspasar el orden de las correspondencias baudelaireanas al plano del inconsciente, dando por resultado cadenas metafóricas aparentemente ilógicas, o la teoría de la imagen de ultraístas y creacionistas, que a "grosso modo" consiste en aproximar de modo inusitado dos conceptos semántica o formalmente diversos" (25). Según Soria Olmedo, Baudelaire aparece como el "tipo ideal del vanguardista", especialmente por la actitud extremadamente crítica con respecto a la escritura ("poeta doctus").

La subversión deliberada de las pautas que instituyen un

«automatismo». Para Geist esta "resistencia española al automatismo y al carácter neorromántico del surrealismo, responde, en el fondo, a una convicción, más que estética, vital: que el poeta, por medio de su dominio absoluto sobre las técnicas poéticas, crea conscientemente la poesía. El surrealismo se presentaba como un programa profundamente antiartístico. Por una parte, reducía el papel del poeta al de ser un «medium» de su propia inconsciencia." (178) Estas serían algunas claves para comprender el rechazo español al surrealismo francés: el cambio de status del artista -que reduce su rol a traductor de inconsciente-, la postura en contra de la belleza -los poetas españoles se identifican en relación a la creación de belleza-.

⁷⁸. Vittorio Bodini, "Característica y técnicas del surrealismo en España" en Ed. de Francisco Rico y Víctor García de la Concha, T. V, Barcelona: Crítica, 1984, pp. 286-289.

⁷⁹. Andrés Soria Olmedo, *Vanguardismo en crítica literaria en España*, Madrid: Itsmo, 1988.

orden en el discurso, la eclosión del mundo onírico, el descentramiento de la subjetividad, la dinámica de las transmutaciones semánticas... son algunos de los rasgos que intervienen en la escritura poética de Poeta en Nueva York. Escritura que pone en tela de juicio las operaciones del pensamiento racional y su articulación en el discurso poético, que cuestiona presupuestos epistemológicos de la sociedad industrializada y mercantil. Es así como la poética del surrealismo se convierte en *estética corrosiva*, llevando al punto máximo todos los procedimientos rupturistas de los movimientos vanguardistas precedentes, activando *extrañas* zonas de sentido desde el gesto crítico. De modo tal que el lenguaje en su función referencial y pragmática es cuestionado desde el acto creativo en la búsqueda de nuevos horizontes de expresión.

La desarticulación de la lógica tradicional presenta rasgos identificatorios de la escritura surrealista. La visión caótica re-construye el mundo y lo instala en el espacio del discurso postulando diversos campos de tensión; tensión que tiene resolución en la posibilidad de síntesis abiertas, plurales, nunca concluyentes. El modo de construir los referentes se articula sobre estrategias discursivas que transgreden pautas gramaticales, atentan contra la transparencia denotativa del lenguaje y generan -de este modo- campos de significación que adquieren diversas posibilidades de sentido en la relación con otros y en la potencialidad connotativa de cada asociación.

Así, podemos observar cómo la imagen surrealista desarticula la *coherencia lógica* mediante la dinámica de las yuxtaposiciones, de modo que las asociaciones plurales configuran planos de

significación siempre en circulación, provocando la distorsión de los órdenes situacionales y temporales, generando espacios de significación con sus propios marcos de codificación.⁸⁰ La función textual del sujeto se constituye en relación con la configuración del mundo fictivo; se trata de un movimiento en dos direcciones: el yo adquiere su identidad dentro de la zona de relaciones que crea con su cosmos y este último funda sus significaciones en asociación con los roles del sujeto.

Poner en crisis *la palabra* es, para la *gesta surrealista*, la necesidad de desprenderse de toda concepción heredada, por ello (como sostienen Geist⁸¹), la irrupción del inconsciente subvierte las categorías cartesianas. Efecto que permite la creación de idiolectos, cuya singularidad estética apunta a la revalorización de las potencialidades expresivas de los signos. Tanto el sujeto como el mundo que enuncia generan diversas funciones textuales que, deliberadamente, distorsionan el cimiento lógico del discurso. Las yuxtaposiciones juegan un papel fundamental, pues la superposición de imágenes produce la coexistencia de múltiples significaciones que operan dentro de una semiosis abierta; el caos genera síntesis abiertas en las pugnas que constantemente ponen en jaque la convención

⁸⁰. Saúl Yurkievich ("Los avatares de la vanguardia" en *Revista Iberoamericana*, 118-119 (enero-junio 1982) destaca como rasgo estético la contraposición de segmentos donde lo «polimorfo» decentra la enunciación y libera los signos de su inconclusión convencional en un constante remodelamiento del mundo. Esta «retórica descompuesta» forma parte de la *estética de lo inacabado*.

⁸¹. Hemos hecho referencia al artículo de Anthony Geist destacando la caracterización que realiza del lenguaje surrealista en su carácter de revolución epistemológica. (1993)

lingüística. El mundo poético se erige desde esa perspectiva.⁸²

En Poeta en Nueva York la escritura da cuenta del comienzo de una crisis en la concepción de la práctica poética: el sujeto -como productor de sí mismo- vehiculiza la tensión entre polaridades (básicamente vida-muerte, naturaleza-destrucción), participando de un juego de imágenes que provocan un constante cambio de foco y marco, produciendo una continua movilidad, circulación, conexión y contraste de significaciones. Existiría, por lo tanto, un tránsito de sentidos que plantean una pluralidad connotativa, la constitución de una red semiológica que abre los textos a múltiples direcciones; de este modo, se conforma una diversidad de campos de significación que generan interconexiones plurales en la producción de sentido.

⁸². La noción de *caos* está ligada a la idea de renovación en cuanto acto de destrucción que lleva a una nueva construcción. Marcel Bremond (en *De Baudelaire al surrealismo*, Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1983 [1933]) examina esta cuestión en lo que concierne a la imagen surrealista: "Cada texto surrealista presupone la vuelta al caos, en el seno del cual se esboza una vaga sobrenaturaleza: combinaciones químicas "estupefacientes" entre las palabras más dispares, nuevas posibilidades de síntesis, se revelan bruscamente como un relámpago." (245)

4. La construcción de mundos textuales como espacios de sentido en crisis: la colisión sujeto/cosmos urbano

Es en los años treinta cuando la ciudad se afirmó como "personaje"; es decir, cuando ha dejado de ser mero decorado para transformarse en una fuerza capaz de determinar la acción. Son precisamente los años del desarrollo urbano ligado a la industrialización y a los consiguientes movimientos inmigratorios internos, con su secuela de masificación y explotación. Para la literatura, 'civilización' equivale ahora a 'progreso tecnológico', y la deshumanización es su corolario inevitable.

Rosalba Campa, "La ciudad en el discurso literario"⁸³

Poeta en Nueva York articula un discurso que se funda en la subversión de los modos de *percibir y conocer la realidad*.⁸⁴ Tales modos están vinculados con un diseño diferente del principio de identidad, aspecto que se vincula con la edificación de un mundo que exige nuevas construcciones lingüísticas como materiales de composición. La representación de la realidad sufre procedimientos de fragmentación para configurar nuevas zonas de sentido; las piezas resultantes del proceso de percepción y reconstrucción del mundo se constituyen en elementos lingüísticos

⁸³. Artículo publicado en SYC, núm.5, Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, mayo de 1994, 19-40.

⁸⁴. Lowe (en "De la linealidad a la multiperspectividad", publicado en *Historia de la percepción burguesa*, México: Fondo de Cultura económica, 1986) examina los efectos de la estética vanguardista, una "revolución perceptual de 1905-1915 que transformó el campo burgués de la percepción. En un buen número de disciplinas diferentes, no relacionadas, fue derrocada la linealidad visual racional. Lo que surgió en su lugar puede caracterizarse como *multiperspectividad*, es decir, la aceptación de diferentes relaciones perspectivas dentro de una sola disciplina" (211). Este concepto está relacionado íntimamente con el procedimiento discursivo de la *yuxtaposición*: la coexistencia de diferentes imágenes y/o significados. Así, lo que se consideraba como coordenadas absolutas -espacio, tiempo, sujeto...- sufren la distorsión, la quiebra de la unicidad para dar paso al estallido de lo múltiple.

que construyen numerosos campos de significación yuxtapuestos. De este modo, elementos antinómicos (como muerte-vida, civilización-naturaleza, individuo-sociedad) crean juegos dialécticos que se multiplican en abanicos de síntesis plurales.

Pensamos el poemario desde una diversidad de conflictos que escenifican las controversias de la sociedad moderna encarnada en la figura de la gran urbe. Así, observamos la constante confrontación de fuerzas, la configuración de roles (víctimas y victimarios), la oposición pasado-presente que se asocia a la mitificación de un pretérito frente a la crueldad del presente... La pugna se lleva acabo en las calles de la ciudad; allí, los elementos de la naturaleza -enlazados a una zona idealizada que une la inocencia y la vulnerabilidad con la imagen de un estado de pureza perdido- sufren las agresiones del medio cultural e incurrir en procesos de transformación. De este modo, se produce un contraste entre la composición del espacio animal y vegetal y el avance desintegrador de las fuerzas industriales. Agresión de la que manifiesta ser *víctima* el sujeto escritural emparentándose con el acoso padecido por una otredad empujada hacia los márgenes de la sociedad.

En el espacio neoyorquino aquello que connotó tradicionalmente vida se transforma en vehículo de la destrucción. El "cielo" ya no refiere claridad o vida, sino que se convierte en un *cielo de ciudad*, donde "la luz es sepultada por cadenas y ruidos"⁸⁵. La transmutación que experimentan los elementos del medio natural en su impacto con el ámbito urbano

⁸⁵. Del poema "La aurora", 161.

genera una de las líneas fundamentales del poemario. La preocupación lorquiana por el mundo de la naturaleza aparece vinculada con una formación esencialmente campesina. Allen Josephs y Juan Caballero⁸⁶ señalan la importancia de la relación de Lorca con la vida de campo durante el período de la infancia y la juventud; constituyendo éste un aspecto sobresaliente de su vínculo con el universo andaluz. Desde tal perspectiva Lorca dibuja "la angustia imperfecta de Nueva York".⁸⁷

En la configuración del paisaje urbano el signo lingüístico puede acceder a otras posibilidades de significación. La palabra parece desprenderse de su carga tradicional para crear un espacio donde muta y transgrede convenciones. La construcción del *cielo* es un claro ejemplo de tal proceso; rompe la noción de vida y pureza para asociarse a la idea de muerte.⁸⁸ El cielo adquiere una potencialidad de ambivalencia significativa que atraviesa las nociones estáticas para dinamizarlas y difuminar toda frontera;

⁸⁶. En una entrevista Lora sostiene lo siguiente: "Amo a la tierra. Me siento ligado a ella en todas mis emociones. Mis más lejanos recuerdos de niño tienen sabor a tierra. La tierra, el campo han hecho grandes cosas de mi vida... Los bichos de la tierra, los animales, las gentes campesinas tienen sugerencias que llegan a muy pocos. Yo las capto ahora con el mismo espíritu de mis años infantiles... Este amor a la tierra me hizo conocer la primera manifestación artística." (63) En la introducción a la edición de *Poema del Cante Jondo y Romancero Gitano*, Madrid: Cátedra, 1980.

⁸⁷. Del poema "Danza de la muerte", (141).

⁸⁸. Pedro Salinas ("García Lorca y la cultura de la muerte" en *Ensayos de literatura hispánica*, Madrid: Aguilar, 1961) analiza la reiterada presencia de la temática de la muerte en el arte español y específicamente en la obra lorquiana; sostiene que el mundo poético de Lora "luminoso y enigmático a la vez, está sometido al imperio de un poder único y sin rival: la Muerte. Ella es la que se cela, y aguarda su momento, detrás de las acciones más usuales, en los lugares donde nadie la esperaría" (389).

vida y muerte juegan en tensiones intermitentes propiciando la transmutación y la asimetría. El cielo de Nueva York posee sus características propias; es único en su condición macabra: "Asesinado por el cielo,/ entre las formas que van hacia la sierpe/ y las formas que buscan el cristal,/ dejaré crecer mis cabellos" ("Vuelta de paseo", 111).⁸⁹ En "Danza de la muerte" el cielo adquiere una fisonomía adversa que se enfatiza mediante la imagen de enclaustramiento: "Desfiladeros de cal aprisionaban un cielo vacío/ donde sonaban las voces de los que mueren bajo el guano./ Un cielo mondado y puro, idéntico a sí mismo/ (...)/ Acabó con los más leves tallitos del canto"(138). Los "cielos yertos" participan de la situación de muerte en el poema "Vaca"; el asesinato de la vaca -sacrificada- compone una atmósfera mortuoria que nivela la vida humana con la animal, el padecimiento es el vínculo indudable: "Se tendió la vaca herida./ Árboles y arroyos trepaban por su cuernos./ Su hocico sangraba en el cielo" (176). La relación del cielo con la muerte puede presentarse de diversas formas: como actor, como vehículo, como testigo: "Que ya se fue balando/ por el derribo de los cielos yertos,/ donde meriendan muerte los borrachos" (177). Los cielos, en este caso, padecen también la muerte.

La poesía lorquiana que antecede a los poemas neoyorquinos refiere un ámbito natural en relación armónica con el hombre que responde a una cosmovisión rural y aldeana, donde la figura del

⁸⁹. Poema que inicia el poemario, cuya I parte se denomina "Poemas de la soledad en Columbia University", lleva un epígrafe de Luis Cernuda: "Furia color de amor/ amor color de olvido" 109.

gitano andaluz representa una fuerza de la naturaleza.⁹⁰ En el espacio de la gran ciudad las relaciones hombre-naturaleza se modifican por completo, articulan un complejo entramado de conflictos. El espacio es determinante. Los elementos de la naturaleza sufren una *transmutación destructiva* en su contacto (o en el choque) con los elementos culturales. Tal transformación se construye sobre la connotación de la *muerte*, pues aquellos signos que representaban objetos habitualmente ligados a lo vital padecen una alteración que los re-semantiza estableciendo -de este modo- nuevas significaciones, lo cual produce un *conflicto* entre las referencias de las unidades léxico-semánticas. En el poema "Ruina"⁹¹ la "luna" se asocia, por una parte, a lo vital, al igual que "aire" y "manzana"; pero, por otra parte, "calavera de caballo" y "oscura" designan significaciones relacionadas con la idea de *muerte*: "Pronto se vio que la luna/ era una calavera de caballo/ y el aire una manzana oscura" (190).

Los signos generan nuevos campos de significación a partir de la conexiones interléxicas que fundan; de modo tal que se liberan de la significación convencional. Tal liberación se produce a partir de la edificación de un mundo cultural que no puede ser designado a través de la convención, sino que requiere de la invención de espacios semánticos inusuales (deconstruyendo

⁹⁰. José Monleón (en García Lorca: Vida y obra de un poeta, Barcelona: Aymá, 1974) observa la construcción de una conciencia mítica en Lorca que está relacionada íntimamente con el mundo de la naturaleza: "Lorca siente su existencia en el mundo, su relación con las plantas, con los ríos, con los astros, con la muerte, con la luz, con el silencio, como un hecho vivo, como una interrogación a la que es preciso dar una respuesta poética." (81)

⁹¹. Poema perteneciente a la VI Parte del poemario, titulada "Introducción a la muerte (Poemas de la soledad en Vermont)".

la convención y la norma sobre la cual se asientan): "Bogar, bogar, bogar, bogar,/ hacia el batallón de puntas desiguales,/ hacia un paisaje de acechos pulverizados", "las muchedumbres en el alfiler", "Un diminuto guante corrosivo me detiene, ¡Basta!", "No nos salva la gente de las zapaterías,/ ni los paisajes que se hacen música al encontrar las llaves oxidadas." ("Luna y panorama de los insectos [Poema de Amor]", 197). El encuentro entre lo natural y lo cultural provoca una *crisis* que escapa a toda codificación habitual; así, cada palabra posee un significado constante (el dado por el diccionario) y uno *dinámico* generado por la productividad de sentido del texto del cual es constituyente. Cada palabra origina una *potencial zona polisémica*, pero cuya marca identificatoria es el *sentido de crisis* instaurado por la idea de cataclismo.

En el poema "Muerte", la destrucción y la metamorfosis parecen entrelazarse en una atmósfera de pesadilla que termina creando objetos extraños, modificando identidades, trastocando las pautas naturales de la existencia:

Qué esfuerzo,
qué esfuerzo del caballo
por ser perro,
qué esfuerzo del perro por se golondrina,
qué esfuerzo de la golondrina por ser abeja,
qué esfuerzo de la abeja por ser caballo.
(183)

Los significados entran en crisis, parecen desintegrarse en el percance del vacío. La muerte diseña nuevas sendas por donde transitan los sentidos mutando perpetuamente sin poder descansar en un significado concreto. En "Nocturno del hueco" un torbellino de imágenes se dislocan en una idea de destrucción que las mantiene activas y, simultáneamente, las deshace: "Puede el aire

arrancar los caracoles/ muertos sobre el pulmón del elefante/ y soplar los gusanos ateridos/ de las yemas de luz o las manzanas" (185). Todo parece girar en torno a un eje que disuelve las sustancias y el punto de vista estático: "Mira formas concretas que buscan su vacío./ Perros equivocados y manzanas mordidas" (187).

4.1. Pasos en Nueva York: fundación/destrucción de los espacios urbanos

Por un lado, Baudelaire sucumbe a la violencia con que la multitud lo atrae hacia sí y lo convierte, como *flâneur*, en uno de los suyos; por otro, la conciencia del carácter inhumano de la masa no lo ha abandonado jamás. Baudelaire se convierte en cómplice de la multitud y casi en el mismo instante se aparta de ella. Se mezcla largamente con ella para convertirla fulminantemente en nada mediante una mirada de desprecio.

Walter Benjamin, "Sobre algunos temas en Baudelaire"⁹²

Lorca corporiza la vitalidad de una ciudad donde lo inanimado adquiere el protagonismo desplazando a los elementos de la naturaleza (incluyendo al hombre). En el trabajo de la edificación de una *Nueva York poética*, existen puntos medulares que sostienen el armazón de la idea de progreso (obviamente, cuestionada). Así, la noción de "civilización" -que tiene a la ciudad como lugar de anclaje- transcurre en un tormentoso andarivel, asociada necesariamente al plan de avance tecnológico; exhibe como reverso del desarrollo industrial el deterioro de las pautas de convivencia, la crisis del desempleo (con la gran

⁹². W. Benjamin, "Sobre algunos temas en Baudelaire" en *Sobre el programa de la filosofía futura*, Barcelona: Planeta Agostini, 1986, 105.

diversidad de conflictos que ello acarrea), la problemática arquitectónica, las catástrofes ecológicas, etc. Sobre estos rieles circula el debate entre un pragmatismo que sintetiza el diseño urbano al máximo rendimiento económico y una perspectiva estética que procura preservar espacios históricos y públicos.

Lorca cuestiona el modelo occidental que identifica la idea de civilización con una óptica positiva del desarrollo humano y la equipara con la muerte. La identificación cultura-barbarie, pensada por Walter Benjamin como el otro rostro de la cultura capitalista (una civilización industrialista y bélica), invierte los polos filosóficos del positivismo. Poeta en Nueva York construye su mundo mediante el cuestionamiento al orden estipulado entre civilización-desarrollo, cultura-vida, ciudad-progreso y los enfrenta a un ideal de naturaleza (que estaba asociada a la *barbarie*) vinculada al universo de los valores auténticos y vitales.

La transformación de ciudad en metrópolis constituye para el filósofo urbanista Lewis Mumford un elemento sustancial para pensar el deterioro de las relaciones interpersonales y el vínculo del hombre con el universo de la naturaleza. La aglomeración contemporánea compone una "no-ciudad" que se ha de convertir en metrópolis, en megalópolis. Ello acontece mediante el transcurso de una línea de desarrollos urbanos que corresponde a estadios culturales: eópolis, polis, metrópolis, megalópolis, tiranópolis y necrópolis. Según Mumford, es en la metrópolis donde la cultura deja de relacionarse con los valores vitales para inclinarse hacia la destrucción y la muerte: "la metrópolis alberga formas de vitalidad negativa (...) La atracción ejercida

por la muerte suplanta la atracción ejercida por la vida".⁹³ Este desplazamiento de valores vitales compromete la definición de las relaciones sociales dentro del tejido urbano. Así, la representación de la muerte expone conflictos de base en el planeamiento de la sociedad capitalista.

El poema "Danza de la muerte", escrito poco tiempo después de la caída de la Bolsa de Wall Street, escenifica el malestar social frente a la ruptura de una suerte de estabilidad en el proyecto capitalista. La conmoción impregna todos los estamentos sociales; Nueva York se estremece ante un *crack* que hace tambalear los cimientos de su prosperidad económica. La diversidad de pugnas se vivifican y entran en renovado enfrentamiento. La "danza de la muerte" invade las calles y propone una enérgica batalla que difumina los bordes de la vida y de la muerte. El tiempo pasado impacta en un tiempo futuro a modo de predicción: una liberación a través de la sangre (actitud que se reitera en los poemas de "Los negros"), el triunfo final de la selva desatada que reivindica el "gemido de los obreros parados" (139). La muerte asalta las calles en una danza con reminiscencias africanas; las grandes máscaras de los danzantes imponen otros rostros en un rito que es revitalización de las culturas subalternas. La muerte es liberadora en el sentido de una destrucción que, esta vez, es redentora: promete emancipación mediante la demolición de la "salvaje Norteamérica". La acción de destruir para luego construir un mundo otro es,

⁹³. Fragmento citado en Ballet, Daguerre, Silvestri, Cultura y proyecto urbano. La ciudad moderna, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1993, 51.

indudablemente, una consigna surrealista.⁹⁴

La imagen del baile surge ligada a rituales que actualizan la presencia africana en las calles de Nueva York: "El mascarón. Mirad el mascarón/ cómo viene del Africa a New York." (137) La figura de las grandes máscaras instalan un ámbito de ceremonia pagana que se enfrenta con la representación de la industrialización. Sin embargo, existe una inestabilidad en la identidad de los danzantes; la gran ciudad engendra la confusión y disemina el olvido: "El ímpetu primitivo baila con el ímpetu mecánico,/ ignorantes en su frenesí de la luz original" (138). Se presenta, pues, una yuxtaposición de "ímpetus" que enlaza los puntos extremos dentro de la caótica procesión.

La presencia del "mascarón" abre varias posibilidades de significación que se interrelacionan en la producción de los sentidos. La noción de máscara plantea dos direcciones: la connotación ritualista de la danza y el encubrimiento del rostro como signo de inautenticidad. La primera, ligada a la invocación de fuerzas y, la segunda, relacionada con la artificiosidad de la conducta de los hombres en la gran ciudad. A estas significaciones se le agrega la imagen que construye el superlativo, que establece vínculos con un motivo ornamental utilizado por la arquitectura barroca y en los barcos (el mascarón de proa). Por lo tanto, se pone en juego una pluralidad de significaciones que coexisten en la construcción de los sentidos: "El mascarón. Mirad el mascarón!/ Arena, caimán y miedo sobre Nueva York" (138). Ese "mascarón", haciendo su ingreso en

⁹⁴. Esta actitud lorquiana puede emparentarse con el nihilismo de Bakunin, quien afirmaba que sólo la destrucción es creadora.

la ciudad, también recurre a la idea de un barco irrumpiendo en las calles, un barco que llega desde el Africa a modo de reconquista o venganza de los negros.

En este poema la danza actualiza sus poderes *exorcisantes* retomando la tradición de la fiesta popular: el ritual mágico-religioso que se utilizaba para propiciar y dominar las potencias misteriosas. El baile y la danza han significado también la terapia colectiva para los momentos más álgidos de la historia; se danzaba para producir las lluvias, la buena caza, el triunfo en la guerra, la fertilidad, etc. La danza ha sido históricamente el clímax de las fiestas del pueblo; con ella se transforma la voluntad en movimiento. El efecto ritualista es incrementado por la presencia de las máscaras que pueden representar diferentes fuerzas cósmicas o humanas. En el poema, el "mascarón" instala el aspecto ceremonial de la danza y trae a la escena la mítica manifestación de la cultura africana. La danza, como invocación de fuerzas sobrenaturales, se constituye en rito que proyecta su energía devastadora sobre la artificialidad de la Nueva York mercantil y bursátil. El carácter grupal de la danza obra como integrador de las comunidades dispersas; la reunión de los negros posibilita el desplazamiento de la ceremonia por las calles de la metrópolis.

A su vez, la "Danza de la muerte" presenta un nexo con un motivo medieval: *La Danza General de la Muerte*. El espectáculo macabro de la Edad Media representa un mundo al revés: los diferentes estamentos sociales son descriptos negativamente por no cumplir las funciones determinadas por las normas, principalmente tratándose de quienes ocupaban sitios de poder

(como el Rey y el Papa).⁹⁵ Lorca invierte este procedimiento; los "personajes" de su poema representan instituciones y plasman el *statu quo* de una sociedad cuyo primordial bien es el dinero. Mientras que la Danza de la Edad Media vehiculiza una ideología oficial e impulsa la creencia en una transcendencia, Lorca cuestiona el orden terrenal y descree de una justicia divina.

En numerosos poemas la representación de un infierno terrenal se opone al credo cristiano de un infierno destinado sólo a los pecadores: "No es el infierno es la calle./ No es la muerte, es la tienda de frutas" ("Nueva York (Oficina y denuncia)", 204). Esta ruptura del trascendentalismo ubica -de modo inexorable- la presencia del infierno y del aniquilamiento en la ciudad misma. En "Danza de la muerte", la muerte adquiere roles ambivalentes: por una parte, como fuerza redentora y, por otra, como imagen del sistema social. El tormento de la vida cotidiana está expuesto en el "aullido de los obreros parados" cual almas en el purgatorio dantesco. La muerte asume la materialización de los procesos económicos y se pone en evidencia

⁹⁵. Jacqueline Cruz (en "Surrealismo y Edad Media: la "Danza de la muerte" de Lorca", ALEC, vol. 20. 1.2., 1995) desarrolla un análisis minucioso sobre el tópico de la "Danza General de la Muerte". Observa que Poeta en Nueva York puede ser considerado como una alegoría, "género medieval por excelencia": "Al igual que los alegoristas medievales, el granadino utiliza el pretexto de un viaje para presentar, desde la perspectiva de un forastero, un mundo de "disvalores" -una distopía- con un propósito generalizador y moralizante. Claro que en lugar de ser portavoz, como aquéllos, de la ideología dominante, Lorca la subvierte (...). La "Danza General de la Muerte" plasma un concepto filosófico, la omnipotencia de la muerte, en la imagen de una procesión, mientras que en el poema de Lorca describe a un grupo de personas observadas en Nueva York, tal vez en un desfile, en términos de un suceso metafísico literario. Algo similar ocurre en la película *Metrópolis* de Fritz Lang, donde un baile de sociedad se transforma visualmente en una danza macabra en la que intervienen la Muerte y los siete pecados capitales en el escenario de una catedral gótica". (70)

en la construcción de los objetos culturales que son símbolo del capitalismo: "De la esfinge a la caja de caudales hay un hilo tenso/ que atraviesa el corazón de todos los niños pobres" (138).

El vínculo baile-muerte aparece también en el poema "Pequeño vals vienés", pero representado en otra dirección. El vals toma distancia del efecto ritual de la danza africana, pues construye una atmósfera ligada a la cultura cortesana, donde la apariencia refinada de la capital astrohúngara manifiesta la artificiosidad de los ricos palacios: "Hay un salón con mil ventanas". El espacio signa la significación del vals que se acerca a la noción de muerte: "Este vals, este vals, este vals,/ de sí, de muerte y de coñac", "con la butaca y el libro muerto, por el melancólico pasillo, en el oscuro desván del lirio" (227). La negativa representación del "vals vienés" puede encauzarse hacia una postura crítica sobre la élite cultural europea, caracterizando una actitud de defensa ante las expresiones de índole popular (recordemos el gran interés de Lorca por las expresiones artísticas gitanoandaluzas como el *cante hondo*).

La añoranza por un tiempo pretérito (un modo de pensar la vida) entra en oposición con un presente que exhibe su condición macabra; en este encuentro de imágenes contrapuestas emerge la nostalgia por aquello que es irremediable ausencia:

Se fueron los árboles de la pimienta,
los pequeños botones de fósforo.
Se fueron los camellos de carne desgarrada
y los valles de luz que el cisne levanta con el pico.

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

(137)

La idealización de la vida campestre actúa como representación

de un universo perdido (también asociado al mundo de la infancia) enfáticamente contrario al propuesto por la arquitectura de la era tecnológica. El aspecto mortuario que presenta tanto la escenografía urbana como los animales y la vegetación componen el sitio para la *danza*: "Era la gran reunión de los animales muertos/ traspasados por las espadas de la luz./ La alegría eterna del hipopótamo con pezuñas de ceniza/ y la gacela con una siempreviva en la garganta" (138). La gran ciudad se convierte toda en una exuberante manifestación de la muerte: la corporalidad está comprometida, es centro de inestabilidad, medio de la violencia, punto de contacto entre el malestar del sujeto y el acontecimiento social. La danza como movimiento cadencioso de los cuerpos es acción que manifiesta la disconformidad y pone en escena la lucha de fuerzas opuestas.

La confluencia de lo antagónico crea un espacio de tensión que domina el texto; una colisión que escenifica poéticamente la coexistencia del bien y el mal, lo natural y lo artificial, la vida y la muerte. Conflictos y tensiones que modulan los diferentes tonos poéticos para escenificar los múltiples caminos de la crisis.⁹⁶ El sujeto se funda como mirada que, en reducidas

⁹⁶. La idea de tensión dominante permite observar cómo los diferentes elementos textuales se ordenan en torno a ejes que vertebran el conflicto de sentidos. La relación polémica civilización-naturaleza se configura como disparador del proceso de producción de sentido, generando diversas líneas de significación que tienen como centro tal pugna. La noción de jerarquía en Lotman permite determinar al objeto estético como un objeto semiótico, cuya estructura está articulada en una dominante estética. Para Mukarovsky la dominante es un principio ordenador o gesto semiótico del texto. La dominancia estética, por lo tanto, es una forma específica de organización de elementos diversos y el valor de todos ellos depende del que le otorga su posición dentro de esa estructura que la dominancia estética articula. La dominancia reside en lo que genéricamente se denomina "función estética"; concepto vacío que cada modo de

ocasiones, alude a su presencia, a su estar en actitud de testigo, a la exaltación de su asombro ante el espectáculo de la ciudad-mundo:

No es extraño este sitio para la danza. Yo lo digo.
El mascarón bailará entre columnas de sangre y de
[números,
entre huracanes de oro y gemidos de obreros parados
que aullarán, noche oscura, por tu tiempo sin luces.
¡Oh salvaje Norteamérica, oh impúdica! ¡Oh salvaje!
Tendida en la frontera de la nieve.
El mascarón. ¡Mirad el mascarón!
¡Qué ola de fango y luciérnagas sobre Nueva York!

(139)

La calle interpreta la vida cotidiana y se convierte en un microcosmos donde circulan los valores de la sociedad; por tal motivo, "no es extraño este sitio para la danza". La calle es el escenario natural, el lugar de catarsis social. La danza es la materialización de una expresión popular: una enfática protesta que tiene el cuerpo como vehículo de exhibición.

La diversidad de elementos puestos en escena tiene como sustento una crisis que se exhibe como tal: lo cultural y lo natural (nociones que se constituyen desde una *subversión en los modos de percibir y registrar la realidad*). Esta crisis genera una tensión fundacional que opera de modo dinámico, conectando extremos opuestos, abriendo brechas entre lo usualmente armonioso, ligando *destrucción y vida* en la construcción de la *experiencia de muerte*.⁹⁷ La lucha del sujeto con el medio urbano

producción llena de un sentido concreto. (Al respecto Jenaro Talens realiza un pormenorizado análisis en *Elementos para una semiótica del texto artístico*, Madrid: Cátedra, 1983, 26-59).

⁹⁷. Marie Lafframque ("Puertas abiertas y cerradas en la poesía y el teatro de García Lorca" en Gil) realiza un análisis focalizando la obra de Lorca desde la problemática de la guerra. Así, la frustración y la desesperación manifiesta en poemas tales

produce la animización de los elementos culturales, los cuales operan dentro de los mecanismos que constituyen lo *alienante*:

Desfiladeros de cal aprisionaban un cielo vacío
donde sonaban las voces de los que mueren bajo el
Un cielo mondado y puro, idéntico a sí mismo,
con el bozo y el lirio agudo de sus montañas

[invisibles.
(138)

Así, se produce una *colisión de espacios de significación* configurada a partir de un malestar que pone en la misma órbita el padecimiento del sujeto con los contratiempos de los procesos económicos. La percepción del ámbito social se articula desde ese padecimiento, desde la demolición de todo aquello que designe la *zona vida-natural* (a la que podríamos asociar una importante lista de nociones afines como una red que articula senderos y huellas para ingresar en los diferentes itinerarios propuestos por el poemario):

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

(138)

Dentro de esta compleja situación que sostiene el escenario de la *danza*, el sujeto alterna entre su *rol de testigo*, encubierto en el mundo que enuncia, y el activo rol de la voz que exhorta. Esta alternancia actúa en conexión con el acoso que sufre la identidad. El sujeto representa la búsqueda (de lo perdido) pero,

como "Iglesia abandonada (Balada de la Gran Guerra)", "Danza de la muerte" y "Oda al rey de Harlem" se asocian a la destrucción de la guerra, generando nuevos espacios de marginalidad, de muerte.

simultáneamente, la huida (de los mecanismos represores de la metrópolis). Aspectos que se interrelacionan constantemente, diseñando -de este modo- el comportamiento de un yo que "lucha" ("yo estaba en la terraza luchando con la luna", 139) junto a "los borrachos de plata, los hombres fríos,/ los que duermen en el cruce de los muslos y llamas duras,/ los que buscan la lombriz en el paisaje de las escaleras,/ los que beben en el banco lágrimas de niñas muerta (...)"; borradas las diferencias, todos hermanados en la "danza de la muerte". La marginalidad los unifica, pero los mantiene ligados al polo de la vida en oposición a un sistema automatizante. El texto construye -desde la contraposición del mundo marginal y el mundo financiero de Wall Street- un símbolo de la alienación (de *barbarie*): Nueva York.⁹⁸ El sujeto actúa, pues, entre dos mundos: a uno, se halla vinculado mediante su condición marginal; al otro, como repudio y denuncia.

El ataque deliberado al orden terrenal articula zonas de pugna a través de la *danza*: los que bailan y los que no deben bailar. La *danza* es un acto de emancipación, una transgresión que disloca los mandatos y pone al descubierto la relación entre los que ostentan sitios de poder:

Que no baile el Papa!
No, que no baile el Papa!
Ni el rey;
ni el millonario de dientes azules,

⁹⁸. La «desautomatización», según lo señala Saúl Yurkievich (1982), estriba en una acción que se asienta sobre *códigos negativos*. En este caso, la ciudad de Nueva York se erige en la gran «simbolización» de la decadencia no sólo de Estados Unidos, sino del mundo moderno. La utilización de códigos negativos exalta lo dispar, magnifica la muerte como medio de enfatizar el polo ausente (o en peligro, al borde mismo de la desaparición), es decir, la vida.

ni las bailarinas secas de las catedrales,
ni constructores, ni esmeraldas, ni locos, ni
[sodomitas.

Sólo este mascarón,
Este mascarón de vieja escarlatina.
Sólo este mascarón!

(141)

El constructor, el loco, las "bailarinas secas" comparten espacios con "el millonario de dientes azules" y con el Papa. Esta suerte de igualdad es puesta en completa discusión por un Lorca que descree en la justicia divina (y humana?). En este punto, es interesante señalar la observación realizada por Jacqueline Cruz, quien señala que Lorca invierte el planteo de los poemas medievales (creyentes en una equidad de ultratumba) para rebelarse "contra el falso consuelo de la igualdad ultraterrena".⁹⁹

La identificación entre una necrópolis¹⁰⁰ y Nueva York adquiere fortaleza en la óptica censora con la cual Lorca premoniza un cataclismo redentor. El vínculo entre la mítica Babilonia del Apocalipsis de San Juan¹⁰¹ y la Nueva York de los años veinte parecen articular el sustento de la crítica lorquiana a la frivolidad y las disparidades socio-económicas. El poema apela a la predicción como forma de condena de una suntuosidad

⁹⁹. Jacqueline Cruz señala que "en las danzas macabras medievales la (débil) crítica de la sociedad no atenta contra la idea de un orden superior inmutable: la muerte es simplemente un avatar del mundo "sublunar", consecuencia del pecado de Adán y Eva." (71)

¹⁰⁰. La representación de Nueva como necrópolis se presenta explícitamente en el poema "Nueva York (Oficina y denuncia)", que analizaremos más adelante.

¹⁰¹. "Ay! Ay! de la ciudad grande, en la cual se enriquecieron todos cuantos tenían navíos en el mar, a causa de su suntuosidad, porque en una hora quedó devastada" (18:19).

que oculta un reverso de violenta desigualdad:

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

(141)

Este augurio, impregnado de un tono condenatorio, es la reconquista de la fuerzas de la naturaleza. En ese frente se alinean los negros desde la danza del mascarón. La reivindicación del "impulso primitivo" otorga a los seres reprimidos la potencialidad de la emancipación. La danza, que integra la energía de la naturaleza, actúa como fuerza liberadora (y esclarecedora). La confusión reinante en la primera parte del poema (en los primeros momentos de la danza), donde existía una seducción mutua entre el "ímpetu primitivo" y el "ímpetu mecánico", desaparece para permitir la enunciación aseverativa de la predicción. La condena sobre Wall Street no da lugar a dudas, es enfática y expone la doble faceta de la destrucción-construcción sobre la que se funda la idea de un nuevo espacio. Es el "mascarón" el vehículo de la revolución: "El mascarón. Mirad el mascarón!/ Cómo escupe veneno de bosque/ por la angustia imperfecta de Nueva York!" (141). La danza, el mascarón y la naturaleza han compuesto una misma fuerza: el "veneno de bosque" es un *antídoto* contra la ciudad. El juego de significaciones de esta construcción permite observar cómo se articula la trama de los opuestos: "veneno" se utiliza asociándose a la idea de *arma contra Wall Street*; "bosque" apela a la imagen de un importante conjunto de árboles que recuperan la tierra perdida por el avance de lo artificial. Por lo tanto, la usual acepción de "veneno"

como sustancia que destruye o mata es transformada en dadora de una nueva vida, intensificada por su relación con "bosque".

Esta figuración de lo apocalíptico está en relación con la promesa de una emancipación o de un cambio. Tal postura suele presentar diversas ópticas; en muchos casos se asocia a un extremo escepticismo, muy cercano al nihilismo (aspectos que veremos en poemas como "Paisaje de la multitud que vomita", "Paisaje de la multitud que orina", "Nueva York (Oficina y denuncia)", entre otros).

La ciudad-espectáculo mixtura los paisajes de la Bolsa con los del parque de diversiones. Si bien se trata de ámbitos muy distintos, ambos están atravesados por la representación de lo inquietante y tenebroso: la multitud. Walter Benjamin describe el impacto que causó el fenómeno de la multitud en autores como Poe, Valéry y Baudelaire; mostrando la doble faceta del rechazo y el asombro: "Angustia, repugnancia, miedo, suscitó la multitud metropolitana en los primeros que la miraron a los ojos. En Poe la multitud tiene algo de bárbaro." La percepción que Benjamin describe en Valéry exhibe una preocupación que se relaciona con las transformaciones que padece el sujeto en las grandes ciudades, extraviado en el mundo de las multitudes, experimentando el aislamiento y la soledad, aspectos que se manifiestan claramente en Poeta en Nueva York:

Valéry, dotado de una mirada muy aguda para el complejo de síntomas que es la "civilización", describe de la siguiente forma uno de los elementos en cuestión: "El habitante de las grandes ciudades vuelve a caer en un estado salvaje, es decir en estado de aislamiento. La sensación de estar necesariamente en relación con los otros, antes estimulado en forma continua por la necesidad, se embota poco a poco por el funcionamiento sin roces del mecanismo social. Cada perfeccionamiento de este mecanismo vuelve inútiles determinados actos,

determinadas formas de un sentir".¹⁰²

"El confort aísla", asegura Benjamin. Las nuevas invenciones empujan al hombre a un aislamiento cada vez mayor. Los espacios urbanos se transforman en bastiones de retraimiento, a pesar de tratarse de lugares públicos. La construcción lorquiana del espacio del entretenimiento urbano está signado por el "vómito". Coney Island es una "multitud que vomita" más allá de ser un parque de diversiones. El esparcimiento también responde a la tecnificación y ostenta la contradictoria cara del sufrimiento: "El vómito agitaba delicadamente sus tambores/ entre algunas niñas de sangre/ que pedían protección a la luna." ("Paisaje de la multitud que vomita (Anochecer en Coney Island)", 144).¹⁰³ El padecimiento alcanza a la diversión y forma parte de ella. El padecimiento es, paralelamente, destrucción que adquiere espesor en el *personaje* de "la mujer gorda"; su acción transformadora del paisaje parece ubicarse en la vanguardia de una multitud que invade los escenarios:

La mujer gorda venía delante
arrancando las raíces y mojando el pergamino de los
[tambores
La mujer gorda,
que vuelve del revés los pulpos agonizantes.
La mujer gorda, enemiga de la luna,
corría por las calles y los pisos deshabitados
y dejaba por los rincones calaveras de paloma
y levantaba la furia de los banquetes de los siglos
[últimos
y llamaba al demonio del pan por las colinas del cielo
[barrido
y filtraba un ansia de luz en las circulaciones
[subterráneas.

¹⁰². Walter Benjamin, (107).

¹⁰³. El subtítulo del poema que aparece entre paréntesis es fundamental para penetrar en el juego de significaciones contruidos en el texto.

Son los cementerios. Lo sé. Son los cementerios
y el dolor de las cocinas enterradas bajo la arena.
Son los muertos, los faisanes y las manzanas de otra
[hora
los que empujan en la garganta.

(143)

Los últimos cuatro versos de esta primera estrofa *explican* el sentido del "vómito". La enumeración yuxtapone elementos de diversa índole, pero la presencia de los "cementerios" y de "los muertos" produce una interesante inestabilidad en el sentido de la diversión: los muertos son "los que empujan en la garganta". La intersección entre el ámbito del entretenimiento y la zona de la muerte diseña un espacio propio donde la confusión parece ser determinante para acceder a los rituales metropolitanos. La omnipresencia de los muertos y del vómito articulan una visión apocalíptica que se incrementa en la figura mutilada del poeta.¹⁰⁴ Coney Island adquiere rasgos muy similares a la figuración del infierno; la devastación de la naturaleza signa la edificación de un espacio-situación donde las características usuales de un parque de diversiones parecen disolverse para dar paso a un espectáculo desolador. El despliegue tecnológico de los juegos mecánicos está completamente eclipsado por una atmósfera macabra que articula una idea de zozobra. El sinsentido del vómito emerge del padecimiento inútil que exhibe la extravagancia de un sufrimiento que carece de razones auténticas. El suplicio es infructífero, no posee objetivos ni proviene de causas nobles, es estéril. El vómito corporiza la idea de lo artificial y lo frívolo como caracterización de la desintegración de la condición humana; la noción de lo alienante circula constantemente

¹⁰⁴. "Yo, poeta sin brazos, perdido/ entre la multitud que vomita" 144

representando una inquietud de carácter ontológico en la decadencia del espectáculo:

Llegaban los rumores de la selva del vómito
con las mujeres vacías, con niños de cera caliente
con árboles fermentados y camareros incansables
que sirven platos de sal bajo las arpas de la saliva.
Sin remedio, hijo mío, vomita! No hay remedio.
No es el vómito de los húsares sobre los pechos de la
[prostituta,
ni el vómito del gato que se tragó una rana por
[descuido.
Son los muertos que arañan con sus manos de tierra
las puertas de pedernal donde se pudren nubes y
[postres.
(144)

La imposibilidad de hallar un "remedio" a la situación se reitera en el poema "Paisaje de la multitud que orina (Nocturno en Battery Place)": "No hay remedio para el gemido del velero japonés,/ ni para estas gentes ocultas que tropiezan con las esquinas" (146). La desesperanza adquiere un carácter definitivo en su relación con el descreimiento: nada importa, nada es posible: "No importa que el niño calle cuando le claven el último alfiler./ (...) Es inútil buscar el recodo/ donde la noche olvida su viaje" (145-146). Este pesimismo se identifica con toda circunstancia que esté atravesada por la idea de muerte (en el amplio sentido que adquiere este concepto dentro del poemario). Así, la multitud es una forma de muerte de la individualidad y la tecnificación se convierte en la agresión al mundo natural (hombre incluido). Estos "paisajes" poco tienen de bucólicos. La exacerbación de las marcas negativas incrementan las significaciones que se asocian al rechazo y a la resistencia ante "paisajes" que han desechado el factor natural. Tal rechazo traza un movimiento que va desde lo inmediatamente visible y concreto (panorama de la gran ciudad moderna) a lo incorpóreo y encubierto

(decadencia de la existencia humana). Las reiteradas imposibilidades de las que dan cuanta los poemas configuran la certeza de la pérdida y rotura de un mundo que habrá de desaparecer debajo del nuevo orden. Un mundo que se idealiza desde la contraposición con ese otro que emerge violento y se constituye en el centro de un sistema de vida que impone sus pautas. En este punto se imbrica la preocupación por el cuerpo frente a la peligrosidad del medio. La inestabilidad ya no sólo es existencial sino que abruma la materialidad del sujeto.

Los espacios urbanos son representación de un nuevo planteo de organización humana que entra en conflicto con la cosmovisión del poeta. La percepción de una otra realidad que se encuentra disimulada tras lo aparente es el núcleo de la preocupación lorquiana. La mirada urbana examina los decorados de la modernidad tecnológica para observar detrás de ellos. Allí aparece la intención de denuncia que adquiere un perfil dramático y escatológico. La reiteración de "no importa", "es inútil", "no hay remedio" teje en la actitud de Lorca una postura que se conecta con un escepticismo frente al devenir de la urbanidad mercantilista. Un escepticismo que por momentos es nihilismo. Un descreimiento absoluto en los valores de la nueva era mecánica y -fundamentalmente- capitalista. El desplazamiento de los espacios del hombre frente al avance de las áreas industriales establece una traumática pugna entre el individuo (con las virtudes propias del pensamiento autónomo y crítico) y la multitud (como pieza íntima de los mecanismos de producción en serie). Tal conflicto conforma un eje en torno al cual gira la mirada urbana de Lorca. Los lugares que se construyen en los

textos son escenarios donde se desarrolla el drama de la vida en una ciudad que ostenta su proeza tecnológica. Por tal motivo, los espacios constituyen la problemática cardinal en el pensamiento lorquiano. Nueva York es el nuevo mundo que aflora con la imposición del mercantilismo; un mundo que promete expandirse como reguero de pólvora: es este proyecto de humanidad el que prevé el poeta andaluz. Esta percepción promueve una actitud escéptica que no abandona la acción de la denuncia. Se trata, pues, de un pesimismo absoluto frente a las promesas de un progreso que sólo da cuenta de la destrucción del mundo natural y de la individualidad del hombre.

Ya en el año 1917, Nueva York contaba con ciento ochenta y siete mil automóviles; en 1940 la cantidad de vehículos se incrementó a un millón doscientos mil.¹⁰⁵ El problema de tránsito era considerable en los años veinte y los accidentes comenzaban a engrosar las estadísticas. El paseante ve disminuida sus espacios ante el próspero avance de la industria automotriz. Las avenidas y carreteras plantean nuevas nociones en el traslado; las distancias son mayores: los vehículos se vuelven necesarios y el transeúnte se ve reducido a sendas de *tránsito permitido*, a resguardo de los paseantes en automóvil. Marc Augé ha observado la propagación impetuosa de los "no-lugares" (carreteras, autopistas, los habitáculos móviles llamados medios de transporte, vías ferroviarias, parques de recreo, supermercados, aeropuertos, shoppings) modificando aceleradamente

¹⁰⁵. Datos extraídos de Luis V. Migone Las ciudades de Estados Unidos, Buenos Aires: Comp. Impresora Argentina, 1940, 23.

el paisaje urbano.¹⁰⁶ La multiplicación de esos "no-lugares" promueven en los sujetos otros hábitos y, fundamentalmente, alteran los modos de relacionarse con los otros y con el entorno. El subterráneo plantea un cambio sustancial en la manera de recorrer la ciudad; se privilegia la velocidad ante el paseo (qué paisaje se puede ver en un viaje en subterráneo?: estaciones y túneles oscuros, muy distante del goce del flaneur). Esta Nueva York, decana en avances técnicos, impacta en la pupila de un Lorca que escudriña los entretelones del progreso. Esos "no-lugares" empujan al paseante a sendas peatonales y los vuelven cada vez más vulnerables al desafío de la máquina. La distancia entre el París de Baudelaire y la Nueva York de Lorca parece multiplicarse aceleradamente; la idea del paseo azaroso adquiere un matiz cada vez más extraño. Ahora ya es necesario sobrevivir a los paseos.

4.1.1. Palabras apocalípticas y gritos acusadores

Era yo quien entraba ya despierto, asomado a la niebla,
viendo cómo aquel crimen disfrazado de piedra con ventanas
se agranda, ensanchándose,
perdiéndose la idea de su altura,
viéndole intervenir hasta en las nubes.

¹⁰⁶. Marc Augé (en Los "no lugares" Espacios de anonimato, Barcelona: Gidesa, 1995) define a los no lugares y a lugares de la siguiente manera: "Si un lugar puede definirse como lugar de identidad, relacional e histórico, un espacio que no puede definirse ni como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico, definirá un "no lugar".(83) "El lugar y el no lugar son más bien polaridades falsas: el primero no queda nunca completamente borrado y el segundo no se cumple nunca totalmente: son palimpsestos donde se reinscribe sin cesar el juego intrincado de identidad y de relación. Los "no lugares" son la medida de la época, medida cuantificable." (84)

Según Henri Lefevre¹⁰⁸ la naturaleza sólo alcanza un rango simbólico en las ciudades, pues ha de verse reducida a espacios puntuales dentro de la planificación de la ciudad y aquella parcela destinada a la vegetación es una suerte de representación de una otra que no puede estar presente en la metrópoli. La percepción de un símbolo que es manifestación de una ausencia definitiva constituye el cimiento de un conflicto entre concepciones de ciudad: la de la industrialización tecnológica (que suele postular importantes diferencias con los criterios de urbanización de los arquitectos) y la de Lorca (emparentada con una visión idílica de su vida en el campo -cuyo emblema es la Huerta de San Vicente en Granada-). Posturas completamente antagónicas que permiten observar con claridad de qué índole es el enfrentamiento lorquiano con la idiosincrasia estadounidense.

El mundo industrial -opulento en su novedad, exuberante en lo desconocido y oculto- se corporiza desde los modos de textualizar los binomios opositivos que devienen de la dialéctica naturaleza/ civilización. La dicotomía (constantemente expuesta) identidad-alienación vertebró la circulación de las significaciones como vías de acceso inmediato a las problemáticas

¹⁰⁷. "Breve antología del surrealismo español", El surrealismo. El ojo soluble. (298). Poema escrito por Alberti durante su visita a Nueva York en el año 1935.

¹⁰⁸. Henri Lefevre (en De lo rural a lo urbano, Barcelona: Península, 1971) entra en el debate acerca de las diferentes concepciones de urbanismo y los modelos de ciudad del siglo XX. Dentro de estos planteos la noción de naturaleza es polémica y, puede decirse, que las posturas con respecto a este tema son muy diferentes. La concepción urbana para Lefevre se circunscribe a una idea de totalidad que reúne los frutos de la tierra y los productos de la industria; la ciudad encarna valores y es el punto real de reunión de obras e ideas.

de la sociedad tecnológica: "No importa la derrota de la brisa en la corona del algodón./ Porque hay un mundo de la muerte con marineros definitivos/ que se asomarán a los arcos y os helarán por detrás de los árboles." (145) El medio adquiere las formas de *la apatía y la indolencia* (a partir de las cuales se instaura el "mundo de la muerte") como representación de la degradación del individuo, la negación de la vida, funciona directamente vinculado con *lo urbano*: "Fachadas de orín, de humo, anémonas, guantes de goma./ Todo está roto por la noche, abierta de piernas sobre la terraza./ Todo está roto por los tibios caños/ de una terrible fuente silenciosa." ("Paisaje de la multitud que orina (Nocturno en Battery Place)", 145).

La creación del espacio urbano está fuertemente enlazada con la configuración de un sujeto que percibe desde el desencanto. Un sujeto que es producto y manifestación de la crisis. Un sujeto que pugna por re-construir su identidad desvanecida entre las "formas" sin rostro. La *idea de alienación* adquiere diferentes posibilidades de acceso a la problemática del mundo moderno.

Dionisio Cañas¹⁰⁹ caracteriza a la Nueva York de Lorca como "*ciudad-matadero*", tomando como eje al poema "Nueva York (Oficina y denuncia)".¹¹⁰ La hiperbolización del sacrificio de animales para alimento de las multitudes supone una conexión con el sacrificio del propio hombre en pos de la subsistencia de la ciudad. En esa *Nueva York-matadero* los objetos culturales se adueñan del mundo humano, lo controlan, representando el lado

¹⁰⁹ Dionisio Cañas, *El poeta y la ciudad. Nueva York y los escritores hispánicos*, Madrid: Cátedra, 1994.

¹¹⁰. Transcribimos más adelante un importante fragmento de este extenso poema.

dramático del avance tecnológico. La animización de los elementos culturales constituye una de las estrategias escriturales fundamentales. La figuración de la devastación está relacionada con la nueva capacidad que adquieren las obras del hombre; ya independientes de él actúan según su propio albedrío como piezas de un sistema mayor, también activo por sí mismo: "A veces las monedas en enjambres furiosos/ taladran y devoran abandonados niños" ("La aurora", 161); "Un diminuto guante corrosivo me detiene" ("Luna y panorama de los insectos", 199).

La representación de la violencia adquiere su centro en los modos de significar la cotidianeidad de la metrópolis. Cada elemento que ingresa al espacio urbano se re-funcionaliza al operar dentro de los mecanismos que constituyen *lo alienante*. Lo cruento, el homicidio, la representación exacerbada de lo feo articulan una estética que podría situarse en la tradición de poética de Rimbaud y Baudelaire. Theodor Adorno enfatiza la función de *la categoría de lo feo* como la expresión de "todo cuanto se halla oprimido y quiere la revolución"; así:

El arte tiene que convertir en uno de sus temas lo feo y proscrito: pero no para integrarlo, suavizarlo o para reconciliarse con su existencia por medio del humor, más repulsivo aquí que cualquier repulsión. Tiene que apropiarse de lo feo para denunciar en ello a un mundo que lo crea y lo reproduce a su propia imagen, aunque sigue fomentando la posibilidad de lo afirmativo como complicidad con el envilecimiento.¹¹¹

Lorca expone lo desagradable como exaltación de un mundo que se evapora rápidamente tras la sombra de los rascacielos. Un "paisaje de la multitud que orina" suplanta definitivamente esos otros paisajes que se extravían en la lejanía de las aldeas. La

¹¹¹. T.W. Adorno, *Teoría Estética*, Madrid: Taurus, 1971, 70-71.

magnificación de lo repulsivo pone en escena lo que ha quedado oculto, lo que agoniza o aquello que pugna por sobrevivir. "La multitud que vomita" se traslada como un solo cuerpo y ocupa el horizonte, es una mujer gorda, es el cementerio, los muertos: una "selva del vómito". Lo repugnante se instala en el centro de un universo de sentido que se agita constantemente creando los gestos de una Nueva York tenebrosa y dramática.

La calle es ahora el espacio de la representación; allí, cual espectáculo, se exhiben los múltiples fragmentos que en la coexistencia articulan el cuerpo de la ciudad. La heterogeneidad es la clave para interpretar una nueva estética que exhala el rumor de los carteles, las veredas, los olores... La experiencia urbana será, entonces, una nueva experiencia estética atravesada por valores que toman distancia de la convención artística. El ojo a través del cual mira Lorca está penetrado de una atmósfera surrealista (tributaria de una lejana travesía estética donde hemos destacado a Rimbaud y a Baudelaire). Así, la escritura representa espacios convulsionados, seres contracturados frente a un mundo que no alcanza a vislumbrar la gravedad futura de sus tortuosos cambios.

La desesperación y el escepticismo drástico se complementan en el armado de una voz que puede convertirse en "grito". Un grito que reclama y acusa, que enfrenta el rostro visible del progreso con las zonas oscuras y silenciadas. El foco de la acusación se centra (entre otros) en la institución de la Iglesia Católica como parte fundamental en la constitución de un sistema social y económico de neto corte burgués: "Grito hacia Roma (desde la torre del Chrysler Building)". El sitio elegido para

emitir el "grito" no es azaroso.¹¹² La relación entre la ostentación edilicia y la ostentación económica establece un nexo con el imperio de la Iglesia y el reinado del Papa (figura relevante en "Danza de la muerte"). El grito es, también, reproche, acusación:

Porque no hay quien reparta en pan y el vino,
ni quien cultive hierbas en la boca del muerto,
ni quien abra los linos del reposo,
ni quien llore por las heridas de los elefantes.
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.

(215)

La total omisión (o traición) del mensaje de Cristo por parte de la autoridades eclesiásticas vertebró la crítica: la prédica del mesías fue sustituida por las diferentes modalidades de la esclavitud y la muerte. El anticlericalismo lorquiano se emparenta con una postura recurrente en el poemario: la percepción de una realidad que se agrieta para dejar entrever los rasgos de una conspiración oculta, una tétrica trama que sostiene los cimientos de la nueva sociedad. Sobre esta percepción se funda la actitud fuertemente escéptica que se manifiesta

¹¹². El Chrysler Building adquiere un valor simbólico, pues articula una zona de sentido que reúne la idea de progreso arquitectónico con la ambición económica. Esta torre pertenece a un grupo de financistas neoyorquinos que en 1920 organizan la industria automotriz rival de Ford y de General Motors. Walter P. Chrysler, antiguo ejecutivo de la General Motors, junto a nuevos socios impulsan una pujante línea de automotores. Para 1930 la industria automotriz había sido una de las principales consumidoras de nuevos capitales. T.C. Cochran (en "La revolución automotriz", Estados Unidos en el siglo XX, Buenos Aires: Paidós, 1975) analiza pormenorizadamente la importancia de esta industria para la economía del país.

intermitentemente en el poemario. Marie Laffranque ha señalado como dato histórico sobresaliente, la firma del Pacto de Letrán entre Mussolini y Pío XI (dejando expuesta la ideología fascista como una familiaridad entre el poder eclesiástico y los nazis); la crítica supone que éste pudo ser el elemento detonante del poema. Esta postura la retoma García-Posada, quien agrega a esta hipótesis la influencia de la educación krausista de la primera juventud de Lorca:

el hecho es que el sistema del libro su significación (el anticlericalismo) adquiere una coherencia total, una articulación impecable, que, sin duda, va mucho más allá de la sustancia ideológica matriz. (...) La denuncia se formula desde un Evangelio interpretado en términos de amor y fraternidad universales, aunque al margen de implicaciones metafísicas. Pero las consecuencias son nítidas: el Catolicismo y, por extensión, el Cristianismo, se han hecho aliados de los poderosos y forma parte, en definitiva, del aparato ideológico y económico de los opresores.¹¹³

La visión de una complicidad entre poderes acentúa la lectura crítica de Lorca; el poema expresa la connivencia entre las fuerza guerreras del sistema y la Iglesia (... "Caerán sobre la gran cúpula/ que unta de aceite las lenguas militares) y enfatiza la caracterización negativa del Papa:

Pero el hombre vestido de blanco
ignora el misterio de la espiga,
ignora el gemido de la parturienta,
ignora que Cristo puede dar agua todavía,
ignora que la moneda quema el beso de prodigio
y da la sangre del cordero al pico idiota del faisán.
(216)

La representación de las relaciones entre poderes adquiere un perfil apocalíptico: la visión de la destrucción asume

¹¹³. La hipótesis de Laffranque es citada por García-Posada en Lorca: Interpretación de Poeta en Nueva York, (78).

dimensiones universales, pues está en manos de quienes detentan el poder (destrucción). Ese conflicto se desnuda ante la deslumbrante percepción de un mundo intensamente controvertido: "Los maestros señalan con devoción las enormes cúpulas sahumadas,/ pero debajo de las estatuas no hay amor,/ no hay amor bajo los ojos de cristal definitivo" (216). La búsqueda de lo oculto, de lo que vive detrás de lo inmediatamente visible, constituye una estrategia de denuncia que enfrenta lo aparente con lo real. Así, se construye la imagen de esa Iglesia alejada de la vida y emparentada con las diversas formas de la muerte y el engaño. La representación de la figura papal en el momento de la misa adquiere todos los rasgos de la hipocresía; el poema busca enfrentar las imágenes de lo ficticio (disfraz) y de lo verdadero (o real) para reforzar el efecto de la denuncia:

El amor está en lo fosos donde luchan las sierpes del
[hambre,
en el triste mar que mece los cadáveres de las

[gaviotas¹¹⁴
y en oscurísimo beso punzante debajo de las almohadas.
Pero el viejo de las manos traslúcidas
dirá: Amor, amor, amor,
aclamado por millones de moribundos.
Dirá: amor, amor, amor,
entre el tisú estremecido de ternura;
dirá: paz, paz, paz,
entre el tirite de cuchillos y melones de dinamita.
Dirá: amor, amor, amor,
hasta que se le pongan de plata los labios.

(217)

El acto de *decir* la misa se transforma en un acto de automatismo que vacía de contenido las palabras. Así, la palabra pierde su carácter mítico y queda reducida a la reiteración maquinal de sonidos. Por ende, la misa del Papa carece de autenticidad y se

¹¹⁴. Se refiere aquí Lorca a las gaviotas envenenadas por la contaminación?

convierte en un espectáculo para "millones de moribundos". Un espectáculo que da la espalda al "amor que está en las carnes desgarradas por la sed,/ en la choza diminuta que lucha con la inundación" (216). Esa realidad que se en-cubre explota energética y desafiante a través de la escritura que se convierte en grito irreprimible:

Mientras tanto, mientras tanto, ay! mientras tanto,
los negros que sacan las escupideras,
los muchachos que tiemblan bajo el terror pálido de los [directores,
las mujeres ahogadas en aceites minerales,
la muchedumbre de martillo, de violín o de nube,
he de gritar aunque le estrellen los sesos e en el [muro,
he de gritar frente a las cúpulas
(217)

La palabra de Lorca se enfrenta a la palabra de la Iglesia; la primera exalta su relación con la vida ante el perfil falaz de la segunda. El "grito" está claramente focalizado; su carácter rebelde intenta hacerse eco de quienes "tiemblan", pero no gritan. El "yo denuncio" de "Nueva York (Oficina y denuncia)" adquiere en este poema la calidad de un clamor irrefrenable.

El paisaje urbano mezcla las formas de las cúpulas de las iglesias con los callejones y los barrios bajos. La multiplicidad de materiales expuestos en el gran escenario de la ciudad proveen al poeta de las máximas posibilidades para el experimento lingüístico. El mismo ejercicio crítico de la escritura lorquiana crea diversas estrategias discursivas que en el acto poético exponen el cuestionamiento a la convención lingüística. De este modo, la ruptura de los cánones tradicionales tiene como meta la problematización del pensamiento occidental. El lenguaje adquiere la potencialidad de la transgresión. Los signos generan nuevos

campos de significación a partir de las inesperadas conexiones interléxicas, liberándose de la significación convencional. Tal liberación se produce a partir de la edificación de un mundo cultural que no puede ser designado a través de la convención, sino que requiere de la invención de espacios semánticos inusuales.

Saúl Yurkievich¹¹⁵ relaciona la óptica crítica del pensamiento vanguardista y su corrosiva escritura con la crisis de la era industrial de las primeras décadas del siglo XX, con todas las modificaciones sociales que ésta produjo: multitudinarias concentraciones en las ciudades fabriles, modernos medios de comunicación, incorporación de remotas regiones al nuevo orden mundial, etc. A estos factores de crisis se les suma la Primera Guerra Mundial que afecta directamente a la estructura social, aspecto fundamental que para Yurkievich influye decididamente en la destrucción de los marcos de referencia con los cuales contaba el sujeto hasta entonces. Por ende, la persona sufre la creciente amenaza a su integridad y a su desempeño como individuo. Todo ello, sumado a la creciente competitividad por la sobrevivencia en los medios hostiles, impone un cambio de identidad que afecta directamente al sujeto y a la relación que establece con su medio.

La representación del universo humano industrial, del ámbito social de la era tecnológica, está signada por un cataclismo urbano que emana de la vida cotidiana y que focaliza a la naturaleza (y el hombre como parte de ella): "Con el árbol de

115. "Los avatares de la vanguardia en Revista Iberoamericana, 118-119, enero-junio 1982.

muñones que no canta/ y el niño con el blanco rostro de huevo". Los elementos de la naturaleza pierden espesor ante los objetos culturales, «mueren» en sus manos: "mariposa ahogada en el tintero" ("Vuelta de paseo", 111). La civilización adquiere la índole de una "multitud que vomita", de "la gorda enemiga de la luna"; ante aquello que se convierte en agresión el sujeto procura defenderse: "Me defiando con esta mirada/ que mana de las ondas por donde el alba no se atreve" (143). El universo de la sociedad es una ciudad que se corporiza en "la multitud que vomita", "la multitud que orina" como modos de manifestación de la violencia, vehículo de la muerte que ataca a los objetos de la naturaleza: "los picos abiertos de los pájaros agonizantes".

La palabra media entre *la destrucción* y *la vida* como forma que busca la superación de tal oposición en la creación de una *realidad* propia: la construcción de un universo poético que opera desde la *resistencia* a un sistema de vida. Por ello, el sujeto es parte neurálgica de la crisis, es el eje sobre el que giran los factores en conflicto: *ciudad-naturaleza*, *desamor-amor*, *alienación-identidad*. Tales factores tienen, a su vez, como principio fundacional la problemática social. Esta cuestión adquiere un espacio protagónico en *Poeta en Nueva York*, única obra del surrealismo español que privilegia procedimientos de construcción de referentes textuales basándose en ámbitos urbanos contemporáneos, no españoles, como el espacio ajeno y mercantilista de Wall Street, la situación de los negros y marginales y el cuestionamiento a la Iglesia (en "Grito hacia Roma").

La construcción del mundo neoyorquino, en la escritura

lorquiana, está articulada por la *mirada crítica* de un sujeto que padece el caos social, la marginalidad, el descenso del individuo hasta la disolución de la identidad en una *multitud* -que es siempre anónima y degradante-. La disposición del poeta se encuentra completamente ligada a un acto de denuncia, a una toma de partido frente al desconcierto de los nuevos planteos sociales. Anthony Geist examina la toma de conciencia artística de Lorca a raíz de la estadía en Nueva York:

El surrealismo es fundamental en la formación de una conciencia de identificación de los problemas del individuo con los de la sociedad (...). Los poemas de la ciudad de Poeta en Nueva York reflejan en imágenes violentas y lenguaje torturado los terribles efectos de la crisis económica de 1929 (...). Después de la experiencia neoyorquina, García Lorca formuló un concepto de la misión social del poeta. Declaró en una entrevista de 1934 que «En nuestra época, el poeta ha de abrirse las venas para los demás»". (1980, pp. 182-184).

El punto de vista de Geist pone en una misma perspectiva el carácter transgresor artístico-social de las herramientas estéticas surrealistas y la preocupación lorquiana frente a la situación de una sociedad agredida por los avatares económicos. Lorca produce en *Poeta en Nueva York* una cristalización de un caos que es el principio ordenador de la nueva burocracia socio-económica que habrá de regir los destinos de la humanidad. El lenguaje es vehículo de esa preocupación.

La animización de los objetos culturales posee un rol fundamental en la constitución de un sistema semántico cuyo funcionamiento se basa en la interrelación de los diversos campos de significación. Tal sistema se articula a partir de *espacios de sentido en crisis* que convierten a la ciudad de Nueva York en símbolo del mundo contemporáneo y de la degradación de la

individualidad. Esta crisis pone al descubierto la problemática social que a principios de siglo comienza a adquirir importancia: la devastación del hábitat y la introducción del hombre dentro de los sistemas de producción de las grandes urbes. Como cimiento sobre el cual se asienta la construcción de Poeta en Nueva York se produce la interacción de imágenes cuyos significados (resultado de la asociación, oposición, yuxtaposición de los diversos signos) producen una continua movilidad, circulación, conexión y contrastes de sentidos. Esas imágenes tienen como aspecto identificadorio la caracterización de la vida neoyorquina (enfaticando la alienación): los modos de relacionarse de los seres, las pautas sociales como antagónicas a las de la naturaleza. La tensión entre los signos que refieren a la civilización y al mundo natural (en el cual se integran los marginales, aquellos que aparecen como más vulnerables -los niños, los negros¹¹⁶, los "animalitos", el mismo sujeto-) enfrenta los términos que aluden a lo metálico y a lo vital. La referencia a elementos metálicos y al vidrio (entre los materiales que sobreabundan en el paisaje de la metrópoli) construyen un campo de significación asociado a *lo inerte*, *lo frío*, *lo cortante* como representación de la oposición con *lo vivo*, (caracterizando, de este modo, la falta de calidad humana

¹¹⁶. Emilia de Zuleta ("Federico García Lorca" en Cinco poetas españoles, Madrid: Gredos, 1981) analiza la creación de los espacios del Harlem negro como lugar de la marginalidad: "la fealdad de la materia noble corroída y deteriorada por el tiempo"; determina la existencia de dos niveles, "el del mundo negro, inocente, primitivo, vital, desbordado, y el del mundo de los blancos norteamericanos -el sector más «civilizado», ordenado y regimentado del mundo blanco-, ofrecen contrastes y desniveles asombrosos que la sensibilidad alerta del poeta supo captar, percibir y expresar como nadie". (272)

en los objetos creados por el propio hombre). El vidrio surge ligado a aquello factible de producir heridas y articula un juego en las relaciones interpersonales, caracterizando el riesgo y la inestabilidad de los vínculos: "Por los cristales rotos de la casa/ la sangre desató las cabelleras" ("Ruina", 191), "Y las cinturas se entrecruzaban con un rumor de vidrios" ("Amantes asesinados por una perdiz", 194). Por otra parte, lo metálico alude (como contracara de su valorada utilización en las construcciones) a la corrosión, al óxido, la otra faceta de las sociedades industrializadas (la descomposición, el desecho): "Era el momento de las cosas secas,/ de la espiga en el ojo y el gato laminado,/ del óxido de hierro de los grandes puentes" ("Danza de la muerte", 137).¹¹⁷

La construcción del mundo humano se diseña lingüísticamente mediante la representación de lo decadente, manifiesto en la referencia al deterioro del medio ambiente: "La aurora de Nueva York tiene/ cuatro columnas de cieno/ y un huracán de negras palomas/ que chapotean las aguas podridas"¹¹⁸; "La luz es sepultada por cadenas y ruidos" ("La Aurora"). La idea de decadencia se construye a través de la interrelación de las imágenes que aluden a la destrucción del medio natural, a lo hiriente (lo metálico se constituye como agresión, pero

¹¹⁷. Poema perteneciente a la III Parte del poemario, titulada "Calles y sueños), lleva un epígrafe de Vicente Aleixandre "Un pájaro de papel en el pecho/ dice que el tiempo de los besos no ha llegado". (135)

¹¹⁸. La imagen de las "aguas podridas" se relaciona con la categoría de lo feo que hemos analizado desde lo expuesto por Adorno. Esta imagen se reitera en el poemario enfatizando la ausencia de su contrario: las aguas claras y transparentes. Evidente alusión a la contaminación de un elemento que siempre ha sido considerado como esencial para la vida.

simultáneamente lleva inscripta su propia desintegración en manos de los agentes corrosivos del tiempo), a lo enajenante (la "multitud" como representación de la identidad diluida), y la muerte como zona de sentido fundacional y concluyente: "A veces las monedas en enjambres furiosos/ taladran y devoran abandonados niños." ("La Aurora", 161).¹¹⁹

Epicentro de las pugnas, zona donde lo crucial encuentra el sentido del vértigo¹²⁰, el sujeto es *quien acusa*, quien ejerce su poder desde el acto de la escritura y mediante la palabra se distingue de "las multitudes que vomitan", que "orinan" ubicándose en la situación de *adversario* que denuncia: "Yo denuncio a toda la gente que ignora la otra mitad (...)", "Os

¹¹⁹. Pietro Menarini (Cf. "Emblemas ideológicos de Poeta en Nueva York" en García de la Concha, pp.255-270) analiza la oposición entre civilización y naturaleza. En el poema "Cementerio judío" observa la dicotomía entre "lluvia" y "cadenas". "Pero la presencia de las cadenas no podía quedar limitada a estas dos oposiciones, pese a ser sintomáticas y esenciales. En efecto, en el "Grito hacia Roma", una de las dos odas que representan el momento culminante de Poeta en Nueva York: "No hay más que un millón de herreros/ forjando cadenas para los niños que han de venir". El cuadro no podría resultar más completo: la luz, la lluvia, los niños son sometidos a un mismo proceso de violencia y desnaturalización. Hay más: la civilización prepara conscientemente una humanidad (un millón de herreros), que para sobrevivir -y en esto consiste el clímax de la contradicción-, tiene que destruir, en el mismo momento en que nace, lo que de más humano posee: la libertad de su propio cuerpo, de sus propios sentimientos, de sus propios sentidos." (256)

¹²⁰. La noción de "vértigo" está ligada a la vida urbana de las metrópolis en intenso crecimiento. Hacia mediados del siglo XIX el caminante experimenta un desplazamiento debido al aumento de tránsito vehicular que en el siglo XX hará eclosión con la aparición masiva del automóvil. Aspecto fundamental que asociamos a las modificaciones producidas en la *conciencia de un yo* que es hipersensible a la impetuosidad de los cambios arquitectónicos y tecnológicos.

escupo en la cara" ("Nueva York. Oficina y denuncia", 206¹²¹). La *conciencia del sujeto* se eleva por encima del "cemento" de la metrópolis, de las "desiertas oficinas" para actuar desde la *denuncia*, para evocar el *universo natural perdido* bajo el avance tecnológico. Así, podemos observar la colisión entre dos sistemas de vida: *lo antiguo-natural* frente a *lo nuevo-artificial*. Enfrentamiento que delinea la representación de conflictos netamente urbanos (la alienación, la crisis de identidad, por ejemplo); éstos han de producir una *realidad diferente*, ambivalente (destruye y crea, genera zonas de distorsión y promueve los cambios en la percepción). *Realidad* que es productora del sujeto, de modo que lo social se construye a través del conflicto del yo, de su rol de víctima; su sufrimiento articula la *creación-demolición* de la sociedad de Nueva York. Ese sufrimiento siempre es protesta, un reclamo que se incluye en el "queremos", haciendo partícipes a los demás de un deseo que pretende ser colectivo:

El deseo -que procura tener una *dimensión pública*- emerge desde aquellos grupos minoritarios que padecen la presión del

¹²². Este poema pertenece a la VIII Parte, titulada "Dos Odas".

sistema al que están sometidos. Ese *sistema* se opone a la "voluntad de la Tierra". El sujeto insta a la *protesta* a través del grito de "negros", "muchachos" aterrorizados y "mujeres ahogadas". Lo marginal y lo natural se interrelacionan en un mismo ámbito semántico: son víctimas de la misma agresión, voces que se constituyen en la voz del sujeto.

La adjetivación y la hipérbole fundan espacios de significación que procuran exaltar la vida mediante la exhibición de la muerte, del dramático cruce sociedad-naturaleza: "Todos los días se matan en Nueva York/ cuatro millones de patos,/ (...) / y dos millones de gallos/ que dejan los cielos hechos añicos" ("New York. Oficina y denuncia", 206). La concepción de sociedad (civilización) construida en Poeta en Nueva York responde a una cosmovisión surrealista: mediante la escritura se erige una crítica a los principios que rigen la vida urbana (la metrópoli industrializada).¹²³

La artificialidad proveniente de una cultura dominada por los nuevos procesos tecnológicos, cuyo principio rector es la rentabilidad, extrema la distancia ciudad/campo. Los códigos sociales parecen transitar los andariveles de una creciente burocratización de las relaciones humanas. La polaridad entre la

¹²³. La palabra surrealista se habrá de construir desde una óptica crítica hacia los grandes centros urbanos en contraposición a un ideal utópico de sociedad creada bajo el signo del arte como praxis vital. Anahí Ballet, Mercedes Daguerre y Graciela Silvestri (en la introducción a *Cultura y proyecto urbano. La ciudad moderna*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1993) señalan que "la utopía de los siglos XIX y XX trabajó en contra de la metrópoli. La mayor parte de la literatura sobre la ciudad, desde entonces, encierra la pregunta sobre la condición moderna, también cuando se aborda la estructura de un pueblo primitivo o se interrogan los valores permanentes del habitar".

ciudad y el campo (cuestión que también involucra la dependencia de los pequeños poblados a la hegemonía económica de la metrópolis) se agudiza de modo acelerado y los parámetros de percepción se transforman para lograr la decodificación de los nuevos modos de vida. La gran ciudad se convierte en un centro económico (potenciales fuentes de trabajo), pero simultáneamente pone en escena la susceptibilidad de la actividad bursátil. La Wall Street de los años treinta es un claro ejemplo de la tensión promesa/fracaso sobre la cual se levanta el edificio de los procesos socio-económicos de una ciudad que se ubica a la cabecera del país (y de un país que ya pretendía colocarse a la cabecera del mundo).

La problemática urbana en Lorca aparece asociada con la representación de una vida que se aleja aceleradamente de los hábitos naturales de convivencia provenientes de ámbitos campesinos o de la aldea como un espacio mítico cada vez más distante. Esa tradición añorada entra en deliberado conflicto con el desenfrenado ritmo de la gran ciudad de los Estados Unidos. Así, la preocupación incursiona en el terreno de una obsesión ante los *símbolos* de la nueva urbanidad: la máquina, el número, la multitud... "Nueva York (Oficina y denuncia)" es uno de los poemas sustanciales para acceder a la metrópoli que construye Lorca. El texto escenifica la ciudad desde la hiperbolización no sólo de la faena de animales, sino del número como cifra que contiene la clave del progreso. El número es omnipresente: se convierte en norma de vida. Está completamente involucrado con la muerte en su función de intensificar la masacre:

Debajo de las multiplicaciones
hay una gota de sangre de pato;

debajo de las divisiones
 hay una gota de sangre de marinero;
 debajo de las sumas, un río de sangre tierna.
 Un río que viene cantando
 por los dormitorios de los arrabales,
 y es plata, cemento o brisa
 en el alba mentida de New York.
 Existen las montañas. Lo sé.
 Y los anteojos para la sabiduría.
 Lo sé. Pero yo he venido a ver el cielo.
 He venido para ver la turbia sangre,
 la sangre que lleva las máquinas a las cataratas
 y el espíritu a la lengua de la cobra.
 Todos los días se matan en New York
 cuatro millones de patos,
 cinco millones de cerdos,
 dos mil palomas para el gusto de los agonizantes,
 un millón de vacas,
 un millón de corderos
 y dos millones de gallos
 que dejan los cielos hecho añicos.

La ciudad recibe impasible el sacrificio. La sangre y el cálculo numérico aparecen entremezclados en "el alba mentida de New York". El caos de los animales muertos se convierte en una destrucción que se disemina y deja "los cielos hecho añicos". La ciudad-mundo es, paralelamente, la ciudad-muerte, la ciudad-infierno.

Esta visión apocalíptica de Nueva York fue compartida por numerosos escritores norteamericanos. La preocupación por el avance descontrolado de la tecnología en detrimento de los valores humanos inquietó tanto a Henri James como a Henri Adams, entre muchos otros escritores. Morton y Lucía White¹²⁴ examinan la postura de Henri Adams quien oponía la imagen de la metrópolis a la del campo: mientras la primera es restricción, ley, unidad; la segunda es libertad, diversidad, ausencia de ley. En tanto que para Henri James, Nueva York es confusión y carencia de historia:

¹²⁴. Morton y Lucía White "El intelectual norteamericano frente a la ciudad norteamericana" en Lloyd Rodwin (comp.), La metrópoli del futuro, México: Ed. Limusa Wiley, 1960, pp.251-272.

"La gran ciudad se proyecta hacia el futuro, prácticamente como una enorme y continua conspiración de cincuenta pisos, contra la idea misma de las antiguas gracias (...), es un amontonado campo de batalla industrial" (259). En otro extremo se ubican Williams James y Walt Whitman, quienes reconocen y aceptan las virtudes y promesas que encarnaba la Nueva York de fines del siglo XIX. Ambos disfrutaban del espectáculo de la creciente metrópolis, sus nuevas configuraciones y propuestas sociales; actitud que nunca compartió Jefferson o el cubano José Martí durante su larga estadía en la ciudad de los rascacielos.

4.2. Suburbios de la modernidad

Sé que hay placer y que hay gloria
allí, en Waldorff Astoria,
en donde dan su victoria
la riqueza y el amor;
pero en la orilla del río,
sé quienes mueren de frío,
y lo que es triste, Dios mío,
de dolor, dolor, dolor...!

Rubén Darío, "La gran cosmópolis" (1915)¹²⁵

El fenómeno de la metropolización conlleva una serie importante de cambios en la ciudad. Factores de tipo arquitectónico (edificios altos, avenidas amplias, movimiento vehicular intenso, etc.) entran en relación con cuestiones de índole social (espacios destinados para unos y para otros) y participan en la configuración del centro y de la/s periferia/s. Las diferencias económicas adquieren notoriedad según qué tipo de suburbio se habite (pues no todos poseen las mismas

¹²⁵. Rubén Darío, Obras completas, tomo II, Madrid: Afrodisio Aguado, 1950, (253).

características). En Estados Unidos esta planificación urbana ha estado determinada por una concepción históricamente muy arraigada: el racismo.

Como contracara de una resplandeciente arquitectura, el suburbio ostenta el lado tenebroso de la sociedad. Una trastienda del progreso. Allí, se agrupa la marginalidad. En los puertos, los marineros se representan "luchando con el mundo"; los negros son el Harlem. Un barrio que se construye desde la asonancia y la descomposición de una imagen original: la del negro africano. La pugna entre un pasado lejano (relacionado con la mítica Africa) que es pureza y símbolo de libertad y un presente que es perenne esclavitud renovada en las diversas formas de la sumisión, crea en el texto lorquiano la escenificación de un conflicto racial y social sumamente complejo. El lenguaje poético se sirve de una multiplicidad de elementos léxicos para representar ese mundo desgarrado y violento; un caos que se reproduce vertiginosamente y es amenaza latente.

Retomando el planteo adorniano sobre *la categoría de lo feo*, recuperamos la idea de la negatividad sobre la cual se erige la importancia de la fealdad como principio estético. Adorno sostiene que:

Juzgar que un paisaje asolado por una instalación industrial o un rostro deformado en pintura es feo, puede ser la respuesta espontánea a tales fenómenos, pero carece de esa evidencia que cree poseer. Aún no se ha explicado satisfactoriamente la impresión de fealdad que producen la técnica y la industria (...) Lo que aquí opera es el principio de violencia, de destrucción. (...) La violencia que la técnica ejerce sobre la naturaleza no sólo se ve reflejada por la representación, sino que salta inmediatamente a los ojos. (68)

La exhibición de lo feo des-cubre aquello que se encuentra

silenciado tras las fachadas del progreso. Lo feo pone en escena un modo de poetizar la vida urbana que intenta recopilar todo detalle, todo gemido; pero, fundamentalmente, ha funcionado como manifestación de una *realidad social*. Lo feo está asociado en Poeta en Nueva York al uso de las estrategias escriturales del surrealismo. Es así como los modos no convencionales de designación permiten la intersección de zonas de significación que distorsionan una concepción clásica de belleza representada. En la parte del poemario titulada "Los negros", la escritura funda un territorio urbano intensificando deliberadamente el carácter marginal y violento del suburbio; lo desagradable irrumpe en el espacio poético, produce un extrañamiento que se asocia con la imagen discordante de ascendencia surrealista: "Con una cuchara de palo/ le arrancaba los ojos a los cocodrilos/ y golpeaba el trasero de los monos./ Con una cuchara de palo." ("El rey del Harlem", 125) El barrio de los negros está re-construido mediante el entrecruzamiento de imágenes que edifica una realidad de "aguas podridas" y sangre; la marginalidad expone su miseria y la violencia que parece a punto de desbordarse:

.....
 Aquel viejo cubierto de setas
 iba al sitio donde lloraban los negros
 mientras crujía la cuchara del rey
 y llegaban los tanques de agua podrida.

 Sangre que mira lenta con el rabo del ojo,
 hecha de espartos exprimidos y néctares subterráneos,
 129

El Harlem adquiere un valor mítico en Poeta en Nueva York. Los negros aparecen como refugio de tradiciones ancestrales marcadas por el forzado destierro, la esclavitud y la marginalidad. El barrio es receptáculo de una resistencia que los

mantiene asidos al eje de la vida; una lucha frente a la imposición de hábitos de vida *blancos* y un intento casi desesperado por mantener la autonomía. La gran ciudad ejerce suma presión a través de los nuevos códigos de supervivencia y exige, a cambio de permanecer en su universo, el tributo de una identidad homogeneizadora en el rostro único de la multitud. La violencia se alza como respuesta, pero no será percibida como la misma violencia de la *destrucción cultural blanca*, sino que adquiere un carácter mítico que retoma costumbres atávicas en la reconquista de una identidad disgregada:

Es preciso matar al rubio vendedor de aguardiente,
a todos los amigos de la manzana y la arena;
y es necesario dar con los puños cerrados
a las pequeñas judías que tiemblan llenas de burbujas,
para que el rey de Harlem cante con su muchedumbre,
para que los cocodrilos duerman en largas filas,
bajo el amianto de la luna,
y para que nadie dude la infinita belleza
de los plumeros, los ralladores, los cobres y las
[cacerolas de las cocinas.
(127)

La lucha por preservar los rasgos de una identidad propia es conflictiva y se encuentra asediada por el avance inexorable del modelo de vida metropolitano. El rey actúa como un el brujo ancestral que intenta, mediante el rito de "la cuchara", espantar el espíritu maligno que embiste desde la multiplicidad de objetos industriales (plumeros, ralladores...) y del aguardiente del "rubio" (como vehículo de una dependencia con el blanco). La enajenación de los principios culturales negros y el conflicto por rescatar esencias que se disuelven entre los códigos blancos parecen adquirir espesor en las actitudes de ese rey desterrado que pretende reponer un universo desgarrado. La tensión entre la acelerada transformación del mundo urbano de la minorías étnicas

y la resonancia de los valores de los negros, impregnados por la nostalgia de un Africa que se ubica en el polo opuesto a la tecnificación, reanimando sensaciones de libertad y rebeldía, genera la exclamación, la enfática llamada a la resistencia que vertebra los poemas de la segunda parte del poemario:

Ay, Harlem! Ay, Harlem! Ay, Harlem!
No hay angustia comparable a tus ojos oprimidos,
a tu sangre estremecida dentro del eclipse oscuro,
a tu violencia granate, sordomuda en la penumbra,
a tu gran rey prisionero, con un traje de conserje.
(128)

En el poema se destaca el sitio que es reservado para el marginal dentro del escenario social norteamericano: está destinado a ocupar lugares de trabajo que exaltan el servicio al hombre blanco. Una forma de renovada esclavitud. La imagen del "gran rey prisionero, con un traje de conserje" condensa significativamente una pugna entre los espacios sociales que cada uno desempeña en el mundo urbano de la Nueva York del progreso.¹²⁶ El llanto de los negros y la reiterada alusión a la sangre (asociada a la violencia, a la insurrección, a una ceremonia misteriosa que mezcla la mítica Africa con el Harlem norteamericano) componen una situación que oscila entre la desesperación y la frustración hasta la indignación y deseo de venganza. La violencia late como una potencial manera de

¹²⁶. H.M. Ruitenbeek alude a la problemática que enfrenta el hombre moderno en una sociedad que administra y regula los lugares que debe ocupar cada sujeto. La vida moderna está tan organizada que el individuo no tiene oportunidad de elaborar la pauta de su propia identidad, pues la organización se la impone. Para seguir esa pauta depende, de modo principal, de los indicios que obtienen de sus semejantes. (46) Así, el espacio dispuesto para el hombre de color no es factible de modificación en una sociedad que se erige a imagen y semejanza de la *producción en serie*. (En *El individuo y la muchedumbre. Identidad y sociedad de masas*. Buenos Aires: Paidós, 1967.)

reafirmación frente a la otra violencia que avanza solapada e inexorable: el mundo financiero y la opulencia arquitectónica de los rascacielos, Wall Street y Chrysler Building, el universo de un capitalismo del hombre blanco y norteamericano. En este juego de puntos extremos, el negro se identifica con el polo agredido: la vida (la naturaleza). En el implacable ritmo con que la metrópoli prospera, el suburbio crece pero desde otra perspectiva: no se trata de un crecimiento económicamente floreciente, sino que ratifica su función periférica como apéndice social de un centro que resalta las diferencias sociales (económicas, culturales, raciales, sexuales...). El ejercicio constante de las fuerzas en oposición determinan la creación de un ámbito hostil, complejo en la trama de una intimidad cuyo centro es el desconcierto y la humillación. Sin embargo, existe una energía que oculta la potencialidad de la sublevación:

Los negros lloraban confundidos
entre paraguas y soles de oro,
los mulatos estiraban gomas, ansioso de llegar al torso
[blanco,
y el viento empañaba espejos
y quebraba las venas de los bailarines.
Negros! Negros! Negros! Negros!.
La sangre no tiene puertas en vuestra noche boca
[arriba.
No hay rubor. Sangre furiosa por debajo de las pieles,
viva en la espina del puñal y en el pecho de los
[paisajes,
bajo las pinzas y las retamas de la celeste luna de
[Cáncer.
(129)

El suburbio es una zona donde se enfatizan los tonos oscuros y los olores acres; su geografía parece emerger de los rasgos que provienen de una descomposición social y material. La creación de estos espacios suele relacionarse con la articulación de una variedad de objetos que en muchos casos se asocian a los

residuos, frutos de la vida urbana industrial. Esos "objetos abandonados", cuyo primordial uso ya ha desaparecido, forman parte de un *decorado* que otorga espesor a la idea de desecho que se oculta tras el rostro espléndido de las nuevas construcciones: "Sangre que busca por mil caminos muertes enharinadas y cenizas de nardos,/ cielos yertos, en declive, donde las colonias de planetas/ rueden por las playas con los objetos abandonados" (129). La yuxtaposición de las diferentes imágenes (que connotan significados tan diversos) logra vertebrar un mundo donde lo fragmentario es la clave del sentido. Lo múltiple entra en juego con la disonancia y escenifica la convulsión de los espacios sociales: la sangre, la muerte, los "cielos yertos", los planetas y los "objetos abandonados" mixturan sentidos en la composición de un mundo de lo diverso e inquietante. La muerte sigue instalándose en el centro del escenario (doblemente inquietante). La sangre entabla relación con los diferentes elementos que son referidos en el texto; su vitalidad se iguala a la de un enérgico reclamo que no cesa y está a punto de hacer eclosión. Transita por los suburbios y es la manifestación de un Harlem que se debate entre la sumisión (como entrada al mundo del hombre blanco reproduciendo sus costumbres) y la resistencia (que encuentra su forma de existencia en los diferentes aspectos de violencia), pero que trasciende los límites del barrio para invadir el resto de la ciudad:

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.
(130)

La sangre de los negros se equipara a la reconquista emprendida por la naturaleza, un denodado intento por recuperar la vida que no desdeña la violencia como *modus operandi*. Pero no se trata de la misma violencia de Wall Street; ésta es silenciosa y busca recobrar un mundo anterior a la hiper-industrialización. Sin embargo, el poema extrema las tensiones impregnando las situaciones de confusión que podría vincularse con una instancia previa a la sublevación de la naturaleza y de los negros:

Hay que huir!
huir por las esquinas y encerrarse en los últimos
[pisos,
porque el tuétano del bosque penetrará por las rendijas
para dejar en vuestra carne una leve huella de eclipse
y una falsa tristeza de guante desteñido y rosa
[química.
130

La transgresión a las normas estipuladas por la idiosincrasia estadounidense (cuyo parámetro es la tradición de los blancos) se constituye en la búsqueda de un espacio propio. El barrio es el lugar desde donde emerge "la sangre" en el intento de fisurar las fronteras del aislamiento e invadir las calles neoyorquinas. El Harlem se manifiesta, fundamentalmente, mediante las imágenes de la violencia y el sufrimiento. Aspectos claves para representar una problemática que se sitúa en el *lado oscuro* del progreso.¹²⁷

La vida urbana de Nueva York da cuenta de una creciente

¹²⁷. Luis Rojas Marcos ("El mosaico urbano y el racismo" en *La ciudad y sus desafíos*, Madrid: Espasa Calpe, 1992.) analiza las características de la vida de los negros en la ciudad de Nueva York. No sólo el índice de violencia apunta a la población de color, donde el peso de la ley parece ser más severo, sino la calidad de vida presenta diferencias sustanciales con el hombre blanco: "Muchos más negros que blancos mueren de ataque al corazón, diabetes, cirrosis, y la posibilidad de que un hombre negro del barrio neoyorquino de Harlem llegue a los sesenta y cinco años es menor que en Bangladesh." (163)

polarización que la percepción lorquiana poetiza. Así, el enfrentamiento entre culturas (donde se erige una dominante), entre etnias, entre sectores económicos, etc. responde a una suerte de disposición social que, en muchos casos, es fruto de prejuicios raciales o sexuales. Por ende, se vuelve sumamente conflictivo cuando el sujeto procura escapar de un mandato social que determina roles y espacios. La cuestión del *mandato social* atañe a un consenso que determina las funciones del sujeto en la vida social y cultural. Es interesante observar cómo la ciudad de Nueva York sintetiza (a modo de magnífico escenario) las tensiones sociales y raciales de los Estados Unidos.

Narciso Pizarro¹²⁸ analiza el mundo como representación y al sujeto como otra representación que debe responder a un "contrato social" para funcionar *legalmente* en la sociedad:

"el sujeto individual está sujetado: el sentido que le constituye es el resultado del consenso. El sujeto no existe fuera del "contrato social" que explica la estabilidad en las formas de representarse el mundo. Por eso, dicho sea de paso, podemos suprimir la libertad de los insensatos, de los locos, de los que no participan del consenso: al no representarse el mundo como estipula el contrato que los constituía como sujetos, dejan de ser sujetos y podemos disponer de ellos en consecuencia...(191)

El hecho de no acatar tal contrato -o mandato- pone al sujeto en una situación de riesgo. Así, toda transgresión es un *riesgo*, pues supone la ruptura de ciertos cánones consolidados y legitimados por la tradición. El Harlem emerge de los cimientos neoyorquinos como el rechazo a una tradición que fosiliza comportamientos sobre la base de una supremacía del hombre blanco. El rechazo es transgresión. La búsqueda (o intento por

¹²⁸. Narciso Pizarro, *Metodología sociológica y teoría lingüística*, Madrid: Alberto Corazón Ed., 1979.

recuperar) la libertad promueve la actitud violenta que se transforma en modo de vida, en constante acto transgresor.

Luis Rojas Marcos¹²⁹ ha examinado puntillosamente la cuestión del crimen en el Harlem; observa, pues, que "los jóvenes negros constituyen una *generación encarcelada*". Sus conclusiones nos permiten establecer un nexo con lo expuesto por Narciso Pizarro. La supresión de la libertad permite disponer de los individuos inhibiendo su potencialidad transgresora: dejan de ser sujetos.

Los valores de la vida comunitaria se invierten por completo en beneficio de nuevos parámetros de conducta que exigen mayor productividad, ganancia y destreza mercantil; elementos sustanciales para sobrevivir en la sociedad neoyorquina de los años veinte. Dentro de este tejido de tensiones sociales y económicas, el individuo está constantemente sometido a disyuntivas que obran como amenazas y lo impelen hacia la acción (positiva o negativa). Lorca representa en los poemas de "Los negros" ese imperativo que los abrumba y hostiliza, donde el olvido y el amor se enfrentan ante la lucha por la sobrevivencia. La adaptación al *modus operandi* del blanco genera el conflicto de base: acatar las pautas o resistir, los puntos medios parecen inclinarse hacia la primera opción y se asocian a la idea del olvido (desvanecimiento de una identidad original). La pérdida de la identidad es el problema medular desde el cual Lorca piensa la situación de Harlem; el disfraz (como ocultamiento del

¹²⁹. Rojas Marcos realiza este estudio refiriéndose a la situación actual, pero establece una vinculación con la historia de persecuciones y oprobios sufridos por los negros en Estados Unidos. El barrio del Harlem constituye el epicentro del conflicto racial en Nueva York. (162)

verdadero rostro) y la amenaza (representada por hombres sin identidad) se alternan en el poema para configurar la inestabilidad (y la desesperación) sobre la cual se funda la existencia de los negros:

Ay, Harlem disfrazada!
Ay, Harlem amenazada por un gentío de trajes sin [cabeza!
Me llega tu rumor.
Me llega tu rumor atravesando troncos y ascensores,
a través de láminas grises,
donde flotan tus automóviles cubiertos de dientes,
a través de los caballos muertos y los crímenes [diminutos,
a través de tu gran rey desesperado
cuyas barbas llegan al mar.

(132)

La figura del subalterno frente al poder hegemónico, la diversidad de conflictos que tal relación produce materializa la edificación poética del Harlem de Lorca. La angustia representada en el poema no se circunscribe únicamente a la problemática de la muerte, sino que focaliza el conflicto de la vida misma, de la lucha diaria que involucra la cuestión corporal y la inserción (más o menos violenta) en la actividad de una ciudad industrial y bursátil. No abruma la conciencia de la finitud de la vida ni los problemas metafísicos: oprime la existencia cotidiana y los problemas concretos de la vida en la metrópolis que es bastión de otra cultura. El negro corporiza la imagen del destierro forzado, del impacto dramático con una tradición socio-política que lo ha marcado siempre como esclavo y no como hombre libre, siempre al servicio del blanco. Ese rey sin reino es un sobreviviente que no consigue adecuarse a la Norteamérica del progreso. Es un rey nostálgico. Un rey de la desesperación.

La imperiosa necesidad de adoptar la figura del blanco como

paradigma vital es analizada por Renato Ortiz quien revitaliza palabras de Franz Fanon en su libro *Piel negra, máscaras blancas*:

Fanon (...) intenta mostrar cómo el negro, para constituirse como persona, debe obligatoriamente tomar al blanco como referencia. La esencia negra se encuentra alienada en el Ser del amo blanco. Su identidad es, en este caso, forzosamente "inauténtica". Sólo el movimiento de superación podría promoverla a un estado de desalienación; en este momento, esencia y realidad se encontrarían.¹³⁰

No sólo el negro debe "tomar al blanco como referencia", también deben hacerlo todos aquellos que pretendan ingresar al circuito social del norteamericano; en este caso, "blanco" equivale a la supremacía de una idiosincrasia que impone sus pautas por sobre las otras culturas. Pensar la heterogeneidad étnico-cultural proveniente de la inmigración es importante para tener una idea aproximada de la situación social de la Nueva York de principios del siglo XX. Existe, por lo tanto, una diversidad de comunidades que se asentarán en distintos lugares de la gran ciudad, conformando *ghettos*. En una entrevista de 1933, Lorca provee un plus de sentido al poema "Asesinato (Dos veces de madrugada en Riverside Drive)"; declara que el texto refiere un asesinato en "el agónico barrio armenio".¹³¹ El encuentro de las diversas culturas no es necesariamente un encuentro pacífico y armónico, sino -por el contrario- la violencia parece emerger sintomáticamente como respuesta a los conflictos de adaptación. El barrio armenio, como el italiano, el chino o el barrio de los negros se convierte en la expresión de las múltiples presiones

¹³⁰. Renato Ortiz, *Otro territorio. Ensayos sobre el mundo contemporáneo*, Quilmes: Universidad de Quilmes, 1996, (77).

¹³¹. Dato extraído de Miguel García Posada, *Lorca: Interpretación de Poeta en Nueva York*, Madrid: Akal, 1981, (242).

socio-económicas a las que están sujetas las minorías raciales para adoptar las normas de la cultura hegemónica. La muerte, el delito, el asesinato detonan continuamente en el poemario representando la atmósfera controvertida de la época: "Cómo fue?/ Una grieta en la mejilla/ Eso es todo! ("Asesinato", 147), "el griterío chino que bulle por el desembarcadero de la sangre" ("Panorama ciego de Nueva York", 157), "Por los barrios hay gentes que vacilan insomnes/ como recién salidas de un naufragio de sangre" ("La aurora", 161).

"La ciudad se muestra como un conjunto segmentado en el cual cada una de las partes tiene su propia vida", sostiene Renato Ortiz. Pero esos segmentos suelen entrar en discusión en torno a cuestiones vitales; la cultura se torna en un problema esencial, pues participa intrínsecamente de lo cotidiano. Ortiz señala que "las manifestaciones de la cultura popular se contraponen entre ellas y en relación con la cultura de élite, también confinada a un horizonte preciso: el de la clase dominante" (35). El conflicto entre las diversas tradiciones se manifiesta en la convivencia (o sobrevivencia) dentro del escenario neoyorquino. Lorca, al igual que las otras minorías étnicas, transporta una identidad cultural que entra en colisión con la sajona. El diálogo entre culturas se vuelve una discusión, una batalla que oscila entre la preservación de las costumbres de origen y la asimilación de las del país adoptivo. El conflicto no es sencillo, tampoco tiene resolución; en ese punto álgido se asienta la mirada lorquiana: la incertidumbre, la inestabilidad. El escepticismo acompaña la interpretación de Nueva York; es, quizás, el centro de su reflexión.

5. Los múltiples trayectos de una *voz-identidad* en Nueva York (hoja de ruta: el surrealismo)

Por el viejo arrabal, donde cuelgan ruinosas
las persianas, abrigo de lujurias premiosas,
cuando el sol hiere a golpes redoblados
la ciudad y los campos, los techos y los prados,
yo salgo a ejercitarme en mi bizarra esgrima,
husmeando en los rincones el azar de la rima,
tropiezo en las palabras como en el empedrado,
y doy contra algún verso largo tiempo soñado.
Charles Baudelaire, "El sol" de *Las flores del mal*

El caminante construye sus propias sendas sobre las ya trazadas de la ciudad. En esa construcción arma sus modos de ver, su interpretación del fenómeno urbano. Baudelaire crea su identidad de poeta en el acto de "husmear" y "tropezar" los caminos-palabras de su ciudad. En los pliegues, en los rincones se encuentra el desafío verbal, la ciudad se esconde bajo lo que no se dice, lo que se desnuda "detrás de las persianas, abrigo de lujurias premiosas". Baudelaire dibuja senderos en la multitud, senderos que penetran en la intimidad de los otros que son el foco de la mirada; se instaura como poeta a través del ejercicio de una palabra que también es violencia. Walter Benjamin sostiene que la "imagen del esgrimista" se relaciona con un modo de abrirse camino entre la multitud. Existe, pues, un juego entre las multitudes humanas y las multitudes de palabras.¹³² El juego entre palabras-multitud articula una diversidad de significaciones que apuntan a la idea del mundo verbal complejo y rico de la vida urbana. Lorca construye su voz

¹³². En "Sobre algunos temas en Baudelaire", (98).

en su contacto con la geografía neoyorquina; es la fricción con la *multitud* de nuevos estímulos la que da paso a la eclosión de un universo verbal que intenta dar cuenta de lo que percibe. El surrealismo se transformará, entonces, en una *hoja de ruta* que provee herramientas para descifrar (o cifrar) los nuevos códigos.

La construcción de una sintaxis no convencional que atenta contra las categorías lógicas y gramaticales, la escasa o la nula utilización de signos de puntuación, la frecuente yuxtaposición irracional de imágenes y la ambigüedad de las significaciones asociada a la arbitrariedad léxica constituye el universo verbal de Poeta en Nueva York. Características a las que se agrega la liberación formal (extensos versos que alternan con expresiones sintéticas, ausencia de métrica y rima).¹³³ Lo visionario, el mundo de la alucinación, la representación de lo caótico están ligados al diseño, al entrecruzamiento y tensión de los campos de significación en los poemas de Lorca; son marcas distintivas de una poética surrealista.

La escritura de Poeta en Nueva York puede pensarse como una *mirada crítica* que en el mismo acto de mirar discrepa, cuestiona, pero, fundamentalmente, crea. Crear es fundar una realidad, pero una realidad problematizada desde el acto de escritura. Porque en la invención de los mundos textuales se re-construye un universo social en crisis. El poemario materializa el cuestionamiento de un ideal de progreso poniendo en tela de

¹³³. Vittorio Bodini (en Rico, 286-289) destaca que es en el surrealismo cuando la aparición del verso largo rompe con "el imperio de la forma controlada" y, desde entonces, se instala en la poesía española. El surrealismo proclama una emancipación métrica -"que es el sueño de todas las poéticas de la rebelión"- cuya base es la destrucción de la «forma».

juicio el proyecto de una civilización sustentada en el avance tecnológico e industrial.¹³⁴

La crisis de valores positivistas generada por la Primera Guerra Mundial hace tambalear la estructura del pensamiento cartesiano; a ello se le suma la gran crisis en la Bolsa de Wall Street que exhibe la inestabilidad de los procesos económicos. Así, el proyecto social de la civilización occidental deja al descubierto sus fisuras, las contradicciones del progreso tras la destrucción del mundo de la naturaleza, el desempleo, el deterioro económico... El gesto surrealista de Poeta en Nueva York se erige desde esas fisuras; mira, examina y crea a partir de los bordes, intersticios y resquebrajamientos del modelo de civilización moderna. El carácter vanguardista del poemario habrá de constituirse a través de la mirada crítica que cuestiona las pretensiones del nuevo universo de significaciones propugnado por la era industrial, una mirada que interpela al racionalismo como modo de ordenar el mundo:

Los primeros que salen comprenden con su huesos
que no habrá paraíso ni amores deshojados:
saben que van al cieno de números y leyes,
a los juegos sin arte, a los sudores sin fruto.
La luz es sepultada por cadenas y ruidos
en impúdico reto de ciencia sin raíces.
("La aurora", 161)

El ideal de prosperidad económica -que conlleva la construcción de una identidad social moderna para el hombre de

¹³⁴. Dentro de las divisiones que establece entre los diferentes tipos de vanguardia Yurkievich (1982) ubica al dadaísmo y al surrealismo en la *directriz pesimista*. Esta se caracteriza por la *angustia existencial*, la *visión desintegradora*, la *belleza convulsiva*, la *coherencia neurótica*... Todos estos aspectos están vinculados íntimamente con la *desacralización* a través de una visión negativa del hombre ante la crisis.

principio de siglo, ligada a la *producción en serie*, a la *estandarización* del consumo- es enfrentada mediante la imagen de su propia decadencia. El espacio de la marginalidad ingresa al texto lorquiano como la zona que constantemente se revaloriza en contraposición a la destrucción en manos de la promesa del desarrollo industrial. Así, se articula una tensión dominante: civilización-naturaleza. Dentro de tales extremos se ordenan una serie de elementos que consolidan la pugna: todo lo asociado a la cultura urbana está marcado por la *noción de muerte*, afín a la homogeneización de los seres en la multitud y en relación fundamental con la idea de *lo alienante*: "Yo, poeta sin brazos, perdido/ entre la multitud que vomita,/ sin caballo efusivo que corte/ los espesos musgos de mis sienes" ("Paisaje de la multitud que vomita", 144).

Dinisio Cañas destaca en Lorca un apego a las formas de vida rurales que lo llevan a rechazar la artificialidad de la metrópolis y a configurar un perfil romántico:

El ímpetu romántico -del cual participa Lorca- elogia el trabajo corporal del campesinado, admira el ámbito de la naturaleza y el ambiente rural, y se sumerge e identifica con los grandes espacios abiertos y las tradiciones más antiguas. De igual modo, el decadentismo finisecular posterior se había ensimismado en el arte, el artificio, el malditismo y la marginación en general. Ambas actitudes responden a una mirada despreciativa por parte del creador hacia la clase media y proletaria que configura la masa metropolitana. Solidario con el hombre natural y con el marginado, Lorca no podía sino rechazar el conformismo de la masa urbana tal y como la definía Ortega.¹³⁵

El enfrentamiento entre el mundo rural y el mundo urbano exhibe una problemática que ya desde el siglo XIX había

¹³⁵. En *El poeta y la ciudad*. Nueva York y los escritores hispánicos, Madrid: Cátedra, 1994, 96.

preocupado a los artistas. Tanto Poe como José Martí, Rubén Darío como Juan Ramón Jiménez verán el fenómeno de las multitudes como un gran dilema; en Lorca impacta y provoca una respuesta ambivalente: rechazo y conmiseración.

La ciudad, como escenario donde ha de transcurrir una *realidad hecha de escritura*, se integra a la corporalidad de los sujetos. Los impregna, los empuja y deshace en los callejones donde la geografía urbana declara sus propias reglas. Lorca descifra el paisaje de una Nueva York que avanza sostenida en sus desafiantes controversias. Heredero de una tradición romántica, pero despojado de un idealismo trascendentalista, lucha por defender lo *sensible* frente a la monocromática voz de la ciencia; el sujeto será, entonces, la zona avasallada, pero que resiste en procura de defender su individualidad. El gesto baudelairiano resurge en la escritura de Poeta en Nueva York: la multitud atrae y fascina, pero (simultáneamente) asume la figura salvaje de lo indiferenciado.¹³⁶ Al igual que Baudelaire, Lorca demuestra los denodados esfuerzos por afirmar una identidad frente a la "multitud que vomita", "la multitud que orina". Al modo del flaneur baudeleriano, Lorca construye Nueva York desde la percepción del caminante. La relación conflictiva (y por ello productiva) sujeto-calle, sujeto-arquitectura, sujeto-multitud genera un constante movimiento (vértigo) que es una forma de conocimiento de la metrópolis.

Frente a la presión desintegradora de la industria, la acelerada dependencia de la máquina, la controversia tecnología-

¹³⁶. Walter Benjamin: "Sobre algunos temas en Baudelaire" en Ensayos escogidos, Buenos Aires: Sur, 1967.

cultura, progreso-naturaleza sustentan el conflicto medular del poemario neoyorquino. Nueva York concentra, en escala, el dilema mundial del progreso. Lorca hace propia la problemática del siglo veinte decodificando un Wall Street que absorbe los sentidos de la economía como cimiento de la civilización moderna. La cultura adquiere los roles impuestos por el devenir técnico-financiero y funciona al servicio de la maquinaria comercial. Puesto en crisis tal sistema, las significaciones parecen resquebrajarse hasta mostrar las vértebras de sus contradicciones.

La crisis del sujeto y, por consiguiente, su lenguaje se vehiculiza a través de la hiperbolización de la degradación de la identidad: "Quiero llorar porque me da la gana/ como lloran los niños del último banco,/ porque yo no soy un hombre, ni un poeta, ni una hoja,/ pero sí un pulso herido que sonda las cosas del otro lado." ("Poema doble del lago Eden", 165). El sujeto sufre un proceso de desintegración, un desmembramiento sinecdóquico, pero su vínculo con lo vital permanece como marca que lo opone a las «multitudes que vomitan» y «orinan». Existen dos elementos básicos en tensión: naturaleza-civilización, los que están identificados con vida y muerte respectivamente. El sujeto se define en su lazo con lo natural (lo devastado); por ende, participa de la confrontación desde el protagonismo o a través de la mirada crítica. Es el núcleo que permite la expresión del conflicto.

Sujeto y mundo fictivo¹³⁷ interactúan, se configuran

¹³⁷. Tomamos este concepto de Siegfried J. Schmidt ("La comunicación literaria" en *Pragmática de la comunicación literaria*, Madrid: Arco, 1987): "Un mundo fictivo es un mundo o un sistema de mundos que un receptor pone en correlación con el texto literario en la comunicación literaria, y al hacerlo así

mutuamente, son piezas dentro de un juego lingüístico que, constantemente, busca transgredir sus propias leyes, construir nuevas trayectorias en la zona de una escritura que ostenta su carácter problemático. En el poema "Navidad en el Hudson" la construcción del marco referencial apela a una multiplicidad de imágenes para erigir el ámbito donde el sujeto y los otros entablan relación. El "mundo de aristas" y los "marineros" emergen de los suburbios desde la "lucha". Una contienda que involucra el transcurso entre la diversidad de elementos animizados, seres degradados y la perturbadora presencia de la muerte en la imagen del degüello como nervio que activa los movimientos "trágicos" del poema:

Esa esponja gris!
Ese marinero recién degollado.
Ese río grande.
Esa brisa de límites oscuros.
Ese filo, amor, ese filo.
Estaban los cuatro marineros luchando con el mundo.
Con el mundo de aristas que ven todos los ojos.
Con el mundo que no se puede recorrer sin caballos.
Estaba uno, cien, mil marineros
luchando con el mundo de las agudas velocidades,
sin enterarse de que el mundo
estaba solo por el cielo.

(149)

El "marinero recién degollado" será luego el propio sujeto. "El mundo de las aristas" activa una correspondencia con el filo (también, el filo de las construcciones) y, por ende, la agresión de lo cortante.¹³⁸

admite que el productor no afirma la existencia o la presencia efectivas de personas, objetos y estados de cosas que aparecen en el mundo textual, aunque aserciones aisladas o secuencias enteras describan hechos, estados de cosas o personas reales" (206).

¹³⁸. En el poemario existen numerosas alusiones a los materiales con que se edifica una ciudad y a la degradación que sufren con el paso de los años. El transcurso del tiempo se

La construcción del mundo neoyorquino de los suburbios tiene como uno de los *personajes* fundamentales al marinero. Un ser que al igual que el sujeto se enfrenta al "mundo de las agudas velocidades" en el intento de recuperación de un estado inexorablemente perdido. El marinero se convierte en *mano de obra* de una gran ciudad, alejándose de la figura mítica del hombre de mar. La imposición de un nuevo ritmo modifica la concepción de los oficios tradicionales; así, se produce una resemantización del hombre frente a su trabajo. Lorca emparenta las nociones de soledad y muerte mediante la imagen de una lucha del marinero contra el mundo urbano ("el mundo de las aristas", "el mundo de las agudas velocidades"). La soledad impregna las significaciones desde la percepción del fracaso a modo de resignación frente al avance denodado de la ciudad fabril. La construcción lorquiana del puerto neoyorquino recupera tanto sonidos ("colinas de martillos") como imágenes que se alejan de la representación pintoresca de las afueras. El puerto es "fango", "hierba espesa" y "marinero degollado". Una cotidianidad que combina el "terror" con el aleluya; una heterogeneidad que mixtura las diversas piezas de un universo que emerge de las calles de los barrios bajos:

El mundo solo por el cielo solo.
Son las colinas de martillos y el triunfo de la hierba
[espesa.
Son los vivísimos hormigueros y las monedas en el
[fango,
El mundo solo por el cielo solo
y el aire a la salida de todas las aldeas.
Cantaba la lombriz el terror de la rueda
y el marinero degollado
cantaba al oso de agua que lo había de estrechar

manifiesta, entonces, como una reconquista de lo natural frente a lo artificial.

y todos cantaban aleluya
aleluya. Cielo desierto.
Es lo mismo, lo mismo! aleluya.

(149-150)

La soledad establece una línea de posibles asociaciones que incrementa su potencialidad significativa; la desprotección y el desamparo crean espacios de importante intensidad al relacionarse con la representación de los marginales, del polo expuesto a la agresión. La soledad también es "cielo desierto" y "marinero degollado", es ruptura de una armonía mítica con la dimensión de la naturaleza. Para H.M. Reitenbeek¹³⁹ la soledad está ligada al problemático vínculo con un entorno social que complejiza las relaciones interpersonales y opera directamente sobre la construcción de la identidad:

La soledad es una de las principales tribulaciones de nuestra época, relacionada en especial con ese aspecto del problema de la identidad que podemos denominar la separación del individuo y su mundo. (...) El mundo está demasiado distante e inspira demasiado temor como para que sea posible identificarse con él. (...) Esta experiencia hace que considere al mundo como extraño, expresando la inseguridad de su época, anhela seguridad y una sensación de pertenencia, pero comprueba que no es posible obtenerlas en su medio social y es la situación que éste le asigna en cuanto persona que existe en el mundo. (40)

La representación poética de esta problemática social adquiere espesor en la figuración del sujeto extraviado en las multitudes. La diferenciación del yo frente al mundo de los otros, sumidos en la homogeneización de las muchedumbres, plasma la distinción entre el rol del poeta (que denuncia) y aquellos que soslayan o se entregan al influjo *devastador* del progreso urbano,

¹³⁹ H.M. Reitenbeek, *El individuo y la muchedumbre. Identidad y sociedad de masas*, Buenos Aires: Paidós, 1967.

capitalista. No sólo el yo sufre este impacto de un fenómeno netamente metropolitano, sino también los seres que se transforman en víctimas de la industrialización (las minorías étnicas y sexuales, los animales y las plantas). El sujeto, no obstante, genera lazos de identificación con quienes padecen el asedio de las fuerzas transformadoras de la nueva era industrial; existe, pues, una relación con la otredad que ubica al yo junto a los seres que habitan los bordes de la modernidad. Así, se dibuja una línea divisoria -que entrelaza sus significaciones con las pugnas anteriormente expuestas- entre quienes forman parte del centro de un proyecto capitalista y quienes deambulan en las fronteras del desarrollo, pero que serán utilizados por la maquinaria productiva como mano de obra o materia prima (en el caso del mundo animal y vegetal). En este complejo entramado de relaciones, la mirada poética de Lorca crea y re-crea los personajes de un universo que exacerba la crueldad como médula de la sensibilidad urbana: un espectáculo que va desde el parque de diversiones de Coney Island hasta el tumultuoso crack de Wall Street.

Desde los sectores sociales de la periferia surge una ciudad desconocida, el reverso del avance tecnológico. La sórdida vivencia de la rutina aparece representada mediante la reiterada alusión al asesinato, al suicidio, a las diferentes formas de la muerte precipitada. En el poema "Panorama ciego de Nueva York"¹⁴⁰ el suburbio está atravesado por "el dolor que se relaciona con la muerte" (156): "No es un pájaro el que expresa

¹⁴⁰. Pensemos en el interesante juego de opuestos que se articula en su título: la imposibilidad de ver propone una tensión con la idea de un panorama de la gran ciudad.

la turbia fiebre de la laguna/ ni el ansia de asesinato que nos oprime cada momento,/ ni el metálico rumor que nos anima cada madrugada" (157).¹⁴¹ Lo "metálico" adjetiva a "rumor" y caracteriza su calidad artificial, urbana. Habíamos observado en el poema "Navidad en el Hudson" cómo elementos asociados a la vida arquitectónica de la ciudad actúan en la representación del estado de los sujetos; los objetos culturales operan transformaciones en el entorno vital y, simultáneamente, mutan en el contacto con las sensaciones humanas ("el terror de la rueda", 149). La dinámica circulación de significaciones acentúa la capacidad de metamorfosis que involucra a la totalidad del mundo urbano.

5.1. Los Diseños del Sujeto: la Mirada, los Trazos de una Identidad

Tengo a menudo la sensación de que la ciudad se encoleriza contra mí. Está cansada de verme, de soportarme. Harta de ser paseada, mirada, escudriñada. Como si revestida de una túnica, estuviéramos constantemente hurgando entre sus pliegues de cemento y de niebla. Creo que se comprimirá toda, como una gran fruta, se entreabrirá, y nos expulsará como un miserable carozo.

Baldomero Fernández Moreno, "Cólera y befa de la ciudad" 142

La mirada del poeta se convierte en un acto de descubrimiento que parece atentar contra esos sitios que se ocultan

¹⁴¹. El sujeto se incluye en este padecimiento mediante la primera persona del plural.

¹⁴². En *Guía caprichosa de Buenos Aires*, Buenos Aires: Eudeba, 1973 [1965], 37.

detrás del decorado. La mirada parte del centro del sujeto para incursionar y re-fundar un exterior colmado de complejas contradicciones. Al igual que Fernández Moreno, Lorca crea una relación de laberíntica hostilidad con la ciudad que es doblemente inquietante: como energía abstracta y como corporalidad estremecedora. Poeta y ciudad intervienen en la construcción de un vínculo ambivalente que atraviesa la fascinación y el desprecio, la seducción y el miedo; la intermitencia de estas fuerzas componen la clave de una relación complicada, pero sumamente fructífera. El conflicto es disparador del acto creativo.

La construcción del sujeto determina, a su vez, la creación de una mirada que articula -básicamente- dos direcciones: la interioridad y la exterioridad. Creación que habrá de constituir una dialéctica que sintetiza la *visión de mundo* como eje sobre el cual funcionarán las significaciones del texto. La primacía de una de las dos direcciones elegidas por la mirada del sujeto determina la caracterización de los discursos. En Poeta en Nueva York fluctúa articulando una dinámica *interior-exterior*.

La interacción constante de la mirada que focaliza la interioridad y la exterioridad articula el proceso dinámico de producción de sentido. Sobre esta interacción se construye la relación del sujeto con el ámbito que lo rodea: la problemática del hombre en el sistema social -vinculado con la idea de alienación y destrucción del mundo natural-. La mirada hacia la exterioridad construye como centro de atención los diversos aspectos del conflicto social generado por la gran urbe.

La «mirada» establece la correspondencia exterior-interior,

diseñando un juego de tensiones que da cuenta de la construcción del sujeto, producto de una constante crisis. El sujeto es constructor de la «mirada» y, simultáneamente, es construido por ella; de modo que la captación de lo externo actúa sobre la interioridad del yo, modificándolo, conformando los diversos elementos que se interrelacionan desde la oposición, la yuxtaposición, la asociación...

El sujeto oscila entre la desaparición y la hegemonía en la constitución de las significaciones del poema. Es posible observar su repliegue para dar espacio a la tercera persona. El diálogo se manifiesta sin mediación del yo, permitiendo, como en el caso del poema "Asesinato", la aparición de voces que vertebran el discurso, haciendo estallar la hegemonía de la voz única:

¿Cómo fue?
Una grieta en la mejilla.
¡Eso es todo!
Una uña que aprieta el tallo.
Un alfiler que bucea
hasta encontrar las raicillas del grito.
Y el mar dejó de moverse.
¿Cómo, cómo fue?
Así.
¡Déjame! ¿De esa manera?
Sí.
El corazón salió solo.
¡Ay, ay de mí!

(147)

El yo disuelve su diferenciación; se le otorga voz a los «personajes» poéticos sin determinar sus identidades, componiendo -de este modo- la alternancia de registros que construyen el poema desde lo dialógico.

Esta alternancia gramatical compone una dinámica discursiva en la cual el sujeto es un elemento más en la construcción de las significaciones. Por ejemplo, en el poema "El rey de Harlem" el

repliegue del sujeto y la utilización de la tercera persona determinan una *objetivación*. Si bien es esta última persona la que posee la primacía en el texto, la irrupción de la segunda y, finalmente, la primera diseña una *organización interactancial* (vínculo con la dramaturgia lorquiana), una dinámica en la configuración discursiva que se aleja de la construcción egocéntrica: "¡Ay, Harlem, amenazada por un gentío de trajes sin cabezas!/ Me llega tu rumor/ Me llega tu rumor atravesando troncos y ascensores (...)"(135).

La crisis de la palabra afecta a la relación con el tú desde la idea hiperbolizada de la pérdida, la orfandad, la mutilación del poeta; en el poema "Nocturno del hueco" el decir y el desdecir generan contrastes que terminan anulando lo dicho: "dame tu guante de luna/ tu otro guante perdido en la hierba,/ amor mío" (185). La petición -expresada mediante el imperativo- se reitera en tres estrofas; posteriormente y como cierre del poema se produce una oposición con la solicitud reiterada, pues ahora se antepone la negación: "No, no me des tu hueco,/ ¡que ya va por el aire el mío!/ ¡Ay de ti, ay de mí, de la brisa!/ Para ver que todo se ha ido" (187). La pérdida es el sustento de la crisis. En la penúltima estrofa (de la segunda parte del poema) se identifica al destinatario: "Yo./ Mi hueco sin ti, ciudad, sin tus muertos que comen./ Ecuestre por mi vida definitivamente anclada." (188) La relación con el destinatario está representada por "mi hueco sin ti"; el vacío, la ausencia y la pérdida establecen los aspectos básicos del vínculo. La connotación producida por tal construcción instaaura un espacio de significación que asocia al "yo" (del verso anterior) con el

desamparo ("sin ti") expresado en la imagen de la "ciudad".

El sujeto construye a su destinatario como pieza fundamental que lo vincula con la metrópolis -definida por la adversidad de la situación- y, simultáneamente, actúa como referente del conflicto con el medio urbano. La noción de búsqueda interviene en la relación con el tú, la vertebra: la soledad los enlaza, ambos procuran hallar *lo perdido*. El sujeto integra al destinatario a su propio espacio, el de la *vulnerabilidad, la orfandad*:

Tú y yo quedamos.
Prepara tu esqueleto para el aire.
Yo solo y tú quedamos.

Prepara tu esqueleto.
Hay que buscar de prisa, amor, de prisa,
nuestro perfil sin sueño.

("Ruina", 190)

La relación está definida por el "amor"; en la séptima estrofa el vocativo da cuenta de la identidad del destinatario: "Vienen las hierbas, hijo./ Ya suenan sus espadas de saliva/ por el cielo vacío" (191). El vínculo colisiona con el ámbito; es decir, mientras el primero tiene como marca el amor, el segundo se crea sobre la imagen de "vacío", ausencia, negación de la vida. Así, se enfatiza la distinción entre amor (como rasgo de relación yo-tú) y vacío (como representación del medio urbano).

La capacidad de amar diferencia al sujeto y al destinatario del resto del «mundo». En el poema "Luna y panorama de los insectos (Poema de amor)" la primera persona se presenta desde "mi corazón"; en una primera instancia lo hace mediante un potencial y luego a través del tiempo presente -caracterizando su "forma" a partir de una situación condicional-: "Mi corazón

tendría la forma de un zapato/ si cada aldea tuviera una sirena" (197). Dentro del mismo campo semántico -construido por "mi corazón"- el sujeto se exhibe desde la exaltación del «amor»: "y mi amor que no es un caballo ni una quemadura,/ criatura de pecho devorado./ ¡Mi amor!" (198). En la cuarta estrofa -y con una tipografía diferenciada- se produce la intervención del tú -a través de los posesivos-: "Ya cantan, gritan, gimen: Rostro, ¡Tú rostro! Rostro", "Cuida tus pies, amor mío, ¡tus manos!" (198-199). El sujeto incluye al tú mediante la utilización del "nos"; en esta unidad el yo ubica al destinatario en el rol de víctima, ambos se igualan en la inseguridad, presas de la amenaza del medio: "No nos salvan las solitarias en los vidrios (...)", "No nos salva la gente de las zapaterías,/ ni los paisajes que se hacen música al encontrar las llaves oxidadas". *La huida, la persecución, la búsqueda, la pérdida* signan la construcción de las relaciones del sujeto ya sea con el ámbito neoyorquino como con el destinatario.

La desintegración del sujeto unívoco propone nuevas relaciones con los objetos. El destinatario asume el carácter de la crisis: la mutilación, el acoso del medio, la insuficiencia de una palabra que transita el terreno de lo ambiguo... Aspectos que interactúan en la composición de un sujeto que, por momentos, pierde su categoría ontológica para igualarse al objeto, disolviéndose en la anonimia, en lo accidental.¹⁴³

¹⁴³. La ruptura de la seguridad asociada a la vida de pueblo, a la pequeña ciudad provinciana se manifiesta en las reiteradas alusiones a la "pérdida", a la "destrucción" presentes en el poemario. Esta cuestión es significativa en las obras surrealistas. Fernando Castro Flórez ("Técnica y melancolía, huellas de la modernidad" en Cuadernos Hispanoamericanos 522, Madrid, 1993) sostiene que "la ciudad moderna asume su peligro,

5.2. El conflicto por una identidad perdida

Estoy comenzando a sentir la embriaguez en que te sumerge esta vida agitada y tumultuosa. La multitud de objetos que pasan ante mis ojos me causa vértigo. De todas las cosas que me impresionan, no hay ninguna que cautive mi corazón, aunque todas juntas perturban mis sentidos, haciéndome olvidar quién soy y a quién pertenezco.

Jean-Jacques Rousseau, Nueva Eloísa.

La ciudad impele al poeta a producir nuevas estrategias de construcción de la identidad. El trauma que proviene de la lucha constante con el medio es el detonante para la creación de un yo que se estremece en las múltiples tensiones de la calle. Un sujeto que se enmaraña en las dificultades del presente y forja un escepticismo en torno al futuro. La relación con la cotidianidad urbana genera desafíos que se convierten en hallazgos poéticos. En la desesperación y en la incertidumbre, emerge un sujeto urbano dramático y vital que se debate entre una identidad que se disuelve y otra que nace imperiosa. Ese dilema se organiza en la pugna pasado-presente: el sujeto que fue, el sujeto que es. La controversia es la fuerza seminal del poemario.

El pasado se convierte en un *paraíso perdido* que se constituye en el paradigma para pensar el presente; la ciudad se enfrenta a ese pretérito idealizado y en el choque brota el conflicto por un yo en disgregación que descubre sitios inexplorados de su propio territorio. Un yo que vive el impacto con los otros como una pérdida, como una rotura definitiva. El encuentro traumático con el tiempo presente (que es tiempo

esa inseguridad que hace inviable el recogimiento".(105) Refiriéndose al arte surrealista, se detiene en la ciudad que pinta Georg Grosz, donde la multiplicidad de personajes atravesados por la miseria y la incertidumbre ponen en escena el perfil de la gran ciudad de principios del siglo XX.

urbano) produce la revitalización de la infancia como un *locus amoenus* que es punto opuesto al mundo industrializado. En el poema "1910 (Intermedio)" la recuperación del pasado es la reconstrucción de una identidad que sufre una dispersión y pugna por sobrevivir en las calles neoyorquinas: "Aquellos ojos míos de mil novecientos diez/ no vieron enterrar a los muertos,/ ni la feria de ceniza del que llora por la madrugada,/ ni el corazón que tiembla arrinconado como un caballito de mar" (112) La percepción de otra realidad se enfrenta (mediante la reiterada negación) a la percepción de la metrópoli. El universo natural del país natal contrasta con la Nueva York impetuosamente comercial. Los dos mundos están representados por dos tiempos y su enfrentamiento provoca el conflicto en el seno del yo: "Aquello ojos míos de mil novecientos diez/ vieron la blanca pared donde orinaban los niños"; ese universo infantil se resiste al de las "gentes que pueden orinar alrededor de un gemido" ("Paisaje de la multitud que orina", 146).

El mundo urbano de Poeta en Nueva York hace de los sectores antiestéticos de la sociedad el lugar de la crisis, ostenta como producto del conflicto un lenguaje que exalta los márgenes de la experiencia, que examina los límites e intenta desafiarlos. El mundo se descompone y se re-compone desde una escritura que escenifica la Nueva York de las máscaras y la identidad perdida, exuberante en su decadencia; la voz del sujeto construye cada una de esas instancias (desde el rescate de la marginalidad hasta la denuncia de la destrucción urbanizada) como recurso de exaltación de la vida. El propósito de esta escritura es, como sostiene Octavio Paz, netamente subversivo: "abolir esta realidad que una

civilización vacilante nos ha impuesto como la sola y única verdadera".¹⁴⁴

La problemática de la identidad posee una correspondencia ineludible con la problemática social; de este modo, *la carencia, la orfandad, lo incompleto* conforman los aspectos centrales (junto con la marginalidad y la devastación del medio natural) que focaliza la «mirada» del sujeto y desde los cuales se construye el *conflicto del yo*. La construcción de la identidad, en este caso, se relaciona con la *alienación*, cuya causa es la destrucción de las pautas naturales de convivencia: "Se quedaron solos y solas,/ soñando con los picos abiertos de los pájaros agonizantes,/ con el agudo quitasol que pincha/ al sapo recién aplastado (...)" ("Paisaje de la multitud que orina", 145); "Cuida tus pies, amor mío, ¡tus manos!./ ya que yo tengo que entregar mi rostro,/ mi rostro, ¡mi rostro!, ¡ay, mi comido rostro!" ("Luna y panorama de los insectos (Poema de amor)", 199).

La entrega del rostro alude a la alienación impuesta por las multitudes; es *la pérdida* de la propia imagen. Una entrega que está vinculada con la desintegración del yo, pues significa la desaparición (*destrucción*) de la imagen a través de la cual se reconoce y se da a conocer el yo. Esta entrega del rostro significa la pérdida de la diferenciación con el resto, con las multitudes; así, se opera una homogeneización de caracteres en un rostro único: el de la ciudad, Nueva York.

En la representación de la desestabilización del yo adquiere

¹⁴⁴ Octavio Paz, "El surrealismo" en *La búsqueda del conocimiento*, Madrid: Fundamentos, 1974, (39).

vitalidad la tradición artística (exaltada por las posturas surrealistas francesas) donde la figura del poeta se asocia con un rechazo a los órdenes instituidos y a la ciencia como matriz de tal organización. La sociedad moderna sienta sus bases en una exacerbación de la noción racional-pragmática donde "la ciencia y la tecnología pasan a ser el lugar de la verdad, y están puestas al servicio de la producción y el consumo crecientes".¹⁴⁵ Frente a tal concepción de la vida el artista esgrime la palabra poética como emblema de resistencia. En la tensión con el medio (que postula la burocratización de las relaciones interpersonales) se produce un ambivalente movimiento de construcción-destrucción del sujeto. La actitud pendular pérdida-búsqueda tiende a la recreación de los vínculos corroídos por códigos sociales que cambian de modo acelerado y amenazante.

La construcción de la identidad se elabora desde esta dialéctica (*pérdida-búsqueda*). El sujeto se instala como centro de un conflicto que se relaciona con un estado de inacabamiento (asociado a lo ininteligible de su búsqueda): "Esta mirada mía fue mía, pero ya no es mía,/ esta mirada que tiembla desnuda por el alcohol/ y despide barcos increíbles/ por las anémonas de los muelles" ("Paisaje de la multitud que vomita (Anochecer en Coney Island)", 144). La mirada (como medio de captación de lo exterior

¹⁴⁵. Ana Simesen de Bielke y Hernán Rodolfo Ulm ("Algunos diagnósticos sobre la Modernidad" en Cuadernos de Humanidades núm.9, Universidad Nacional de Salta, Facultad de Humanidades, 1997.) observan -con respecto a la modernidad y, fundamentalmente, a principios del siglo XX- cómo "la mentalidad pragmática se impone en todos los campos; las interacciones sociales se rigen por la regla de cálculo y el uso de la cosas y de los otros cosificados. El espacio de las relaciones y comunicaciones interpersonales queda irreparablemente dañado". 143

y base para la construcción del sujeto) está signada por la destrucción, por la pérdida de la identidad y la lucha por recuperarla.

El sinnúmero de estímulos producidos por la metrópolis (nuevos modelos arquitectónicos -grandes edificios de departamentos, construcciones fabriles de embergadura, oficinas burocráticas; medios de transporte -la velocidad, las avenidas-, carteles publicitarios, señales viales, periódicos -abundancia de información de diversa índole-, iluminación, ruidos, etc.) pueden actuar en la subjetividad como una saturación, provocando la imposibilidad de decodificación de la totalidad de la información recibida. Problema éste que puede conducir al repliegue de ciertos espacios del sujeto, a la paulatina reclusión en las zonas de la marginalidad (en sus más variadas posibilidades) y a una muy diversa gama de formas de protesta.¹⁴⁶ Ya a inicios del siglo XX los modos de percepción se ven alterados a raíz de los importantes avances tecnológicos; esta alteración, necesariamente, habrá de repercutir en la organización social. De modo tal que el impacto con lo nuevo puede operar de un modo conflictivo en el sujeto, descentrándolo. El efecto de desorientación parece funcionar como riel donde

¹⁴⁶. Es interesante señalar lo expuesto por George Simmel (1903) con respecto a los agudos contrastes entre los modos de percepción del individuo en el mundo rural y en el mundo urbano. Simmel destaca que desde los inicios del siglo, debido a la multiplicación de estímulos en la ciudad, el ser humano en la metrópolis actúa predominantemente de una forma racional, intelectual; por otra parte, el habitante de un pueblo pequeño actúa en relación a sentimientos y emociones. ("The Metrópolis and the mental life" en *On individual and social forms, Select Writings*, ed. de Donald N. Levine, Chicago y Londres: The University of Chicago Press, 1971). Tengamos presente que Lorca posee un estrecho vínculo con una vida ligada a la tradición gitana.

circulan las normas de un problemático progreso. Las controversias entre arte y tecnología -que se exhiben en Poeta en Nueva York- se corporizan desde el sufrimiento de un sujeto que ostenta su rol de oponente, su carácter contrastivo frente a la uniformidad del proyecto *urbanizante*.

El yo se muestra en su calidad de víctima, pero simultáneamente esgrime su potencialidad transgresora. La relación que genera con el entorno social se constituye mediante una polisemia de acciones (enunciadas todas por el sujeto) que lo distinguen de la gente: "Yo denuncio a toda la gente/ que ignora la otra mitad (...), "Os escupo en la cara" ["Nueva York.(Oficina y denuncia)", 206]. Por ende, podemos hablar de un sujeto diseñado a partir de los actos, los cuales lo diferencian de la multitud. Se trataría de un yo que acusa, ejerce su poder desde la escritura, mediante ella ataca a quienes levantan "sus montes de cemento/ donde latén los corazones/ de los animalitos que se olvidan/ y donde caeremos todos/ en la última fiesta de los taladros" (204).

El choque entre el espacio de la naturaleza y el de la cultura urbana aparecen Lorca como representación del programa tecnológico de la modernidad. Sin embargo, la ciudad ejerce una atracción y proporciona las amplias posibilidades de una desafiante variedad de estímulos que, de uno u otro modo, actuarán creativamente en el poeta. Ya sea desde el rechazo o desde la admiración, Nueva York alcanza un valor *mítico*. El cruce y la yuxtaposición de significaciones relacionadas con las problemáticas de la cultura metropolitana: los espacios de la marginalidad, la devastación del medio natural, la eclosión de

los avances tecnológicos, la aglomeración, el creciente desempleo -entre muchos otros- constituyen redes sobre las que se funda la escritura de *un poeta en Nueva York*. Un poeta hispano decodificando los parámetros de una civilización sajona.

El conflicto producido en la experiencia urbana tiene como epicentro la colisión entre la cultura campesina de un Lorca profundamente español -marcada por la tradición étnica gitana, el sentimiento de pertenencia y el mundo de lo afectos- y las pautas de una gran ciudad -bastión de la civilización occidental y del imperio capitalista-. Edward Timms analiza el efecto que produce el *impacto neoyorquino* en los poetas y artistas que no son nativos, fundamentalmente en quienes provienen de ámbitos rurales o de poblaciones pequeñas.¹⁴⁷ Aspecto íntimamente asociado con los modos de percepción; tal cuestión nos acerca a la reflexión sobre la modalidad escritural empleada por Lorca para representar la gran ciudad. El surrealismo materializa el poemario, permite la plasmación de una percepción diferente, nueva; una escritura desafiante pone en escena una palabra que intenta incrementar sus posibilidades de significación.¹⁴⁸

¹⁴⁷. Edward Timms en la Introducción a *Unreal City. Urban experience in modern European literature and art*, Manchester: Manchester University Press, 1995).

¹⁴⁸. En relación a la construcción de las imágenes «irracionales» y metáforas surrealistas Antonio Monegal analiza esta cuestión señalando que "aproximarse a lo conocido permite que se rastreen las conexiones, pero cuanto más escapa la realidad a redescubrir al territorio cartografiado por la razón, los hilos que unen la metáfora a un referente se adelgazan hasta llegar a romperse. Karsten Harris comenta que en cierto tipo de metáforas la colisión semántica debilita o rompe la función referencial del lenguaje, favoreciendo la función poética. Al abrirse la brecha nos vemos obligados a reconocer la distancia que separa las palabras de las cosas (...). Lo indecible es entonces evocado por los silencios que dejan las palabras entre sí, por las brechas en el sentido (...)" (63-64)

5.3. Modulaciones del sujeto (caminos entre las máscaras, edificios y multitudes: redes para los vínculos)

Pienso en la niña violenta, en la niña violenta que es Nueva York, y toda América del Norte. No digo tampoco nada que sea nuevo totalmente. Escritores, viajeros y simples lectores hablan del primitivismo norteamericano. Yo lo que hago es incorporar ese concepto; llamarle "niña" y "niña violenta" para luego bautizar así a la metrópolis más inquietante y violenta del mundo actual.

José Moreno Villa, en Pruebas de Nueva York (1927)

La Nueva York de Lorca experimenta el trayecto de una escritura que detona en múltiples imágenes, que resignifica cada línea en el cruce conflictivo entre el individuo y lo urbano. La ciudad se convierte en la figuración de un mundo que avanza con una fuerza inquietante. El poemario compone un tiempo/espacio que adquiere espesor en la mutación constante de todo elemento que participa de la escena: cuerpos, paisaje, cultura se transmutan con la velocidad de la metrópoli industrial. El tiempo es irreductible, el espacio adquiere la dimensión de un sujeto que estalla y se disgrega en las multitudes, que edifica y demuele en el mismo ejercicio de la escritura.

En Poeta en Nueva York convergen las controversias de una modernidad vigorosamente perturbadora: el dilema naturaleza/civilización adquiere la magnitud de una pugna entre vida y muerte. Lorca hace propio el dolor que producen los cambios; un dolor que actúa como dínamo de la creación.¹⁴⁹ El

¹⁴⁹. Al respecto es interesante observar lo que sostiene Marshall McLuhan acerca del fenómeno del "dolor" provocado por las transformaciones tecno-científicas: señala que los nuevos ambientes tecnológicos, al producir una radical revolución en nuestros modos de percibir, ocasionan un verdadero dolor. Este es resultado de la amputación que provoca en el individuo toda

sujeto es el punto neurálgico donde se encuentran las energías en conflicto, es el nexo entre una ciudad que se expande en las multitudes y un vacío que adquiere la potencialidad de su sentido en la escritura poética.

Diluido aparentemente en lo impersonal, o enmascarado tras la nominación de los objetos, el sujeto se debate en una crisis entre la expresión de su *ego* y el ocultamiento. Tal crisis se constituye, básicamente, desde la tensión entre *vida y muerte*, palabra y no-palabra; es dentro de estos ejes de conflicto donde se constituye el sujeto, parte medular de la *crisis de la enunciación* en el discurso surrealista de un poemario que textualiza el desconcierto de la mayor metrópolis del Occidente moderno. La *conmoción*, en los poemas neoyorquinos de Lorca, se expande, involucrando los diferentes niveles de existencia; de este modo, el sujeto es el primer eslabón (de una numerosa cadena de diversos elementos) que *sufre* el deterioro de su espacio vital. Por lo tanto, tiende a replegarse. Asume la «crisis» desde la zona de la mirada, constituyéndose en testigo activo, en víctima que denuncia.

El sujeto retrocede ante el avance de la muerte, su *ego* se altera, sufre la transmutación que provoca el asedio: queda reducido a una mirada. En el poema "Paisaje de la multitud que orina (Nocturno en Battery Place)" la representación del mundo urbano desplaza el sitio del yo:

Se quedaron solos.
Aguardaban la velocidad de la últimas bicicletas.
Se quedaron solas.
Esperaban la muerte de un niño en el velero japonés.

innovación tecnológica. (Marshal MacLuhan, Guerra y paz en la aldea global, Barcelona: Planeta, 1985 [1968])

Se quedaron solos y solas,
soñando con los picos abiertos de los pájaros
[agonizantes]¹⁵⁰
(145)

La mirada es la que construye el mundo neoyorquino desde la crítica, desde la exaltación de la muerte como recurso para representar los signos de la gran urbe.

La muerte adquiere un carácter sumamente productivo en la relación con otras significaciones. No es una noción estática; adquiere una importante gama de potenciales referencialidades en el contacto con otros lexemas. En el poema "Navidad en el Hudson" la idea de vacío actúa en intersección con *muerte*. A su vez, vacío compone líneas de enlace con otras diversas nociones.¹⁵¹ Así, el "hueco" genera una zona de significación que activa posibles asociaciones con las figuraciones de la soledad, el deseo insatisfecho, la inseguridad...:

He pasado toda la noche en los andamios de los
[arrabales
dejándome la sangre por la escolaya de los proyectos,
ayudando a los marineros a recoger las velas
[desgarradas
y estoy on las manos vacías en el rumor de la
[desembocadura.
No importa que cada minuto
un niño nuevo agite sus ramitos de venas
ni que el parto de la víbora, desatado bajo las ramas,
calme la sed de sangre de los que miran el desnudo.
Lo que importa es esto: hueco. Mundo solo.
[Desembocadura.

¹⁵⁰. Una imagen recurrente en el poemario es la de los pájaros agonizantes o muertos. El pájaro se vincula convencionalmente a la libertad y a la vida, aquí manifiesta el polo opuesto y nos conduce a pensar en las diversas formas que puede adoptar la muerte en la gran urbe industrial: desde la no libertad hasta la contaminación del aire.

¹⁵¹. Hemos observado cómo estas nociones se reiteran en diversos poemas enfatizando desde distintas perspectivas el naturaleza del ámbito urbano como lugar de soledad y vacío.

Puede establecerse interesantes vínculos con el "no importa" como manifestación de una resignación frente a lo incomprensible o lo inconquistable. El "arrabal" es el lugar físico que elige el sujeto para enunciar la soledad como carencia, hueco, una modelación de la muerte. Los sitios marginales -en este caso, el puerto con sus marineros- constituyen una escenografía que amalgama distintas tonalidades: la periferia como espacios de indigencia -que se contraponen a la fastuosa Wall Street-, personajes de múltiples facetas -entre lo sórdido y lo sensual-, notas todas de una heterogeneidad que articula una visión donde lo fragmentario re-compone el mundo de los suburbios.

El filo, la sangre, la pena de amor... estrechan vínculos con las producciones poéticas precedentes. La lectura trágica de la vida se instala ahora en el escenario del arrabal neoyorquino:

Alba no. Fábula inerte.
 Sólo esto: Desembocadura.
 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!

150

Existe un juego de tensiones entre los posesivos que delimitan los lugares del sujeto (espacios vulnerables, inefables, relacionados con la vida y su contracara, la muerte) y aquello *otro* que agrede desde una omnipresencia que carece de identidad puntual. Una agresión certera que puede adoptar diferentes rasgos.

Para H.C. Mansilla¹⁵² el siglo XX ha constituido una época

¹⁵². H.C.F. Mansilla, Introducción a la teoría crítica de la sociedad, Barcelona: Seix Barral. 1970.

signada por la crisis de las instituciones y de las tradiciones; el hombre no puede ser ajeno a esta situación, se encuentra sometido a diversas formas de agresiones que operan directamente sobre su cosmovisión conduciéndolo hacia un creciente aislamiento. Los procesos de industrialización poseen un papel protagónico en los cambios del individuo:

A consecuencia de la industrialización y la metropolización, han desaparecido, en gran parte, las formas tradicionales de vida comunitaria humana (familia, comunidad aldeana, gremio artesano). El hombre es víctima de una atmósfera de soledad, de irremediabilidad y de resignación, que parece aumentar infinitamente si se observa cómo el hombre produce un mundo de construcciones impersonales, el cual se sustrae siempre de nuevo de su intervención de modo que el individuo se pierde en él (121).

Los poetas románticos norteamericanos habían expresado enfáticamente su desaprobación al mundo de la macro-ciudad. Para Emerson ser es ser natural y la ciudad es lo artificioso y lo restringido; asociaba la adversión hacia la ciudad como creación artificial con ciertas dudas acerca del valor de la ciencia como camino hacia la verdad.¹⁵³ Para las estéticas vanguardistas (fundamentalmente las de pre-guerra) la ciudad suponía una promesa insuperable de innovación y, sobre todo, las ciudades como Nueva York con sus proezas arquitectónicas. Poetas como Guillemme Apollinaire se muestran entusiastas de todo adelanto técnico que atenta contra la hegemonía de la tradición.¹⁵⁴ En

¹⁵³. Morton y Lucía White, "El intelectual norteamericano frente a la ciudad norteamericana" en Lloyd Rodwin, *La metrópoli del futuro*, México: Ed. Limusa Wiley, 1960, (251-172).

¹⁵⁴. La poesía de Apollinaire pone en escena distintos materiales provenientes de la realidad moderna; introduce en el campo poético términos pertenecientes al nuevo mundo tecnológico. En "*Zona*" las imágenes re-construyen la atmósfera de la ciudad

este sentido, Lorca se encuentra más ligado a un pensamiento de índole romántica, desconfiado del despliegue tecnológico y de las consignas de la civilización occidental. Esta mirada crítica recobra un sentimiento romántico y lo enhebra en el perfil bretoniano de desconfianza y transgresión. La incredulidad en los preceptos de la sociedad burguesa y las promesas del progreso lo asocian al ideario de un surrealismo que siempre sospechó de los ideales de Occidente. Nueva York es, para Lorca, la imagen futura de un mundo sumido en las graves contradicciones del capitalismo; por ello sospecha -como Breton- de todo lo que encubre la prosperidad tecnológica e industrial.

5.4. Roles, deseos y vértigo

Allí donde se eleva la ciudad de los amigos más fieles,
Allí donde se eleva la ciudad de la fuerza de los sexos,
Allí donde se eleva la ciudad de los padres más sanos,
Allí donde se eleva la ciudad de madres de cuerpos más bellos,
Allí donde se levanta la Gran Ciudad!

Walt Whitman de "Canto del poeta"

La configuración del destinatario puede asociarse a la idea de un *otro* que se encuentra compartiendo la circunstancia urbana, padeciendo los mismos *asedios*. La creación del tú está ligada a cada situación en particular: el ámbito define las relaciones, signa el *destino* del yo tanto como el del tú. Indudablemente, el

que, dinámicamente, cambia al ritmo de los adelantos técnicos. El poema se inicia con un rechazo al atesoramiento cultural de la tradición; el desprecio por lo antiguo se ha de constituir en un refuerzo del tributo a lo novedoso: "Finalmente estás cansado de este mundo antiguo". La exaltación de la arquitectura moderna adopta como símbolo a la torre Eiffel. Desde un principio el poema establece un juego de tensiones: antiguo-moderno; éstas configuran núcleos de sentido sobre los que se funda el discurso poético de Apollinaire: "Pastora oh torre Eiffel el rebaño de los puentes bala esta mañana/ Estás harto de vivir en la antigüedad griega y romana".

espacio establece las reglas de juego; Nueva York, en su dominante esplendor, es el escenario, pero un escenario en donde los actores se extravían -desahuciados o fascinados- entre múltiples decorados, deambulan en la sórdida impresión de un descalabro que los abruma, los perturba y, simultáneamente, los modifica. La relación entre *ciudadanos*, seres habitantes de una modernidad compleja y contradictoria, transcurre entre el paralizante temor por la muerte (la guerra, la enfermedad, el deterioro del medio natural, los diversos peligros de la vida urbana...) y la constante oferta de nueva posibilidades de actividad. En ese inquietante punto de intersección se sitúa la construcción del destinatario en Poeta en Nueva York.

En el poema "El rey de Harlem" el repliegue del sujeto y la utilización de la tercera persona determinan un proceso de objetivación: el yo no participa de los enunciados ni señala un destinatario. Así, los negros¹⁵⁵ no funcionan ni como locutores ni como alocutarios. Si bien la persona que posee la primacía es la tercera, la irrupción de la segunda y, por último, la primera instaure una organización interactancial, una dinámica en la configuración discursiva que se aleja de la *construcción egocéntrica*, pero que no cierra la participación del yo, que opera como una pieza más en el juego de las significaciones. Actúa como receptor del "rumor" de Harlem, su actitud pasiva se constituye como una instancia subjetiva que no se aleja del centro de referencia conformado por los negros. Procura enmascarar su rol de emisor para operar como receptor que se

¹⁵⁵. La segunda parte del poemario se denomina "Los negros". Contiene tres poemas ("Norma y paraíso de los negros", "El rey del Harlem" e "Iglesia abandonada (Balada de la Gran Guerra)").

solidariza con las situaciones enunciadas. De este modo, el sujeto que se repliega cede espacio para la manifestación del mundo de la marginalidad.¹⁵⁶

En el poema "Iglesia abandonada (Balada de la Gran Guerra)" el sujeto se constituye desde su rol hegemónico. Si bien este predominio está exaltado, intervienen en el discurso la segunda y la tercera persona; ambas se relacionan con el sujeto a través de la alusión al "hijo": "Yo tenía un hijo que se llamaba Juan./ Yo tenía un hijo./ Se perdió por los arcos un viernes de todos los santos.", "En las anémonas del ofertorio te encontraré, ¡corazón mío!" (133), "Sé muy bien una manga o la corbata" (134). *La pérdida y la búsqueda* interactúan en la creación de la relación sujeto-destinatario. La pérdida de lo amado signa el vínculo; aspecto que se hará extensivo al entorno a través de la idea de orfandad y la persecución de la muerte: "Yo tenía un hijo que era un gigante/ pero los muertos son más fuertes y saben devorar pedazos de cielo". La representación de "los muertos" adquiere el predominio de una vitalidad de la cual carecerían los vivos. El sector de la agonía se constituye como una zona trágica donde la muerte es imperativa y tiende a extenderse de manera irrefrenable.

La interacción de las nociones de vida y muerte genera nuevos espacios donde la convergencia de lo dispar crea significaciones originales: provoca irrupciones que dislocan los

¹⁵⁶. Guillermo Díaz Plaja ("Poeta en Nueva York" en Federico García Lorca, Madrid: Austral, 1968) ve en la presencia de lo «negro» la valoración de "la gran fuerza biológica y oprimida". En cuanto a la "Oda al rey del Harlem" subraya el tránsito hacia el "superrealismo" revolucionario "que viene señalando, en general, por el conjunto de obras neoyorquinas del poeta". (178)

nexos usuales de los lexemas con sus referentes; activando, de este modo, la elaboración de trayectos divergentes por donde acceder a la construcción de un mundo. La mirada es la postulación de una imagen que se erige como escena, se exhibe, se muestra en la integridad de su desafío con el rango de lo insólito. Esta condición de lo inusitado podría ser entendida como la puesta en escena de todos aquellos elementos que interactúan secretamente en el tejido de una Nueva York desconocida, en las articulaciones que permiten el vínculo gente-ciudad como la edificación de una totalidad colmada de pequeñas partes siempre operando del lado oscuro, nunca expuestas. La mirada-escritura examina esos lugares donde se oculta el detalle, donde germina imperiosa la muerte como si se tratase de cualquier otra manifestación de la vida:

Subí a tocar las campanas pero las frutas tenían
[gusanos
y las cerillas apagadas
se comían los trigos de la primavera.
Yo vi la transparente cigüeña del alcohol
mondar las negras cabezas de los soldados agonizantes
y vi las cabañas de goma
donde giraban las copas llenas de lágrimas.
(133-134)

Los verbos detentan un sujeto activo, observador, en búsqueda. Un opositor de la muerte (si entendemos la muerte como un no hacer, como quietud). La búsqueda es pensada como necesidad de vida, de hallazgo de lopreciado perdido (el hijo). Si procuramos bosquejar una contextualización para este poema, no es difícil pensar la situación post Primera Guerra: padres rastreando desesperadamente al hijo desaparecido. Lorca compone la circunstancia "dramática" en el escenario de una iglesia; la exaltación de las significaciones asociadas a lo mortuario

ostentan el carácter angustioso de la situación: "Si mi niño hubiera sido un oso!/ Me envolveré sobre esta lona dura para no sentir el frío de los musgos./ Sé muy bien que me darán una manga o la corbata". La certeza de la pérdida, el desmembramiento del último vestigio del ser amado magnifican los espacios de sentido asociados con la muerte.¹⁵⁷

En este poema se articula una dialéctica entre el yo y los otros que podría ser señalada como un tránsito a la dramaturgia. El sujeto otorga voz a los terceros:

pero en el centro de la misa yo romperé el timón y
[entonces
vendrá a la piedra la locura de pingüinos y gaviotas
que harán decir a los que duermen y a los que cantan
por las esquinas:
él tenía un hijo.
¡Un hijo! ¡Un hijo! ¡Un hijo
que no era más que suyo, porque era su hijo!
¡Su hijo! ¡Su hijo! ¡Su hijo!

(134)

Los poemas "Asesinato", cuyo subtítulo es "(Dos voces de madrugada en Riverside Drive)", "Amantes asesinados por una perdiz" e "Iglesia abandonada" se encuentran en el tránsito a la dramaturgia. La participación de otras voces pone en la escena poética lo *interactancial*, por lo tanto, el yo actúa como una pieza más en el juego de relaciones discursivas.

El poemario se caracteriza por una dinámica en la alternancia de las personas gramaticales; el yo construye a su destinatario como elemento fundamental en su relación con el

¹⁵⁷. María Clemanta Millán observa la relación con el día de la muerte de Cristo: "Un viernes de todos los muertos". Y el nexo entre el "abandono de la iglesia", mencionada en el título, con el abandono que padecen "los soldados agonizantes" con "copas llenas de lágrimas". (En el Apéndice a la Edición de Poeta en Nueva York, Madrid: Cátedra, 1991, 247.)

mundo. En el poema "Tu infancia en Menton" el destinatario ocupa un sitio central, es definido por el sujeto y, paralelamente, contribuye a su caracterización: "Es tu yerta ignorancia donde estuvo/ mi torso limitado por el fuego./ Norma de amor te di, hombre de Apolo (...)", "Tu infancia de arena sin sosiego/ atiende sólo rastros que no escalan" (114). El sujeto se oculta y luego reaparece en un continuo dinamismo que lo mantiene cercano al espacio que detenta el yo, operando desde el modo de enunciar y a través de la organización de las significaciones: "Pero yo he de buscar por los rincones/ tu alma tibia sin ti que no te entiende (...)", "Amor, amor, un vuelo de corza/ por el techo sin fin de la blancura./ Y tu niñez, amor, y tu niñez (...)" (115). *La búsqueda* es un eje básico que diseña una dialéctica con lo *perdido*. El deseo del encuentro establece el carácter del vínculo con el tú, con su «alma» que sufre la carencia de su propia identidad. La rotura de la «máscara» es el descubrimiento del *ser oculto*: "(...) con el dolor de Apolo detenido/ con que he roto la máscara que llevas." De este modo, *la recuperación del otro* se puede convertir en el hallazgo de la *verdadera identidad* (aspecto íntimamente relacionado con la cuestión de la alienación a la que nos hemos referido anteriormente). El sujeto se define en relación con el tú -se distingue en tanto marca su rol activo-: "te dejaré pacer", "he de buscar las piedras de alacranes", "Yo quiero". Son los verbos que se refieren al yo los que caracterizan las relaciones con el destinatario. La búsqueda del «amor» se asocia con la necesidad de hallar lo extraviado; *la infancia* también participa del juego de significaciones donde se sitúa *lo añorado* (con un intertexto con

el verso de Jorge Guillén): "Sí, tu niñez ya fábulas de fuentes/ Alma extraña de mi hueco de venas,/ te he de buscar pequeña y sin raíces./ ¡Amor de siempre, amor, amor de nunca!" (114). Esa búsqueda de lo perdido y lo añorado se transforma en un vínculo entre sujeto y destinatario, pues la infancia se constituye en un espacio sin máscaras donde es posible amar recuperando la identidad cercenada por la gran urbe y las convenciones de la adultez.

La relación sujeto-destinatario (padre e hijo, respectivamente) en el poema "El niño Staton" se construye desde los signos que entran en conflicto por sus connotaciones opuestas: *amor-vida / muerte-cáncer*. La comunicación, entonces, está interferida por la destrucción. La pérdida acapara el espacio poético -asociándose a la red que emerge desde el sema de muerte-:

Cuando me quedo solo
me quedan todavía tus diez años,
los tres caballos ciegos,
tus quince rostros con el rostro de la pedrada
y las fiebres pequeñas heladas sobre las hojas de
[maíz
Stanton, hijo mío, Stanton.
(173)

Desde su rol de padre el sujeto determina los actos que debe llevar a cabo el destinatario (hijo): "Stanton, vete (...)/ vete para aprender las celestiales palabras/ (...) para que aprendas, hijo, lo que tu pueblo olvida" (175). El sujeto efectúa una prospección que se transforma en predicción de una acción (con la cual finaliza el poema): "iré penetrando a voces las verdes estatuas de la Malaria". Así, extiende su existencia a través de la dimensión temporal, teniendo como base al tiempo presente (momento de comunicación con el tú), soporte para enunciar los

acontecimientos futuros. Estas correspondencias temporales producen una dinámica que caracteriza la construcción del sujeto y su relación con el destinatario.

La muerte, el dolor y el amor desdibujan sus fronteras; componen una amalgama donde lo uno participa de lo otro modificándolo, proveyendo múltiples aperturas a la connotación, a nuevas significaciones que alteran la convencionalidad lexemática. De este modo, la imagen surrealista provoca efectos discordantes, quiebra el desarrollo lineal de un concepto, intercepta la posibilidad de denotación del lenguaje para detonar los cimientos del discurso racional.¹⁵⁸ Así, se erige el universo textual: el vínculo yo-tú, los contactos con el mundo urbano, con un medio que exacerba las marcas de la hostilidad. La vulnerabilidad del niño se asemeja a la de los "pequeños animalitos" y se inserta dentro de una extensa lamentación donde el sujeto se sitúa también en el rol de víctima:

Mi dolor sangraba por las tardes
cuando tus ojos eran dos muros,
cuando tus manos eran dos países
y mi cuerpo rumor de la hierba.
Mi agonía buscaba su traje,
polvoriento, mordida por los perros,
y tú la acompañaste sin temblar
hasta la puerta de agua oscura.
Oh mi Staton, idiota y bello entre los pequeños
[animalitos,
con tu madre fracturada por los herreros de las aldeas,
con un hermano bajo los arcos,
otro comido por los hormigueros,

¹⁵⁸. Para Lowe la imagen surrealista "trasciende todo reconocimiento, pues todo reconocimiento es un re-conocimiento que nos hace volver a lo ordinario. Intenta, en cambio, provocar un choque inesperado de cognición; y tal choque es una chispa de energía que nos eleva por encima de lo mundano. Por consiguiente, la imagen surrealista no puede tener conexión temporal ni espacial. Es decir, no puede depender de ningún llamado de memoria, ni esperanza de anticipación, ni de familiaridad. En cambio, subraya lo onírico, lo absurdo." (264)

y el cáncer sin alambradas latiendo por las
[habitaciones.
(174)

La relación yo-tú y su correspondencia con la construcción de un espacio-mundo signado por la destrucción plantean el encuentro crítico entre *vida* (creada en el vínculo amoroso que une al padre con su hijo) y *muerte* (determinada por el cáncer, la pérdida, la hostilidad del medio, la "agonía").

La relación amatoria funda un espacio fundamental en las instancias dialógicas; el sujeto hace explícita su calidad emotiva, manifiesta su sentimiento con lo que se habrá de *diferenciar del mundo de la civilización*: "Te quiero, te quiero, te quiero,/ con la butaca y el libro muerto (...)", "Toma este vals que se muere en mis brazos/ Porque te quiero, te quiero, amor mío" ("*Pequeño vals vienés*", 227-228). La oposición mundo emotivo/mundo tecnológico se manifiesta como un intento de recomposición de un universo fracturado, un universo mítico. La experiencia de la metrópolis extrema el sentimiento de nostalgia y pertenencia a un otro código cultural; ello activa un juego de tensiones entre el mundo andaluz (esencialmente español) y el mundo sajón (particularmente tecnológico).

La construcción de los roles donde el sujeto debe manifestarse dentro del sistema social está atravesada por la constante presencia de la incertidumbre. Para Ruitenbeek¹⁵⁹ el sujeto desempeña ciertos roles que le otorgan significación y lo distinguen como individuo en la sociedad. Pero éstos son también

¹⁵⁹. H.M. Ruitenbeek, *El individuo y la muchedumbre. Identidad y sociedad de masas*, Buenos Aires: Paidós, 1967.

esenciales para su actividad en tanto parte de la sociedad, de modo que establecen un puente entre su identidad individual y su identidad social:

La ausencia de una identidad individual adecuada tiende a debilitar la distinción entre lo personal y lo social. El hombre moderno pierde gradualmente toda sensación genuina de pertenencia, porque le resulta difícil identificarse con la multitud de roles sociales que debe desempeñar. (...) Housman se mostró profético, como suelen hacerlo los poetas, cuando escribió: "Soy un extraño, y tengo miedo,/ En un mundo que no es mi obra". Sentirse solo en un mundo extraño es ahora la experiencia afectiva del hombre común. (37-38)

Lorca poetiza la problemática de la identidad, penetrado por una atmósfera de cambios sociales que se exponen en Nueva York a modo de espectáculo hiperbolizado de la crisis de la modernidad. La interpretación de los roles dentro del tablero de juego social y económico parece armarse sobre la revisión de las pautas que sostienen el andamio no sólo de la ciudad, sino de las ideologías subyacentes.

El destinatario cobra nombre y apellido en el poema "Oda a Walt Whitman"; su imagen es construida con la participación de la mirada de terceros, cuyo fin es la exaltación de la homosexualidad: "(...) temblando entre las piernas de los chauffeurs/ o girando en las plataformas de ajeno,/ los maricas, Walt Whitman, te soñaban", "¡También ese! ¡También! Dedos pintados/ apuntan a la crilla de tu sueño/ cuando el amigo come tu manzana/ con un leve sabor a gasolina" (221). El sujeto hiperboliza la figura de Whitman alabando al "amante de los cuerpos", al "Apolo virginal", "Adán de sangre, macho"; creando, de este modo, un espacio semántico marcado por el erotismo, desde donde el yo establece una relación de sensualidad con su destinatario, en una suerte de glorificación póstuma: "Tú

buscabas un desnudo que fuera como un río,/ toro y sueño que
junte la rueda en el alga,/ padre de tu agonía, camelia de tu
muerte,/ y gimiera en las llanas de tu ecuador oculto" (222).

La homosexualidad es vista desde dos enfoques: por un lado,
el erotismo del "bello Walt Whitman", enfatizando la belleza
natural que vincula al sujeto con su destinatario; y, por otro,
"los maricas", "asesinos de palomas", asociados a la "Nueva York
de cieno,/ Nueva York de alambres y muerte" (220), ciudad que
destruye, que atenta contra el "Amor que repare coronas de
alegría" (223).

La búsqueda del amor en medio de un ámbito gobernado por la
muerte, la "carne tumefacta y el pensamiento inmundo", es la
desarticulación de la siniestra «realidad» de la metrópoli para
construir una nueva, netamente poética, creada a partir de un
lenguaje que estiliza el erotismo homosexual instalado en el
espacio de la vida. El lenguaje produce (a partir de la
constitución de imágenes que aluden al cuerpo, al sexo, a la
belleza viril...) una enfática sensualidad en torno a la figura
del poeta norteamericano. El vínculo sujeto-destinatario se
caracteriza por la idea de búsqueda que se reitera: ambos se
definen en la búsqueda -como manifestación de la insatisfacción,
la rebeldía contra lo dado- de algo que parece inalcanzable; tal
ejercicio adquiere voz a través de la escritura. El yo, por lo
tanto, establece una correspondencia con la búsqueda del poeta
(porque es también su búsqueda, expresión de la carencia y de la
soledad):

Pero tú no buscabas los ojos añorados,
ni el pantano oscurísimo donde sumergen a los niños,
ni la saliva helada,
ni las curvas heridas como panza de sapo

que llevan las maricas en coche y terrazas
mientras la luna los azota por las esquinas del
[terror.

Tú buscas un desnudo que fuera como un río
(221)

La relación yo-tú se instala en el espacio de la vida, en pugna con la muerte -representada por la ciudad, la civilización, el desamor-. Así, lo marginal se define por lo vital y genera una relación directa con el amor.¹⁶⁰ La recuperación de los mundos ocultos (su exhibición) parece enfrentarse a una norma social que estipula un *modus operandi* sobre los seres-muchedumbre. Los poetas (Lorca y Whitman) transgreden tales pautas desde la práctica de un "amor viril" que no responde a la *standarización* de la relaciones humanas.

La mirada sobre Whitman plantea interesantes perspectivas: la reivindicación del amor homosexual (que es exposición de la propia sexualidad), recuperación de la tradición griega del hombre apolíneo, relectura tangencial del pensamiento whitmaniano desde la óptica de los acontecimientos del presente. La creencia fervorosa del poeta estadounidense en una sociedad próspera, pero paralelamente justa, basada en una concepción idealista de la democracia, parece enfrentarse con la visión apocalíptica de un Lorca profundamente perturbado por una "América que se anega de máquinas y llantos". El acto dialógico permite exponer la desazón de un proyecto que nunca llegó a cumplirse, o -por lo menos- no

¹⁶⁰. Gustav Siebenmann ve en la poesía de Lorca la existencia del polo constante de *la muerte, la nada* que hasta el fin de los años veinte presenta un *contrapolo*, "éste se manifiesta a veces como un magnífico conjuro de fuerzas vitales, gestos que desafían la caducidad existencial (...). La pérdida del contrapolo es la profunda razón de la crisis neoyorquina de Lorca. Halló una sociedad que procura encubrir sistemáticamente la muerte, una seudovida. Sólo en las zonas marginales encuentra vida (...)" (74).

en la forma que lo profetizaba Whitman:

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
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.

(224)

La última estrofa del poema procura revitalizar el sueño de Whitman en la enunciación del deseo lorquiano de un mundo igualitario.

La exaltación del individuo frente a la homogeneización de las identidades urbanas emerge desde las zonas de la marginalidad. Los negros y la homosexualidad se ostentan como lugares de conflicto social y, simultáneamente, como vectores de resistencia y promesas de cambio cultural. La metrópoli une lo diverso en un juego de múltiples pugnas. Lorca representa tal diversidad desde un registro escritural que apela al código surrealista en el acto de re-construir la heterogeneidad de los caracteres urbanos. Es esta escritura la que funda la mirada crítica que ahonda en los mundos incógnitos de la Nueva York de finales de la década de 1920.

5.4.1. El cuerpo: blanco de agresiones, sitio de incertidumbre.

Y echo a andar, como un muerto que camina
Loco de amor, de soledad, de espanto.
José Martí, frag. de "Hierro", Versos Libres¹⁶¹.

La preocupación por la situación de la existencia dentro de

¹⁶¹. Escrito durante la estadía de José Martí en Nueva York, entre 1880 y 1895.

la organización de una sociedad que muta aceleradamente parece sustituir toda inquietud transcendentalista para pensar lo inmediato, lo perecedero. Desde principios del siglo XX, la noción de *incertidumbre* hizo trastabillar todos los esquemas filosóficos para ocupar un sitio de privilegio en el momento de la reflexión. El *pragmatismo* ha tomado como punto de partida lo incierto, precario e inestable de la existencia humana en el mundo y del mundo mismo. El *neopositivismo* lógico rehúsa apoyarse en pretendidas certeza o evidencias y ve en la falibilidad un carácter, no accidental y provisorio, sino esencial y constitutivo de cualquier conocimiento. El *neocriticismo* y el realismo contemporáneos rechazan el concepto de filosofía como justificación *post factum* de la realidad; por lo tanto, el concepto de realidad como totalidad perfecta (que excluía la idea de error y muerte) desaparece. Existe, pues, el reconocimiento de que la condición de incertidumbre y de peligro que es propio del hombre no se limita al hombre, sino que revela, en cierta medida, la naturaleza misma de la realidad que vive el hombre. En esta compleja atmósfera de ideas, la noción de incertidumbre es el centro del pensamiento de principios de siglo y éste es el punto de partida del *existencialismo*.¹⁶²

¹⁶². Nicolás Abbagnano (en *Historia de la Filosofía* Tomo III, Barcelona: Montaner y Simón, 1964) examina la relación de esta corriente filosófica con la producción de Kafka, donde ve encarnarse el sentido problemático de la existencia: "El sentido negativo y paralizador de las posibilidades humanas, que ya Kierkegaard había puesto de relieve. (...) El tema de la inseguridad fundamental de la vida, contra la cual no valen reparos ni refugios; el tema de la caída en la insignificancia y en la trivialidad cotidianas". A continuación agrega Abbagnano: "El hombre, con el existencialismo, se ha hecho sólidamente consciente de su naturaleza finita, y de esta naturaleza finita se ha hecho una palanca para comprenderse y enfrentarse consigo mismo y con el mundo" (478).

El desequilibrio ontológico, emparentado con la crisis del trascendentalismo, la conciencia de finitud y de vulnerabilidad del sujeto-cuerpo, la atmósfera de repentinos cambios económicos articulan un pensamiento conmovedor que -indudablemente- comparte Lorca en su lectura de Nueva York. La gran ciudad expone estos conflictos como parte de la vida cotidiana; el cuerpo se encuentra comprometido en las diversas transformaciones y expresa el desasosiego, el miedo, la frustración, el deseo... La necesidad adquiere visos inquietantes: "Yo sé el uso más secreto/ que tiene un viejo alfiler oxidado/ y sé del horror de unos ojos despiertos/ sobre la superficie concreta del plato" ("Poema doble del lago Edem", 166) La densidad de la sensación que proporciona el "alfiler oxidado" relacionándose con la representación punzante del dolor y con la degradación producida por la herrumbre, asociada al "horror" componen una compleja trama de significaciones que juega en la construcción de la idea de desesperación y de hambre. El desmembramiento metonímico pone en la escena un cuerpo distorsionado que expresa su padecimiento: "mientras mis ojos se quiebran en el viento/ con el aluminio y las voces de los borrachos" (166). Un sufrimiento que se instala en el espacio del arrabal donde los hambrientos y los borrachos articulan un paisaje sórdido, en colisión con la ostentación del Chrysler Building. La corporalidad del sujeto está cercana a la de aquellos otros que representan los bordes de la sociedad mercantilista.

"El cuerpo es el vehículo del ser en el mundo -sostiene Merleau Ponty- y tener un cuerpo es, para el ser viviente, unirse a un medio definido, confundirse con ciertos proyectos,

comprometerse en ellos permanentemente".¹⁶³ El cuerpo establece el nexo con el mundo, su capacidad sensorial es la que proporciona los datos para poder desarrollarse en el medio. Merleau Ponty señala que se tiene conciencia del mundo a través de la corporalidad: el cuerpo es el pivot del mundo. Así, la inquietud por lo inmediato supone la constante necesidad de decodificar estímulos y adaptarse a las exigencias del ambiente. En su contacto con Nueva York, Lorca pone a prueba su propia corporalidad, pues ella se transforma en el centro de un universo en tensión.

Las alteraciones del paisaje urbano producidas por el advenimiento de la pujante industrialización representan el nuevo ámbito por donde transcurre la corporalidad. Tales cambios en el espectáculo de la metrópoli ponen en escena a un sujeto en sus múltiples dimensiones: mental, sensorial, emotiva..., todo ello operando dentro de la exaltación de un cuerpo en constante peligro. Esta exhibición de un *organismo* amenazado articula las discursividades de un yo asediado por las veloces transfiguraciones arquitectónicas y sociales. Poemas como "Paisaje de la multitud que vomita (Anochecer en Coney Island)"

¹⁶³. Luis M. Ravagnan (en Merleau-Ponty, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1967) analiza la concepción de Merleau-Ponty con respecto al sujeto-cuerpo y su relación con el mundo: "El sujeto posee un cuerpo abierto al mundo y las impresiones oriundas del medio interesan la totalidad del organismo, particularmente en el orden sensorial, donde se cumple esa original comunión. Desde este punto de vista, en la esfera del sentir existe una unidad, pues todos los sentidos expresan, antes de ser intelectualizados, una vocación de totalidad en cuanto participan en una misma cuna sinestésica, de modo que la percepción que llamamos objetiva es el término de un proceso intelectual que comienza en la esfera subjetiva sinestésica, a partir de la cual se circunscriben los distintos campos sensoriales; no obstante, ellos participan, en primera instancia, en esa cuna común en una coactuación funcional originaria". (22)

y "Paisaje de la multitud que orina (Nocturno en Battery Place)" construyen una imagen de corporalidad completamente atravesada por la noción de riesgo frente a la fuerza amenazadora de la muchedumbre que se desplaza como un todo destructor. En "Nueva York (Oficina y denuncia)" es el cuerpo de los animales el que sufre el sacrificio para el sustento del *cuerpo* de la gran urbe; el camino de la amenaza a la muerte se cumple en este poema con la ostentación del faenamiento de los animales que sólo son considerados en su función alimentaria.

La concepción de *multitud* presenta la problemática de los *otros* como un espacio donde la inseguridad, la angustia, la soledad y, paralelamente, la protección del anonimato mixturán las nuevas formas de identidad. Dentro de esta *dramatización* de la vida urbana la figura del poeta se representa a sí misma como partícipe de los ritos modernos, integrante de las voces que emergen desde cada esquina, siempre ostentando una mirada que escudriña, que destruye y re-construye. En esta ciudad de la modernidad tecnológica el poeta (en su integridad: ya no sólo como expresión parcelada del mundo de los sentimientos, sino como individuo expuesto desde la corporalidad) es *espectador*; pero, fundamentalmente, *protagonista*. Octavio Paz describe la gran ciudad, la relación poeta-mundo urbano y el choque con los *otros* a partir de la dialéctica entre lo pequeño y la inmensidad de la metrópolis; en esa tensión se desenvuelve la percepción del artista:

La ciudad contemporánea, en perpetua construcción y destrucción, novedad de hoy y ruina de pasado mañana; la ciudad vivida o, más bien, convivida en calles, plazas, autobuses, taxis, cines, restaurantes, salas de conciertos, (...) apartamentos minúsculos en edificios inmensos; la ciudad enorme y cambiante,

reducida a un cuarto de unos cuantos metros cuadrados e inacabable como una galaxia; la ciudad de la que no podemos salir nunca sin caer en otra idéntica aunque sea distinta; la ciudad realidad inmensa y diaria que se resume en dos palabras: los otros. Un ellos que es siempre un yo cercenado de un nosotros, un yo a la deriva (...). El poeta contemporáneo es la soledad promiscua del que camina perdido en la multitud.¹⁶⁴

En Poeta en Nueva York la *materialización* del sujeto transita el vértigo de una ciudad que así como crece cae derruida entre las sombras de sus rascacielos. El miedo y, simultáneamente, la fascinación articulan la percepción del poeta. Lo pequeño y lo gigantesco se entrelazan con lo desafiante y lo intimidatorio de las calles neoyorquinas. Juegos de intermitentes colapsos. Disparidades que se enfrentan para luego entrecruzar las fronteras de sus significaciones. El cuerpo es el núcleo donde lo diverso adquiere el sentido de la necesidad y del desasosiego, de la cordura y de la enajenación, de la perplejidad y de la impotencia...

La ciudad transcurre en la *interioridad* de un yo que se despliega en lo múltiple, se disemina en los otros; un sujeto que estremece su carnalidad otorgándole una vitalidad que deambula en los bordes de la muerte. La vivencia urbana necesariamente incluye a los otros; el yo se define en su continua relación (identificación, pugna, rechazo...) con aquellos que habitan el mundo de la metrópolis. Esta relación tiene su punto de anclaje en una corporalidad que se estremece y percibe su condición urbana. Si bien, en muchos poemas el sujeto se constituye en el rol de testigo, se presenta un desdoblamiento que lo ubica

¹⁶⁴. Octavio Paz, "Laurel y poesía" en Sombras de obras, Barcelona: Seix Barral, 1983, (95).

también en el escenario. Es testigo, pero simultáneamente protagonista. Una voz que emerge desde la certeza de un cuerpo que se reconoce siempre en peligro.

En el poema "Crucifixión" la corporalidad de la "muchedumbre" se ve atravesada por la noción de agonía que impregna la representación del ámbito. La compleja construcción de la fisonomía urbana combina la dimensión de los suburbios (con su diversidad de materiales, tanto de origen rural como de tipo marginal) con elementos que representan metonímicamente a una casa (vidrios, ventanas, puertas...).¹⁶⁵ Mediante la estrategia de la enumeración caótica y la yuxtaposición se produce la dislocación constante de los espacios. La incesante circulación de elementos disímiles parece estar al servicio de una deliberada confusión; aspecto éste que impide focalizar un solo acontecimiento para generar una pluralidad de imágenes: todas ellas asociadas al sufrimiento corporal (este padecimiento iguala al hombre con los animales):

La sangre bajaba por los montes y los ángeles la
[buscaban,
pero los cálices eran de viento y al fin llenaba los
[zapatos.
Cojos perros fumaban sus pipas y un dolor de cuero
[caliente
ponía grises los labios redondos de los que vomitaban
[en las esquinas.
Y llegaban largos alaridos por el Sur de la noche seca.
Era que la luna quemaba con sus bujías el falo de los
[caballos.
Un sastre especialista en púrpura
había encerrado a las tres santas mujeres
y les enseñaba una calavera por los vidrios de la
[ventana.
(210)

El espesor de la corporalidad se constituye a través de dos

¹⁶⁵. Esta representación podría extenderse a la figuración de la ciudad tomada como vasto conjunto de casas.

fuerzas básicas: dolor y deseo. El cuerpo humano se emparenta con el cuerpo animal mediante la capacidad de sufrir; es el sufrimiento en que materializa las diferentes figuraciones de la muerte. La identidad (humana y animal) parece construirse en torno a la imagen de padecimiento, por tal motivo la preocupación existencial es una preocupación sobre el destino de los cuerpos (aspecto concreto de la vida). En el poema "Vaca", la aparición de la muerte exhibe la corporalidad del animal en el dramático trance: "Se tendió la vaca herida./ Árboles y arroyos trepaban por los cuernos./ Su hocico sangraba en el cielo". En el poema "Nocturno del hueco" el sufrimiento de la vaca sacrificada acentúa su perfil macabro al proseguir el padecimiento después de la muerte: "En la gran plaza desierta/ mugía la bovina cabeza recién cortada" (186). La exposición del dolor propende a resaltar el carácter vital del animal y ubicarlo junto al hombre en el cotidiano sacrificio urbano (recordemos el poema "Nueva York (Oficina y denuncia": *la ciudad-matadero*). La representación de la muerte de la vaca coloca el cuerpo en su sitio protagónico. La vaca ya no es sólo carne (alimento para el hombre) sino ser (existencia) que sufre:

Su hocico de abejas
bajo el bigote lento de la baba.
Un alarido blanco puso en pie la mañana.

Las vacas muertas y las vivas,
rubor de luz o miel de establo,
balaban con ojos entornados.
(176)

El dolor y la muerte son parte inseparable de la visión lorquiana; la problemática de la existencia se concibe a través de estas dos cuestiones, representando un acercamiento al

carácter finito de la vida y a los múltiples contratiempos a la que está expuesta. La preocupación por el ser se ubica en la esfera de lo concreto; lo aparentemente fútil adquiere vigor y se convierte en una posible situación límite. El ser no posee un rango abstracto sino que exhibe su dimensión carnal: por ello expresa su dolor, su deseo erótico, su desesperación... Es, pues, el cuerpo la zona de la experiencia y de la experimentación.

En la "Oda a Walt Whitman" la construcción de la corporalidad establece un paradigma de belleza masculina en la figura del poeta estadounidense. El cuerpo emerge de la multiplicidad de elementos que componen el escenario urbano; la confusión de lo diverso y de las disonancias contrastan con la apolínea imagen de Whitman. En el desorden de los escaparates urbanos donde todo es *mercantilizable*, un cuerpo es el sitio para la armonía y la esperanza. La existencia de un ideal configura la pugna entre dos formas de homosexualidad que se relaciona con dos modos de exponer la corporalidad: el primero, idealizado, encarna la figura del poeta y el segundo, censurado, representa a los "maricas":

Ni un solo momento, Adán de sangre, macho,
hombre solo en el mar, viejo hermoso Walt Whitman,
porque por las azoteas,
agrupados en bares,
saliendo en racimos de las alcantarillas,
temblando entre las piernas de los chauffeurs
o girando en las plataformas del ajeno,
los maricas, Walt Whitman, te señalan.

(221)

La reprobación de la figura de los "maricas" se relaciona con la exhibición de la homosexualidad ya sea como espectáculo o como prostitución. La imagen del "marica" se identifica con la idea del cuerpo como mercancía, cuestión que entra en deliberado

conflicto con la idealización de la pureza en el amor:

También ese! 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 la fusta,
bota o mordisco de los domadores.

(221)

La ciudad provoca en los cuerpos una transmutación perversa, pues convierte lo erótico natural en objeto de corrupción. Dionisio Cañas observa una actitud moralista que proviene del contraste entre el cuerpo natural y el del los maricas contaminado por los hábitos urbanos: Lorca "ve la homosexualidad de Whitman como la propia del hombre natural, la del hombre cuyo cuerpo busca otro cuerpo viril desnudo que sea tan natural como un río." (87)

La ciudad exhibe una diversidad de costumbres que se vinculan con los ritmos urbanos. El cuerpo adquiere la fisonomía de tales costumbres. Whitman representa la imagen de la verdadero frente a la artificialidad de quienes ceden ante la presión de lo ficticio. Su cuerpo manifiesta una pureza originaria que se opone al disfraz de la mercancía. El poema oscila entre la veneración a la corporalidad del poeta y la condena absoluta de los que dan "a los muchachos gotas de sucia muerte con amargo veneno". La completa desaprobación a la exhibición de la homosexualidad relacionada con la prostitución tiene su contracara en la defensa de los jóvenes que no se reconocen en sus roles masculinos:

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 oscuridad 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.

(223)

La protección de la intimidad es un aspecto fundamental en la construcción de la imagen positiva del hombre homosexual; ésta se enfrenta drásticamente con la exposición frívola de los "maricas", para con quienes Lorca no economiza desprecio.

En la construcción de la corporalidad (la del sujeto y la de los otros) se presentan nociones que van desde el dolor al hedonismo, desde el desprecio a la alabanza. El juego de los opuestos parece constituirse en motor de las significaciones del poemario. Esta tendencia a lo contrastante puede ligarse a la pugna vida/muerte, naturaleza/civilización. En la "Oda a Walt Whitman" las tensiones se orientan en el sentido de lo puro y lo corrupto, asimilables a los opuestos antes señalados. La representación del cuerpo del poeta está atravesada por un erotismo que se conecta con una concepción griega del amor homosexual.¹⁶⁶ La otra sexualidad, la de "los maricas", es totalmente condenada, situándose en el espacio de lo despreciable. El erotismo signa la construcción de la *Oda* en un juego de ambivalencias que recorren los extremos, recreando una figura del pasado (Whitman) en confrontación con figuras del

¹⁶⁶. La antigua sociedad griega consideró como la forma más característica y más noble de amor la relación pasional entre hombres. Henri-Irénée Marrou (en *Historia de la educación en la antigüedad*, Buenos Aires: Eudeba, 1965) señala que "el amor entre mancebos ha sido lo mismo que la desnudez atlética con la que guarda estrecha relación (...) y uno de los criterios del helenismo, una de las costumbres que más netamente los contraponían a los "bárbaros". (32)

presente (los "maricas").¹⁶⁷

La representación de las sensaciones está ligada con la construcción de la corporalidad. En "Fábula y rueda de los tres amigos" los rasgos sensuales surgen en la rememoración del vínculo con los otros:

Lorenzo,
Emilio,
Enrique.
Fueron los tres en mis manos
tres montañas chinas,
tres sombras de caballo,
tres paisajes de nieve y una cabaña de azucenas
por los palomares donde la luna se pone plana bajo el
[gallo.
(118)

Los cuerpos adquieren dimensión mediante la enumeración que caracteriza la relación. La referencia a "mis manos" crea la situación erótica que había sido adelantada por el verso: "Enrique por el mundo de las camas" (117). La corporalidad se concreta a través del vínculo amatorio, pero siempre parece signada por la otra instancia presente en la dimensión del cuerpo: el sufrimiento. Inmediatamente después de la rememoración estalla el dolor: "Los vi perderse llorando y cantando (...) por mi dolor lleno de rostros y punzantes esquivras de luna (...) por mi muerte desierta con un solo paseante equivocado" (118). La conexión deseo erótico y sufrimiento crea un juego de intermitencias que retoma la controversia pasado-presente; el

¹⁶⁷. Georges Bataille (en *El erotismo*, Barcelona: Tusquets, 1992 [1957]) señala que el erotismo de los cuerpos tiene de todas maneras algo pesado, siniestro. Preserva la discontinuidad individual, y es siempre en el sentido de un egoísmo cínico. El erotismo de los corazones es más libre. Si se separa en apariencia de la materialidad del erotismo de los cuerpos, procede de él en el sentido de que no es a menudo más que uno de sus aspectos estabilizado por la afección recíproca de los amantes. (31)

pasado como estado idealizado entra en conflicto con el presente como momento de crisis e inestabilidad constante. Sobre este ríspido terreno el sujeto (y los otros) atraviesan zonas de peligro y experimentan vivencias que los modifican, en general, no de manera positiva.

El cuerpo se convierte en un viajero, en definitiva, un extranjero, un intruso en otra cultura que lo empuja hacia las márgenes. Y es en esa zona donde el sujeto se emparenta con los cuerpos de todos aquellos que sobrellevan las fuerzas de un territorio ajeno. Así, el cuerpo es receptáculo de tensiones, blanco de las hostilidades del medio y, simultáneamente, deseo y promesa de goce.

6. Conclusiones

Desde una perspectiva histórica, la Ciudad se cimienta sobre mobiliarios urbanos mínimos, que podemos denominar balizas o boyas de supervivencia. La primera de ellas es la fuente, el pozo; las ciudades se han edificado en las márgenes de los ríos. Esta idea salutaria, esta gratuidad fundadora de solidaridad, no ha prosperado en la urbe contemporánea. Hoy en día, si queremos beber agua vamos a los bares. Toda ha sido instrumentalizado y comercializado tras los mostradores.

Paul Virilio, "Balizas de supervivencia".168

Diferentes elementos convergen en la complejidad de la obra neoyorquina de Lorca. La óptica surrealista, desde donde el poeta percibe Nueva York, se constituye en el fundamento estético que sostiene el edificio textual. La búsqueda de nuevas zonas expresivas permite materializar el conflicto, la disonancia, el universo de heterogeneidades de la metrópoli. Es el surrealismo la clave para penetrar en la construcción del poemario y, desde allí, acceder al intrincado espacio urbano. La estética innovadora se asienta sobre la intensificación de la percepción como nexo con los vertiginosos ritmos que integran la realidad metropolitana. El impacto de los estímulos urbanos sobre los sentidos se traduce en un código que necesariamente adopta el signo surrealista.

El viaje de Lorca a Nueva York se lleva a cabo en un período de conflictos fundamentales para el mundo occidental. El crack de la Bolsa norteamericana resonó inmediatamente en la economía internacional, precipitando en menor grado una crisis económica mundial, cuyos efectos también se hicieron sentir en España. Los conflictos laborales españoles que se habían manifestado entre

¹⁶⁸. Publicado en Ajoblanco, número 55, Barcelona, septiembre 1993, 18.

1916 y 1923, se presentaron nuevamente. Por otra parte, tanto en España como en otros países europeos, los primeros años del decenio vieron la consolidación de las dos ideologías que pronto iban a entrar en conflicto, las fuerzas republicanas (o democráticas) y las del fascismo. Para Anthony Geist la atmósfera compleja de tensiones sociales es la que motiva el papel decisivo del surrealismo en la formación de la ética y estética de un concepto de compromiso.¹⁶⁹ Así, el contacto de Lorca con la gran ciudad y sus complejos problemas de convivencia conducen al poeta al camino de la preocupación social. José Luis Cano¹⁷⁰ señala que "la conciencia de justicia social" de Federico García Lorca se afirmó más luego de su experiencia neoyorquina:

En una lectura pública de su libro *Poeta en Nueva York*, a su regreso a Madrid, comentó así uno de sus poemas: "El Crysler Building se defiende al sol como un enorme pico de plata, y puentes, barcos y ferrocarriles y hombres los veo en encadenados y sordos, encadenados a un sistema económico cruel al que pronto habrá que cortar el cuello, y sordos por obra de disciplina y falta de la imprescindible dosis de locura" (31)

La ciudad industrial se ha constituido en un núcleo de reflexiones desde el cual analizar la situación del hombre y su relación con la fuerzas de transformación social. El escritor cubano José Martí, en sus crónicas sobre la ciudad de Nueva York,

¹⁶⁹. A. Geist (en "El neorromanticismo: Surrealismo y compromiso", *La poética de la Generación del 27 y las revistas literarias: de la vanguardia al compromiso*, Barcelona: Labor, 1980) señala que "el surrealismo pretendía ser, más que una simple poética, una filosofía, una axiología, una ideología. (...) El empleo de técnicas surrealistas en la poesía por Alberti, Aleixandre, Cernuda y García Lorca implica el reconocimiento de primitivas fuerzas irracionales dentro del hombre, y, más importante, su inclusión en el arte (...)." (181)

¹⁷⁰. José Luis Cano, en la *Introducción a la Antología de los poetas del 27*, Madrid: Espasa Calpe, 1987.

ha descripto el ambiente de fin de siglo, caracterizado por la presencia de las muchedumbres y un creciente maquinismo. Martí es el precursor de una escritura que descubre lo que el progreso industrial oculta tras la espléndida fachada tecnológica. En su estadía, entre 1880 y 1895, ha observado el íntimo vínculo entre el acelerado ritmo de la metrópolis y los trastornos de toda índole en la vida de las personas. Pero el análisis de Martí va más allá de una crítica a los ritmos urbanos: focaliza el grave deterioro de las condiciones de vida y la, cada vez más evidente, estratificación de los sectores económicos.¹⁷¹ La perspectiva de Martí es enfáticamente catastrófica, pues ve (prevé) el rol que ha de ostentar Estados Unidos frente al mundo entero, imponiendo su *modus operandi*. El desmoronamiento de los valores sociales de la vida comunitaria constituye para Martí el comienzo de la destrucción de la espiritualidad en beneficio de la mercantilización. En Versos Libres, Martí expresa la dualidad de Nueva York: símbolo triunfante del progreso y espacio de corrupción. La Nueva York en que vive el poeta cubano ya es una de las ciudades más importantes del mundo.¹⁷² Martí presencia, durante casi quince años, ese proceso de industrialización que, en 1929, Lorca verá completamente enraizado en la idiosincrasia

¹⁷¹. La prosperidad económica encubre sus contradicciones; en torno a la fábrica se conforma una drástica diferenciación social que separa los dueños de esas fábricas de los operarios. Son numerosos los episodios de represión, sobre todo dirigido a los negros.

¹⁷². En 1890 Nueva York cuenta con 25.399 fábricas. Es continua la inmigración de Irlanda, Italia, Rusia, los países balcánicos y de otras partes del mundo; la inmigración hispana es ya importante. Manhattan es una metrópolis cosmopolita donde la mezcla de razas y culturas es prácticamente única en el mundo. (Datos extraídos de T.C. Cochran Estados Unidos en el siglo XX. El sistema socioeconómico, Buenos Aires: Paidós, 1975.)

estadounidense. Es importante pensar el choque entre dos culturas: la estadounidense y la hispana. Tanto Martí como Lorca sufren la ausencia de la lengua materna que transporta la historia cultural y afectiva frente a una sociedad que les recuerda sus carácter de extranjeros. Escribir en castellano es pensar en castellano; ambos poetas decodifican la metrópolis norteamericana y su cultura desde los parámetros latinos, Martí desde una óptica latinoamericana y Lorca desde una perspectiva española. Sus vivencias están mucho más cercanas a la experiencia de la marginalidad que de la aceptación de un modelo social. Indudablemente, las formas de percibir el espectáculo urbano se distancian del sentimiento estadounidense.

La vida en la gran ciudad exige una adaptación a reglas de convivencia que abarcan desde los modos de transitar las calles, la aceptación de leyes que legislan el comportamiento en la vía pública hasta el hábito de leer en la información que pauta horarios de atención, requisitos para ingresar a determinados sitios, prohibiciones, etc. Exigencias que parecen agravarse cuando el transeúnte es un extranjero que se enfrenta a códigos culturales nuevos para él. El individuo se ve obligado a ejercitar su capacidad perceptora, pues de lo contrario puede ser excluido de las sendas de la civilización. Los cambios perceptuales experimentados a principios del siglo XX constituyen un factor básico para penetrar en los códigos urbanos. Para Daniel Bell¹⁷³, la actitud dominante, hoy en día, es visual: "La visión y el sonido, en particular el último, organizan la

¹⁷³. Daniel Bell, "El eclipse de la distancia", en Silvia Delfino, (1993).

estética y se imponen al público. Casi no podía ser de otro modo en una sociedad de masas" (39). Bell observa cómo los entretenimientos de masas (circos, espectáculos y teatro) siempre han sido de carácter visual y ello se vincula a la vida urbana:

Primeramente, el mundo moderno es un mundo urbano. La vida en la gran ciudad y el modo en que se definen los estímulos y la sociabilidad originan una preponderancia de las ocasiones para que las personas vean y quieran ver cosas (en lugar de leer y oír). En segundo lugar, por la naturaleza del temperamento contemporáneo, con su hambre de acción (en contra de la contemplación), su búsqueda de novedades y su ansia de sensaciones. (...) Una ciudad no es sólo un lugar, sino también un estado de espíritu, un símbolo de un estilo distinto de vida cuyos principales atributos son la variedad y la excitación; una ciudad también da una sensación de magnitud que empequeñece todo esfuerzo aislado por abarcar su significación. (39-40)

La construcción de este sujeto urbano está asentada sobre sus modos de percepción. En el acto de percibir el mundo, el sujeto se relaciona con el entorno y, simultáneamente, crea una constelación de significados propios. La mirada en Poeta en Nueva York reconstruye una realidad urbana caótica y dislocada; una mirada que parte del sujeto y vuelve hacia él modificándolo, definiéndolo en su vínculo conflictivo con la cultura capitalista. Dionisio Cañas¹⁷⁴ analiza el vínculo entre poesía y percepción, destacando la importancia de los sentidos en la construcción de los universos poéticos:

Ver es fundar una realidad en su totalidad, simultáneamente entregada a nuestra mente con todos sus datos, su historia y sus zonas ocultas, con su significación. Ver es al mismo tiempo, reconocerse en el acto de estar viendo, igualmente total, entregándonos a nosotros mismos nuestra prehistoria, nuestros lados invisibles, nuestra absoluta y más

¹⁷⁴. Dionisio Cañas, "Poesía y percepción: la actitud fenomenológica de Merleau-Ponty" en Poesía y Percepción, Madrid: Hiperión, 1984.

certera intuición del ser. (12)

El mundo urbano se redefine en la percepción lorquiana; no sólo la mirada actúa en la tarea de concebir la ciudad; todos los sentidos están estimulados para comprender la otra cultura que se corporiza en múltiples formas. El cuerpo es la zona de recepción, el centro donde convergen los sonidos, los olores, el espectáculo visual y la experiencia del tacto y del gusto; la ciudad se descompone en todos ellos y se vuelve a recomponer en la decodificación del sujeto. Percibir la ciudad es desarmarla y armarla intermitentemente en la manipulación de sus diversos fragmentos. La percepción define los modos de relación con el mundo circundante y establece las bases para su interpretación. Los sentidos juegan un papel preponderante en la recepción de ese mundo controvertido y caótico.¹⁷⁵ Pensar en un Lorca apegado a la tradición andaluza, al mundo de sonidos y aromas campestres, a los paisajes europeos nos permite tener una aproximación al impacto que produce en él la cultura neoyorquina. Prácticamente opuestas, la idiosincrasia española se enfrenta con la estadounidense. Lorca está impregnado de una cosmovisión ligada a los ámbitos naturales, a una cultura de la artesanía y no de la mecanización.

La noción de aislamiento y de soledad en medio de la

¹⁷⁵. Donald Lowe (en *Historia de la percepción burguesa*, México: Fondo de Cultura Económica, 1986) observa cómo históricamente los sentidos fueron destacándose unos sobre otros de acuerdo a las condiciones de vida de los individuos. En la metrópoli moderna uno de los sentidos más utilizados, para Lowe, es el oído, pues está constantemente recibiendo información. La ciudad ha ido modificando y exigiendo el adiestramiento de los sentidos para adaptarse a una vida cuyos requerimientos son cada vez más extremos.

multitud plantea un interesante trayecto desde el romanticismo hasta nuestros días. La preocupación por el aislamiento nace juntamente con la metrópolis, con el surgimiento del tráfico incesante que no sólo es movimiento de gente, sino también de dinero, de información, de poder... Para Raymond Williams¹⁷⁶, la ciudad ha sido siempre reconocida por la imagen del tráfico, pero el tráfico va más allá de ser una técnica urbana, sino que se transforma en una "forma de conciencia y de relaciones sociales" (27); la convencionalidad conforma las relaciones sociales subyacentes:

Es imposible leer las descripciones iniciales de las calles de la metrópolis multitudinaria -la gente como átomos aislados, una corriente común de direcciones e identidades separadas- sin ver este modo de relación corporizada en el coche moderno: privado, encerrado, un vehículo individual en un flujo común por presión y mera agresión; algunas convenciones destacan el control externo y el peso de rápidas señales de advertencia, concesión, irritación, mientras perseguimos nuestros caminos de una manera común, pero separados. Y éste es sólo un rasgo de la ciudad, quizás, el más evidente. (27)

El transeúnte han ido modificando sus hábitos para sobrevivir en sus paseos. Del flaneur baudelaireano al poeta mutilado de Lorca, indudablemente, se han suscitado acontecimientos sociales que determinan importantes cambios en los modos de recorrer la metrópolis. La situación que describe Raymond Williams está ligada a la transformación vertiginosa del lugar del caminante dentro del tráfico. El ingreso de la máquina en el cosmos urbano genera fundamentales cambios en la vida de los individuos. El peligro se instala como asedio constante y el

¹⁷⁶. Raymond Williams, "Imágenes entre siglos", en Silvia Delfino (1993).

transeúnte debe circular atento al movimiento de las máquinas que deambulan por las calles.¹⁷⁷ Así, los modos de relación con el entorno se irán modificando de acuerdo con la introducción de la tecnología en la vida diaria.

La magnitud del mundo material (fundamentalmente, económico) en la conformación de las relaciones interpersonales y la importancia que adquiere la máquina en el diseño de la existencia urbana dan espesor a una corporalidad que navega las dimensiones del riesgo. La preocupación por el espíritu cede su lugar a la preocupación por el cuerpo. En Poeta en Nueva York se otorga importancia al mundo concreto de las sensaciones, de la corporalidad frente a una trascendencia desgarrada. La escritura exhibe un escepticismo enérgico que revitaliza el mundo natural. Un escepticismo en las promesas de un progreso que lleva la marca explícita del capitalismo. Un escepticismo que mina las obras faraónicas de una Nueva York hipermóderna para construir un poemario iconoclasta, ácidamente cuestionador del desarrollo industrial y de los procesos socio-económicos gestados por un sistema cada vez más deshumanizante:

Agonía, agonía, sueño, fermento y sueño.
Este 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.
("Oda a Walt Whitman", 222)

¹⁷⁷. Martí realiza en sus crónicas una descripción del tren urbano como serpiente o monstruo (Lorca lo denomina "sierpe") y describe los accidentes impresionantes que tienen como victimaria la máquina y como víctima al inmigrante: "Una pobre italiana cortada en dos por la máquina ciega (...)" (Fragmento citado por Dionisio Cañas, 1994, 63).

El sueño de Whitman estalla reemplazado por la sentencia lorquiana.¹⁷⁸ La agonía es, ahora, la gran ciudad que imaginó el poeta norteamericano. Al resplandor de las palabras whitmanianas, Lorca opone el "fermento", la destrucción como muestras acabadas del descreimiento absoluto en los logros del progreso tecnológico. El gran país del futuro, esa *América* altiva construida en la poesía de Whitman es invertida completamente por Lorca. Nueva York se constituye, así, en un modelo negativo que concentra la imagen de los Estados Unidos. No es, ahora, extensible a la imagen de todo Occidente? En los años veinte, el esplendor de la metrópoli norteamericana, su pujante crecimiento comercial la colocaban ya en un rol hegemónico dentro de las relaciones internacionales (rol que se consolidó definitivamente con la Segunda Guerra Mundial). Lorca escudriña por detrás de las máscaras y fachadas de la prosperidad económica rescatando lo pequeño, lo frágil y lo efímero. La recuperación de aquello que es incidental y fortuito, fugaz y delicado se opone a la magnificencia de las grandes obras del progreso neoyorquino, a la agresividad del mundo financiero.

La tarea de pensar la escritura de Poeta en Nueva York nos ha conducido por una diversidad de problemáticas muy vigentes. La cuestión de la vida en las grandes urbes es, hoy en día, un tema que preocupa por sus múltiples matices sociales y ecológicos. En el momento que Lorca escribe el poemario no existe

¹⁷⁸. Whitman ensalza la imagen de Estados Unidos como país modelo para el futuro de la humanidad: "En nombre de América, para todos vosotros,/ Levanto perpendicularmente mi diestra,/ Hago el sublime, inmortal Ademán/ Para todos los hogares y viviendas humanas" de "Saludo mundial" (en *Canto del Poeta*, Buenos Aires, Ediciones Nuevo Siglo, 1997, 127).

el concepto de ecología y son muy escasas las inquietudes de este tipo. Es un anacronismo hablar de ecologismo en las poemas lorquianos; sin embargo, es posible percibir una preocupación por la catástrofe que la gran concentración urbana provoca en el ámbito natural. Ya instalados en el siglo XXI, observamos con ojo intranquilo el desmantelamiento progresivo de la naturaleza. Es Poeta en Nueva York un libro visionario? En este sentido, podríamos decir que sí. Lorca se anticipa a problemáticas que fueron adquiriendo cada año dimensiones más preocupantes: el rol del hombre en la metrópoli, las desigualdades económicas, el imperio de lo bursátil, el problema racial, la marginalidad, la contaminación, el deterioro del medio ambiente... Todo ello podría ser encuadrado en lo que denominaríamos hoy una *ecología socia*.¹⁷⁹ El término se ha puesto de moda y sufre procesos de banalización, desvirtuando su importancia; sin embargo, en Lorca el desasosiego por el eclipse de las zonas de la naturaleza está impregnado de sentido vital que trasciende la circunstancia personal y espacial para promover en el lector la misma sensación de incertidumbre. No se trata únicamente de una interpretación de la Nueva York de los años veinte, sino que excede el límite temporal para transformarse en una lectura del mundo moderno. Una lectura que va más allá de la puntualidad histórica para llegar hasta nuestros días y vivificar los problemas del hombre en su

¹⁷⁹. *Oikos* (la casa) es la raíz común de las palabras ecología y economía. Antonio Brailovsky (en Verde contra verde, Buenos Aires: Norma, 1992) analiza la problemática relación entre los dos conceptos: "La ecología estudia la casa del hombre; la economía la administra. Parecería sencillo complementarlas, ya que hablan de la misma cosa. Pero en nuestra época, el deterioro del medio ambiente muestra el alto grado de conflicto entre el uso productivo de la naturaleza y su conservación" (5).

hábitat cultural.

En toda análisis el sujeto se involucra poniendo en marcha sus dudas, pensamientos, cavilaciones... Indudablemente, muchas son las cuestiones que quedan en el tintero: los textos son inagotables, pues constantemente se abren nuevas sendas que conducen a otras y así indefinidamente. Y en uno mismo perduran y se multiplican generando nuevos trayectos, nuevas interrogaciones. Las conclusiones permiten enhebrar los diferentes trazos del análisis, pero no cierran el trabajo. El trabajo continua en la interioridad, sigue caminando en el pensamiento, emergiendo súbitamente en una idea, con una vitalidad que nos anima en la -muchas veces- descampada tarea de la crítica literaria. Pensar el poemario de Lorca ha sido (y es) intensamente fructífero, pues -de alguna manera- se instala en la vida cotidiana y explota repentinamente cuando padecemos un "árbol de muñones que no canta" o "los animalitos de cabeza rota"... La tarea de pensar Poeta en Nueva York no se clausura; cada verso puede instarnos a crear nuevas líneas de significación dentro del laberíntico trance que es sentir la ciudad. En ese juego fascinante entre vida y muerte, entre cultura y naturaleza, se re-crea incesantemente el mundo controvertido de Occidente. La vigencia de los planteos lorquianos articula nuestras propias miradas y oxigena los modos de reflexionar en torno a los problemas no sólo de las grandes urbes, sino del rol del hombre en la sociedad de nuestros días.

BIBLIOGRAFÍA

a) *Bibliografía general*

- * Abbagnano, Nicolás Historia de la filosofía Tomo III, Barcelona: Montaner y Simón, 1964.
- * Bataille, Georges El erotismo, Barcelona: Tusquets, 1992 [1957]
- * Benveniste, Emile Problemas de la Lingüística General, México: Siglo XXI, 1971.
- * Brailovsky, Antonio Verde contra verde, Buenos Aires: Norma, 1992.
- * Cañas, Dinisio Poesía y Percepción, Madrid: Hiperión, 1984
- * Delfino, Silvia comp. La mirada oblicua. Estudios culturales y democracia, Buenos Aires: La Marca, 1993
- * Ferrater Mora, José Diccionario de Filosofía, Buenos Aires: Ed. Sudamericana, 1965.
- * García Lorca, Federico Poeta en Nueva York, Madrid: Cátedra, 1991.
- * García Rodríguez, Ángel "La idea de perspectividad y el cuerpo", Daimon, Revista de Filosofía, núm. 14, enero-junio, 1997, pp.123-132
- * Lozano, Peña-Martín, Abril Análisis del discurso, hacia una semiótica de interacción textual, Madrid: Cátedra, 1989.
- * Masiello, Francine Lenguaje e Ideología, Buenos Aires: Hachette, 1986
- * Marrou, Henri-Irénée Historia de la educación en la antigüedad, Buenos Aires: Eudeba, 1965.
- * Orlando, Francesco El mundo de Charles Baudelaire, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1980.
- * Ravagnan, Luis M. Merleau-Ponty, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1967
- * Scarano, Laura Los lugares de la voz. Protocolos de la enunciación literaria, Mar del Plata: Melusina, 2000
- * Talens, Jenaro Elementos para una semiótica del texto artístico, Madrid: Cátedra, 1983.
- * Schmidt, Siegfried J. "La comunicación literaria" en Pragmática

de la comunicación literaria, Madrid: Arco, 1987

- * Vattimo, Gianni Más allá del sujeto. Nietzsche, Heidegger y la hermenéutica, Barcelona: Paidós, 1992

b) Sobre la problemática de la ciudad moderna y la modernidad

- * Augé, Marc Los "no lugares" Espacios de anonimato, Barcelona: Gidesa, 1995.
- * Ballent, Anahí. Daguerre, Mercedes. Silvestri, Graciela. Cultura y proyecto urbano. La ciudad moderna., Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1993
- * Benjamin, Walter "Sobre algunos temas en Baudelaire" en Sobre el programa de la filosofía futura, Barcelona: Plantea Agostini, 1986.
- * Berman, Marshal Todo lo sólido se disuelve en el aire. La experiencia de la modernidad, Madrid: Siglo XXI, 1991.
- * Berry, Brian J.L. Consecuencias humanas de la urbanización, Madrid: Pirámide, 1975.
- * Blumenfeld, Hans "La metrópoli moderna" en La ciudad, edición de Scientific American, Madrid: Alianza, 1969
- * Cañas, Dionisio El poeta y la ciudad. Nueva York y los escritores hispánicos, Madrid: Cátedra, 1994.
- * Castro Flórez, Fernando "Técnica y melancolía, huellas de la modernidad" en Cuadernos Hispanoamericanos 522, Madrid, 1993.
- * Casullo, Nicolás (comp.) Prólogo, El debate modernidad pos-modernidad, Buenos Aires: Punto Sur, 1991
- * Castronovo, Valero Introducción a La revolución industrial, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1990
- * Cochran, T.C. Estados Unidos en el siglo XX. El sistema socioeconómico, Buenos Aires: Paidós, 1975.
- * de Torre, Guillermo Tríptico del sacrificio, Buenos Aires: Losada, 1960
- * Lefevre, Henri De lo rural a lo urbano, Barcelona: Península, 1971.
- * Lerner, Max "La Gran Tecnología y los técnicos neutrales" en Dilema de la sociedad organización, H.M. Ruitenbeek comp., Buenos Aires: Paidós, 1967, 107-128
- * Lowe, Donald Historia de la percepción burguesa. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.

- * Lukawecki, N. y Márquez, F (coord.) *Ciudad y Utopía*, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1991.
- * MacLuhan, Marshal *Guerra y paz en la aldea global*, Barcelona: Planeta, 1985 [1968]
- * Migone, Luis V. *Las ciudades de Estados Unidos*, Buenos Aires: Comp. Impresora Argentina, 1940
- * Mouchet, Carlos "Urbanismo porteño en el año 2000" en *Testigo*, núm. 9, Buenos Aires, 1973, pp.55/60.
- * Ortiz, Renato *Otro territorio. Ensayos sobre el mundo contemporáneo*, Quilmes: Universidad de Quilmes, 1996.
- * Ramón, Fernando *La ideología urbanística*, Madrid: Alberto Corazón Ed., 1974.
- * Rojas Marcos, Luis *La ciudad y sus desafíos*, Madrid: Espasa Calpe, 1992.
- * Rodwin, Lloyd *La metrópoli del futuro*, México: Ed. Limusa Wiley, 1960.
- * Ruitenbeek, H.M. *Individuo y la muchedumbre. Identidad y sociedad de masas*, Buenos Aires, Paidós, 1967
- * Sartre, Jean Paul *Ciudades de los Estados Unidos*, publicado en Punto de vista 53, Buenos Aires, nov. 1995, 9/12.
- * Sayer, Derek *Capitalismo y Modernidad*, Buenos Aires: Losada, 1995.
- * Simesen de Bielke, Ana y Ulm, Hernán Rodolfo "Algunos diagnósticos sobre la Modernidad" en *Cuadernos de Humanidades* núm.9, Universidad Nacional de Salta, Facultad de Humanidades, 1997.
- * Simmel, Georg *Filosofía del dinero* (1900), Madrid: Instituto de Estudios Políticos, 1977.
- "The Metrópolis and the mental life" en *On individual and social forms, Select Writings*, ed. de Donald N. Levine, Chicago y Londres: The University of Chicago Press, 1971
- * Spengler, Oswald *La decadencia de Occidente*, Madrid: Espasa Calpe, 1940
- * Subirats, Eduardo "Transformaciones de la cultura moderna" en Nicolás Cassullo comp. *Debate modernidad pos-modernidad*, Buenos Aires: Punto Sur, 1991. 218/228.
- * Vázquez Villanueva, Graciana "El lenguaje de la ordenación urbana" en *SYC* núm. 5, Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, 1994, 133/146.

- * Weber, Max "Proceso de sociedad, Proceso de civilización y movimiento de cultura" en *Sociología de la historia y de la cultura*, Buenos Aires: Galatea Nueva Visión, 1957

c) Sobre la estética vanguardista y el surrealismo lorquiano

- * Adorno, Theodor W. *Teoría Estética*, Madrid: Taurus, 1971
- * Aguirre, J.M. "El sonambulismo de Federico García Lorca", en *Federico García Lorca*, edic. de Ildefonso-Manuel Gil, Madrid: Taurus, 1989, pp. 99-119.
- * Alonso, Dámaso "Espadas como labios", en José Luis Cano (comp.) *Vicente Aleixandre*, Madrid: Taurus, 1977. pp.205-213
- * Bodini, Vittorio "Característica y técnicas del surrealismo en España", publicado en *Historia y crítica de la Literatura Española. Epoca contemporánea*, Ed. de Francisco Rico y Víctor García de la Concha, T. V, Barcelona: Crítica, 1984, pp. 286-289.
- * Bousoño, Carlos Apéndice I y II en *Teoría de la expresión poética*, Madrid: Gredos, 1966.
- * Bürger, Peter *Teoría de la vanguardia*, Barcelona: Península, 1987.
- * Cano, José Luis *Introducción a la Antología de los poetas del 27*, Madrid: Espasa Calpe, 1987.
- * Cano Ballesta, Juan *La poesía española entre la pureza y la revolución (1930-1936)*, cap. I y II. Madrid: Gredos, 1972.
- * Cruz, Jacqueline "Surrealismo y Edad Media: la "Danza de la muerte" de Lorca", *ALEC*, vol. 20. 1.2., 1995, pp.65/83.
- * Culler, Jonhatan "La poesía contemporánea" en *La poética estructuralista*, Barcelona: Anagrama, 1978.
- * Debicki, Andrew "Una generación poética", en *Estudios sobre poesía contemporánea (La generación de 1924-25)*, Madrid: Gredos, 1968.
- * de Torre, Guillermo *La aventura y el orden*, Buenos Aires: Losada, 1960.
- * Díaz Plaja, Guillermo "Poeta en Nueva York" en *Federico García Lorca*, Madrid: Austral, 1968
- * Durán, Manuel "García Lorca, poeta entre dos mundos", en Gil, pp.191-199
- * Ferreyra, Marta M. "La construcción del mundo en Aleixandre y Lorca: entre la armonía y la crisis de sentido", *Revista del Ce.Le.His.* número 3, Mar del Plata, 1994. (pp.27-39).

- "El debate crítico en torno a la problemática del surrealismo español" en *Hispanic Journal*, primavera 1996. (pp.141-149)
- "Poeta en Nueva York: la construcción de una identidad perdida", *Revista del Ce.Le.His.*, UNMdP., Mar del Plata, número 9, 1997. (pp.103-115).
- "La configuración de una escritura surrealista en Poeta en Nueva York de F.García Lorca, *Letras de Deusto* 84, vol.29, *Revista de la Universidad de Deusto*, Bilbao, España. julio-agosto 1999 (207-214)
- "La Nueva York lorquiana: edificación/demolición de la ciudad-mundo" en *Revista del Ce.Le.His.*, número 11, año 1999. (pp.147 a 160)
- "Lorca y los senderos de la gran ciudad: entre el desasosiego y la denuncia. (Una Aproximación a Poeta en Nueva York)", *Cuadernos para la Investigación de la Literatura Hispánica*, núm. 25, Fundación Universitaria Española (247-254)
- "Surrealismo español: la palabra en el camino de la crisis" en *Marcar la piel del agua. La autorreferencia en la poesía española contemporánea*, Rosario: Beatriz Viterbo Edit., 1996. (pp.57-75)
- "Poeta en Nueva York: una escritura entre rascacielos y taladros" en *Qué raro que me llame Federico! Homenaje a García Lorca en su centenario*, (volumen editado por el Grupo Semiótica del Discurso, Facultad de Humanidades, UNMdP.), Mar del Plata: Ed. Martín, 1998. (pp.29-40)
- * Friedrich, Hugo "La lírica contemporánea: disonancias y anormalidad" en *La estructura de la lírica moderna*, Barcelona: Seix Barral, 1974.
- * García Gallego, Jesús "La recepción del Dadaísmo y Surrealismo en Cataluña", en *Insula* 515, Madrid (nov. 1989), pp. 3-4.
- "Introducción al Surrealismo", en *Surrealismo: El ojo soluble*, Málaga: Edición de Revista Litoral, 1987, pp. 11-21.
- * García-Posada, Miguel *Lorca: Interpretación de Poeta en Nueva York*, Madrid: Akal, 1981
- "Lorca y el surrealismo: una relación conflictiva", en *Insula* 515, pp. 7-9.
- * Geist, Anthony "El 27 y la vanguardia: una aproximación ideológica" en *Cuadernos Hispanoamericanos* 514-515, Madrid, abril-mayo 1993, pp. 52-64.
- * ----- "El neorromanticismo: Surrealismo y compromiso",

La poética de la Generación del 27 y las revistas literarias:
de la vanguardia al compromiso, Barcelona: Labor, 1980.

- * Higginbotham, Virginia "La iniciación de Lorca en el Surrealismo" en El Surrealismo, Edición de V. García de la Concha, Madrid: Taurus, 1982, pp.240-254
- "Reflejos de Lautréamont en Poeta en Nueva York", en Gil, pp.299-310.
- * Ilie, Paul "El surrealismo español como modalidad", en Rico, pp. 290-294.
- Introducción a Los surrealistas españoles, Madrid: Taurus, 1982
- "Prehistoria biocultural" en Los surrealistas españoles, Madrid: Taurus, 1982.
- * Jitrik, Jitrik "Papeles de trabajo: Notas sobre vanguardismo latinoamericano", Las armas y las razones, Buenos Aires: Sudamericana, 1984.
- * Lafframque, Marie "Puertas abiertas y cerradas en la poesía y el teatro de García Lorca" en Gil.
- * Mainer, José Carlos La edad de Plata (1902-1936) Ensayos de interpretación de un proceso cultural. Madrid: Cátedra, 1987.
- * Menarini, Pedro y del Río, Ángel "Sobre Poeta en Nueva York" en Rico, pp. 392-396
- * Menarini, Pedro "Emblemas ideológicos de Poeta en Nueva York" en García de la Concha, pp.255-270
- * Millán, María Clementa Introducción y Apéndice a la Edición de Poeta en Nueva York, Madrid: Cátedra, 1991
- * Monegal, Antonio "La «poesía nueva» de 1929: entre el álgebra de las metáforas y la revolución surrealista" en Anales de la Literatura Contemporánea Española, 16, 1-2, 1991.
- * Monleón, José García Lorca: Vida y obra de un poeta, Barcelona: Aymá, 1974.
- * Morris, Brian "El surrealismo epidémico: irrupciones en España", en Revista Insula 515, Madrid, nov. 1989, pp.3-4.
- * Paz, Octavio "El surrealismo" en La búsqueda del conocimiento, Madrid: Fundamentos, 1974
- "Laurel y poesía" en Sombras de obras, Barcelona: Seix Barral, 1983
- * Scarano, Laura "Las aporías de la vanguardia: asedios inconclusos", Reflejos, núm.4, dic. 1996, pp.31-37

- * Salinas, Pedro "García Lorca y la cultura de la muerte" en Ensayos de literatura hispánica, Madrid: Aguilar, 1961
- * Sánchez Robayna, Andrés "Hacia una perspectiva crítica del Surrealismo en Canarias", en Insula 515, pp. 29-30.
- * Siebenmann, Gustav Los estilos poéticos en España desde 1900, Cap. XII y XIII, Madrid: Gredos, 1973.
- * Silver, Philip W. La casa de Anteo. Estudios de poéticas hispánicas, Cap. I y V. Madrid: Taurus, 1985.
- * Rozas, Juan Manuel "La generación vanguardista", en Rico, pp. 269-274.
- * Yurkievich, Saul Fundadores de la nueva poesía latinoamericana, Barcelona: Ariel, 1984
- "Los avatares de la vanguardia" en Revista Iberoamericana, enero-junio 1982, pp.118-119
- * Zuleta, Emilia de "Federico García Lorca" en Cinco poetas españoles, Madrid: Gredos, 1981