

Poeta en Nueva York de Federico García Lorca: fragmentos y figuras de una estética emergente

Omaira Hernández Fernández

Gran parte de la crítica especializada coincide en que *Poeta en Nueva York* responde a la etapa surrealista de la actividad poética de Federico García Lorca. Así por ejemplo, Pedraza Jiménez expresa que en esta obra de Lorca se manifiestan las tendencias generales del surrealismo, puesto que se acoge a las ya famosas técnicas de escritura automática y de imágenes recreadas del mundo de los sueños. Indica Pedraza, de igual forma, que el texto "ofrece los mecanismos expresivos para mostrar la amenaza, personal y colectiva, de una civilización que conduce al desarraigo, a la soledad y a la muerte" (323). Otros se limitan a leer *Poeta en Nueva York* como la expresión profunda de una experiencia "insoportable". Sin embargo, más que un ejercicio de técnica surrealista o el resultado de una vivencia dolorosa, consideramos que en esta obra, que marca una ruptura con toda su producción anterior, Lorca "sobrevive" a una poderosa experiencia creativa desde la cual nos lega el redescubrimiento de mayores y más universales formas de sentimiento común, mayores y más notables formas de compromiso social y, especialmente, una superior y novedosa libertad de expresión lingüística y emocional.

Este estudio intenta comprender *Poeta en Nueva York* como un libro escrito desde una estética que desborda el surrealismo y como un acto voluntario que no aniquila al autor sino que lo proyecta a nuevos planos de creación. Para ello, es indispensable comenzar por entender la intencionalidad subyacente en ese acto creador. Lejos de considerar que Lorca fuera incapaz de "soportar" su experiencia neoyorkina, creo que su mirada, su percepción, y en consecuencia, sus escritos sobre Nueva York, fueron el resultado de una decisión de "ver" y "escribir" el otro lado de la realidad, el otro mundo que se escondía bajo la belleza aparente de la gran manzana:

Existen las montañas, lo sé.
Y los anteojos para la sabiduría,
lo sé. **Pero yo no he venido para ver el cielo.
He venido para ver la turbia sangre,¹**
La sangre que lleva las máquinas a las cataratas
y el espíritu a la lengua de la cobra.²

De este modo el poeta fija su posición. Reconoce que la realidad es apariencia engañosa y decide no "ver" ni "decir" esa apariencia. Y tal como afirma Regis Debray, esa realidad/apariencia es una construcción: "Cada cultura, al elegir su verdad, elige su realidad: lo que decide tener por visible y digno de representación" (144). Por ello el poeta opta por el grito, la denuncia, el desafío a esa realidad que, la mayoría de las veces, se nos muestra como "espectáculo", y decide jugar con ese "espectáculo" para degradarlo, acusarlo y, de alguna forma, destruirlo. Así, lejos de lo que algunos han llamado el "aniquilamiento" de su poesía, los poemas de este libro constituyen la prefiguración de una poética con resonancias verdaderamente universales, de largo aliento estético y co-fundadora de una estética emergente que llevaba en su seno los signos que, hoy, 70 años después, podríamos denominar protopoética de la escritura posmoderna.

En este sentido, mi trabajo se centrará en presentar algunos de los rasgos distintivos que emergen de una estética que canta esa crisis del pensamiento llamada "postmodernidad" – crisis que se evidencia en todos los poemas de *Poeta en Nueva York* – y que, sin pretender convertirse en "características" definitorias, comportan una/otra forma de expresarse el sujeto de la enunciación poética, y, una/otra forma de poetizar el mundo. Tales rasgos son: el cuestionamiento a la realidad, las nuevas experiencias subjetivas y la cultura del espectáculo, el descentramiento y la revelación de los márgenes, y finalmente, el lenguaje de la negatividad.

1. Entre la realidad y lo "real"

Se supone que lo "real" debería ser consustancial con la realidad y sin embargo sabemos que no siempre es así. La realidad es una construcción dada desde el seno de formaciones discursivas (especialmente desde "el poder") convenidas y aceptadas culturalmente. Así, una "realidad" se impone a los hombres y establece una idea de organización, orden, coherencia y legitimidad. Por lo cual, coincidimos con Víctor Bravo cuando nos define una "realidad" como un conjunto de certezas y presuposiciones sobre tiempo y espacio, número y causalidad, que integra, de manera no problemática, ser y mundo, y que excluye todo aquello que pueda anularlo, negarlo, ponerlo en peligro (*Poderes* 15). Sin embargo, y reiterando a Bravo, "la primera razón del acontecimiento literario parece ser el cuestionamiento de lo 'real'" (19), pues en cualquier realidad subyace, y en ocasiones emerge, lo real como signo inequívoco que denuncia la inestabilidad de esa realidad.

Cuando Lorca llega a Nueva York, aunque "la realidad" de la gran urbe lo impacta profundamente, el poeta logra trascender las apariencias que se le ofrecen y empieza a reconocer lo "real" que allí late, lo "real" que allí convive entre los intersticios de la "realidad" misma. La percepción de lo "real" se descubre en sus poemas a través de un elemento vital: la mirada. Su ojos, su mirada y su visión se asombran ante lo "real" trastocando su sensibilidad y su manera de expresar la apariencia de dicha realidad. Su mirada penetra la alteridad y el poeta expresa lo que sus ojos ven y lo que sus ojos no vieron:

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.

[...]

Aquellos ojos míos en el cuello de la jaca,
en el seno traspasado de Santa Rosa dormida,
en los tejados del amor, con gemidos y frescas manos,
en un jardín donde los gatos se comían a las ranas.³

Esa mirada trasciende la realidad y detecta las aristas de lo "real" como dislocación del mundo. Casi paradójicamente nos dice que la realidad cambió, y su apariencia engaña la sensibilidad. Buscando plenitud encuentra vacío. Encuentra un mundo que "anda vestido", que lleva sus máscaras, que esconde la belleza de la desnudez:

No preguntarme nada. He visto que las cosas
cuando buscan su curso encuentran su vacío.
Hay un dolor de huecos por el aire sin gente
y en mis ojos criaturas vestidas ¡sin desnudo!⁴

Esta imagen de lo "real" lo traspasa como arma de doble filo y escinde su escritura radicalmente. Este atisbo hacia nuevas figuraciones del vacío, el dolor y la muerte lo hiere, destruyendo la íntima relación que hasta entonces había tenido con el mundo feliz de las cosas que amaba: su Andalucía, su luna, su guitarra, sus gitanos. Su mirada, hilo conductor en el nuevo mundo, acusa lo real, delata la presencia amenazante de una cotidianidad que lo fragmenta y lo dispersa, y ante la cual se encuentra perdido, sin señales, sin defensas, sólo con su mirada.

¡Ay de mí! ¡Ay de mí! ¡Ay de mí!
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.
Me definiendo con esta mirada
que mana de las onzas por donde el alba no se atreve,
yo, poeta sin brazos, perdido
entre la multitud que vomita,
sin caballo efusivo que corte
los espesos musgos de mis sienas.⁵

Este nuevo "real" amerita un lenguaje capaz de interpretarlo y capaz de reflejar su complejidad. Es la prefiguración de un pensamiento que inicia los quiebres paradigmáticos y da cuenta de las nuevas formas de darse y constituirse lo real. Después de esta mirada, sólo es posible el desenmascaramiento. Sólo es, éticamente deseable, el enfrentamiento a esa realidad dada y, entonces, emergerá su poética como resistencia ante el mundo de las apariencias. Surge una estética que denuncia la inconsistencia de la realidad, la imposibilidad de reconciliación con un "humano" que ha sido su hechura, con una miseria que es su epílogo más lamentable y, especialmente, con la degradación y conducción de ese "humano" a las experiencias límites.

2. La experiencia subjetiva y el espectáculo

Una nueva subjetividad alude a una/otra forma de sentir y expresarse el sujeto de la enunciación poética. Hablamos de una voluntad ética y estéticamente fundada en el reconocimiento de la complejidad que lo circunda y de la cual emerge un sujeto comprometido con ciertas prácticas de lenguaje, que responden igualmente a unas/otras formas de expresión de la intersubjetividad, de la llamada "conciencia colectiva" y, en definitiva, una/otra forma de praxis emancipatoria.⁶

Es así como las prácticas de libertad cotidiana se contraponen a los grandes proyectos de liberación. El sujeto se convierte en vehículo que denuncia el fracaso de tales proyectos y delata el mesianismo utópico. Por ello, en los poemas de este libro, vemos a un Lorca que, quizá por primera vez, se pone "en contra". Recordemos, que hasta ahora su poesía era un canto "a favor": de la vida, de la pureza, de la inocencia, de la sencillez, del mundo mágico y de la sabiduría popular, y ésta había su mayor forma de resistencia. Ahora, lo vemos "en contra": del consumismo, del afán monetario, de la miseria, de la iglesia y su falso cristianismo, del bajo mundo homosexual y de todo aquello que atenta contra la dignidad del ser humano; es decir, su voz se hace denuncia:

Yo denuncio a toda la gente
que ignora a la otra mitad,
la mitad irredimible
[...]
No, no; yo denuncio.
Yo denuncio la conjura
de estas desiertas oficinas
que no radian las agonías,
que borran los programas de la selva.⁷

Es el primer indicio de reconocimiento de la "cultura del espectáculo" como signo de una época, de una realidad y de un modo de darse la vida. Es encuentro con el mundo de las apariencias y sus muchas representaciones. Inicio del desenmascaramiento de dicho mundo y la emergencia de una nueva subjetividad que enfrenta a los discursos del poder que históricamente han impuesto, depuesto, relegado, excluido, sancionado, censurado, deformado, asimilado y aniquilado, generando una discursividad que aseguraba las maneras de decirse y hacerse el poder, el orden, la norma, la ley y el control. *Poeta en Nueva York* aparece como un discurso que trastoca, fragmenta, especifica y exterioriza la discontinuidad y el caos dentro de la historia y se convierte en discurso de la resistencia frente al poder en todas sus formas. Vemos cómo en algunos de sus poemas, esta denuncia toma ciertos rasgos apocalípticos, y, utilizando un claro estilo de sentencia bíblica, lo oímos decir:

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 luciérnaga sobre Nueva York!
[...]
Que ya las cobras silbarán por los últimos pisos,
que ya las ortigas estremecerán patios y terrazas,
que ya la Bolsa será una pirámide de musgo,

que ya vendrán lianas después de los fusiles
y muy pronto, muy pronto, muy pronto.
¡Ay, Wall Street!⁸

En otros poemas, la denuncia es contundente y su palabra se convierte en grito. Sucede, por ejemplo, cuando el poeta se enfrenta a la degradación de la condición humana, como es el caso de aquellas que rebajan la homosexualidad para convertirla en espectáculo público propio de seres indignos:

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.

[...]

¡Maricas de todo el mundo, asesinos de palomas!
Esclavos de la mujer, perros de sus tocadores.
abiertos en las plazas con fiebre de abanico
o emboscados en yertos paisajes de cicuta.⁹

Pero donde se nota con mayor fuerza la denuncia del espectáculo es en su clara posición frente a la Iglesia Católica y su cristianismo cosificado. En "Grito hacia Roma (Desde la torre del Chrysler Building)", se puede observar cómo la refinada ironía recusa el vacío de la palabra sagrada, que resuena entre el desamparo, la desesperanza y la muerte. Palabra que no alcanza a realizar las promesas de Dios, pues se pierde en las redes y jerarquías de una iglesia atrapada en sus propios dogmas de fe:

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.

[...]

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.

Es así, entonces, que el espectáculo queda al descubierto. El desenmascaramiento se ha producido y el poeta ahora incorpora lo que dicho "espectáculo" había relegado a segundos planos, lo que se ocultaba porque "dañaba" los efectos de prestidigitador que todo espectáculo pretende lograr en las "masas". Es cuando aparece ese otro rasgo definitorio de esta poesía: el canto desde los márgenes. El canto de lo que hasta ese momento estaba fuera de la poesía por feo, inmoral, blasfemo o antinormativo. Cada poema constituye un intento de decirnos el foco de realidad que se vivía en ese instante; cada uno constituye una ontología de la cotidianidad, que dice lo que se estaba "siendo" y "haciendo" en lo real y, a

través de la colocación de su poesía en los bordes, se niega y se destruye la centralidad impuesta por el espectáculo.

3. La revelación de los márgenes

Poeta en Nueva York está poblado de los seres y cosas marginales de la sociedad. Así, los negros, los judíos, los homosexuales, las prostitutas, los niños y hombres de la calle y los insectos, tienen una voz que los expresa. Será en estos márgenes donde el poeta coloca el sentimiento. Tanto la esperanza como la desesperanza habitan allí, pues sólo allí podemos encontrar una "humanidad" imposible de ser hallada en las imágenes del espectáculo. En ellos se encuentra la pena y la redención:

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,
 ha de gritar aunque le estrellen los sesos en el muro,
 ha de gritar frente a las cúpulas,
 ha de gritar loca de fuego,
 ha de gritar loca de nieve,
 ha de gritar con la cabeza llena de excremento,
 ha de gritar como todas las noches juntas,
 ha de gritar con voz tan desgarrada
 hasta que las ciudades tiemblen como niñas
 y rompan las prisiones del aceite y la música,
 porque queremos el pan nuestro de cada día,
 flor de aliso y perenne ternura desgranada,
 porque queremos que se cumpla la voluntad de la Tierra
 que da sus frutos para todos.¹⁰

Pero también es la presencia de un mundo más pequeño aún, de un mundo ignorado por su aparente insignificancia: el mundo de las criaturas "planas", como él las denomina; y que, como todos sabemos, toca el lado de sus afinidades. "Luna y panorama de los insectos" es un poema en el que Lorca logra identificarse con los millones de seres que pueblan los espacios del microcosmos, de los seres que no aspiran grandeza, sapiencia o belleza contingente, pues su única esencia estriba precisamente en su pequeñez, y cuyos movimientos y cotidianidad parecen no afectar el desensolvimiento del universo:

Pido la sola dimensión
 que tienen los pequeños animales planos,
 para narrar cosas cubiertas de tierra
 bajo la dura inocencia del zapato;
 no hay quien lllore porque comprenda
 el millón de muertecitas que tiene el mercado,

esa muchedumbre china de cebollas decapitadas
y ese gran sol amarillo de viejos peces aplastados.
Tú, Madre siempre temible. Ballena de todos los cielos.
Tú, Madre siempre bromista. Vecina del perejil prestado.
Sabes que yo comprendo la carne mínima del mundo.¹¹

Y esta apuesta por "las pequeñas" cosas del margen es fruto de la imposibilidad de "las grandes" de reconocer esperanzas verdaderamente humanas para el hombre. De allí ese aire de imposibilidad de emancipación que parece encontrarse en la mayoría de los poemas. En cambio, un aparente fatalismo se impone como sino mortal de las nuevas generaciones:

Porque ya no hay quien reparta el pan ni 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.¹²

Y esta negatividad tendrá expresión en todo el poemario, estatuyendo el último de los rasgos que completará nuestra mirada sobre el texto.

4. La experiencia de la negación

La mayoría de los textos de *Poeta en Nueva York* niegan los llamados "valores positivos": el orden, la religión, la moral, la belleza, la unidad corpórea y cósmica, la sexualidad definida, el lenguaje retórico y florido, la naturaleza límpida y transparente, y, en definitiva, la imagen del hombre feliz consigo mismo y con su entorno. En su lugar, la subjetividad del poeta —aquello que conocemos como el "yo" poético— se expresa a través de los llamados "valores negativos": el desorden, el caos, la fragmentación del "yo", la dispersión del cuerpo, lo escatológico, lo grosero y hasta vulgar, para nombrar lo innombrable dejado por la modernidad y sus nociones de progreso, desarrollo, razón y ciencia.

La subjetividad lorquiana en *Poeta en Nueva York* nos habla desde la dispersión, el fragmento y la dislocación de los centros. Sin embargo, su mayor expresividad se encuentra en el lenguaje de la negatividad; lenguaje que enciende la posibilidad real a la oposición y resistencia a los regímenes de verdad que gobiernan en momentos dados las representaciones del poder y su acción sobre la constitución misma de la subjetividad. De esta forma, si "las lenguas nos imponen un orden del mundo" (Bravo, *Terrores* 37), o sí, como plantea Barthes, es "un sometimiento generalizado" (12), romper con la linealidad del lenguaje es el mayor acto de sublevación posible para degradar la realidad. Complicar el lenguaje, hacerlo casi incomprensible, retorcer el signo para dislocar el sentido, constituye el mayor gesto de negación y denuncia de lo real. No someterse a las imposiciones del lenguaje es no someterse a las "realidades" ni a las "verdades" que confronta el poeta. De ahí que el lenguaje y el sentimiento del poeta se expresan en el más puro terreno de la simbología y la metáfora. Y todo esto porque el mundo que sus ojos han captado no tiene redención y la seductora y aparente belleza de Nueva York es una ilusión creada artificialmente para atrapar y no para liberar. Pero el poeta sabe que el mundo de la vida es otro:

Agonía, agonía, sueño, fermento y sueño.

Éste es el mundo, amigo, agonía, agonía.

Los muertos se descomponen bajo el reloj de las ciudades.

La guerra pasa llorando con un millón de ratas grises,

Los ricos dan a sus queridas

Pequeños moribundos iluminados,

Y la vida no es noble, ni buena, ni sagrada.¹³

Lorca se decide por la supuesta negatividad que trasciende la ilusoria imagen de un mundo positivo. Al negar el mundo, su poesía vuelve a fundarlo desde una perspectiva más humana. Su posición no puede, en ningún caso, considerarse "negatividad" de acción. Su decisión final, manifiesta explícitamente en "Tierra y Luna", es la palabra que confirma su visión de la realidad y su apuesta por la vida, la del excluido y el rechazado por las demoledoras aspas del capitalismo salvaje. *Poeta en Nueva York* constituye la prefiguración de una poesía emergente. Cada poema ratifica que quienes habitan al otro lado del muro, los poetas, siguen siendo habitantes de su propia imaginación: pequeños constructores de mundos extraordinarios, movidos por fuerzas complejas en un espacio de naturaleza incierta, que siempre, quizá a su pesar, quizá no, van un paso adelante en el camino.

NOTAS

1. Todas las negritas son mías.
2. New York (Oficina y denuncia).
3. 1910 (Intermedio).
4. 1910 (Intermedio).
5. Paisaje de la multitud que vomita.
6. Rigoberto Lanz en el Seminario Post Doctoral "¿Fin del Sujeto?" realizado en Caracas en noviembre de 1993, expuso una ponencia titulada "Sujeto y razón negativa: ensayo sobre las condiciones epistemológicas para una nueva subjetividad", en la que explica lo que significa una voluntad éticamente fundada. Ésta implica: "...una sensibilidad, la disposición política, el pensamiento, los sistemas de representaciones [...] vehiculado por prácticas discursivas específicas" (4) que frente al poder constituyan una posibilidad de resistencia que desmantele toda forma de opresión o hegemonía cultural-política y social, y enuncie un horizonte radical de emancipación.
7. New York (Oficina y denuncia).
8. Danza de la muerte.
9. Oda a Walt Whitman.
10. Grito hacia Roma.
11. Luna y panorama de los insectos.
12. Grito hacia Roma.
13. Oda a Walt Whitman.

OBRAS CITADAS

- Barthes, Roland. *Leçon inaugurée de la chaire de sémiologie littéraire du Collège de France*. París: Du Seuil, 1978.
- Bravo, Víctor. *Los poderes de la ficción*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1993.
- . *Terrores de fin de milenio: del orden de la utopía a las representaciones del caos*. Mérida: Talleres Gráficos Universitarios ULA, 1999.
- García Lorca, Federico. *Antología poética*. Barcelona: Plaza & Janés Editores, 1999.
- Lanz, Rigoberto. *Sujeto y Razón Negativa: Ensayo sobre las condiciones epistemológicas para una nueva subjetividad*. Caracas: UCV, 1993.
- . "Tiempo posmodernizado: el arte de narrar el presente". *Versal* Mayo-Octubre 1995: 13-16.