



UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI  
DI PADOVA

## Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Triennale Interclasse in  
Lingue, Letterature e Mediazione Culturale (LTLLM)  
Classe LT-11

Tesina di Laurea

# Imágenes de martirio en el *Romancero gitano* y el *Poeta en Nueva York*: un análisis comparado

Relatrice  
Prof. Maura Rossi

Anno Accademico 2022 / 2023

Laureando  
Jonathan Zucchetti  
n° matr.2005414 / LTLLM



*Más allá de esas sierras  
Más allá de los mares  
Cerca de las estrellas.  
(Federico García Lorca)*



# Índice

Introducción	1
<b>Capítulo 1: Los que sufren el martirio</b>	<b>5</b>
1.1: El martirio como faceta de la pena negra	5
1.2: El martirio en la sociedad capitalista	15
1.3: Gitanos y Negros	25
<b>Capítulo 2: Las modalidades del martirio</b>	<b>35</b>
2.1: El martirio como aniquilación	35
2.2: El martirio como norma social aceptada	45
2.3: Más allá del martirio	53
<b>Capítulo 3: Los instrumentos del martirio</b>	<b>65</b>
3.1: Objetos como expresión de la violencia	65
3.2: Objetos de la cotidianidad como instrumentos de martirio	75
3.3: El tiempo del martirio	85
3.4: Subtemas del tiempo: imposibilidad de desembocar y huida del presente	99
Referencias	109
Riassunto in italiano	111
Ringraziamenti	123



# Introducción

A lo largo de la producción lorquiana, a veces se consideran el *Romancero Gitano* y el *Poeta en Nueva York* como dos polos opuestos unidos por una intención vanguardista, de los cuales el segundo es una consecuencia directa del primero: de hecho, el desplazamiento a América nace en parte de la necesidad de alejarse de las feroces críticas al *Romancero* que se estaban almacenando en España. Si se añade a este contexto el estado depresivo del poeta, el viaje a Nueva York se puede entender como una doble búsqueda de sosiego personal y experimentación poética. Centrándose en el segundo de estos aspectos, este traslado se convierte en una declaración programática de la voluntad de emancipación del poeta, que quiere renovar su lenguaje poético y superar la materia duendica o, mejor dicho, la interpretación folclórica que sus contemporáneos estaban dando de este tópico y que era completamente distinta de la que Lorca quería que se impusiera.

Por consiguiente, por un lado, encontramos el “poema de Andalucía” (García Lorca, 2021: 252), un libro que no relata de escenarios estereotipados sino de una pena grande y oscura; cuya innovación se radica en el hecho de contar una temblante Andalucía “que no se ve” (García Lorca, 2021: 252) mientras “apenas si está expresada la Andalucía que se ve” (García Lorca, 2021: 252). Por el otro, está el libro de la “poesía amarga, pero viva, que creo podrá abrir sus ojos a fuerza de latigazos que yo le dé” (García Lorca, 2021: 193); unos poemas escritos como “reacción lírica con toda sinceridad y sencillez” (García Lorca, 2021: 195) en una gran ciudad de “arquitectura extrahumana y ritmo furioso. Geometría y angustia” (García Lorca, 2021: 195).

A pesar de todo, se encuentran unos elementos capaces de conectar el primer libro con el que tenía que ser su opuesto: entre ellos, hay el tema del martirio. Pero, ¿qué es el martirio? ¿Cómo se puede definir? El diccionario de la RAE (1984: 881) lo define “muerte o tormentos padecidos por causa de la religión cristiana”, pero también, por extensión, “los sufridos por cualquier otra religión, ideales” y, por último y en sentido figurado, es “cualquier trabajo largo y muy penoso”. Estos tres conceptos serán parte de mi discusión: estará el tema religioso, representado por la muerte y ascensión de Santa Olalla y por el enfurecido *Grito hacia Roma*. Estará el sufrimiento de la milenaria población gitana y el doble martirio, físico y social, de los negros del barrio neoyorquino de Harlem. Estará la infinita búsqueda dolorosa de Soledad Montoya y la vida deshumanizante de las multitudes de trabajadores bajo el capitalismo. Bajo esta premisa, desarrollaré los enfoques de mi discusión: los actos que apuntan a la muerte pero no la realizan instantáneamente; acciones de sufrimiento continuo, de pena que se alarga y desarrolla en el tiempo. Sin embargo, no será un relato macabro y sangriento, sino un estudio de los contextos, motivos y resultados de estas acciones, juntos a sus efectos e implicaciones sobre los actuantes y los sufrientes.

De esta manera, estableciendo un paralelo entre los dos textos, se describirán estos actos martirizantes desde varios puntos de vista: primero, enfocándose en las víctimas de las acciones (en el Capítulo 1), luego en los sufrimientos infligidos (en el Capítulo 2) y, por último, en las herramientas usadas para dañar a los martirizados (en el Capítulo 3).

Más en detalle, el Capítulo 1 analizará cómo se desarrolla el martirio en los dos contextos sociales descritos en los poemarios: primero se discutirá el tópico la pena negra de los gitanos de Andalucía, con su incomunicabilidad y el aislamiento que conlleva, y subrayando la unión simbiótica entre esta milenaria población y el sufrimiento que la caracteriza. Luego, se delinearán cómo el martirio adquiere formas en la deshumanizante sociedad capitalista de Nueva York, donde todos los seres vivos tienen que someterse a la lógica de la ganancia y el dolor se entrelaza con el concepto de explotación, volviéndose en algo que los ricos dueños infligen a los trabajadores explotados. El capítulo se cerrará estableciendo un paralelo entre dos minorías que viven en los espacios

geográficos descritos y sus relaciones con el martirio: por una parte los gitanos, ya mencionados antes, arraigados en la tierra andaluza que definen y los define; por la otra, los negros, víctimas de una doble martirización, ya que son explotados como los demás trabajadores pero también sufren la violencia social del racismo.

Luego, el Capítulo 2 tratará las acciones materiales llevadas a cabo con el intento de martirizar: en particular, empezará describiendo la aniquilación que a menudo se les conecta a lo largo del *Romancero Gitano*, enseñando como el martirio puede volverse deseo de aplastamiento y eliminación de lo considerado "irregular". Por otra parte, será también descrito como, en el panorama neoyorquino, el martirio y el dolor son normalizados, sino incluso aceptados, como elementos de la vida en la sociedad capitalista: ya no son los acontecimientos llamativos descritos antes, sino eventos de la cotidianidad tan comunes que las personas se les han acostumbrado. Por último, se centrará en las partes finales de los poemas, analizando las sugerencias que ofrecen: en particular, se discutirá la oposición entre las perspectivas dramáticas y carentes de posibilidad de cambios del *Romancero Gitano* y los deseos, si no predicciones, de revolución popular y hundimiento del capitalismo expresados en el *Poeta en Nueva York*, que llegan hasta imaginar una posibilidad futura de un paraíso libre de la dictadura de la moneda.

Para acabar, el Capítulo 3 tomará en consideración los instrumentos de martirio, las herramientas concretamente usadas para dañar. En particular, se verá como estas sean una consecuencia directa de los tópicos analizados en el capítulo anterior: es decir, en un contexto de martirio aniquilador y aplastante, los objetos serán símbolos y expresión de la violencia propia de estas acciones. Por otro lado, en una sociedad que considera el sufrimiento y el dolor como algo obvio y perteneciente a la cotidianidad de todas las personas, la muerte será administrada a través de instrumentos triviales, propios de la vida de cada día, hasta ser interiorizados. Por último, se desarrollará una reflexión sobre el tiempo del martirio, es decir, cómo este elemento inmaterial llega a ser otro espejo más de los distintos contextos martirizantes. Por lo tanto, en el *Romancero Gitano*, se encontrará roto, retorcido y distorsionado como consecuencia de la subjetividad e intensidad del martirio; mientras que, en el *Poeta en Nueva York*, en un contexto de deshumanización de la población, la atención será centrada en una huida del presente, tanto voluntaria, como consecuencia de la influencia de la sociedad dominante.

En conclusión, se puede describir la comparación entre los dos poemarios que se establece en este trabajo como un camino que es único al principio, pero pronto se bifurca. De hecho, el estudio brota de un elemento común, que es el martirio, y analiza unos rasgos propios de este tópico, es decir, las víctimas, las modalidades y los instrumentos de los actos martirizantes; luego, esta discusión quiere cotejar la caracterización de cada uno de estos elementos en el *Romancero Gitano* con la representación de los mismos presente en el *Poeta en Nueva York*. De todos modos, se puede también destacar cómo, al final del análisis se delinearán dos paradigmas de martirio distintos en función de la ambientación geográfica: por un lado, el dolor de Andalucía se entrelaza inevitablemente con el mundo gitano y se caracteriza por la extrema violencia ejercida por las "fuerzas del orden" que quieren reprimir y aplastar todo lo que no consideran conforme a la ley y el estado. Por el otro, en Nueva York, el martirio forma parte de la cotidianidad, del trabajo asfixiante de cada día y de la sociedad deshumanizada que es el producto de la lógica capitalista. En la misma línea, entonces, se puede entender como, aunque se pueden encontrar similitudes entre los dos tipos de sufrimiento, lo que queda más claro comparando los dos poemarios es cómo las distinciones en la caracterización del martirio son una consecuencia también del entorno geográfico en que se desarrollan las acciones martirizantes mismas.

Para finalizar, es relevante destacar cómo posibles trabajos futuros en este ámbito pueden profundizar aún más el estudio del tópico del martirio en las obras lorquianas. En particular, es



posible ampliar esta misma discusión, incluyendo también otros poemarios, como el *Poema del cante jondo* o el *Diván del Tamarit*, para ver cómo este mismo tema se encuentra desarrollado en colecciones de poemas anteriores y posteriores a las analizadas. Aún más, se pueden tomar en consideración también las obras teatrales, tanto para compararlas entre ellas mismas, como para ver si el tema del martirio se encuentra aquí descrito y tratado de una manera distinta de la en que se desarrolla a lo largo de los poemarios. Otra idea más es el cambio de enfoque, establecido a través de un análisis ya no comparada, sino centrada en una sola obra y dirigida a un estudio de las imágenes de martirio presentes a lo largo de la misma. Obviamente, este tipo de trabajo puede tomar en consideración tanto los poemarios como las obras teatrales, y puede ser el origen de una comparación más entre las conclusiones obtenidas a través de estudios intratextuales (que analizan un solo texto) y estudios intertextuales (que ponen en comparación textos distintos).



# Capítulo 1: Los que sufren el martirio

## 1.1: El martirio como faceta de la pena negra

En su conferencia-recital del *Romancero Gitano* del 9 de octubre de 1935, Federico García Lorca define su obra como “un libro antipintoresco, antifolclórico, antiflamenco” (García Lorca, 2021: 252), indicando la pena negra como verdadero protagonista de la misma. Este “solo personaje, grande y oscuro como un cielo de estío” (García Lorca, 2021: 252) es una “pena andaluza que es una lucha de la inteligencia amorosa con el misterio que la rodea y no puede comprender” (García Lorca, 2021: 253). Por consiguiente, considerada la centralidad de este tema en el *Romancero Gitano* y mi interés por el análisis de las imágenes de martirio en esta obra, considero que un mejor entendimiento de este tópico es necesario para las finalidades de mi trabajo.

Obviamente, el ejemplo más claro de este sufrimiento es el séptimo poema del libro, el homónimo *Romance de la Pena Negra*. Aquí, la angustia típica de Andalucía es representada por Soledad Montoya, cuyo nombre evidencia las dos características principales de la pena negra. En primer lugar, “Soledad” se refiere a un dolor que no se puede aliviar compartiéndolo con los demás. En segundo lugar, “Montoya” alude a los orígenes gitanos de la protagonista. Por lo que se refiere a la primera característica, esta se desarrolla a lo largo de todo el poema a través del diálogo entre Soledad y un interlocutor incapaz de entender su pena. De hecho, su último parlamento nos enseña claramente la distancia infranqueable entre los dos personajes:

Soledad: lava tu cuerpo  
con agua de alondras,  
y deja tu corazón  
en paz, Soledad Montoya. (p.115)

En estas líneas, es posible reconocer un doble nivel de no-comunicación. Primero de todo, un nivel “práctico”, es decir, lo que en concreto el anónimo interlocutor propone a Soledad. La solución final que ofrece, después de haber escuchado a la mujer expresar su malestar, es la de ignorar su pesadumbre y esperar el comienzo de un día nuevo. Luego, puede detectarse también un nivel más implícito, expresado mediante la repetición del nombre propio. Este comportamiento se encuentra en todos los parlamentos de este personaje, demostrando cierto intento de control y sofocación de las instancias de la mujer. Aquí, la reiteración del nombre añade un matiz de rabia ante este dolor no entendido ni entendible. Igualmente, resulta importante tener en cuenta la soledad física, además de psicológica del personaje femenino. De hecho, el comienzo del poema la describe bajando de madrugada por un monte oscuro y, también, la primera instancia de diálogo entre Soledad y el interlocutor plantea esta misma cuestión, es decir, el movimiento anormal y solitario de la mujer:

Las piquetas de los gallos  
cavan buscando la aurora,  
cuando por el monte oscuro  
baja Soledad Montoya.  
Soledad: ¿por quién preguntas  
sin compañía y a estas horas? (p.114)

Empezando por el contexto de esta acción, tanto el momento como el lugar donde se desarrolla conllevan una idea de tensión. Primero de todo, regresar de madrugada implica haber pasado por

lo menos parte de la noche afuera, en otras palabras, haber transcurrido las horas más peligrosas del día lejos de casa. Luego, el movimiento de Soledad empieza desde “el monte oscuro”, un lugar cuyo nombre es misterioso y amenazante. Más aún, el uso de un artículo definido quizás indica como el peligro sea un elemento propio de esta montaña. Sin embargo, la oscuridad en el ámbito del duende andaluz es también un espacio productivo y de desarrollo, así que las connotaciones opuestas se encuentran inevitablemente entrelazadas.

A continuación, se explicita la identidad femenina de quien está cumpliendo la acción, una característica que se analizará más adelante y que añade un ulterior nivel de rareza al desplazamiento. Por último, la soledad, enraizada en el nombre de la protagonista, llega a caracterizar también sus acciones y sirve como conjunción entre la descripción de la escena y el comienzo de la secuencia de diálogo. Mejor dicho, el interlocutor se preocupa inmediatamente de saber por quién va buscando Soledad y por qué está sola, asumiendo que el único motivo de su movimiento sea encontrar a alguien. De esta manera, se va formando otra capa de tensión, considerando la incomunicabilidad de la pena negra que la mujer lleva consigo, que establece la soledad como elemento propio del martirio. Efectivamente, en cuanto lo que está siendo martirizado intenta compartir su pena con los demás, también se da cuenta de como estos no sean capaces de entenderla. Por consiguiente, la sociedad (y el vivir en ella) se transforma en una fuente de dolor más de la que el martirizado quiere alejarse. De tal forma, lo que sufre se encuentra obligado a vivir en soledad y los demás se transforman en verdugos que le acuerdan el dolor que está viviendo a través de sus intentos (caracterizados por una incomunicabilidad mutua) de incluirlo en la vida social.

Por su parte, Soledad contesta a la pregunta de su interlocutor de manera muy brusca, vocalizando un estado de violenta búsqueda:

Pregunte por quien pregunte,  
dime: ¿a ti que te importa?  
Vengo a buscar lo que busco,  
mi alegría y mi persona. (p.114)

La frustración del personaje femenino emerge inicialmente de manera explícita en su pregunta retórica. También, se puede observar cómo, ya desde este primer parlamento, se va planteando la dinámica entre los dos hablantes que se desarrollará a lo largo de todo el poema: Soledad intentando alejarse y reclamando su independencia y el interlocutor tratando de ejercitar control sobre ella.

Acto seguido, su malestar se encuentra en el objeto de su búsqueda, es decir, en lo que le falta en su vida: felicidad y sí misma. De esta manera, se entiende como su movimiento anormativo origen de una necesidad de escapar de una cotidianidad agobiante y se desarrolle abandonando los espacios que normalmente vive y andando por una realidad distinta, aunque parcialmente desconocida (Young, 1974: 416).

En este contexto, se desarrolla también el tópico de la falta como elemento martirizante. De hecho, el poema nos confirma que Soledad todavía no ha encontrado lo que estaba buscando en las líneas inmediatamente sucesivas a las que se acaban de analizar, cuando el interlocutor se da cuenta de la pena de la mujer (¡Soledad, qué pena tienes! / ¡Qué pena tan lastimosa!, García Lorca, 2011: 114). Además, ya ha sido discutido en los párrafos iniciales de este capítulo la conclusión del poema, en que unos consejos inútiles cierran la discusión entre los dos interactuantes, dejando a Soledad sin una solución para sus problemas y, entonces, en un estado de búsqueda continua, originada por su condición constante de falta. Esta sensación desempeña el mismo papel que los demás instrumentos de martirio: la ausencia de algo que no puede ser encontrado se transforma en una

fuentes de dolor permanente, que hiere a Soledad a lo largo de toda su vida, aunque nunca llegue a ser letal.

El tópico de la vida diaria abrumadora se trata más adelante en el poema y se entrelaza con lo de la feminidad:

¡Qué pena tan grande! Corro  
mi casa como una loca,  
mis dos trenzas por el suelo  
de la cocina a la alcoba. (p.115)

La pena negra se describe como una presencia grande y dolorosa constantemente presente en la experiencia cotidiana de Soledad. Además, los efectos de este sufrimiento se reflejan en su salud mental: ella está consciente de parecer loca a los ojos de los demás y el hecho de cortarse el pelo añade un nivel sensorial concreto a su estado de no-salud mental.

La casa, de hecho, se vuelve en el emblema de la vida cotidiana asfixiante: la falta de espacio privado se encuentra también en la reducción de la domesticidad a la cocina y la alcoba, dos contextos típicamente conectados a la acción femenina. Así, Soledad no solo se encuentra confinada en una realidad sofocante, también esta misma realidad la obliga a existir dentro de un estereotipo machista.

En síntesis, la incomunicabilidad desempeña un papel fundamental en definir la pena negra. Por un lado, la protagonista, extenuada de su vida de sufrimiento, intenta alejarse del lugar de su sufrimiento y reclusión, actuando de una manera no-convencional y difícil de entender. Por el otro lado, el interlocutor parece incapaz de dialogar realmente con Soledad y solo consigue ofrecer consejos inútiles, hasta casi quejarse de la condición de la mujer (“¡Soledad, qué pena tienes! / ¡Qué pena tan lastimosa!”, García Lorca, 2011: 114).

Por otra parte, Soledad Montoya, igual que otros personajes a lo largo del *Romancero Gitano*, misma está encargada de representar el origen gitano de la pena negra. Como afirmado por Félix Herrero Salgado, el precedente *Poema del cante jondo* “había poetizado el alma, las esencias dramáticas del cante jondo, lo que es lo mismo, del alma gitana, del alma andaluza” (Herrero Salgado, 2009: 12), mientras que, en el *Romancero*, el poeta quiere “revestir esas almas de un cuerpo” (Herrero Salgado, 2009: 12). Más allá, el mismo Herrero Salgado, hablando específicamente del *Romance de la Pena Negra*, subraya la función de Soledad Montoy, cuyo apellido define “de rancia reciedumbre gitana” (Herrero Salgado, 2009: 14). Aún más informaciones se obtienen leyendo la “sensual descripción” (Herrero Salgado, 2009: 14) de la mujer:

Cobre amarillo, su carne,  
huele a caballo y a sombra.  
Yunques ahumados, sus pechos,  
gimen canciones redondas. (p.114)

Lo primero que se puede analizar es la representación del cuerpo de la mujer. “su carne” es “cobre amarillo” y “sus pechos” son “yunques ahumados”, es decir, está definida por dos imágenes que unen elementos metálicos (muy a menudo conectados a los gitanos, por ejemplo en el *Romance de la Luna Luna*) y el color moreno típico de la piel de los gitanos. Agregado a lo anterior, resulta relevante como su corporalidad sea reducida a dos elementos que establecen una conexión con el léxico del martirio: el primero (“su carne”) resume el cuerpo humano en una imagen brutal y sangrienta, parecida a lo que queda de un mártir después de su tortura, mientras que el segundo (“sus pechos”) se refiere a una parte de la persona femenina muy a menudo objeto de violencia en

las escenas de martirio<sup>1</sup> como modalidad de aniquilación de la feminidad. También, la conexión entre el cuerpo de Soledad y los elementos metálicos va más allá de la sola identificación del origen de la protagonista: de hecho, estas imágenes de objetos fríos y sin vida suelen ser metáforas de muerte en las obras lorquianas. En particular, en el *Romance de la Luna Luna*, encontramos una referencia al yunque como lugar de muerte:

Cuando vengan los gitanos,  
te encontrarán sobre el yunque  
con los ojillos cerrados. (p. 90)

Aún más, en el caso de Soledad Montoya, los “yunques” “gimen”, es decir, emiten versos parecidos a los de una persona sufriendo: resulta relevante destacar cómo esta acción sea utilizada también en un contexto explícitamente de martirio, es decir el *Martirio de Santa Olalla*, para describir el sufrimiento de la protagonista:

Al gemir la santa niña,  
quiebra el cristal de las copas. (p. 163)

A continuación, se obtienen informaciones sobre el carácter (expresado a través de la metáfora olfativa) de Soledad: ella “huele a caballo”, otro elemento muy frecuentemente relacionado con los gitanos y que en la poesía lorquiana representa el ámbito del instinto, tanto positivo y productivo si está controlado, como destructivo y autodestructivo si desboca. También, la protagonista huele “a sombra”, un concepto analizado antes hablando del “monte oscuro”. Es decir, lleva dentro de sí aquella oscuridad misteriosa premonitoria de muerte y, al mismo tiempo, fértil para la imaginación. Al final, las últimas cuatro líneas del poema, fuera de la conversación entre Soledad y su interlocutor, nos resumen y explicitan la natura de la pena negra:

¡Oh pena de los gitanos!  
Pena limpia y siempre sola.  
¡Oh pena de cauce oculto  
y madrugada remota! (p. 115)

Ante todo, su primera característica es la de ser una “pena de los gitanos”, así que el vínculo con esta población se encuentra definido de la manera más explícita posible. Después, es una “pena limpia”, que origina en aquella oscuridad espantosa pero fértil analizada antes, una oscuridad que daña pero sin ahogar, que es también espacio onírico y fantástico. También, la pena es “siempre sola”, no se puede compartir, como se acaba de aprender por medio de Soledad Montoya, cuya situación de imposibilidad comunicativa básicamente le obliga a actuar de manera no convencional para “buscar [...] mi alegría y mi persona” (García Lorca, 2011: 114). Luego, este sufrimiento es “de cauce oculto y madrugada remota”, o sea, no se puede entender, ni analizar en sus detalles, y tampoco se puede ver donde acaba y empieza el nuevo día.

En definitiva, combinando todos estos aspectos, se puede entender la conexión entre pena negra y martirio. Los dos son dolores que envuelven a la persona, rellenan su realidad, se transforman en un sufrimiento totalizante y definidor de su vida: esto se explicita en el sentimiento de falta de Soledad Montoya, que llega a ser tan profundo que se vuelve en el motor de sus acciones y de su vagancia. Tampoco se puede ver dónde acaban, se convierten en el único horizonte posible y solo permiten enfocarse en la aflicción que causan. Haciendo referencia al texto, esta característica se

---

<sup>1</sup> Por ejemplo en el *Martirio de Santa Olalla* y en la historia bíblica de Santa Águeda, dos casos discutidos en el capítulo 2.1.

concreta en la búsqueda infinita de la mujer gitana, un movimiento sin un fin visible y, al mismo tiempo, imparabile, porque se ha transformado en la fuente del sentido de su vida. Por último, no acaban con su objeto inmediatamente (aunque, como será analizado después, pueden tener como objetivo el aplastamiento del otro), sino siguen hiriéndole durante un periodo más largo. Esta característica está resumida en las dos precedentes: la falta es un dolor lento pero constante, que continúa dañando a Soledad; por consiguiente, también su búsqueda obtiene estas características, transformándose en un doloroso viaje que ocupará toda su vida.

Uno de los poemas en que se desarrolla esta misma conexión entre el martirio y la pena negra es el (*Romance d)el Emplazado*, texto completamente narrativo en que un hombre ha recibido una premonición de su muerte en un sueño.

Primeramente, es posible identificar el origen gitano del protagonista a través de varios elementos dispersos en el poema. En las primeras líneas, la presencia de caballos y barcos puede ser entendida como una referencia a la identidad del soñador, ya que son imágenes conectadas a personajes gitanos en otros poemas del *Romancero Gitano* (como en *Romance Sonámbulo* o *Romance de la Pena Negra*):

Ojos chicos de mi cuerpo  
y grandes de mi caballo,  
no se cierran por la noche  
ni miran al otro lado  
donde se aleja tranquilo  
un sueño de trece barcos. (p.144)

A continuación, unas líneas después, encontramos otro elemento normalmente descriptivo del universo gitano: las referencias metalúrgicas. A decir verdad, estas imágenes se encuentran en varios puntos del poema (“mis ojos miran un norte / de metales y peñascos”, “y gusta los aires fríos / de metales y peñascos”, García Lorca, 2011: 145-147) y suelen ser entendidas principalmente como representaciones de objetos duros y fríos, normalmente conectados con la muerte. A pesar de esto, hay unos versos en que el elemento metálico es claramente representativo de los gitanos:

Y los martillos cantaban  
sobre los yunques sonámbulos,  
el insomnio del jinete  
y el insomnio del caballo. (p. 146)

Creando una conexión entre la idea de la fragua (ya concebida como espacio gitano en el *Romance de la Luna Luna*) y la del jinete/caballo, el poeta confiere al entero espacio del poema un matiz gitano. También, cabe destacar como “martillos” y “yunques” forman parte del léxico del martirio: empezando por los segundos, aunque fueron analizados en los apartados precedentes, a sus rigidez y frialdad se añade en este caso el sonambulismo, una condición de falta de sueño (y, entonces, de sufrimiento) que puede parecerse a una muerte en vida, ya que el sonámbulo se mueve pero sin ser consciente de lo que hace ni de su entorno. Los martillos, por otro lado, pueden entenderse como instrumentos de violencia, teniendo en cuenta que, en este contexto, producen una “canción” con sus golpes (es decir, ejercitando violencia) “sobre los yunques”. Más aún, estos instrumentos establece una conexión también con el ámbito del martirio en la religión católica a través de la pena infligida a San Basso de Niza<sup>2</sup>.

Por otra parte, la presencia de la pena negra está explicitada en el primer verso de la composición:

---

<sup>2</sup> Según la tradición, fue traspasado por dos largos clavos golpeados con martillos.

¡Mi soledad sin descanso! (p. 144)

Esta exclamación anticipa las penas del protagonista y define dos de sus características que, teniendo en cuenta el análisis del *Romance de la Pena Negra* desarrollado anteriormente, instantáneamente insertan este sufrimiento en el ámbito de la pena negra. Por un lado, es un dolor solitario, en que los otros no pueden participar: este rasgo se establece como uno de los fundamentales en la descripción de la pena gitana, considerando que también en el caso de Soledad Montoya estaba presente desde los primeros momentos de la narración. Por otro lado, este sufrimiento es imparable, no tiene un espacio definido ni confines: manteniendo la comparación anterior, también la búsqueda de la protagonista del otro romance tenía esta misma característica, hasta llegar a convertirse en el único horizonte de su vida. Por último, el hecho mismo de ser indefinido, verificable también en la manera concisa de expresar la presencia de la angustia, es un elemento de identificación con la pena negra: de hecho, incluso la interacción entre Soledad y su interlocutor anónimo, aunque mucho más larga, no consigue desarrollar más este concepto, que sólo puede ser entendido por quien lo está viviendo. Paralelamente, resulta interesante analizar la definición de este dolor al final del poema, después de la muerte del protagonista:

Hombres bajaban la calle  
para ver al emplazado,  
que fijaba sobre el muro  
su soledad con descanso. (p. 148)

Aquí, lo único que ha cambiado es la presencia del descanso, clara referencia al descanso eterno que ahora caracteriza el emplazado. Lo que sigue igual es la soledad que conlleva el dolor: aunque haya otras personas presentes e interesadas, estas solo pueden actuar como espectadores; no pueden compartir su dolor, quizás ni entenderlo. La incomunicabilidad del sufrimiento, ya analizada antes a través del diálogo entre Soledad Montoya y su interlocutor desconocido, llega aquí a ser un elemento que aísla completamente al sufriente.

En este sentido, se pueden conectar los anillos de conjunción entre pena negra y martirio analizados antes: este sufrimiento no solo ocupa toda la existencia de quien lo vive, sino también actúa como barrera que previene cualquier intento de ayuda o entendimiento por los demás. Así, los “hombres” que “bajaban la calle” no son diferentes del interlocutor del *Romance de la Pena Negra*, ya que ambos son entidades indefinidas que pueden solo ser observadores de lo que está pasando. Entonces, se puede establecer la presencia de espectadores como un elemento distintivo más del martirio y, de tal forma, siempre se encontrarán otras personas alrededor de lo que sufre. Estos individuos pueden desempeñar papeles distintos, como ser interlocutores (en el *Romance de la Pena Negra*), figuras pasivas (en el *Romance de* *el Emplazado*) o incluso verdugos (en el *Martirio de Santa Olalla*), pero siempre existirá, entre ellos y el martirizado, una distancia que les impedirá comprender los sentimientos y la pena que el otro está viviendo.

Otro tópico que se desarrolla a lo largo del poema y, en general, en las escenas de martirio del *Romancero Gitano*, es la “sensorialidad” (sobre todo “aromática”) de la pena y, entonces, del martirio mismo. Mejor dicho, se acaba de explicar cómo este tipo de sufrimiento no es compartible pero, en varios textos, se destaca el uso del gusto y, en particular el sabor amargo, como elemento distintivo de quien está afligido por este tipo de pena. Un claro ejemplo del empleo de este sabor se encuentra en el momento de máxima tensión del *Romance Sonámbulo*:

El largo viento, dejaba  
en la boca un raro gusto  
de hiel, de menta y de albahaca.



¡Compadre! ¿Dónde está, dime?  
¿Dónde está tu niña amarga? (p. 104)

Aquí, la introducción a la amargura ocurre de manera inesperada y deja a los personajes sorprendidos por el “raro gusto” que el aire “dejaba en la boca”. De hecho, se explicita inmediatamente en qué consiste este sabor: hiel, menta y albahaca construyen una sensación de amargura directa y fácilmente imaginable por el lector, ya que los tres son elementos presentes en la cotidianidad. Una línea después, se encuentra el verdadero núcleo del “raro gusto”, es decir, la “niña amarga”, que está viviendo esta inmensa amargura. Esta figura femenina lleva en sí una pena tan grande que llega a definirla y también a contaminar la naturaleza que la rodea.

Volviendo al *Emplazado*, la amargura de la pena se encuentra en el apodo del protagonista, explicitado en los versos centrales de la poesía:

El veinticinco de junio  
le dijeron a el Amargo: (p.146)

Y repetido en los finales:

El veinticinco de junio  
abrió sus ojos Amargo,  
y el veinticinco de agosto  
se tendió para cerrarlos. (p.148)

Otra vez, entonces, el dolor ya se ha transformado en el único horizonte del personaje, que va definido por esta pena arraigada en su nombre sin poder quitársela de encima. Así, la amargura se hace reflejo del martirio, como los dos son expresiones de un sufrimiento continuo y sin posibilidad de ser apagados.

Cabe destacar que el nombre “Amargo” ya había sido utilizado en los textos de Lorca. En particular, el último texto del *Poema del Cante Jondo* es la *Canción de la madre del amargo*. En este contexto, la palabra sigue siendo usada como adjetivo y también como nombre propio:

La cruz. ¡Y vamos andando!  
Era moreno y amargo.

Vecinas, dadme una jarra  
de azófar con limonada.

La cruz. No llorad ninguna.  
El Amargo está en la luna. (García Lorca, 2009: 214)

En este caso, la doble amargura del personaje (presente en su nombre y también como característica de su persona) se acompaña a la “limonada”, otro elemento típico de este contexto de sufrimiento, como se puede ver en el *Romance de la Pena Negra*:

¡Soledad, qué pena tienes!  
¡Qué pena tan lastimosa!  
Lloras zumo de limón (p. 114)

Empezando por el nivel sensorial, se encuentra una descripción de la pena conectada con los sabores: agrio y amargo, de hecho, resultan parecidos al gusto, así que es posible transmitir los rasgos de la amargura desarrollados precedentemente al sabor agrio; además, los limones

establecen una conexión con el territorio andaluz y, por consiguiente, refuerzan la identidad territorial de la pena negra.

De todos modos, el tema central de la pena negra se une al del martirio de dos maneras distintas, pero igualmente cruciales, a lo largo del poema. El primer tipo de conexión es la concepción del insomnio como una modalidad de martirio, mientras que el segundo es una representación más en concreto del martirio en sí.

En lo que respecta a la primera conexión, la imposibilidad de conciliar el sueño es una condición de sufrimiento repetida cada noche de manera regular, característica exasperada por el sonido constante de los martillos sobre los yunques, que puede entenderse también como una referencia al dolor constante propio de los actos martirizantes. Esta condición llega a ser totalizante para el Amargo y su entorno (“el insomnio del jinete / y el insomnio del caballo”, García Lorca, 2011: 146). Luego, más en concreto, la sentencia de muerte futura del protagonista es anunciada también a través de imágenes de martirio:

Pinta una cruz en la puerta  
y pon tu nombre debajo  
porque cicutas y ortigas  
nacerán de tu costado,  
y agujas de cal mojada  
te morderán los zapatos. (p.147)

La idea del sufrimiento del gitano se desarrolla y aumenta a lo largo de estos seis versos. Empezando por la cruz, esta es una clara imagen cristológica de martirio, una sugerencia de sufrimiento por excelencia. A continuación, tenemos una representación del martirio más concreta tanto en la acción (“nacerán de tu costado” implica la perforación del mismo) como en el valor simbólico (las dos plantas invasivas conllevan la idea de un dolor continuo, que no se puede erradicar). Por último, tenemos las “agujas de cal mojada”, imagen en que se multiplican las afirmaciones del martirio. Claramente, las agujas son un instrumento típico de las torturas y también materializan un imaginario de dolor administrado continuamente, aunque en pequeñas cantidades, cuyo referente histórico se puede encontrar en la herejía montanista<sup>3</sup>. Además, estos objetos de martirio son de cal, sustancia utilizada para quemar cadáveres. Así, al sutil dolor punzante de las agujas se añade la idea de la quemadura. En conclusión, se destaca también la acción que cumplen: empezando desde los pies, la muerte corroerá todo el cuerpo del Amargo despacio, con una serie de pequeñas quemaduras.

En un sentido más amplio, los tópicos de la pena negra y del martirio se entrecruzan también en el poema *La Monja Gitana*, donde encontramos una modulación de la pena negra, es decir, el tema de la supresión de la identidad gitana, cuya parte mayoritaria es representada por este tipo de angustia.

Desde el título, y a lo largo de todo el poema, se desarrollan dos aspectos distintos de la vida de la mujer protagonista: su realidad cristiana (*La Monja*) y su origen gitano (*Gitana*) que puede expresar solo en unos cortos sueños. De hecho, su primer momento de evasión de la realidad nos explica perfectamente esta dicotomía:

¡Qué bien borda! ¡Con qué gracia!

---

<sup>3</sup> Herejía que se desarrolló en las comunidades cristianas primitivas en que se practicaba el “sacrificio de niños matados a través de la perforación o punción de agujas” (Elm, 1996: 412). Además, estas acciones conllevaban también referencias al martirio, considerando que “víctimas así pinchadas obtienen un estado exaltado: como mártires o, si sobreviven, como sacerdotes” (Elm, 1996: 412).

Sobre la tela pajiza  
ella quisiera bordar  
flores de su fantasía.  
¡Qué girasol! ¡Qué magnolia  
de lentejuelas y cintas!  
¡Qué azafranes y qué lunas  
en el mantel de la misa! (p. 107)

Aquí tenemos explicitada la tensión entre la interioridad reprimida y el contexto en que vive la monja gitana. A lo largo de estos versos encontramos lo que ella “quisiera bordar”, es decir, las flores “de su fantasía”, que están caracterizadas por elementos gitanos (“de lentejuelas y cintas”). De hecho, esta acumulación casi extática de flores tiene una conclusión *ex abrupto*, en cuanto descubrimos que está bordando el mantel de la misa, o sea, uno de los elementos de la liturgia cristiana. A continuación, en los versos centrales del poema, se explicita la imagen de martirio:

Cinco toronjas se endulzan  
en la cercana cocina.  
Las cinco llagas de Cristo  
cortadas en Almería. (p. 108)

Una vez más, se encuentra el entrelace reiterado entre los elementos religiosos y los gitanos. Empezando por las *toronjas*, en un nivel básico, el olor que producen actúa como un elemento físico que desvía la monja de sus pensamientos. Al ahondar más, se puede establecer una conexión entre estas frutas y la sexualidad de la mujer: Juan Ruiz, en su *Libro de buen amor* comentaba como “Religiosa non casta es podrida toronja” (Ruíz, 1954: 207 en Morris, 1998: 49), subrayando el efecto destructivo del placer carnal sobre la religiosidad de la monja. Sin embargo, la sensorialidad viva de la monja choca con el contexto de reclusión donde vive (Morris, 1998: 49): la amargura típica de las toronjas se encuentra reducida, contenida, casi domesticada por el espacio que la mujer habita. Por lo tanto, esta imagen de fruta conlleva un doble sentido de represión: por un lado, la sexualidad de la mujer se encuentra reprimida hasta que, si aceptamos su representación como toronja, “invierte su sabor”. Por el otro lado, se va denotando una supresión del sabor amargo típico de los gitanos y de su pena, simbolizando otra vez el intento de cancelar el origen de la protagonista. La acción de control de lo religioso sobre lo gitano se encuentra aún más en los versos sucesivos. De hecho, “las cinco llagas de Cristo” desempeñan una doble función de aplastamiento de la individualidad de la monja. Primero, indican un regreso al tema religioso, una forzada sacralización de sus pensamientos y una limitación de sus acciones que trata de bloquear otros viajes de fantasía. Segundo, más en general, ambientar una escena bíblica en un sitio claramente andaluz (Almería, utilizada como representante del duende andaluz y de Andalucía) es una manera de imponer la cultura católica sobre la gitana: de hecho, un acontecimiento central de la doctrina católica llega a definir un lugar emblemático de la población andaluza, haciendo desaparecer cualquier signo de su caracterización original. A continuación, tenemos otro momento de abstracción de la monja, que a menudo llega a tener connotación extática:

Por los ojos de la monja  
galopan dos caballistas.  
Un rumor último y sordo  
le despega la camisa,  
y al mirar nubes y montes  
en las yertas lejanías  
se quiebra su corazón

de azúcar y yerbaluisa.  
¡Oh!, qué llanura empinada  
con veinte soles arriba.  
¡Qué ríos puestos de pie  
vislumbra su fantasía! (pp. 108-109)

La irrealidad de la visión se explica ya desde el primer verso de esta secuencia: todo lo que la monja “ve” está “por los ojos de la monja”, y no en la realidad que la rodea. Además, los primeros que aparecen son “dos caballistas” en movimiento, es decir, unas imágenes emblemáticas del universo gitano que se mueven libres: resulta evidente, entonces, el contraste con la represión de la identidad que la monja sufre y el contexto de reclusión en que vive. De todos modos, esta experiencia tiene un efecto en su vida real, llegando a ser parecida a un éxtasis: de hecho, estos versos permiten ver “en la mente de la monja, que no forma pensamientos sino invoca imágenes cuyo contenido emocional y erótico es modulado a través de exclamaciones” (Morris, 1998: 50). En ese sentido, la gitana es capaz de vivir una modulación propia de la experiencia extática, no debida al contacto con dios, sino al poder de su fantasía. Esta sensación se divide en dos partes igualmente intensas: por un lado, la fisicidad llega a su ápice cuando se le “despega la camisa”, por el otro la mirada hacia un panorama infinito le “quiebra el corazón”, simbolizando una explosión de su sentir debida a su condición extática. Más aún, su corazón conlleva una doble caracterización positiva: es de azúcar, o sea dulce, y de yerbaluisa, una sustancia calmante y narcótica. Entonces, uniendo estas dos imágenes, se puede entender como su fantasía sea dulce, positiva, y también calmante y capaz de darle paz. Por último, a través de las dos exclamaciones conclusivas, se entiende la infinitud de la fantasía de la monja: creando una situación casi surrealista, ella imagina una “llanura empinada” y “ríos puestos de pie”, dos elementos naturales que obviamente no pueden existir en la realidad, sobre los cuales brillan “veinte soles”, una multiplicación exagerada de una simbología positiva. Una vez más, este momento de huida de la realidad es algo realmente corto, como queda claro en la descripción de su fin abrupta presente en las líneas inmediatamente sucesivas:

Pero sigue con sus flores,  
mientras que de pie, en la brisa,  
la luz juega el ajedrez  
alto de la celosía. (p.109)

Siendo esta la conclusión del poema, entendemos que la monja no tiene una real posibilidad de escapar su cautiverio: aunque ella sueñe e imagine paisajes fantásticos, *sigue con sus flores*, su ser gitano es obligado a una vida de represión. De tal forma, en ella se unen los tópicos de la pena negra y del martirio: por un lado, sufre una pena propia de los gitanos y sin solución; por el otro, su vida se ha convertido en una serie de sufrimientos continuos y diarios que tienen como objetivo cancelar su persona.

## 1.2: El martirio en la sociedad capitalista

Antes de leer los textos contenidos en el *Poeta en Nueva York* en su “lectura de poesías” (García Lorca, 2021: 194), el poeta habla de la ciudad americana y del tipo de vida que se lleva en ella, afirmando que “cuando se observa el mecanismo de la vida social y la esclavitud dolorosa de hombre y máquina juntos, se comprende aquella típica angustia vacía que hace perdonable, por evasión, hasta el crimen y el bandidaje” (García Lorca, 2021: 195). En este sentido, el martirio adquiere un significado distinto en este libro: ya no es la “pena limpia y siempre sola” (Lorca, 2011: 115) de los gitanos, sino un dolor ciego y vacío, una oscuridad opuesta a la productiva del duende andaluz, que brota del capitalismo y contagia todos los sujetos explotados.

Por consiguiente, resulta claro cómo la sociedad capitalista representada en el libro es un agente de martirio y sufrimiento para los que la viven, un tópico desarrollado en el poema *Grito hacia Roma*. Esta oda es una “crítica hacia la Iglesia católica por no luchar contra las injusticias sociales del planeta” (Páez Castro, 2010: 148) y el poeta decide lanzarla “desde la torre del Chrysler Building” (García Lorca, 2022b: 199), es decir, desde el rascacielo más alto en el *skyline* de Nueva York en 1929. Ya la sola elección de este lugar nos introduce en el contexto del martirio: de hecho, no es solo el ápice, el punto físico más alto infestado por el capitalismo, también es un palacio poseído por Chrysler, o sea una de las principales causas de aquella “esclavitud dolorosa de hombre y máquina” mencionada antes. Más aún, esta empresa se dedica a la fabricación de automóviles, “unos de los símbolos del capitalismo, de la moderna sociedad de consumo” (Páez Castro, 2010: 148); el ámbito de su producción es también relevante en la iconografía del martirio: la producción de coches fue el campo en que se desarrolló el fordismo, un modelo de producción deshumanizante basado en “cadenas de montaje, maquinaria especializada, altos salarios y un número elevado de trabajadores en plantilla” (Páez Castro, 2010: 148). En resumen, ya antes del comienzo del poema se desarrollan unos niveles múltiples de martirio: primero, el “Grito” se lanza desde la cumbre espacial del capitalismo, destacando también físicamente la distancia entre trabajadores explotados y capitalistas privilegiados, que pueden imponer sus decisiones solo porque tienen dinero. Luego, este edificio pertenece a Chrysler, una de las mayores compañías americanas del periodo y, por consiguiente, uno de los mayores imputados en la explotación brutal de los trabajadores. Además, esta compañía produce coches, o sea, uno de los emblemas de la sociedad capitalista: en este sentido, los explotados tienen que construir un objeto que en aquel periodo era un bien de lujo usado solo por los ricos empresarios. De esta manera, están obligados a producir un emblema de la condición privilegiada que vive una parte de la población que, aunque minoritaria, puede mandar sobre la mayoría porque tiene poder económico. Por último, la producción de automóviles en sí es un símbolo de trabajo martirizante, en cuanto usa el sistema fordista para producir muchísimos coches al coste de la alienación y tortura de los trabajadores en las cadenas de montaje. De hecho, el texto del poema empieza por una imagen de martirio:

Manzanas levemente heridas  
por finos espadines de plata,  
nubes rasgadas por una mano de coral  
que lleva en el dorso una almendra de fuego (p. 199)

Ante todo, la manzana se puede entender como “la fruta prohibida, que representa la esencia del ser humano como homo peccador” (Páez Castro, 2010: 150) y resume en sí, entonces, a toda la humanidad. Estas manzanas, estas personas, son “levemente heridas por finos espadines”, es decir, sufren un martirio sutil y constante: no reciben un golpe fatal, sino una herida leve, y los instrumentos que la infligen son “finos espadines”, hojas caracterizadas por una doble referencia a

su pequeño tamaño. Este tipo de suplicio se encontrará muy a menudo en el *Poeta en Nueva York*, en cuanto es necesario para mantener la sociedad capitalista: los trabajadores son explotados cotidianamente, pero nunca de manera aplastante, sino a través de dosis no letales de dolor. De esta manera, cada día son capaces de soportar más que el día anterior, hasta que llegan a morir sin ni darse cuenta de lo que estaba pasando. La inevitabilidad de este final trágico se encuentra en la composición “de plata” de los instrumentos de martirio<sup>4</sup>, una característica metálica y fría que, como discutido en capítulo precedente, es representante de la muerte.

Esta violencia se expande inmediatamente hacia lo inmaterial: “ese cielo simbolizado por esas nubes rasgadas” (Páez Castro, 2010: 150) puede entenderse como una representación de “esas ilusiones, esos deseos rotos que todos tenemos” (Páez Castro, 2010: 150). De hecho, el cielo en el *Poeta en Nueva York* puede ser “símbolo de lo puro, natural” (García-Posada, 1981: 131) y también “igual a existencia, vida” (García-Posada, 1981: 132). En este sentido, es lo que se extiende más arriba de los agobiantes rascacielos y, por lo tanto, representa una fuerza natural que puede escapar a las dinámicas martirizantes del capitalismo<sup>5</sup>. Sin embargo, este impulso hacia la libertad de la “esclavitud dolorosa” (García Lorca, 2021: 195) está inmediatamente negado por una imagen más de violencia: las nubes están “rasgadas”, rotas, negando así cualquiera posibilidad de imaginación fuera de la asfixiante ciudad vertical. Más allá, queda bastante claro el origen de este sufrimiento: “esa mano de coral es la mano del Papa, ese hombre que lleva en su ser la semilla de la destrucción por el fuego” (Páez Castro, 2010: 150).

Cabe destacar como hay más interpretaciones posibles de estas mismas líneas: por ejemplo, García-Posada considera la imagen de la manzana como “símbolo de la culpa, la muerte y el pecado” (García-Posada, 1981: 174) y añade como “la Iglesia Católica [...] se muestra indulgente con las culpas gravísimas de los ricos y, en cambio, descarga todo su rigor sobre los seres inocentes (“nubes”), a los que el Pontífice anatematiza con su enguantada mano, en cuyo dorso brilla el anillo rojo del Pescador” (García-Posada, 1981: 174). Por otro lado, Martín-Puya interpreta la manzana como “espacio urbano, edificado o destinado a la edificación, generalmente cuadrangular” (Martín-Puya, 2021: 32): un espacio civil dominado por el “edificio Chrysler rompiendo, amenazando el horizonte de Nueva York” (Martín-Puya, 2021: 32). En la misma línea, el espadín sería una referencia concreta a la antena que se encuentra encima del mismo palacio y sería “de plata” “por su color y en alusión al dinero, aunque también como frío-muerte” (Martín-Puya, 2021: 32). Se destaca también su interpretación de la “mano de coral” como “poder económico (de ricos empresarios como el de la compañía automovilística), una dirección hacia un “progreso” atractivo y aparentemente beneficioso, pero que esconde en sí la destrucción” (Martín-Puya, 2021: 32).

En seguida, hay otras imágenes de sufrimiento y martirio conectadas con la religión:

peces de arsénico como tiburones,  
tiburones como gotas de llanto para cegar una multitud,  
rosas que hieren  
y agujas instaladas en los caños de la sangre (p. 199)

---

<sup>4</sup> En la religión católica, hay numerosos casos de martirizados con hojas, por ejemplo, Inés de Roma y Catalina de Alejandría. Se puede mencionar también el caso de San Sebastián, cuyo martirio conlleva la misma idea de dolor no letal repetido aunque sean utilizadas flechas en lugar de hojas.

<sup>5</sup> Resulta importante notar cómo el cielo no tenga una simbología exclusivamente positiva a lo largo del *Poeta en Nueva York*: puede también ser “potencia cósmica hostil” (García-Posada, 1981: 129) y representante de la “opresión social” (García Posada, 1981: 130).

Los “peces” son otra imagen cuya interpretación varía según el autor, aunque todos subrayan su simbología de “alimento y representación del ser humano dentro del catolicismo en tanto que Jesucristo es “pescador de hombres”” (Martín-Puya, 2021: 33) y su transformación en “seres venenosos que llevan arsénico que mata y devora” (Páez Castro, 2010: 150). Las que cambian son las motivaciones que los varios intérpretes encuentran para explicar la contaminación de este elemento originariamente positivo. Por un lado, Páez Castro los entiende como seres que “pretenden que el Vaticano, el conjunto de los explotadores, sean destruidos, “para cegar una multitud”, para hacer desaparecer toda huella de esa Iglesia destruida.” (Páez Castro, 2010: 150). Por el otro, Martín-Puya subraya el uso de la palabra “tiburones” “para denominar a empresarios o explotadores sin escrúpulos” (Martín-Puya, 2021: 33) y luego analiza cómo estos animales se transforman en “lágrimas del dolor y del sufrimiento cotidiano [que] impiden ver” (Martín-Puya, 2021: 33). Esta última posición parece ser la más sostenible, puesto que se refleja también en las palabras de García-Posada, en cuanto “no ver, estar ciegos, es uno de los grandes reproches que se formulan en el libro” (García-Posada, 1981: 158): en la misma línea, entonces, la multitud es “objetivada [...], cegada por la aparente riqueza que fluye en Nueva York, por lo deslumbrante del paisaje urbano” (Martín-Puya, 2021: 33).

Centrándose en los otros dos versos, se pueden destacar dos imágenes de sufrimiento más: las “rosas que hieren” y las “agujas”. La primera transmite unas ideas de “naturaleza bella que daña, amor que es sufrimiento” (Martín-Puya, 2021: 33): en este sentido, la flor se desdobra en representar el contexto agobiante de la ciudad capitalista, que es un lugar de opresión de la naturaleza (análisis que encuentra paralelo en García-Posada<sup>6</sup>) y también ahoga los impulsos amorosos, un tema retomado tanto más adelante en este poema como en otros del *Poeta en Nueva York*, por ejemplo en la *Danza de la Muerte*<sup>7</sup>. Además, resulta relevante como la parte hiriente de la rosa sean sus espinas y, considerando destinatario explícito de este poema, me parece correcto establecer una conexión entre este elemento y su uso como instrumento de martirio en la iconografía católica: de hecho, el caso más conocido de este uso es la corona de espinas colocada en la cabeza de Jesucristo durante su pasión. En este sentido, sería ya la segunda instancia de un símbolo central del cristianismo que desempeña una función martirizante contra la multitud que busca consuelo en esta misma religión. Por otro lado, resulta relevante analizar la connotación de las agujas en el contexto neoyorquino: efectivamente, antes eran “agujas de cal mojada” (García Lorca, 2011: 147) que desde el exterior consumían el cuerpo de una persona muerta, ya que la cal se utilizaba para quemar los cadáveres. Ahora, en cambio, se encuentran insertadas dentro del torrente sanguíneo del individuo, casi a indicar una interiorización congénita de la muerte, que llega a ser un elemento propio del ser humano. Además, cabe subrayar la decisión lingüística de usar “caños (que no venas ni ríos), arquitectónicos, artificiales, por los que se encauza esa “sangre” que es dolor y muerte de la explotación y del vacío de sentido deshumanizador” (Martín-Puya, 2021: 33). De esta manera, hasta el elemento que transporta el flujo vital de la sangre se transforma en una sugerencia de explotación, trabajo y del sufrimiento conectado a este campo semántico.

Al final de este elenco de imágenes de dolor, se explicita en el texto también hacia quien todas estas premoniciones están dirigidas:

caerán sobre ti. Caerán sobre la gran cúpula

---

<sup>6</sup> “Gran parte de esta fauna y flora [...] tiene un papel decisivo como representación simbólica de esa naturaleza que Lorca ve en Nueva York oprimida por la civilización” (García-Posada, 1981: 165).

<sup>7</sup> “Cuando el chino lloraba en el tejado / sin encontrar el desnudo de su mujer” (García Lorca, 2022b: 130) expresa la imposibilidad de encontrar ni una versión básica de la persona querida en un contexto de trabajo deshumanizante y explotación.

que unta de aceite las lenguas militares,  
donde un hombre se orina en una deslumbrante paloma  
y escupe carbón machacado  
rodeado de miles campanilas (p. 199)

Queda clara la “personalización del tú poético con la propia iglesia, con el Papa” (Páez Castro, 2010: 150): desde el punto más alto del capitalismo (el Chrysler Building), el poeta grita hacia la “gran cúpula”, es decir la de San Pedro, núcleo y emblema de la fe cristiana. A continuación, se delimitan las culpas concretas del poder religioso: primero, bendice y ampara las “lenguas militares”, es decir, tanto “el discurso, la palabra, el verbo de la confrontación, la guerra y el odio” (Martín-Puya, 2021: 33), como “los militares, como símbolo de la represión violenta de los oprimidos” (Páez Castro, 2010: 150). En la misma línea, el uso del verbo “untar”, con el “sema de suciedad y corrupción que comporta” (Martín-Puya, 2021: 33), en lugar de “ungir”, que es “acto que implica una dignificación” (Páez Castro, 2010: 150) subraya una vez más la corrupción generalizada del ámbito religioso, que solo es capaz de manchar y ensuciar la liturgia, apoyando a los violentos y obstaculizando la vida de los explotados en lugar de ayudarles.

Tras pocos versos, se aprecia la primera aparición del Papa en una descripción vulgar de un hombre que “se orina en una deslumbrante paloma” que “se relaciona, sin duda, con la representación tradicional del Espíritu Santo” (García-Posada, 1981: 168): en este sentido, arruina y ensucia también el símbolo más alto de paz, esperanza y pureza, traicionando uno de los pilares de la fe católica. La otra acción que lleva a cabo es otro acto vulgar, escupir, al que se añade la connotación de violencia contra la naturaleza que, al salir de su boca, está “quemada, muerta, [...] desprendida de toda potencia germinadora y combustión creadora, palabras sucias y vanas” (Martín-Puya, 2021: 33-34). Por último, está “rodeado por una cohorte de adoradores” (Páez Castro, 2010: 151), las “miles campanilas”, que siguen aceptando sus palabras sucias que han olvidado el mensaje evangélico de pobreza y ayuda de los últimos.

La sección sucesiva del texto, la entre los versos 15 y 56, denuncia la actitud pasiva de “la Iglesia católica ante las grandes injusticias sociales generadas por el sistema capitalista” (Páez Castro, 2010: 151).

Porque ya no hay quien reparta el pan y el vino  
ni quien cultive hierbas en la boca del muerto,  
ni quien abra los linos del reposo,  
ni quien lllore por las heridas de los elefantes. (p. 199)

Estas acusaciones están introducidas por un “porque ya” que establece una comparación entre un “tiempo anterior en que sí *había*, en que se cumplía lo que ahora se niega” (Martín-Puya, 2021: 34) y un presente caracterizado por la falta, por un hueco. En concreto, hay varios niveles distintos de carencia: primero, falta la comunión, el rito eucarístico que promete la salvación, porque hace tiempo que la iglesia abandonó el sentido original de este “acto de [...] solidaridad en el que Cristo se fundía con todos los hombres” (Páez Castro, 2010: 151-152). En seguida, la falta de esta posibilidad de salvación se extiende también hacia el futuro, porque “nadie le va a conceder [...] el reposo eterno a los muertos [...] nadie va a rezar por ellos, por su salvación en el Juicio Final” (Páez Castro, 2010: 152), es decir, falta “naturaleza y germen de vida frente a lo inerte - no hay vida después, ni detrás, de la muerte” (Martín-Puya, 2021: 34). Luego, los “linos” pueden ser entendidos de dos maneras distintas: Martín-Puya considera la acción de abrirlos como una metáfora de la resurrección, estableciendo una conexión directa con la imagen precedente, mientras que Páez Castro los define “cantos fúnebres que conducen al Paraíso” (Páez Castro, 2010: 152), recurriendo al significado más antiguo de la palabra. De todos modos, se transmite la idea de una Iglesia que ignora



completamente el destino de las almas de las personas. Por último, saliendo del contexto propiamente litúrgico, tenemos otra imagen de naturaleza martirizada, herida, a la que se conecta una percepción de falta de compasión, dado que no hay nadie “ni que llore” por ella. En los versos sucesivos, y siempre a través de negaciones, se explicita lo que efectivamente hay en el mundo, de una manera que llega a ser muy parecida a una condena:

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. (pp. 199-200)

De manera similar a los versos anteriores, el poeta mira hacia el futuro de la sociedad, viendo en ello un panorama desolador. Si antes había una hipérbole para hablar de las “miles campanilas” que rodeaban el Papa, ahora la exageración se multiplica aún más: en este sentido, hay “un millón de herreros” y “un millón de carpinteros” representantes de las multitudes de trabajadores explotados en la ciudad capitalista. También, resulta relevante que estos sean los profesionales que sirven para construir ataúdes, una característica que se explicita en la descripción de los carpinteros y que establece una relación entre estos trabajadores y la muerte: la tarea de producir el instrumento necesario para el entierro se confía a obreros cuyo trabajo se ha convertido en una lenta condena a muerte. Lo que se destaca es como ni uno de los dos grupos está haciendo algo que ayude el desarrollo de la sociedad: por un lado, los herreros forjan cadenas, claro símbolo de esclavitud y falta de libertad, que ya atrapan hasta los niños que todavía no han nacido. Entonces, no solo la clase social explotada construye los instrumentos que le martirizan, también estos trabajadores se ven obligados a imponer la misma condición de condena a sus hijos. Por consiguiente, añadiendo un nivel más de metáfora, se genera también una cadena ideal de martirio pasado de generación en generación sin posibilidad de escape. Por último, en esta imagen cabe subrayar la figura del niño, que muy a menudo se encuentra en el *Poeta en Nueva York*: este personaje es metáfora de la “infancia existente o que ha de ser engendrada” (García-Posada, 1981: 158) aunque “su sentido más profundo es la destrucción de la inocencia que el poeta detecta en el mundo norteamericano” (García-Posada, 1981: 159). Por otro lado, hay los carpinteros absortos en la producción de ataúdes: sin embargo, inmediatamente se entiende como “esa esclavitud que se genera para los nacidos, se prolonga luego al llegar a la muerte” y que “esta sociedad capitalista tampoco les permite a los que mueren encontrar la salvación en ella, una salida a esa opresión, aunque sea con el final de sus días” (Páez Castro, 2010: 152). De hecho, los objetos que crean deberían ser el lugar del descanso eterno y el intermediario hacia la vida eterna en dios: de todos modos, están “sin cruz”, no hay el símbolo de la fe a proteger el alma de los muertos y, entonces, ninguna perspectiva de salvación futura. Irónicamente, la falta de un símbolo de martirio se vuelve en la confirmación de un martirio eterno, lo de las clases subordinadas, que no serán capaces de romper las “cadenas para los niños que han de venir” ni muriéndose. Por último, hay un tercer grupo, representado por un “gentío de lamentos”: estas son las personas “que se limitan a protestar pero no hacen nada por cambiar la situación en que les toca vivir” (Páez Castro, 2010: 153); es más, tampoco *quieren* cambiar la situación, puesto que son “una muchedumbre deshumanizada, desesperada y alienada hasta la muerte” (Martín-Puya, 2021: 34) y que “se abren las ropas” con la esperanza de facilitar la llegada de la muerte, de aquel final realmente eterno, ya que no hay ninguna posibilidad de salvación. Enfocándose en el ámbito del martirio, estas personas son la perfecta representación del sufrimiento en la sociedad capitalista: el dolor que tienen que vivir cada día, administrado en dosis cada vez mayores, llega a ser tan insoportable que una muerte vacía, acabadora y diametralmente

opuesta a la encantadora del duende andaluz del *Romancero Gitano* llega a ser una condición preferible. La eterna búsqueda que da un sentido a la vida de Soledad Montoya, hasta volverse en el único horizonte posible, en el *Romance de la Pena Negra* se encuentra aquí sustituida por el rechazo de una existencia que es martirio sin posibilidad de salvación y la preferencia de la muerte a-poética y a-evocadora.

A continuación, el enfoque del poema se mueve otra vez hacia el Papa:

El hombre que desprecia la paloma debía hablar,  
debía gritar desnudo entre las columnas  
y ponerse una inyección para adquirir la lepra  
y llorar un llanto tan terrible  
que disolviera sus anillos y sus teléfonos de diamante. (p. 200)

Otra vez, el Pontífice es presentado por su actitud explícitamente contra lo que debería representar y defender, es decir, “la paloma” que ya antes fue analizada como símbolo del espíritu santo. Luego, el resto de los versos está dominado por los dos “debía” iniciales: aunque se enumeren acciones que ayudarían la Iglesia a volver a su misión evangélica original, el hecho de que hay dos verbos en pretérito perfecto abriendo esta sección ya permite entender que ni una de estos propósitos será cumplido. En particular, el poeta propone al Papa denunciar la corrupción suya y de la sociedad, gritando “desnudo”, es decir, “mostrándose en su verdad, sin ostentaciones ni ropajes, primitivo” (Martín-Puya, 2021: 35); esto también se puede leer como una referencia a la “purificación del Templo”<sup>8</sup> (Martín-Puya, 2021: 35), cuyo significado metafórico es exactamente una invitación a la pureza de intención de la Iglesia. De igual forma, la segunda petición al Santo Padre es la “que haga como Cristo, que baje a la tierra, que se acerque al pueblo, que se mezcle y padezca con él” (Páez Castro, 2010: 153): en este sentido, le está pidiendo de martirizarse, de vivir de primera mano el sufrimiento de los explotados a fin de entender la desesperación de los “en espera de la bala” (García Lorca, 2022b: 200). Al final, tenemos otra alusión a la riqueza exagerada de la Iglesia, a través de la interesante imagen de los “teléfonos de diamante”: estos establecen una conexión con la modernidad y la tecnología y, además son “instrumento de comunicación y [...] que permiten controlar al obrero, a los desfavorecidos, incluso en la distancia” (Páez Castro, 2010: 154). En este sentido, entonces, se añade una capa más de significado al privilegio económico: la riqueza se transforma también en posibilidad y, sobre todo, derecho de controlar la vida de los demás no solo mientras trabajan, sino también en sus vidas privadas. En este contexto, lo que se puede subrayar es la acción necesaria para disolver todo esto: es decir, “llorar un llanto tan terrible”, una acción natural, sencilla pero capaz de borrar siglos de errores, un llanto de “empatía, compasión, pero especialmente por arrepentimiento” (Martín-Puya, 2021: 35). Cabe destacar especialmente el aspecto de la penitencia en este contexto: de hecho, el Papa debería ser el que absuelve los pecados de los demás, pero se ha alejado tanto del mensaje católico original que ahora es el que necesita ser penitente y pedir perdón.

Sin embargo, aunque se acaba de aprender lo poco que sería suficiente para volver a una religión sincera y que respeta lo que predica, las líneas sucesivas exponen lo que pasa realmente:

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,

---

<sup>8</sup> Escena evangélica en que Jesucristo expulsaba a los cambistas de monedas y a los vendedores de ganado del Templo de Jerusalén.

ignora que la moneda quema el beso de prodigio  
y da la sangre del cordero al pico idiota del faisán. (p. 200)

El “pero” adversativo instantáneamente quiebra todas las posibilidades propuestas antes y nos confirma que realidad es muy distinta de lo que el Papa “debía” hacer. Este mismo personaje es objeto de otra oposición: si antes tenía que estar desnudo gritando la vuelta de la religión verdadera, ahora está nuevamente “vestido de blanco”<sup>9</sup> y lo único que sabe hacer es ignorar, verbo repetido obsesivamente en las anáforas de estos versos. La ignorancia del Pontífice se resume perfectamente en la primera imagen de “lo que ignora, lo que desconoce, y por lo tanto, lo niega, lo rechaza” (Páez Castro, 2010: 154): ignorar la espiga significa ignorar el pan, el alimento básico que es también símbolo de la comunión, de la comida compartida por Cristo con sus discípulos y que, milenios más tarde, debería representar la hermandad universal. En resumen, rechazar todo esto significa rechazar la vida también en su sentido más básico y sencillo, hasta primordial: de hecho, están “diferentes cultos ancestrales que han influido, de una manera u otra, en el actual culto cristiano” (Plaza Beltrán, 2010: 55). En estos contextos anteriores a la religión católica, “la agricultura [...] representa para los hombres un referente de sacralidad y se relaciona directamente con la fertilidad de la tierra” (Plaza Beltrán, 2010: 60), o sea, la posibilidad de cultivar se vuelve en un acto sagrado de creación de algo vivo que además da vida, en cuanto su función es la de alimentar las personas. En este sentido, se entiende como “las primeras espigas no se recoges pues son para los ángeles y la madre del trigo” (Plaza Beltrán, 2010: 60), es decir, para aquellas entidades a quien se dirigen las oraciones de los que todavía creen en el “misterio de la espiga”. Entonces, el rechazo del papa no está dirigido sólo contra la iconografía cristiana, sino también contra una olvidada tradición milenaria de fascinación por el misterio de la vida, de la capacidad de germinación y multiplicación de una planta fundamental para el sostenimiento humano. Luego, su ignorancia se articula de varias formas distintas: “desconoce la existencia de la fertilidad” (Páez Castro, 2010: 154), tanto en los seres humanos, representados por la parturienta, la mujer que está a punto de generar nueva vida, el futuro; pero también en Jesucristo y su mensaje, porque no se da cuenta que “Cristo puede dar agua todavía”, que su palabra puede ser elemento vital y revitalizante, que todavía se puede tener agua bendita, que “tiene un valor *sagrado*” (García-Posada, 1981: 137). Más allá, no quiere ver los efectos apocalípticos de la corrupción sobre la Iglesia: ignora como todo este dinero, el mismo que Judas recibió en cambio de su traición, le ha transformado en el traidor “que sigue besando a Cristo por una moneda que quema, por ese voraz capital financiero y exterminador [...] ese mensaje de paz y de amor destruido por el materialismo, por el capitalismo” (Páez Castro, 2010: 154). Así, el máximo exponente de la fe cristiana se vuelve en el verdugo de Jesucristo y, cada vez que acepta y apoya la lógica del mundo capitalista, reitera el martirio del Mesías: como Judas, cada vez le besa y luego le traiciona, condenándole a la pasión y a la muerte en la cruz. A confirmación de todo esto, es el Papa quien “da la sangre del cordero al pico idiota del faisán”: es decir, otro momento de la eucaristía (la comunión de la sangre de Cristo), que debería acercar el hombre a dios y “quitar el pecado del mundo” (Páez Castro, 2010: 154), se desperdicia en favor de los ricos capitalistas que actúan contra el mensaje evangélico, destruyendo a la naturaleza y explotando los trabajadores.

---

<sup>9</sup> Su ropaje pertenece al análisis de “Hueco, traje, máscara” (García-Posada, 1981: 111) hecho por García-Posada. A este respecto, el autor subraya cómo “en los ojos del poeta han quedado reflejados seres vestidos, pero que no tienen cuerpos que vestir, “desnudo”; esto es, que carecen de vida auténtica, porque solo son apariencias” (García-Posada, 1981: 11).

Las contradicciones continúan en la estrofa sucesiva, que se abre con otra imagen de falta de esperanza en el futuro de la sociedad:

Los maestros enseñan a los niños  
una luz maravillosa que viene del monte;  
pero lo que llega es una reunión de cloacas  
donde gritan las oscuras ninfas del cólera. (p. 200)

Los niños, precedentemente descritos como esclavizados ya antes de nacer, se convierten ahora en los receptores de las predicaciones de los sacerdotes: esta imagen, en un primer momento, parece conllevar un sentido positivo, puesto que lo que les enseñan es “una luz maravillosa”, con clara connotación positiva, que además “viene del monte”, es decir, del lugar del sermoneo de Cristo y, en general “símbolo de lo ascensional, de la cercanía a Dios” (Páez Castro, 2010: 155). Sin embargo, una vez más el elemento religioso está contaminado por la corrupción de la Iglesia: desde un lugar tan simbólico y tan representativo del mensaje de Jesucristo, lo que llega de verdad es “una reunión de cloacas”, un enorme conjunto de elementos escatológicos, adicionalmente caracterizada por enfermedad y oscuridad. Sobre esta última, desde una perspectiva comparativa, cabe destacar las diferencias con la que se encuentra en el *Romancero Gitano*: en particular, se puede recordar como la descripción de Soledad Montoya, que “huele a caballo y a sombra” (García Lorca, 2011: 114), establece una conexión entre los gitanos y la oscuridad encantadora, fértil y libre de cualquiera referencia al miedo, típica del duende andaluz. Al revés, la oscuridad de las “ninfas del cólera” sirve a multiplicar su connotación negativa, es decir, añadir un nivel más de crueldad a la trágica imagen de la enfermedad como contaminación totalizante de los barrios obreros pobres<sup>10</sup>. A continuación, aparecen los curas que “enseñan la versión oficial de la Iglesia” (Páez Castro, 2010: 155):

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. (p.200)

La “devoción” de estas personas está completamente dirigida hacia las “enormes cúpulas sahumadas”, los espacios que deberían ser una representación de la bóveda celeste donde vive Dios y que, en cambio, están llenas de estatuas “frías, a pesar de que representan a Santos, a Cristo, a la Virgen” (Páez Castro, 2010: 155). Son bloques de piedra sin amor, porque venerados por una Iglesia que no les quiere realmente, que sólo se preocupa de las apariencias de sus “cúpulas sahumadas”; también, sus ojos son “de cristal definitivo”, que no pueden ver y, en este sentido, llegan a ser representaciones de la muerte, en cuanto “la destrucción de los ojos simboliza el triunfo de la muerte, que en la obra lorquiana suele carecer de ellos” (García-Posada, 1981: 157). A continuación, se explicitan los contextos donde, en cambio, se encuentra de verdad el amor:

El amor está en las carnes desgarradas por la sed,  
en la choza diminuta que lucha con la inundación.  
El amor está en los fosos donde luchan las sierpes del hambre,  
[...]  
y en el oscurísimo beso punzante debajo de las almohadas. (p. 200)

---

<sup>10</sup> Conexión establecida en los versos precedentes a través de la “inyección para adquirir lepra” que el Papa debía ponerse para acercarse realmente a la población trabajadora.

Los primeros dos versos se plantean en la imagen del agua y en dos de los significados que puede tener. Primero, hay la falta de agua que “equivale a la muerte” (García-Posada, 1981: 135) de las carnes martirizadas de los explotados, que buscan sin conseguirlo un amor que podría revitalizarles: en el contexto religioso, este amor podría ser Cristo, pero el Papa “ignora que puede dar agua todavía” (García Lorca, 2022b: 200). Luego, hay el exceso de agua, la “inundación” del “capitalismo todopoderoso que llega [...] a todos los rincones, que inunda todos los espacios de la persona” (Páez Castro, 2010: 156): el último baluarte contra la invasión de la sociedad moderna en la vida privada es una intimidad “diminuta”, alienada, que, aunque luce, está a punto de derrumbarse. Como subraya Páez Castro, hay una clara contradicción entre la necesidad desgarrante de agua de las personas y la “inundación” del capitalismo que, de todos modos, no es capaz de saciar la sed ni en mínima parte: fuera de la metáfora, queda claro cómo una sociedad centrada solo en la lógica del provecho no puede satisfacer las necesidades de sus personas y acaba siendo una ola destructora que aniquila el ámbito más íntimo. Por otro lado, los “fosos” son “excavaciones profundas que rodean los castillos, las fortalezas” (Páez Castro, 2010: 156) que, metafóricamente, se vuelven en “arrabales, suburbios o favelas que rodean las nuevas fortalezas del poder, esos rascacielos” (Páez Castro, 2010: 156): aquí, los explotados no sólo luchan contra el hambre, o sea la consecuencia de la pobreza en que están obligados a vivir, sino también contra “sierpes”, o sea, aquel animal que en la Biblia engaña a Eva y Adán, condenando la humanidad a una condición de sufrimiento que se refleja, en los tiempos modernos, al martirio cotidiano sufrido por los trabajadores. Al final, el último lugar en que se encuentra el amor es un beso tan escondido “para que ni siquiera en la intimidad de su alcoba sepan que ama” (Páez Castro, 2010: 156); este beso es “oscurísimo”, es decir, con una connotación que amplifica aún más el poder de esta oscuridad estéril, que solo conlleva miedo y dolor. También es “punzante”, recordando así los martirios con agujas discutidos antes: de esta manera, ni la única expresión física de amor puede aliviar las penas de estas personas, sino, bajo la dictadura de la moneda, sólo es otro instrumento más de martirio, que cada día les hiere.

A continuación, aparece otra vez el Papa, esta vez como un “viejo de las manos traslucidas”, o sea, “falsas, etéreas, pasivas, que no actúan” (Martín-Puya, 2021: 36): esta persona mentirosa, repite las palabras “amor” y “paz” en contextos en que estos conceptos no existen (“aclamado por millones de moribundos / [...] entre el tirite de cuchillos y melones de dinamita”, García Lorca, 2022b: 200-201). Por último, el poema se concluye con una profecía en que Lorca “llama al levantamiento popular revolucionario” (Páez Castro, 2010: 157):

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 (p. 201)

Los primeros que se menciona son los “negros”, que, además de ser trabajadores explotados como los demás, también sufren el martirio social del racismo y forman parte de las “personas marginadas del planeta”<sup>11</sup> (Páez Castro, 2010: 158). En esta sociedad, son los que “mantienen a los poderosos en la cúspide quitándoles sus inmundicias”, es decir, se ven obligados a hacer los trabajos más humildes y degradantes para poder sobrevivir. Luego, habla de los jóvenes, los “muchachos”, los que deberían ser proyectados hacia el futuro y que, en cambio, “tiemblan” frente al reino de terror establecido y dominado por “los directores”. Estos últimos son los que se benefician de la sociedad capitalista y cuyo deseo de poder y riqueza es tan poderoso que infunde un temor capaz de bloquear

---

<sup>11</sup> Este tópico será discutido más en detalle en el capítulo 1.3.

todas las iniciativas de las nuevas generaciones. A continuación, hay mujeres, que podrían ser las que generan unas vidas nuevas, pero, en vez de ser celebradas, están siendo martirizadas, ahogadas en el culto de la belleza. Es más, todo esto no pasa con vistas a empoderar las mujeres, sino es una “belleza destinada al disfrute y goce [...] de otros” (Páez Castro, 2010: 158). Por últimos hay los obreros, los que usan el “martillo” como objeto de trabajo martirizante (los “millones de herreros” analizados antes) pero que también son capaces de producir arte, música “de violín” mediante sus sufrimientos: de esta manera, aunque en un contexto de desesperación y explotación, casi son capaces de reproducir una acción duendica. Relacionado con esto, están caracterizados por la “nube”, aquellos sueños que al comienzo del texto se desgarraban por la mano del Papa y que aún así siguen siendo una posibilidad de elevación y huida de esta realidad agobiante. Todas estas personas, según el poeta, tienen una tarea precisa:

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. (p. 201)

Las muchedumbres, los explotados todos, tienen que gritar, tienen que denunciar y rebelarse contra esta martirización social, cualesquiera sean las condiciones: frente a la brutal violencia represiva de los capitalistas, hasta las cúpulas corruptas sobre que se acaba de relatar en el poema; tienen que ser movidos por el “fuego del tormento en vida que padecen los oprimidos” (García-Posada, 1981: 139) y también por la “nieve de los corazones helados por la injusticia” (García-Posada, 1981: 139). Será un grito violento y desgarrado, el resultado de toda la explotación y humillación que “ya les ha cubierto, ya les ha asfixiado” (Páez Castro, 2010: 158-159) y que conseguirá dar vida y miedo a las ciudades martirizantes, hasta que “esos monstruos que deshumanizan y alienan al hombre se vuelvan frágiles y débiles y puedan por fin romper “las prisiones”” (Páez Castro, 2010: 159). A conclusión del poema, Lorca explicita los motivos profundos de la rebelión:

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. (p. 201)

Lo primero que se destaca es el uso de la primera persona plural, de un modo que incluye a todos, también al lector y al yo poético, entre los oprimidos que deberían gritar y luchar por su libertad: porque todos deberíamos tener este anhelo de comunión, de salvación y, desde una perspectiva no-religiosa, porque todos merecemos un alimento básico, la posibilidad de tener una vida digna. Por último, las líneas que cierran el poema proyectan un futuro de regreso a lo natural (la “voluntad de la Tierra), de “frutos para todos”, opuesto a la sociedad capitalista en que pocos ricos se atiborran mientras que los demás mueren de hambre, y de “perenne ternura”, donde existe el amor sincero y el calor humano, opuesto al frío deshumanizante y martirizante de Nueva York.

### 1.3: Gitanos y Negros

A lo largo del *Romancero Gitano* y del *Poeta en Nueva York* se plantean y desarrollan los temas de dos minoridades víctimas de martirio, tanto físico como social: estas son, respectivamente, los gitanos y los negros. En este capítulo se analizan los rasgos comunes a las dos poblaciones y las diferencias que se encuentran en sus descripciones: en particular, se comparan los espacios que viven y la relación que hay entre ellas y el martirio

Empezando por el aspecto geográfico, se delinea una clara distinción en la presentación de los espacios propios de los dos grupos: por un lado, está Andalucía, con su omnipresencia necesaria para representar los gitanos que guardan “el ascua, la sangre y el alfabeto de la verdad andaluza y universal” (García Lorca, 2021: 252). Por consiguiente, el *Romancero Gitano* es “el poema de Andalucía” (García Lorca, 2021: 252), pero también “un libro donde apenas si está expresada la Andalucía que se ve, pero donde está temblando la que no se ve” (García Lorca, 2021: 252): esta tematización permite entender, incluso antes de empezar a leer los textos del poemario, cómo la región española es mucho más que una simple ambientación, y llega a ser efectivamente un personaje que participa a la narración. La naturaleza andaluza está presente ya desde los primeros poemas donde “al contacto con el plano mágico se torna aún más misterioso e indescifrable” (García Lorca, 2021: 255), como en el *Romance de la luna, luna* donde hay el “mito de la luna sobre tierras de danza dramática, Andalucía interior concentrada y religiosa” (García Lorca, 2021: 255). Todo esto se concreta en la segunda mitad del poema, donde:

Por el olivar venían,  
bronce y sueño, los gitanos.  
las cabezas levantadas  
y los ojos entornados

Como canta la zumaya,  
¡ay cómo canta en el árbol! (pp. 90-91)

Lo natural y lo mágico se entrelazan ya en los primeros dos versos, en que la dimensión andaluza del olivar se vuelve entorno del movimiento de los gitanos: ellos están caracterizados por una referencia metalúrgica<sup>12</sup> y, sobre todo, por una conexión con lo onírico que refleja el “plano mágico” mencionado antes. Esta relación se reitera en las líneas sucesivas, en que los jinetes no están mirando hacia la dirección de su movimiento, sino arriba, con “ojos entornados” que no ven la realidad concreta, sino parecen dirigidos hacia una dimensión otra. Además, la naturaleza se hace una vez más partícipe de la acción a través de la zumaya en el árbol: aunque pueda parecer una descripción circunstanciada, esta ave “anuncia la muerte; ella [la zumaya] se mueve a través de un elemento popular que realiza la superstición gitana” (Arango, 1998: 62) y su carga negativa se añade a la dramaticidad de la exclamación que sigue su canto.

Una situación parecida se desarrolla en el poema *Reyerta*:

En la copa de un olivo  
lloran dos viejas mujeres. (p. 97)

En el contexto de una lucha fratricida entre dos grupos de gitanos, se recrea la misma situación descrita antes: la tensión y el sufrimiento del combate se encarnan en el llanto trágico de dos

---

<sup>12</sup> El “bronce” puede ser interpretado igual que el “cobre amarillo” que define la piel de Soledad Montoya en el *Romance de la pena negra* analizado en el capítulo 1.1.

mujeres que adelanta la inevitable conclusión sangrienta (“Han muerto cuatro romanos / y cinco cartagineses”, García Lorca, 2011: 99). Cabe subrayar también como el olivo es utilizado una vez más como elemento que resume el contexto andaluz, característica que vuelve también unas líneas más adelante:

El juez, con guardia civil,  
por los olivares viene.  
Sangre resbalada gime  
muda canción de serpiente.  
Señores guardias civiles:  
aquí pasó lo de siempre.  
Han muerto cuatro romanos  
y cinco cartagineses. (p.98-99)

Una vez más, el movimiento entre los olivares ocurre demasiado tarde: en el *Romance de la luna, luna* los gitanos llegaban mientras “Por el cielo va la luna / con un niño de la mano” (García Lorca, 2011: 91), mientras que aquí las figuras de ley resultan inútiles<sup>13</sup> en cuanto la batalla ya pasó y los gitanos ya se han muerto. Es más, en este contexto la tierra andaluza se vuelve lugar del sufrimiento gitano: la sangre (que está fuera de los cuerpos de las personas y, por consiguiente, es símbolo de muerte) forma un “rastros serpeante” (García Lorca, 2011: 98) produce “gemidos de la agonía como silbo” (García Lorca, 2011: 98) que, de todos modos, son también “mudos”, en cuanto son un producto del fallecimiento de los luchadores. En este sentido, el juez y la guardia civil están aún más fuera de lugar: no solo no pueden hacer nada, sino tampoco les importa el sufrimiento de los gitanos que todavía se puede captar en la sangre derramada, dado que no dicen ni una palabra sobre lo que pasó. Entonces, esta escena desempeña un doble papel: por un lado, subraya la caracterización de Andalucía como tierra de los gitanos (incluso de sus luchas y sus muertes), por el otro subraya cómo las figuras de ley en este contexto pueden solo ser presencias negativas o, a lo mejor, inútiles.

De todos modos, el rol de los olivares en definir la tierra de los gitanos llega a su ápice en el *Romance de la pena negra*:

que la pena negra, brota  
en las tierras de aceituna  
bajo el rumor de las hojas. (p. 114)

Con esta afirmación de Soledad Montoya se establece un vínculo inquebrantable entre Andalucía y gitanos: este espacio geográfico metonimizado por la “aceituna” no es solo un lugar donde vive y se mueve esta población, sino también el origen de su rasgo fundamental. Entonces, se explicita aquí lo que Lorca había adelantado en su *Conferencia Recital*: una pena “que se filtra en el tuétano de los huesos” (García Lorca, 2021: 252), que se arraiga en las entrañas de los que habitan estas tierras y les define hasta ser “lo más elevado, lo más profundo, más aristocrático de mi país, lo más representativo de su modo” (García Lorca, 2021: 252); y también llega a estar también “en la savia de los árboles” (García Lorca, 2021: 252), como los olivares que se acaban de describir, estableciendo así una conexión entre hombre y naturaleza en que el uno define y está definido por el otro.

---

<sup>13</sup> El tópico de las figuras de ley no siendo receptivas de los problemas de los gitanos, o incluso siendo la causa de estos problemas, se desarrolla en el análisis del *Romance de la guardia civil* presente en el capítulo 2.1.



El entrelazamiento de tierra y personas tiene su expresión más concreta en otro poema, *Thamar y Amnón*<sup>14</sup>, que Lorca define "gitano-judío [...] como son las gentes que pueblan los montes de Granada y algún pueblo del interior cordobés" (García Lorca, 2021: 259). Se crea así una relación entre las personas, los lugares concretos y los lugares poéticos ya antes del primer verso. De todos modos, la explicitación de la relevancia del paisaje en este poema se encuentra dos veces en las primeras 12 líneas:

La luna gira en el cielo  
sobre las tierras sin agua  
mientras el verano siembra  
rumores de tigre y llama  
[...]  
La tierra se ofrece llena  
de heridas cicatrizadas,  
o estremecida de agudos  
cauterios de luces blancas. (pp. 174-175)

La representación de la tierra seca obtiene aquí tres niveles distintos de interpretación. Primero, dentro del poema es simplemente el paisaje árido en que está puesto el castillo donde se desarrollan los acontecimientos narrado; luego, todavía en el ámbito de la ficción poética, este contexto sin agua se vuelve metáfora de Amnón, uno de los dos protagonistas mencionados en el título, y de su pasión ("llama") perversa que lo transforma en un depredador ("tigre") hacia su hermana Thamar. En este sentido, se establece también la primera conexión entre espacio geográfico y personas, como la descripción de uno llega a definir también las tendencias del otro. Por último, y saliendo de la esfera poética, las "tierras sin agua" son las de la Andalucía real, las conocidas por el autor, las habitadas por los gitanos. A través de este último anillo de la cadena, entonces, se forma un triángulo referencial con estos tres vértices: las tierras secas del poema representan las concretas que se encuentran en el sur de España pero también el estado de falta y de brutal violencia presentes en Amnón; por su lado, este último es judío por el origen de su historia (o sea, el cuento bíblico), pero también gitano, en cuanto las tierras que le representan son, de verdad, las de "los montes de Granada y algún pueblo del interior cordobés" (García Lorca, 2021: 259). A conclusión, el panorama de Andalucía se refleja en una descripción de su sequedad de verano y también en la pena que brota de ella y llega a contagiar al protagonista masculino, que entra en un estado de búsqueda violenta y totalizadora de algo indefinido típico de la pena negra.

Por otro lado, en el panorama desolador de la deshumanizante Nueva York, los negros son las personas que más recuerdan a los gitanos que se acaba de describir, en cuanto "son los más espiritual y lo más delicado de aquel mundo. Porque creen, porque esperan, porque cantan" (García Lorca, 2021: 196). De todos modos, también se encuentra una clara distinción entre los dos grupos: si, como se acaba de decir, los gitanos viven en un estado de simbiosis con Andalucía, la tierra que definen y les define, los negros viven arrinconados en espacios limitados: son ciudadanos de Nueva York pero solo hay "un barrio negro [donde] hay como un constante cambio de sonrisas, un temblor profundo de tierra que oxida las columnas de níquel" (García Lorca, 2021: 197), mientras que las otras zonas de la ciudad son como "Bronx o Brooklyn, donde están los americano rubios, se siente como algo sordo, como de gentes que aman los muros porque detienen la mirada" (García Lorca, 2021: 196-197). Entonces, mientras que hay una carga vitalista, de regreso a la naturaleza, que puede destruir las construcciones venenosas de la sociedad capitalista, esta se encuentra solo en

---

<sup>14</sup> Serán analizadas aquí solo unas líneas relativas a este tópico. Para una discusión más en detalle del poema, véase el capítulo 3.1.

un punto específico de la enorme ciudad dominada por los blancos que quieren seguir construyendo. Dicho de otro modo, una diferencia que se destaca en este ámbito entre gitanos y negros es que los primeros tienen un territorio propio y sufren las incursiones de fuerzas externas (“el juez, con guardia civil / por los olivares viene”, García Lorca, 2011: 98-99) y, en cambio, los segundos solo tienen un espacio más cercado (el barrio de Harlem) en que vivir frente a la dominación blanca. Por consiguiente, siempre hay un movimiento hacia sus lugares, como explicitado en el poema *El rey de Harlem*:

Es preciso cruzar los puentes  
y llegar al rumor negro  
para que el perfume de pulmón  
nos golpee las sienes con su vestido  
de caliente piña. (p. 119)

Queda claro como Harlem es el destino de un viaje “preciso”, necesario: solo cruzando los puentes, saliendo de las zonas controladas por los blancos, se puede llegar al “rumor negro”. Este color ya no es la oscuridad vacía del *Grito hacia Roma* analizado previamente, sino que se acerca nuevamente al duende, puesto que, en el mismo lugar, hay “perfume de pulmón”, o sea, hay otra vez la posibilidad de respirar profundamente sin sentirse asfixiado por los rascacielos. Además, esta libertad tiene “vestido de caliente piña”, está envuelto en un calor vital opuesto al frío del capitalismo y que tiene matices exóticos. Resulta importante también destacar cómo la palabra “piña” conlleva un sentido de cohesión y unión: según el diccionario, puede ser definida como “conjunto de personas o cosas unidas o agregadas estrechamente”, así que los negros forman un grupo cohesivo que tiene que resistir al avance constante de la realidad capitalista. De hecho, este miedo se encuentra confirmado en el comienzo mismo poema:

Con cuchara de palo  
le arrancaba los ojos a los cocodrilos  
y golpeaba el trasero de los monos.  
[...]  
y los escarabajos borrachos de anís  
olvidaban el musgo de las aldeas.  
[...]  
y llegaban los tanques de agua podrida. (pp. 117-119)

El *Rey* del título se encuentra inmediatamente “ejerciendo violencia sobre cocodrilos y monos, seres pertenecientes a la cultura del negro” (Avome Mba, 2009: 155), es decir, rechaza violentamente sus orígenes como consecuencia de las influencias blancas. Más aún, esta contaminación se detecta también en sus acciones concretas: arrancar los ojos es, primero de todo, una violencia martirizante y, entonces, un reflejo sobre la naturaleza del sufrimiento que los ricos blancos imponen a la población negra. Luego, hay que recordar que “la destrucción de los ojos simboliza el triunfo de la muerte, que en la obra lorquiana suele carecer de ellos”(García-Posada, 1981: 157)<sup>15</sup>, o sea, el *Rey* no sólo está negando sus raíces, sino también les está condenando a una muerte acabadora y definitiva igual a la que infligen los hombres capitalistas que martirizan la natura y la infectan para ganar dinero. La expansión de esta forma de pensar llega también en la cotidianidad de los negros, que se vuelven “escarabajos borrachos de anís”, que se olvidan la naturaleza propia del imaginario

---

<sup>15</sup> El mismo García-Posada (1981: 157) menciona como esta característica está también en otros poemas del *Poeta en Nueva York*, por ejemplo en la *Danza de la muerte*: “Era el momento de las cosas secas: / de la espiga en el ojo y el gato laminado” (García Lorca, 2022b: 129).

de sus raíces: están “impregnados de otras culturas [...] La borrachera con el licor fabricado por los blancos es una muestra de aculturación, incluso de alienación. [...] han adquirido otro sistema de valores, otra civilización.” (Avome Mba, 2009: 154). En la misma línea, García-Posada proporciona un análisis del alcohol que no deja dudas sobre la caracterización negativa de este elemento: “Símbolo siempre negativo, y por lo tanto de muerte. El Nueva York lorquiano es una ciudad de borrachos. El sentido es claro: mediante el símbolo, el poeta expresa la alienación de los neoyorquinos, su muerte moral. Los blancos “del oro” son los responsables” (García-Posada, 1981: 177). De esta cita cabe destacar dos cosas: primero, la reiteración de la incorporación de los negros en el sistema capitalista, puesto que se portan de la misma manera que los demás neoyorquinos alienados y borrachos. Segundo, resulta importante subrayar cómo esta degradación tiene unos culpables fácilmente detectables: los blancos que viven solo de dinero y ganancia, con respeto a los cuales los negros deberían ser opuestos, representando la naturaleza que sobrevive al capitalismo. Esta cruel invasión de desenfreno se concreta en el texto poético en la imagen de los “tanques de agua podrida”: usando una imagen que a menudo se retoma en el *Poeta en Nueva York* (“agua harapienta de los pies secos” en *Vuelta de paseo*, García Lorca, 2022b: 105), se describe la llegada de la cultura capitalista como la negación de un elemento vital. De hecho, el agua sería algo positivo y fundamental para el sustento, pero se encuentra aquí “podrida”, es decir, que no puede ser bebida y, entonces, privada de cualquiera función y connotación favorable. Es más, este elemento llega en forma de “tanques”, instrumentos de guerra que aplastan y hacen explotar todo lo que encuentran, subrayando cómo la interacción con el contexto ciudadano solo puede ser negativa: al interactuar con Nueva York, lo negro se encuentra aniquilado, oprimido hasta la desaparición por la cultura blanca, que le contagia con su agua envenenada por los productos químicos y la obsesión por el dinero. También, se puede establecer una comparación con el *Romance de la guardia civil* presente en el *Romancero Gitano*, dado que los dos representan la llegada de las “fuerzas externas” en el espacio de una minoría. Los “tanques” se transforman, en el contexto andaluz, en “cuarenta guardias civiles / [que] entran a saco” (García Lorca, 2011: 155) por las calles de Jerez de la Frontera. De todos modos, la diferencia principal está en la finalidad de la acción: en el *Rey de Harlem*, se apunta hacia una contaminación, una inclusión forzada de los negros en las lógicas capitalistas y, como objetivo final, su transformación en otro grupo más de trabajadores sin alma que explotar hasta la muerte. Por otro lado, el ataque de la guardia civil es parte de un empuje aniquilador contra la población gitana<sup>16</sup>, una invasión de la “ley” que quiere imponerse a través de “tercos fusiles agudos [que] / por toda la noche sueñan” (García Lorca, 2011: 156).

Otro tópico que considero relevante analizar es la relación entre gitanos y negros y el martirio. Empezando por los primeros, ya he comentado en el capítulo 1.1 cómo este sufrimiento forma parte de la pena negra, en particular en cuanto se refiere a la falta, la búsqueda y el aislamiento presentes en ella. Es decir, el martirio en el sufrimiento gitano se origina de una falta sin objeto concreto que, por consiguiente, genera la necesidad de una búsqueda eterna, que nunca llegará a su destino y que, por lo tanto, daña constantemente al individuo. Otro aspecto de esta pena es su comunicabilidad y, por consiguiente, la soledad que conlleva: de hecho, este sufrimiento totalizante se transforma en una barrera entre lo que sufre y los demás, porque, considerada su centralidad en la interioridad de esta persona, no poderlo compartir elimina cualquiera posibilidad de interacción social. Todo esto queda claro en el *Romance de la Pena Negra*, analizado en el

---

<sup>16</sup> Este tópico se desarrolla más en el capítulo 2.1 (*El martirio como aniquilación*).

mismo capítulo mencionado antes, pero también en otros poemas del mismo libro, por ejemplo en el *Romance Sonámbulo*:

Con la sombra en la cintura,  
ella sueña en su baranda  
[...]  
Bajo la luna gitana,  
las cosas la están mirando  
y ella no puede mirarlas. (p. 101)

Ya desde el comienzo del texto, encontramos los rasgos que se acaban de mencionar: primero, el contexto gitano está explicitado en la figura de la luna, mientras que la pertenencia cultural de la figura femenina se puede intuir desde la presencia de la “sombra en la cintura”. De hecho, ya otro personaje femenino, es decir Soledad Montoya<sup>17</sup>, estaba caracterizado por esta representación de la oscuridad fértil y productiva típica de los gitanos. Luego, está soñando, acción solitaria que conlleva un sentido de aislamiento y, por consiguiente, de incomunicabilidad: claramente, una persona dormida no puede compartir sus sueños con otras personas y tampoco puede interactuar con ellas. Este rasgo se amplifica en los últimos dos versos: a través de la contraposición con negación, se subraya la incapacidad de este personaje de relacionarse con su entorno como consecuencia de su estado, una descripción parecida a la de los martirizados por la pena negra. Unas líneas más adelante se explicita también la condición de búsqueda de la mujer:

¿Pero quién vendrá? ¿Y por dónde?...  
Ella sigue en su baranda  
[...]  
soñando en la mar amarga. (p. 102)

Mientras que la posición es la misma de la estrofa anterior, aquí se explicita otra acción de la mujer: las dos preguntas al comienzo nos dicen cómo ella estaría esperando a alguien y también le estaría buscando con la mirada. De todos modos, están seguidas por una doble negación: primero del movimiento, dado que “sigue en su baranda”, está inmóvil, no puede empezar a buscar materialmente la otra persona. Segundo, de su mirada: la mujer no puede ver “quién vendrá” porque solo ve su sueño, que ahora se ha materializado en una “mar amarga”, un elemento mortal<sup>18</sup> caracterizado por la amargura típica de la pena negra analizada en el capítulo 1.1. De esta manera, se entiende como la relación de los gitanos con el martirio sea algo exclusivamente íntimo: se desarrolla completamente dentro de los individuos y, en este contexto, se declina de manera diferente según la persona. Es decir, el sufrimiento de la protagonista de este poema tiene la misma raíz gitana de los de Soledad Montoya, del Amargo y de la monja gitana discutidos antes, pero cada uno tiene orígenes distintas y es vivido por su portador de manera diferente: en el *Romance Sonámbulo*, la mujer está inmóvil y ciega en la baranda, Soledad busca “mi alegría y mi persona” (García Lorca, 2011: 114) moviéndose constantemente, el emplazado simplemente recibe su sentencia de muerte y la vive en su insomnio y, por última, la monja escapa brevemente de su prisión de “cal y mirto” (García Lorca, 2011: 106) a través de su imaginación mientras borda. Cada uno de los mencionados es gitano y su sufrimiento comparte los mismos rasgos de los de los otros, pero cada uno también tiene una experiencia personal distinta e incomparable con las otras.

---

<sup>17</sup> “Huele a caballo y sombra” (García Lorca, 2011: 114).

<sup>18</sup> En las obras lorquianas, el mar es considerado el lugar donde acaban los ríos (aguas en movimiento y entonces vitales), convirtiéndose así en una imagen de muerte.

Por último, la conclusión del poema reitera la dimensión íntima del sufrimiento:

Un carámbano de luna,  
la sostiene sobre el agua.  
La noche se puso íntima  
como una pequeña plaza. (p. 105)

Estas líneas cuentan el trágico final de la mujer gitana: la exasperación causada por la espera que nunca se concreta, hace que la “niña amarga” (García Lorca, 2011: 104) decida acabar con su vida. De hecho, se encuentra ahogada en un pozo mientras está sostenida por un “carámbano de luna”, es decir, un elemento frío y blanco, entonces claramente conectado con la idea de la muerte, además caracterizado por su origen lunar, que amplifica todas las sugerencias mencionadas. En este contexto, lo que cabe destacar es la descripción de los entornos de este acontecimiento trágico: la geografía de Andalucía, descrita previamente en el poema<sup>19</sup> se reduce hasta convertirse en una “pequeña plaza” íntima, donde sólo existe la pena solitaria del personaje femenino en que nadie puede participar. Otro tópico que se desarrolla alrededor de la muerte de la gitana es en qué consiste efectivamente su martirio, puesto que se pueden identificar tres diferentes dimensiones complementarias que aportan algo a la complejidad de esta acción. Primero, como se acaba de decir, ella vive una condición de espera infinita y que nunca será resuelta: lo único que se menciona a este respecto es como ella “sigue en su baranda”, en un estado de suspensión temporal que implica la imposibilidad de modificación de esta situación. Luego, está el acto práctico de su suicidio en el aljibe, que no es una manera instantánea de acabar su propia vida, sino necesita un periodo de agonía. Mejor dicho, la acción de ahogarse requiere una lucha contra el instinto de supervivencia que empuja hacia el salir del agua para respirar: en este sentido, la modalidad de suicidio elegida por la mujer conlleva un sentido de extrema supresión de la vitalidad en los minutos anteriores a la pérdida de conciencia. Entonces, la decisión consciente y continuada de la mujer de infligirse un sufrimiento que se vuelve letal permite percibir la muerte en el pozo como un acto de martirio que la gitana ejercita contra sí misma. Por último, también el sonambulismo puede ser entendido como una condición martirizante: como ya he discutido en el análisis de *(Romance d)el Emplazado*, la imposibilidad de dormir es una condición de falta que se agranda en el tiempo, hasta volverse en una condición totalizante de sufrimiento.

De todos modos, los demás pueden darse cuenta de este sufrimiento sólo en cuanto se concrete en el acto trágico: de hecho, la descripción de la muerte de la mujer está precedida por la conversación entre su padre y el amante que ella estaba esperando, en que el primero hace entender lo que pasó:

¡Compadre! ¿Dónde está, dime?  
¿Dónde está tu niña amarga?  
¡Cuántas veces te esperó!  
¡Cuántas veces te esperara (p. 104)

Sin embargo, esta realización llega demasiado tarde, porque la noche ya se “puso íntima” en un momento anterior, antes que los dos hombres se dieran cuenta de la condición de la mujer. Entonces, su experiencia de la pena martirizante también fue algo privado, no compartido, y del que solo se pueden aceptar las consecuencias.

---

<sup>19</sup> A lo largo del texto se mencionan “mar”, “montaña”, “higuera” y “monte”, pero también un lugar concreto como “los puertos de Cabra”.

Por otro lado, el sufrimiento de los negros está descrito como algo oprimente pero generalizado: ellos forman un grupo que vive los mismos sentimientos, sin destacar los de una persona en concreto o hacer referencia a individuos específicos. Esta peculiaridad ya se había encontrado en el *Grito hacia Roma*, en que “los negros que sacan las escupideras” (García Lorca, 2022b: 201) son un conjunto que no solo representa a los que hacen este trabajo, sino también a todos los negros de Nueva York, oprimidos por el sistema capitalista y obligados a trabajar con la basura de los ricos blancos. Este tópico encuentra su máxima representación en el poema *Norma y Paraíso de los negros*: centrándose en la primera mitad, ya desde el título se refleja lo que se acaba de decir, o sea, existe una *Norma*, una “regla que se debe seguir o a que se deben ajustar las conductas, tareas, actividades”, unas características comunes que se encuentran en todas las personas que pertenecen a este grupo. Además, el poema va precedido por un montaje fotográfico llamado “Negro Quemado” en que se representa un hombre afroamericano atado a un poste de madera con cadenas y cercado por llamas. Esta imagen sirve para resumir y explicar la condición general de la vida de los negros: el fuego y las cadenas son claros instrumentos de martirio, la realidad impuesta por el capitalismo, en que los trabajadores están explotados y también son prisioneros del sistema en que “no hay más que un millón de herreros / forjando cadenas para los niños que han de venir” (García Lorca, 2022b: 199). Aún más, considerado que el sujeto representado es un hombre negro, las cadenas establecen inmediatamente una conexión con el martirio de la esclavitud: en este sentido, ellos no solo están sufriendo a causa del sistema, sino también, entre los trabajadores desesperados, todavía están discriminados y considerados inferiores y, por consiguiente, con menos derechos.

En la misma línea, el poema muestra “los contrastes entre lo que los negros “aman” y lo que “odian”” (Avome Mba, 2007: 153):

Odan la sombra del pájaro  
sobre el pleamar de la blanca mejilla  
y el conflicto de luz y viento  
en el salón de la nieve fría (p. 115)

La primera imagen resume exactamente lo que se acaba de decir: puesto que “el pájaro comúnmente remite a la libertad” (Avome Mba, 2007: 153), los negros odian lo que es libertad fingida, una imitación, una “sombra” que no tiene realmente la posibilidad de volar. Además, esta sombra está proyectada “sobre el pleamar”, es decir una imagen de muerte amplificada por su extensión, que también es “de blanca mejilla”: en un primer nivel, el blanco es una sugerencia más de muerte, pero, añadiendo una capa de significado, es también el color de la piel de los que realmente tienen una libertad en el contexto neoyorquino. Luego, odian que “luz y viento”, simbologías positivas de impulsos vitales<sup>20</sup>, tengan que luchar encarceladas en un “salón de la nieve fría”, en que la doble referencia al hielo es una descripción de la frialdad del sistema socioeconómico, en que no hay sentimientos ni alma, sino dominan sólo las ciencias frías. A continuación, se explicita el tipo de martirio que sufren cada día:

Odan la flecha sin cuerpo,  
el pañuelo exacto de la despedida,  
la aguja que mantiene presión y rosa  
en el gramíneo rubor de la sonrisa. (p. 115)

---

<sup>20</sup> García-Posada interpreta el aire también como “símbolo de la naturaleza, lo elemental” (García-Posada, 1981: 118).

Primero, la “flecha sin cuerpo” es parecida a una bala perdida: su connotación martirizante se multiplica porque todavía no tiene un objetivo preciso, sino es una amenaza que podría clavarse en cualquier cuerpo, una condición de terror constante. Junta a la “aguja que mantiene presión”, son “los instrumentos que castigan al negro” (Avome Mba, 2007: 153): en particular, esta última es un instrumento de martirio sutil, que no mata instantáneamente, y que obliga a desarrollar la tolerancia del dolor cada vez mayor que ha sido discutida en el capítulo precedente. El efecto de esta presión constante es la contaminación de la vitalidad espontánea y positiva (el “gramíneo rubor de la sonrisa”) con el blanco de la muerte: en este sentido, el rojo vital se transforma en “rosa”, un color en que conviven las dos connotaciones y se crea un estado de lucha constante entre estas dos pulsiones. Por último, odian el “pañuelo exacto de la despedida”, una imagen que conlleva significados distintos. Primero, la de la falta, de la pérdida: odian no tener algo, mejor dicho, haber perdido lo que tenían, o sea, la libertad que les fue quitada cuando fueron obligados a moverse a los Estados Unidos. Segundo, los pañuelos en la poesía lorquiana pueden representar sudarios y, entonces transformarse en sugerencias mortales<sup>21</sup>: en este sentido, “exacto” se refiere tanto a la constancia y certidumbre con que se le inflige sufrimiento a los negros, como a la racionalización extrema que contagia también los sentimientos en los contextos de muerte, que no están exentos de la frialdad del sistema capitalista.

Por último, se describe lo que los negros aman:

Aman el azul desierto,  
las vacilantes expresiones bovinas,  
la mentirosa luna de los polos,  
la danza curva del agua en la orilla (p. 115)

Lo primero que se destaca es el cambio del panorama en comparación con lo de la ciudad: ellos aman un lugar abierto, libre y sin cadenas ni esclavitud: un panorama azul, color de lo inmaterial y de lo onírico en Lorca, que no existe en la realidad agobiante de Nueva York. Luego, se proporcionan tres imágenes de incertidumbre: estas representan la oposición y el rechazo de las certidumbres matemáticas del capitalismo, en que todo se transforma en números y no existe algún espacio donde desarrollar la imaginación. Primeras son las “vacilantes expresiones bovinas”, es decir, la representación de un animal “que es siempre símbolo positivo” (García-Posada, 1981: 167) y tranquilo, en contraste con el panorama frenético de la ciudad. Segunda es “la mentirosa luna de los polos”: en este caso, “la luna es vida, naturaleza” (García-Posada, 1981: 119), una luna utilizada por los navegantes para encontrar la ruta. Centrándose en este último significado, cabe destacar como “el marinero ocupe un lugar importante en este universo [...] Paradigma, pues, de lo humano” (García-Posada, 1981: 145). De todos modos, lo que se destaca de la luna es su ser “mentirosa”, o sea, los negros aman relativizar el rígido sistema a lo cual estamos acostumbrados y, de esta manera, desarrollan dudas productivas. Por último, tenemos “la danza curva del agua”: ya no son los “tanques de agua podrida” (García Lorca, 2022b: 119) discutidos en el *Rey de Harlem*, sino es un agua positiva, que baila de manera fluida, que no sigue esquemas fijos como los de la ciudad, y tampoco está contaminada o infectada por algo. Es un agua que está viva y puede dar vida, que tiene “dimensión erótica [...] aunque se trate de un erotismo difuso, de corte panteísta” (García-Posada, 1981: 136). Esta consideración final permite reafirmar la diferencia en la experiencia del sufrimiento, y en general en la representación, entre gitanos y negros: si antes uno de los rasgos distintivos de la pena era la imposibilidad de compartirla, ahora hay una comunidad que sufre los

---

<sup>21</sup> En el poema *Reyerta* del *Romancero Gitano* se encuentran “Ángeles negros [que] traían / pañuelos y agua de nieve”.

mismos dolores y ama las mismas cosas. También, cabe destacar como, aunque será discutido en detalle en el capítulo 2.3, ya se delinea otra diferencia más: de hecho, en el imaginario de los afroamericanos hay aquel “azul desierto” que tiene asonancias con una dimensión paradisíaca, libre de los sufrimientos cotidianos y cuyo color establece una referencia con una dimensión onírica o extraterrenal. Por otro lado, no hay ninguna mención de algo parecido en el *Romancero Gitano*, en que la imagen más parecida se encuentra en el romance *Preciosa y el Aire*:

Y los gitanos del agua  
levantan por distraerse,  
glorietas de caracolas  
y ramas de pino verde (p. 93)

De todos modos, esta pequeña imagen de alienación está contorneada por sugerencias negativas: primero, la acción se desarrolla bajo la influencia de las “blancas torres / donde viven los ingleses”, o sea una imagen de control desde el alto hacia bajo con connotaciones mortales (el blanco de las torres). Luego, se encuentran justo antes los acontecimientos dramáticos que vive Preciosa, la protagonista del romance, que de hecho eliminan cualquiera influencia positiva. Entonces, se puede entender como no exista un lugar seguro para los gitanos, ni en la realidad ni siquiera en una dimensión onírica: la existencia milenaria de esta población seguirá siempre siendo conectada con los conceptos de opresión y defensa de la libertad de autodeterminación.



## Capítulo 2: Las modalidades del martirio

### 2.1: El martirio como aniquilación

A continuación, voy a concentrarme en las modalidades del martirio, analizando las acciones a través de las cuales se forman y desarrollan estas imágenes, las cuales incluyen tanto los gestos violentos en sí, como las consecuencias que conllevan para las víctimas. En particular, en el *Romancero Gitano* se encuentran varios poemas en que este tema es representado a través de la aniquilación del otro.

A este respecto, un claro ejemplo es el *Romance de la Guardia Civil Española*. Es posible dividir este largo poema en dos partes casi iguales. En la primera, desde el principio hasta el verso 72, se encuentra el desarrollo y el acercamiento de dos realidades distintas y opuestas: por un lado, la Guardia Civil y, por el otro, Jerez de la Frontera, ciudad representativa del universo gitano. Estos dos mundos entran en contacto en la mitad final del poema a través de un violento ataque a saco de los primeros a costa de la segunda. Lo que cabe subrayar es cómo ambas partes representan imágenes de martirio, aunque de manera diferente. En la primera, este sufrimiento está expresado a través de la “preparación” del martirio: o sea, aunque no sea presente ninguna amenaza real, se va formando un contexto de tensión y ansiedad a través de una serie de sugerencias de violencia. De esta manera, la presencia continua de un peligro sin origen concreto consigue desempeñar la misma función que las representaciones más didácticas del martirio, adelantando el sufrimiento que será explicitado sólo en otro momento. En la segunda, en cambio, la crueldad, hasta aquel momento sólo posible y teórica, se concreta en la destrucción de la ciudad gitana y la aniquilación de sus habitantes.

Las sugerencias de violencias de la primera parte están presentes desde el comienzo del poema, empezando por la inquietante descripción inicial de los militares:

Jorobados y nocturnos,  
por donde animan ordenan  
silencios de goma oscura  
y miedos de fina arena.  
Pasan, si quieren pasar,  
y ocultan en la cabeza  
una vaga astronomía  
de pistolas inconcretas. (p.150)

Aquí, estos hombres, que deberían representar la ley y el orden, están caracterizados por su habilidad de imponer silencio y miedo utilizando violencia y amenazas. De todas maneras, el peligro parece todavía distante, lejanía constatada en las pistolas, objetos claramente dañinos presentes en los pensamientos de estas personas (“ocultan en la cabeza”), que solo son una “vaga astronomía” inconcreta.

Luego, tenemos una larga descripción de una ciudad gitana, Jerez de la Frontera, viviendo una noche de fiesta. A pesar de esto, el imaginario positivo de las celebraciones está contaminado por una inquietud sin objeto ya desde los primeros versos:

¡Oh ciudad de los gitanos!  
¿Quién te vio y no te recuerda?  
Ciudad de dolor y almizcle  
con las torres de canela. (p. 151)

En este caso, el exotismo expresado por la canela y la oposición al negro de la Guardia Civil a través de su color amarillo-naranjado están balanceados por el verso anterior, en que la ciudad gitana está caracterizada por una doble imagen de sufrimiento (“dolor”) y muerte (“almizcle”, vegetal que se encuentra en los cementerios y, por lo tanto, muy a menudo usado como símbolo mortífero en las obras lorquianas). También, teniendo en cuenta el análisis de la pena negra desarrollado en el capítulo 1.1, cabe destacar como la ciudad gitana se caracteriza por dos elementos propios del sufrimiento típico de sus habitantes: es decir, un dolor constante y sin un origen concreto y una tendencia hacia la muerte que se convierten en rasgos definitorios de la existencia. Más allá, se perfila una descripción más concreta del estado de ánimo de Jerez de la Frontera y sus habitantes:

los gitanos en sus fraguas  
forjaban soles y flechas.  
Un caballo malherido,  
llamaba a todas las puertas.  
Gallos de vidrio cantaban  
por Jerez de la Frontera. (pp. 151-152)

Aunque no se dé todavía una amenaza concreta, las tres acciones descritas en estos versos testifican el estado de ánimo de los gitanos. En particular, los que deberían estar celebrando están, de hecho, construyendo armas en una fragua; el caballo, representante del instinto, ha sufrido una agresión e intenta avisar a los demás de un peligro todavía indefinido. Por último, los gallos, animales que siempre anuncian algo, son de vidrio, así que generan la idea de un sonido estridente e hiriente, como los fragmentos de vidrio.

Resulta interesante en este contexto desarrollar más el análisis de la imagen del caballo. Obviamente, resulta fácil entender su función de presagio negativo: moviéndose de casa en casa y usando su cuerpo como prueba, llama la atención sobre la inminente catástrofe. Aún más, el hecho de que esté “malherido” permite expandir el léxico del martirio al animal también; es decir, se puede encontrar en esta figura una representación más de aquel sufrimiento que se alarga en el tiempo y tiene como objetivo seguir hiriendo, transformando la muerte en el único horizonte posible aunque todavía no se haya materializado. Añadiendo un nivel más, si mantenemos la interpretación del caballo como elemento representativo del instinto y la unimos en la concepción de lo gitano como “inquieto y errante [...] el impulso libre, libertario, de la vida misma” (Rodríguez, 1978: 62), entonces se puede establecer un símil entre el caballo y la población gitana: de esta manera, el cuerpo del animal no sería un anuncio genérico de amenaza, sino un testimonio concreto y material de lo que pasará en el pueblo andaluz. En consecuencia, se puede también ya deducir quién serán los que perpetrarán el martirio, o sea, la Guardia Civil que representa “el orden, esa estabilidad fijadora que, simultánea y paradójicamente, ansía la vida también” (Rodríguez, 1978: 63)

A continuación, después de una descripción de la festividad que mantiene matices parcialmente amenazantes (“La media luna, soñaba [...] Agua y sombra, sombra y agua / por Jerez de la Frontera”, García Lorca, 2011: 153-154), llegamos al momento de máxima tensión. De hecho, esta primera parte acaba reestableciendo un paralelo entre los gitanos y la Guardia Civil. Por un lado, tenemos una invocación de piedad:

Apaga tus verdes luces  
que viene la benemérita.  
¡Oh ciudad de los gitanos!  
¿Quién te vio y no te recuerda?  
Dejadla lejos del mar  
sin peines para sus crenchas. (p.154)

Aquí, el narrador implícito hace una doble invocación. Primero, le pide a la ciudad que se esconda, que apague sus luces, que acabe la fiesta, para que los policías la ignoren. Luego, habla directamente con las figuras de la ley, pidiéndoles que dejen la ciudad en paz, que mantengan el mar (figura de muerte en el esquema metafórico lorquiano) lejos de ella, que acepten su libertad. Inmediatamente, tenemos la respuesta indirecta de la Guardia Civil:

Avanzan de dos en fondo  
a la ciudad de la fiesta.  
Un rumor de siemprevivas,  
invade las cartucheras. (p.154)

Los militares son insensibles a las peticiones expresadas antes y se concreta la amenaza presente desde el principio: la benemérita se está dirigiendo precisamente hacia la ciudad gitana. También, lo está haciendo llenando de muerte (“siemprevivas”, otra planta que se encuentra en los cementerios y por consiguiente conectada a la idea de la muerte) instrumentos que traen muerte (“cartucheras”).

La segunda parte del poema nos cuenta lo que pasa a la llegada de la Guardia Civil en la ciudad:

La ciudad libre de miedo,  
multiplicaba sus puertas.  
Cuarenta guardias civiles  
entran a saco por ellas. (p.155)

El ataque está definido por dos conceptos clave. Primero, la ciudad gitana está libre de miedo, no espera una agresión, está completamente abierta y de fiesta. Segundo, el objetivo de los guardias civiles es perpetuar un saco, robar dinero, es decir, una acción contra la ley que ellos deberían defender. Además, el ataque no es una rápida incursión, sino que se prolonga en el tiempo:

Tercos fusiles agudos  
por toda la noche suenan.  
[...]  
Pero la Guardia Civil  
avanza sembrando hogueras,  
done joven y desnuda  
la imaginación se quema. (p.156)

La larga duración de la violencia se hace relevante en cuanto establecemos un símil entre la ciudad y la población gitana en general. En este sentido, la quemadura conlleva varios niveles de imaginario martirizante: primero de todo, el fuego es un instrumento de martirio que a menudo está presente en las obras de Lorca (por ejemplo, en el *Martirio de Santa Olalla* que se analiza más adelante en este apartado). Aún más, si lo combinamos con el símil definido antes, la acción de prender fuego a los edificios de la ciudad señalaría un doble martirio de los gitanos y de los espacios en que viven. Por último, es importante considerar cómo esta violencia torturante es tan disruptiva que llega a aniquilar también la psique de estas personas, que jamás son capaces ni de desarrollar pensamientos. Así, el martirio está tan totalizado que consigue impedir a los gitanos cualquier expresión de libertad.

En las líneas sucesivas, el poeta se fija en un personaje específico, emblema de todos los gitanos muertos en el ataque:

Rosa de los Camborios,

gime sentada en su puerta  
con sus dos pechos cortados  
puestos en una bandeja. (pp. 156-157)

En estos versos, el martirio es encarnado por una mujer claramente gitana cuyo nombre ocupa una línea entera, subrayando una vez más su relevancia como emblema de toda una población. La imagen formada en los versos es extremadamente vívida y realística: una mujer llorando fuera de un espacio doméstico que ha sido violado (“Un vuelo de gritos largos / se levantó en las veletas”, García Lorca, 2011: 155) y que ya no puede ofrecer refugio. Además, descubrimos que ha sido una víctima concreta de martirio, como sus pechos han sido cortados y puestos en una bandeja (otra imagen presente también en el *Martirio de Santa Olalla*). El tipo de sufrimiento infligido tampoco es casual: efectivamente, podemos establecer una relación entre los pechos cortados, o sea la brutal violación de la identidad femenina, y la quemadura de la imaginación discutida antes. De hecho, las dos imágenes nos hablan de una cancelación total de los gitanos, tanto en los actos físicos como en los mentales, a través de dos acciones aniquiladoras de martirio. El detalle final de la posición de los pechos sobre una superficie fría y metálica (dos símbolos mortales más) nos confirma la muerte de facto, aunque no efectiva, de la mujer y, en consecuencia, de los otros habitantes.<sup>22</sup>

En el *Romance de la Guardia Civil*, se puede deducir la masculinidad de los policías desde el noveno verso de la poesía, cuando están definidos como “Jorobados y nocturnos” (García Lorca, 2011: 150); obviamente, si se considera el contexto socio-histórico de los acontecimientos narrados, también se puede dar por sentada esta característica. Aunque los motivos detrás las dos acciones puedan parecer distintos (en el *Romance de la Guardia Civil* no se encuentran referencias a gestos eróticos), se puede reconocer una raíz común en el deseo, por parte de las figuras masculinas, de control total sobre una figura femenina, declarado a través del aplastamiento de su identidad.

Agregado a lo anterior, una constante más en las representaciones de este martirio es la bandeja donde están puestos los pechos cortados. Esta imagen, se ha vuelto, en el caso de Santa Águeda, en “el elemento iconográfico que la distinga con claridad” (Fraile Martín y de la Fuente Lora, 2015: 151) y se retoma en la descripción de Rosa de los Camborios llorando “con sus dos pechos cortados / puestos en una bandeja” (García Lorca, 2011: 157).

Por último, también el simple hecho de representar estas escenas se puede entender como una reiteración de la violencia: en las palabras de Fraile Martín y de la Fuente Lora, “el cuerpo femenino es recreado y exhibido una y otra vez, es apropiado constantemente por y para el espectador” (Fraile Martín y de la Fuente Lora, 2015: 150). Es decir, poniéndonos en frente de estas obras, estamos repitiendo el mismo suplicio, usando (aunque por motivos totalmente diferentes) un cuerpo femenino ahora privado de su vitalidad generadora, reducido a un mero objeto de uso.

Los últimos diez versos relatan los momentos sucesivos al ataque de dos maneras distintas. Primero, tenemos la conclusión de la narración:

Cuando todos los tejados

---

<sup>22</sup> A estas alturas, considero importante conectar esta imagen de martirio a su uso en la iconografía clásica y, en particular, en las representaciones de la muerte de Santa Águeda. Primero de todo, cortar los senos implica “separar lo maternal y nutricio de lo femenino y sensual” (Fraile Martín y de la Fuente Lora, 2015: 150), eliminando cada sugerencia que no sea carnal: significa “enviar el cuerpo de la perdición al burdel, al uso, a la apropiación y a la destrucción” (Fraile Martín y de la Fuente Lora, 2015: 150).

Otro elemento relevante en estas escenas es la presencia de figuras masculinas. En el trasfondo bíblico, Águeda es martirizada “por su total negación ante los placeres de un hombre” (Fraile Martín y de la Fuente Lora, 2015: 151), es decir, por haber rechazado los avances de Quintianus, procónsul de Sicilia durante el reinado del emperador Decio.

eran surcos en la tierra,  
el alba meció sus hombros  
en largo perfil de piedra. (p.157)

La ciudad ha sido reducida a una ruina, solo se pueden ver casas derrumbadas y tumbas. Ni el alba, símbolo de renacimiento y nuevas posibilidades por excelencia en la obra lorquiana, es capaz de ayudar en esta situación, como encuentra solo los restos de una violencia desenfrenada. Luego, la descripción de la ciudad destruida está también expresada por el narrador implícito:

¡Oh ciudad de los gitanos!  
La Guardia Civil se aleja  
por un túnel de silencio  
mientras las llamas te cercan.

¡Oh ciudad de los gitanos!  
¿Quién te vio y no te recuerda?  
Que te busquen en mi frente.  
Juego de luna y arena. (p.157)

Los dos vocativos tienen dos funciones claramente distintas. El primero introduce una última descripción del movimiento de las Guardia Civiles, quienes fueron capaces de ejercer su fuerza (“por donde animan ordenan / silencios de goma oscura”, García Lorca, 2011: 150) y también siguen quemando (es decir, martirizando) la ciudad. Por otra parte, el segundo hace que el narrador se transforme en un personaje real del poema: este acto de muerte (“luna”) y miedo (“arena”) seguirá viviendo en sus recuerdos (“en mi frente”). También, podemos leer estas últimas líneas como un testimonio más del dolor que conlleva este acontecimiento, tan grande que daña también a quien solo lo relata.

El tema de la aniquilación encuentra su máxima expresión en el único poema del *Romancero* expresamente centrado en una escena de martirio, es decir el *Martirio de Santa Olalla*.

De hecho, ya desde su comienzo, este texto nos ofrece unas imágenes especulares a las encontradas en el Romance de la Guardia Civil:

Por la calle brinca y corre  
caballo de larga cola,  
mientras juegan o dormitan  
viejos soldados de Roma.  
Medio monte de Minervas  
abre sus brazos sin hojas. (pp.161-162)

El poema se abre con la imagen de un caballo que desempeña una función parecida a la del “caballo malherido” del otro texto: su movimiento descontrolado sirve como premonición de los acontecimientos trágicos sucesivos, pero su advertencia no es para unos personajes del texto, sino está directamente dirigida hacia el lector.

A continuación, encontramos otra vez unas figuras de orden que no están respetando sus funciones. De hecho, el título de esta primera sección del poema es “Panorama de Mérida”, colonia romana donde vivían los centuriones jubilados. De tal forma, los viejos soldados de Roma deberían gobernar la ciudad, pero están jugando y durmiendo, es decir, actuando contra la ley que teóricamente representan. En este sentido, son exactamente como la Guardia Civil de antes, aunque claramente mucho menos amenazantes y numerosos.

Centrándose en la figura del caballo, resulta relevante profundizar el paralelo con lo presente en el *Romance de la Guardia Civil*. Lo que más se destaca es la connotación de los dos animales: si lo de antes estaba “malherido”, lo de ahora es sin duda más vital y parece en medio de un movimiento de huida de la ciudad. Por lo tanto, si se mantiene el esquema de significados establecido antes, se puede imaginar cómo los dos caballos sirvan para adelantar el resultado del inevitable martirio: el primero representa un futuro de dolor y sufrimiento, materializado en la persona de Rosa de los Camborios y en las ruinas de Jerez de la Frontera. El segundo, en cambio, no parece relacionado con el ámbito del dolor, sino con lo del movimiento y del alejamiento. Por esta razón, se puede suponer su función como anticipador del destino de Olalla, es decir, su subida hasta el Paraíso que será analizada en los apartados sucesivos.

Las sugerencias de peligro se acumulan en los versos sucesivos a través de imágenes de violencia (“Noche de torsos yacentes / y estrellas de nariz rota”, García Lorca, 2011: 162), ruina (“aguarda grietas del alba / para derrumbarse toda”, García Lorca, 2011: 162) y blasfemias (“De cuando en cuando sonaban / blasfemias de cresta roja”, García Lorca, 2011: 162). En particular, esta última acción es la más estratificada en su significado. En un primer nivel, podemos leerla simplemente como una manera más de describir la tensión presente en este panorama nocturno. Luego, si añadimos la información de cresta roja, entendimos que son los centuriones los que pronuncian las blasfemias, subrayando una vez más como no sean capaces de representar la ley. Por último, considerando que el título del poema nos informa que la martirizada es una santa, pronunciar insultos contra dios (y, de hecho, contra lo que la santa representa) es una manera de anticipar el martirio que ya sabemos va a pasar.

Esta sección se concluye con unas primeras imágenes de la acción martirizante que se desarrollarán más en la segunda parte del poema. De todas maneras, antes de analizarlas, es importante tener en cuenta que la temporalidad de la escena de tortura de la santa es completamente fluida, como demostrado en esta primera representación:

Al gemir la santa niña,  
quiebra el cristal de las copas.  
La rueda afila cuchillos  
y garfios de aguada comba:  
Brama el toro de los yunques (p.163)

Aquí, las primeras dos líneas parecen indicar que el martirio ya ha comenzado: la mujer está gritando tan fuerte que puede romper copas de cristales. De todas maneras, esta imagen de sufrimiento incluye en sí misma otros significados metafóricos. Por un lado, la referencia al cristal de las copas se puede leer de manera parecida a los gallos de vidrio del *Romance de la Guardia Civil*, entonces volviéndose en una expresión de ansiedad; por el otro lado, las copas pueden también indicar las copas de la madrugada, así que los gemidos de la santa serían tan fuertes que pueden romper el cielo.

Al mismo tiempo, las tres líneas siguientes nos traen de vuelta en el tiempo, cuando todavía no había pasado el martirio y se estaban preparando los instrumentos que serían utilizados. De hecho, la descripción se fija en la afiladura de “cuchillos y garfios”, de los cuales se evidencia la “aguada comba”, casi anticipando el desgarrar de las carnes de la santa. Además, el toro de los yunques, imagen de violencia conectada a la muerte y al metálico, está bramando, como un animal salvaje viendo su presa sangrando. La compresión de tantas sugerencias violentas y sangrientas en tan pocas líneas adelantan un martirio cuyo objetivo es la aniquilación total de la víctima.

La segunda parte del poema es denominada El Martirio, pero, a través de otra elipsis temporal, solo podemos ver el resultado de las barbaridades infligidas a la mujer:

El Cónsul pide bandeja  
para los senos de Olalla.  
[...]  
Su sexo tiembla enredado  
como un pájaro en las zarzas. (p.164)

El primer nivel de supresión de Olalla es la destrucción de los elementos inherentes a lo femenino. La manifestación de este acto tiene un doble sentido: es algo material, físico, realizado con crueldad por una figura tan importante como El Cónsul; pero también es un acto psicológico que suprime la sexualidad de Olalla y la reduce a un animal diminuto rodeado por zarzas que le dañan. Más allá, encontramos los efectos más profundos de esta misma acción:

Por los rojos agujeros  
donde sus pechos estaban  
se ven cielos diminutos  
y arroyos de leche blanca. (p.164)

En estos versos, se aprende como cortar los pechos de Olalla significa también eliminar una maternidad en potencia, aniquilando una parte más de su persona. De hecho, lo que queda, es decir los “rojos agujeros”, testimonian esta opción negada: “cielos diminutos” de un universo que está desvaneciéndose y “arroyos de leche” blanca que podrían haber alimentado un niño recién nacido y, al contrario, nunca desembocaran.

En este punto del análisis del martirio, sin repetir lo que ha sido discutido en los apartes precedentes, se encuentran muchos elementos comunes al martirio de Santa Águeda y, por consiguiente, a lo de Rosa de los Cambrorios. Obviamente, la tortura infligida es la misma, así que serán iguales también los efectos que esta acción conlleva sobre su sexualidad y el ámbito de la maternidad.

Otro punto compartido es la presencia de una bandeja donde poner los pechos. Evidentemente, este objeto sigue siendo una referencia canónica a la iconografía religiosa, como también una sugerencia mortífera en el léxico lorquiano. Cabe subrayar también cómo esta acción se puede incluir en el ámbito de la ostensión discutido en el capítulo 1.1: la exposición pública del cuerpo martirizado (o, en este caso, de una parte) actúa como momento final y ápice de la violencia, en que se expresa la voluntad de que todos se enteren de lo que ha pasado.

Más aún, pensando en los autores físicos del martirio, se encuentra otra vez el tópico de la voluntad de control masculina sobre una figura femenina. Además, estableciendo una relación aún más directa con la anécdota bíblica, se destaca como a pedir los senos de Olalla sea un cónsul, un cargo parecido a lo de Quintianus, el verdugo de Águeda.

Luego, la destrucción de la persona de Olalla ocurre en el nivel espiritual:

Por el suelo, ya sin norma,  
brincan sus manos cortadas  
que aún pueden cruzarse en tenue  
oración decapitada (p.164)

Después de haber eliminado su feminidad, los romanos quieren privar a Olalla de su fe también. Específicamente, cortando sus manos, le impiden rezar, quizás la única forma en que podía soportar las violencias que estaba viviendo. No obstante, casi anticipándose otra vez a lo que pasará en la sección sucesiva, las manos todavía tienen la posibilidad de cruzarse, de pronunciar una oración decapitada por ya no están unidas al cuerpo de la santa.

Por último, la aniquilación llega al extremo con la quemadura del cuerpo de la mujer:

Mil arbolillos de sangre  
le cubren toda la espalda  
y oponen húmedos troncos  
al bisturí de llamas. (pp. 164-165)

Estos versos están cargados de significados que van más allá de la simple descripción del fuego ardiendo y de la sangre saliendo por la espalda de la martirizada. Empezando por la última línea, es interesante notar cómo el fuego tiene forma de un “bisturí de llamas”, así que se va formando una superposición y multiplicación de instrumentos de torturas. Luego, me parece también relevante subrayar cómo la santa parece oponerse activamente a su muerte en lugar de aceptarla pasivamente. En particular, su sangre forma “mil arbolillos”, es decir, una multiplicación masiva de un elemento vital, aunque diminuto y martirizado. Además, estas plantas se “oponen”, verbo que indica precisamente una lucha contra las llamas que deberían matar a Olalla. Sin embargo, ya se puede entender como está resistencia no salvará la vida de la santa: la presencia de sangre fuera del cuerpo es una imagen característica de las composiciones de Lorca y siempre simboliza la salida de la vitalidad del cuerpo.

Otro elemento que merece ser analizado es la representación de los centuriones que mataron la santa:

Centuriones amarillos  
de carne gris, desvelada,  
llegan al cielo sonando  
sus armaduras de plata. (p.165)

La descripción de estas figuras establece una conexión muy estratificada entre ellos y la muerte. Primero, están caracterizados por el amarillo, color típicamente asociado a la enfermedad, y el gris, que se refiere a sus carnes, testimoniando una falta de rubor vital. Segundo, están desvelados, sin sueño, una característica que, junto a la descripción inicial de estos mismos soldados (“mientras juegan o dormitan / viejos soldados de Roma”, García Lorca, 2011: 162), nos cuenta cómo solo se despertaron para matar, para producir muerte. Tercero, llevan armaduras (utilizadas en la guerra y de alguna manera conectadas a la muerte) que también son de plata, metal que muy a menudo tiene un significado de muerte en las obras lorquianas.

En la misma línea, manteniendo el paralelo con las figuras católicas, resulta interesante desarrollar el tema de la diferencia entre la santa que sufre las torturas y los apuntados a dañarle, es decir, “el contraste que genera la torpeza de los soldados al tomar contacto con la belleza serena de la mártir” (Fraile Martín y de la Fuente Lora, 2015: 155). Desde este punto de vista, podemos distinguir dos actitudes frente a la muerte: los romanos (y, en general, los que torturan) parecen estar siendo contagiados por una enfermedad, se dejan corromper por la sed de sangre y solo están satisfechos después haber matado a su víctima. Al contrario, las santas resisten a los impulsos mortales y, aunque sepan cómo van a acabar sus sufrimientos, siguen convencidas de su fe. Esto se expresa, en el caso de Olalla, con la imagen de sus manos cortadas que caen en posición de oración, pero también, entre los ejemplos bíblicos, con la inmovilidad de Santa Lucía<sup>23</sup>. En la tercera sección del poema, “Infierno y Gloria”, ya desde su nombre se establece una diglosia, que es precisamente la que se ve entre los últimos dos tópicos analizados. Por un lado, tenemos el Infierno, o sea Mérida, la ciudad terrena habitada por los centuriones que viven en la muerte. Por el otro lado, hay la Gloria,

---

<sup>23</sup> Bíblicamente, Lucía había sido condenada a ser arrastrada por una cuadruga, pero se quedó inmóvil gracias a la protección de su espiritualidad (Fraile Martín y de la Fuente Lora, 2015: 155).



la consecuencia de la heroica oposición de Olalla a su martirio. Además, la característica más evidente de esta sección es la ralentización del ritmo acelerado de las otras dos partes:

Nieve ondulada reposa.  
Olalla pende del árbol.  
Su desnudo de carbón  
tizna los aires helados. (p. 165)

La desaceleración se concreta ya desde los primeros dos verbos, reposar y pender, como ambos indican una falta de movimiento. Adicionalmente, la presencia de la nieve ondulada funge de manta que cubre el paisaje y permite reposar al cuerpo destruido de la santa. Además, si consideramos la nieve como elemento blanco y frío (conectado, entonces, con el ámbito de la muerte), podemos también reconocer una descripción de Mérida como una ciudad caracterizada por la presencia de la muerte. Concluyendo el análisis de este elemento atmosférico, su color blanco crea un contraste cromático con el rojo de la sangre omnipresente en la sección precedente. Hablando de contrastes cromáticos, el cuerpo carbonizado de Olalla establece una clara oposición al blanco de su entorno. Más que ser el simple y obvio resultado del martirio sufrido, el hecho de que el desnudo de la mujer sea del color exactamente contrario a lo del mundo a su alrededor nos enseña cómo ya no pertenece a esta realidad de sufrimiento y tormento.

La caracterización de Mérida como lugar infernal continua en los versos sucesivos:

Negros maniqués de sastre  
cubren la nieve del campo  
en largas filas que gimen  
su silencio mutilado. (p.166)

En un nivel superficial, la escena representa simplemente unas personas velando a la santa muerta. Más en detalle, estas figuras están descritas de una manera deshumanizante (“negros maniqués de sastre”) y realizando un movimiento en largas filas que, si consideramos Mérida parecida al infierno, recuerda lo de los condenados en la *Divina Comedia* de Dante Alighieri. En este contexto, el “silencio mutilado” sería tanto el de la santa (mutilada en su martirio) como el de la población, quienes han sido privados de su única esperanza de salvación y, por lo tanto, gimen.

Sucesivamente, Olalla se vuelve “blanca en el árbol”, pero inferimos inmediatamente, desde la descripción de su cromatismo, que su blancor es algo distinto de lo de su entorno:

Una custodia reluce  
sobre los cielos quemados,  
entre gargantas de arroyo  
y ruiseñores en ramos.  
¡Saltan vidrios de colores!  
Olalla blanca en lo blanco.  
Ángeles y serafines  
dicen: Santo, Santo, Santo. (p.166)

El blanco de la santa es lo celestial de su ascensión, que le hará subir sobre los cielos quemados, imagen que subraya una vez más la expansión de los efectos del martirio a todo lo que rueda la figura de la santa. El movimiento vertical, acompañado por imágenes vitales (“gargantas de arroyo / y ruiseñores en ramos”, García Lorca, 2011:166) y coros celestiales, llega hasta el cielo, donde Olalla es “blanca en lo blanco”, es decir, finalmente ha llegado al Paraíso, a la Gloria. La distinción entre el blanco celestial y el de la nieve anterior se realiza en la conexión del primero con vidrios de

colores, representación de un amanecer que ya no es grietas del alba ni copas quebradas por los gritos de la santa niña como en las descripciones al principio del poema.

En conclusión, es posible reconocer un hilo conductor entre todas estas imágenes de aniquilación. Obviamente, uno de los elementos distintivos es la violencia desmesurada de estos actos, a menudo conectados con la acción de quemar, que conlleva una idea primitiva de poder absoluto sobre la otredad. Al mismo tiempo, ninguna de estas acciones bárbaras parece conseguir su objetivo. En el *Romance de la Guardia Civil*, aunque Jerez de la Frontera sea destruida y convertida en ruina, el poeta nos avisa que sigue viviendo en sus recuerdos (“¡Oh ciudad de los gitanos! / ¿Quién te vio y no te recuerda?”, García Lorca, 2011: 157) y también se ofrece como narrador de su historia (“que te busquen en mi frente”, García Lorca, 2011: 157). Análogamente, en el *Martirio de Santa Olalla*, encontramos dos instancias de resistencia por parte de la santa, una más espiritual (“brincan sus manos cortadas / que aún pueden cruzarse en tenue / oración decapitada”, García Lorca, 2011: 164) y la otra más corporal (“Mil arbolillos de sangre / le cubren toda la espalda / y oponen húmedos troncos / al bisturí de llamas”, García Lorca, 2011: 164-165). También, en el segundo poema, la ascensión final de Olalla parece ser un triunfo definitivo de la santa sobre los soldados romanos: aunque hayan intentado destruir hasta la última molécula de su persona, ella consigue subir hasta el Paraíso, liberándose de la dimensión terrenal de angustia y sufrimiento.

## 2.2: Martirio como norma social aceptada

A continuación, se analizará la caracterización del martirio en el contexto ciudadano: de manera opuesta a los que se acaban de describir, en el *Poeta en Nueva York* este tipo de sufrimiento ya no va conectado con grandes acontecimientos ejemplares, sino que se inserta en la cotidianidad de los sujetos que viven bajo el yugo del capitalismo. En particular, en este capítulo, el enfoque se traslada de la representación de la vida en esta sociedad (que ha sido el tema del capítulo 1.2) a enseñar cómo estas condiciones sean algo que afecta la entereza de la realidad neoyorquina, hasta convertirse en algo que se da por sentado.

Un claro ejemplo de esta situación es el poema *Asesinato (dos voces de madrugada en Riverside Drive)*:

¿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 deja de moverse.  
¿Cómo, cómo fue?  
Así  
¡Déjame! ¿De esa manera?  
Si.  
El corazón salió solo.  
¡Ay, ay de mí! (p. 139)

El texto representa de manera muy sencilla “una breve y agitada conversación entre dos personas alarmadas por un hecho que no se expresa en el diálogo, aunque quizás ya lo conocemos por el título” (García, 2014: 140). Esto es un acontecimiento real, la muerte presente en la cotidianidad de Nueva York: como expresado por García (2014: 139), “podría pensarse en otras posibilidades, pero el autor ha indicado dos voces. Se trata de dos voces que se oyen en un lugar llamado Riverside Drive”. Lo que cabe destacar es cómo no hay ningún elemento fantástico en este relato: es decir, aunque es obvia la presencia de un cierto nivel de ficción poética, tanto las personas que interactúan como sus palabras son verosímiles y llegan a ser posibles representaciones de la realidad en el momento en que son insertadas en un espacio físico que existe efectivamente. Dicho de otro modo, la presencia de un entorno real (Riverside Drive es de verdad una calle en Nueva York) hace que la conversación adquiere un matiz de realismo: en este sentido, también la muerte que se encuentra expresada en las palabras de las dos personas se vuelve verosímil; aún más, llega a ser un acontecimiento realmente creíble si se considera cómo el contexto ciudadano en que se desarrolla la acción se caracteriza por la muerte y el sufrimiento que forman parte de la sociedad capitalista. Claramente, todas estas consideraciones pueden parecer triviales, y acaso también serlo, y exactamente este es el punto del poema: no hay un relato de la eterna oposición entre gitanos y guardia civil, ni la épica descripción de la ascensión de una santa, sino la vida de cada día, en que hasta la muerte ha llegado a ser trivial, mundana.

De todos modos, aunque breve, el poema se puede dividir en dos partes: en la primera, una de las voces “pregunta “¿Cómo fue?” (el asesinato) y la segunda, acaso la del asesino, describe el crimen” (García-Posada, 1981: 314). Luego, la segunda se abre con la reiteración de la pregunta (“¿Cómo, cómo fue?”) y la respuesta “Así” del supuesto asesino: “a partir de aquí, es dable pensar que el juego de preguntas y respuestas es culminado por un nuevo asesinato, el que comete el narrador

del primero” (García-Posada, 1981: 314). En este sentido, ya antes de analizar el contenido del poema, encontramos varios niveles de muerte y sufrimiento: está el acontecimiento real, o sea el asesinato que pasó y se describe en la primera parte, luego el relato de una de las dos voces, quizás la del criminal mismo, sobre este evento y, por último, la realización de otro homicidio más. Referido a este último, se subraya cómo está presente en el texto de manera muy parecida a una cobertura en vivo: el modo en que está expresado el sufrimiento de la persona muriendo hace que el lector imagine a García Lorca mismo viendo y reportando por escrito la escena. Esto permite añadir una connotación de Nueva York como ciudad en que la muerte y el martirio realmente están insertados en la vida cotidiana, en que la sociedad está caracterizada por esta presencia. En este sentido, un homicidio está tan normalizado que se puede contar en pocas palabras: sufrir, morir e infligir muerte forman parte de la cotidianidad, no son eventos raros ni mágicos: no se encuentra por ningún lado la fascinación de la muerte fértil y productiva que viven los gitanos de Andalucía.

Considerando ahora la descripción del homicidio, resulta interesante la doble imagen de sufrimiento no letal presente: primero, hay una “uña que aprieta el tallo”, o sea una expresión de dolor a través de un elemento que daña sin poder llegar a cortar nunca; de esta manera, sigue hiriendo pero sin causar consecuencias letales. Luego, está el alfiler, cuya interpretación se puede considerar igual que la de las agujas comentada antes. Lo que se destaca en este caso es cómo el enfoque de su representación está en la profundidad a que puede llegar, el tamaño aniquilador del martirio que puede infligir, opuesto al objeto en sí: este instrumento puede llegar hasta las “raicillas del grito” aunque sea diminuto, sutil. Sobre este tópico, García-Posada, en su análisis del uso de los diminutivos en el *Poeta en Nueva York* (1981: 296), subraya cómo “el alfiler acabará hasta con las últimas causas, las más pequeñas, las más insignificantes: también las delicadas, tiernas raíces de la vida”. Si a este análisis de las herramientas se añade la consideración anterior sobre la normalización de la muerte en el contexto neoyorquino, se obtiene un panorama aterrador: el martirio que la sociedad capitalista acepta como narración de la vida cotidiana es, de hecho, un dolor tan profundo que llega perforar y destruir el origen de la vida, su raíz. Además, está administrado de una manera que dificulta reconocerlo y verlo: esta infinita potencialidad hiriente se resume y disfraza como objeto pequeño, ignorable hasta que ya ha llegado a las “raicillas del grito”. La naturalidad de la muerte también se encuentra en la ausencia total de menciones al cuerpo humano: este de hecho, solo se encuentra escondido detrás de dos complejas metáforas, subrayando la irrelevancia de las personas, que ya están acostumbradas a ser explotadas, sufrir y morir cada día. La primera metáfora es la “identidad mar = cuerpo” (García-Posada, 1981: 268), que es la “equivalencia básica” (García-Posada, 1981: 268) de una “larga metáfora continuada” (García-Posada, 1981: 268) que se origina de la interpretación del mar como vida (entre los otros significados que puede tener en el *Poeta en Nueva York*). La otra tiene su punto de partida en las “raicillas del grito” y está oculta detrás varios niveles referenciales, desarrollados en la explicación de García-Posada: “Esta imagen implica la consideración del “grito” como árbol, equivalencia a la que Lorca llega por una transferencia metonímica de la metáfora arbórea del cuerpo humano”. (p. 268).

Entonces, si se considera el árbol como metáfora del cuerpo humano, las “raicillas” son la parte más diminuta y profunda de lo que permite alimentarse y, por extensión, sobrevivir. Por consiguiente, llegar a dañar esta parte de la persona significa quitarle el acceso a lo fundamental para vivir, destruir su posibilidad de vida futura. En este sentido, perforar hasta llegar al origen del grito significa también llegar al origen del cuerpo humano, de su fundamento. De hecho, esta acción se cumple en la segunda instancia de homicidio: puesto que tenemos la seguridad de que los dos eventos sangrientos acontecen de la misma manera (“¿De esa manera? / Si”, García Lorca, 2022b: 139), cuando se reitera, se añade también “El corazón salió solo”, subrayando cómo el alfiler ha llegado

hasta el núcleo concreto de la vida humana con facilidad, tanto que no es para nada difícil removerlo de su posición en el pecho. Además, cabe destacar cómo esta misma simbología de la muerte que penetra el cuerpo humano se encuentra también en otras obras lorquianas. En particular, en *Bodas de Sangre*, la luna (que ya ha sido ampliamente discutida como símbolo mortal), a lo largo de su canción, expresa varias veces el deseo de entrar en un cuerpo humano, buscando su calor vital para apagarlo:

¡Dejadme entrar! ¡Vengo helada  
por paredes y cristales!  
¡Abrir tejados y pechos  
donde pueda calentarme!  
[...]  
¡Que quiero entrar en un pecho  
para poder calentarme!  
¡Un corazón para mi!  
¡Caliente, que se derrame  
por los montes de mi pecho;  
dejadme entrar, ¡ay, dejadme!  
[...]

Mis rayos  
han de entrar de todas partes (García Lorca, 1983: 77)

La presencia de la muerte en la vida de los neoyorquinos se hace generalizada en el poema *Muerte*, que empieza con un elenco de transformaciones caracterizadas por el sufrimiento:

¡Qué esfuerzo!  
¡Qué esfuerzo del caballo  
por ser perro!  
¡Qué esfuerzo del perro por ser golondrina!  
¡Qué esfuerzo de la golondrina por ser abeja!  
¡Qué esfuerzo de la abeja por ser caballo! (p. 169)

El texto se abre con una exclamación de agotamiento cuya reiteración subraya su constancia en el tiempo y, por consiguiente, la intensidad de este sentimiento. De hecho, esta línea se parece a la primera del (*Romance d)el Emplazado*:

¡Mi soledad sin descanso! (García Lorca, 2011: 144)

Más aún, la insistencia sobre la presencia de una fuente de sufrimiento que en todos momentos ejerce su influencia se puede conectar con el insomnio del Amargo que, de hecho, desempeña el mismo papel: crear una condición de lenta agonía martirizante que envuelve la realidad en una capa de dolor. En la misma línea, es posible establecer una conexión con otro tópico central del *Romancero Gitano*, es decir, la búsqueda constante: a este respecto, ya se han mencionado tanto ejemplos de movimiento concreto, como lo de Soledad Montoya en el *Romance de la pena negra*, como de espera inmóvil, representada por la niña amarga del *Romance sonámbulo*. En cambio, en este caso, “los seres se esfuerzan por perder su forma, su identidad, en huir de sí mismos para transformarse en otros ajenos” (Vázquez, 1992: 146).

De todos modos, es importante subrayar unas diferencias sustanciales entre este poema y los dos presentes en el *Romancero Gitano*: primero, el dolor que vive el protagonista emplazado es algo solitario, que no puede compartir con los demás, mientras que los animales del poema neoyorquino actúan como representantes de conceptos más largos, que caracterizan cada habitante de la ciudad. De hecho, empezando por el caballo, este animal es “movimiento, fuerza ciega” (García-

Posada, 1981: 166), instinto puro que intenta volverse perro, es decir, una versión más domesticada y socialmente aceptable del impulso. Luego, el perro quiere volverse golondrina, transformarse en un ser aéreo y, por lo tanto, libre de moverse como quiera<sup>24</sup>. A continuación, la golondrina quiere ser abeja, o sea un insecto que puede volar libre y también es pequeño, perfecto. Además, este insecto conlleva una simbología extremadamente positiva ya desde la antigüedad, puesto que “la abeja y con ella su producto, la miel, fueron sagradas en tiempos prehistóricos. Más tarde, en una época histórica, se consideró a la abeja como un símbolo de rectitud y pureza en la vida terrena, y, tras la muerte, de resurrección y de inmortalidad” (Fernández Uriel, 1988: 206)<sup>25</sup>. Por último, la abeja vuelve a ser caballo, quiere acabar con este artificio y volver a ser instinto sincero y natural. Entonces, se entiende cómo se va delineando un círculo vicioso de “esfuerzo del caballo por ser caballo” (Vázquez, 1992: 146): todas estas supuestas transformaciones sólo producen dolor (ya que son el resultado de un descontento por la condición presente) y no hay un verdadero desenlace, seguirán sin tener posibilidad de desembocar, porque “tan doloroso como la destrucción, es el hecho de las metamorfosis, las sucesivas transformaciones de los seres, que, negando su propia identidad, buscan desesperadamente ser otros. La búsqueda comienza y concluye en un ciclo de pesadilla que se cierra sobre sí mismo” (García-Posada, 1981: 242). Este rasgo es precisamente la segunda diferencia con los textos del *Romancero*: de hecho, las búsquedas de Soledad Montoya y de la niña amarga causan frustración porque son infinitas, nunca acabarán y las dos mujeres nunca podrán encontrar lo que les falta. Al revés, en el contexto ciudadano de Nueva York, la búsqueda constante causa frustración porque ya se sabe su conclusión: es decir, siempre se regresará al punto de partida, donde siempre va a empezar otro ciclo más de sufrimientos inútiles. En los versos siguientes se establece una contaminación generalizada de elementos positivos por simbologías de martirio y sufrimiento:

Y el caballo,  
¡qué flecha aguda exprime de la rosa!,  
¡qué rosa gris levanta de su belfo! .  
Y la rosa  
¡qué rebaño de luces y alaridos  
ata en el vivo azúcar de su tronco!  
Y el azúcar  
¡qué puñalitos sueña en su vigilia!  
Y los puñales diminutos,  
¡qué luna sin establos, qué desnudos,  
piel eterna y rubor, andan buscando! . (p. 169)

Esta cadena de imágenes negativas empieza por la figura vital del caballo: en este contexto, se asocia a la “rosa”, expresión de amor y juventud<sup>26</sup>, puesto que “el caballo es también *símbolo*

---

<sup>24</sup> La descripción de los seres aéreos como representantes de la libertad opuesta al agobiante panorama ciudadano es la misma de la desarrollada en el análisis del poema *Norma y paraíso de los negros* en el capítulo 1.3.

<sup>25</sup> Lorca también usa la abeja en este sentido uber-positivo en otros poemas en el *Poeta en Nueva York*. En particular, en *Vaca*, la vaca, “que es siempre símbolo positivo” (García-Posada, 1981: 167), sacrificada tiene “hocico de abejas” (García Lorca, 2022b: 164), rasgo que subraya y amplifica el valor positivo del animal, constantemente sacrificado la sangrienta cotidianidad neoyorquina.

<sup>26</sup> “Y con el rosa de Romeo y Julieta / iré a Santiago” (*Son de negros en cuba*, García Lorca, 2022b: 218). García-Posada (1981: 75) interpreta estos versos subrayando cómo el yo poético quiere ir “a Santiago “con el rosa” de Romeo y Julieta, el color del traje de los amantes [...], pero también un conocido símbolo amoroso”.

*erótico*" (García-Posada, 1981: 166). En este sentido, entonces, lo que sale de este sentimiento en el contexto ciudadano es un elemento de martirio amplificado en su potencialidad hiriente: no solo es una flecha, que obviamente ha sido usada muy a menudo en la iconografía del martirio, sino también está "aguda", puede punzar y perforar fácilmente la carne humana. De esta manera, se expresa la sencillez con la que se puede dañar en este contexto, formando un concepto parecido a lo del "alfiler" presente en el poema anterior. Luego, levantando su belfo, la rosa se queda sin color y se vuelve gris, ha sido privada de su connotación positiva de vitalidad: en cambio, su color ahora es lo mismo de la "carne gris, desvelada" (García Lorca, 2011: 165) de los "centuriones amarillos" (García Lorca, 2011: 165) que martirizan a Santa Olalla en el *Romancero Gitano* y que van caracterizados por su estrecha relación con la muerte. A continuación, el punto de vista se acerca y se centra en la rosa: su tronco consta de una doble simbología positiva, un "vivo azúcar" que es vida y dulzura en el medio del *continuum* de dolor de Nueva York. De todos modos, dentro de esta cáscara hay una múltiple negación de esta misma simbología: primero, la luz podría ser un elemento positivo, pero también es "luz metálica [que] ataca a la oscuridad natural de la noche [...] el esplendor inocente, cálido de la noche" (García-Posada, 1981: 102). Además, en el contexto ciudadano de Nueva York, las luces son las de las casas y de los edificios donde se desarrollan las vidas deshumanizadas de los habitantes. De hecho, en la que se llegaría a llamar *city that never sleeps*, las personas se quedan despiertas toda la noche (dejando, obviamente, encendidas las luces de sus cuartos), para trabajar, es decir, viviendo el martirio típico de la sociedad capitalista<sup>27</sup>. Segundo, hay unos "alaridos", ruidos producidos por las vacas, que son "siempre un símbolo positivo, una especie de paradigma constante del sacrificio" (García-Posada, 1981: 167). Sin embargo, los sonidos producidos por estos animales son unos gritos aterrorizados, que conllevan dramatismo y sufrimiento<sup>28</sup>, y que testifican una vez más el carácter hiriente de la metrópoli. En seguida, se ve como también el azúcar mismo no es positivo como se podía imaginar anteriormente: de hecho, sueña "puñalitos", herramientas de martirio diminutos y multiplicados, estableciendo una clara conexión con el sufrimiento escondido bajo este elemento disfrazado por favorable. En este sentido, se establece un hermanamiento entre la tensión vitalista juvenil, representada por la rosa con su tronco de "vivo azúcar", y la muerte, puesto que "la metonimia pura existe. No deja de ser curiosa la persistencia con que el poeta la asocia con la muerte y sus símbolos metálicos: alfileres o puñales" (García-Posada, 1981: 253). Es decir, en Nueva York no puede existir un contexto de expresión de sentimientos puros y positivos: la única vida que se puede vivir es la que impone el capitalismo y, por consiguiente, todo se contamina con el dolor y las sugerencias mortales que este tipo de sociedad conlleva. Luego, la violencia llega a su ápice en los últimos versos, los que expresan los objetivos de estos puñales, subrayando una vez más hasta que punto la existencia en Nueva York es dolorosa. Estas hojas van buscando "luna sin establo", es decir, una versión famélica de la representación por excelencia de la muerte en la poesía lorquiana. De hecho, el cuerpo celeste está libre de establos, o sea, los lugares donde albergan y buscan protección los animales sacrificiales como las vacas mencionadas antes. De esta manera, quiere encontrar víctimas, derramar sangre y producir dolor: en este sentido, cabe destacar cómo hay una "configuración de la luna como Diana cazadora (de hombres)" (García-Posada, 1981: 287). En segundo lugar, los puñales buscan "desnudos", es decir, un cuerpo en que clavarse fácilmente, creando una sencilla imagen de

---

<sup>27</sup> Se puede establecer aquí otro paralelo con el insomnio martirizante que vive el Amargo emplazado en el *Romancero Gitano*.

<sup>28</sup> Este tópico se encuentra en el poema *Vaca*, en que el animal es matado y cuyo "alarido blanco puso en pie la mañana" (García Lorca, 2022b: 164), subrayando el dramatismo del sonido a través de su color mortífero y su capacidad de despertar el mundo.

intención martirizante. Por último, se ve cómo estos instrumentos “no cesan su afán de matar el deseo [...] simbolizado en el oxímoron *piel eterna*” (Vázquez, 1992: 147): quieren desgarrar la piel joven y su “rubor”, el vitalismo que la juventud conlleva, destacando otra vez el efecto de la mentalidad capitalista sobre los instintos y los sentimientos de estas personas. En resumen, toda esta sección del poema se centra en la martirización del instinto y del deseo: en la agobiante realidad de Nueva York, no se encuentra espacio para desarrollar pasiones auténticas y positivas. Esto contribuye a la transversalidad del dolor en este contexto: la generalización y aceptación forzada de un modo de vivir que implica sufrir no se refiere solo a cuanto esto es presente en la cotidianidad de las personas, sino también a cuantos ámbitos de la misma consigue volver hirientes. Es decir, si *Asesinato* nos presenta como la muerte y el martirio sean tópicos que no es raro hablar una noche cualquiera en Nueva York, *Muerte* exprime como tampoco sea extraño que estos dos temas contagien también el espacio íntimo y privado de los ciudadanos neoyorquinos.

Los últimos versos condensan lo que se ha discutido anteriormente centrándose en el yo poético:

Y yo, por los aleros,  
¡qué serafín de llamas busco y soy!.  
Pero el arco de yeso,  
¡qué grande, qué invisible, qué diminuto!  
sin esfuerzo. (p. 170)

Ante todo, se destaca una inmediata representación de la tensión presente en esta escena a través de la posición “por los aleros” del sujeto, ya que “los aleros, por otra parte, son símbolo de muerte” (García-Posada, 1981: 289): de hecho, cabe destacar cómo se parecen a otras ambientaciones altas presentes en las obras lorquianas, como las “altas barandas” del *Romance Sonámbulo* o los “aleros” y la “terrace” donde se mueve Tamar en *Thamar y Amnón*, que contribuyen a crear una expectativa negativa sobre lo que va a pasar. Luego, es relevante subrayar cómo tampoco los seres humanos pueden escapar de esta “desintegración sin sentido [...] proceso de desintegración universal” (García-Posada, 1981: 243), en que “todas las formas huyen de sí mismas” (García-Posada, 1981: 243) sin llegar a realizar alguna transformación en concreto. De hecho, “al igual que en la primera sección, el caballo transformándose acaba por encontrarse con él mismo otra vez, en un ejercicio estéril” (Vázquez, 1992: 147): es decir, el yo poético “busca” algo “por un impulso voluntario, bien desde la acción destructora que la vida ejerce sobre nosotros”, aunque “si nos convertimos en otro ser, morimos” (García-Posada, 1981: 243), y acaba afirmando que ya es lo que quiere encontrar, subrayando una vez más la inutilidad de este movimiento autodestructivo. Se destaca también cómo su transformación en “serafín de llamas” confirma como “el infierno de la ciudad y el del “más allá” están conectados entre sí. Y el poeta mismo aparece transmutado en su ángel o demonio” (García-Posada, 1981: 288-289). Se vuelve en un “ángel abrasado por un amor imposible, también Ícaro del sentimiento” (García-Posada, 1981: 289), que sufre la negación de los impulsos vitales que se acaba de comentar, viviendo una realidad ciudadana en que la pasión está inevitablemente entrelazada con el dolor y el martirio. También, es posible analizar esta representación del yo poético mediante el imaginario del martirio: de hecho, su connotación “de llamas” nos transmite la representación de un ser humano quemado. En este sentido, se parece al martirio infligido a Santa Olalla: los dos personajes aparecen atormentados y heridos por el fuego en una condición de martirio que se alarga en el tiempo. Sin embargo, hay una diferencia muy relevante entre los dos: si el poema del *Romancero Gitano* acaba con la ascensión de Olalla y su llegada al paraíso, en el agobiante panorama neoyorquino la narración se concluye con una descripción de la muerte, puesto que el “esfuerzo” -aparentemente “la vida” - cesará cuando se oponga a la “muerte”, “sin esfuerzo” (Vázquez, 1992: 146). De hecho, “el arco de yeso” es la



representación de la conclusión de la vida, ya que es un elemento blanco y rígido (dos características muy a menudo conectadas con la muerte en la poesía lorquiana) y también porque forma parte de “una serie de símbolos cuya misión es indicar el paso de un mundo a otro, o bien servir de escenario sombrío” (García-Posada, 1981: 288). En la misma línea, resulta evidente la importancia de la descripción de la muerte a través de las cuatro características presentes. Ante todo, es “grande”, no en su dimensión o extensión (características negadas en los dos adjetivos sucesivos), sino en su importancia: es un momento central de nuestra existencia, aunque indique su fin. Luego, es “invisible”, en el sentido de que retoma la concepción del sufrimiento bajo la dictadura de la moneda: cada día las multitudes están martirizadas y heridas por el sistema capitalista, pero nunca de una manera fatal. En consecuencia, se acostumbran a cantidades cada vez mayores de dolor, hasta que llegan a morir sin darse cuenta de lo que acaba de pasar: la muerte ha sido invisible, estaba en el fondo de la vida cotidiana pero nadie tenía la posibilidad de verla o el tiempo de prestarle atención. En la misma línea, haciendo referencia al tema de la búsqueda dolorosa que se desarrolla en el texto, cabe destacar el análisis de Vázquez sobre esta característica: “no son suficientes las continuas metamorfosis, la dispersión y el ocultamiento en otras formas, la constante búsqueda de una naturaleza estable, en las apariencias del uno y del otro, porque ésta no existe. Y la muerte solo interrumpe ese movimiento ciego” (1992: 150). Lo que más se señala es el rol fundamental de la muerte en la vida deshumanizada de Nueva York: su función es la de acabar el sufrimiento sin desenlace de las personas que siguen buscando una forma diferente. En este sentido, hay una perversión de la vida en sí, puesto que su fin último ya no es sobrevivir, sino acabar con “ese movimiento ciego”: la contaminación y difusión de un estilo de vida no sostenible para los seres humanos ha llegado al punto en que es preferible morir que seguir sufriendo cada día. Añadido a esto, también es “diminuta”: a pesar de su importancia, realmente no es más que un instante a lo largo de la vida del individuo. Aún más, en el panorama de Nueva York, la muerte ya no tiene el poder encantador y productivo que le caracteriza en el *Romancero Gitano*, sino es la simple y rápida conclusión de una vida martirizada bajo “la esclavitud dolorosa de hombre y máquina juntos” (García Lorca, 2021: 195). Por último, su rasgo más importante es la falta de “esfuerzo”: esta transformación es la única que se realiza sin dificultades, sin sufrimiento y, no por casualidad, es la que acaba con la vida. En este sentido, a través de la representación de su opuesto, el poeta efectivamente nos habla de la condición general de la vida de los ciudadanos americanos: en este momento histórico, sus existencias no tienen algún horizonte positivo, no hay posibilidad de romper la cadena infinita de esclavitud. La vida de cualquier persona tiene los rasgos que se acaban de describir y esta cotidianidad deshumanizante ha sido normalizada hasta el punto de que solo un extranjero de otro país se escandaliza y grita para empezar una revolución: esto se destaca en el *Grito hacia Roma* analizado antes pero también en otros poemas, como *Nueva York (Oficina y Denuncia)* en que el poeta repite la frase “yo denuncio” y se ofrece como víctima sacrificial para luchar contra el capitalismo (García Lorca, 2022b: 189). En todos estos casos, no hay participación de la población alrededor de Lorca mismo: él les llama, les invita a rebelarse, pero nunca hay un apoyo explícito, casi testimoniando como esta visión sea posible sólo si todavía no eres parte de este sistema tan sólido y establecido que, aunque sea una máquina de muerte, se ha vuelto en el estándar social. En conclusión, considero interesante hacer un comentario sobre la estructura de círculos concéntricos del poema y su función como un nivel más de descripción de la vida en la ciudad americana. De hecho, se puede entender la cadena infinita de metamorfosis discutida al comienzo de este análisis como un círculo que sigue renovándose continuamente a lo largo de la existencia de cada persona en este contexto. En este sentido, cada individuo sigue pasando por estas etapas, impulsado por la frustración y el dolor que siente en ser lo que es, sin darse cuenta que siempre se mueve en el mismo espacio cerrado. Este círculo más diminuto se inserta en el medio de uno más

grande: es decir, lo que empieza con la declaración inicial del poema (“¡Qué esfuerzo!”, García Lorca, 2022b: 169) y acaba con la final (“sin esfuerzo”, García Lorca, 2022b: 169). Estas dos frases establecen los polos opuestos de este poema: por un lado, está la fatiga de ser vivos, del tener que seguir existiendo en una realidad que ya no está ni hecha ni pensada para permitir la sobrevivencia humana, es decir, el agobiante contexto neoyorquino. Por el otro, se encuentra la facilidad con la que se muere, un desaparecer que es alivio que acaba una realidad martirizante. Es interesante también notar cómo las exclamaciones relativas a la vida tienen todas puntos exclamativos, casi subrayando la intensidad del esfuerzo necesario para seguir viviendo; por otro lado, la conclusiva no tiene puntuación y parece expresar el abandono total del sujeto a su destino mortal. Al mismo tiempo, esta distinta manera de manifestar las emociones nos ofrece un sentido de direccionalidad: la existencia bajo el capitalismo empuja a deslizar lentamente desde la frenética vida cotidiana hacia la tranquilidad mortífera del “arco de yeso”. En resumen, *Muerte* ofrece una imagen compleja y completa de la vida deshumanizada de las ciudades industrializadas americanas: de hecho, la vida es un grande círculo de lento declive que tiene como único desenlace la muerte, que se vuelve deseable, ya que permite acabar con el infinito martirio cotidiano. Este último está representado por un círculo más pequeño, pero infinito, de transformaciones dolorosas que nunca desemboca en una forma estable, sino obliga a las personas a vivir en una dimensión de sufrimiento constante de la que se puede salir solo muriendo.

## 2.3: Más allá del martirio

En esta sección se analizarán las partes finales de los textos incluidos en los dos poemarios, con el objetivo de delinear las perspectivas futuras que representan, sean ellas una continuación del martirio actual o una esperanza de cambio.

Los primeros poemas que considero relevantes discutir son los que abren los dos poemarios (es decir, *Romance de la luna luna* en el *Romancero Gitano* y *Vuelta de paseo* en el *Poeta en Nueva York*) y, en particular, cómo sus versos finales introducen los universos que serán presentados y desarrollados en el resto de sus respectivos libros.

Por un lado, el *Romance de la luna luna* se cierra con una clara escena de muerte caracterizada por el halo mágico que será presente muy a menudo en los demás poemas:

Cómo canta la zumaya  
¡ay cómo canta en el árbol!  
Por el cielo va la luna  
con un niño de la mano.

Dentro de la fragua lloran,  
dando gritos, los gitanos.  
El aire la vela, vela.  
El aire le está velando. (p. 91)

En estos versos “Lorca crea dos mundos bien definidos: de una parte, un mundo real donde el niño muere en la fragua y, de otra parte, un mundo intermediario donde los presagios de la muerte se superponen” (Arango, 1998: 62). Es decir, la primera estrofa “está caracterizada por el canto repetitivo de la zumaya” (Arango, 1998: 62), que ya ha sido discutido como elemento de anticipación negativa; junto a esto, “ la exclamación “¡ay!” coloca en evidencia el presagio de la muerte” (Arango, 1998: 62), el cual se concreta inmediatamente en los dos “mundos” descritos antes: por un lado, tenemos la imagen mortífera de la luna, elemento no humano cuya “danza ritual da un sentido fúnebre al poema” (Arango, 1998: 59), que consigue raptar al niño, llevándolo consigo “por el cielo”, lejos de la realidad terrenal. Por el otro lado, tenemos el “mundo real” que se vuelve ambientación de una tragedia enteramente gitana: no solo son protagonistas de la escena, llorando y dando gritos por la muerte del niño, sino también su universo material se reduce a la fragua donde han encontrado el cadáver, es decir, un espacio siempre conectado con esta población en la obra lorquiana. Sin embargo, también este “mundo real” se encuentra entrelazado con una dimensión inmaterial, casi mágica u onírica. De hecho, el poema se cierra con un elemento natural, el aire, que envuelve la escena y puede también desempeñar una acción humana: vela el niño exactamente como lo están haciendo las personas presentes en la fragua. En este sentido, entonces, ya desde la primera composición del *Romancero* se pueden obtener importantes indicaciones sobre el tipo de universo que será representado en el poemario: primero, será caracterizado por la presencia de la muerte o, en términos más genéricos, del sufrimiento. Luego, tendrá una doble naturaleza, compuesta por la realidad física de Andalucía y de los gitanos, sus habitantes milenarios, y por la dimensión inmaterial, e incluso espiritual, que rodea y afecta lo terrenal. Por último, muy a menudo se encontrarán interacciones entre estos dos niveles, a través de una representación de la muerte como privada de su sentido acabador en favor de una connotación casi mágica y de una transformación de elementos naturales, por ejemplo la luna o el aire, en protagonistas activos en las escenas narradas.

Por otro lado, el *Poeta en Nueva York* empieza introduciendo al lector a la ciudad americana casi turísticamente, a través de una *Vuelta de paseo* y de las sensaciones que se prueban mientras que se explora este espacio nuevo. En este sentido, la primera línea del poemario resulta extremadamente explícita:

Asesinado por el cielo. (p. 105)

Ya desde el principio, entonces, se entiende la centralidad de “los temas de la soledad y la muerte, unidos con frecuencia” (García-Posada, 1981: 63): es decir, la primera presencia que se encuentra en Nueva York, ciudad del supuesto desarrollo continuo destinado a mejorar la calidad de la vida, es la de la muerte infligida. Es más, al llegar a la ciudad, es la naturaleza la que se vuelve cruel cazadora: ya no se representa a través de las mágicas entidades que se mueven en el panorama andaluz, sino como una sangrienta entidad que mata de la nada. Esta misma violencia adquiere un sentido más completo en las últimas líneas del mismo poema:

Tropezando con mi rostro distinto de cada día.  
¡Asesinado por el cielo! (p. 105)

Ante todo, cabe destacar cómo la reiteración de la violencia presente en el primer verso, en este caso enfatizada por la puntuación, en el último hace que el panorama ciudadano, descrito en los otros versos, resulte inevitablemente caracterizado por la violencia de estas declaraciones de muerte. Es decir, los dos anuncios de asesinato funcionan como marco en que se desarrolla la realidad neoyorquina, un entorno de muerte que contagia todo lo que se mueve en su interior. Luego, se puede entender otro elemento central de la vida en este contexto: es decir, “una profunda desposesión, un desarraigo absoluto, [que] domina al sujeto que se expresa en estos poemas” (García-Posada, 1981: 63): el yo poético tropieza, no es capaz de moverse, en una realidad que obliga a ser rápidos y a desplazarse constantemente. Además, es “desconocedor de sí mismo, ignorante de su propia identidad”, porque cada día tiene un “rostro distinto”: la prisa y el movimiento continuos impuestos por el capitalismo se vuelven letales por el individuo, que ya no puede reconocerse, saber quién es. Entonces, aunque se reafirme su centralidad, en el *Poeta en Nueva York* la muerte conlleva una caracterización casi opuesta a la que se acaba de describir en el *Romancero Gitano*: de hecho, no hay ningún elemento sobrenatural o mágico, sino que se vuelve simple consecuencia de la vida bajo el capitalismo. Tampoco hay esperanzas relativas al futuro, ya que “ningún poder metafísico consuela al hombre después de su extinción” (García-Posada, 1981: 64): la única acción posible es “¡Bogar! bogar, bogar, bogar” (García Lorca, 2022b: 182), moverse de manera histérica hasta perderse a sí mismo, hasta tropezar y ser aplastado por los que siguen corriendo, muriendo bajo las inhumanas leyes del capitalismo.

Bajo estas premisas, es posible establecer una comparación continua entre varios textos presentes en los dos poemarios, analizando cómo los personajes actúan en el contexto en que están insertados. En particular, un tópico que considero relevante desarrollar es cómo se representa el sufrimiento de las dos minorías centrales en las obras lorquianas: los gitanos y los negros.

Empezando por los primeros, las líneas finales del *Romance Sonámbulo* proporcionan una clara imagen de la condición de los gitanos en Andalucía:

La noche se puso íntima  
como una pequeña plaza.  
Guardias civiles borrachos,  
en la puerta golpeaban. (p. 105)

Aunque haya sido discutido antes, cabe subrayar una vez más la relevancia del tema de la comunicabilidad del dolor: la consecuencia de la muerte de la “niña amarga” es un sufrimiento íntimo, que no se puede (y quizás ni se quiere) compartir. Añadido a esto, se destaca cómo la naturaleza se hace personaje activo en la narración: se reduce y se transforma en espacio privado, o sea, envuelve el dolor y lo aísla de la realidad que lo rodea. En este sentido, entonces, la muerte se encuentra suspendida y alejada de los acontecimientos materiales, hasta generar la realidad alternativa de la “pequeña plaza”. De todos modos, este intento de separación puede solo ser momentáneo: en las líneas inmediatamente sucesivas aparecen las fuerzas que se oponen a los gitanos a lo largo de todo el *Romancero*, es decir, los guardias civiles. Estas personas no solo representan la ley que, en este poemario, siempre intenta aplastar y suprimir la población andaluza, sino se encuentran también “borrachos”, es decir, alterados y en una condición que obviamente no les permite ser efectivos en sus tareas. Es más, la única acción que cumplen (golpear en la puerta) tiene como objetivo romper el entorno casi onírico de la muerte de dos maneras distintas: primero, a través de la producción de un ruido fuerte, que impida cualquier tipo de intimidad y de vela; luego físicamente, entrando en la casa del “compadre” gitano, violando su espacio privado quizás con intenciones violentas, considerada su condición de embriaguez. También, esta escena representa perfectamente el tópico de la disparidad de poder entre los martirizados y los que martirizan, con los primeros que siempre están a merced de los segundos. En particular, a lo largo del *Romancero Gitano*, este rasgo pertenece a la guardia civil: estas figuras que siempre tienen más poder que los demás<sup>29</sup> deberían usar su influencia para proteger a los demás pero, en cambio, acaban siendo opresores que reprimen y aplastan a la comunidad gitana.

Luego, los versos finales del *Romance de la pena negra* proporcionan una imagen más general de las proyecciones futuras del sufrimiento de los gitanos:

Con flores de calabaza,  
la nueva luz se corona.  
¡Oh pena de los gitanos!  
Pena limpia y siempre sola.  
¡Oh pena de cauce oculto  
y madrugada remota! (p. 115)

Esta sección se abre con el anuncio de la llegada de un día nuevo, una “nueva luz” que se corona con la “luz amarillenta de la madrugada avanzada” (García Lorca, 2011: 115) representada por las “flores de calabaza”. Más aún, estos mismos elementos naturales actúan como símbolos positivos, que hacen que el comienzo del día sea caracterizado por una imagen de vitalidad y abundancia. De todos modos, este tipo de sugerencia se encuentra negada en la última línea del poema: la “madrugada remota” ya ha sido analizada como representante de la imposibilidad de solucionar el sufrimiento que implica la pena negra, es decir, de la eternidad de la búsqueda de Soledad Montoya y de muchos más personajes gitanos en el *Romancero*. Sin embargo, lo que considero importante destacar es también cómo estos versos suponen una clara representación del futuro de los que viven la pena negra: aunque empiece un día nuevo y cargado de simbologías positivas, la “pena de los gitanos” no lo puede acoger, su “madrugada” es “remota”, no ha llegado ni llegará. En la misma línea, si se acepta la superposición total entre gitanos y pena negra, esto significa también que estas personas nunca saldrán de la noche que están viviendo para ver un día nuevo y libre de este sufrimiento: ellos siempre seguirán con “la sombra en la cintura” (García Lorca, 2011: 101), es decir,

---

<sup>29</sup> Esta característica es perfectamente visible en el *Romance de la guardia civil* analizado en el capítulo 1.3.

siendo caracterizados por el dolor martirizante que sienten en el presente y que se ha vuelto en su único horizonte futuro.

Por otro lado, aunque vivan una condición presente igualmente martirizante, los negros en el *Poeta en Nueva York* tienen una perspectiva futura distinta de la que se acaba de analizar. En particular, en *Norma y paraíso de los negros* se encuentra una descripción de lo que podría ser el futuro de esta población:

Con la ciencia del tronco y del rastro  
Llenan de nervios luminosos la arcilla  
y patinan lúbricos por aguas y arenas  
gustando la amarga frescura de su milenaria saliva. (p. 115)

Estas personas son las que encarnan la “oposición civilización/naturaleza [...] que enfrenta a blancos y negros” (García-Posada, 1981: 72): es decir, son los que tienen y guardan “la sabiduría natural del husmear la caza y saltar ágilmente de árbol en árbol” (García-Posada, 1981: 73). Este patrimonio natural, opuesto a la artificialidad del contexto neoyorquino, está amenazado por los blancos, puesto que “Los negros han perdido o, mejor, están a punto de perder, su identidad propia, colonizados, dominados también culturalmente por los blancos” (García-Posada, 1981: 73). Además, es relevante notar una diferencia sustancial que se encuentra entre los negros y los gitanos: como expresado por García-Posada, “Aquí no hay -o apenas lo hay- un mundo mítico, sino una raza sin rumbo. El poder no necesita de sus fuerzas represivas (la Guardia Civil); se basta con su propia civilización; con su sistema de valores” (1981: 73). Haciendo referencia al poema, entonces, la contaminación de los conocimientos naturales de los negros por la deshumanizante “civilización” neoyorquina se encuentra en el último verso: esta “sabiduría natural” mencionada precedentemente se concreta en la “milenaria saliva”, en un conjunto de nociones que adquiere relevancia también por su capacidad de ser pasado de generación en generación y de ser guardado durante milenios. De todos modos, este pasado cargado de relevancia histórica y cultural se encuentra ahora insertado en el agobiante contexto ciudadano de Nueva York, donde los negros ya no son libres de vivir su cultura sino sufren el doble martirio físico y social que se ha analizado precedentemente. Por esta razón, entonces, los conocimientos que tienen se caracterizan por el sabor amargo: “Los negros [...], que conocen la ciencia de saltar del árbol en árbol y de rastrear a los animales en la caza, son seres adánicos, creadores, y se deslizan -nadan o tienden- al sol por las aguas de los ríos y las arenas de las orillas, impregnados de naturaleza” (García-Posada, 1981: 136-137), pero también se encuentran obligados a vivir en un espacio ciudadano que les daña, que les fuerza a suprimir estos instintos naturales. Es más, el panorama neoyorquino consigue afectar su inmenso patrimonio cultural a través del sabor amargo de la conciencia de la esclavitud forzada que están viviendo ahora bajo el yugo del capitalismo: es decir, aunque sean los depositarios de un pasado histórico lleno de conocimientos y sabiduría, el presente obsesionado por la modernidad les oprime, hasta hacerles olvidar sus orígenes<sup>30</sup>. A continuación, las dos estrofas sucesivas se caracterizan por la presencia del color azul que “en una sorprendente potenciación del término simbolista [...], se convierte en el gran símbolo, y el gran signo, del paraíso negro” (García-Posada, 1981: 132):

Es por el azul crujiente  
azul sin gusano ni una huella dormida,  
donde los huevos de avestruz quedan eternos

---

<sup>30</sup> En *El rey de Harlem*: “los escarabajos borrachos de anís / olvidaban el musgo de las aldeas” (García Lorca, 2022b: 117).

y deambulan intactas las lluvias bailarinas.

Es por el azul sin historia,  
azul de una noche sin temor de día,  
azul donde el desnudo del viento va quebrando  
los camellos sonámbulos de las nubes vacías. (p. 116)

Este espacio es “pura creación mental, una evasión de la realidad dolorosa” (García-Posada, 1981: 132), ya que el azul muy a menudo representa dimensiones inateriales, incluso oníricas, en las obras lorquianas<sup>31</sup> y, por lo tanto, difícilmente concretadas en la realidad. De todos modos, en esta sección, este color se carga de significados positivos: primero, es “crujiente”, “que cruje, por luminoso” (García-Posada, 1981: 132), que está relleno de la luz que los negros aman y que odian ver luchar contra otros elementos naturales en el espacio ciudadano de Nueva York<sup>32</sup>. También es un lugar “donde no se conoce la presencia de la muerte” (García-Posada, 1981: 132): aquí no se encuentra ni la contaminación (el “gusano”) ni la presencia que pisotea o aplasta de la sociedad (la “huella dormida”). A continuación, encontramos otro elemento que sugiere la imposibilidad de la creación de este espacio paradisíaco en la realidad: los “huevos de avestruz” retoman la simbología del huevo, o sea una promesa de vida futura, y la magnifican, considerando el gran tamaño de estos huevos. Sin embargo, también “quedan eternos”, es decir, no pueden llegar a producir vida nueva, seguirán siendo promesas que no se pueden cumplir. Por último, en este espacio “absolutamente mítico”, que es “paraíso que “cura” el sufrimiento de los negros” (García-Posada, 1981: 133) (“azul sin historia / azul de una noche sin temor de día”) se asiste a un verdadero triunfo de la naturaleza: el viento finalmente se desencadena y se vuelve “desnudo”, libre de la opresión de los rascacielos de la ciudad. También, su acción es extremadamente positiva, ya que “es el único elemento dinámico que deshace escuálidas nubes” (García-Posada, 1981: 133): de hecho, quiebra la naturaleza contaminada por el insomnio de la ciudad, aquellos “camellos sonámbulos” que son testigos del efecto martirizante del estilo de “vida” impuesto por el capitalismo sobre cualquier expresión de la naturaleza. Por último, es relevante destacar cómo estos animales enfermos son “de las nubes vacías”, o sea, se encuentran relacionados con un fenómeno climático, privado de su carga vital: resulta fácil, entonces, compararlas con las “lluvias bailarinas” descritas antes, ya que las segundas, al revés, exprimen la presencia de un elemento vital (el agua) que además se describe intento en una acción duendica (bailar) libre de las restricciones impuestas por el asfixiante espacio ciudadano. Para finalizar, el poema se concluye con unos versos que se prestan a diversas interpretaciones:

Es allí donde sueñan los torsos bajo la gula de la hierba.  
Allí los corales empapan la desesperación de la tinta,  
los durmientes borran sus perfiles bajo la madeja de los caracoles  
y queda el hueco de la danza ¡sobre las últimas cenizas! (p. 116)

En primer lugar, es importante subrayar la distancia, también física, entre la realidad y este paraíso: a través de la reiteración de “allí”, se entiende como este lugar libre de dolor no está cerca del “aquí” de Nueva York, caracterizado por el dolor y la martirización cotidiana. Luego, en esta dimensión abstracta y lejana se encuentran personas que pueden soñar, que no están afectadas por el

---

<sup>31</sup> Por ejemplo, la “cortina azul” (García Lorca, 2022a:169) presente en el *Solo del pastor bobo* de *El público* o la “luminosidad azulada” del diálogo entre el niño muerto y la gata en *Así que Pasen Cinco Años* (García Lorca, 2019: 308).

<sup>32</sup> “O dian [...] / el conflicto de luz y viento / en el salón de la nieve fría” (García Lorca, 2022b: 115).

insomnio que ya ha contagiado la naturaleza (los “camellos sonámbulos descritos antes) y también toda la ciudad<sup>33</sup>; es más, este sueño de huida de la ciudad martirizante se encuentra “bajo la gula de la hierba”, es decir, protegido por una hambre vital, natural, ya que la “gula” en este contexto no es pecado capital, sino deseo incontenible de regreso a una vida real, en armonía con la naturaleza. A continuación, se encuentra un punto de ramificación de la interpretación: de hecho, los “corales” son un elemento que conlleva en sí dos significados opuestos, ya que su forma y color recuerdan las de los caños de sangre (volviéndose entonces en una simbología positiva de vida), pero también es un elemento natural sin vida, puesto que se vuelve rojo cuando muere. Pues, enfocándose en su significado vitalista, también es posible delinear dos interpretaciones posibles: por un lado, se puede entender como el rojo de la sangre vital consigue envolver y calmar la desesperación, otra consecuencia de la vida deshumanizada en la ciudad americana, hasta dormirse (reiterando otra vez la oposición con el insomnio ciudadano) protegidos por la simbología de vida e infinito<sup>34</sup> de la “madeja de los caracoles”. Por otro lado, “los negros, vistos a través de una imagen metonímica-metafórica (“corales” = sangre = negros), olvidan su desesperación [...] Es decir, pierden su identidad, disueltos en la naturaleza” (García-Posada, 1981: 112). Desde estas dos interpretaciones, entonces, se obtienen lecturas distintas del último verso: aceptando la primera, se puede entender el paraíso como el espacio de la danza positiva de lo natural sobre las cenizas de la fría Nueva York, negación de este contexto inmaterial. En cambio, el abandono a la naturaleza se “concluye con el vacío que deja la danza ritual sobre las cenizas del fuego ya extinguido” (García-Posada, 1981: 133): este paraíso no existe, ni es una posibilidad, ya que “no es la realidad de Harlem” (García-Posada, 1981: 133), del barrio *real* donde se marginan los negros. Entonces, para crear una realidad parecida a la descrita en los versos anteriores del mismo poema, no es necesaria una huida de la ciudad, sino una acción humana dirigida hacia un cambio futuro: “el paraíso será, si llega algún día, resultado de la conquista humana, no de la evasión doliente, que se resuelve en una parálisis total” (García-Posada, 1981: 112).

De hecho, este grito de protesta, también predicción de una catastrófica revolución futura, se encuentra en el *Grito hacia Roma* analizado en el capítulo 1.2 pero también en otros poemas, por ejemplo en la conclusión de la *Danza de la muerte*:

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. (p. 133)

Después de una larga descripción del espantoso panorama de Nueva York, el poeta describe lo que imagina que pasará, sino incluso desea que pase, en la ciudad en un futuro próximo (“muy pronto, muy pronto, muy pronto”): es decir, “la selva se hará dueña de Nueva York” (García-Posada, 1981: 81). De todos modos, lo que cabe destacar es la connotación negativa que cada uno de estos elementos naturales (y, por consiguiente, positivos en el panorama artificial de Nueva York) conlleva entrelazado con su carga destructora de las construcciones de la ciudad: primero, la naturaleza conseguirá llegar hasta los puntos más altos de los edificios, pero serán “las cobras” las que se

---

<sup>33</sup> “No duerme nadie por el mundo. Nadie, nadie. / No duerme nadie” (García Lorca, 2022b:143) en *Ciudad sin sueño (nocturno del Brooklyn Bridge)*.

<sup>34</sup> Los caracoles como símbolo de nacimiento, y entonces de vida, se encuentran muy a menudo en las obras de arte, por ejemplo en el cuadro *Nacimiento de Venus* de Botticelli. Luego, la alusión al infinito deriva de la forma espiral de la concha, ya que “la espiral es un vórtice imaginario [...] de crecimientos logarítmicos ilimitados e infinitos” (Cano-Lasso, Escribano, Garro, Rojo, Tarrés, Victoria, 2017: 223).



encontrarán “por los últimos pisos”, es decir, un animal venenoso y estrechamente relacionado con la simbología negativa del pecado originaria del contexto religioso católico. Luego, se forman dos imágenes de plantas que consiguen invadir los espacios de la ciudad: primero, otra vez llegando hasta el ápice de los inmuebles (“patios y terrazas”), segundo cubriendo la Bolsa, definida como “pirámide”, haciendo referencia a la estructura social capitalista, en que pocos hombres ricos tienen mucho poder y gobiernan muchas gentes pobres que tienen poquísimo poder. De todos modos, otra vez los elementos naturales están entrelazados con simbologías negativas: “ortigas” y “musgo” son plantas que se encuentran en los cementerios y que, entonces, conllevan una obvia relación con la muerte. Por último, se prevé un regreso a una naturaleza primitiva, un panorama de selva en que “vendrán las lianas”: sin embargo, es relevante subrayar cómo “será el fruto de unos hechos históricos muy concretos” (García-Posada, 1981: 81). Es decir, la “invasión de la selva” (García-Posada, 1981: 81) solo será llevada a cabo “después de los fusiles”, una acción violenta, una “destrucción llevada a cabo por un ejército revolucionario” (García-Posada, 1981: 81). Es más, “el triunfo de esta revolución será la derrota definitiva de Nueva York, absolutamente irrecuperable para la nueva sociedad” (García-Posada, 1981: 81-82): el objetivo de esta insurrección es la de crear un mundo nuevo, completamente distinto de la deshumanizada modernidad de Nueva York. No obstante, estas intenciones se originan a partir de unas premisas contaminadas por simbología negativa: no será un idealizado cambio desde un presente agobiante hacia un futuro paradisiaco, sino una revolución que comienza desde una naturaleza todavía afectada por la muerte que serpentea por las calles neoyorquinas y que llegará a ser “dueña de Nueva York” (García-Posada, 1981: 81) solo a través de un sangriento empleo de armas.

Una modulación de este mismo grito de protesta y de invitación a la revolución se encuentra en el poema *Nueva York (oficina y denuncia)*. La diferencia principal entre este texto y el que se acaba de analizar está en la modalidad de expresión del descontento: si en la *Danza de la muerte* hay un aviso general de un futuro cataclismo, en *Nueva York* hay una voz narrativa: el yo poético toma la palabra y se encarga tanto de describir como de denunciar la condición presente de la ciudad. Un primer nivel de crítica se dirige contra la tendencia generalizada a ignorar los evidentes problemas del contexto capitalista: es imposible “disuadir [el yo poético] de su actividad radicalmente crítica con el argumento de los maravillosos paisajes americanos, ni con el muy especioso de los adelantos “científicos” de los Estados Unidos” (García-Posada, 1981: 79):

Existen las montañas. Lo sé.  
Y los anteojos para la sabiduría.  
Lo sé. Pero yo no 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. (p. 187)

Queda inmediatamente claro cómo el yo poético “no está dispuesto a la evasión cómoda o a la autosatisfacción de una técnica deshumanizada” (García-Posada, 1981: 79): a través de la repetición de “lo sé”, el sujeto expresa su falta de interés tanto hacia los paisajes estereotipados, usados con fines comerciales para endulzar la agobiante realidad ciudadana (“las montañas”), como hacia “esos “anteojos”, porque los resultados de esa técnica, de esa ciencia, eran desastrosos” (García-Posada, 1981: 79-80). Es decir, no quiere ser un turista cualquiera, que llega a Nueva York “para ver el cielo”, distraído por la naturaleza usada para fines capitalistas y fascinado por el “progreso” americano hasta no darse cuenta de la perversión de la sociedad. En cambio, él quiere ver “la sangre (= vida), capaz, en su potencia, de destruir las máquinas y de devolver al espíritu la inocencia paradisiaca perdida” (García-Posada, 1981: 150), quiere testificar esta circunstancia

histórica en que la vitalidad queda paralizada (“turbia sangre”), “martirizada en Nueva York [...] porque el progreso de la ciudad se hace a costa de su extinción” (García-Posada, 1981: 150). Luego, el yo poético expresa su intento de denuncia a través de una división de la población en dos mitades, “opresores y oprimidos” (García-Posada, 1981: 75), y lanzándose contra la primera:

Yo denuncio a toda la gente  
que ignora la otra mitad,  
la mitad irredimible  
que levanta sus montes de cemento  
donde laten los corazones  
de los animalitos que se olvidan  
y donde caeremos todos  
en la última fiesta de los taladros.  
Os escupo en la cara. (p. 188)

Lo que quiere hacer es exponer las fechorías de todos los ricos capitalistas, la “mitad irredimible”, que nunca serán capaces de expiar las culpas acumuladas día tras día. Estas personas son las responsables de la urbanización descontrolada de la ciudad (“montes de cemento”), que había que ser una promesa de riqueza y desarrollo social, pero solo se ha vuelto en un panorama asfixiante que aplasta lo humano y lo natural incluso en sus formas más reducidas y oprimidas (“los animalitos”). De todos modos, el yo poético se encarga también de subrayar el horizonte único y común hacia el que todas las personas se están moviendo: es decir, en un contexto de “*cosificación*” en que “la sangre se transforma, en la urbe demoníaca, en “plata, cemento”” (García-Posada, 1981: 103), toda la población, a pesar de las individuales condiciones económicas, tendrá que asistir a la “animación de lo metálico, la “última fiesta de los taladros”, apoteosis de la distribución” (García-Posada, 1981: 103). En este contexto desesperado de descontrolado desplome hacia una muerte inevitable, el yo poético se dirige agresivamente contra los responsables, utilizando una clara imagen bíblica<sup>35</sup>: de esta manera, al dramático contexto neoyorquino se añade también un matiz de martirio, en que los dueños (opresores) infligen dolor a los trabajadores (oprimidos) cada día según las modalidades típicas del capitalismo descritas más en detalle en los capítulos precedentes. A continuación, la atención del yo poético se dirige hacia “la otra mitad”:

La otra mitad me escucha.  
devorando, orinando, volando en su pureza  
como los niños de las porterías  
que llevan frágiles palitos  
a los huecos donde se oxidan  
las antenas de los insectos (p. 188-189)

Esta segunda mitad está compuesta de todas las personas que viven realmente, que tienen necesidades humanas (“devorando”, o sea, comen), incluso las más escatológicas (“orinando”) y esto les permite, aunque son los más pobres y explotados, flotar (“volando”): esta última acción, en el contexto asfixiante de los “montes de cemento” de Nueva York, representa el intento de liberarse de las imposiciones de la sociedad capitalista, buscando una realidad en que ser realmente libres. Esta parte de la población neoyorquina se encuentra ejemplificada en los “niños de las porterías”, es decir, los que cumplen “un piadoso intento de cubrir el vacío mediante una suerte de

---

<sup>35</sup> En el Evangelio de Mateo se narra cómo, a lo largo de la Pasión de Cristo, mientras Jesús se encontraba frente a un sumo sacerdote, “le escupieron en la cara y lo golpearon. Se burlaban mientras lo abofeteaban” (Mt. 26: 67-68).

enterramiento patético” (García-Posada, 1981: 112): en una ciudad donde la muerte ha perdido cualquier significado y fascinación, son los niños trabajadores explotados quienes intentan reproducir un funeral y, por lo tanto, restaurar una apariencia de civilización, a través de un rito funerario dedicado a fragmentos de seres pequeños y casi olvidables (“las antenas de los insectos”). En las líneas inmediatamente sucesivas, el yo poético subraya el dramatismo de este contexto:

No es el infierno, es la calle.  
No es la muerte. Es la tienda de frutas (p. 189)

Todo lo que está describiendo, entonces, no es algo extraordinario o debido a unas circunstancias particulares: la urbanización desenfrenada y la caída cada día más rápida hacia una muerte inevitable son elementos de la vida cotidiana, que se encuentran simplemente paseando por la ciudad. Por esto hay que denunciar: porque ya no son acontecimientos raros e inesperados, sino un *modus operandi* que se ha radicado en la cultura capitalista y que sólo consigue deshumanizar la población y producir más muertos.

Por estas razones, en las líneas finales del poema, el yo poético expresa toda su indignación:

¿Qué voy a hacer? ¿Ordenar los paisajes?  
¿Ordenar los amores que luego son fotografías,  
que luego son pedazos de madera y bocanadas de sangre?  
No, no; yo denuncio.  
Yo denuncio la conjura  
de estas desiertas oficinas  
que no radian las agonías,  
que borran los programas de la selva,  
y me ofrezco a ser comido por las vacas estrujadas  
cuando sus gritos llenan el valle  
donde el Hudson se emborracha con aceite. (p. 189)

Esta sección conclusiva empieza por “la perplejidad que domina el poeta: ¿para qué poner orden en una sociedad tan absurda?” (García-Posada, 1981: 150). Efectivamente, no tendría algún sentido cantar lo falso o lo fingido, representar un mundo que no existe y es pura idealización: “¿para qué, pues, ordenar un mundo en el que los amores se marchitan, primero -si es que nacen-, y luego, terminan en los ataúdes, en la putrefacción de la muerte?” (García-Posada, 1981: 150). Es decir, sería muy fácil ignorar la perversión de la ciudad americana y aceptar las réplicas de mala calidad de los sentimientos humanos que ofrece, pero no tendría sentido, sería solo una manera de colaborar con esta sociedad enferma fingiendo no ser cómplices: entonces, “ante tal situación, la única opción posible a un poeta es la denuncia, la no complicidad” (García-Posada, 1981: 150). De hecho, es lo que pasa en las líneas sucesivas: el yo poético denuncia las “desiertas oficinas”, es decir, los puestos de trabajos secos, privados del agua vital, que matan los trabajadores porque “no radian”, están sin luz y apagan la vida, y que también “borran los programas de la selva”, destruyendo la “naturaleza que Lorca ve en Nueva York oprimida por la civilización” (García-Posada, 1981: 165). Por último, en un desesperado intento de revolución, el yo poético llega a ofrecerse como alimento para las víctimas últimas, las “vacas estrujadas”, que son “paradigma constante del sacrificio” (García-Posada, 1981: 167): estos animales son los que más resultan explotados en la cadena de muerte que se establece en Nueva York, así que el yo poético quiere “servir de alimento a la dulce bestia, a la que se deja vacía, exhausta” (García-Posada, 1981: 167-168). Su sufrimiento es tan fuerte que consigue rellenar un valle que, no por casualidad, es donde “el Hudson se emborracha con aceite”: es decir, un lugar más donde agua que podría ser vital es contagiada por

los productos humanos, subrayando el efecto destructivo contra el medio ambiente del capitalismo, en que la contaminación de la naturaleza es un daño colateral del supuesto “progreso”.

A estas alturas, resulta interesante establecer un paralelo con el poema *La monja gitana* presente en el *Romancero Gitano*, a fin de subrayar una actitud completamente distinta de la presente en el texto que se acaba de analizar. De hecho, ya desde el primer verso se esboza un contexto diametralmente opuesto a lo de Nueva York:

Silencio de cal y mirto. (p. 106)

La esterilidad que caracteriza el espacio representado se desarrolla a través de los tres sustantivos usados. Primero, es relevante subrayar cómo la descripción se centra en el silencio, que es tan relevante que llega a ser el único rasgo necesario para expresar cómo “el poema es estático si buscamos acciones físicas” (Morris, 1998: 48). Luego, el poeta proporciona una doble caracterización del “silencio”: por un lado, es “de cal”, es decir, “denota la vida enclaustrada del convento” (Morris, 1998: 49); también, ya se discutió en el capítulo 1.1 cómo la cal es un elemento conectado con la muerte: por lo tanto, su presencia hace que el silencio obtenga también un matiz de finalidad inmutable. Por otro lado, el “mirto” “sugiere la frustración sexual que el [silencio] causa” (Morris, 1998: 49), puesto que “el mirto se ha considerado durante mucho tiempo una hierba “del amor” [...] El mirto se pone en todos los sobres y hechizos de amor, especialmente los pensados para mantener el amor vivo y excitante” (Cunningham en Morris, 1998: 49). Entonces, ya desde el principio el poema se caracteriza por la representación de un entorno abrumador, que sofoca cualquier instinto vital, incluso el sexual, formando una imagen asfixiante no muy diferente de la de Nueva York en el *Poeta en Nueva York*.

Luego, la mayoría del poema describe a la monja mientras borda y, en particular, como esta acción le permite intentar huir, aunque solo mentalmente, de la opresión impuesta por el contexto del monasterio. Sin embargo, se encuentran dos momentos en que la realidad infringe estos sueños despiertos: primero, cerca de la mitad del poema, se subraya ella está bordando “en el mantel de la misa” (García Lorca, 2011: 107), así que la autoridad religiosa, aunque indirectamente, consigue imponerse sobre sus pensamientos. Luego, después de una sección más larga, e incluso casi extática, de alejamiento de la monja de la realidad, a imposibilidad de cambiar la condición presente se resume en una sola, simple, línea:

Pero sigue con sus flores (p. 109)

Queda claro, entonces, el efecto completamente distinto a lo descrito en *Nueva York* de la opresión constante ejercida por el contexto en que el individuo está insertado. Es decir, en el poema presente en el *Poeta en Nueva York*, el resultado del martirio impuesto por el sistema capitalista es un grito que invita a la revuelta y a la rebelión, que llega también a proponer el sacrificio del yo poético mismo para acabar con este sufrimiento cotidiano. También es relevante subrayar cómo instancias parecidas se encuentran también en otros textos presentes en el mismo poemario, por ejemplo en *Grito hacia Roma*:

He de gritar aunque le estrellen los sesos en el muro (p. 201)

o en *Danza de la muerte*:

Que ya vendrán lianas después de los fusiles  
y muy pronto, muy pronto, muy pronto. (p. 133)

De todos modos, la contraprestación de estas imágenes de rebelión violenta y antisistema en el *Romancero Gitano* es la inmovilidad de la monja, la constatación y triste aceptación de un destino

inevitable y que no se puede de alguna manera cambiar. Es decir, la mujer gitana consigue imaginar paisajes irreales y oníricos (“llanura empinada / con veinte soles arriba. [...] ríos puestos de pie”, García Lorca, 2011: 109), pero un simple “mantel de la misa” es suficiente para ahogar cualquier instinto de huida.

A continuación, el mismo tópico del aplastamiento total se encuentra en el *Romance de la guardia civil española*, donde la opresión llega a ser concretada en una destrucción física de la ciudad de Jerez de la Frontera:

Cuando todos los tejados  
eran surcos en la tierra,  
el alba meció sus hombros  
en largo perfil de piedra (p. 157)

En este poema se describe la victoria absoluta de las “fuerzas represivas” (García-Posada, 1981: 73) del poder sobre la población gitana: en el futuro de estas personas, entonces, no hay ninguna posibilidad de cambio futuro, de creación de una sociedad en que se apague el dolor martirizante sufrido cada día. De hecho, ni es necesaria una razón en concreto para matarles: Jerez estaba “libre de miedo” y “multiplicaba sus puertas” cuando “cuarenta guardias civiles entran a saco por ellas” (García Lorca, 2011: 155), era un día de fiesta libre de connotaciones negativas o ataques contra el “orden” que los guardias civiles deberían proteger. No obstante, las casas se han vuelto “surcos en la tierra”, y los muros de estas viviendas solo son un “largo perfil de piedra”: su fin es total, ya que el yo poético cierra el poema subrayando como siempre estará en sus recuerdos, porque ya ha sido destruida y rellenada de muerte:

Que te busquen en mi frente.  
Juego de luna y arena (p. 157)

En resumen, es posible delinear dos perfiles distintos con respecto a la proyección hacia el futuro de los sujetos martirizados en los dos poemarios.

Por un lado, en el *Romancero Gitano*, ya desde el primer poema, el martirio, y en general la muerte, se envuelve en una capa de misterio y fascinación, en una fluctuación continua entre el mundo físico real y una dimensión casi onírica (*Romance de la luna luna*). De todos modos, en este mismo contexto, está la presencia de unas fuerzas del orden que, en lugar de defender el orden y la ley, se vuelven opresores de la comunidad gitana, tanto en contextos de dolor íntimo (*Romance sonámbulo*), como en los de destrucción generalizada (*Romance de la guardia civil española*). Es más, aunque no estén hechos violentos físicos, la identidad gitana queda reprimida bajo la fuerza de otras instituciones, por ejemplo el catolicismo en la *Monja gitana*. Por consiguiente, resulta fácil imaginar un futuro en que este tipo de abusos siguen produciéndose, sin posibilidad de interrumpirlos, hasta el aplastamiento total de esta población y de su milenaria tradición.

Por otro lado, el *Poeta en Nueva York* nos introduce dramáticamente al contexto urbano de la ciudad americana: en *Vuelta de paseo* se exprime la confusión, que llega hasta a la pérdida de la identidad, que sigue el ingreso en el laberinto de calles y rascacielos neoyorquinos. En este contexto, se pueden destacar dos tipos de reacciones: por un lado, hay los negros, considerados los depositarios de los conocimientos científicos positivos, la “ciencia del tronco y el rastro” (García Lorca, 2022b: 115), que pueden ser el origen de una nueva modernidad, libre de las opresiones capitalistas y en armonía con el medio ambiente. De todos modos, el poeta también expresa como la huida hacia una dimensión paradisíaca irreal (el “paraíso” en *Norma y paraíso de los negros*) no es el modo en que se conseguirá un cambio futuro de la sociedad: lo que realmente se necesita es una rebelión generalizada, un movimiento de lucha violenta contra este sistema capitalista que es opresor

deshumanizante. Entonces, desde la naturaleza todavía contaminada y la lucha armada de los “fusiles” descritos en *Danza de la muerte* se originará una sociedad nueva, libre de cadenas sociales y económicas: “vendrán las lianas” (García Lorca, 2022b: 133) en el sentido de que desaparecerán los rascacielos y las “desiertas oficinas” (García Lorca, 2022b: 189) y se volverá a una convivencia positiva con la naturaleza. En el medio de estos tiempos de desesperación, el yo poético se encarga de denunciar los que son responsables de la creación de este mundo perverso: en *Nueva York (Oficina y denuncia)* expresa toda aversión contra estas personas, hasta anunciar que “os escupo en la cara” (García Lorca, 2022b: 188). Al mismo tiempo, subraya y multiplica su apoyo a “la otra mitad” (García Lorca, 2022b: 188), llegando a ofrecerse como combustible para la revolución: quiere sacrificarse para devolver la fuerza a las víctimas últimas de la cadena de muertos que se forja en el contexto ciudadano, las “vacas estrujadas” (García Lorca, 2022b: 189) que a lo largo de todo el poemario son víctimas de sacrificios. En conclusión, se puede destacar cómo, comparado con la imposibilidad absoluta de cambiar el futuro expresada en el *Romancero Gitano*, el *Poeta en Nueva York* deja mucho lugar a la posibilidad de una revolución basada en el motín popular que, a pesar de las innumerables dificultades presentes, puede llegar a erosionar la sociedad capitalista.

## Capítulo 3: Los instrumentos del martirio

### 3.1: Objetos como expresión de la violencia

El aspecto que voy a analizar en este capítulo son los instrumentos utilizados materialmente en el martirio igual que los que lo infligen solo metafóricamente, junto con la violencia que conllevan.

En el *Romancero Gitano*, un primer ejemplo se encuentra en la *Muerte de Antoñito el Camborio*. Este poema se basa en el uso y la declinación del verbo “clavar” a lo largo de todo el texto para expresar un estado continuo de sufrimiento. De hecho, esto se logra tanto con la repetición de esta palabra como con la imagen que sugiere: es decir, la idea de objetos que siguen siendo clavados en un cuerpo construye una clara representación de martirio.

Analizando los primeros versos, ya encontramos este tipo de sugerencia:

Voces de muerte sonaron  
cerca del Guadalquivir.  
Voces antiguas que cercan  
voz de clavel varonil. (p. 134)

La crueldad intrínseca expresada en esta composición queda clara ya desde sus momentos iniciales: los personajes del poema no son representados como personas, sino que están reducidos a “voces”, cuyas intenciones sangrientas están tan claras que llegan a definirles como “voces de muerte” (de la Rosa Fernández, 2022: 4-5). También, pueden ser las palabras de los que han descubierto la muerte de Antoñito ya anunciada en el título: en este sentido, se va formando una escena parecida a la presente en el (*Romance d*)*el Emplazado*, en que los demás solo actúan como espectadores de la muerte, hablando de ella después de que pase, pero sin poder ser presentes en el momento concreto del fallecimiento del hombre. De todos modos, estas dos figuras están buscando una tercera persona, que está definida como “voz de clavel varonil”, una determinación que merece ser profundizada. Empezando por “varonil”, este adjetivo se puede asociar fácilmente con el coraje de quien posee la voz gracias a la “connotación de valentía que aporta” (de la Rosa Fernández, 2022: 5). Luego, la imagen del clavel se puede incluir en el mismo campo cromático de los otros elementos naturales rojos usados para representar heridas sangrientas, como la “granada en las sienes” en *Reyerta* (García Lorca, 2000: 98) o las “trescientas rosas morenas” del *Romance Sonámbulo* (García Lorca, 2000: 103). Entonces, esta flor “es capaz de sugerirnos la herida del moribundo por la que brota un borbotón de sangre como un clavel” (de la Rosa Fernández, 2022: 5). En consecuencia, si se insertan estas consideraciones en el ámbito de este estudio, se producen dos reflexiones más: primero, el hecho de que una persona sea caracterizada por una herida sufrida proporciona una representación totalizante del dolor y, por consiguiente, justifica su consideración como representación de martirio. Segundo, la asonancia entre “clavar” y “clavel” permite crear una conexión entre las dos palabras y, por lo tanto, establece una relación entre la sangre saliendo del cuerpo de Antoñito el Camborio y la acción material de que se le apuñale.

Como confirmación de la recurrencia de este verbo, se puede encontrar ya en los versos inmediatamente sucesivos:

Les clavó sobre las botas  
mordiscos de jabalí.  
En la lucha daba saltos  
jabonados de delfín.  
Bañó con sangre enemiga

su corbata carmesí,  
pero eran cuatro puñales  
y tuvo que sucumbir. (p. 135)

La muerte de Antoñito es contada a través de una construcción en clímax descendiente de la estrofa, que empieza con el elogio de sus capacidades en la lucha, llega a un momento de equilibrio central y luego acaba con el final trágico del protagonista. Los primeros cuatro versos nos enseñan la fiereza (“mordiscos de jabalí”) y la agilidad (“saltos jabonados de delfín”) que el gitano tiene en el combate, aunque ya tenemos algunas señales de su fin trágica: de hecho, clava los mordiscos “sobre las botas”, o sea, está luchando, pero ya está en el suelo (de la Rosa Fernández, 2022: 5-6). Luego, la quinta y sexta línea se pueden entender como el punto de contacto entre la simbología claramente positiva y la claramente negativa, generando una situación de balance entre los dos tipos de sugerencias. Es decir, por un lado, “bañó con sangre enemiga” su ropa, así que se puede entender que golpeó a sus atacantes; por el otro, lo que se moja es “su corbata carmesí”, una prenda cuya forma y color permiten compararla a una herida de cuchillo sangrando (de la Rosa Fernández, 2022: 7). En ese sentido, estos versos tienen relevancia también por las varias capas de violencia que imponen sobre el poema: en un contexto de lucha, una herida que aún sangra se cubre con la sangre de otras personas, formando una imagen de pelea feroz y también la idea del sufrimiento prolongado en el tiempo típica del martirio.

Por último, las dos líneas finales explicitan formalmente la muerte del protagonista a través de la transformación de las “voces de muerte” en “cuatro puñales”. Esta metamorfosis contribuye aún más a la formación de un contexto hiperviolento, dado que pasan de ser caracterizadas por la inmaterialidad a convertirse en instrumentos realmente capaces de matar una persona; en la misma línea, resulta relevante subrayar cómo estos personajes nunca sean definidos como seres humanos, sino sólo como elementos indefinidos de violencia; es decir, “no son cuatro hombres, ni siquiera cuatro hombres con puñales; los cuatro hombres quedan convertidos en cuatro puñales” (de la Rosa Fernández, 2022: 7). También, cabe destacar la inversión total de la perspectiva en esta parte final de la lucha: si en un primer momento fue Antoñito quien “clavó [...] mordiscos de jabalí”, ahora le toca sufrir mientras que los otros le clavan “cuatro puñales”. El único elemento que sigue igual es la maldad de esta escena, aunque se pase de un combate de defensa a uno aniquilador y desigual que ridiculiza lo anterior y se parece a las escenas de martirio discutidas en los capítulos precedentes.

La conclusión de esta primera parte del poema se dedica a establecer una conexión entre el imaginario del sufrimiento y el de las corridas de toros. De hecho, se explica en otro poema (el “Prendimiento de Antoñito el Camborio”) que el protagonista gitano estaba yendo a ver uno de estos eventos cuando su vida llegó a su fin (“Antonio Torres Heredia / hijo y nieto de Camborios / con una vara de mimbre / va a Sevilla a ver los toros”) (García Lorca, 2000: 130). Entonces, lo que se encuentra en estos versos es una transposición del vocabulario de martirio que se ha utilizado hasta ahora en otro contexto de violencia:

Cuando las estrellas clavan  
rejones al agua gris,  
cuando los erales sueñan  
verónicas de alhelí,  
voces de muerte sonaron  
cerca del Guadalquivir. (pp. 135-136)



Empezando por los últimos dos versos, se puede entender que todavía estamos en el ámbito del fallecimiento del protagonista, o sea, la parte final de su vida se concluye tal como se había anunciado.

Luego, volviendo al comienzo de la estrofa, se encuentra otra vez el verbo “clavar”, un elemento que establece inmediatamente un vínculo con los acontecimientos narrados antes. Sin embargo, en este contexto, la violencia de las acciones humanas consigue contagiar también la naturaleza, así que son las estrellas las que “clavan” sus rayos en el agua, imitando la brutalidad de las “voces de muerte” que serán mencionadas poco después. Junto con lo anterior, se perfila también la primera instancia de referencia a la tauromaquia: de hecho, la luz de las estrellas se ha convertido en un rejón, o sea, una “asta de madera [...] con una moharra en la punta y una musca cerca de ella” (RAE, 1984: 1166) usado en el toreo a caballo. Entonces, queda claro cómo las semejanzas con la agresión de Antofñito el Camborio comprendan tanto la acción en sí de clavar como el instrumento utilizado (un cuchillo) y, por consiguiente, es posible añadir a esta imagen del cielo nocturno el mismo sentido de violencia sangrienta discutida en los apartados anteriores.

A continuación, se enumeran otros elementos de las corridas, en particular, los erales, animales que conllevan una sensación de sufrimiento, como son las víctimas de la tauromaquia; de todos modos, ya que están soñando, pueden considerarse elementos de tranquilidad en medio de este panorama violento. En cambio, el contenido de sus sueños borra inmediatamente esta posibilidad: mientras duermen, ven “verónicas”, un movimiento típico de las corridas en que el torero “juega” con el toro impulsándole a hacer una larga serie de cargas inútiles. Por lo tanto, los erales no solo imaginan una acción perteneciente a un contexto de violencia, este gesto también expresa la idea de un esfuerzo continuo y sin sentido, creando así una referencia a la duración en el tiempo del martirio y la percepción de un final trágico ineluctable. A todo esto, hay que añadir también la connotación “de alhelí” de estos sueños: el análisis de esta planta refleja la del “clavel” desarrollada antes: esta flor roja, igualmente a la anterior, se puede entender como metáfora de una herida sangrante y, en consecuencia, introduce un nivel más de crueldad en la descripción de la muerte del protagonista.

Los instrumentos de martirio adquieren un significado diferente en el poema conclusivo del *Romancero Gitano: Thamar y Amnón*. En particular, se va estableciendo una relación entre estas imágenes y los sentimientos de los dos protagonistas:

La luna gira en el cielo  
sobre las tierras sin agua  
mientras el verano siembra  
rumores de tigre y llama. (p. 174)

El poema comienza bajo “la presencia inquietante de la luna, subrayada por la posición inicial” (Cattaneo, 1986: 382): de hecho, el satélite es muy a menudo usado como símbolo de muerte en las obras lorquianas. Más aún, su aparición girando en el cielo, realizando lo que puede parecer un baile, recuerda a la presente en el *Romance de la luna luna*:

En el aire conmovido  
mueve la luna sus brazos  
[...]  
Niño, déjame que baile. (p. 90)

Cabe destacar como la luna, en el contexto de este otro romance, desempeña efectivamente una acción mortal (Por el cielo va la luna / con un niño de la mano, García Lorca, 2011: 91); de tal forma, si se quiere seguir con este paralelo, la presencia de este elemento como primera imagen del poema adelanta los acontecimientos trágicos que seguirán.

Además, en estos primeros versos se plantea el símil que será la base metafórica de toda la narración, es decir, la representación de Amnón como ser seco, que necesita agua, y de Tamar como elemento acuático querido por su hermano. De hecho, “es como si la tierra ardiente, y por extensión el sol llameante y la pasión de Amnón, buscarán alivio en la blancura fresca de la luna” (Loughran, 1972: 262): en este sentido, se puede entender la imagen de las “tierras sin agua”, es decir, de una naturaleza seca que es espejo de la condición de falta vivida por Amnón. Entonces, ya desde el principio del poema se plantea una imagen martirizante, o sea, la representación del hombre como tierra que carece de agua y por esto sufre un dolor constante. Por su parte, la representación de Tamar se desarrolla en la segunda estrofa a través de imágenes de “frialidad helada” (Loughran, 1972: 262):

Tamar estaba soñando  
pájaros en su garganta,  
al son de panderos fríos (p. 175)

Y luego:

pide copas a su vientre  
y granizo a sus espaldas.  
[...]  
Alrededor de sus pies,  
cinco palomas heladas. (p.176)

Por último, este paralelo llega a su ápice con la personificación de Tamar con la luna en la mirada de su hermano:

Amnón estaba mirando  
la luna redonda y baja,  
y vio en la luna los pechos  
durísimos de su hermana. (pp. 176-177)

Teniendo todo esto en cuenta, y volviendo a la escena inicial, se puede entender como los elementos conectados al calor son descripciones del protagonista masculino del poema: la falta de agua exprime, de una manera, su deseo de unión con la hermana, mientras que el tigre y la llama representan la ferocidad y la intensidad de su pasión descontrolada. Centrándonos en este último elemento, como ya se ha argumentado en los capítulos precedentes, las llamas, y el fuego en general, son usadas muy a menudo como instrumentos de martirio.

De todos modos, fuera de la metáfora, se subraya también la descripción de “un calor tórrido y enajenante que [...] destaca fundamentalmente las coordenadas de un agreste paisaje andaluz, no idílico” (Cattaneo, 1986: 382); al mismo tiempo, se puede entender que “el calor esparce y totaliza una suerte de atmósfera, de angustiante atmósfera, por eso siembra rumores, como alguien que dice algo cuyo origen ignora y que todos saben a la vez” (García Castro, 1980: 30).

Las imágenes y sugerencias encontradas hasta ahora siguen desarrollándose también unas líneas más adelante:

Aire rizado venía  
con los balidos de lana

La tierra se ofrece llena  
de heridas cicatrizadas  
o estremecida de agudos  
cauterios de luces blancas (p. 175)

Primero de todo, encontramos otra sugerencia de la presencia de Tamar como ser diametralmente opuesto a su hermano: como respuesta a los “rumores de tigre y llama” del verano presentes en los versos precedentes, se encuentran aquí los “balidos de lana” del aire rizado. En este sentido, se establece también una relación cazador-presa entre los dos: por un lado, está el hombre, representado por los feroces versos de un animal depredador que también están asociados con un objeto que hiere y mata. Por el otro, hay unos sonidos tranquilos y pacíficos de oveja que se encuentran conectados con una idea de inquietud: vienen con un “aire rizado” cuya connotación exprime una idea de tensión y de perturbación.

Luego, las sugerencias de sufrimiento se desdoblan y se amplifican en las dos posibilidades dadas por el poeta. Por un lado, “las tierras”, que antes solo estaban “sin agua”, se transforman en una tierra “llena de heridas cicatrizadas”: el dolor implícito presente en los versos anteriores se encuentra ahora explicitado en una imagen de aflicción concreta, en que se ven las consecuencias de un daño físico. Segundo, la “llama” que antes solo era un “rumor” ahora se convierte en “agudos cauterios de luces blancas” que estremecen la tierra. De esta manera, hay una repetición de la imagen del fuego (que ya antes ha sido puesto en relación con los sentimientos de Amnón) a la que se añade un sentido de sufrimiento ejercitado por el instrumento quirúrgico.

En este contexto, resulta relevante analizar la centralidad de la naturaleza en la construcción de una escena parecida al martirio. De hecho, se establece un juego de espejos entre la tierra y el cielo: la tierra “recibe la luz de las estrellas [...] y como Lorca concibe las estrellas como cauterios, la tierra, reflejo o espejo del cielo, aparece con las heridas cicatrizadas” (García Castro, 1980: 32). En la misma línea, si se añaden las connotaciones violentas de los términos usados (heridas, estremecida, cauterios), el medio ambiente se vuelve protagonista de un acto de martirio en que el cielo nocturno inflige dolor a la tierra seca.

Luego empieza la secuencia principal del poema, que cuenta la historia bíblica de los dos jóvenes. Al comienzo, se encuentra una doble explicitación de la desnudez de Tamar:

Su desnudo en el alero  
agudo norte de palma,  
[...]  
Tamar estaba cantando  
desnuda por la terraza. (p. 176)

Ante todo, resulta necesario tener en consideración el espacio donde se encuentra la mujer: puesto que “García Lorca parece concebir el inicio de una acción humana de desenlace trágico en un fiel, en la aguja de las balanzas” (García Castro, 1980: 33), el alero se carga de tensión y, considerando la existencia de ejemplos parecidos en poemas precedentes en el mismo libro (como el barranco en *Reyerta* o la baranda en el *Romance Sonámbulo*), el lector ya se espera un desarrollo dramático de los acontecimientos, dado que “tal situación traduce una idea genérica sobre el hombre y su destino” (García Castro, 1980: 33).

A continuación, la reiteración de la falta de ropa nos dirige hacia una interpretación de Tamar como quien “posee la fuerza incontrarrestable del amor” (García Castro, 1980: 33). Este mismo tópico se desarrolla más en los versos sucesivos, en cuanto “la desnudez de los dos personajes se refleja de terraza en terraza con insistencia obsesiva” (Cattaneo, 1986: 383):

Amnón delgado y concreto,  
en la torre la miraba  
llenas las ingles de espuma  
y oscilaciones la barba.  
Su desnudo iluminado  
se tendía en la terraza,  
con un rumor entre dientes  
de flecha recién clavada. (p. 176)

En primer lugar, resulta relevante analizar la actitud de Amnón comparada con la de Tamar: mientras su hermana realiza una actividad dúndica (cantar) sin prestar atención a su entorno, el hombre es “concreto”, real y mira directamente hacia ella. Más aún, tiene “llenas las ingles de espuma”, lo que significa, si seguimos con la metáfora acuática establecida antes, que “Amnón está traspasado de la presencia de ella” (García Castro, 1980: 34) en una parte de su cuerpo indudablemente relacionada con la sexualidad. También, cabe destacar como la espuma está muy a menudo conectada con el nacimiento de Venus, o sea, la “diosa del amor, hija del cielo y de la tierra o del mar. También se la creía nacida de la espuma del mar” (Alemany y Selva en García Castro, 1980: 34). Por último, Tamar se tiende en la terraza (que puede ser entendida de la misma manera que el “alero” anterior) iluminada por la luna, es decir, “su desnudo es iluminado por la luz del astro que está en ella” (García Castro, 1980: 34); Amnon, por su parte, “dirige su pasión hacia el mismo norte magnético: la ahora ambigua hermana-luna, cuyo “desnudo iluminado” adorna la terraza con sugerente inocencia” (Loughran, 1972: 263). Esta mirada produce la segunda imagen de martirio en el poema, es decir el “rumor [...] / de flecha recién clavada”: en este ámbito, la referencia más inmediata es a San Sebastián, unos de los santos más representados en la iconografía religiosa, cuyo martirio consistió en ser matado con flechas. De igual manera, considerando la esfera emocional del personaje, se establece una conexión con Cupido, dios del deseo amoroso en la mitología romana y comúnmente representado con arco y flechas que, en lugar de matar, hacen enamorar a quien traspasan. Dicho de otro modo, al ver su hermana desnuda, Amnón experimenta una doble sensación de dolor martirizante y de nacimiento de un sentimiento amoroso, que pronto se transforma en obsesión sexual cuando “mirando / la luna redonda y baja, / [...] vio los pechos / durísimos de su hermana” (García Lorca, 2011: 176-177). En conclusión, resulta interesante analizar también la unidireccionalidad que caracteriza este instrumento de martirio: de hecho, la flecha tiene una dirección precisa que, si se añaden el análisis que se acaba de desarrollar, implica como los sentimientos vividos por Amnón no sean algo compartido por Tamar y, por consiguiente, conectan esta instancia de martirio con el tema de la incomunicabilidad de la pena y el consiguiente aislamiento del sufriente analizados en el capítulo 1.1.

A continuación, se desarrolla la “anécdota bíblica [...] de la enfermedad de Amnón y de su engañosa petición de al padre de comida guisada y servida por Tamar” (Cattaneo, 1986: 384) y, en un contexto cargado de sugerencia de muerte y pecado (En el musgo de los troncos / la cobra tendida canta, García Lorca, 2011: 177), “Tamar entró silenciosa / en la alcoba silenciada” (García Lorca, 2011: 178): “el poeta crea ambientes dramáticos y densos, comprimidos” (García Castro, 1980: 36) a través de la repetición del silencio presente en la alcoba que son el preludio a la trágica escena que se acerca. En la misma línea, en cuanto los dos hermanos entran en contacto físicamente, las palabras de Tamar expresan falta de consentimiento y la diferente perspectiva sobre el “afecto” de su hermano:

Déjame tranquila, hermano  
Son tus besos en mi espalda,  
avispas y vientecillos

en doble enjambre de flautas. (p. 178)

Lo primero que se nota, además de la evidente solicitud de tranquilidad y el rechazo de este acoso, es la distancia que la mujer intenta poner entre sí y Amnón también a través de sus parlamentos: llamándole “hermano”, ella le recuerda el vínculo familiar que hay entre ellos y, implícitamente, expone la perversión que conlleva su acción. Luego, se explicita la acción del hombre, que está besando la espalda de su hermana, y inmediatamente tenemos “la respuesta de Tamar que subraya el carácter hiriente que tiene este amor” (Cattaneo, 1986: 385-386): las que deberían ser muestras de cariño se han vuelto en actos martirizantes<sup>36</sup> que se reiteran y multiplican “en doble enjambre”.

Por su parte, Amnón ignora completamente las peticiones de la mujer y sigue en su “total plenitud de frenesí sensual” (Cattaneo, 1986: 386):

Tamar, en tus pechos altos  
hay dos peces que me llaman  
y en las yemas de tus dedos  
rumor de rosa encerrada (pp. 178-179)

En estos versos, cabe subrayar cómo el hombre no respeta de alguna manera la distancia que su hermana intentó crear: llamándole “Tamar” quiere ignorar la relación familiar que hay entre ellos dos y, de una manera, justificar sus acciones. En la misma línea, en sus parlamentos “se hace obsesiva por la repetición, erotizada por el conocido símbolo de los “peces”, la imagen de los senos” (Cattaneo, 1986: 386); cabe destacar aquí cómo la obsesión de Amnón hacia los pechos de su hermana se superpone a las metáforas acuáticas discutidas antes: el hecho de que sean “peces” añade un nivel de percepción de necesidad por parte del hombre, que de esta manera explicita el motivo de su obsesión.

La violación se concreta en la brevísima estrofa sucesiva:

Los cien caballos del rey  
en el patio relinchaban.  
[...]  
Ya la coge del cabello,  
ya la camisa le rasga. (p. 179)

La escena empieza con otra imagen de caballos que adelantan un evento trágico, parecida a las encontradas en el *Romance de la Guardia Civil* y en el *Martirio de Santa Olalla*: la multiplicación exagerada de estos animales aumenta exponencialmente la tensión presente en el contexto; es más, los caballos “relinchaban”, es decir, hacen ruido, un ruido de excitación incalmeable que se multiplica de la misma manera que los animales que lo producen, generando una situación de estruendo descontrolado que “resalta el anuncio previo de un trauma percibido como sacudida instintiva, alboroto frente a una quiebra de lo cotidiano” (Cattaneo, 1986: 386).

Luego, el acto físico se reduce a dos versos brutales, una explosión de pura violencia en que, aunque no se menciona ningún personaje en concreto, se puede entender perfectamente lo que está pasando

Acto seguido, la noticia de lo que ha pasado llega a los que estaban cerca de la alcoba:

¡Oh qué gritos se sentían

---

<sup>36</sup> En la religión católica, San Julián de Anazarbus, entre otras penas, fue puesto en un saco con avispa y otros animales y luego echado al mar. (Labus, 1896: 455).

por encima de las casas!  
Qué espesura de puñales  
y túnicas desgarradas. (pp. 179-180)

La sección se abre con otro elemento acústico trágico: los “gritos” desempeñan el mismo papel de los relinchos anteriores: los dos contribuyen en la creación de una atmósfera tensa antes (los ruidos animales) y después (las voces humanas) de la violación. De esta manera, aunque la descripción del acto violento en sí sea muy corta, los efectos de este acontecimiento en el universo del poema llegan a afectar a todos los seres vivos que rodean a los dos protagonistas. Además, el alcance totalizante de las consecuencias de la acción de Amnón se aclara en la repetición del evento: entre las dos narraciones se establece una conexión basada en la presencia de imágenes de violencia (puñales-coger del cabello) y de extrema fisicidad (túnicas desgarradas-camisa rasgada). Inmediatamente, la atención de todos los personajes se mueve hacia Tamar:

Alrededor de Tamar  
gritan vírgenes gitanas  
y otras recogen las gotas  
de su flor martirizada.  
Paños blancos, enrojecen  
en las alcobas cerradas. (p. 180)

Empezando por un análisis general de estos versos, los últimos dos versos son los que más conllevan una carga metafórica. Primero, “los paños blancos que enrojecen evocan una imagen hiperbólica en la cual se hipostatiza la violación” (Cattaneo, 1986: 387), es decir, un elemento blanco y puro se contamina por la sangre que es consecuencia y concreción material de un acto violento. Sin embargo, esta misma imagen transmite también una doble sugerencia negativa: el color de los “paños blancos” entra, en el ámbito del cromatismo lorquiano, en el imaginario de las imágenes de muerte, puesto que se puede entender como una falta de rubor vital. Luego, la sangre en las obras lorquianas es elemento vital cuando se encuentra dentro del cuerpo, pero conlleva un significado opuesto cuando se encuentra fuera de la persona, ya la salida de dicho elemento vital implica un acercamiento de la muerte.

Por otra parte, esta escena representa explícitamente un martirio y, de hecho, se pueden encontrar todas las características de este contexto discutidas en los capítulos precedentes. Ante todo, hay obviamente una víctima del martirio, es decir, la “flor” de Tamar, o sea una clara referencia a su sexualidad y, en general, a su intimidad. Dicho esto, aunque no hay menciones de objetos materiales que infligieron este sufrimiento, se entiende perfectamente el origen del dolor de Tamar: es decir, se puede considerar la acción de Amnón como la administración de un martirio, en cuanto conlleva consecuencias sobre la persona y la intimidad de su hermana para nada distintas de las discutidas en los apartados y capítulos precedentes. De tal forma, si se acepta esta perspectiva, la violación es un ejemplo del martirio aniquilador que apunta a destruir una persona tanto en su físico como en su psique, que elimina cualquiera mención de los sentimientos de las personas y transforma el acto sexual en una clara violencia. Luego, se encuentra la presencia de un público (las “vírgenes gitanas”) que no puede interactuar directamente con la martirizada, aunque hay cercanía física: ni una de ellas habla con Tamar, y simplemente cumplen “un ritual convertido en llanto dramático” (Cattaneo, 1986: 387). Por consiguiente, también subsiste la ostensión del cuerpo martirizado, en cuanto la mujer no se ha movido de la “estrechez sofocante de las “alcobas cerradas”” (Cattaneo, 1986: 387) donde fue víctima de la violencia de su hermano y, en cambio, son las otras personas las que se acercan a su cuerpo inmóvil.

En este contexto, cabe destacar la conexión con el mundo gitano y, en consecuencia, con la pena negra que se desarrolla en estos versos. De hecho, Lorca definió este poema "gitano-judío, como era Joselito, el Gallo y como son las gentes que pueblan los montes de Granada y algún pueblo del interior cordobés" (García Lorca, 2021: 259). Este vínculo se explicita en la presencia de las "vírgenes gitanas", pero también en unos rasgos del sufrimiento de Tamar. Ante todo, como se acaba de decir, la mujer se encuentra aislada en y por su pena: aunque hay otros personajes que se mueven cerca de ella, no puede realmente compartir su dolor, como se entiende por la acción de las vírgenes, que de hecho están realizando un "rito tradicional de una boda de gitanos" (García Lorca, 2011: 180) en lugar de ayudarle en concreto. Por otro lado, Tamar ni siquiera habla, subrayando así la incomunicabilidad de la pena negra debida a su "cauce oculto" (García Lorca, 2011: 115). Por último, este sufrimiento es de "madrugada remota" (García Lorca, 2011: 115), o sea, no hay ninguna mención de un fin del dolor: de hecho, la única escena sucesiva a esta menciona la huida y muerte de Amnón, luego se acaban tanto el romance como el *Romancero*, dejando Tamar con una pena eterna, que no tiene ninguna posibilidad de desarrollo y solución. A continuación, resulta interesante ver cómo, si se unen los dos rasgos conectados a Amnón, es decir, el fuego descrito al comienzo y la violación presente en estos últimos versos, se obtiene una descripción sumamente parecida a la de los martirios presentes en el *Romance de la Guardia Civil* y en el *Martirio de Santa Olalla*, ya discutidos en la sección 2.1. De tal forma, es posible establecer una comparación entre los tres poemas centrada en el acto de quemar.

Primero, en el poema que se acaba de analizar, el fuego es un símbolo de pasión y sentimientos que atormentan, cuya fuerza martirizante se desarrolla a través de una cadena de conexiones referenciales. En el comienzo, este elemento aparece sólo en forma de sugerencia, mediante la descripción de "las tierras sin agua" (García Lorca, 2011: 174) en un contexto de "verano" que "siembra rumores de tigre y llama" (García Lorca, 2011: 174). Esta presencia se convierte muy pronto en algo más que una simple característica del clima: como se discutió en los apartes anteriores, la "tierra" se encuentra sucesivamente "estremecida de agudos cauterios de luces blancas" (García Lorca, 2011: 175), añadiendo una connotación perceptible de sufrimiento conectada al fuego. Luego, en cuanto se fijan los paralelismos Tamar-agua y Amnón-calor, es posible agregar otro nivel de sentido de las líneas anteriores, es decir, entenderlas como una exposición del estado de los sentimientos del hombre. Por último, en cuanto los demás descubren el acto incestuoso, se llega al último grado de complejidad, o sea, el fuego doloroso de pasión se transforma en un instrumento de martirio: Amnón martiriza a su hermana imponiéndole con la fuerza sus sentimientos, aniquilando de esta manera tanto su intimidad ("su flor martirizada", García Lorca, 2011:180), como su psique.

Segundo, en el *Romance de la Guardia Civil* el fuego conlleva dos significados aniquiladores expresados en solo cuatro líneas:

Pero la Guardia Civil  
avanza sembrando hogueras,  
donde joven y desnuda  
la imaginación se quema. (p. 156)

También en este caso, tenemos una acción básica ("sembrando hogueras") a la que se añade un nivel de entendimiento adicional ("la imaginación se quema"). El acto práctico se puede entender como la voluntad de borrar de la existencia el pueblo gitano (y, en consecuencia, sus habitantes), mientras que la expansión a lo metafísico llega a aniquilar los pensamientos de las personas, que se encuentran privadas de la posibilidad de imaginar. Además, la intención martirizante contra esta población tiene también una manifestación física en las líneas inmediatamente sucesivas:

Rosa la de los Camborios  
gime sentada en su puerta  
con sus dos pechos cortados  
puestos en una bandeja. (pp. 156-157)

Sin embargo, queda claro que los efectos de la violencia por parte de la Guardia Civil se han extendido más allá de la simple corporalidad. En su intento de aplastar completamente a estas personas, los policías consiguen quemar incluso la imaginación de los gitanos: es decir, las acciones que perpetúan son tan brutales que llegan a destruir el imaginario inmaterial y onírico que caracteriza a los ciudadanos de Jerez de la Frontera. Este rasgo resulta similar a lo que pasa a Tamar, como en ambos casos la presencia física es solo el primer elemento demolido, antes de que se derrumben la interioridad e intimidad también.

Más allá, se puede establecer una comparación entre Tamar y Rosa de los Camborios: de hecho, las dos son figuras femeninas víctimas de una violencia bárbara y que tiene como consecuencia más visible la destrucción de su sexualidad. Además, las dos se encuentran inmortalizadas en un estado de eterno sufrimiento, consecuencia de las violencias sufridas.

Tercero, en el *Martirio de Santa Olalla*, el fuego tiene un valor conclusivo del tormento de la santa. De hecho, a lo largo del texto, su sufrimiento está más conectado a otros instrumentos, como lo demuestra la intensa descripción de la preparación de las herramientas (“La rueda afila cuchillos / y garfios de aguada comba”, García Lorca, 2011: 163) en que hay un enfoque extremo en el potencial cortante y desgarrador de estos objetos. Adicionalmente, la reiteración de la imagen de sus pechos cortados y de la consecuencia de este acto, efectivamente, forman parte del mismo imaginario de martirio. En cuanto al fuego, la quemadura es el método escogido por los centuriones para acabar definitivamente con la vida de la santa y está conectada de igual manera a otro instrumento con hoja (“bisturí de las llamas”, García Lorca, 2011: 165). A diferencia de los otros poemas analizados antes, el fuego solo consigue quemar el cuerpo de Olalla: como ya se ha discutido, su propia sangre se opone a esta fuerza aplastante y, al final, la “santa niña” (García Lorca, 2011: 163) llega a ser “blanca en lo blanco” (García Lorca, 2011: 166).



### 3.2: Objetos de la cotidianidad como instrumentos de martirio

Continuando con el análisis de los instrumentos de martirio, en el *Poeta en Nueva York* se puede notar cómo estas herramientas tienen implicaciones distintas de las analizadas en el *Romancero Gitano*. De hecho, no se encuentran imponentes escenas de destrucción y aplastamiento como las que se acaban de discutir, sino que el martirio se inserta en la cotidianidad: por lo tanto, este sufrimiento se expresa a través de objetos que hacen referencia directa al dolor de la vida cotidiana y a la repetitividad con la que se infligen estas heridas.

En particular, analizando el poema *Nueva York (Oficina y denuncia)*, se puede destacar un claro énfasis sobre la repetición del sufrimiento cada día ya desde su comienzo:

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. (p. 187)

En esta descripción del panorama ciudadano, “asistimos al martirio de la sangre bajo las multiplicaciones y divisiones y sumas de la “oficina” que es Nueva York” (García-Posada, 181: 149-150): es decir, la ciudad americana se caracteriza por la presencia asfixiante de los números en todas las formas posibles, en una secuencia inacabable de operaciones matemáticas, y por la cantidad desmesurada de oficinas presentes, que son tantas que la ciudad entera puede ser resumida en una única, enorme “oficina”. En estos espacios, propios del trabajo cotidiano, se desarrolla el “martirio de la sangre”, o sea, “el predominio de lo inorgánico sobre lo humano en la sociedad industrial aparece en formas de “multiplicaciones”, “divisiones” y “sumas” que oprimen “un río de sangre tierna” (Terao, 2001: 19): a través de los números y de los edificios que obliga a utilizar, la sociedad capitalista impone una cotidianidad de trabajo martirizante, capaz de aplastar la vitalidad misma de las personas. Inmediatamente después, el poeta habla más en detalle del “río de sangre”, añadiendo una connotación completamente humana:

Un río que viene cantando  
por los dormitorios de los arrabales,  
y es plata, cemento o brisa  
en el alba mentida de New York (p. 187)

Este “río de vida” (García-Posada, 181: 150) es efectivamente una representación de los explotados, de los trabajadores pobres que viven en los “arrabales”, de las “muchedumbres ciudadanas” cuya sangre es “bullicio y alegría en las afueras de la ciudad” (García-Posada, 181: 150). De todos modos, hay un momento relevante de cambio en la caracterización de este flujo vital, es decir, la llegada de la madrugada deshumanizada de la ciudad: de hecho, en Nueva York, el comienzo de un día nuevo no conlleva posibilidades positivas, sino solamente hace empezar 24 horas más de sufrimiento bajo la dictadura del capitalismo. Este tema se encuentra representado en el poema *La aurora*, en que Lorca resume este mismo concepto en dos líneas centrales:

La aurora llega y nadie la recibe en su boca  
porque allí no hay mañana ni esperanza posible (p. 150)

Aunque llegue la “esperanza para los seres marginados de esta sociedad” (Millán en García Lorca, 2022b: 236), nadie puede acogerla realmente, debido al contexto de “falta de mañana para todos lo que viven en este entorno” (Millán en García Lorca, 2022b: 236). Es decir, las personas

desesperadas que trabajan cada día en la ciudad capitalista querrían aceptar un mensaje de esperanza futura, de posibilidad de cambio de su condición, pero esto no puede darse en Nueva York. Entonces, la aurora no puede ser recibida por nadie y, por consiguiente, pierde cualquier tipo de carga positiva, transformándose en mero día más de martirio bajo la dictadura de la moneda. También cabe destacar la posible relación con el tema del insomnio: de hecho, la existencia de una “alba mentida” en la ciudad y el hecho de que esta condición se repita cada día “arrojan luz una vez más sobre el desvelo y la falta de sueño como rasgo de la afectividad desplegada a través del ciclo” (Exner, 2022: 72), o sea, si nadie puede vivir una verdadera madrugada nunca, “el insomnio es implícito” (Exner, 2022: 72). Por consiguiente, se establece un doble nivel de martirio en la cotidianidad neoyorquina: no sólo los ciudadanos tienen que sufrir cada día dolores más fuertes como consecuencia de las condiciones de trabajo inhumanas impuestas por el capitalismo, sino incluso son martirizados por la falta de un descanso real, por la imposibilidad de dormirse y ver un día nuevo, distinto de lo precedente, cuando se despiertan.

Entonces, si se insertan todas estas consideraciones en el análisis de *Nueva York*, es posible también entender mejor el sentido de las transformaciones del “río que va cantando”. Esta sangre vital, cuando llega la madrugada sin esperanza de la ciudad, puede convertirse en varios elementos, cuya caracterización siempre es negativa: primero, puede volverse plata, que es un metal frío (y entonces símbolo de muerte), pero también, y sobre todo, sinónimo de “dinero” en el contexto neoyorquino y, en este sentido, representa la obsesión de todos los que viven en esta ciudad por la ganancia. Luego, puede transformarse en cemento, es decir, en el material que constituye los enormes palacios y rascacielos, construcciones que representan al capitalismo en su sentido más materialista. De hecho, más allá en este mismo poema, los ricos empresarios que construyen estos edificios serán descritos como “la mitad irredimible / que levanta sus montes de cemento”, o sea, serán representados como los responsables del martirio de la naturaleza en Nueva York y sus culpas son tan graves que ya no pueden arrepentirse de sus acciones. Por último, la sangre puede volverse “brisa”, aire: anteriormente, se había analizado el viento como elemento que tiene un significado positivo, de representante de una carga natural y vitalista. De todos modos, en cuanto esta energía natural se encuentra encerrada en el asfixiante panorama de cemento de Nueva York, se transforma en “portador de lo vacío, de lo muerto” (García-Posada, 1981: 115): es más, se puede llegar a definir esta brisa como “viva encarnación de lo que se “va y viene” [...] Por eso, es el aire portador de cuanto tiene relación con el destino del hombre, con su muerte: la pena, el dolor, la tristeza, los suspiros” (Paepe en García-Posada, 1981: 115). En este sentido, la misma sangre que parece ser vital en los barrios pobres se convierte, con la llegada de la madrugada fingida de Nueva York, en un río que transporta los efectos del martirio que las personas sufren cada día: pena, dolor y tristeza.

A continuación, se expresa la repetitividad del “diario holocausto de los animales en los mataderos” (García-Posada, 1981: 150):

Todos los días se matan en Nueva 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 hechos añicos. (pp. 187-188)

Lo que más cabe destacar son los dos rasgos principales de este martirio de la naturaleza que sucede en Nueva York, que “no sólo se aparta de la naturaleza sino que es la madre de un sacrificio

monstruoso de animales” (Arango, 1995: 57): es decir, la imponente cantidad de muertos que la ciudad produce y la frecuencia diaria de esta masacre. En particular, la primera característica se encuentra en las repetidas hipérboles que se refieren a los miles y millones de animales matados, y es interesante notar cómo esta sección se parezca a la del *Grito hacia Roma* en que se describen las multitudes de personas presentes en la ciudad americana:

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. (pp. 199-200)

De hecho, se puede notar perfectamente cómo “para el poeta Nueva York fue una ciudad de números, y de colectividades. Poco se alude al individuo sino al colectivo” (Arango, 1995: 58): este rasgo, claramente en contraste con las fuertes figuras individuales presentes en el *Romancero Gitano* (Soledad Montoya, Antoñito el Camborio, Thamar y Amnón etc.), es otro producto más de la sociedad capitalista. Mejor dicho, la consecuencia obvia de un contexto en que todos los seres vivos tienen que realizar a diario las mismas acciones, es la pérdida de la identidad individual: en Nueva York, todos los animales existen para ser matados, todos los trabajadores existen para ser explotados y las gentes inevitablemente se convierten en un “gentío de lamentos” en nombre de la ilusión de progreso ofrecida por el capitalismo. El segundo rasgo, es decir la cotidianidad de la masacre, nos enseña el tamaño del martirio infligido en Nueva York cada día: las cantidades mencionadas, por muy hiperbólicas que sean, no se refieren a condiciones extremas o acontecimientos extraordinarios, sino simplemente son informaciones sobre lo que pasa normalmente en la ciudad. Dicho de otro modo, esta descripción exagerada permite entender lo que la realidad capitalista necesita para su sustento: este tipo de economía, con su obsesión por la ganancia y el consumo, basa su existencia en el martirio continuado de la naturaleza y la explotación de todo lo que pertenece al medio ambiente. Esta dinámica insostenible tiene consecuencias dramáticas, ya que todos los animales matados “dejan los cielos hechos añicos”: en referencia a esta imagen, García-Posada elabora un interesante paralelo con otro poema presente en el *Poeta en Nueva York, Paisaje de la multitud que orina*, basado en la concepción del “cielo igual a existencia, vida” (García-Posada, 1981: 132). En particular, subraya dos líneas en concreto:

porque tan sólo el diminuto banquete de la araña  
basta para romper el equilibrio de todo el cielo. (p. 148)

Estos versos expresan cómo “todos los seres, incluso los más “secundarios”, como los que devora la araña, son necesarios para mantener el equilibrio de la vida” (García-Posada, 1981: 132). Entonces, si eliminar solamente los diminutos seres vivos que comen a otro ser minúsculo (o sea, la araña) consigue destruir el equilibrio de la vida, ¿“que no ocurrirá con el holocausto de millones de animales en la gran ciudad”? (García-Posada, 1981: 132). Dicho de otro modo, la existencia misma de todos los seres vivos, e incluso el concepto mismo de “vida”, es amenazado por el desarrollo desenfrenado del capitalismo, que no solo destruye y aplasta la naturaleza construyendo los “montes de cemento”, sino sigue aniquilándola cada día, exigiendo la sangre de millones de animales para su sustento sin importar las consecuencias sobre la realidad global del medio ambiente.

A continuación, sigue desarrollándose la imagen del sangriento panorama de Nueva York:

Más vale sollozar afilando la navaja

o asesinar a los perros en las alucinantes cacerías,  
que resistir en la madrugada  
los interminables trenes de leche  
los interminables trenes de sangre  
y los trenes de rosas maniatadas  
por los comerciantes de perfumes (p. 188)

En estos versos se profundiza aún más el tópico central del poema, es decir, “el hecho de que este modelo de progreso técnico, y su relación instrumental de objeto con el mundo circundante, se base en parte en la extracción letal o traumatizante” (Exner, 2022: 72), subrayando cómo ningún ser vivo puede tener una existencia pacífica: en Nueva York, ciudad perennemente sedienta de sangre, sólo pueden existir “imágenes concretas de heridas, asesinatos y explotación a las que son preferibles otras formas de violencia” (Exner, 2022: 72). De hecho, esta estrofa se basa en esta misma dicotomía: primero se proporcionan dos imágenes violentas y luego las alternativas, que son aún peores. Empezando por las posibilidades preferibles, se encuentra una acción que ya ha sido analizada en esta discusión, es decir, afilar una navaja: efectivamente, este mismo acto se representa también en el *Martirio de Santa Olalla* en el *Romancero Gitano* (“La rueda afila cuchillos / y garfios de aguada comba” García Lorca, 2011: 163), en que se encontraba multiplicado (“cuchillos y garfios”), conectado con referencias al poder desgarrador de estas hojas (“aguada comba”) y usado como directa anticipación de las brutalidades que serán cumplidas contra la Santa (“brama el toro de los yunques”, García Lorca, 2011: 163). De todos modos, en *Nueva York*, esta misma acción adquiere un sentido diametralmente opuesto: primero, ya no es una elección deliberada de la violencia, sino que se acaba de presentar como un acto preferible, un mal necesario, opuesto a múltiples posibilidades aún peores. Luego, es extremadamente relevante la condición psicológica de quién lleva a cabo el afilado: si en el *Romancero Gitano* están centuriones romanos jubilados que solo esperan perpetuar violencias sobre el cuerpo de Olalla, aquí el sujeto solloza mientras que tiene que afilar la navaja. No hay ningún deseo de violencia contra los demás, pero la sociedad le obliga a sacar su hoja y a vivir otro día matando y produciendo sangre para saciar la sed de la ciudad capitalista. Entonces, la navaja se transforma en un instrumento de martirio múltiple: en un primer nivel, es el objeto utilizado para martirizar tanto las otras personas como la naturaleza en general, siguiendo las directrices impuestas con la fuerza por la mentalidad de la sociedad. Luego, es también instrumento que martiriza a quién la usa, ya que obliga a realizar acciones violentas y sangrientas que tienen consecuencias negativas tanto sobre quien las sufre, como sobre quien las realiza, que llega a llorar con solo pensar lo que tendrá que hacer. Por último, no hay que olvidar la repetitividad de esta acción como elemento martirizante, puesto que esta es la condición que se vive cada día en Nueva York: no hay ninguna perspectiva de cambio futuro, ninguna posibilidad de llegar a ver un día en que no sea necesario herir a alguien más, y la sensación de atrapamiento en una rutina agobiante, además que sangrienta, se añade a la rutina misma como elemento martirizante.

La otra posibilidad ofrecida por el texto es una imagen sangrienta multiplicada: asesinar a un animal que ayuda al ser humano a ser violento en el brutal contexto de la caza. En esta imagen, se resumen las características típicas de la violencia en Nueva York: primero de todo, encontramos una crueldad contra la naturaleza, con el perro que se transforma en otro animal más sacrificado en nombre de la supervivencia del capitalismo. Luego, también se encuentra la idea de un contexto de violencia totalizante: la ciudad, entonces, es parecida a un coto de caza, donde es normal “asesinar” a todo lo que se encuentra si puede traer un beneficio personal. Se destaca también la descripción de las “cacerías” como “alucinantes”: este adjetivo permite entender cómo esta matanza continua tiene un efecto concreto sobre los seres humanos y cómo su brutalidad parece transportarles a una

dimensión irreal. Se puede analizar esta imagen como una metáfora de los efectos deshumanizantes del trabajo bajo la lógica capitalista: los trabajadores, caracterizados también por el insomnio descrito antes, se transforman en muertos en vida como consecuencia de las tareas que tienen que realizar y de la repetitividad de la vida.

Por otra parte, los versos sucesivos esbozan una visión general de la vida diaria en Nueva York, explicitando cuáles son las alternativas a las posibilidades violentas que se acaban de describir. Mejor dicho, “sollozar afilando la navaja” y “asesinar a los perros” son dos acciones consideradas preferibles a la efectiva condición de las gentes en la ciudad americana, o sea, “resistir por la madrugada”. Este acto de resistencia implica un doble nivel de sufrimiento: primero, si hay que resistir a algo, significa que está presente una fuerza opuesta, algo que puede y quiere dañar; en este caso, obviamente se refiere al conjunto de pequeños martirios cotidianos que la ciudad inflige a sus habitantes. Luego, el segundo nivel de dolor es más implícito y se concreta en la reiteración del insomnio y la imposibilidad del descanso que afecta a los trabajadores neoyorquinos. De hecho, ya ha sido discutido cómo la “madrugada” solo es una “alba mentida” y, en este caso, se subraya la transformación del principio del día en una señal del comienzo de otro ciclo más de vida martirizante en la sociedad capitalista y falta de descanso: en resumen, “si en la madrugada el horror es insoportable [...] el insomnio es implícito” (Exner, 2022: 72). En seguida, se mencionan precisamente las cosas a las que hay que “resistir en la madrugada”, es decir, se representa como “la vida monótona y automatizada de Nueva York se convierte en “los interminables trenes”” (Terao, 2001: 19): estas imágenes conllevan un doble significado, representando tanto el martirio infligido a distintos seres vivos, cómo, y por consiguiente, el fracaso de la idea del desarrollo como elemento que mejora la vida de los humanos. De hecho, se mencionan tres tipos de “trenes”: primero, están los “interminables trenes de leche”, en que la leche es la consecuencia de la producción industrial, de la violencia contra los animales, desgarrados en un sacrificio masivo a fin de producir cantidades irreales e innaturales de sus productos para sostener la sociedad consumista americana. Luego, están los “interminables trenes de sangre”, en que la sangre misma es representación de la violencia<sup>37</sup>, que puede ser tanto contra los animales que se acaban de mencionar, usados en la industria alimentaria hasta llegar a una muerte sangrienta, como contra los seres humanos, trabajadores explotados que son martirizados cada día por el sistema capitalista. Por último, están los “trenes de rosas maniatadas / por los comerciantes de perfumes”, o sea, la naturaleza que queda encerrada, sacrificada, en un contexto ciudadano que no deja ningún espacio a los elementos que no son artificiales. Es más, la rosa se sintetiza y, en lugar de ser una flor con su típico perfume, queda reducida a un perfume químico, vendido por “comerciantes”: de este modo, también la naturaleza, que debería ser el opuesto de la realidad antrópica capitalista, se transforma en algo que se puede vender, de la que se pueden traer beneficios económicos. Entonces, “los cuerpos de los animales y de las plantas son los principales perjudicados, maniatados por los “comerciantes”” (Exner, 2022: 72): Nueva York se vuelve fuente de una absurda perversión de la realidad, en que ya no es posible acceder directamente a la naturaleza (sacrificada y martirizada para dejar espacio al enésimo rascacielo), pero es considerado normal y aceptable comprar una versión artificial de la naturaleza misma, alimentando el sistema capitalista que podrá construir aún más edificios, en un interminable círculo vicioso.

De todos modos, cabe destacar también el significado del tren como representante del progreso: a lo largo de la literatura, este medio de transporte ha tenido connotaciones tendencialmente positivas, puesto que “la locomotora representa la revolución, el progreso; lo que acorta las distancias de

---

<sup>37</sup> “La sangre, en particular, es una isotopía recurrente cuando el texto evoca imágenes concretas de heridas, asesinatos y explotación” (Exner, 2022: 72).

modo insospechado, lo que une la ciudad al campo” (Casalduero, 1979: 16). Es decir, su presencia debería ser un evento positivo, que representa el progreso que ayuda al ser humano, que le permite mejorar su vida, porque “sólo la velocidad nos permite conservar el equilibrio y la dirección en inestabilidad” (Casalduero, 1979: 17). En cambio, se encuentra aquí infectado por la plaga del capitalismo y completamente privado de su significado positivo: su función ya no es acercar a las gentes, sino transportar los productos del martirio perpetrado por la sociedad consumista; o sea, ya no es el representante del progreso que mejora la condición humana, sino es otro instrumento más que forma parte del progreso hiriente y perverso que se encuentra en la cotidianidad capitalista. Los versos sucesivos reiteran los conceptos analizados hasta ahora, subrayando el rol de los animales como víctimas del sistema:

Los patos y las palomas  
y los cerdos y los corderos  
ponen sus gotas de sangre  
debajo de las multiplicaciones,  
y los terribles alaridos de las vacas estrujadas  
llenen de dolor el valle  
donde el Hudson se emborracha con aceite (p. 188)

Una vez más, se encuentran referencias a la sangre “martirizada en Nueva York [...] porque el progreso de la ciudad se hace a costa de su extinción” (García-Posada, 1981: 150), cuya relación con heridas y asesinatos ya ha sido discutida, y a los animales que “sustentan las operaciones aritméticas del capital con sus gotas de sangre (“ponen sus gotas de sangre / debajo de las multiplicaciones”)” (Exner, 2022: 72). Sin embargo, en este caso se menciona también la vaca, animal símbolo del sacrificio en el *Poeta en Nueva York*, que es aquí víctima, una vez más, del martirio capitalista. De hecho, es “estrujada”, aplastada y explotada por la producción industrial (quizás para producir los “interminables trenes de leche” descritos antes) hasta emitir “terribles alaridos” que conllevan tanto sufrimiento que “llenen de dolor el valle”. Entonces, el abuso de los animales y de sus capacidades productivas se proporciona en estos versos de dos maneras distintas: primero, a través de la presencia de múltiples animales, o sea, expresando el tamaño de esta explotación enseñando cuántos seres vivos tienen que sufrir para permitir la existencia de la industria alimentaria. Luego, usando la vaca, así como su significado estable y recurrente a lo largo del poemario, se ofrece un ejemplo claro del dolor indecible sufrido por estos animales, hasta que sus versos se vuelven “horribles” y su dolor se expande hasta las afueras de la ciudad. Por último, se puede destacar también el efecto negativo de la ciudad, con su producción industrial, sobre el medio ambiente: de hecho, la contaminación del Hudson, que es un río y entonces agua limpia, pura y vital, se puede definir como “el triunfo de lo perverso dentro del mismo corazón de la naturaleza” (García-Posada, 1981: 135). Es decir, los productos químicos, después de haber contagiado la ciudad y todos sus habitantes, también llegan a herir los elementos naturales que todavía no habían sido aplastados por los humanos. Cabe subrayar también el uso del verbo “emborrachar”, ya que el alcohol en el *Poeta en Nueva York* conlleva muy a menudo un significado negativo y mortal<sup>38</sup>: entonces, la naturaleza no solo se encuentra contaminada, sino sufre el ataque de un producto propio de la ciudad y cuya representación tiene una conexión estrecha con la muerte.

---

<sup>38</sup> En *El rey de Harlem* “los escarabajos borrachos de anís / olvidaban el musgo de las aldeas” (García Lorca, 2022b: 117): esta imagen, analizada también en el capítulo 1.3, describe los efectos negativos de la sociedad capitalista sobre los negros, que olvidan sus orígenes y sus tradiciones. Más allá, en *Iglesia abandonada*, se encuentra el carácter mortal del alcohol: “Yo vi la transparente cigüeña de alcohol / mondar las negras cabezas de los soldados agonizantes” (García Lorca, 2022b: 126), en que “esa “cigüeña de alcohol es una imagen de

En resumen, el poema “reconecta la producción capitalista con las crueldades que sufren los cuerpos materiales que la sustentan” (Exner, 2022: 71), o sea, permite establecer una relación directa entre los actos violentos cometidos por la sociedad y los seres vivos, tanto humanos como animales y vegetales, que tienen que sufrir este martirio. El panorama ciudadano es completamente rodeado por la tecnología y el desarrollo científico y esto se conecta directamente con la mentalidad capitalista: “con las operaciones aritméticas [...], los artefactos y aparatos industriales [...] son nombrados elementos esenciales de la modernidad industrial que representan la dinámica económica dominante” (Exner, 2022: 71-72). Es decir, la sociedad de Nueva York se representa como típicamente capitalista: toda la realidad se basa en números y maquinarias y en la cantidad de dinero que se puede obtener usando estos dos elementos; es más, lo que es relevante es que los seres humanos no forman parte de este panorama: las personas no son relevantes en la sociedad y solo sirven para producir, aunque queden martirizados y acaben muriendo como consecuencia de la vida inhumana que llevan. De hecho, el problema central de este modelo de sociedad es que contribuye “más a la destrucción que al desarrollo de las condiciones de supervivencia de los seres vivientes en la biosfera de la tierra” (Exner, 2022: 72): en este sentido, entonces, la ciudad misma es la que martiriza a sus ciudadanos, a través de varios métodos y estrategias. Mejor dicho, se puede comparar el panorama ciudadano con una navaja suiza cuyas hojas son los varios modos en que puede martirizar los habitantes neoyorquinos: si se sigue la estructura del texto, el primer momento de violencia de la ciudad contra las personas se encuentra en la transformación de la sangre de los trabajadores. A través de la continua interacción laboral con Nueva York (y, entonces, sufriendo el martirio cotidiano de la explotación bajo el capitalismo), el “río que viene cantando” (García Lorca, 2022b: 187), que es un líquido vivo y vital, queda contaminado por los elementos típicos del capitalismo, hasta transformarse en ellos: esta sangre llega a ser igual a la fría plata que los ricos siempre quieren, al cemento que estos usan para aplastar la naturaleza en un intento de ganar aún más dinero, o a la nada, desaparece, porque ya no pueden existir impulsos vitales bajo la continua violencia de la tiranía capitalista. Luego, otro método de martirio usado por la ciudad es el insomnio, que se desarrolla a través de dos imágenes distintas pero conectadas: el “alba mentida” (García Lorca, 2022b: 187) y el “resistir en la madrugada” (García Lorca, 2022b: 188). Por un lado, la primera explicita la desilusión que caracteriza los habitantes neoyorquinos; es decir, el comienzo de un día nuevo, y por extensión el nacimiento de nuevas esperanzas, posibilidades y perspectivas futuras, nunca llega en esta ciudad donde cada jornada es igual a la anterior y será idéntica a la siguiente: todos los días han sido, son y serán caracterizados por el sufrimiento infligido por trabajos y estilos de vida que solo pueden llevar a una vida deshumanizada. Por consiguiente, si el amanecer es falso, también lo es el sueño: mejor dicho, si hay una “alba mentida”, significa que no está empezando un día nuevo y, por lo tanto, lo anterior todavía no ha acabado. En este sentido, entonces, la existencia de todos los trabajadores se transforma en un sufrimiento continuo: como no es posible distinguir entre un día en particular y los demás, la cotidianidad se transforma en una cadena continua y repetitiva de explotación en que nunca se encuentra un momento de descanso que la interrumpa. La única cosa que cambia es la cantidad de dolor suministrado: como ya ha sido discutido en los capítulos precedentes, en la sociedad capitalista es necesario que cada individuo continúe produciendo incluso si sufre, así que sea posible explotarlo completamente: entonces, hay una suministración del dolor en pequeñas cantidades, cada día mayores del día anterior, así que se desarrolle en los trabajadores una tolerancia insana del martirio. Obviamente, la única perspectiva posible bajo este estilo de vida es

---

la muerte; por eso es “transparente”, es decir, invisible. La muerte monda, deja sin pelo [...] a los soldados, es decir, sin vida” (García-Posada, 1981: 179).

la muerte, que llegará de manera inesperada (ya que tener un umbral del dolor tan alto impide entender cuándo será demasiado) y solo después haber sido explotado hasta el último aliento<sup>39</sup>. Por el otro lado, “resistir en la madrugada” es una posibilidad no preferible en la cotidianidad ciudadana y se convierte en una forma implícita del insomnio: es decir, si los horrores de la perversa vida diaria de Nueva York por la mañana son algo tan insoportable que es mejor no oponerse, definitivamente no son el producto de un descanso nocturno. Entonces, el amanecer se transforma en el momento de realización de la tragedia de la vida en Nueva York: de hecho, al comienzo de otro día más de explotación, se puede entender como las noches sin descanso no son distintas en términos de sufrimiento de los días de trabajo. Mejor dicho, si se retoma el análisis del insomnio cómo martirio desarrollada en el capítulo 1.1, se puede destacar cómo es parecida a la descripción de la cotidianidad de los trabajadores en América: las dos implican un sufrimiento que aumenta a lo largo del tiempo y con la repetición de un comportamiento que daña. Además, ambas las condiciones tienen como consecuencia la transformación de los individuos en algo parecido a muertos en vida: el insomnio lo hace a través de la supresión de la frontera entre sueño y vela, mientras que el trabajo en Nueva York a través de la repetitividad alucinante de su cotidianidad. De todos modos, lo que resulta más relevante en el análisis de estos tipos de martirios infligidos por la ciudad es que todo esto forma parte de la vida considerada normal, típica, incluso necesaria. Es decir, la deshumanización de las personas y los sufrimientos padecidos tanto por los humanos como por los animales y la naturaleza en general son simplemente considerados pasajes necesarios para el sustento de Nueva York y de su economía. No son la consecuencia de acontecimientos extraordinarios o limitados en el tiempo o por una circunstancia específica, como mencionado también en el poema mismo:

No es el infierno, es la calle.  
No es la muerte. Es la tienda de frutas. (p. 189)

Esto es probablemente el rasgo más característico del martirio en el contexto neoyorquino: su obviedad, el hecho de que forme parte del día a día que todas las personas viven. Todas estas multitudes, entonces, viven dentro del mismo objeto que les martiriza: o sea, Nueva York es a la vez el lugar donde se realiza el martirio de millones de trabajadores, animales y plantas y la responsable de este sufrimiento, el conjunto de objetos (maquinarias, dinero, cemento) que martiriza estos mismos seres vivos. Se puede llegar a decir, entonces, que Nueva York misma es el objeto de martirio de las personas que la habitan y está formada por una miríada de instrumentos que, en la cotidianidad de cada individuo, les infligen dolor. En la misma línea, es relevante también comparar esta caracterización del sufrimiento con la representación de un efectivo instrumento de martirio:

Más vale sollozar afilando la navaja  
[...]  
que resistir en la madrugada (p. 188)

La navaja es efectivamente el único verdadero instrumento hiriente presente en el poema y, de todos modos, se ha vuelto en una opción preferible al tormento que conlleva la vida en la ciudad. De hecho, el significado de estos versos es perfectamente claro: es mejor usar una hoja, un

---

<sup>39</sup> Esta concepción de la muerte como evento inesperado, aunque relevante en vida de cada individuo, se encuentra también en el poema *Muerte*, en que el fin de la vida es descrito como un “arco de yeso [...] grande [...] invisible [...] diminuto”, (García Lorca, 2022b: 170) subrayando su relevancia, su rapidez pero también, sobre todo, su imprevisibilidad en el contexto de explotación neoyorquino.



instrumento claramente destinado a herir a alguien, y transformarla en algo aún más peligroso y perjudicial (“afilando”) aunque sea una acción que conlleva tristeza y dolor (“sollozar”), que simplemente intentar existir en la ciudad americana. Mejor dicho, es preferible, por ser menos doloroso, ser parte activa de la cadena de martirios y herir a alguien más que intentar romper esta concatenación de sufrimientos. En conclusión, la ciudad, con su sangrienta aura de dolor, llega a ser el definitivo instrumento de martirio de las personas, ya que los objetos efectivamente usados para herir a los demás son considerados opciones no sólo aceptables, sino incluso preferibles al solo intentar cambiar algo en la perversa dinámica de Nueva York.

Otro rasgo del martirio en la ciudad americana es su capacidad de contagiar a todos, incluso a los niños. Esta característica se encuentra en el poema *Vaca*:

Que se enteren las raíces  
y aquel niño que afila su navaja  
de que ya se pueden comer la vaca. (p. 164)

Lo que realmente me interesa destacar en estos versos es la inclusión de un infante en la sucesión de dolores infligidos. Este rasgo ya había sido anticipado en *Grito hacia Roma*, en que los herreros están “forjando cadenas para los niños que han de venir” (García Lorca, 2022b: 199), subrayando cómo la realidad de martirio que están viviendo los padres será la misma que tendrán que vivir también sus hijos. De todos modos, en *Grito hacia Roma*, los jóvenes eran recibidores pasivos de un destino ya establecido antes de su nacimiento; en cambio, en *Vaca*, tenemos una representación completamente distinta del “niño”: en lugar de ser un inocente compadecido por el horror que tendrá que vivir en su futuro, se representa una persona que, aunque joven, ya se ha integrado en las dinámicas de la sociedad americana. Es decir, esta figura, que representa “la infancia [...] existente o que ha de ser engendrada”, pero también a menudo es “niño como víctima” (García-Posada, 1981: 158-159), ya tiene en las manos una navaja, instrumento que inflige dolor y martirio, y además la afila, para poder causar tanto dolor como sea posible. Lo que cabe subrayar es cómo esta condición no es nada especial, sino la realidad cotidiana: o sea, este niño es un niño cualquiera, no un personaje especial o distinto de los demás niños; la que tiene en las manos es una navaja parecida a la que se puede encontrar en cualquiera casa, no es un instrumento ritual o mágico; el contexto en que se forma esta imagen es la matanza de una vaca, un acontecimiento que ya ha pasado y pasará aún más veces. En resumen, todos los particulares y rasgos de esta escena representan la vida diaria de una familia cualquiera que vive en los campos cerca de Nueva York<sup>40</sup>: por esta razón suscita aún más horror, porque esta es la *normalidad*, o sea, una realidad en que es *normal* que los niños tengan navajas en las manos y sean responsables de la muerte de otros seres vivos. Entonces, en una sociedad que se ha demostrado carente de cualquier valor moral, llega a ser normal que “las víctimas puedan ser victimarios” (García-Posada, 1981: 273) e incluso la esencia misma de la inocencia, la vida que todavía tiene que desarrollarse y en teoría tiene delante de sí infinitas posibilidades es forzada a coger el único sendero posible: seguir añadiendo anillos a las cadenas forjadas por y para sus padres.

---

<sup>40</sup> De hecho, este poema se encuentra en la quinta sección del *Poeta en Nueva York*, o sea *En la cabaña del Farmer*, y su intención, igual que la de los otros dos poemas en esta parte del poemario, es la de “aludir a hechos y seres concretos, que pudieron ser conocidos por el autor durante su estancia en el campo” (Millán en García Lorca, 2022b: 240). De todos modos, todos los textos representan “recreaciones del poeta [...] que apenas tienen que ver con esta significación aparente” (Millán en García Lorca, 2022b: 240); en cambio, el significado profundo de estos poemas es lo de enseñar como la vida rural en América ha sido contagiada por la violencia y el dolor típicos de la ciudad.



### 3.3: El tiempo del martirio

El último elemento que considero relevante analizar es el tiempo del martirio, es decir, tomar en consideración si el pasar del tiempo se modifica en estos contextos y, si ese fuera el caso, explorar en qué consiste el cambio.

Empezando por el *Romancero Gitano*, la ambientación mítica del poemario adquiere cierta relevancia en la definición del flujo del tiempo: es decir, en “un libro donde apenas si está expresada la Andalucía que se ve, pero donde está temblando la que no se ve” (García Lorca, 2021: 252) y en que “el mito está mezclado con el elemento que pudiéramos llamar realista [...] que al contacto con el plano mágico se torna aún más misterioso e indescifrable” (García Lorca, 2021: 255), incluso el tiempo será influenciado por “el alma misma de Andalucía” (García Lorca, 2021: 255), con su magia y misterio. Entonces, en concreto, en los poemas el tiempo se vuelve totalmente subjetivo, moldeado por la perspectiva particular de cada personaje. Más en detalle, empezando por el ejemplo más sencillo, su fluir puede ser igual a lo del mundo real si describe una narración libre de complicaciones en la trama. Este rasgo se encuentra en el poema *Thamar y Amnón*, en que la historia narrada presenta un desarrollo perfectamente lineal, empezando por la introducción de los dos personajes (Thamar estaba cantando / desnuda por la terraza. [...] Amnón delgado y concreto, / en la torre la miraba, García Lorca, 2011: 176), su acercamiento (Thamar entró silenciosa / en la alcoba silenciada, García Lorca, 2011: 178), hasta el contacto físico (Déjame tranquila, hermano. / Son tus besos en mi espalda, / avispas y vientecillos, García Lorca, 2011: 178) y la violación de la mujer (¡Oh qué gritos se sentían / por encima de las casas!, García Lorca, 2011: 179). Por último, David, padre de los dos protagonistas, es quien pone fin a la narración:

David con unas tijeras  
cortó las cuerdas del arpa. (p. 181)

Efectivamente, esta conclusión conlleva un significado que se desarrolla en tres niveles distintos: primero, como se acaba de decir, es el cierre de la historia de la violación incestuosa de Thamar a manos de su hermano Amnón; segundo, este momento representa también la conclusión del poema mismo; tercero, puesto que este texto es el último incluido en el *Romancero Gitano*, la acción de David llega a ser incluso la terminación del poemario mismo. Entonces, cabe destacar cómo el valor absoluto de esta conclusión se subraya en el texto de dos maneras distintas: por un lado, se señala el uso del pretérito indefinido (“cortó”), que “después de los presentes [...] y el imperfecto [...] cierra con valor absoluto y conclusivo la historia” (Cattaneo, 1986: 388). Por el otro lado, resulta relevante la utilización de las tijeras en las líneas conclusivas del poema y del poemario: de hecho, este instrumento es “atributo de las místicas hilanderas que cortan el hilo de la vida de los mortales” (Cirlot en García Castro, 1980: 39)<sup>41</sup>, así que queda claro su significado acabador tanto de la narración como del libro. Entonces, en este caso, el martirio de Thamar forma parte de una serie perfectamente lineal de acontecimientos y, por lo tanto, aunque trágico y dramático, es una etapa de la historia de los dos hermanos y una consecuencia directa de las acciones que la preceden.

---

<sup>41</sup> “en la mitología griega, el derecho a la vida ante la ineluctable muerte, dependía [...] del poder de las Moiras, trinidad de diosas primitivas que, inclusive tenían la potestad de hilar el pasado, presente y futuro de la vida de dioses y hombres [...] Átropos, la más vieja de las tres, portaba unas tijeras para cortar el hilo que metafóricamente, figuraba la vida de los hombres” (Méndez-Llopis, Mínguez-García, 2021: 448).

De todos modos, son mucho más frecuentes las instancias de alteración del flujo del tiempo debida a la percepción o a las condiciones subjetivas de los personajes. Un primer ejemplo se encuentra en el poema *La monja gitana*, cuyo comienzo parece introducir a una simple narración:

Silencio de cal y mirto.  
Malvas en las hierbas finas.  
La monja borda alhelíes  
sobre una tela pajiza (p. 106)

Lo que se encuentra es la representación de una actividad y atmósfera típicas de un monasterio: sin tomar en consideración los significados que conllevan las flores mencionadas, se puede considerar esta escena como una normal ambientación monástica, caracterizada por el silencio y la presencia de un claustro, donde una monja realiza un trabajo manual. De todos modos, precisamente la actividad que ella desempeña es el elemento que rompe el normal paso del tiempo:

¡Qué bien borda! ¡Con qué gracia!  
Sobre la tela pajiza  
ella quisiera bordar  
flores de su fantasía.  
¡Qué girasol! ¡Qué magnolia  
de lentejuelas y cintas!  
¡Qué azafranes y qué lunas  
en el mantel de la misa!  
Cinco toronjas se endulzan  
en la cercana cocina. (pp. 107-108)

De hecho, la mujer parece entrar en una dimensión paralela, distinta de la terrenal en que vive realmente: este alejamiento del mundo material se obtiene a través del tono casi de éxtasis que llega a tener la estrofa, con la multiplicación de los nombres de las flores y la reiteración del tono de exclamación que, en conjunto, crean un clímax ascendente. De todos modos, hay varios elementos que denotan la irrealidad de esta condición: ante todo, cabe destacar el uso del verbo “querer”, que obviamente expresa cómo la acción de “bordar flores de su fantasía” no es algo que está efectivamente pasando, sino solo un deseo. Además, el uso del pretérito imperfecto de subjuntivo añade un nivel más de irrealidad, poniendo la acción en el ámbito de lo imposible. Por último, la oposición entre “flores de su fantasía” y “en el mantel de la misa” confirma definitivamente la irrealidad e imposibilidad de los sueños de la monja: claramente, un objeto sagrado no puede ser decorado con elementos producto de la imaginación<sup>42</sup>. En cuanto al tiempo del martirio, se destaca cómo la protagonista usa estos momentos casi oníricos para escapar de la opresión del asfixiante contexto religioso en que tiene que vivir: por esta razón, el tiempo parece pararse al comienzo de su viaje mental y volver a fluir solo cuando la mujer vuelve a la realidad. Es decir, se puede considerar este momento como una instancia en que la monja entra en una realidad paralela, fuera del tiempo, en que puede liberar su imaginación que, en la realidad, es reprimida por el estéril mundo religioso. De hecho, cuando terminan sus pensamientos, el tiempo vuelve a moverse, como explicita la presencia de un proceso en desarrollo, o sea, las toronjas que se endulzan.

La misma situación se repite al final del poema:

---

<sup>42</sup> También se establece una conexión con la austeridad de la ambientación monástica ya expresada en el primer verso a través de la presencia del “Silencio” como palabra que abre tanto el poema como la descripción del monasterio (“Silencio de cal y mirto”, García Lorca, 2011: 106).

Por los ojos de la monja  
galopan dos caballistas.  
Un rumor último y sordo  
le despega la camisa,  
y al mirar nubes y montes  
en las yertas lejanías  
se quiebra su corazón  
de azúcar y yerbaluisa.  
¡Oh!, qué llanura empinada  
con veinte soles arriba.  
¡Qué ríos puestos de pie  
vislumbra su fantasía!

Pero sigue con sus flores,  
mientras que de pie, en la brisa,  
la luz juega el ajedrez  
alto de la celosía. (p.108 - 109)

En este caso, la imaginación de la mujer llega a producir imágenes aún más complejas e irreales; también, los efectos sobre su persona son más evidentes: se le “despega la camisa” e incluso “se quiebra su corazón”, elementos que subrayan el tono completamente extático de esta sección. De todos modos, aunque la subjetividad de la mujer parece soltarla de la clausura a la que se ve obligada, al final “sigue con sus flores”, o sea, vuelve una vez más a la triste realidad del convento. Igualmente, el tiempo sigue el mismo comportamiento descrito antes: el mundo entero parece pararse en cuanto la mujer empieza a tener sus visiones oníricas y el tiempo solo vuelve a fluir cuando la gitana se centra otra vez en el bordado (“sigue con sus flores”), como demostrado también por la luz que, reflejándose en los vidrios del convento, produce fenómenos luminosos distintos y que varían (“la luz juega el ajedrez”). A estas alturas, considero relevante mencionar cómo este mismo tipo de interacción con la temporalidad y el fluir del tiempo se encuentra también en algunas obras teatrales de Lorca, por ejemplo en *Yerma*. En este texto, la protagonista femenina está obsesionada por el deseo de tener un hijo y, frente al descuido de su anhelo por parte de su marido Juan, usa los momentos de soledad para aislarse y alejarse mentalmente de la realidad martirizante que vive. En particular, a través de su canto solitario, expresa y repite el objeto de sus deseos; por ejemplo, en el acto primero, después de que su marido se va a trabajar, Yerma empieza a cantar mientras que está cosiendo:

“¿De dónde vendrás, amor mi niño?  
“De la cresta del duro frío.”  
¿Qué necesitas, amor, mi niño?  
“La tibia tela de tu vestido” (García Lorca, 1983: 107)

La mujer sigue imaginando tener una conversación con su hipotético niño, recitando unas estrofas más de su canción, y se para solo después la llegada de su amiga Maria:

YERMA                   ¿De donde vienes?  
MARIA                   De la tienda.  
(García Lorca, 1983: 107)

Lo que es más relevante en esta escena es tener en cuenta que Yerma está todavía cantando: es decir, todavía se encuentra en la dimensión aislada que ella misma ha creado empezando a cantar.

De hecho, si tomamos en consideración este rasgo, Maria desempeña el mismo papel que las “toronjas” en *La monja gitana*: efectivamente, las dos irrumpen en la realidad alternativa que las dos mujeres han creado, obligándoles a volver al mundo material que les está martirizando. Sin embargo, en la obra teatral se añade un nivel más de dolor: o sea, no solo Maria rompe la burbuja en que Yerma se ha refugiado, sino incluso es culpable de no darse cuenta de la condición de huida de la realidad de su amiga, puesto que contesta al verso de su canción como si fuera realmente una pregunta. Volviendo al tema del tiempo, es posible destacar entonces cómo este tipo de interrupción de su fluir, basado en la huida del sujeto en una dimensión paralela y casi onírica, se encuentra en varias etapas de la producción lorquiana; también, es relevante notar como siempre es una fuga con duración limitada: de hecho, tanto los entornos (como en el caso de *La monja gitana*), como otras personas (con respecto a *Yerma*), son capaces de destruir esta realidad alternativa, obligando la protagonista a volver a una de sufrimiento.

A continuación se encuentra un tipo distinto de modificación del fluir del tiempo en el (*Romance d)el Emplazado*; en particular, en la mitad inicial del poema, la narración se centra en el insomnio del protagonista, subrayando como cada noche se vuelve aparentemente eterna cuando no es posible descansar:

¡Mi soledad sin descanso!  
Ojos chicos de mi cuerpo  
y grandes de mi caballo,  
no se cierran por la noche  
[...]  
Y los martillos cantaban  
sobre los yunques sonámbulos  
el insomnio del jinete  
y el insomnio del caballo. (pp. 144-146)

Los primos versos introducen la imposibilidad de dormir del protagonista: este rasgo se concreta tanto en la exclamación inicial, que sirve también para explicar la relevancia de esta condición (puesto que es la efectiva primera línea del poema), como en la explicitación que se encuentra unas líneas después, cuando el protagonista menciona como sus ojos “no se cierran por la noche”. Luego, la metáfora metalúrgica de martillos y yunques, además de ser una referencia al efecto martirizante del insomnio y al origen gitano del protagonista (dos rasgos discutidos en el capítulo 1.1), sirve para modificar el fluir del tiempo en el poema: de hecho, a través de un sonido constante y rítmico, estos dos instrumentos “cantaban el insomnio”, o sea, mantienen despierto al protagonista y le atrapan en una noche sin sueño que parece interminable y, al mismo tiempo, martirizante. Es decir, considerada la ausencia de variaciones en el sonido que representa el insomnio, el tiempo parece pararse en cuanto cada instante es igual a lo anterior y será igual a lo siguiente: por consiguiente, el concepto mismo de fluencia del tiempo pierde su significado en este contexto, ya que no es posible distinguir entre lo que ya ha pasado, lo que está pasando y lo que pasará.

De todos modos, en la parte final del poema, se encuentra una representación de la temporalidad completamente opuesta:

El veinticinco de junio  
abrió sus ojos Amargo,  
y el veinticinco de agosto  
se tendió para cerrarlos. (p. 148)

Si antes el tiempo se paraba y no era posible ni llegar a ver el día después de la noche, ahora dos meses pasan simplemente en un abrir y cerrar de ojos. De hecho, esta sección describe los últimos meses de vida del protagonista después de haber sido emplazado por la muerte en una pesadilla: de allí, empieza el insomnio (descrito antes) que caracteriza su vida hasta el día de su muerte. Este rasgo es, una vez más, la razón de la variación del flujo del tiempo en el poema: o sea, si todas las noches son igualmente carentes de descanso, entonces se pueden comprimir todos los días de insomnio en un parpadeo. Mejor dicho, lo que influencia la percepción del tiempo es el enfoque del poema: por un lado, centrándose en una noche en particular, el tiempo parece dilatarse hasta el infinito, en cuanto, como ya se ha comentado antes, cada momento de la noche es igual a cualquier otro y, entonces, desaparecen los conceptos de “antes” y “después”. Por otro lado, fijándose en la totalidad de los dos meses, como no es posible destacar ningún momento en particular, ya no es necesario (y, quizás, ni posible) hablar de este periodo y, por consiguiente, aunque sea un tiempo muy largo, puede ser resumido en un instante.

Otro modo más de alterar el flujo del tiempo se encuentra en el *Romance sonámbulo*, en que la temporalidad se multiplica y solo al final del poema se entiende cómo se entrelazan las varias líneas temporales. El texto empieza con el uso del presente y del futuro de indicativo para describir una mujer esperando a alguien:

Con la sombra en la cintura,  
ella sueña en su baranda  
[...]  
¿Pero quién vendrá? ¿Y por donde? (pp. 101-102)

Entonces, como no están otros puntos de referencia, se acepta esta perspectiva como la que describe los eventos contemporáneos al desarrollo del poema. De todos modos, unas líneas después, se introduce un punto de vista más, lo de un hombre gitano, que usa el presente de gerundio y también de indicativo para hablar de su condición:

Compadre, quiero cambiar,  
mi caballo por su casa,  
mi montura por su espejo,  
mi cuchillo por su manta.  
Compadre, vengo sangrando (p. 102)

En consecuencia, se puede llegar a suponer que hay dos acciones desarrollándose simultáneamente en el presente: por un lado, una mujer que espera en una baranda, y, por el otro, un hombre que propone una serie de comercios (cuyo valor simbólico no será profundizado en este contexto) y está sangrando, rasgo que añade dinamismo a la escena, ya que representa un proceso efectivamente avanzando. De todos modos, los dos presentes se unen cuando se explicita que la “baranda” es la de la casa donde ha entrado el gitano:

¡Dejadme subir al menos  
hasta las altas barandas,  
dejadme subir!, dejadme  
hasta las verdes barandas. (p. 103)

De tal forma, las dos acciones contemporáneas llegan a compartir también el espacio físico en que se llevan a cabo. Sin embargo, la introducción de una voz narrativa complica la temporalidad de la escena:

Temblaban en los tejados

farolillos de hojalata.  
Mil panderos de cristal,  
herían la madrugada.

[...]

Los dos compadres subieron. (p. 103-104)

El uso del pretérito imperfecto (“temblaban”, “herían”) y perfecto (“subieron”) en la narración obliga a cambiar la perspectiva desde que se mira a la historia del poema: el presente usado hasta ahora pertenece, en verdad, al pasado. Mejor dicho, a través de los tiempos verbales usados por el narrador, se puede entender como todas las acciones descritas hasta ahora pasaron en el pasado; por consiguiente, el presente de indicativo usado por los personajes representa como hablaron ellos en aquel momento pasado. De todos modos, la temporalidad se vuelve aún más intrincada cuando los dos personajes llegan a la baranda:

¡Compadre! ¿Dónde está, dime?  
¿Dónde está tu niña amarga?  
¡Cuántas veces te esperó!  
¡Cuántas veces te esperara (p. 104)

Constatada la ausencia de la mujer, el “compadre” añade un nivel más de complejidad al tempo de este poema: es decir, se descubre como la espera del personaje femenino pertenece al pasado, es una acción que pasó en un periodo distinto del presente. Por último, en la secuencia final del poema, los tiempos verbales usados permiten entender cómo la perspectiva cambia varias veces:

Sobre el rostro del aljibe,  
se mecía la gitana  
[...]  
Un carámbano de luna,  
la sostiene sobre el agua.  
La noche se puso íntima  
como una pequeña plaza.  
Guardias civiles borrachos,  
en la puerta golpeaban. (p. 105)

Al principio, se encuentra una vez más el pretérito imperfecto, que caracteriza la narración de los eventos pasados desde la contemporaneidad. Luego, el poeta vuelve a usar el presente de indicativo (“la sostiene”) para describir el cadáver de la mujer gitana sobre el agua del aljibe, quizás representando el momento en que “los dos compadres” vieron el cuerpo de la “niña amarga” desde la perspectiva de los personajes mismos. Finalmente, se vuelve a usar el pretérito perfecto (“puso”) y el imperfecto (“golpeaban”) y al uso de una voz narrativa desde el presente que describe la atmósfera y los eventos sucesivos a la descubierta del suicidio de la mujer.

En resumen, teniendo en cuenta la perspectiva del narrador, la totalidad de los acontecimientos narrados en el poema son pasados y, entre ellos, se puede establecer una secuencia lineal: primero, la mujer espera al hombre en las barandas y, en un momento desconocido, decide acabar con su vida, quizás por los sentimientos consiguientes la falta de concretización de su espera. Luego, el hombre llega a la casa del “compadre” y los dos hombres suben hasta las “altas barandas”. Por último, llegan hasta el aljibe, donde encuentran el cadáver de la mujer. De todos modos, lo que cabe destacar es cómo cada personaje, incluso el narrador (y, por consiguiente, el lector), tiene una perspectiva personal desde la cual mira a los acontecimientos: siguiendo el desarrollo del poema,



primero se encuentra la de la mujer, que, desde un momento que considera ser el presente, mira hacia el futuro en que regresará el hombre gitano. Este último también tiene su percepción del tiempo: en particular, vive un presente que se descubrirá ser posterior a lo de la mujer; luego, hay el “compadre”, que tiene un conocimiento más completo de los acontecimientos: él conoce tanto el presente que comparte con el otro hombre, como el pasado en que su hija se suicidó. Por último, está el narrador, o sea, el personaje del que el lector acepta el punto de vista y la línea temporal: en este sentido, entonces, todos los acontecimientos se desarrollan en un momento pasado y según el orden descrito antes. Lo que es relevante subrayar es cómo esta perspectiva no es compartida por todos los personajes: es decir, el tiempo que tanto el hombre como el narrador consideran pasado es, de hecho, el presente desde el punto de vista de la “niña amarga”. Del mismo modo, “los dos compadres” consideran la temporalidad que viven como presente, pero se vuelve en otro momento pasado si se mira a las mismas acciones desde la perspectiva del narrador.

En conclusión, se puede destacar como el *Romancero Gitano* se centra en enseñar cómo el tiempo y su fluir pueden cambiar según la perspectiva usada para mirar a los acontecimientos narrados. El caso más sencillo es el de *Thamar y Amnón*, en que todos los personajes viven los eventos simultáneamente y sólo uno, o sea David, tiene el poder de decidir cuando el tiempo de la narración se acaba. Luego, en *La monja gitana*, se desarrolla el tema de la subjetividad: es decir, como el lector comparte el punto de vista de la protagonista, también tiene que aceptar su percepción del tiempo. Por consiguiente, los momentos de alejamiento de la realidad que la mujer tiene consiguen parar el flujo del tiempo del poema y solamente cuando la protagonista vuelve a la realidad, como consecuencia de algún elemento de la ambientación, el tiempo puede volver a progresar. Por último, el *Romance sonámbulo* consigue construir un complejo entrelazamiento de líneas temporales distintas: de hecho, los mismos acontecimientos narrados pueden ser mirados desde cuatro perspectivas distintas, o sea las de los tres personajes más la del narrador. En particular, este poema demuestra perfectamente la relevancia del punto de vista que se elige para seguir la historia, o sea, dependientemente del personaje que se decide tomar como referencia, se va a originar una versión distinta de los mismos eventos. Mejor dicho, cada uno de los personajes presentes en la historia narrada tiene su visión subjetiva de los acontecimientos, basada en su rol en la misma y en el tiempo en que están presentes: en particular, desde la perspectiva de la “niña amarga”, el poema es un cuento de espera infinita que acaba con un rechazo de este tipo de vida; al mismo tiempo, el hombre gitano vive una historia de regreso y de trágica descubierta de la muerte de la mujer. Por otro lado, el “compadre” conoce tanto el destino de su hija, como el del joven y, por último, el narrador es omnisciente y es también capaz de poner en orden cronológico los eventos que viven los otros personajes. Considerándolo todo, el *Romance sonámbulo* conlleva básicamente cuatro poemas distintos en uno, puesto que cada versión de la misma historia tiene rasgos y reacciones a los eventos distintos a los de las demás<sup>43</sup>, subrayando una vez más la relevancia de la perspectiva de cada personaje y de la temporalidad subjetiva que viven.

De todos modos, el desarrollo del tópico de la temporalidad cambia completamente en el *Poeta en Nueva York*. De hecho, en este poemario se plantea el tema de la huida del presente: es decir, puesto que la realidad contemporánea es agobiante y martirizante, la relación de los poemas con el tiempo es la de mirar hacia cualquier otra temporalidad.

En particular, en *El rey de Harlem*, se plantea el tópico del peligro de olvidar el pasado como consecuencia de la contaminación de la realidad presente:

y los escarabajos borrachos de anís

---

<sup>43</sup> Por ejemplo, el hombre gitano seguramente se sorprendió al ver a la mujer muerta en el aljibe, mientras que el “compadre” ya sabía lo que había pasado.

olvidaban el musgo de las aldeas. (p. 117)

De forma indirecta, el poeta establece dos líneas temporales distintas y que se excluyen mutuamente: por un lado está la realidad pasada de los “escarabajos” en el “musgo de las aldeas”, es decir, un verdadero triunfo de la naturaleza en que elementos de otro modo negativos (el musgo representa muy a menudo la muerte en el *Poeta en Nueva York*) sólo representan la vitalidad del medio ambiente constantemente sacrificado en la artificialidad neoyorquina. Este era el contexto en que vivían los negros que conocen “la ciencia del tronco y del rastro” (García Lorca, 2022b: 115), en que podían vivir libres y en simbiosis con la naturaleza. Por otro lado, está la caracterización agobiante del presente, representada por la embriaguez de los escarabajos, víctimas de la producción industrial (el “anís”) y de los vicios típicos de la población de la ciudad. También, se encuentra expresado el efecto hiriente que Nueva York tiene sobre estas personas:

Los negros lloraban confundidos  
entre paraguas y soles de oro (p.120)

Primero de todo, se subrayan dos rasgos de los negros en la contemporaneidad del barrio de Harlem: primero, lloran, expresando claramente la tristeza y el dolor que esta vida en este contexto conlleva; segundo, y quizás más peculiar, están confundidos, o sea, han perdido los puntos de referencia que tenían en el pasado y, por esto, sus sufrimientos se amplifican. La causa de esta condición se encuentra en el verso sucesivo, es decir, la invasión de los productos artificiales y el dominio que estos objetos ejercen sobre la vida de las personas. En particular, “los paraguas son objetos industriales que están esparcidos en el barrio de Harlem hasta tal punto que los negros no llegan a contrarrestar esta influencia, dan la espalda a sus raíces” (Avome Mba, 2007: 154). Mejor dicho, estos son tan comunes y presentes en las vidas de las personas que parecen ser parte integrante de la existencia humana; de todos modos, este nivel de difusión sólo representa la dependencia de los ciudadanos neoyorquinos de los productos artificiales, y esto hiere los negros, que en este poema se caracterizan por su conexión con el mundo natural<sup>44</sup>. Luego, es relevante notar la relación que existe entre paraguas y elementos naturales: es decir, estos objetos sirven para impedir el movimiento de un fenómeno atmosférico que además es agua limpia, potencialmente vital<sup>45</sup> y, por lo tanto, ejercen una negación más de la naturaleza. Por otra parte, en el mismo verso se encuentra una represión aún más fuerte de un elemento natural: el sol, símbolo absoluto de vitalidad, se transforma en oro que, siendo un metal frío, representa todo lo que es artificial, sin vida, impulsos o instintos. Además, en el contexto de Nueva York, el oro representa el dinero y, por consiguiente, el poder: en este sentido, lo que martiriza los negros es ver como la sociedad industrial capitalista ha conseguido esclavizar al representante más alto de lo natural y transformarlo en un simple trofeo, algo de que los empresarios pueden presumir y lucir entre sus riquezas.

En resumen, volviendo al tema del tiempo, aunque indirectamente, en *El rey de Harlem* se desempeña un desdoblamiento de la temporalidad: por un lado, se representa la contemporaneidad, plagada de la desenfrenada invasión de los productos industriales y artificiales (los paraguas), en que los ricos pueden reclamar el control sobre los símbolos de la naturaleza y reducirlos a objetos que mejoren su prestigio social (“soles de oro”) y en que los negros son infectados por los venenos

---

<sup>44</sup> “Los negros odian el mundo blanco y aman la naturaleza [...] Los negros han adquirido otro sistema de valores, otra civilización. Se evoca el sentimiento de angustia, de tragedia de los negros en el seno de una civilización materialista” (Avome Mba, 2007: 154).

<sup>45</sup> Siempre en *El rey de Harlem*, está presente el tema del agua, elemento en teoría vital, que en la ciudad es inútil porque es infectada: “llegaban los tanques de agua podrida” (García Lorca, 2022b: 119).

producidos por esta sociedad hasta olvidarse sus orígenes y el vínculo que tienen con el medio ambiente (“escarabajos borrachos de anís”). Por otro lado, están exactamente los orígenes que se acaban de mencionar, un pasado en que existían plantas y pueblos (opuestos a la agobiante Nueva York deshumanizada y llena de rascacielos) y al que el yo poético invita, casi suplicando, los negros a volver:

A la izquierda, a la derecha, por el Sur y por el Norte,  
se levanta el muro impasible  
para el topo y la aguja del agua.  
No busquéis, negros, su grieta  
para hallar la máscara infinita.  
Buscad el gran sol del centro  
hechos una piña zumbadora.  
El sol que se desliza por los bosques  
seguro de no encontrar una ninfa.  
El sol que destruye números y no ha cruzado nunca un sueño,  
el tatuado sol que baja por el río  
y muge seguido de caimanes. (pp. 122-123)

En los primeros versos, se representa el panorama actual de Nueva York: por todos lados se encuentra un “muro impasible”, que representa tanto la obsesión por la construcción de los ciudadanos de Nueva York como su falta total de empatía. Este muro también conlleva “el poder destructor del agua” (García-Posada, 1981: 133), la “aguja del agua” que representa, una vez más, la apropiación de un símbolo vital por parte de la sociedad capitalista y la consiguiente infección del mismo, hasta darle forma de un instrumento de martirio. Frente a este panorama, el yo poético casi prohíbe, con tono preocupado, a los negros de conformarse a esta modernidad enferma: ellos no deben buscar una manera de caber en este mundo en que solo hay ficción y pérdida de la identidad (“la máscara infinita”). Al revés, les invita a buscar el “gran sol del centro”, el sol verdadero, fuerte vital, en un esfuerzo colectivo, retomando el significado de piña como representante de la cohesión y también de lo exótico que en unos versos precedentes en el poema caracterizaba el barrio de Harlem<sup>46</sup>. Lo que los negros tienen que buscar es un sol que se mueve en la naturaleza incontaminada, libre de las imposiciones de la ideología blanca, representadas por las “fantasmagóricas ninfas occidentales” (García-Posada, 1981: 124); el sol que gana a los fríos números que gobiernan la ciudad y el sol del pasado, lo que nunca ha conocido la versión martirizada y martirizante del sueño que se proporciona a los ciudadanos neoyorquinos; el sol que existe junto a la agua vital y pura de los ríos y que puede estar en armonía con la naturaleza<sup>47</sup>. En conclusión, es también relevante subrayar la posición expresada por el yo poético con respecto al tema del tiempo: es decir, frente a una modernidad que infecta, apática y artificial, la voz narrativa pide a los negros de mirar al pasado, de moverse (preferiblemente muy rápidamente) hacia atrás. En este sentido, las dos líneas temporales del poema representan, respectivamente, un presente

---

<sup>46</sup> “Es preciso cruzar los puentes / y llegar al rumor negro / para que el perfume de pulmón / nos golpee las sienes con su vestido / de caliente piña” (García Lorca, 2022b: 119).

<sup>47</sup> Cabe destacar cómo “los cocodrilos”, animales parecidos a los “caimanes”, se usan en el mismo poema para representar la lucha sin sentido que la ciudad americana obliga los negros a tener contra la naturaleza: en particular, “Aquella noche el rey de Harlem, con una durísima cuchara, / le arrancaba los ojos a los cocodrilos” (García Lorca, 2022b: 120). Entonces, se pueden leer estos versos como una reapropiación positiva de este animal por parte de los negros.

industrializado y artificial opuesto a un pasado, caracterizado por la armonía con la naturaleza, considerado una alternativa no solo aceptable, sino incluso necesaria para sobrevivir.

Sin embargo, una modulación del problema planteado en el poema precedente se encuentra en *Norma y paraíso de los negros*: es decir, en este poema se retoma el tema de los negros como población capaz de subvertir la mentalidad perversa de la sociedad contemporánea. En particular, en este caso la respuesta al presente agobiante es la huida en un paraíso imaginario fuera del tiempo:

Es por el azul sin historia,  
azul de una noche sin temor de día,  
azul donde el desnudo del viento va quebrando  
los camellos sonámbulos de las nubes vacías. (p. 116)

Lo que se proporciona en estos versos es una solución que parece ser tan forzada como drástica: forzada en el sentido de que no hay ninguna otra opción disponible, y drástica porque supone un abandono completo e irreversible de la realidad material conocida. De hecho, si el pasado de los negros ha sido aplastado y arrasado por la sociedad hasta ser olvidado por las mismas personas que lo vivieron, y el presente es solamente un conjunto de artificialidad y martirios cotidianos, entonces la única acción posible es la huida en una realidad alternativa y abstracta. Luego, esta decisión es extremadamente drástica, casi dramática, tanto por sus causas como por sus consecuencias; es decir, elegir de escapar de la realidad es un testimonio más del nivel de crueldad alcanzado por la ciudad capitalista: mejor dicho, esta dimensión tiene efectos tan martirizantes sobre los que la habitan que ya no se puede imaginar modificarla y, por lo tanto, es preferible refugiarse en una dimensión inmaterial. Por el otro lado, las consecuencias de esta elección son igualmente graves, o sea, la renuncia a la posibilidad de transformar Nueva York y sus habitantes hasta crear un lugar en que es posible una vida que no es solo dolor. En resumen, a las dos líneas temporales descritas antes (o sea, el presente doloroso y el pasado natural hacia el cual sería ideal moverse), se añade aquí una tercera posibilidad: una anti-línea, un punto “sin historia” en que se rechazan los horrores de la ciudad (“sin temor del día”) y donde los elementos naturales puros, libres de impedimentos (“desnudo del viento”), pueden destruir la versión enferma y casi de pesadilla que se ha generado en la ciudad (“camellos sonámbulos”). Dicho de otro modo, frente a la elección entre dos posibilidades de desarrollo, se elige la inmovilidad de un paraíso onírico “donde los huevos de avestruz quedan eternos” (García Lorca, 2022b: 116), donde el tiempo no existe y las infinitas posibilidades de la vida, representada por su versión en potencia (el huevo), nunca llegarán a desembocar. La conclusión del poema explica cómo esta (ir)realidad no es efectivamente un sendero viable, puesto que en este lugar paradisíaco sólo “queda el hueco de la danza” (García Lorca, 2022b: 116): este hueco es el resultado de la “evasión doliente, que se resuelve en una parálisis total” (García-Posada, 1981: 112), porque, si ni se intenta cambiar algo, la realidad seguirá siendo la misma y, en este caso, la realidad es el martirizante barrio de Harlem. Por consiguiente, la huida llega a ser, de hecho, nada más que un intento de esconderse, de ignorar los problemas que existen y fingir que sea posible vivir en una dimensión alternativa: entonces, es posible establecer una comparación con *La monja gitana*, en cuanto, tanto la mujer como los negros, se representan intencionados a construir un contexto onírico en que vivir libres de los yugos de la vida real. La diferencia principal entre las dos situaciones se encuentra en la relación con el tiempo: si la fuga de la monja solo consiste en unos momentos a lo largo de su actividad diaria (o sea, bordar), la de los negros parece ser todavía peligrosamente considerada una alternativa posible y aceptable. De ahí que la mujer gitana se aísla de la realidad, interrumpiendo momentáneamente el flujo del tiempo desde su perspectiva, solo por unos instantes, mientras que los negros parecen creer que

pueda ser sostenible parar el tiempo indefinidamente, aunque esto implique aceptar los martirios que se perpetúa actualmente y la consiguiente sustancial muerte en vida.

Por lo tanto, el poeta parece sugerir una actitud más activa hacia la contemporaneidad, movida por la voluntad de conseguir cambios reales y concretos en la sociedad. Este rasgo se encuentra en varios poemas del *Poeta en Nueva York* y, cada vez, se caracteriza por la violencia de la invocación del yo poético; por ejemplo, en el *Grito hacia Roma*:

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 (p. 201)

Lo que cabe destacar es la reiteración de la relevancia de la “muchedumbre” en este poemario: de hecho, si en el *Romancero Gitano* se subraya la importancia de la perspectiva individual en la modificación de la percepción del tiempo, aquí el yo poético impulsa un grupo indefinido de personas a mirar todos juntos hacia el futuro. Entonces, si en los poemas del *Romancero* se encuentra la multiplicación de las líneas temporales y, por consiguiente, de las visiones sobre un mismo acontecimiento, en Nueva York, donde se quiere construir el futuro cambiando el presente, es necesario unificar la mirada, así que sea posible ejercer un esfuerzo coordinado y efectivo. Dicho de otro modo, no están individuos singulares capaces de imaginar el futuro que tienen puntos de vista distintos desde que mirar hacia lo que vendrá; sino que hay una muchedumbre de obreros, artistas y soñadores (“de martillo; de violín o de nube”) que tiene que luchar compacta frente a toda la violencia que tendrá que sufrir (“aunque le estrellen los sesos en el muro”) hasta ganar el control sobre el mundo que hace mucho tiempo les martiriza (“ha de gritar con voz tan desgarrada / hasta que las ciudades tiemblen como niñas”). También, es relevante subrayar el uso del plural “ciudades” en el último verso: es decir, puesto que a una ciudad corresponde una muchedumbre de trabajadores, hacer referencia a más “ciudades” conlleva un sentido de lucha colectiva contra la mentalidad capitalista que consiga derrotarla tanto en Nueva York como en otras ciudades. Por consiguiente, se amplifica aún más la importancia de la muchedumbre, que llega a comprender la población de muchos centros habitados, hasta tener un sentido casi global.

Por último, en *Danza de la muerte* se encuentra una parecida mirada centrada en el futuro, consecuencia del presente espantoso que se vive en la ciudad, que, de todos modos, se expresa de una manera distinta:

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. (p. 133)

Si antes el yo poético proponía un motín de los oprimidos en virtud de deseables, pero no ciertas, mejoras futuras, aquí el tono de las afirmaciones se vuelve profético. Este rasgo se observa mayormente en el cuarto verso de esta sección, en que, a la invasión de la naturaleza anunciada también en los que lo preceden, se añade la mención de un conflicto armado futuro. Es decir, si antes se describía simplemente un deseo de cambio futuro, en este caso la imagen de lo que pasará

está más articulada; o sea, aunque el objetivo final es lo mismo (una ciudad libre de la dictadura capitalista en que los humanos vuelven a vivir juntos con la naturaleza), en *Danza de la muerte* también se describe una etapa intermedia y necesaria en que hay una lucha violenta con “fusiles”. Aún más, si en el *Grito hacia Roma* la voz narrativa urgía a la acción pero sin hacer referencia a ningún momento en concreto, aquí la cercanía temporal de la revolución no solo se expresa, sino incluso se reitera tres veces, subrayando la fuerza del deseo de cambio.

En resumen, los dos poemarios representan dos maneras distintas de interactuar con el flujo del tiempo. Por un lado, en el *Romancero Gitano* este rasgo depende de los individuos: cada uno tiene su percepción del tiempo y esta puede tanto coincidir con la de los demás, como ser algo personal y peculiar de su persona. En concreto, en *Thamar y Amnón*, ambos los protagonistas y el padre miran a los acontecimientos desde un “presente” que comparten. La única diferencia entre los tres se encuentra en la posición de David con respecto al flujo del tiempo: mientras que Thamar y Amnón solo pueden vivir los hechos de sus vidas, su padre tiene también el poder de acabar el tiempo, acabando la narración, el poema y el poemario con sus tijeras. Luego, en *La monja gitana* la perspectiva individual llega a tener mucha relevancia: de hecho, el lector comparte la de la mujer protagonista y, por lo tanto, está a la merced de sus decisiones. En concreto, a lo largo del poema se encuentran dos momentos en que la monja decide parar el tiempo porque, mientras borda, su imaginación crea imágenes casi oníricas y, solo al cabo de un cierto lapso de tiempo, vuelve a la realidad y el tiempo puede fluir una vez más. Después, una situación parecida se describe en el (*Romance d*)*el Emplazado*, aunque, en este caso, se destaca una multiplicación de la percepción individual. Es decir, el Emplazado tiene efectivamente dos percepciones distintas y opuestas del tiempo a lo largo del poema: primero, mientras que se describe su insomnio, la noche llega a ser infinita, caracterizada por el repetitivo sonido de los martillos “sobre los yunques sonámbulos” (García Lorca, 2011: 146). En seguida, describiendo el conjunto de noches entre su emplazamiento y su muerte, dos meses enteros pasan en un instante, representando como todos aquellos días sin diferencias entre ellos se han transformado en un momento unitario. Una vez más, se subraya la importancia de la perspectiva subjetiva: en la vida de cualquier otra persona, la noche inacabable del Emplazado ha sido una noche con una duración definida y, del mismo modo, el periodo entre el veinticinco de junio y el veinticinco de agosto ha sido de sesenta y uno días. Por último, en el *Romance sonámbulo* se construye un complicado entrelazamiento de temporalidades distintas: cada personaje y también el narrador miran a los mismos acontecimientos desde puntos de vistas y momentos temporales distintos. Cada uno conoce partes distintas de la misma historia y construye su propia versión dependiendo de lo que sabe o no sabe. Por su parte, el lector tiene que aceptar la alternancia de visiones y reconstruir la totalidad de los eventos según lo que cada uno de los personajes dice, mientras que es guiado por la fina elección de palabras por parte del narrador. Por último, se pueden comparar las relaciones entre tiempo y martirio presentes en los varios poemas: en particular, en *Thamar y Amnón*, el evento martirizante forma parte de la narración, o sea, el flujo del tiempo no se modifica en cuanto incluye este acontecimiento. Luego, en *La monja gitana*, la interrupción momentánea del tiempo es un recurso que la mujer usa para escapar de su entorno martirizante: es decir, puesto que su vida está caracterizada por una represión constante de su impulsos e instintos, las abstracciones mentales de la monja (en que el tiempo se para) tienen como objetivo crear una dimensión alternativa libre de la opresión que caracteriza el monasterio. En cambio, en el (*Romance d*)*el Emplazado*, las modificaciones del flujo temporal son consecuencias de la condición del protagonista: mejor dicho, fijándose en una singular noche de insomnio, el tiempo se alarga infinitamente porque él lo percibe de esta manera, en cuanto no puede imaginar la conclusión de su martirio; al revés, centrándose en los dos meses entre su emplazamiento y su muerte, la repetitividad que él percibe en todas las noches de sufrimiento sin sueño permite unir las

en un único, instantáneo, momento. Finalmente, en el *Romance sonámbulo*, cada personaje tiene una percepción distinta del martirio de la mujer como consecuencia de los distintos puntos de vista desde que miran a los acontecimientos. En particular, para la "niña amarga", su muerte es la consecuencia de la exasperación de su espera, mientras que, para el hombre gitano, es una tragedia en que no participa directamente, sino de que se entera solo después de haber vuelto a la casa del "compadre". Este, en cambio, es un espectador directo del martirio de su hija, lo ve suceder y también sufre unas consecuencias sobre su salud mental ("Pero yo ya no soy yo / ni mi casa es ya mi casa", García Lorca, 2011: 102); por último, el narrador decide hacer vivir el martirio de la mujer al lector desde la perspectiva del hombre: o sea, igual que este personaje, los lectores descubren la muerte y el sufrimiento de la gitana a través de las palabras de su padre "¡Cuántas veces te esperó! / ¡Cuántas veces te esperara", García Lorca, 2011: 104).

Por otro lado, en el *Poeta en Nueva York*, también el tiempo va conectado con los temas sociales. En particular, *El rey de Harlem* expresa el deseo de volver a un tiempo pasado en que los humanos vivían en armonía con la naturaleza, opuesto a la condición actual de aplastamiento del medio ambiente. Entonces, hablando en particular de los negros, el yo poético les advierte del peligro de olvidar esta tradición que, potencialmente, podría revertir la trágica espiral de sufrimientos que caracteriza Nueva York. Por lo tanto, estos recuerdos de la naturaleza pura, libre de la violencia humana, será posible derrotar a la dictadura de lo artificial, construido, químico. En el poemario se encuentran también veladas críticas a una cierta posición con respecto al presente: es decir, los que piensan que parar el flujo del tiempo, escondiéndose en un onírico "paraíso", pueda ser una solución a los problemas del presente. Esta crítica, expresada en *Norma y paraíso de los negros*, se dirige hacia los que imaginan un espacio inmaterial, un "azul sin historia" (García Lorca, 2022b: 116) en que la vida se para ("los huevos de avestruz quedan eternos", García Lorca, 2022b: 116) y es posible vivir libres de las opresiones sociales. De todos modos, este lugar no existe materialmente y mucho menos corresponde al barrio real de Harlem en que los negros de Nueva York viven; por consiguiente, querer transformar la vida en un sueño eterno, una versión interminable de las abstracciones mentales de la *monja gitana*, significa aceptar *de facto* la contemporaneidad, ser conscientes de las violencias del sistema capitalista y no hacer nada para contrastarlas. Precisamente por esta razón, en el *Poeta en Nueva York* se encuentran varios poemas cuya intención es la de imaginar un mundo futuro libre de estos sufrimientos. En particular, *Grito hacia Roma* y *Danza de la Muerte* ofrecen dos posibilidades similares aunque con una diferencia relevante: los dos poemas incitan a las muchedumbres de trabajadores a rebelarse a la dictadura de la moneda que les esclaviza y a juntarse en una mirada única hacia el futuro. La diferencia principal entre los dos textos radica en el tono usado: el *Grito* intenta animar a la población, empezando un movimiento hacia una mejora de las condiciones de vida en un momento futuro indefinido. En cambio, la *Danza* hace una premonición sobre un momento cercano en el tiempo ("muy pronto, muy pronto, muy pronto", García Lorca, 2022b: 133) y, sobre todo, que se alcanzará siguiendo etapas precisas y, en particular, a través de una verdadera guerra armada contra el capitalismo y sus distorsiones de la realidad. En conclusión, es relevante notar, en general, la distinta actitud hacia la temporalidad en los dos poemarios: mientras que el *Romancero Gitano* se interesa de las visiones y de las percepciones individuales, en el *Poeta en Nueva York* se subraya la mirada de las multitudes, de las muchedumbres de trabajadores que tienen que juntarse para cambiar su condición. Este rasgo se desarrolla también en la relación entre tiempo y martirio: si en el *Romancero Gitano* cada personaje reacciona al martirio de manera distinta (influyendo, por consiguiente, el flujo del tiempo), en el *Poeta en Nueva York* todas las respuestas tienen el mismo objetivo, o sea, la huida del presente. Además, este escape nunca es planeada o realizada por seres individuales, sino que siempre se encuentra un grupo de personas (en concreto, los negros y

los trabajadores en general) que, en cuanto multitud, tienen la posibilidad y el potencial de cambiar el sistema vigente.



### 3.4: Subtemas del tiempo: imposibilidad de desembocar y huida del presente

A fin de proporcionar un análisis más completo del tema del tiempo en el *Poeta en Nueva York*, resulta necesario profundizar dos tópicos estrechamente relacionados con este: la imposibilidad de desembocar y la tendencia a la huida del presente. En particular, el primero se refiere a una destrucción de las posibilidades futuras y, por lo tanto, de una interrupción del flujo temporal, en cuanto este hipotético tiempo futuro nunca llegará a cumplirse; en cambio, el segundo tiene que ver con una proyección total hacia un momento que todavía no ha llegado y en que se podrá ser libres de los sufrimientos que el presente conlleva.

Empezando por la imposibilidad de desembocar, este tema resulta ser crucial en el poema *Niña ahogada en el pozo (Granada en Newburg)*, como demostrado por el uso de la frase “que no desemboca” como estribillo al final de cada estrofa, hasta su uso enfático en la última:

¡Agua que no desemboca! (p. 166)

De todos modos, el comienzo del texto ofrece la imagen de la “mirada ausente y mortuoria de las estatuas, su luto de piedra o mármol que quiebra los relojes que desafían el tiempo” (Pineda Melgarejo, 2018: 25).

Las estatuas sufren con los ojos por la oscuridad de los ataúdes,  
pero sufren mucho más por el agua que no desemboca.  
... que no desemboca. (p. 165)

En este sentido, ya desde el comienzo, el poema ofrece una imagen que rompe la temporalidad lineal: el luto, que se refiere a la niña muerta mencionada en el título, se vuelve característica de unas “estatuas”, objetos que representan un intento de parar el tiempo, de romper la temporalidad a través de una materialización del recuerdo. Mejor dicho, si las que están sufriendo por la muerte de la niña son las estatuas, significa que este dolor quedará eterno, en cuanto forma parte de unos objetos cuya función es precisamente la de impedir que un recuerdo desaparezca, transformando un hecho pasado en algo material. Aún más, es fundamental subrayar cómo “lo que los muertos sufren por la falta de luz en el ataúd, es nada comparado con el sufrimiento que les produce el agua detenida” (García-Posada, 1981: 133): es decir, la muerte en sí es algo negativo, pero no es ni comparable con la imposibilidad de desembocar, el hecho de imponer al agua de quedarse eternamente en el pozo y, por extensión, la desaparición de cualquier tipo de perspectiva futura por la niña. En seguida, se proporciona la diferencia entre la condición del “pueblo” y la de la figura femenina:

El pueblo corría por las almenas rompiendo las cañas de los pescadores.  
¡Pronto! ¡Los bordes! ¡Deprisa! Y croaban las estrellas tiernas.  
... que no desemboca.

Tranquila en mi recuerdo, astro, círculo, meta,  
Lloras por las orillas de un ojo de caballo.  
... que no desemboca. (pp. 165-166)

Entonces, mientras, la población se puede mover de manera descontrolada: “el pueblo corre por las coronas, trincheras refugio y amenaza de algún castillo o torre, la destrucción y alerta son visibles” (Pineda Melgarejo, 2018: 25-26). En cambio, en el recuerdo del yo poético, la niña se ha convertido

en una estrella, o en “círculo, meta”, es decir, dos imágenes completas, de finitud, de conceptos acabados y que no pueden tener desarrollo: el círculo es claramente algo cerrado, que nunca puede cambiar su trayectoria, mientras que la meta es el destino de un movimiento y, por lo tanto, un lugar fijo. Además, su dolor, expresado a través de las lágrimas, se encuentra solo “por las orillas de un ojo del caballo”, “en esa agua turbia casi apagada que poco nos muestra el vigor y la animalidad del caballo” (Pineda Melgarejo, 2018: 26): es decir, si consideramos el ojo como “fuente de conocimiento” (García-Posada, 1981: 158) y el caballo como representante vital del instinto, el sufrimiento de la niña ocupa solo un espacio reducido en el borde del conocimiento de las personas vivas y en movimiento representadas en la estrofa anterior, hasta casi ser olvidado. Exactamente el olvido sirve para demostrar el desdoblamiento de la temporalidad en este poema, como expresado una estrofa después:

Mientras la gente busca silencios de almohada  
tú lates para siempre definida en tu anillo.  
... que no desemboca.

Eterna en los finales de unas ondas que aceptan combate de raíces  
y soledad prevista.  
... que no desemboca. (p. 166)

La creación de dos líneas temporales distintas queda clara con el uso del “mientras” que pone en relación la realidad de movimiento hacia el futuro de “la gente” y la dimensión en que el tiempo se ha parado habitada por la niña muerta. Es decir, por un lado “está la gente con sueño, el reposo y el olvido, la vida apagándose en las profundidades del sueño” (Pineda Melgarejo, 2018: 26), o sea, los vivos, que pueden seguir con sus vidas, continuar a moverse en el tiempo y ver cómo se desarrolla el futuro, hasta olvidarse de la existencia de aquella niña muerta. Por su parte, la joven “late en lo eterno, es en su atadura circular un suceso condenado a repetirse, un conjuro de la muerte sobre la quietud del pozo” (Pineda Melgarejo, 2018: 26): su tiempo se ha parado, no podrá fluir nunca más; ella siempre será “definida”, la misma en eterno, confinada en el “anillo” del pozo, o sea, otro elemento circular, sin posibilidad de desarrollo fuera de su forma, más que congela eternamente el tiempo de la figura femenina. Luego, se establece la superposición entre la niña y el agua del pozo: “el agua, en definitiva, destruye, ahoga: pero, al mismo tiempo, está, como la niña, también encerrada en el pozo” (García-Posada, 1981: 134). Es decir, también este elemento, que a lo largo de este estudio ha sido varias veces mencionado como representante del poder vital de la naturaleza, se queda encerrado para siempre en el espacio cerrado del pozo, se ha transformado en “agua que no fluye [...] tumba líquida” (Pineda Melgarejo, 2018: 26): sus “ondas” se transforman en el lugar donde se desarrolla el “combate de raíces”, en que crecen algas que representan el paso del tiempo en el mundo fuera del pozo y la eternidad de su interrupción en su interior<sup>48</sup>.

En seguida, se encuentran “signos de exclamación, aviso, algo se acerca” (Pineda Melgarejo, 2018: 26):

¡Ya vienen por las rampas! ¡Levántate del agua!  
¡Cada punto de luz te dará una cadena!  
... que no desemboca.

---

<sup>48</sup> La presencia y el crecimiento de un ser vivo (las “raíces” de las algas) significa que el tiempo en el mundo fuera del pozo está siguiendo en su flujo. Al mismo tiempo, como en el espacio dentro del mismo siguen estando solo agua que no desemboca y el recuerdo de la niña muerta, las raíces representan también la imposibilidad de cambios futuros en este espacio cerrado.

Pero el pozo te alarga manecitas de musgo (p. 166)

La sociedad se ha enterado, alguien está llegando, y “ordena el yo poético a la niña ahogada levantarse, resucitar” (Pineda Melgarejo, 2018: 26): de todos modos, será “inútil el esfuerzo de quienes vienen a salvarla” (García-Posada, 1981: 134), porque no conseguirán hacerla regresar a la esclavitud de la vida cotidiana en Nueva York, representada por la transformación de “luz” (que debería ser un elemento que le salva) en “cadenas” (instrumento de opresión y martirio ya discutido en los apartes anteriores). De hecho, las “manecitas de musgo”<sup>49</sup> son suficientes para anular los intentos de los demás: es decir, las simples manos de infante de la muerte resultan ser más fuertes de las “cadenas” que forja la sociedad. Por último, la fuerza acabadora de la muerte se reitera en la última estrofa:

No, que no desemboca. Agua fija en un punto,  
Respirando con todos sus violines sin cuerdas  
En la escala de las heridas y los edificios deshabitados.  
¡Agua que no desemboca! (p. 166)

Esta sección conclusiva demuestra la frustración del yo poético, empezando por la reiteración del refrán en su comienzo, señalando su resignación a esta perspectiva futura carente de posibilidades de desarrollo. Aún más, se subraya la inmovilidad del agua, “fija en un punto” en cuanto atrapada en la infinidad circular del pozo, que, de todos modos, es víctima de una represión de sus impulsos vitales: “está “viva”: “respira” porque las burbujas se forman y deshacen dentro de ella” (García-Posada, 1981: 134) pero también está “sin música” (García-Posada, 1981: 134), no hace rumor, no se puede mover, representando una frustración totalizante de las posibilidades vitales que conlleva. Si solo pudiera, si tuviera todavía sus cuerdas, los violines del agua cantarían “la escala musical del dolor y la ausencia de los edificios deshabitados en la Urbe” (Pineda Melgarejo, 2018: 27): dicho de otro modo, y estableciendo una conexión con el tema del tiempo, si fuera agua libre, podría narrar como se está desarrollando la sociedad capitalista y el futuro hacia que se está moviendo; sin embargo, como está encerrada en el pozo, se ha quedado sin cuerdas, su temporalidad se ha parado y no puede contar los acontecimientos futuros. Resulta igualmente interesante la interpretación de García-Posada (1981, 134-135) que la define como “agua de la vida que, privada de sentido, es sólo sufrimiento progresivo (“escalas”) siempre renovado, vacío absoluto: deshabitados los edificios”. Por último, la frustración se canaliza en el verso final: a través de la exclamación, el yo poético expresa “la desesperanza circular del pozo, ese ojo único, cíclope en su afán destructivo” (Pineda Melgarejo, 2018: 27).

En resumen, se puede entender la imposibilidad de desembocar como una referencia a un quebramiento de la linealidad del tiempo: la falta de oportunidad de desarrollo genera un punto fijo en el pasado en que se queda la niña. De hecho, ella es atrapada en la circularidad infinita del pozo, mientras que, a su alrededor, se puede ver el mundo seguir viviendo el flujo del tiempo. El poema, entonces, establece dos líneas temporales distintas: por un lado, se encuentra la eternidad pasada de la joven, representada por el espacio cerrado del aljibe y por la forma circular que encarna la imposibilidad de desarrollos futuro<sup>50</sup>. Por el otro, hay un mundo en desarrollo, que vive una temporalidad en movimiento frenético, señalado por las múltiples exclamaciones que lo describen

---

<sup>49</sup> Una vez más, la presencia de esta planta puede ser entendido como un representante del paso del tiempo. También, hay que destacar el uso del musgo a lo largo del *Poeta en Nueva York* como representante de la muerte en cuanto vegetal que se encuentra en los cementerios.

<sup>50</sup> De hecho, si se considera la forma de un círculo, no es posible establecer donde la línea que lo representa empieza, acaba o hacia qué dirección se mueve.

(“¡Pronto! ¡Los bordes! ¡Deprisa! [...] ¡Ya vienen por las rampas!”), García Lorca, 2022b: 165-166), y capaz de avanzar tanto en el futuro que ya casi olvida lo que le ha pasado a la niña (“Mientras la gente busca silencios de almohada”, García Lorca, 2022b: 166).

A continuación, se analizará el tema de la huida, otro tópico fundamental para elaborar un análisis completo de la representación del tiempo en el *Poeta en Nueva York*. De hecho, aunque se desarrolle a lo largo de todo el poemario, la huida se encuentra mencionada explícitamente en la penúltima sección, cuyo título es *Huida de Nueva York (Dos valsés hacia la civilización)*: el objetivo de esta parte del poemario es lo de “evidenciar el fin de la estancia del poeta en la gran ciudad y, con ello, su liberación —si es que esto es posible— del doloroso universo que el poemario venía forjando” (Iglesias Arellano, 2023: 299). Es decir, resulta extremadamente relevante subrayar cómo la conclusión del periodo neoyorquino de Lorca es definida una “huida”: mejor dicho, no solo se está acabando permanencia americana, sino incluso, su alejamiento conlleva sentimientos negativos, consecuencias del sufrimiento, del dolor y de los horrores vividos en el deshumanizado panorama ciudadano. Entonces, el abandono de Nueva York es realmente un “retorno a la “civilización”, con toda la carga ideológica que este concepto conlleva” (Iglesias Arellano, 2023: 299): en este sentido, el movimiento del poeta, además de ser un desplazamiento, se encarga de expresar un efectivo juicio moral sobre la vida bajo el capitalismo que, desde su punto de vista, representa un espacio fuera de la civilización, en cuanto alejarse de ello significa moverse “hacia la civilización”. Sin embargo, resulta imposible analizar el tópico de la huida, y su concretización, sin tomar en cuenta el tema del tiempo y notar un doble significado intrínseco en el movimiento del poeta. Dicho de otro modo, es posible analizar la huida en un sentido ideológico, entenderla como una “restitución del orden, una vuelta a los esquemas poéticos que le resultan familiares e incluso “amigables” al poeta” (Iglesias Arellano, 2023: 299). De todos modos, es necesario también tomar en consideración el aspecto temporal de este movimiento: es decir, aunque se usen términos como “retorno”, “restitución” o “vuelta” para describirlo, efectivamente consiste en un escape desde el presente hacia el futuro. Entonces, si es cierto que los valores y la “civilización” hasta los cuales entiende moverse el poeta son algo que también estaba en su pasado precedente a la instancia neoyorquina, es crucial no entender este viaje como un intento de sustituir el presente con un pasado “eternalizado”, actitud cuya ineficacia ya ha sido ampliamente criticada en el análisis de *Norma y paraíso de los negros*. En resumen, la conexión entre huida y tiempo se basa en un deseo de recuperar unos elementos positivos que existían en el pasado, que han sido olvidados o cancelados en el presente y que se quieren encontrar en el futuro hacia lo cual se dirige el movimiento.

Este complicado entrelace de temporalidades y valores morales se encuentra perfectamente representado en el único poema presente en la sección conclusiva del *Poeta en Nueva York*: es decir, *Son de negros en Cuba* en la décima sección, *El poeta llega a la Habana*. En particular, antes de analizar en concreto el poema, resulta necesario reflexionar sobre estos dos títulos: empezando por lo del apartado, queda clara la relevancia del movimiento en esta parte del poemario, ya que se representa tanto de manera clara con la presencia de un luego (la Habana) fuera de Estados Unidos, como en un modo más sutil, o sea, a través del uso del verbo “llegar”. Mejor dicho, el nombre de la sección expresa una idea de desplazamiento mencionando a una ciudad otra con respecto a Nueva York, pero también, y de manera más interesante, señalando la condición del sujeto por medio de un verbo de movimiento: es decir, el poeta no “está” en la Habana, ni “se encuentra” en la Habana, sino “llega”, se mueve hacia este lugar alieno. Entonces, si se toma en consideración el tópico del tiempo, ya desde el título de la sección, el autor dirige su mirada hacia el futuro: dicho de otro modo, en cuanto se expresa la presencia de un proceso en desarrollo en el presente (“llega”, presente de indicativo), se puede entender cómo el objetivo de este capítulo será lo de representar la evolución de la vida del poeta en un futuro libre del agobiante panorama ciudadano y si, por suerte, encontrará

en Cuba aquellos valores presentes en su pasado y perdidos en el contexto neoyorquino. Luego, centrándose en el título del poema presente en esta sección, se puede destacar su relevancia tanto en el análisis del tema del movimiento (obviamente expresado por la presencia de *Cuba*, destino de este desplazamiento), como en la búsqueda de los valores positivos que se acaba de mencionar. En particular, se puede destacar el rol como buen augurio que tiene *Son de negros en Cuba*: de hecho, se entiende como el poema se centra en la música, o sea una forma de arte que Lorca consideraba, junto con el baile, entre los mejores receptáculos por el duende<sup>51</sup>. Entonces, si en este lugar los negros son capaces de acciones que conllevan carga duéndica, ya se puede delinear un contexto geográfico opuesto a lo de la ciudad, en que se pueden todavía encontrar los elementos positivos artísticos y sociales que han sido sacrificados en Nueva York en nombre de “dios dinero”. En seguida, si se analiza directamente el texto del poema, se puede destacar cómo el viaje representa un elemento central en su estructura:

Cuando llegue la luna llena iré a Santiago de Cuba,  
iré a Santiago,  
en un coche de agua negra  
iré a Santiago.  
Cantaran los techos de palmera  
iré a Santiago.  
cuando la palma quiere ser cigüeña,  
iré a Santiago  
y cuando quiere ser medusa el plátano,  
iré a Santiago. (p. 217)

Cómo se puede destacar desde esta parte inicial del texto, el poema es caracterizado por la presencia del estribillo “iré a Santiago”, cuya función es la de establecer una conexión con el flujo del tiempo: considerado el uso del futuro simple de indicativo, esta frase repetida representa una perspectiva que se realizará en el futuro y, por lo tanto, el viaje físico hacia Cuba llega a ser también un viaje temporal hacia una realidad que será alcanzada en un momento lejos del presente martirizante de Nueva York. Más allá, es relevante notar como “Si en otros momentos la repetición era un mecanismo hipnótico que dotaba los versos de un aire angustiante, aquí la intención es otra” (Iglesias Arellano, 2023: 306): de hecho, se encuentran numerosos ejemplos a lo largo del *Poeta en Nueva York* de reiteración asfixiante, como el “El mascarón, ¡Mirad el mascarón!” (García Lorca, 2022b: 129-133) que acompaña el movimiento de la *Danza de la muerte* por las calles de Nueva York, los “No duerme nadie por el cielo. Nadie, nadie. / No duerme nadie.” y “¡Alerta! ¡Alerta! ¡Alerta!” (García Lorca, 2022b: 143-145) que representan el insomnio crónico de los neoyorquinos en *Ciudad sin sueño (Nocturno del Brooklyn Bridge)* o los “¡Qué esfuerzo!” (García Lorca, 2022b: 169) que expresan la pesadez de la vida en la ciudad capitalista. En cambio, ““Iré a Santiago” permite el establecimiento de un ritmo que pronto se vuelve familiar al oído” (Iglesias Arellano, 2023: 306): el poeta, a través de este estribillo, se proyecta hacia un cambio futuro y expresa, de manera casi

---

<sup>51</sup> “España está en todos los tiempos movida por el duende. Como país de música y danzas milenarias donde el duende exprime limones de madrugada, y como país de muerte. (García Lorca, 2021: 236). También es crucial mencionar cómo Lorca mismo consideraba Cuba como un lugar en que se producía una música cuya carga duéndica era igual que la expresada en Andalucía: “El ritmo de la ciudad [la Habana] es acariciador, suave, sensualísimo, y lleno de un encanto que es absolutamente español, mejor dicho, andaluz. Habana es fundamentalmente española, pero de lo más característico y más profundo de nuestra civilización” (García Lorca en Iglesias Arellano, 2023: 305).

infantil<sup>52</sup>, el deseo de llegar en un contexto nuevo y, sobre todo, distinto de lo de Nueva York. En la misma línea, el futuro hacia lo cual se mueve el yo poético parece tener una connotación favorable, en cuanto “el estribillo nos sitúa, además, en un espacio de expectación positiva. El poeta proyecta sus ilusiones sobre un tiempo futuro y sobre un espacio distinto, Santiago de Cuba” (Iglesias Arellano, 2023: 306-307). Es decir, cómo se acaba de mencionar en la cita de Iglesias Arellano, el viaje hacia Cuba entrelaza y une dos intentos de huida distintos: por un lado, la huida física de Nueva York, empezada en la sección precedente del poemario y en desarrollo en este poema, por el otro, la huida temporal del presente deshumanizado de la modernidad industrial; por esto, queda claro cómo el deseo de viaje “no otorga [...] un tono melancólico al poema, sino todo lo contrario. Lleno de vida, colores y sensaciones, el poema parece anticipar ya en su propia construcción las circunstancias de ese viaje anhelado”: mejor dicho, aunque el uso del futuro ponga el desplazamiento a Cuba en un tiempo que todavía no se ha realizado, la emoción positiva expresada en el poema parece acercar este futuro hasta transformarlo en un momento presente, sino incluso en una vida que ya ha empezado. En este sentido se ha de entender la explosión vitalista presente en esta primera parte: si ya la presencia de seres vivos vegetales demuestra un cambio con respecto al contexto antrópico de Nueva York (en que la naturaleza no era presente o, de todos modos, estaba contaminada), las transformaciones de estos elementos en animales simbolizan la libertad de expresar su potencial que tiene la naturaleza en este contexto. En particular, se encuentra la personificación de los “techos de palmera”, que “cantarán” (o sea, participarán en una acción conectada con la música, que ya ha sido descrita antes como expresión del duende) y las transformaciones de la “palma” en “cigüeña” y del “plátano” en “medusa”, o sea dos árboles que se vuelven animales capaces respectivamente de volar (acción cuyo valor positivo ha sido discutido a lo largo del análisis del *Poeta en Nueva York*, por ejemplo en *Muerte*<sup>53</sup>) y de flotar sinuosamente<sup>54</sup>. En resumen, hay una “exaltación de la naturaleza de la Isla, una naturaleza ebria donde el viento mueve los techos de palmera de los chamizos [...] de frenesí vegetal [...] a través de la cual se desarrolla este viaje de reencuentro de una unidad perdida” (García-Posada, 1981: 142). Por último, el fuerte valor simbólico del viaje se representa en la primera línea (“Cuando llegue la luna llena iré a Santiago de Cuba”): la presencia de la luna, cuyo simbolismo en la poesía lorquiana resulta muy articulado, “hace pensar en que aquel viaje será no solo físico, sino también simbólico” (Iglesias Arellano, 2023: 307). De todos modos, si en el *Romancero gitano* se encontraban imágenes de la luna como representante de la muerte<sup>55</sup>, en el *Poeta en Nueva York* este astro se convierte en un símbolo de la naturaleza y, por lo tanto, en un elemento positivo: es el “símbolo del deseo, de la aspiración del poeta a una plenitud inexistente, que el poeta expresa, macado todavía por la ciudad terrible” (García-Posada, 1981: 122). Entonces, bajo la guía de la luna, el empieza su viaje: el satélite “anuncia el inicio de la travesía hacia un espacio que, aun cuando sea geográficamente real, parece que adquirirá en este poema otra faceta de naturaleza más profunda” (Iglesias Arellano, 2023: 307); por lo tanto, este elemento ayuda a mudar el flujo del tiempo en el poema: el yo poético usa la luna para proyectarse hacia el futuro, o sea, para escapar del presente hiriente que acaba de

---

<sup>52</sup> Cabe destacar cómo este rasgo conlleva un valor extremadamente positivo en el *Poeta en Nueva York*: “el niño no comparte, por fortuna, la “racionalidad” de sus compatriotas [...] puede salvarse porque su identificación con la naturaleza lo mantiene aún incontaminado” (García-Posada, 1981: 70).

<sup>53</sup> Con las imágenes de la “abeja” y de la “golondrina”.

<sup>54</sup> Se puede establecer una conexión con *Norma y paraíso de los negros*, en que se describe como los negros aman “la danza curva del agua en la orilla”, simbolizando el rechazo de la rigidez de Nueva York en favor de la sinuosidad del instinto natural.

<sup>55</sup> El ejemplo más claro es el *Romance de la luna luna*, en que, como explica el poeta en la *Conferencia-recital del Romancero gitano*, se representa “la luna como bailarina mortal” (García Lorca, 2021: 255).

vivir, imagina un futuro en que la luna ha llegado a ser llena. Por lo tanto, se puede destacar cómo, en este poema, “vemos [...] a Lorca explorar uno de los rasgos más fascinantes de la luna: su metamorfosis, su muerte y renacimiento [...] el plenilunio se convierte en el tiempo que funda una felicidad ahora ausente” (García-Posada, 1981: 122). Es decir, en cuanto la luna complete su transformación, su nacimiento después de haber muerto una vez más, el poeta podrá empezar su propia transformación, su proceso de renacimiento en Cuba, donde podrá encontrar una vez más el duende que ha sido sofocado y reprimido en Nueva York y alejarse completamente de los horrores vividos en la ciudad.

A continuación, los demás versos del poema pueden ser reunidos bajo un general intento de retomar el control sobre varios ámbitos de la experiencia humana que habían sido infectados en el contexto ciudadano. Primero de todo, la conexión con la naturaleza, en particular a través de la imagen del tronco: en *Norma y paraíso de los negros* se menciona la “ciencia del tronco y el rastro” (García Lorca, 2022b: 115) que forma parte de la herencia de los negros de Harlem pero que, sin embargo, no tiene una manifestación concreta en la realidad, porque los que la conocen viven en un barrio muy parecido a un gueto y porque la sociedad capitalista ha rechazado este tipo de ciencia en favor de una versión útil solo para generar ganancia. En cambio, en Cuba se encuentra una “arpa de troncos vivos” (García Lorca, 2022b: 218), o sea, una imagen real, material también, de estos troncos que, además, son “vivos”, expresan vitalidad, y han sido transformados en instrumentos musicales: este rasgo amplifica aún más su simbología positiva, considerado el valor crucial que la música conlleva en cuanto arte capaz de tener duende. De la misma manera se puede analizar la figura del “caimán”: en *El rey de Harlem*, se encontraba el protagonista del poema que “con cuchara de palo / le arrancaba los ojos a los cocodrilos” (García Lorca, 2022b: 117), o sea, ejercía una violencia cruel sobre este animal, privándole de los ojos que, como ya ha sido comentado varias veces, son órganos fundamentales y representantes de la vida en el *Poeta*. En cambio, en *Son de negros en Cuba*, el “caimán” forma parte del panorama de la Isla, está en su hábitat y desempeña su rol como un representante más de la naturaleza viva y positiva que se encuentra en la Habana. Luego, se puede notar una inversión total de la presencia del alcohol: de hecho, en el panorama ciudadano es “símbolo siempre negativo y, por lo tanto, de muerte [...] mediante este símbolo el poeta expresa la alienación de los neoyorquinos, su muerte moral” (García-Posada, 1981: 177). Por ejemplo, se ha citado varias veces el efecto aberrante de esta sustancia sobre los negros en *El rey de Harlem*: los habitantes de este barrio son contagiados por la sociedad capitalista blanca y por sus peores productos, volviéndose “escarabajos borrachos de anís” (García Lorca, 2022b: 117), se rellenan de la muerte que la ciudad produce hasta ser definidos por ella. En cambio, viajando hacia Cuba, el yo poético del *Son* tiene “brisa y alcohol en las ruedas” (García Lorca, 2022b: 218): su movimiento es impulsado por un elemento natural finalmente libre (la brisa)<sup>56</sup> y también por el “alcohol”, que ya no es un símbolo de la muerte, sino representa la felicidad que el viaje conlleva: es un alcohol de fiesta, de celebraciones, parecido al “Pedro Domecq” (García Lorca, 2010: 153) que se menciona en el *Romance de la guardia civil* en el *Romancero Gitano* describiendo el contexto de fiesta de Jerez de la Frontera.

---

<sup>56</sup> Se puede establecer una comparación con otras descripciones del viento presentes en el *Poeta en Nueva York*, por ejemplo, con el “conflicto de luz y viento / en el salón de la nieve fría” (García Lorca, 2022b: 115) de *Norma y paraíso de los negros*, en que el aire es obligado a luchar contra otro elemento natural por el contexto agobiante de la ciudad, que les impide manifestar sus valores positivos. También se puede comparar con su representación en la *Danza de la muerte*, en que “el aire de la llanura, empujado por los pastores, / temblaba con un miedo de molusco sin concha” (García Lorca, 2022b: 131), en que tiene miedo al moverse desde el contexto natural rural hacia Nueva York y, por lo tanto, no se encuentra por las calles de la ciudad.

Por último, resulta fundamental la vuelta a una representación positiva de la muerte: de hecho, a lo largo del *Poeta* se delinea una representación de la fine de la vida como un momento acabador, un vacío total que llega a ser preferible a la vida martirizante de la ciudad. También se ha descrito en este estudio cómo este tipo de concepción de la muerte es extremadamente distinto de lo presente en el *Romancero gitano*, en que la muerte es una presencia constante y encantadora. Sin embargo, en *Son de Negros en Cuba*, la presencia de este elemento es mucho más parecida a la que se desarrolla en el universo gitano y se encuentra a lo largo de la segunda mitad del poema:

¡Oh Cuba! ¡Oh ritmo de semillas secas!  
[...]  
El mar ahogado en la arena  
[...]  
Calor blanco, fruta muerta  
[...]  
¡Oh Cuba! ¡Oh curva de suspiro y barro! (p. 218)

Siguiendo el orden de los versos, las “semillas secas” podrían parecer una negación de la vitalidad, la representación de una vida en potencia negada porque “la ausencia de agua equivale a la muerte” (García-Posada, 1981: 135). De todos modos, “las semillas secas” son las maracas de orquesta” (Cabrera Infante en Iglesias Arellano, 2023: 307), o sea, forman parte de un instrumento musical y, por lo tanto, permiten de expresar el duende a través de la conexión que este tiene con la música que ha sido descrita antes. Luego, se encuentra la unión de las imágenes del mar “ahogado en la arena” y la de la “fruta muerta”: si, en cualquier otro caso, estos versos habrían representado una multiplicación de símbolos de muerte (mar, arena, fruta muerta), en este poema se representa una “muerte vegetal” (Laffranque en García-Posada, 1981: 142) “panteísta que es, ciertamente, un deseo, una voluntad de reintegración en la naturaleza” (García-Posada, 1981: 142). Es decir, el mar<sup>57</sup> se sumerge en la arena blanca de la Habana, que es elemento vital, puro y caliente, para volver a una versión prístina de la naturaleza, libre de influencias negativas antrópicas. Del mismo modo, la fruta que muere por el suelo “aparece como consecuencia de un proceso natural” (García-Posada, 1981: 142): la naturaleza en Cuba no es limitada y sujeta a la voluntad humana, sino es libre de seguir su normal ciclo de vida, los procesos de nacimiento, madurez y muerte, en que la última coincide con una vuelta a la tierra para favorecer su fertilidad y, por consiguiente, el crecimiento de las otras plantas. Entonces, la muerte ya no es una perspectiva de fin última, una mera conclusión de una vida martirizada, un arco de yeso grande, invisible, diminuto y sin esfuerzo (*Muerte*, García Lorca, 2022b: 170), sino es el origen de un ciclo de vida más: acaba la existencia de un ser vivo y, por esto, resulta posible el desarrollo y el crecimiento de otros. Todo esto se resume en el verso conclusivo del poema en la imagen “a la vez cósmica, oscuramente metafísica o religiosa, amorosa y artística” (Laffranque en García-Posada, 1981: 142) de Cuba como “curva de suspiro y barro”: una representación de “Cuba antropomórfica, que acaba convirtiéndose en cifra de todo lo perdido: infancia, amor; felicidad en suma” (García-Posada, 1981: 142). También, se puede entender la presencia del “barro” como una referencia más a la fertilidad de la Isla, un lugar en que la naturaleza puede florecer y crecer, opuesta al panorama exclusivamente de cemento de Nueva York<sup>58</sup>.

---

<sup>57</sup> Es relevante notar cómo en un verso anterior había sido descrito como “de papel y plata de monedas” (García Lorca, 2022b: 218), representando claramente su contaminación por el capitalismo de Nueva York.

<sup>58</sup> Es relevante destacar cómo esta oposición ya se encontraba en la *Danza de la muerte*, cuando se describe el “mascarón” como una “ola de fango y luciérnagas sobre Nueva York” (García Lorca, 2022b: 131), representando una invasión apocalíptica de la naturaleza por las calles de la ciudad.



En conclusión, retomando el tópico del tiempo, esta última imagen representa perfectamente lo que se ha descrito al comienzo de este análisis: en Cuba, el yo poético busca (y, considerado el tono del poema, encontrará) la infancia y el amor, o sea la felicidad, que ha perdido y que de ningún modo se podían encontrar en el contexto urbano del que se está alejando. Por consiguiente, se establece el entrelazamiento entre pasado y futuro típico de esta huida discutido antes: por un lado, el viaje en concreto es un movimiento que se desarrolla en el futuro, un proceso que necesita de tiempo para ser completado y que establece la caracterización de la huida del presente como un desplazamiento que quiere acelerar el flujo del tiempo para llegar a un momento futuro mejor de lo que se está viviendo ahora. Por el otro, lo que se quiere encontrar en este momento venidero son sensaciones y emociones que existían en el pasado, algo que ha sido olvidado y abandonado en la versión más moderna de la humanidad que hay en el mundo, o sea el agobiante panorama de Nueva York. Para finalizar, es importante no cometer el error de entender este interés por el pasado como un anhelo de un viaje irreal en un tiempo ya acabado o de parada definitiva en una dimensión inmaterial fuera del tiempo mismo: como demostrado en el análisis de *Norma y paraíso de los negros*, el único modo para llegar a un futuro mejor es moverse hacia aquel momento y comprometerse para que se realice, aunque su caracterización conlleve rasgos presentes en el pasado.



## Referencias

- Arango, Manuel Antonio (1995): "El simbolismo como elemento de protesta en el *Poeta en Nueva York*, de Federico García Lorca" en Flitter, Derek (coord.): *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Birmingham: University of Birmingham, pp. 57-65
- Arango, Manuel Antonio (1998): *Símbolo y simbología en la obra de Federico García Lorca*, Madrid: Fundamentos.
- Avome Mba, Gisèle (2007): "Análisis temático y simbólico de "Norma y paraíso de los negros" y "Oda al rey de Harlem" de Federico García Lorca", en *Oráfrica, revista de oralidad africana*, 5, pp. 149-161.
- Cano-Lasso, Diego; Escribano, Carmen; Garro, Juan Carlos; Rojo, José; Tarrés, Juan; Victoria, Susana (2017): "La espiral como vórtice imaginario de la arquitectura", en *Constelaciones, Revista de Arquitectura de la Universidad CEU San Pablo*, 5: pp. 223-237.
- Casaldueiro, Joaquín (1979): "El tren como símbolo: el progreso, la clase social, la cibernética en Galdós", en *Anales galdosianos*, 5, pp. 15-22.
- Cattaneo, Maria Teresa (1986): "Un ejemplo de la mitografía lorquiana: el romance Thamar y Amnón", en Kossoff, David; Kossoff, Ruth; Ribbans, Geoffrey; Amor y Vázquez, José (coordinadores): *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: 22-27 agosto 1983*, Providence: Istmo, pp. 381-389.
- Elm, Susanna (1996): "'Pierced by Bronze Needles": Anti-Montanist Charges of Ritual Stigmatization in Their Fourth-Century Context", en *Journal of Early Christian Studies*, 4, pp. 409-439.
- Exner, Isabel (2022): "'El dolor que tiene despiertas las cosas". Trauma, vigilia y necroeconomía en *Poeta en Nueva York* de Federico García Lorca", en Christmann, Tim; Pronkevich, Oleksandr; Reinstädler, Janett (editores): *Trauma, sueño e insomnio en la literatura española. Desde el siglo XIX hasta el siglo XXI*, Saarbrücken: Saarland University Press, pp. 53-76
- Fernández Uriel, Pilar (1988): "Algunas anotaciones sobre la abeja y la miel en el mundo antiguo", en *Espacio, Tiempo y Forma. Serie II, Historia Antigua*, 1, pp. 185-208.
- Fraile Martín, Isabel; de la Fuente Lora, Gerardo (2015): "Águeda de Catania: del martirio al arte mutilado.", en Fabelo Corzo, José Ramón; Torija Aguilar, Jaime (coordinadores): *Arte e identidad: entre lo corporal y lo imaginario*, Puebla: BUAP, pp. 149-162.
- García, Ignacio Tamés (2014): "La voz documento en la cultura de la imagen. Reflections on the meaning of the word "document" and documentary film culture", en *Documentación de las Ciencias de la Información*, 37, pp. 117-162.
- García Castro, Eladio (1980): "Interpretación del romance *Thamar y Amnón* y sus incrustes gongorinos", en *Revista Chilena de Literatura*, 16/17, pp. 25-39.
- García Lorca, Federico (1983): *Bodas de Sangre. Yerma*, Barcelona: Seix Barral
- García Lorca, Federico (2009): *Poema del cante jondo; Romancero Gitano*, Barcelona: Cátedra.
- García Lorca, Federico (2011): *Romancero Gitano*, Barcelona: Austral.
- García Lorca, Federico (2019): *Teatro completo*, Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- García Lorca, Federico (2021): *De viva voz, conferencias y alocuciones*, Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial.
- García Lorca, Federico (2022a): *El Público*, Madrid: Cátedra.
- García Lorca, Federico (2022b): *Poeta en Nueva York*, Madrid: Cátedra.
- García-Posada, Miguel (1981): *Lorca: interpretación de "Poeta en Nueva York"*, Madrid: Akal.

- Herrero Salgado, Félix (2009): “El gitano en la obra de F. García Lorca”, en *Aula*, 3, pp. 9-20.
- Iglesias Arellano, Mariana (2023): “El ritmo en *Poeta en Nueva York* de Federico García Lorca”, en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 71, pp. 279-315
- Labus, Giovanni (1896): *I Fasti della Chiesa nelle vite de' santi in ciascun giorno dell'anno: Opera compilata da una pia società di ecclesiastici e secolari*, Milano: Angelo Bonfati.
- Loughran, David (1972): “Myth, the Gypsy, and Two ‘Romances Históricos’”, en *MLN*, 87 (2), pp. 253-271.
- Martín-Puya, Ana Isabel (2021): “‘Grito hacia Roma (desde la torre del Chrysler Building)’: denuncia de una traición y esperanza revolucionaria”, en Rodríguez Lázaro, Nuria (coord.): *Journées d'étude sur Poeta en Nueva York de Federico García Lorca*, Cogny: Villa Hispanica, pp. 30-39.
- Méndez-Llopis, Carles, Mínguez-García, Hortensia (2021): “La metáfora del hilo en la práctica artística. Alegorías de un viaje”, en *Arte, Individuo y Sociedad (AIS)*, pp. 445-461.
- Morris, Brian (1998): “Lorca's "Horror a lo aneddotico": Enigma as Narrative In Two Gypsy Ballads ("La monja gitana" and "Muerto de amor)”, en *Mester*, 27, pp. 45-57.
- Páez Castro, Rafael (2010): “Comentario sociológico de “Grito hacia Roma”, de Federico García Lorca: *Poeta en Nueva York*”, en *Tarbiya: revista de investigación e innovación educativa*, 41, pp. 145-163.
- Pineda Melgarejo, Brianda (2018): “Niña ahogada en el pozo. García Lorca en Nueva York”, en *La Palabra Y El Hombre. Revista De La Universidad Veracruzana*, 44, pp. 25-27.
- Plaza Beltrán, Marta (2010): “Cruces y cruceros, antecedentes paganos y cristianización”, en *Proyección: Teología y mundo actual*, 240, pp. 55-73.
- Real Academia Española (1984): *Diccionario de la lengua española*, Madrid: Espasa-calpe.
- Terao, Ryukichi (2001): “Sobre *Poeta en Nueva York* de Federico García Lorca”, en *La Colmena*, 31, pp. 15-21.
- VV. AA. (2019): <https://dle.rae.es/> [ultima consultazione: 4.10.2023].
- Vázquez, Manuel Fuentes (1992): “La transformación: un recurso expresivo en el “Poeta en Nueva York” de Federico García Lorca”, en *Universitas Tarraconensis. Revista de Filología*, 14, pp. 135-150.
- Young, Ann Venture (1974): “La pena as the protagonist of Garcia Lorca’s *Romancero Gitano*”, en *CLA Journal*, 17, pp. 407-416.

## Riassunto in italiano

Nel corso della produzione letteraria di Federico García Lorca (1898-1936) risaltano due opere, nello specifico due raccolte di poesie, che, non di rado, sono percepite come i poli opposti del medesimo istinto avanguardista: il *Romancero gitano* e il *Poeta en Nueva York*. Oltretutto, è possibile stabilire un nesso consequenziale tra le due opere: infatti, il primo dei due libri menzionati fu sia un testo che valse al poeta granadino un grandissimo successo popolare (anche se ciò avvenne al prezzo di un completo fraintendimento del significato profondo dell'opera), che una fonte di forti critiche da parte degli artisti avanguardisti dell'epoca, che vedevano nel *Romancero* solo un obsoleto ritorno a temi propri della tradizione, verso cui era loro intenzione eseguire un taglio netto. Di conseguenza, spinto tanto dal desiderio di allontanarsi da un movimento artistico non recettivo dei suoi componimenti, come dalla volontà di sperimentazione poetica e da una personale condizione di depressione, García Lorca si spostò a New York, nella culla dello sviluppo tecnico-scientifico e del cosiddetto "sogno americano": un luogo in cui il progresso apparentemente inarrestabile prometteva un altrettanto continuo miglioramento delle condizioni di vita di tutti coloro che vi partecipavano. Pertanto, il viaggio verso gli Stati Uniti fu per il poeta sia un tentativo di migliorare il proprio stato mentale che una vera e propria immersione in una maniera completamente nuova di fare poesia, un rinnovamento radicale del suo linguaggio poetico, che mira a superare la materia duendica (o, per meglio dire, l'interpretazione folkloristica limitata e limitante che gran parte del pubblico le dava) per arrivare a componimenti che si legano a doppio filo con la sua contemporaneità e la rapidità della società moderna.

Pertanto, da una parte si ha il *Romancero gitano*, una raccolta di poesie che, checché al tempo se ne sottolineassero altri aspetti, narra e descrive l'anima profonda dell'Andalusia, in cui non si vogliono rappresentare stereotipati paesaggi ameni o paradisiaci, ma in cui l'unico, grande, protagonista è la "pena negra": un dolore profondo e oscuro che definisce gli abitanti millenari di questa regione (i *gitanos* che si menzionano nel titolo stesso dell'opera) e che, al contempo, sono anche gli unici che possono definire questo tipo di sofferenza. Un libro in cui il paesaggio reale naturale, e caratteristico della regione spagnola, non è solo un telone di fondo, anzi, partecipa attivamente alla narrazione e agli eventi perché, sotto di esso, nascosta agli occhi disattenti delle interpretazioni semplicistiche, trema e vibra il vero centro nevralgico del *Romancero*: l'Andalusia nascosta, magica, che non si vede, piena di racconti millenari, miti e tradizioni che intrecciano gli eventi concreti con figure mitologiche, tanto riconoscibili come create e plasmate dallo stesso García Lorca. Un luogo in cui si sviluppa la grande storia dei gitani delle forge e degli uliveti, in costante lotta con la *guardia civil* e il suo inappagabile desiderio di oppressione e annichimento di questo popolo; ma anche quella di una popolazione costante movimento, alla ricerca di una risposta che plachi il sentimento di dolore e mancanza che tutti loro sentono, quella *pena negra* tanto totalizzante quanto non condivisibile. Lo spazio materiale in cui si muovono figure originarie del luogo e rese leggendarie dalla penna del poeta granadino, come Rosa de los Camborios o Soledad Montoya, ma in cui si trovano anche riferimenti espliciti alla tradizione biblica, rappresentata, per esempio, dalle memorabili poesie dedicate a Santa Eulalia (*Martirio de Santa Olalla*) e alla tragica storia dei figli di David, re d'Israele (*Thamar y Amnón*), rappresentando così la complessità dell'intreccio di popolazioni, culture e tradizioni che avviene e permane nel zona meridionale della penisola iberica. Dall'altra parte, invece, si staglia il *Poeta en Nueva York*, che nasce, come detto in precedenza, da una volontà (forse percepita dal poeta stesso alla strenua di una vera e propria necessità) di completo rinnovamento stilistico, di creazione di una poesia il più lontano possibile dal banale congiunto di favolette della tradizione gitana che in molti ritenevano essere il *Romancero*. Di

conseguenza, il *Poeta* è un libro che nasce ed esiste in funzione e come conseguenza della società americana della prima metà del XX secolo, quella che vive le prospettive eternamente auree dello sviluppo industriale dei ruggenti anni venti ma anche, e soprattutto, il crollo della borsa di Wall Street nel 1929 e il conseguente periodo della Grande Depressione. La società delle contraddizioni, in cui si esalta ed idolatra l'idea della tecnologia come panacea dei mali dell'umanità, capace di un'eterna spiralizzazione virtuosa verso un futuro perfetto per tutti quanti, ma in cui vigono le fredde, ferree e feroci regole del capitalismo, per cui una manciata di potenti uomini ricchi governano interminabili masse di lavoratori sfruttati fino alla disumanizzazione. La società che pone il *self-made man* al centro dell'immaginario comune, proponendo a tutti i suoi partecipanti una catechesi laica di esasperata fiducia nella capacità dell'uomo di "farsi da solo", ma in cui solo coloro che hanno accesso a ingenti risorse economiche sono veramente in controllo della propria vita e possono, quindi, prendere le decisioni che permettono di "costruirsi" il futuro; mentre la stragrande maggioranza della popolazione, le oceaniche moltitudini di persone che lo stesso Lorca rappresenta nelle sue poesie, deve soccombere alla logica del profitto e accettare che, in un mondo in cui persino il più sottile dei processi è governato dal denaro, chi ne è sprovvisto può solo prendere atto della serie di scelte obbligate, dettate dalla necessità di sopravvivenza, che sarà costretto a prendere. Pertanto, nelle poesie del *Poeta* si rappresenta la società così come si presentava, in quel periodo di enormi cambiamenti e contraddizioni, davanti gli occhi dello stesso scrittore spagnolo: quest'ultimo si incaricherà, partendo dalla sua posizione di aperto ed inequivocabile rifiuto di una società disumanizzata e disumanizzante, di muovere feroci critiche a questo tipo di sistema cieco, incapace di vedere i suoi monumentali problemi perché troppo impegnato a nasconderli sotto l'ennesimo grattacielo. Lorca, quindi, si affida ad uno stile crudo ma veritiero, che si rifiuta di edulcorare in alcun modo la realtà, offrendola, invece, attraverso una precisione narrativa che, a tratti, arriva ad essere sostanzialmente giornalistica; pertanto, per quanto a volte possa risultare quasi violento, questo tipo di poesia risulta essere sia la più adatta che la più efficace per raggiungere gli scopi che lo stesso Lorca si era prefissato: di fatti, solo attraverso uno stile crudo e diretto, che obbliga il lettore a rendersi conto di quale sia la realtà in quel contesto e a prendere una posizione a riguardo, e mostrando direttamente le barbarità che avvengono quotidianamente nella realtà di New York si può fornire un'immagine che esprima la drammaticità della condizione di vita delle persone che vi vivono. Ad ogni modo, al netto delle evidenti differenze tematiche, stilistiche e di finalità tra le due raccolte, è possibile riscontrare degli elementi in comune tra il *Romancero gitano* e il *Poeta en Nueva York* e, di conseguenza, è altrettanto possibile sviluppare un'analisi comparata dei due testi che si fondi su di essi: nel dettaglio, questo studio si focalizzerà sul tema del martirio, analizzandone vari aspetti e prendendo in considerazione e a confronto come essi varino dipendentemente dal contesto in cui sono inseriti. Tuttavia, prima di entrare nei particolari della materia trattata, risulta necessario dare una definizione "martirio", in quanto sarà un concetto necessario da tenere a mente per poter comprendere appieno l'analisi proposta: in particolare, sarà usata quella presente nel dizionario RAE (1984: 881) che, tradotta, lo descrive come "morte o tormenti sofferti a causa della religione cristiana" ma che, per estensione, include anche "quelli sofferti per qualunque altra religione o ideali" e, in senso figurato, comprende "qualsiasi lavoro lungo e molto doloroso". Dunque, nel corso di questo studio, si troveranno rappresentate ed esemplificate tutte e tre queste accezioni e sarà possibile, pertanto, osservare il modo diverso in cui vengono rappresentate nei due testi: in particolare, il tema religioso si incontrerà nella morte e assunzione di Santa Eulalia, elevatasi oltre la realtà terrena in seguito al martirio sofferto, ma anche nel furioso *Grito hacia Roma*, in cui la denuncia sociale tipica del *Poeta en Nueva York* si dirige contro l'indifferenza della chiesa cattolica rispetto le condizioni aberranti in cui sono costretti a vivere i lavoratori americani. Si incontrerà anche il martirio delle minoranze, uccise e schiacciate perché lottano per la loro sopravvivenza e per affermare il loro diritto

ad esistere ed essere riconosciute: si vedranno i gitani andalusi impegnati in una eterna lotta impari contro l'oscurità che tutto cancella rappresentata dalla cieca oppressione esercitata dalla *guardia civil*; ma si vedranno anche i neri del quartiere di Harlem, rinchiusi in questo angolo di città e doppiamente martirizzati, tanto fisicamente, alla strenua degli altri lavoratori sfruttati fino all'exasperazione, come socialmente, in quanto vittime della violenza della maggioranza bianca che cerca in tutti i modi di cancellare il loro passato e di soppiantarli con uno stereotipato immaginario occidentale. Si incontrerà la ricerca, infinita perché priva di un oggetto concreto, che caratterizza i gitani che vivono la *pena negra* e, in particolare, Soledad Montoya, figura che arriva ad avere dei contorni simil-mitologici incarnando il dolore che sgorga e fluisce nella terra andalusa; ma anche la vita, completamente occupata e sopraffatta dal lavoro, delle infinite schiere di lavoratori che ogni giorno e ogni notte tengono in piedi il mostruoso macchinario capitalista, che li ripaga solo con una cronica impossibilità di riposare a causa degli inumani, e sempre in aumento, carichi di lavoro che sono obbligati a sopportare. Pertanto, è possibile delineare il perimetro entro il quale si muoverà la mia analisi: ossia, prenderà in considerazione tutte quelle azioni, esplicite o implicite in altri fenomeni sociali, che hanno come direzione chiara la morte del soggetto che le subisce ma che, invece di dar luogo ad una immediata e rapida dipartita, si prolungano nel tempo, amplificando la sofferenza per accumulazione. Si analizzeranno, dunque, quelle circostanze in cui, al netto della presenza di una vittima e di un carnefice ben definiti, sia possibile riconoscere l'intento, da parte del secondo, di allungare il più possibile il martirio sofferto dalla prima. Ad ogni modo, mi pare doveroso sottolineare come questa analisi non si limiterà ad essere una macabra e sanguinosa lista di drammatici eventi violenti, poiché ciò non porterebbe ad alcuno sviluppo nell'interpretazione dell'opera lorchiiana. Al contrario, questo studio si concentrerà sui contesti, i motivi e i risultati di questi episodi, analizzando gli effetti degli stessi tanto su chi li commette che su chi li subisce, al fine di fornire una visione generale e completa su questo tema, che risulta essere uno dei tasselli fondamentali per comprendere due raccolte di poesie che si fondano su una diversa rappresentazione del dolore: rispettivamente, quello millenario e senza possibilità di soluzione della popolazione gitana andalusa e quello inevitabilmente causato dall'esistenza stessa della società capitalista ai danni dei lavoratori. Da tutte queste considerazioni, emerge la divisione in capitoli scelta per questa tesi, la quale vuole fornire una molteplicità di visioni relative al tema del martirio che, una volta sommate, possano formarne una completa a tutto tondo. In particolare, il Capitolo 1 (*Los que sufren el martirio*) presterà particolare attenzione alle vittime di queste azioni violente, mentre il Capitolo 2 (*Las modalidades del martirio*) si concentrerà sul modo in cui vengono inflitte le pene sofferte e, infine, il Capitolo 3 (*Los instrumentos del martirio*) pone al centro della discussione gli oggetti usati nel corso di queste scene e li considera da un punto di vista sia materiale (ossia, quali strumenti vengono effettivamente menzionati) che metaforico (facendo riferimento, quindi, alla serie di significati impliciti che essi possono comprendere). Per meglio articolare lo studio di questi tre macrotemi, ognuno dei capitoli è a sua volta suddiviso in sotto-capitoli che analizzano più nel dettaglio aspetti specifici dei temi trattati, in modo da rendere evidenti eventuali differenze, similitudini o contrasti presenti nella rappresentazione dello stesso tema nelle due raccolte.

Entrando nello specifico di questa divisione, il Capitolo 1 inizia con il sotto-capitolo 1.1, *El martirio como faceta de la pena negra*, in cui si sviluppa un'analisi del martirio all'interno della comunità gitana e relazionata con alcune figure cruciali nella stessa. In particolare, il punto di partenza della discussione è la presentazione della *pena negra* come vero protagonista del *Romancero gitano*: questo dolore, tipico dell'Andalusia, è ciò che definisce la popolazione gitana di questa regione e, allo stesso tempo, può essere definito solo in relazione a queste stesse persone. Pertanto, si produce un intreccio intrinseco in ogni persona appartenente a questo gruppo: loro sono coloro che sentono la *pena negra*, gli unici che possono averne esperienza, e questo dolore, che per definizione

non può essere condiviso e non ha alcun rimedio, si può definire e intendere solo se messo in relazione con la popolazione gitana. Pertanto, lo studio inizia proprio dalla poesia che porta sin dal titolo l'impronta di questa sofferenza: il *Romance de la pena negra*, in cui il dolore tipico dell'Andalusia viene perfettamente rappresentato da Soledad Montoya, figura femminile cui nome incarna completamente l'essenza di questa pena. Infatti, quest'ultima viene fondamentale definita dalla solitudine (la "soledad"), ossia, l'impossibilità, già citata sopra, di condividere con gli altri i propri sentimenti negativi, di cercare sollievo e conforto nella compassione e l'aiuto altrui: questo è esattamente quello che succede lungo il corso di questa poesia, in cui Soledad dialoga con un ignoto interlocutore che non comprende minimamente la dimensione del suo dolore e non è in alcun modo capace, né pare essere particolarmente disposto, a intenderlo meglio. Allo stesso tempo, però, Lorca sottolinea immediatamente anche l'origine gitana di questa figura femminile, usando un cognome ("Montoya", per l'appunto) che è tipico della zona. Nella stessa poesia, però, è importante notare la rilevanza data al tema della ricerca continua e senza oggetto, caratteristica chiave di chi soffre questa *pena*: per meglio dire, nei movimenti inaspettati di Soledad Montoya si può riconoscere la ricerca infinita che tutti coloro che vivono questa condizione di sofferenza iniziano per cercare sollievo; una ricerca che, per l'appunto, essendo per definizione senza una meta precisa verso cui muoversi, porta solo ad uno stato di frustrazione (che caratterizza moltissimi personaggi lorchiiani) e alla trasformazione del movimento continuo in una caratteristica riconoscibile in queste figure. In seguito, l'attenzione si sposterà sul (*Romance d)el Emplazado*, testo che, invece, si concentra molto di più sul tema della solitudine: infatti, la storia dell'insonnia del *Amargo* (altro nome parlante, nonché figura ricorrente nella poesia di Lorca) si trasforma in una narrazione di martirio e, in particolare, dell'impossibilità di condividere con altre persone la pena che si sta soffrendo. Pertanto, nella prima parte della poesia si rappresenta e descrive l'assenza di sonno e gli effetti martirizzanti che essa tiene sull'uomo gitano, caratteristiche presenti sin dal primo verso: esclamando "La mia solitudine senza riposo!" (García Lorca, 2011: 144), l'*Amargo* introduce il lettore direttamente nel suo mondo costituito da una condizione perenne di insonnia e di impossibilità di condividere questa pena con gli altri. Questo stesso dolore si incontra poi scandito ritmicamente da "martelli che cantavano su incudini sonnambule" (García Lorca, 2011: 146), rappresentazione in chiave gitana (popolazione molto spesso connessa al vocabolario delle fucine e dei metalli) di quello che si prova stando svegli notte dopo notte, entrando in un ciclo apparentemente infinito di nottate l'una identica alle altre. Infine, nell'ultima parte della poesia, si intravede uno scorcio di presenza di figure umane ulteriori rispetto al protagonista: tuttavia, questi possono solo vedere la "solitudine con riposo" (García Lorca, 2011: 148) che caratterizza ora quest'uomo che, dopo essere morto, può iniziare il suo riposo eterno ma che, al contempo, continua ad essere solo nella sua condizione. L'ultima poesia analizzata in questo sotto-capitolo è *La monja gitana*, il cui topico centrale è la repressione dell'identità gitana: in esso, infatti, si descrive un frammento di vita di una donna gitana che vive in un monastero ma, soprattutto, si descrivono anche i suoi momenti di astrazione e fuga da una realtà martirizzante. In particolare, nel raccontare una semplice scena in cui la donna cuce un telo per l'altare di una chiesa, il filo del discorso viene interrotto da momenti simil-onirici in cui la *monja* può immaginare paesaggi immateriali e fantastici in cui può esprimere sé stessa, una realtà in cui può cucire "i fiori della sua fantasia" (García Lorca, 2011: 107) e non "il telo della messa" (García Lorca, 2011: 107). In lei, quindi, si uniscono la *pena negra* tipica dei gitani, tanto perché lei stessa appartiene a questa popolazione ma anche perché costretta a una ricerca continua di un mondo (per quanto non reale) in cui è libera da questo dolore, e il martirio, poiché costretta a vivere giorno dopo giorno una realtà che la ferisce.

Il sotto-capitolo 1.2, *El martirio en la sociedad capitalista*, offre invece una rappresentazione della vita nella New York dei primi anni del '900, la città del boom economico e dell'apparente sviluppo



industriale e tecnico infinito promesso dai ruggenti anni '20. Essa, però, risulta essere anche culla di una quotidianità martirizzante, in cui il capitalismo e la becera "dittatura della moneta" dettano regole inumane e insopportabili per i lavoratori. Il mondo, quindi, si divide tra ricchi (e, per tanto, potenti e influenti) padroni, impresari, capi d'azienda che possono godere di questo sistema, ottenerne vantaggi e privilegi e poveri lavoratori, sfruttati e schiacciati ai fini della produzione continua e senza limiti, di un lavoro che priva le persone di umanità e le riduce a morti in vita che si muovono per automatismo, che apprendono a sopportare dosi sempre maggiori di dolore fino a morire per l'eccessivo carico senza, però, neanche rendersi conto di cosa sia successo. Tutto ciò viene rappresentato nel testo della poesia *Grito hacia Roma*, il cui sottotitolo (*desde el Chrysler Buidling*) stabilisce una connessione diretta con il contesto di sfruttamento lavorativo appena descritto: infatti, quest'edificio era il più alto in tutta New York nel 1929 ed era sede dell'omonima compagnia automobilistica. Pertanto, non solo rappresenta una tra le più grandi di quelle aziende interessante a schiacciare i lavoratori, anche a costo della loro vita, per poter vantare maggiori profitti, ma anche, simbolicamente, il punto più alto raggiunto dal capitalismo, l'apice fisico della contaminazione operata da questa mentalità e concezione della società. Questo urlo si dirige verso un'altra città, ossia Roma: infatti, l'intento della poesia non è solo quello di criticare la società per come si sta evolvendo, ma anche quello di chiamare in causa il Papa, colui che dovrebbe essere il più alto rappresentante del cristianesimo (e, pertanto, di un pensiero incentrato nell'amore verso il prossimo) ma che, effettivamente, si mostra completamente disinteressato al dolore che lo stile di vita capitalista sta infliggendo a milioni di persone. Infatti, la rappresentazione che si ha del pontefice nel testo è quella di un uomo che ha completamente dimenticato il messaggio evangelico, che sostiene e approva il potere temporale e che non è minimamente interessato alla cura delle anime delle persone: anzi, è felice di avere "anelli e telefoni di diamante" (García Lorca, 2022b: 200), di essere parte di questa società. Lui potrebbe essere la persona che ferma tutto questo, che si schiera dalla parte dei più deboli e li aiuta a combattere la fonte di tanto dolore ma, invece, ignora tutto ciò che rappresenta il messaggio di Cristo: il pane come alimento per tutti, condiviso, simbolo di amore fraterno verso il prossimo; la vita e la possibilità di generarne di nuove, ossia, l'esistenza di un futuro libero dalle catene del capitalismo e della schiavitù di fatto a cui sono sottoposti i lavoratori; soprattutto, dimentica che "Cristo può ancora dare acqua" (García Lorca, 2022b: 200): per meglio dire, dimentica che la parola del Vangelo può essere ancora fonte di vita e di sostentamento per tantissime persone. A questa opzione, preferisce il supporto dei ricchi e dei potenti, ma, ancora una volta, lo fa ignorando, dimenticandosi che il denaro è collegato al più famoso dei tradimenti biblici. Infine, la poesia si chiude con un fortissimo invito a combattere tutto questo, a ribellarsi a questa società opprimente, ad unirsi, anche di fronte alla repressione più crudele, per dimostrare che quello che viene definito "normalità" non è altro che un inferno continuo.

Il primo capitolo si chiude con il sotto-capitolo 1.3, *Gitanos y negros*, in cui la rappresentazione di questi due gruppi di persone viene messa a confronto. In particolare, l'analisi inizia mettendo a confronto lo spazio fisico in cui esse si muovono. Da una parte, i gitani sono in tutto e per tutto compenetrati per l'ambientazione andalusa: espandendo la descrizione fatta in precedenza della *pena negra*, questa popolazione, di fatto, può esistere solo nel contesto dell'Andalusia, tanto è forte la connessione che possiedono con questo spazio. Allo stesso tempo, la geografia di questa regione è inevitabilmente definita e modellata dai movimenti dei gitani, dalle loro azioni e dalle loro storie. Pertanto, nel *Romancero gitano*, si troveranno frequenti menzioni di elementi naturali concreti, sia di vegetali (con una certa frequenza nella rappresentazione di ulivi e olive, molto presenti nell'Andalusia reale) che appartenenti alla fauna. Dall'altra parte, i neri di New York si ritrovano costretti a vivere in uno spazio molto più limitato, ossia il quartiere di Harlem. In questo spazio, il poeta pare trovare uno sprazzo di vitalità che, in qualsiasi altra zona della città, viene costantemente

repressa: come descritto nella poesia *El rey de Harlem* (García Lorca, 2022b: 119), arrivando ad Harlem si può sentire il “rumore nero” ed essere investiti dal “profumo di polmone” che indossa un “vestito di caldo ananas”. Fuor di metafora, in questo angolo di città, che non è poi così diverso da un ghetto, i neri sono stati capaci di mantenere un senso di libertà, di aria pura che permette di respirare a fondo senza essere costantemente schiacciati e soffocati dai grattacieli; sempre qua, si troveranno influenze caraibiche e di natura esotica ma anche, attraverso un gioco di parole, si rappresenta la coesione che contraddistingue questa popolazione, che resiste all'avanzata della marea disumanizzante del cemento di New York. Effettivamente, questo spazio risulta già contagiato dalla mentalità capitalista, in quanto il *Rey* presente nel titolo si descrive intento a colpire violentemente e in maniera crudele animali, rappresentanti di quella natura che viene quotidianamente distrutta per lasciare più spazio all'ennesima costruzione industriale. Inoltre, la stessa popolazione nera pare aver dimenticato le proprie origini: inebriati dall'alcol, rappresentante dei vizi e della perdizione che il sistema capitalista genera, dimenticano la natura incontaminata africana.

Un altro punto di confronto tra gitani e neri si trova nel rapporto che i due gruppi hanno con il martirio. In particolare, quello dei primi viene rappresentato attraverso una serie di figure individuali dai contorni quasi mitici: si sono già menzionate Soledad Montoya, el Amargo e la monja gitana, ma ce ne sono molte di più sparse nei componimenti del *Romancero gitano*. In particolare, si analizza la figura della “niña amarga” presente nel *Romance Sonámbulo*, mostrando come la sua tragica morte sia una esperienza completamente privata, che non condivide con nessuno: di fatti, le altre persone possono rendersi conto di quanto successo solo una volta che il martirio si manifesta fisicamente, ossia, in seguito a eventi tragici. D'altro canto, i neri, che già sono stati descritti come una popolazione caratterizzata per la propria coesione, vengono rappresentati attraverso una serie di peculiarità comuni: nella prima metà di *Norma y Paraíso de los negros*, infatti, si elencano una serie di elementi, comportamenti e tendenze che i neri odiano o amano. Pertanto, non si rappresenta un'unica figura con delle caratteristiche proprie, ma un gruppo che reagisce allo stesso modo di fronte a certe condizioni: tutti odiano la libertà finta di cui “godono”, la repressione degli elementi naturali nel panorama cittadino, il dolore inaspettato ma sempre possibile che si vive a New York, il contenimento inumano dei sentimenti quando quest'ultimo si realizza e il sottofondo di martirio che macchia di morte qualsiasi impulso vitale (García Lorca, 2022b: 115). Allo stesso tempo, tutti amano una onirica realtà libera da questa oppressione, la calma opposta alla frenesia costante della vita cittadina, l'allentamento della rigidità propria di una società dominata dalla scienza in favore di una relativizzazione della conoscenza e il movimento libero e sinuoso della natura quando non viene costretta negli spazi da parte delle “necessità” del capitalismo.

A continuazione, il Capitolo 2 si concentra sulle modalità del martirio, analizzando sia le azioni violente effettivamente perpetuate dai carnefici che le conseguenze per le vittime. In particolare, il *Romancero gitano* offre una serie di immagini che si basano sulla volontà di annichilire l'altro, esprimendo quindi livelli estremamente alti di crudeltà. Questa caratteristica si ritrova chiaramente nel testo del *Romance de la Guardia Civil española*, la cui prima metà è dedicata a descrivere due universi completamente distinti: il movimento dei soldati della Guardia Civil e le strade in festa della città gitana di Jerez de la Frontera. Questi due mondi entreranno in conflitto nella seconda metà della poesia in cui, con un brutale attacco a sorpresa, i militari dilagano per le strade della cittadina andalusa, seminando morte e panico. Quello che più risalta in questo testo è la violenza dell'azione delle forze della legge: per meglio dire, si rappresenta un corpo militare che, anche se in teoria sarebbe preposto a difendere la legalità, si occupa di annichilire una città gitana priva di qualsiasi colpa. Le immagini conclusive, poi, servono proprio a rappresentare il paesaggio cittadino una volta conclusa questa mattanza: la Guardia Civil non è solo entrata in città, ma si è

anche occupata di distruggere tutto quello che capitava a tiro, martirizzando le persone (una su tutte, Rosa de los Camborios, rappresentata “piangendo sul suouscio con i suoi due seni tagliati su di un vassoio”, García Lorca, 2011: 156-157), distruggendo gli edifici (“quando tutti i tetti erano solchi nel terreno”, García Lorca, 2011: 157) e dando fuoco a quanto possibile (“Oh città dei gitani! La Guardia Civil si allontana attraverso un tunnel di silenzio, mentre le fiamme ti cercano”, García Lorca, 2011: 157). Lo stesso destino è riservato anche a Santa Eulalia, vittima esplicita nella poesia che porta il suo nome: il *Martirio de Santa Olalla*. Ancora una volta, la violenza esercitata sul corpo della donna rispecchia un chiaro intento di annichilimento: si sottolinea, infatti, l'affilatura dei coltelli e dei ganci usati per strappare le sue carni, le urla della santa (che arrivano a “rompere il cristallo dei bicchieri” (García Lorca, 2011: 163) e, in senso figurato, anche il cielo) e, di nuovo, come quest'ultima sia stata vittima di mutilazioni, tanto del seno che delle mani. Pertanto, anche se la narrazione si conclude con l'assunzione e la salita al paradiso di Eulalia, quello che più rimane è il crudo martirio che le è stato inflitto: un dolore totalizzante e mirato solo ed esclusivamente a renderla un inerme corpo annichilito con violenza inaudita.

Tornando al *Poeta en Nueva York*, si riscontra una rappresentazione del martirio completamente differente: i brutali martiri esemplari appena descritti vengono sostituiti da una inumana normalizzazione del martirio quotidiano. Per meglio dire, sotto il giogo del capitalismo, le persone sono abituate a vivere una vita giornaliera perennemente attraversata dal dolore, in cui soffrire è già messo in conto sin dall'inizio del giorno. Questo si rappresenta per esempio in *Asesinato (dos voces de madrugada en Riverside Drive)*, in cui si riporta quella che, stando a quanto detto dallo stesso García Lorca, è una conversazione che il poeta avrebbe effettivamente sentito avvenire tra due persone in Riverside Drive, una strada che effettivamente si trova a New York. A prescindere dalla veridicità o meno degli eventi narrati, quello che è rilevante notare è lo stile della poesia stessa: per raccontare un assassinio, la violenza, il dolore, che arriva fino alle “radicine del grido” (García Lorca, 2022b: 139) vengono presentate in maniera quasi banale, come se fossero degli eventi talmente scontati che si possono liquidare in poche parole, in un “Questo è tutto!” (García Lorca, 2022b: 139) seccato. Con la stessa facilità, pertanto, sarà possibile replicare ciò di cui si parla, tanto che “il cuore uscì da solo” (García Lorca, 2022b: 139), ossia, non c'è alcun bisogno di sforzarsi per ferire gli altri, per infierire attraverso forme di dolore sottili e perpetuate, perché è qualcosa che, nel terribile e spaventoso orizzonte di New York, è di una banalità sconcertante. Allo stesso modo, la poesia *Muerte* rappresenta la sofferenza come elemento basilare della vita di qualsiasi persona nella metropoli americana: attraverso una serie di trasformazioni caratterizzate dalla ripetizione dell'esclamazione “Che sforzo!” (García Lorca, 2022b: 169), che ad ogni iterazione appare amplificata tanto nel senso d'oppressione che nell'enfatizzare la difficoltà di trovare una dimensione, una forma, rappresentata da degli animali caricati di significato simbolico, che sia adatta per la vita nella città. Così, il cavallo dell'istinto puro vuole diventare un cane addomesticabile; il cane a sua volta vuole diventare una rondine libera di volare e librarsi in aria; la rondine, poi, vuole essere ape, un altro animale aereo che, in aggiunta, è anche portatore di un significato positivo radicato nella storia dell'umanità; quest'ultima, però, vuole tornare ad essere cavallo: stanca di tutta questa perfezione artificiale, vuole ritornare all'istinto e al sentimento puro. In questo modo, quindi, si forma un ciclo inutile di trasformazioni che continueranno in eterno a ricominciare da capo, senza mai raggiungere un momento e una forma definitivi: l'unica cosa che continuerà ad accumularsi è il dolore, dovuto allo sforzo continuo necessario per passare da una forma alla successiva, sapendo che, alla fine, si tornerà sempre al punto di partenza, pronti ad iniziare una volta ancora questo tormento senza conclusione. Il momento cruciale della poesia, a mio avviso, si raggiunge con l'introduzione dell'io poetico nei versi conclusivi del testo: esso viene presentato “tra le grondaie” (García Lorca, 2022b: 170), in un luogo estremamente alto, simile ad altri rappresentati lungo tutta

la produzione dello scrittore granadino e che, solitamente, è presagio di morte. Quello che è importante notare è anche come egli stesso è vittima del ciclo infinito di trasformazioni inutili, in quanto egli stesso esclama “che serafino di fiamme cerco e sono!” (García Lorca, 2022b: 170): pertanto, proprio come il cavallo che alla fine di ogni serie di mutazioni torna ad essere cavallo un'altra volta, egli porta già dentro di sé quello che sta cercando e, pertanto, continua a muoversi sforzandosi inutilmente, soffrendo in una realtà in cui tutte le forme fuggono da sé stesse perché nessuna forma è mai realmente adatta a questo tipo di vita. Ed è proprio in questo stato di totale disintegrazione della possibilità di scelta (in quanto ogni mutazione sarà sempre parte del circolo vizioso descritto prima) che si presenta l'unica alternativa “senza sforzo” (García Lorca, 2022b: 170): la morte, rappresentata da un “arco di gesso” (García Lorca, 2022b: 170), ossia una rappresentazione metaforica della vita (l'arco) costruita con un materiale bianco (il gesso) che, in quanto tale, rimette all'immaginario mortifero lorchiano. Detto d'altro modo, in un contesto in cui la quotidianità viene rappresentata con un ciclo infinito di mutazioni dolorose, l'unico modo per uscirne, per porre fine a questo martirio senza alcun orizzonte, è accettare la morte. Ed è ancor più importante sottolineare come quest'ultima viene descritta: infatti, oltre che essere un'alternativa che non richiede alcuno sforzo (e, quindi, ovviamente opposta alle trasformazioni martirizzanti della vita di ogni giorno), essa è “così grande, così invisibile, così minuscola!” (García Lorca, 2022b: 170). Fuor di metafora, questi tre aggettivi servono a riassumere in cosa consiste la fine della vita nel contesto di New York: essa, infatti è al contempo “grande”, per via dell'ovvia rilevanza che ha nella vita stessa della persona, e “minuscola”, in quanto è solo un istante, un momento, in completa opposizione con la morte affascinante e quasi magica che si descrive nel *Romancero gitano*. Soprattutto, però, è “invisibile”: essa, infatti, non si può prevedere, arriva in maniera inaspettata; ciò è dovuto allo stile di vita che caratterizza la quotidianità nel mondo capitalista: per meglio dire, in questa società i lavoratori vengono spinti sempre oltre il proprio limite della sopportazione, ma mai troppo, giusto il necessario per costringerli ad alzare sempre di più la soglia di questo limite, senza rendersi conto di quanto dolorosa sia questa operazione. Pertanto, quando si giunge al punto di rottura, in cui realmente non è più possibile sostenere il dolore inflitto dalla società, la morte arriva in maniera inaspettata, perché si è talmente abituati ad una anormale resistenza al dolore che si diventa sostanzialmente insensibili e, pertanto, la giunta di quello più grande di tutti non è prevedibile, in quanto si ritiene che sarà possibile sopportare anche quello.

Il capitolo si chiude con il sotto-capitolo 2.3, ossia *Más allá del martirio*, in cui si analizzano le parti conclusive di alcune poesie incluse nelle due raccolte per mettere a confronto le prospettive future che rappresentano per i propri protagonisti. La prima cosa che è rilevante notare è come entrambi i testi si aprano con una scena di morte che funge come paradigma della realtà che sarà discussa nei rispettivi libri: infatti, la prima poesia presente nel *Romancero gitano* e il *Romance de la luna luna*, che presenta una morte dai contorni magici e onirici, in cui un bambino sale in cielo accompagnato per mano dalla luna, personificata in una ballerina nei versi precedenti. Pertanto, questa scena pone le basi di gran parte delle morti che saranno rappresentate lungo il *Romancero*, ossia, non si discuterà della fine della vita in termini di una fine assoluta, anzi, la morte sarà sempre un argomento attraversato da un sentimento di fascino, un momento del ciclo vitale ricco di implicazioni simboliche e contorni mitologici. D'altro canto, il *Poeta en Nueva York* viene aperto da *Vuelta de paseo*, in cui si descrivono le sensazioni del poeta durante la propria prima passeggiata per le strade della città, un'azione che qualunque turista compie quando arriva in un posto nuovo. Pertanto, la durezza del giudizio espresso risalta ancora di più nella sua funzione di presagio del dolore che sarà presente nei testi successivi in quanto è frutto di un semplice primo incontro con la dimensione americana: essa, infatti, viene aperta e chiusa dall'esclamazione “assassinato dal cielo” (García Lorca, 2022b: 105), rappresentando la sensazione di soffocamento dovuta alla presenza

degli altissimi grattacieli che incombono su chiunque cammini per le strade della *grande mela*. Inoltre, è importante notare un'altra caratteristica di questa morte cittadina: infatti, in chiusura della poesia, Lorca sottolinea come si ritrovi "inciampando con il mio volto diverso ogni giorno" (García Lorca, 2022b: 105). L'interpretazione di questo verso ci porta a distinguere varie livelli di morte inflitti dalla realtà di New York: infatti, non solo si arriva ad una vera e propria fine della vita per mano del capitalismo e delle sue infrastrutture, ma si viene anche martirizzati ogni giorno vivendo in un contesto che non permette di capire chi si è realmente né di avere controllo sulla propria identità, creando così una quotidianità di micro-assassini che eliminano una versione di noi stessi in favore di un'altra. Tornando al *Romancero*, si vede come il martirio lasci sempre le porte aperte ad un futuro in cui questo soffrimento continua ad esistere: per esempio, nel *Romance Sonámbulo*, l'intimità e il cordoglio dell'immagine finale vengono distrutti dall'arrivo di membri della Guardia Civil ubriachi, che irrompono sulla scena colpendo alla porta. Di conseguenza, quello che si profila per i gitani protagonisti è un futuro in cui sono ancora succubi della violenza da parte di queste figure "di legge" che, alterate e violente, continueranno a infliggere loro dolore. In aggiunta, anche il *Romance de la pena negra* discute un futuro di dolore, anche se di tipo ben diverso: esso, infatti, si chiude con una serie di esclamazioni riguardanti la pena dei gitani, sottolineandone la "dimensione ignota" (García Lorca, 2011: 115) ma anche, e soprattutto, l'"alba remota" (García Lorca, 2011: 115). In questo senso, quindi, non esiste un futuro in cui i gitani troveranno pace e saranno liberi dalla *pena negra*: al contrario, saranno sempre coloro che definiscono e sono definiti da questo dolore. Usando un parallelo stabilito in precedenza, si può analizzare la condizione dei neri d'America a questo riguardo: nella seconda metà di *Norma y paraíso de los negros*, si descrive proprio quel "paradiso" menzionato nel titolo, esprimendo cosa questo sarebbe per questa popolazione e giungendo ad una cruda realizzazione. Infatti, nonostante si possa teorizzare e sognare l'esistenza di una dimensione onirica dai contorni paradisiaci, questa non corrisponde alla realtà: lo spazio in cui i neri si muovono realmente è il quartiere-ghetto di Harlem, in cui sono vittime degli attacchi continui della società bianca dominante che vuole renderli un altro ingranaggio del macchinario di dolore capitalista. La soluzione a questa condizione, quindi, non è rifugiarsi in una dolce utopia, ma quella di lottare per cambiare il presente e, soprattutto, il futuro: questo è il messaggio che si trova alla fine della *Danza de la muerte*, in cui si immagina come, dopo una effettiva guerra armata, si possa arrivare ad una società nuova, libera dalla stretta del capitalismo. Questo sarà possibile anche se le premesse attuali, rappresentate da elementi naturali (e pertanto opposti all'artificialità di New York) ma infetti o velenosi, non sono completamente positive: quello che è importante è combattere, mandare un segnale estremamente forte di volontà di cambiamento. Il grido di sfida alla normalità anormale del capitalismo giunge all'estremo nella poesia *Nueva York (oficina y denuncia)*, in cui, alla fine di un'altra rappresentazione del desolante panorama quotidiano cittadino, l'io poetico si offre per essere "mangiato dalle vacche spremute" (García Lorca, 2022b: 189): questo significa, metaforicamente, di essere il combustibile vero e proprio di questa rivoluzione, offrirsi per essere consumato dalle vittime ultime della catena di omicidi commessi tutti i giorni a New York per poter iniziare una contro-spirale virtuosa in cui si rovesci il sistema malato che si è radicato nella città americana.

A chiudere la tesi è il Capitolo 3, dedicato agli strumenti del martirio: questa sezione, dedicata agli oggetti materialmente usati per martirizzare le vittime, si apre con la descrizione di essi quando descrivono la violenza del gesto, caratteristica riscontrabile nelle poesie del *Romancero gitano*. Infatti, iniziando dall'analisi della poesia *Muerte de Antoñito el Camborio*, si vede quanto il focus della discussione sia sulla crudeltà intrinseca nell'atto martirizzante: in concreto, è rilevante notare come questo testo si fondi su due elementi fondamentali, ossia la ripetizione del verbo "clavar" (traducibile con "piantare" e usato per coltelli e lame) e di parole assonanti con esso, e il cromatismo

rosso, che nella produzione lorchiana è molto spesso connesso al sangue. Quest'ultimo, se rappresentato al di fuori del corpo (come nel caso di questo componimento), si riferisce ad una perdita di vitalità, alla fuoriuscita dell'elemento vitale dal corpo della vittima: pertanto, nel descrivere l'azione violenta subita da *Antoñito*, Lorca rappresenta precisamente una violenza cruda, che squarcia la vittima, e che mira solamente a privarla della sua vitalità. Questa cattiveria si lega poi al mondo della tauromachia e delle corride: attraverso diverse metafore, il poeta riesce a trasmettere la violenza subita dal protagonista della poesia, che è talmente forte che si espande anche a un elemento naturale come le stelle, ma anche lo sforzo inutile di quest'ultimo nel difendersi da un martirio che ha come unico sbocco possibile la sua morte. Allo stesso modo, la violenza cruda presente nel *Romancero gitano* si trova anche nell'ultima poesia della collezione, ossia *Thamar y Amnón*, una reinterpretazione con influenze gitane dell'evento biblico dello stupro incestuoso di Amnón ai danni di sua sorella Thamar. In esso, dopo una lunga descrizione preliminare, il cui scopo è quello di creare sempre più tensione attraverso la caratterizzazione dell'uno come essere secco e dell'altra come elemento acquatico e oggetto delle brame del primo, si giunge al momento dell'incontro tra i due fratelli. In questo momento, anche in assenza di un effettivo oggetto usato per martirizzare, Amnón è capace di esercitare una violenza brutale sulla sorella, che può essere intesa a tutti gli effetti come una martire: questo si esplicita nel testo con la descrizione drammatica del "suo fiore martirizzato" (García Lorca, 2011: 180), rappresentazione cruda della sessualità della donna frantumata dal gesto inconcepibile di suo fratello. Infine, analizzando gli strumenti di martirio in questo libro, vale la pena fare riferimento al fuoco usato per infliggere dolore: infatti, in tre delle poesie più esplicite per quanto riguarda le scene di dolore (*Thamar y Amnón*, il *Romance de la Guardia Civil* e il *Martirio de Santa Olalla*) si rappresenta proprio il tema della combustione come modalità di martirio. Nel primo si riscontra all'inizio del testo quando, per descrivere la personalità di Amnón e la violenta passione che prova dentro di sé, si ricorre all'immagine della "terra stremata da acuti cauteri di luci bianche": fuor di metafora, questa sarebbe una semplice descrizione di un paesaggio notturno in cui la terra secca è illuminata dalla luce bianca delle stelle. Nel linguaggio simbolico della poesia, tuttavia, quest'immagine rappresenta l'interiorità dell'uomo, bruciato da una moltitudine di fiamme che sfoceranno nell'inaudita violenza brutale nei confronti della sorella. Nel *Romance de la Guardia civil*, invece, il fuoco è usato per dimostrare la disparità di forza tra la Guardia Civil e i gitani: i primi ne possiedono talmente tanta da non riuscire solo a distruggere e dar fuoco a Jerez de la Frontera, ma anche a far arrivare tutta questa carica di violenza fino all'immaginazione e ai pensieri dei suoi abitanti, visto che "La Guardia Civil avanza seminando incendi, dove giovane e nuda l'immaginazione si carbonizza" (García Lorca, 2011: 156). Infine, nel *Martirio de Santa Olalla*, il corpo della santa viene bruciato in segno di disprezzo, in un tentativo di cancellare completamente la sua esistenza: tuttavia, la martire, seppur nella morte, Eulalia riuscirà a dimostrare come i suoi carnefici non abbiano avuto successo, arrivando ad essere "bianca nel bianco" (García Lorca, 2011: 166) con la sua assunzione in paradiso.

Muovendosi verso il *Poeta en Nueva York*, cambia il tipo di strumenti usati per infliggere dolore, infatti, essi saranno caratterizzati da una connessione con la quotidianità: in particolare, uno strumento particolarmente frequente nella società capitalista è l'insonnia forzata, come rappresentato nella poesia *Nueva York (oficina y denuncia)*. Per meglio dire, il ritmo frenetico della città fa sì che non sia possibile l'esistenza di una vera alba che segni l'inizio di un nuovo giorno, con le speranze che può portare con sé; pertanto, non è neanche possibile riconoscere un vero periodo di riposo notturno (in quanto si è sostanzialmente persa la distinzione tra giorno e notte) e, di conseguenza, la condizione dei lavoratori è quella di un martirio continuo simile a quello dell'*Amargo* descritto in precedenza. In aggiunta, la poesia si basa profondamente sull'idea del martirio quotidiano di tutte le forme di vita presenti a New York, tanto di vite umane, ma anche degli animali,

che vengono costantemente sacrificati per poter far muovere la mostruosa macchina capitalista. Questo contesto di estrema violenza porta alla creazione di un vero e proprio paradosso: data la misura indicibile dei dolori che si vivono nella quotidianità cittadina, usare un vero strumento di martirio (un coltello) o prendere parte a “allucinanti battute di caccia” (García Lorca, 2022b: 188) diventano opzioni preferibili, che è meglio scegliere al posto di tentare di resistere e respingere le ondate di martirio e sacrificio che si incontreranno durante ogni singolo giorno. Per meglio dire, è meglio uniformarsi e prendere parte a questa mattanza che tentare di opporsi, perché sarebbe completamente inutile, vista la dimensione del problema. La conclusione più tragica, però, è che tutto questo non rappresenta uno scenario catastrofico o apocalittico: tutto questo è la normalità, la quotidianità di quartiere, la vita che milioni di persone sono costrette ad accettare per poter sopravvivere. Tutto questo è un vero e proprio martirio legalizzato, un'azione di violenza accettata e supportata dallo stato stesso, in cui il singolo non ha altra scelta che prendere parte attiva nella crudeltà, in quanto non ha alcun modo di fermare queste ondate di violenza. Proprio per questo, come si è detto in precedenza, la conclusione di questa poesia invita alla ribellione contro questo stile inumano di vita, con il poeta stesso che arriva a offrirsi come vittima sacrificale per dare inizio a una rivoluzione.

A conclusione dello studio, risulta rilevante discutere anche il tempo e il suo flusso in relazione al martirio: infatti, si rappresentano non pochi casi lungo le due raccolte in cui esso viene modificato o infranto. In particolare, il *Romancero gitano* si concentra principalmente nella trasformazione della temporalità su base soggettiva: ogni personaggio ha una propria percezione del tempo e percepisce gli eventi secondo essa. Pertanto, si troveranno casi in cui il tempo della narrazione è perfettamente lineare, in quanto tutti i protagonisti condividono uno stesso flusso temporale (*Thamar y Amnón*); si troveranno casi in cui il tempo si ferma momentaneamente in base alle azioni degli individui, che si astraggono dalla realtà per sfuggire al dolore che provano in essa: in questo caso, il flusso del tempo ritornerà a scorrere solo quando queste bolle di astrazione vengono fatte scoppiare dall'ambiente circostante (*La monja gitana*). Si troveranno, poi, anche modulazioni multiple, in cui si alternano momenti di allungamento infinito del tempo e altri momenti di estrema contrazione e condensazione, in base all'esperienza che ne ha il soggetto (*Romance d)el Emplazado*); infine, può esserci una moltiplicazione caleidoscopica delle percezioni del tempo: questo è il caso del *Romance sonámbulo*, in cui ciascuno dei quattro protagonisti (la donna gitana, l'uomo gitano, il “compadre” e il narratore) ha una visione del tempo, in base al momento che occupano nella temporalità del poema. In questo caso, che è anche evidentemente il più complicato, si finisce per accettare la visione del narratore e, seguendola, è possibile ordinare tutti gli eventi narrati: ciò non toglie che, scegliendo come “corretto” il punto di vista di un altro personaggio, l'intera storia cambierebbe.

Passando al *Poeta en Nueva York*, la modificazione del flusso del tempo si lega ad un desiderio di allontanamento dal presente e, in particolare, attraverso due mentalità opposte: da una parte il ritorno ad un passato carico di elementi positivi, dall'altra uno sguardo diretto esclusivamente al futuro. Il primo si ritrova soprattutto nei neri di Harlem di cui si è parlato anche in precedenza: essi sono i depositari di un sapere millenario a cui potrebbero aggrapparsi per correggere gli orrori che sono ora presenti nella società capitalista. Pertanto, devono resistere all'assedio da parte della cultura capitalista bianca e cercare di ritornare alle origini, alla convivenza pacifica con la natura che si è completamente persa nell'oceano di cemento di New York. A questo proposito, ciò che risulta davvero importante è non commettere l'errore menzionato prima: astrarsi in un ipotetico paradiso fuori dal tempo e privo di connessioni col presente non è, infatti, una soluzione reale, è solo una benda da porsi davanti gli occhi per non vedere gli orrori che esistono, ma che non cesserebbero di essere presenti. Pertanto, se si considera questa visione come un errore da evitare, è facile comprendere il punto di vista di coloro che mirano verso il futuro: infatti, diverse poesie invitano a

combattere per modificare il presente martirizzante che ha imposto il capitalismo. In questa ottica, anche se i mezzi sono limitati e le premesse, come detto nei paragrafi precedenti, non del tutto libere dal giogo di questa mentalità, se i lavoratori oppressi si unissero e gridassero assieme contro l'auto-proclamata élite, si potrebbero vedere "le città tremare come bambine" (García Lorca, 2022b: 201) e si potrebbe raggiungere un vero cambiamento in un futuro prossimo, anche se questo dovesse implicare una lotta armata.

A chiudere lo studio è un ulteriore sotto-capitolo, che tratta alcuni sotto-temi riguardanti il flusso del tempo nel *Poeta en Nueva York*. In particolare, si discute una peculiare interruzione della temporalità, dovuta ad una impossibilità di realizzare eventi potenziali e il conseguente congelarsi del tempo nel passato (discusso nella poesia *Niña ahogada en el pozo (Granada en Newburg)*), e la fuga dal presente. Quest'ultimo tema è il centro di *Son de los negros en Cuba*, in cui il poeta descrive il suo viaggio verso l'isola caraibica e come, proiettandosi estremamente verso il futuro (arrivando a dare per compiuto uno spostamento ancora in corso) e trovandosi in un contesto finalmente favorevole, sarà possibile recuperare tutti i valori positivi che erano presenti nel passato ma che erano stati distrutti fino ad essere dimenticati a New York.



# Ringraziamenti

Per concludere questa tesi, vorrei ringraziare le persone più importanti per me, che più mi hanno supportato in questi tre anni e senza le quali questo tesi non sarebbe stata possibile:

Grazie a mia madre, a mio padre e a mia nonna, che mi dimostrano ogni giorno l'amore incondizionato di una famiglia.

Grazie a Nahuel, che mi ha insegnato che non esistono obiettivi troppo grandi.

Grazie a Eros e a Giacomo, che mi hanno fatto capire che non esistono versioni giuste o sbagliate di me stesso.

Grazie a Alessia, a Jacopo e a Marta, che mi ricordano che è sempre giusto lottare per le cose che sono davvero importanti.

Infine, vorrei dedicare un ringraziamento speciale alla professoressa Maura Rossi, sia per l'aiuto inestimabile offertomi lungo questi mesi di stesura della tesi, sia per la capacità di far nascere interesse e curiosità verso la letteratura spagnola e, nel mio caso, un profondo interesse nell'opera di Federico García Lorca.