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-12

Tesina di Laurea

Máquinas, deshumanización y muerte en Nueva York: la denuncia social en contra del progreso ciego en *Poeta en Nueva York* de Federico García Lorca

Relatrice
Prof.ssa Maura Rossi

Laureanda
Sharon Zordan
n° matr. 2056889 / LTLLM

Anno Accademico 2024 / 2025

Cuando llegue la luna llena iré a Santiago de Cuba,
iré a Santiago,
en un coche de agua negra
iré a Santiago.
(Federico García Lorca)

Índice

Introducción **1**

Capítulo 1: Contexto histórico y cultural del *Poeta en Nueva York*

1.1 La crisis económica de 1929 **7**

1.2 La experimentación artística de Federico García Lorca: entre tradición y vanguardia **10**

1.3 Surrealismo y símbolos en *Poeta en Nueva York* **15**

Capítulo 2: Las imágenes de muerte como metáfora de la aniquilación del ser humano

2.1 "Geometría y angustia": Nueva York, una ciudad sin alma **19**

2.2 Violencia e inexorabilidad de la muerte **24**

2.3 Huida del presente **30**

Capítulo 3: El sufrimiento universal de los sujetos subalternizados

3.1 La presencia infantil **37**

3.2 Una voz poética que denuncia **43**

3.3 La comunidad afroamericana **48**

Bibliografía **57**

Resumen en italiano **59**

Introducción

Entre la producción literaria de Federico García Lorca, *Poeta en Nueva York* destaca y se diferencia por su gran relevancia social y solidaria, así como por su novedad a nivel estilístico. *Poeta en Nueva York*, de hecho, ofrece una amplia variedad temática que abarca desde una incisiva crítica contra el capitalismo y la consiguiente circunstancia deshumanizante neoyorquina, hasta una lúcida denuncia de la marginación social y racial que define de forma estructural todo el tejido estadounidense.

El aspecto que confiere más autenticidad a la obra es el hecho de que la faceta objetiva se entrelaza constantemente con la interioridad del poeta, generando así una visión polifacética y más íntima del panorama que se describe. Sin embargo, si bien se trata de un aspecto sumamente relevante para un análisis puntual del texto -en cuanto refuerza las sensaciones negativas evocadas por la realidad presentada- mi estudio no ahondará en la investigación del estado de ánimo del poeta, ni mucho menos de los eventos de su vida privada que a menudo se han conectado a los contextos de los poemas. Cabe añadir que, como ya se ha mencionado, *Poeta en Nueva York* presenta una innovación con respecto a la producción anterior del poeta, en cuanto se configura como surrealista tanto en su estructura como en sus símbolos. Se verá, entonces, cómo las técnicas estilísticas utilizadas por el poeta van a conferir una fuerza expresiva poderosa, intensificando la carga emocional del lector, quien se enfrentará con imágenes de gran impacto y frecuentemente brutales. Por lo tanto, en esta tesis se propondrá un análisis de numerosas composiciones seleccionadas sobre la base de un objetivo específico, eso es, la investigación del tema de la enajenación individual en la metrópoli, así como la universalización del dolor de los sujetos subalternizados por un sistema capitalista que prioriza la ganancia ante del bienestar y la igualdad de los individuos. Además, mi estudio quiere centrarse en los temas de la muerte y de la violencia en la obra, dos elementos concebidos tanto de forma física como de forma moral y que recurren a lo largo de todo el poemario con el fin de reflejar una condición de injusticia y de angustia existencial. En primer lugar, sin embargo, resulta fundamental contextualizar el panorama histórico y social en el que *Poeta en Nueva York* hunde sus raíces, así como resulta útil presentar la trayectoria artística de Lorca de los años anteriores para conocer su evolución y las varias influencias.

Más en detalle, la primera parte del capítulo 1 presenta al lector el contexto histórico y social en el momento de la llegada del poeta en Nueva York en 1929. De hecho, esta coincide con uno de los períodos más bajos de la historia económica estadounidense, es decir, el comienzo de la Gran

Depresión provocada por la quiebra de la Bolsa de Wall Street, el mayor mercado de valores del mundo. Semejante acontecimiento desemboca en una situación de crisis económica y social generalizada, generando problemáticas tanto a nivel nacional como a nivel internacional, cuyas soluciones no son inmediatamente accesibles. Las desigualdades sociales se acentuaron y el desempleo creció de manera exponencial, marcando un trauma duradero en la sociedad neoyorquina. Sin embargo, los años anteriores -los felices años veinte- fueron marcados por un aparente crecimiento económico y un bienestar social generalizado, caracterizados ambos por las múltiples transformaciones e innovaciones en el campo comercial -de la producción, precisamente con el fordismo y el taylorismo- y en lo cultural, donde el Jazz se convierte en un emblema fundamental de los años 20. Paralelamente a estos fenómenos de cambio radical, se produce una fuerte tendencia consumista que da lugar a la más poderosa sociedad de masa, así desarrollando un capitalismo cada vez más desequilibrado. Sin embargo, serán precisamente algunos factores de desequilibrio económico y financiero (fácil acceso al crédito, especulación desregulada y sobreproducción) que provocarán la irremediable quiebra de la Bolsa de Wall Street. Pues bien, este contexto de precariedad constituye el telón de fondo del poemario neoyorquino y es, por lo tanto, un esencial elemento de análisis

Más adelante (en la sección 1.2) la intención será la de reconstruir la trayectoria artística de Lorca con el objetivo de colocar sus obras dentro de distintas dimensiones -temporal y sobre todo temática. Se mencionarán así los escritos juveniles (*Impresiones y Paisajes* de 1918, por ejemplo), caracterizados por una simpleza de expresión y rasgos que podrían definirse como neorrománticos, que no tienen nada a que ver con la obra que se analizará en esta tesis. Se procede con una exploración panorámica de la temática del folklore andaluz, del gitanismo y de la materia duéndica, elementos fundamentales de la producción lorquiana bajo los cuales se desarrollarán dos pilares poéticos, es decir, el *Romancero Gitano* (1927) y el *Poema del Cante Jondo* (1931). Luego, ante de una breve mención de la obra teatral, me detendré en el período vanguardista del poeta, impulsado por las influencias intelectuales de la Residencia de estudiantes en Madrid y principalmente de Salvador Dalí y Luís Buñuel, figuras fundamentales para el acercamiento al mundo surrealista. Pues bien, uno de los objetivos es de comprender la gradual transformación poética que se aleja de lo tradicional para incluir nuevas formas vanguardistas. A continuación (en la sección 1.3) se dedicará un enfoque especial a las técnicas surrealistas que presenta *Poeta en Nueva York,* y a cómo estas se utilizan para abordar el tema de la alienación, de la violencia y de la muerte. Como ya se ha indicado, se verá cómo los símbolos y las metáforas de carácter expresionistas servirán para acentuar las sensaciones negativas transmitidas por el poeta a lo largo de la obra.

Posteriormente, los capítulos 2 y 3 se centrarán en el análisis verdadero a través de los poemas para abordar distintos temas. Más específicamente, el capítulo 2 tomará en consideración -como sugerirá el título- las imágenes de muerte y de violencia como metáfora de la aniquilación del ser humano bajo un sistema deshumanizante. Por lo tanto, se parte de las primeras impresiones y de la representación negativa del paisaje urbano a través de tres obras claves, cuáles *Vuelta de paseo*, *Ciudad sin sueño (Nocturno del Brooklyn Bridge)* y *La aurora*: precisamente se tomarán en cuenta en cuanto configuran de manera puntual la ciudad como un espacio frío y hostil al individuo, al cual el sistema en el fondo le quita su pureza y su autenticidad natural. Como se verá, el poeta utiliza los términos "Geometría y angustia" para describir el entorno que lo rodea, estableciendo así una relación entre el contexto exterior y su propio estado de ánimo. Además de la despectiva descripción de la metrópoli -determinada por la oposición civilización/ naturaleza- se abarcarán los temas de la modernidad sin raíces, de la desolación personal y de la imposibilidad de soñar concebida como imposibilidad de salida de un esquema opresivo, en cuanto se hablará de una civilización fracasada. Sucesivamente (en la sección 2.2) la mirada se desplaza hacia un aspecto más existencial que es el de violencia y de la inexorabilidad de la muerte. Con "existencial", en particular, quiero aludir a la muerte moral y a la decadencia bajo en que viven los ciudadanos de Nueva York. Más en el detalle, con *Paisaje de la multitud que vomita (Anochecer de Coney Island)* Lorca ofrece una imagen fragmentada, grotesca y a ratos onírica de la realidad urbana de los ritmos frenéticos, enfatizada por el hecho de que la muchedumbre que camina por la ciudad se compara con una procesión de muerte. Las mismas imágenes violentas se encuentran en *Danza de la muerte*, composición a través de la cual, con tonos proféticos, se anuncia la llegada de una "muerte social" inminente, personificada simbólicamente por el ataque de la naturaleza contra de un sistema económico deshumanizante. Por lo tanto, aquí se delineará fuertemente la visión del poeta pesimista de la modernidad, representada como una maldad omnipresente del mundo.

Sin embargo, *Poeta en Nueva York*, no solo es el poema de la muerte, sino que también es un poema de defensa de la vida; por esta razón, en el capítulo 2 (en la sección 2.3 en particular) se quiere analizar las estrategias que el poeta adopta o imagina en función de una posible huida del presente agobiante, una ocasión de emancipación. Más en el detalle, se verá como frente a la pérdida de identidad individual, el poeta evoca con nostalgia la dimensión de la infancia (en *1910 (Intermedio)*), o aún, como la muerte se convertirá, desde metáfora de deshumanización personal hasta símbolo de posible salida de la realidad opresiva (en *Ciudad sin sueño*). Si bien el tema de la huida del presente es relevante en el poema, se observará que resulta bastante complejo entender si la esperanza de salida puede concretizarse realmente, pero sin duda se logrará encontrar una confirma marginal al final de

la obra, en *Son de Negros en Cuba*, donde se percibe un mensaje de invitación a la autenticidad de la vida.

Por último, el estudio del capítulo 3 se centrará en el análisis de los sujetos subalternizados presentes en la obra, es decir, los sujetos quien por su vulnerabilidad natural, por su posición social o incluso por su origen étnica se explotan -físicamente y moralmente- y por esta razón más sufren bajo el sistema capitalista. Específicamente, la primera parte abordará la cuestión de la fuerte presencia de la infancia (entonces de los niños) en la obra, en cuanto se configuran como el tradicional emblema de la pureza y de la fragilidad que se ha manchado por la corrupción del mundo adulto (tema tratado en *El niño Stanton*, así como en numerosas otras composiciones). Se verá cómo la infancia se convierte en un emblema de paraíso perdido, enfatizando la idea de una realidad presente deshumanizadora. La sección 3.2, en vez, se dedicará al aspecto de la denuncia social, estructurada en forma de grito de protesta contra las injusticias sociales y económicas que atenazan a los individuos; a través del análisis sobre todo de *Nueva York (oficina y denuncia)*, se verá como el poeta condena la condición de los sujetos subalternizados en la metrópoli, extendiendo su sensibilidad crítica hacia todos los seres vivos y aún no vivos -los animales y el medioambiente. Entonces, su mirada se dirige a la totalidad de quien sufre y no encuentra futuro en su vida, y con voz alta el poeta denuncia la violencia sistémica perpetrada en detrimento de los débiles. Por otro lado, se terminará con la sección 3.3 que abordará igualmente la cuestión de la denuncia social, pero en esta ocasión se dirigirá a la comunidad afroamericana en Nueva York. Una vez más, se podrá observar cómo a través de dos obras claves (*Norma y paraíso de los negros* y *El rey de Harlem*) Lorca representa de manera directa y brutal la degradada condición bajo la cual los negros se ven obligados a vivir. De hecho, en la obra la comunidad afroamericana será el símbolo de la autenticidad, de la naturaleza y de la resistencia contra las fuerzas capitalistas. Por tal razón, el tema de la marginalización racial a manos de la sociedad blanca será muy debatido por Lorca.

Resumiendo, el objetivo de mi tesis no es tanto establecer una relación entre el contexto agobiante que se describe en la obra con el mundo interior del poeta, sino de marcar el rol de testigo que cubre este último de la condición deshumanizante que amenaza a los sujetos vulnerables. Con tal función, específicamente, Lorca se encarga de denunciar las distorsiones sociales, y lo hace contextualmente con una lucidez y una sensibilidad única. En la perspectiva de un mundo mejor equilibrado, *Poeta en Nueva York* ofrece una invitación empática a quienes sufren a salir del dolor de la opresión para abrazar una vida auténtica desligada del control de un capitalismo alienado. Asimismo, la genialidad de esta obra radica en su carácter sumamente contemporáneo aún hoy. *Poeta en Nueva York*, de hecho, aborda temáticas actuales e interroga sobre cuestiones frente a las cuales el mundo del siglo XXI aún encuentra dificultades para dar soluciones: la explotación laboral, la marginación y otras formas de

exclusión social, las profundas desigualdades económicas, así como el racismo y los estigmas de una sociedad que rechaza la pluralidad humana, han de interpretarse en este análisis como el producto aberrante de un progreso deshumanizante. El dominio de la dimensión económica -del capitalismo- sobre la humana ha sentado las bases para una sociedad que ha perdido los puntos de referencia elementales y se ha alienado en favor de la promesa de un progreso brillante. Precisamente por esta razón, por ende, la crítica de Lorca en *Poeta en Nueva York* trasciende el tiempo y pone al lector frente a una invitación de rescate humano que hoy resulta más actual, y también podría decirse necesaria, que nunca.

Capítulo 1: Contexto histórico y cultural del *Poeta en Nueva York*

1.1 La crisis económica de 1929

Tras el fin de la Primera Guerra Mundial (1914-1918), los Estados Unidos comenzaron a emerger como primera potencia mundial. De hecho: "La guerra había propiciado un espectacular desarrollo de la economía norteamericana, que convirtió a Estados Unidos en la primera potencia mundial" (López Fernández de Lascoiti, 2009:2). Se trató de los llamados "felices años veinte", es decir, la década de 1920, caracterizada por un gran crecimiento económico junto a considerables transformaciones políticas, sociales y culturales. Como afirma López Fernández de Lascoiti (2009:3), el enorme desarrollo industrial y las eficientes modalidades de producción, estas últimas implementadas según los dictámenes del fordismo y el taylorismo, contribuyeron a un aumento exponencial de las exportaciones de materias primas y productos alimenticios e industriales hacia Europa. Además, la renovación del sistema energético y el aumento de petróleo favorecieron las construcciones de nuevas rutas comerciales, así como carreteras y aeropuertos.

Sin embargo, como subraya Juan Rubio (2010), a nivel interno esa bonanza económica y la crecida disponibilidad financiera se tradujeron en nuevos estilos de vida que poco a poco dieron lugar a un consumismo imparable, convirtiendo los Estados Unidos en "la primera sociedad consumidora del mundo" (Juan Rubio, 2010). Todo parecía necesario y accesible. En efecto, incluso la baja clase media podía disfrutar de las nuevas oportunidades económicas y sociales, asegurándose un enriquecimiento relevante con respecto a los años anteriores. La energía eléctrica y los electrodomésticos empezaron a entrar en hogares siempre más grandes, así como la radio y los coches, especialmente la *T-Model* de Ford, se convirtieron en unos de los símbolos más típicos de los años 20. Por otro lado, la incesante demanda de bienes dio vida al fenómeno de la sobreproducción, entre los factores decisivos para el estallido de las crisis de 1929.

En paralelo al incremento económico, Estados Unidos vio en su población importantes cambios en hábitos de vida, comportamientos y valores sociales. El más representativo de esta época es el caso de la cultura *flapper*, que dio vida a nuevas formas de vestirse y de comportarse por parte de las mujeres; esencialmente, esta tendencia representó un fundamental motivo de emancipación femenina, es decir, una liberación de muchos de los tabúes que rodeaban la vida de las mujeres, tanto personal como incluso sexual. Este cambio de rumbo se aplicó igualmente en el plano institucional: en 1920 las mujeres obtuvieron el derecho al voto y paulatinamente hicieron su entrada en el mercado de trabajo. Como declara Juan Rubio (2010): "Esta mujer sintió un deseo de liberación social y cultural,

sumado a los logros políticos de principios de la década con el reconocimiento público al derecho a voto y a la participación en el proceso democrático".

En el floreciente contexto de los "Locos Años 20" (*The Roaring Twenties* en inglés) también la cultura artística recibió un gran impulso por parte de su gente: el jazz alcanza su esplendor y afecta alegremente la vida urbana: "Música y bailes expresaban un sentimiento de placer y deleite que eran la extensión del espíritu jovial y libre de la época" (Juan Rubio, 2010); así como expresiones artísticas innovadoras comenzaron a afianzarse en el panorama norteamericano. Sin embargo, al lado de esta innovación polifacética, Juan Rubio (2010) recuerda que no podían faltar aspectos negativos: el tráfico ilegal de alcohol perpetrado por el crimen organizado y la violencia gansteril -favorecidos por la prohibición- echaron una parte significativa de la población a situaciones de corrupción, decadencia e inseguridad social. Asimismo, miles de inmigrantes y personas pertenecientes a la baja clase obrera no lograron obtener beneficios, ni económicos ni sociales.

Fue precisamente en este contexto de progreso y optimismo generalizado que pronto se formarían las bases de la más devastadora crisis bursátil del sistema capitalista hasta la fecha. Como ya se ha repetido, gran parte de la población estadounidense tuvo la posibilidad de ascender en la escala social reforzando su propia capacidad financiera. Tales procesos fueron aún más favorecidos por el hecho de que los bancos, no sujetos al control estatal, empezaron prestar dinero a un tipo de interés muy bajo, tanto a individuos como a empresas. De tal manera se creó un acceso fácil al crédito y todo el mundo podía endeudarse, con la ilusión de que siempre se tratase de inversiones productivas. Esto ocurría en un contexto en el cual el consumismo se fomentaba sin cesar y a menudo la gente no realizaba su verdadera disponibilidad económica. Se vivía en una especie de euforia del momento, de aparente plena estabilidad. Parecía como si todo fuese alcanzable sin esfuerzos. Esta facilidad en la obtención de créditos desembocó pronto en una generalizada tendencia a invertir en bolsa, es decir, comprar acciones de empresas cotizadas con el fin de obtener un beneficio económico por ellas. Desde 1925 "Los bancos, los empresarios y numerosos particulares invertían de forma creciente en una actividad que parecía ofrecer enormes beneficios" (López Fernández de Lascoiti, 2009: 7,8), determinando un progresivo incremento de los valores de las acciones. De esta manera, como afirma Alfani (2017: 172), la especulación dio vida a una creciente y ficticia burbuja financiera, o especulativa, que progresivamente se alejó de la economía real hasta llegar a su punto máximo de inflexión, cuando los precios de las acciones empezaron a bajar en manera alarmante. El punto culminante llegó el miércoles 23 de octubre de 1929, día en el que los precios en la bolsa se desplomaron a mínimos históricos. Al día siguiente, bautizado como el Jueves Negro, se desató el infierno para vender desesperadamente los títulos, los cuales se devaluaron inmediatamente a precios extremamente bajos. El desequilibrio del mercado no pudo pararse hasta que el siguiente martes, el

Martes Negro, se produjo la irremediable quiebra de la bolsa de *Wall Street*, el mayor mercado de valores del mundo. Así, Estados Unidos sufrió una verdadera crisis económica, que a pesar de que muchos síntomas alertaron del enorme e inminente riesgo de esta, fue imposible de frenar y mucho menos de resolver. El resultado directo de esta negligencia especulativa fue, como afirmado por López Fernández de Lascoiti (2009: 8), la imposibilidad por parte de los bancos de proporcionar dinero, causada a su vez por la incapacidad de los ciudadanos de devolver los créditos que habían requerido por años, así como la carrera de los ahorradores para retirar sus fondos. Claramente no se trató de un evento circunscrito, sino de carácter global. De hecho: "el problema no solo quedó en Nueva York, esto se trasladó a casi todos los países del mundo como un efecto dominó. Afectó tanto a países desarrollados como a los que estaban en vías de desarrollo" (López Fernández de Lascoiti, 2009:1), causando una parálisis de la producción -debida a la disminución del comercio internacional- y unas relevantes devaluaciones de las monedas en el Viejo Continente, a las cuales se han sumado disturbios políticos generalizados. Las consecuencias a nivel nacional fueron destructivas y se extendieron a todos los sectores, llevando a los Estados Unidos bajo la presidencia de Hoover a un declive cada vez más empinado, hacia la "Gran Depresión". López Fernández de Lascoiti (2009:10) señala que en ese momento histórico (1932) se contaban 40 millones de trabajadores desempleados, incluso agricultores desde todo el mundo, quien se encontraban con pequeñas cantidades de producto -debido a la anterior sobreproducción- que tampoco podían vender. Eso se tradujo rápidamente en un aumento de mendicidad, vulnerabilidad y enfermedad social: por muchos una lucha para sobrevivir en un mundo donde las desigualdades sociales se expresaron con violencia. Asimismo, cinco mil bancos norteamericanos fracasaron en solo tres años, en un intento de reclamar la devolución de los préstamos al exterior, acumulados tras el fin de la Primera Guerra Mundial.

La "Gran Depresión" vio finalmente su primera escapatoria en el noviembre de 1932, con las elecciones del demócrata Franklin Delano Roosevelt, quien logró restablecer la economía estadounidense a través de un programa de medidas mejor orientadas, conocidas como "New Deal". Es precisamente en este escenario histórico y social que el poeta granadino Federico García Lorca, durante su estancia en los Estados Unidos, escribe uno de sus poemas más expresivos: *Poeta en Nueva York (1940).* En la metrópoli donde "la luz es sepultada por cadenas y ruidos/ en impúdico reto de ciencia sin raíces" (Lorca, 1940: 150) el poeta Lorca expresa con gran potencia la condición deshumanizante en el cual la población neoyorquina vive cada día, sin siquiera realizarlo. La modernidad y el sistema capitalista han creado personas cada vez más incapaces de vivir en comunión con la naturaleza, esclavizados por el dios dinero. Se trata de un malestar aún más acentuado por la catástrofe económica de aquellos años, propulsora de confusiones sociales y humanas. Lorca se hace

testigo de este momento histórico, universalizando el dolor de los quien, en una sociedad capitalista, se aplastan con fiereza.

Capítulo 1.2 La experimentación artística de Federico García Lorca: entre tradición y vanguardia

La producción literaria de Federico García Lorca destaca sin lugar a duda por su heterogeneidad y amplitud, tanto de temas como de estilo. En particular, su obra se caracteriza por una sustancial fusión entre la tradición y la modernidad, impulsada también por la multitud de mundos y autores con los que se relacionó durante toda su vida. En relación con esto, Díaz-Plaja (1968:16) fórmula unas palabras que bien describen la actitud de Lorca hacia su propia trayectoria poética: "La obra de Federico García Lorca se señala entre la de sus compañeros, por la inteligente y armónica fusión de los elementos tradicionales y los restauradores, por la espléndida aleación de un sabor clásico y una renovadora y juvenil curiosidad".

Para comprender parcialmente las múltiples concepciones que Lorca tenía sobre la poesía, Díaz-Plaja (1968:17) señala las afirmaciones teóricas que Lorca hizo sobre esa última en diferentes ocasiones: a la pregunta del escritor Ernesto Giménez Caballero[1] "¿Cuál es tu posición teórica actual?", el poeta respondió: "Trabajar puramente. Vuelta a la inspiración. Inspiración, puro instinto, razón única del poeta. La poesía lógica me es insoportable". Años después, Lorca habría declarado verbalmente al poeta santanderino Gerardo Diego

> Pero ¿qué voy a decir yo de la poesía? ¿Qué voy a decir de esas nubes, de ese cielo? Mirar, mirar, mirarlas, mirarle y nada más. Comprenderás que un poeta no puede decir nada de la Poesía. Eso déjaselo a los críticos y profesores. Pero ni tú, ni yo, ni ningún poeta sabemos lo que es la Poesía […]. (1968:18)

El "apasionado instintivista"[2] vive la poesía como experiencia profunda y visceral, proyectando él mismo sobre la materia poética, que sea ella "vida, amor, muerte, alegría y pena" (Díaz-Plaja, 1968:19).

Como se ha marcado al principio del capítulo, la trayectoria artística de Federico García Lorca necesita ser comprendida también en función de las etapas de la vida del poeta. Pues bien, Lorca recibió varias influencias durante su vida, por parte tanto de personas como de lugares, permitiéndonos contextualizar sus obras con mayor rigor. Sin duda podríamos decir que el elemento andaluz es muy inspirador para el poeta, que nació precisamente en Fuente Vaqueros (1898), un pueblo cerca de Granada, y vivió su adolescencia en esta última. Díaz-Plaja (1968:32) utiliza la

[1] La entrevista fue publicada en *La Gaceta Literaria* en 1928, Madrid (Díaz-Plaja, 1968:17).
[2] Así el poeta se declaró en 1928 (Díaz-Plaja, 1968:32).

expresión "andalucismo lorquiano" con total enfoque positivo, aludiendo a las experiencias de Rueda, así como Ramón Jiménez –"andaluz universal"- o Manuel Machado. No se trataría ni de expresión puramente folklórica ni de representaciones costumbristas o superficiales; se trata de una poesía profunda –"andaluz profundo"- y esencial, que parte de las hondas raíces de los humanos para llegar a la tierra andaluza. Paradójicamente, no es una poesía internacional, sino universal.

Sin embargo, podríamos decir que la esencia andaluza tiene cabida en diferentes medidas en toda la obra de Lorca. En 1918, el poeta granadino publica su primer libro, *Impresiones y paisajes*, obra que, según la lectura de Díaz-Plaja, resulta impregnada por un fuerte subjetivismo lírico y configurada como neorromántica. Aquí Lorca expresa sus sentimientos -sobre todo melancólicos- evocados por los paisajes de las ciudades españolas, enlazando con ellos recuerdos musicales[3] y no de su adolescencia. A propósito de eso, Díaz-Plaja (1968:73) afirma que "La primera noción que nos ofrece la lectura de *Impresiones y Paisajes* es la ingenua pobreza de la expresión, la casi infantil retórica que aliña la obra".

Pocos años después en Granada, en 1920, tiene lugar el encuentro con el compositor Manuel de Falla, figura importante con el que nacerá una relación de amistad que pronto dará frutos creativos en términos de producción artística: con él, observa Morelli (2021:127), Lorca entra en contacto con el mundo del teatro de títeres, de los espectáculos populares y de las operetas cómicas. Justo en este periodo se fecha la primera colección de poemas de Lorca, *Libro de Poemas* (1921), donde el poeta recorre los días de su adolescencia y juventud en el contexto nativo y provincial de Granada, Fuente Vaqueros y la Vega de Zujaira. Díaz-Plaja (1968:80) juzgará esta colección como "logro maduro ya de una serie de aciertos del mejor lirismo"; precisamente, se trata de una creación con tractos modernistas, más alejada del romanticismo original y que tendría evidente influencia de Rubén Darío, así como Ramón Jiménez, los Machado y Rueda. Este último, Salvador Rueda, sería para Díaz-Plaja (83:1968) una influencia que no ha sido valorada adecuadamente. De hecho, el poeta y periodista malagueño sería una intensa inspiración no solo para *Libro de Poemas*, sino también para obras posteriores, incluso el *Romancero Gitano* (1927), desde el punto de vista temático:

> Rueda significa la conjunción del modernismo y el andalucismo, y García Lorca es, en este momento, un andaluz esencial sugestionado por los maestros modernistas; en segundo lugar, hay en Rueda un desbordamiento vital, paganizante, pánico, que empalma con el sentido que de la naturaleza tiene el joven poeta. (Díaz-Plaja; 1968:83)

Indudablemente cabe destacar, más aún, es fundamental mencionar el periodo en el que Federico García Lorca vivió en la Residencia de Estudiantes, punto neurálgico de la vida literaria de Madrid

[3] Junto ala literatura, la música fue uno de los primeros intereses en el periodo juvenil y de formación del poeta (Morelli, 2021:126).

desde 1910. Se trataba de un lugar donde los escritores españoles se reunían para difundir y acoger nuevas ideas y nociones, también gracias a reuniones con científicos, músicos y estudiosos de gran fama en el panorama europeo de la época. Como afirma Morelli (2021:91), el objetivo del rector Jiménez Fraud era el de construir un conocimiento compartido y que sintetizase el humanismo y la ciencia. Aquí mismo se trasladó Lorca en 1921, hasta 1929, marcando un cambio significativo en su vida cotidiana: la intensa relación con Dalí, Buñuel y Pepín Bello, entre otros, será fundamental para su evolución literaria, acercándolo paulatinamente a la estética vanguardista y precisamente surrealista. Son años de ferviente actividad artística para Lorca, impulsada por su espíritu creativo y atractivo gracias a los cuales fácilmente logrará convertirse en una figura conocida a nivel nacional e incluso internacional.

Este será, como argumenta Morelli, el entorno cultural en el que se afirma la Generación del ’27, cuyo nombre nace para celebrar el tricentenario de la muerte de Luis de Góngora, poeta barroco al cual este grupo de intelectuales -entre los cuales Pedro Salinas, Gerardo Diego, Federico García Lorca, Vicente Aleixandre, Dámaso Alonso, Luis Cernuda y Rafael Alberti- quiere honrar con su creación artística. En particular, se trata de personas con una común voluntad de renovación en clave moderna de la cultura pasada, aun así, manteniendo un equilibrio y respetando las raíces tradicionales -como la tradición popular andaluza-. Morelli (2021:108) subraya que la intención ideal de la Generación del ’27 era la superación de la corriente simbolista a través de procesos innovadores vinculados a la nueva estética vanguardista europea. Un ejemplo clave de tal innovación no podrían no ser la experimentación lingüística -y tipográfica- y las nuevas formas que se dan a las palabras, como los caligramas o los carteles literarios, directas a levantar una nueva libertad estilística.

Posteriormente, durante su estancia en Madrid, Lorca escribe el *Poema del Cante jondo* (1931)[4], obra en el que manifiesta fuertemente su genial capacidad poética; de hecho, el poeta transmite con gran sabiduría el canto del folklore andaluz. Para Lorca, la música popular de su tierra -junto con el flamenco- representaría el más jondo crisol de emociones puras y auténticas del ser humano, un grito primitivo (Díaz-Plaja, 1968:109) y doloroso evocador de angustia. En el *Poema del Cante jondo*, Lorca desciende a las raíces culturales de Andalucía para hallar el sentido espiritual de una existencia humana empapada de fatalismo. Con respecto a *Canciones* (1927), el tercer libro de poesía publicado por Lorca, aquí el cuadro de Andalucía adquiere una forma aún más oscura y totalizadora: “Con respecto a libro anterior, *Poema del Cante Jondo* es un proceso de profundización. El poeta cala, más allá de lo epidérmico, en lo más hondo del alma de su tierra” (Díaz-Plaja, 1968:109). A este respecto, resulta de fundamental importancia mencionar la Conferencia del Cante Jondo, en ocasión de su

[4] El poema del Cante Jondo fue escrito en 1921 y publicado diez años después, en 1931.

concurso, organizada por García Lorca y el amigo compositor Manuel de Falla en 1922, con el objetivo de convencer a la gente "de la maravillosa verdad artística que encierra el primitivo canto andaluz, llamado cante jondo" (García Lorca, 1922). Los autores del discurso ofrecen sus propias percepciones y las ideas que subyacen el poema mismo, poniendo un particular énfasis en las raíces del cante primitivo, así como en la tradición del cante popular y la diferencia del cante flamenco. El cante jondo es según Lorca expresión antigua y popular del alma y de la cultura andaluza, y necesita ser analizado con tal conciencia para captar la verdadera esencia. El *Poema del Cante Jondo*, con sus temas y sus tonos es un profundo portador de melancolía y logra traducir el dolor de Los quien sufren en imágenes y símbolos cargados de una fuerte emotividad. Para expresar mejor esta concepción, durante la conferencia Lorca comenta unos pasos de un cante del flamenco, la *Siguriya Gitana*, "perfecto poema de las lágrimas" (García Lorca, 1922):

> Tienen estos poemas un aire inconfundible y son, a mi juicio, los que van mejor con el patetismo melódico del cante jondo. Su melancolía es tan irresistible y su fuerza emotiva es tan perfilada que a todos los verdaderamente andaluces, nos producen un llanto íntimo, un llanto que limpia al espíritu llevándolo al limonar encendido del Amor. (2021: 47)

Sobre la misma línea, en 1928, se fecha la publicación en la Revista de Occidente del célebre *Romancero gitano*, escrito por el autor entre 1924 y 1927. Según Caballero (2023:68), el *Romancero Gitano* diferiría por algunos elementos del *Poema del Cante jondo*: mientras el segundo sería un libro interior e íntimo impregnado por un poderoso simbolismo, a base de alusiones, de elementos y objetos "que busca la esencia oculta y oscura del mundo del cante, que busca el detalle perfecto, el matiz específico, el efecto sugerente, pero de plano limitado" (Caballero, 2023:68), el *Romancero Gitano* representa la "universalización del gitano". En otros términos, pone de manera sensible los gitanos al centro como sujetos perseguidos y forzados a un destino trágico, convirtiéndolos en un símbolo de lucha, martirio y libertad.

Sobre la escritura gitanista del poeta, afirma Díaz-Plaja (1968:114), se disputó excesivamente hasta que Lorca, en una carta dirigida al poeta Jorge Guillén en 1928, reaccionó con las siguientes palabras: "Mi gitanismo es un tema literario y un libro. Nada más". De hecho, Díaz-Plaja (1968:115) subraya el hecho de que Lorca ofreciera una representación de los gitanos profunda y compleja de "carne y sangre de realidad", más que un mero y superficial perfil folklorista.

A fin de comprender mejor la auténtica alma de estos dos poemas, es trascendental conocer la noción de duende, que Lorca bien presentó durante la conferencia "Juego y teoría del Duende" de 1933: para el artista se trataría de una potente fuerza oscura que yace en la tierra española, en otras palabras, "el espíritu oculto de la España doliente" y aún "poder misterioso que todos sienten y que ningún filósofo

explica" (García Lorca, 2007:13). Podríamos decir que el duende está a la base de una buena parte de la poética lorquiana; sin embargo, no se debe buscar, sino que se debe sentir.

Como se ha subrayado antes, Lorca en su actitud artística fue significativamente plasmado por las figuras de Dalí y Buñuel, conocidos durante su estancia en la Residencia de los Estudiantes. En un fragmento de carta dirigido a Sebastián Gasch, Lorca escribe:

> Yo siento cada día más el talento de Dalí. Me parece único y posee una serenidad y una claridad de juicio para lo que piensa, que es verdaderamente emocionante. Se equivoca, y no importa. Está vivo. Su inteligencia agudísima se una a su infantilidad desconcertante, en una mezcla tan insólita, que es absolutamente original y cautivadora. Lo que más me conmueve en él ahora es su delirio de constricción. (1928)

Ahora bien, la actitud surrealista de Lorca surge definitivamente con sus poemas americanos: de hecho, en 1929 el poeta viaja a Nueva York hasta 1930, con etapas finales Vermont y La Habana (Cuba). A su llegada lo que lo acogió fue una ciudad totalmente industrializada, con un ritmo frenético y muchedumbres de personas alienadas. La ciudad de Nueva York aparece fría y sin espíritu, no hay rastro de naturaleza y el impulsor de la vida de los americanos es el dinero.

Esta experiencia fue fundamental para su evolución artística, que halla su culminación en la obra *Poeta en Nueva York* (1940), fruto del brusco contraste entre la vida duèndica del pueblo andaluz y el mortal bullicio de la ciudad norteamericana.

Desde el punto de vista estilístico, se observa una clara ruptura de las formas tradicionales a favor de un verso libre e impregnado por un intenso expresionismo; se encuentran imágenes oníricas e irracionales, palabras cargadas de sensaciones siempre más fuertes y símbolos que reflejan perfectamente la sociedad deshumanizada y deshumanizante. Aquí también Lorca muestra su gran sensibilidad hacia los sujetos marginados y frágiles, poniendo los negros, los trabajadores y los niños en un puesto reservado.

Finalmente, cabe que destacar la prolífera obra teatral de Federico García Lorca, también sujeta a una evidente transformación durante los años. Díaz-Plaja (1968:187) comenta a este propósito: "García Lorca sorprende con su ancha dramaturgia de pasiones elementales, con su chorro vital de criaturas densamente humanas"; de hecho, el poeta se sentiría a menudo interpretado por ella, elevando así su obra a un plan personal sino también universal. Específicamente, las primeras obras representarían rasgos más simbólicos y se configurarían en una visión del teatro impregnada por romanticismo y lirismo, como en el caso de *Mariana Pineda* (1927). Sucesivamente se llegaría a una obra de carácter surrealista, como *Así que pasen cinco años* (1931), formada por una estructura rara que Gil (1973:214) comenta "contra toda lógica". De gran espesor surrealista es la obra *El público*, escrita alrededor de los años treinta y dada a conocer por Rafael Martínez Nadal solo en 1976. Como comenta

Millán (1986:401), con esta obra los cánones del teatro convencional se quiebran para dar espacio a una nueva libertad temática, así como a técnicas casi desconocidas al tiempo:

> Dentro del contexto de su época, El público pertenece a ese escaso grupo de creaciones españolas, de finales de los años veinte y principio de los treinta, que, rechazando el teatro benaventino al uso, intentan la renovación a través de los afanes psicologistas que, partiendo de Freud, trajo consigo el Superrealismo francés. (Millán, 1986:400)

Huélamo Kosma especifica (1998: 65) que Lorca propone la escenificación de las introspecciones más íntimas humanas y que en la obra se abordan temas como la expresión de la propia sexualidad y el enfrentamiento del "yo consciente a los instintos" y de "los instintos a la censura moral" (Huélamo Kosma, 1998:65).

Las obras finales, entre las cuales las tragedias rurales *Bodas de sangre* (1933), *Yerma* (1934) y *La casa de Bernarda Alba* (1945), difieren en vez por ser comprometidas con cuestiones sociales del tiempo, que el poeta decide escenificar de manera realista y trágica.

Capítulo 1.3 Surrealismo y símbolos en *Poeta en Nueva York*

Federico García Lorca, como afirma Kalenić Ramšac (2001:75), se acercó a la estética surrealista también gracias a las ideas difundidas en la Residencia de Estudiantes, donde convergieron personajes como Dalí y Buñuel en el centro del panorama vanguardista europeo. Los años veinte en Europa fueron connotados por una evolución artística relevante, así como fueron fundamentales para el surgimiento de nuevos "ismos", como el ultraísmo, el surrealismo, el futurismo, el cubismo o el dadaísmo de Guillermo de Torre y el creacionismo de Vicente Huidobro. Se trata de movimientos que se proponían romper con los cánones establecidos en favor de una forma artística revolucionaria, que privilegiara el arte automático, propulsado por el subconsciente y la irracionalidad, antes que una escritura lógica y utilitaria. A propósito del surrealismo, el poeta francés André Breton en su *Manifiesto del Surrealismo* (1924), lo define con las siguientes palabras:

> Automatismo psíquico puro por cuyo medio se intenta expresar verbalmente, por escrito o de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento. Es un dictado del pensamiento, sin la intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral.

Sin embargo, si hablamos de *Poeta en Nueva York* (García Lorca, 1940), Millán (Millán en García Lorca, 2024:87) marca la imposibilidad de una comparación precisa entre la obra de Lorca con las francesas o de autores como Vicente Alxaindre en España; es decir, el grado de ilogicismo, si bien

caracteriza abundantemente el poema americano, no lograría alcanzar una total inconsciencia literaria:

> La obra de Lorca está sometida a una configuración lógica, claramente palpable, en la estructura externa del libro derivada de los títulos de sus sesiones […]. Pero también es evidente en el contenido de sus poemas, donde unos mismos temas se repiten, a veces bajo perspectivas distintas, en diferentes composiciones. La visión de la ciudad, o la expresión del sentimiento amoroso del protagonista, no se agotan en una sola creación, sino que están esparcidas a lo largo de todo el poemario, proporcionándole una coherencia interna difícilmente discutible. (Millán en García Lorca, 2024:87)

De hecho, la recurrencia de los temas, la subdivisión de los poemas en diez secciones con una precisa lógica, así como la asignación de títulos para cada poesía y la ruta del libro, en parte correspondiente al viaje del poeta, testimonian una deseada coherencia prudencial. En apoyo de esta tesis, Millán (2024: 85) considera el uso en la obra de la primera persona singular un síntoma lúcido de la razonabilidad poética; en efecto, existiría una dicotomía entre la interioridad del poeta y la descripción del ambiente que le rodea, que se traduce, en última instancia, en una visión personalizada del objeto que describe. En otros términos, Lorca aplicaría "un mismo sistema de valores al referirse a su mundo íntimo y al universo que le rodea" (Millán en García Lorca, 2024:87), es decir, el poeta reflejaría su estado de ánimo en lo que observa, universalizando su dolor con aquello de los que sufren y reclamando mayor libertad para ambas las partes. Lorca destina el poema a la expresión de su interioridad y elimina los "personajes intermediarios del Romancero Gitano" (Millán en García Lorca, 2024:86), atribuyendo de esta manera un mayor expresionismo íntimo y una sensación de indefinición. Es decir, el poeta no tiene otro medio, sino sí mismo para manifestar su identidad, o para "decir mi verdad de hombre de sangre"[1]. Como destaca Menéndez Rivero (2006:230) el poeta es el Yo quién sufre, quién denuncia y quién observa a través de una mirada lejas de ser románticas: "The romantic draws the object within himself in order to then make an abstraction of it, while the poet of modernity project himself into the concrete existence of the object". (Balakian, 1959: 37)

Además, el empleo de la primera persona singular contribuye a la construcción de una perspectiva lírica, como afirma el poeta en una entrevista[2] de 1931: "Ahora veo la poesía y los temas con un juego nuevo. Más lirismo dentro de lo dramático. Dar más patetismo a los temas. Pero un patetismo frío y preciso, puramente objetivo". Sin embargo, a este particular aspecto, subraya Menéndez Rivero (2016:229), va acompañado un lenguaje propio del surrealismo, que codifica precisamente la frustración y la ansiedad del poeta en encontrarse en una ciudad que quita la armonía de los seres vivos. Con más detalle, en *Poeta en Nueva York* se encuentra la presencia de imágenes surrealistas, de carácter onírico, que distorsionan la realidad percibida con la finalidad de extender las sensaciones negativas del poeta al mundo exterior: las imágenes absurdas, la humanización de objetos, los

animales muertos podridos, así como la combinación de elementos sin relación aumentan sin duda la percepción de disonancia interior y exterior. En particular, en *Paisaje de la multitud que vomita* (2024:135) Lorca devuelve una imagen vívida y móvil del panorama ciudadano de la Nueva York de 1929, exaltando la sensación de ansiedad y pesadumbre que gobierna a la gente de la ciudad. A la lectura de estas palabras, parece que nos encontramos en una pesadilla, en un panorama de inminente destrucción, donde la muerte está personificada por el "vómito"-que "agitaba delicadamente sus tambores/ entre algunas niñas de sangre"- y por la grotesca figura de la "mujer gorda" -que "venía adelante"- (García Lorca, 1940:136). Frente a la visión distópica de la metrópoli, el poeta no puede sino resignarse, como dramáticamente expresa en los versos: "Yo, poeta sin brazos, perdido/entre la multitud que vomita".

Por lo tanto, en *Poeta en Nueva York* destaca una evidente complejidad literaria y lingüística, de difícil interpretación, que incluye libres asociaciones, palabras evocadoras, símbolos recurrentes (muerte, sangre, animales), así como, en términos de estilo, el verso libre, un ritmo destrozado y un tono trágico. Como bien declara Castro:

> […] en la producción lorquiana de esa época y en el surrealismo en general se da un arte sin referente alguno en el mundo de la realidad impuesta por la cultura dominante. Si el lenguaje es el modo en que la sociedad mantiene su poder, Lorca presentará una visión «Otra» de la realidad mediante un lenguaje también «Otro», un lenguaje más allá de los límites de lo lógico, del discurso racional y su significado único […]. (Castro, 2008: 37)

Lorca utiliza estas técnicas estilísticas con gran maestría para tratar unos temas que aún hoy en día resultan ser fundamentales: entre otros el racismo, la marginalización de las minorías, la explotación de los trabajadores en una sociedad capitalista y, el poder alienante del dinero. En el poema, Lorca lanza una crítica cortante al sistema moderno: es decir, un sistema centrado en la ganancia y que no tiene consideración por los sujetos frágiles, que anula el individuo a favor de un progreso cruel y antinatural. Los símbolos y las metáforas de carácter surrealista servirían para acentuar la sensación de alienación, así como querían incomodar a los lectores, para que reflexionen sobre los temas que el poeta aborda. Además, Lorca recurre frecuentemente al tema de la muerte, con diferentes facetas: así que, sería posible traducirla de múltiples maneras, pero principalmente se concibe como la deshumanización y la perdida de la conexión con lo natural, así como reflejo de ansiedades personales. En este sentido, Alonso (2005:246) afirma que el repetido símbolo de la infancia en el poema representaría para Lorca un recupero de sí mismos, de lo que se ha perdido:

> Ante ese inmenso mundo carente por completo de raíz, ante la disolución de la identidad por las formas, el ritmo furioso y la angustia, lo único que queda al poeta es la recuperación del ser, categoría que en el poemario converge con la infancia (perdida). (Alonso, 2005: 246)

Finalmente, *Poeta en Nueva York* necesitaría ser considerada una obra que trasciende el tiempo, tanto por los temas que audazmente aborda, como por las innovaciones estilísticas que presenta. Gracias a su expresionismo locuaz, Lorca logra grandiosamente traducir lo que ve en emociones puras.

Capítulo 2: Las imágenes de muerte como metáfora de la aniquilación del ser humano

2.1 "Geometría y angustia": Nueva York, una ciudad sin alma

En *Poeta en Nueva York* (1940), como ya se ha mencionado en el segundo capítulo, Lorca percibe profundamente y negativamente la esencia de la capital norteamericana. El panorama industrial, la máquinas de las grises fábricas, el frenesí de la gente y la falta de elementos naturales y espontáneos, sirven de fondo para el poemario lorquiano, al que se añade una específica elegida del lenguaje el cual, como se verá, lleva al extremo la sensación de desolación del poeta: "La deformación estilística de esta obra está basada en la desvalorización del ser humano, desvalorización que procede de la mecanización y enajenación a que la burguesía capitalista somete al hombre" (Ortega, 1977: 408-409). En este contexto de modernidad, las primeras impresiones del poeta no tardaron en llegar: en su conferencia-recital de 1929, intitulada "Un poeta en Nueva York", Lorca describió la ciudad como "babilónica, cruel y violenta" (García Lorca en Katona, 2015: 126) y aun una "Babilonia trepidante y enloquecedora" (García Lorca en Katona, 2015: 120) ofreciendo así una clara visión personal del entorno neoyorkino. Para comprender mejor esta última y como argumenta Ezster Katona (2015: 122-123), de gran valor son las letras que el poeta escribió a sus amigos en este periodo, en las que parece evidente lo que podríamos llamar choque cultural, es decir, los sentimientos de pérdida y ansiedad en el encontrarse en un lugar radicalmente diferente de lo de donde se viene. Aunque hay elementos innovadores que al principio, según Ezster Katona (2015: 125-126), atraen a Lorca, como los rascacielos y las luces en todas partes, Nueva York resultará pronto un lugar disconforme y angustioso para el poeta:

> Impresionante por frío y por cruel. Llega el oro en ríos de todas las partes de la tierra, y la muerte llega con él. En ninguna parte del mundo se siente como allí la ausencia total de espíritu; manadas de hombres que no pueden pasar del tres, y manadas de hombres que no pueden pasar del seis, desprecio de la ciencia pura y valor demoníaco del presente. Espectáculo de suicidas, de gentes histéricas y grupos desmayados. Espectáculo terrible, pero sin grandeza[1]. (García Lorca en Alonso Valero, 2013: 4)

Una ulterior reflexión interesante cubre la cuestión del sujeto lírico en la obra de Lorca. De hecho, considero que el uso de tal medio estilístico confiere a la obra más fuerza, así como permite vivir la obra de manera más envolvente e intimista -favorecida también por las referencias al receptor presentes en algunas poesías-. Según José Ortega (1977: 407), en consonancia con esto, en esta fase poética existirá una "unidad dialéctica" entre la personalidad poética del poeta y su obra.
En relación con la visión del poeta, en vez, siempre José Ortega subraya que:

> La actitud escéptico-contemplativa romántica ha sido sustituida por una rebelión concretada a la realidad histórico-social del Nueva York de la depresión. La visión del hablante lírico supone en este poemario lorquiano un nuevo modo de enfrentarse y estar en el mundo partiendo de una soledad no integral, sino solidaria en el otro, es decir, la historia (1977:410).

Desde las primeras palabras de la obra se observa que el estado de ánimo del poeta se materializa en una serie de imágenes inusuales y con una gran fuerza evocadora, creando el preludio para una obra de extrema complejidad interpretativa. *Vuelta de paseo*, contenido en la sección I, da inicio a *Poeta en Nueva York.* En particular, la sección se titula *Poemas de la soledad en Columbia University* y está considerada por Millán la sección que contiene los poemas "más intimistas del conjunto" (Millán, 2024: 223): aquí Lorca contrasta la actual sensación de desolación, que inmediatamente parece clara, con el elemento de una memoria más ligera, como podría ser la de su juventud en *1910 (Intermedio)*. La imagen mental que ofrece *Vuelta de paseo* es la del poeta que camina por la ciudad de Nueva York y observa lo que le rodea. Como se acaba de decir, resulta inmediatamente claro que el protagonista, así como Yo lírico, no se siente afín con el espacio circundante. De ahí destacan sin duda las primeras palabras:

Asesinado por el cielo (Pág. 105)

A través de una antítesis tan eficaz, se entiende pronto la actitud del poeta: el cielo, elemento natural y de gran potencia imaginativa, en estos versos adopta una connotación casi mortífera. Siguiendo el análisis de Miguel García Posada de los símbolos en *Poeta en Nueva York*, el cielo de *Vuelta de paseo* asume el valor de "potencia cósmica hostil" (García Posada, 1981: 129) en cuanto no es solo el protagonista que está marchando, sino también los demás ciudadanos de la metrópoli neoyorquina, así que todos son víctimas de ese cielo, que incluso tiene un poder mortal. De hecho, Lorca se siente asesinado por este cielo, contaminado con "rascacielos encajonados" (García Posada, 1981: 130) que le quitan su esencia natural. Sin embargo, otro tema crucial llega desde el principio, es decir, la muerte, pero una muerte que aquí aparece violenta y devastadora -el cielo, precisamente potencia cósmica, se convierte en el objeto que asesina-. La inevitabilidad de la muerte está acentuada aún más en el último verso, que repite exactamente el primero con función de circularidad, pero con el elemento del signo de exclamación que enfatiza su valor negativo:

¡Asesinado por el cielo! (Pág. 105)

Procediendo con el poema, el sentimiento de angustia se agudiza en las imágenes de elementos naturales mutilados, haciendo que el lector pierda completamente cualquier ilusión de una posible visión optimista:

> Con los animalitos de cabeza rota
> Y el agua harapienta de los pies secos.
>
> Con todo lo que tiene cansancio sordomudo
> Y la mariposa ahogada en el tintero. (Pág. 105)

Los animalitos con la cabeza rotas, los pies secos en el agua fija y la mariposa ahogada en el tintero negro, aparte de representar algo firme, atrapado, incluyen también el tema lo inocente y lo natural. Se trataría de elementos positivos para el poeta, pero que aquí no pudieron oponer resistencia a esta hostilidad, convirtiéndose pronto en ser víctimas asfixiadas del sistema, el mismo por el que el poeta se siente asesinado. El agua, específicamente, se encuentra con frecuencia en la obra lorquiana y casi siempre tiene una connotación negativa. García Posada (1981: 135), de hecho, comenta que en *Vuelta de paseo* se encuentra el agua "mendiga" y que en *La aurora* tal concepción culmina con "las aguas podridas" donde chapotean "las negras palomas" (García Lorca, 2024: 150). Otra vez, en *Nueva York (Oficina y denuncia)*, donde "el Hudson se emborracha con aceite" (García Lorca, 2024: 188), es decir, el agua del río está contaminada por la imparable actividad industrial. Entonces, como comenta García Posada (1981: 135), lo natural y lo vivo se aplastan en Nueva York, no tienen esperanza alguna. El penúltimo verso, en vez, resulta crucial para identificar el estado de ánimo del sujeto lírico:

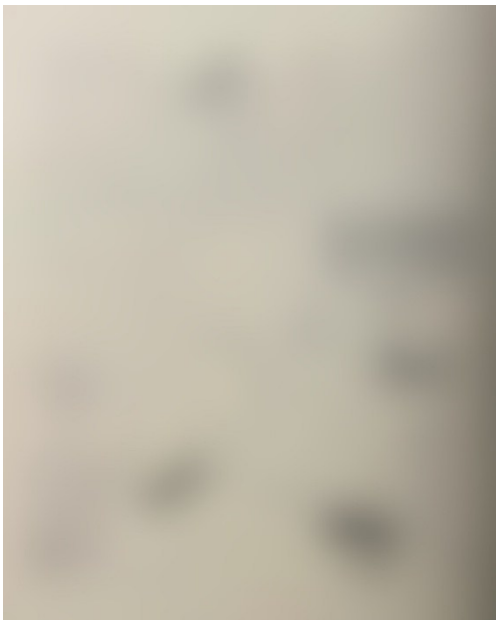
> Tropezando con mi rostro distinto de cada día. (Pág. 105)

El protagonista está tropezando, no es estable. Como argumenta García Posada, a eso se añade una sensación de despersonalización: con el rostro distinto cada día, Lorca se desconoce y es incapaz de encontrar a sí mismo en un mundo inhumano. También él, al igual que los animalitos, aparece mutilado, privado de su propia identidad.

En relación con la pérdida de la identidad, Alonso Valero (2013: 2) afirma que en *Poeta en Nueva York* hay dos categorías que "aparecen completamente destruidas por la vida en la ciudad, tanto a nivel individual como colectivo" (Alonso Valero, 2013:2), es decir, el ser y la infancia, como se verá más adelante por esa última. A la lectura del poemario, Nueva York aparece un lugar apocalíptico, en el cual se hace imposible mantener a sí mismos intactos. En la conferencia-recital sobre *Poeta en Nueva York* de 1929, Lorca expresó su primera impresión de la ciudad con estas palabras:

> [...] los dos elementos que el viajero capta en la gran ciudad son: arquitectura extrahumana y ritmo furioso. Geometría y angustia. En una primera ojeada, el ritmo puede parecer alegría, pero cuando se observa el mecanismo de la vida social y la esclavitud dolorosa de hombre y máquina juntos, se comprende aquella típica angustia vacía que hace perdonable, por evasión, hasta el crimen y el bandidaje. (García Lorca en Alonso Valero, 2013: 2)

Estas palabras, así como las en *Vuelta de paseo*, el autor las convierte en dibujos en los cuales intenta recrear de manera básica y metafórica, pero para mí sumamente expresiva, la situación en la que vivió. En particular, creo que estas palabras pronunciadas por Lorca se adaptan perfectamente al dibujo que se representa en lo sucesivo: "Agobiado por el ritmo de los inmensos letreros luminosos de Times Square, huía en este pequeño poema del inmenso ejército de ventanas…" (García Lorca en García Posada, 1981: 130).



Perspectiva urbana con autorretrato. (García Lorca, 2024: 66)

En esta ciudad, tan caótica e industrial, el poeta granadino se indigna frente a la gente quien vive sin sueño, multitudes de autómatas que no aspiran a cultivar su propia comunidad y quien se someten al poder de una clase sin más valores. En *Ciudad sin sueño (Nocturno del Brooklyn Bridge)*, contenido en la sección III intitulada *Calles sin sueño,* Lorca describe un escenario irreal y macabro:

> No duerme nadie por el mundo. Nadie, nadie.
> No duerme nadie.
> Hay un muerto en el cementerio más lejano
> que se queja tres años
> porque tiene un paisaje seco en la rodilla
> y el niño que enterraron esta mañana lloraba tanto
> que hubo necesidad de llamar a los perros para que callase. (Pág. 143)

Metafóricamente, los ciudadanos de Nueva York están eternamente despiertos, no pueden dormir. Con estas palabras, Lorca llevaría al extremo la condición universal por la que la gente de la metrópoli no logra y nunca logrará conseguir el descanso, es decir, la paz. La repetición de "nadie" en los primeros dos versos actuaría como intensificador de lo que el poeta quiere expresar: de hecho, como se observa del tercer verso, los únicos que pueden dormir son los muertos, que pero siguen sufriendo. Sin duda destaca aquí el lúgubre tema de la muerte, casi normalizado y tratado con una aparente ligereza (véase "el niño que enterraron esta mañana"), que, según la concepción del poeta, parecería algo parcialmente positivo con respecto a la vida y en efecto, esta idea se confirmará de manera lapidaria en el primer verso de la tercera estrofa:

No es sueño la vida. ¡Alerta! ¡Alerta! ¡Alerta! (Pág. 143)

Cabe señalar la función ambivalente del término sueño, que alude tanto a la acción de dormir como a la de fantasear y tener aspiraciones. La misma dinámica, comenta Millán (2024: 236), ocurría en *La aurora*: de hecho, Lorca no se refería a la aurora solo como fenómeno físico, es decir, la madrugada, sino también como "la esperanza para los seres marginados de esta sociedad y para el mismo protagonista" (Millán, 2024:236). A pesar de tal esperanza, en el contexto neoyorkino la aurora tendrá un significado similar a lo anterior, es decir, la falta de mañana y en último análisis de sueño para los habitantes de Nueva York, incluso el poeta. Esta hipótesis se confirmaría en los versos 9-10 del mismo poema, donde Lorca dice:

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

A este respecto, se analiza precisamente *La aurora*, último poema de *Calles y sueños*, así como texto crucial para la reflexión sobre el capitalismo y la nueva modernidad enajenante que gobiernan a la urbe neoyorquina.

La aurora de Nueva York tiene
cuatro columnas de cieno
y un huracán de negras palomas
que chapotean las aguas podridas (Pág. 150).

El poeta empieza la composición con una descripción sumamente despectiva de la metrópoli norteamericana, comparando los inmensos rascacielos a "cuatro columnas de cieno", quizás con la intención de marcar una sensación de instabilidad. En el tercer verso aparecen las palomas, elemento natural que para la lógica del poeta no puede prescindir de la descripción industrial de la ciudad. Si

bien está presente, el elemento natural absorbe connotados negativos: las palomas, además de ser negras, son tantas que el poeta se refiere a la cantidad con el término "huracán", para simbolizar una multitud confusa y casi sofocante. El agua, como se ha mencionado anteriormente, se convierte en un símbolo mortífero, o al menos negativo: aquí el agua está podrida, probablemente como resultado de la contaminación ciudadana.

> La luz es sepultada por cadenas y ruidos
> en impúdico reto de ciencia sin raíces.
> por los barrios hay gente que vacilan insomnes
> como recién salidas de un naufragio de sangre (Pág. 150).

Los últimos versos de *La aurora* resumen para mí la esencia crucial de la Nueva York de Lorca: no hay luz ni elementos espontáneos que puedan revitalizar la ciudad, porque borrados por las numerosas fábricas y los ruidos, componentes clave de la idea de un progreso meramente mecánico y extrahumano. Lo que domina y que elige las reglas del juego es una "ciencia sin raíces", es decir, un avance en el que no cuentan las necesidades humanas, cuyo único objetivo es obtener dinero detrás de los explotados socialmente. Con los últimos dos versos se vuelve a la idea central de *Ciudad sin sueño*: lo que ve el poeta son muchedumbres de personas englobadas dentro de un esquema capitalista, quien han abandonado la capacidad de sentimiento humano. En particular, con "como recién salidas de un naufragio de sangre" Lorca exacerba la condición de la cotidianidad neoyorquina recurriendo a la imagen de la sangre, que podría simbolizar tanto la violencia, como la condición de los ciudadanos reducidos a víctimas por este sistema cruel.

2.2 Violencia e inexorabilidad de la muerte

Miguel García Posada define *Poeta en Nueva York* "Libro de la muerte, pero también de defensa de la vida" (1981: 317): como ya se ha mencionado, la centralidad del tema de la muerte en el poemario, exprimido a través de imágenes crudas y constantes metáforas sugerentes, es evidente y además adquiere varios matices. A lo largo de la obra, de hecho, se encuentra la muerte física, representada con referencias específicas y recurrentes como por ejemplo el elemento de la sangre, de la descomposición o de la mutilación: en general, se trata de imágenes que tienen todas una potencia expresiva fuerte, rasgo típico surrealista. Sin embargo, para Lorca los habitantes de Nueva York estarían experimentando una muerte espiritual, precisamente porque se encuentran deshumanizados por el sistema de la modernidad. A pesar de esto, en *Poeta en Nueva York* la fuerte oposición de Yo lírico frente a la condición de alienación y opresión en el que vive la gente, demuestra claramente la voluntad del poeta de defender una vida digna de ser considerada como tal y de reclamar la solidaridad de todos los oprimidos, él mismo incluido.

En el poemario Lorca marca el carácter ineludible de la muerte, describiéndola a menudo como una fuerza catastrófica que se cierne sobre la sociedad. Pensemos en *Ciudad sin sueño*, donde sin duda se percibe el temor de una amenaza inminente:

> No duerme nadie por el cielo. Nadie, Nadie.
> No duerme nadie.
> Pero si alguien cierra los ojos
> ¡azotadlo, hijos míos, azotadlo! (Pág. 145)

Así como:

> No es sueño la vida. ¡Alerta! ¡Alerta! ¡Alerta! (Pág. 143)

Pues bien, la idea de una muerte catastrófica y próxima se realiza perfectamente en *Danza de la muerte*, obra contenida en *Calles y sueños,* así como clave para comprender la concepción de Lorca contra el sistema capitalista y antinatural. Si bien incluye una rebelde crítica hacia las clases sociales explotadoras y su opulencia, La *Danza de la muerte* presenta tonos proféticos con los que se anuncia la llegada de una "muerte social" inminente, que se generará a través del ataque del mundo natural. "La selva se hará dueña de Nueva York", comenta García Posada (1981: 81), pero antes de este evento catastrófico debe ocurrir una revolución armada ("después de los fusiles"), con el objetivo de devastar el orden basado en la dictadura de la moneda, injusto y profundamente egoísta:

> Que ya las cobras silbarán por los últimos pisos.
> Que ya las ortigas estremecerán patios y terrazas.
> Que ya la Bolsa será una pirámide de musgo.
> Que ya vendrán lianas después de los fusiles
> y muy pronto, muy pronto, muy pronto.
> ¡Ay, Wall Street! (Pág. 133)

Con esta denuncia social, Lorca imagina cínicamente una sociedad en la que la naturaleza domina sobre la industrialización, y donde los marginados (aquí precisamente la comunidad afroamericana) puedan retomar sus vidas. En *Danza de la muerte*, la muerte precisamente adquiere el rol destructor social y tiene rasgos apocalípticos, además de aparecer como un evento inevitable.

En *Paisaje de la multitud que vomita (Anochecer de Coney Island)*, poema contenido en *Calles y sueños*, la imagen del panorama catastrófico de Nueva York aparece nuevamente, pero con rasgos diferentes y tal vez más angustioso y repulsivo. En particular, la representación de la sociedad se sitúa en Coney Island, isla en el extremo sur de Brooklyn, que en aquellos años "se había convertido en el laboratorio de una emergente cultura de masas, en el campo de pruebas de una incipiente sociedad de consumo" (Llera, 2010: 187). Se trata entonces de un lugar que podríamos definir símbolo de la

cultura tan cuestionada por el autor. Pues bien, para representar una sociedad totalmente consumida por este sistema inhumano, Lorca utiliza una serie de imágenes violentas llegando a mistificar la realidad circundante:

> La mujer gorda venía delante
> arrancando las raíces y mojando el pergamino de los tambores.
> La mujer gorda,
> que vuelve del revés los pulpos agonizantes
> La mujer gorda, enemiga de la luna,
> corría por las calles y los pisos deshabitados
> y dejaba por los rincones pequeñas calaveras de paloma
> y levantaba las furias de los banquetes de los siglos últimos
> y llamaba al demonio del pan por las colinas del cielo barrido
> y filtraba un ansia de luz en las circulaciones subterráneas. (Pág. 135)

Los primeros versos ya nos catapultan en un ambiente tumultuario, "una procesión de muerte" (Millán, 2024: 232) de una muchedumbre guiada por una mujer gorda que "venía adelante", verbo que nos sugiere una situación amenazante. En particular, la figura de la mujer hace cuestionar: mientras para García Posada (1981: 106) sería una metáfora de la noche inminente que está llegando en Coney Island -y en contraste con la luna-, para José Antonio Llera -y también según mi visión- "la mujer gorda emblematiza la opulencia de la cultura americana, la presencia de un capitalismo voraz y sin raíces, sin alma. El personaje avanza destruyendo lo prístino, lo natural, violentando cualquier resquicio de vida ("vuelve del revés los pulpos agonizantes")" (2010: 191).
Avanzando con el poema, de la segunda estrofa, la descripción se traslada al interior de esta muchedumbre:

> Llegaban los rumores de la selva del vómito
> con las mujeres vacías, con niños de cera caliente. (Pág. 135)

La mirada se amplía y el protagonista se encuentra frente a una selva, no más de animales -como ocurrió en *Danza de la muerte*-, sino de los habitantes de Nueva York que caminan en masas como si fueran borrachos, posiblemente intoxicados por el sistema sin raíces.
Así como la mujer gorda, también el vómito sigue siendo un elemento enigmático: como sugiere Llera (2010: 200), el vómito podría simbolizar la putrefacción y la degradación de una sociedad perdida, así como podría referirse a un instinto purgatorio, de rechazo, necesario para deshacerse de los demonios de una sociedad impura.

> Sin remedio, hijo mío, ¡vomita! No hay remedio. (Pág. 136)

“El vómito atenaza ya al sujeto lírico, que elige un enunciatario ficticio y un acto de habla directivo para dramatizar la acción” (Llera, 2010: 200). Con estas palabras de potencia enorme, se entiende que el protagonista no tiene esperanza para un futuro mejor, está completamente desilusionado. Esta condición no perdona a nadie, tampoco al niño -edén inmaculado pero irrecuperable (Llera, 2010: 200)- quien lo único puede hacer para remediar, precisamente, es vomitar.

Similarmente a la situación de *Vuelta de* paseo, el poeta, sumergido en el violento desorden, se desconoce, como si la muchedumbre absorbiera su alma y la englobara en su sistema:

Esta mirada mía fue mía, pero ya no es mía. (Pág. 136)

Y aún:

Yo, poeta sin brazos, perdido
entre la multitud que vomita. (Pág. 136)

Dibujo surrealista. (García Lorca, 2024:1)

Por lo tanto, a lo largo de todo el poema resulta evidente la presencia de la simbología mortífera, así como la muerte como metáfora de la anulación del ser humano. En particular, la sección VI, intitulada precisamente *Introducción a la muerte (Poemas de la soledad en Vermont)*, refleja en clave igualmente macabra pero también “natural” el tema de la muerte como elemento ubicuo e imprescindible de la vida humana. Estas composiciones coinciden temporalmente, afirma Millán (2024:245), al periodo en el que Lorca se refugia en las montañas de Castkills; de ahí el subtítulo *Poemas de la soledad en Vermont,* donde el poeta expresa su soledad y la plasma en un “universo de muerte” (Millán, 2024:244). Además, como sugiere Millán (2024:244), mientras en la sección I -en la que aparece el binomio temático soledad-muerte también- Lorca se centra en las causas que la han provocado, en *Introducción a la muerte* el enfoque se desplaza hacia sus consecuencias.

En *Muerte*, primera composición de la sección, destaca de manera relevante el tema de la búsqueda continua, del esfuerzo que implica la vida.

> ¡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! (Pág. 169)

Mediante este juego de palabras, comenta Millán, el poeta reproduce "el movimiento que contiene la vida" (2024:244). El propósito de la vida se reduce a ser una insistente e inquieta búsqueda de algo que no da señales de existir y que al final se detiene por la única presencia cierta, la de la muerte, que ya no requiere ningún esfuerzo.

> […]
> Pero el arco de yeso,
> ¡qué grande, qué invisible, qué diminuto!
> sin esfuerzo. (Pág. 170)

Pues bien, la realidad estática de la muerte se contrapone al movimiento de la vida, poniendo fin a su asfixia. Esencialmente, aquí Lorca se refiere a la muerte como una condición existencial desligada de las dinámicas urbanas a las que estamos acostumbrados, ampliando su alcance a toda la humanidad. Además, comenta Millán, esta condición se relaciona fácilmente al dolor -supuestamente de origen amorosa- del protagonista: "Este tema de la muerte aparece enfocado en el poemario desde muy distintos puntos de vista, como estamos viendo, pero siempre con un denominador común, su exhaustiva presencia y su estrecha vinculación con el mundo interior del protagonista poético" (Millán, 2024:245).

En *Paisaje con dos tumbas y un perro asirio*, en vez, la muerte se cierne de manera más directa y concreta en forma de evento biológico, pero sin olvidar su carácter ineludible. Pues bien, aquí Lorca imagina a dos amigos muertos (simbolizados por las tumbas), como resultado del cáncer, ya aparecido en *El niño Stanton*.

> Amigo,
> levántate para que oigas aullar
> al perro asirio.
> Las tres ninfas del cáncer han estado bailando,
> hijo mío. (Pág. 175)

Como ocurre en *Vaca*, *Niña ahogada en el pozo* y en *Cementerio Judío*, comenta Millán (2024:246), Lorca incluye una macabra dimensión más allá de la muerte: en la escena inicial, ya fuertemente explicativa, un personaje se levanta de su tumba e invita a su amigo a hacer lo mismo para que oiga aullar al perro asirio, símbolo mitológico por excelencia de la vida ultratumba. Su presencia, y aún más su aullido, hace presagiar la amenaza de la muerte. El hecho de que el amigo no pueda contestar (en cuanto está muerto), para mí, transmite una sensación de angustia absorbente que parece impregnar todo el paisaje circundante, tanto que incluso "los montes todavía no respiran" (García Lorca, 2024:175). Además, es interesante la personificación del cáncer, que aquí aparece como ninfas que bailan, convirtiéndolo en una entidad casi mitológica coherentemente con la figura del perro.

En tal contexto de total impotencia frente a la muerte resulta puntual la metáfora del marinero dentro de la obra. De hecho, su presencia se encuentra varias veces y parecería evocar un elemento preciso, es decir, lo de la resistencia en un mundo donde nadie logra vencer el mal. En consonancia con esta hipótesis, García Posada (1981:144) intenta interpretar su rol fundamental en *Navidad en el Hudson*, poema contenido en *Calles y sueños*. Específicamente, tal interpretación encaja en la lógica religiosa, donde los marineros podrían aludir a los cuatro evangelistas ("Estaban los cuatro marineros luchando con el mundo" (2024:141)), o más en general, a "cristianos investidos de su misión, que tratan de vencer al mundo con la palabra evangélica" (García Posada, 1981: 146).

> Estaba uno, cien, mil marineros
> luchando con el mundo de las agudas velocidades
> sin enterarse de que el mundo
> estaba solo por el cielo. (Pág. 141)

En cualquier caso, sean los marineros alusiones religiosas o sean ellos meros símbolos en la mente del poeta, es relevante el hecho de que luchen contra el mundo presente, pero sin darse cuenta de competir con un mundo dominado por la muerte: "sin enterarse de que el mundo estaba solo por el cielo". Junto con los marineros, García posada identifica en los números "cien, mil" la muchedumbre de fieles que lo siguen con la esperanza inconsciente de vencer contra el "mundo de las agudas velocidades".

En los versos sucesivos, de hecho, se realiza que la heroica misión de los marineros falló:

> He pasado toda la noche en los andamios de los arrabales
> dejándome la sangre por la escayola de los proyectos
> ayudando a los marineros a recoger las velas desgarradas
> y estoy con las manos vacías en el rumor de la desembocadura. (Pág. 142)

En la "Fábula inerte" del cristianismo, comenta García Posada, "no hay Dios, no hay nada" (1981:146). Esta lucha de los marineros, aunque es digna de elogio, en el mundo implacable de las

cosas actuales se convierte en ser un gesto sumamente ingenuo. El resultado es: "velas desgarradas" signos de la derrota y el hueco omnipresente de la vida. Por mucho que intenten resistir, los marineros se convierten presto en víctimas de este mundo corrupto.

2.3 Huida del presente

Como se ha mencionado anteriormente, la actitud del poeta hacia la condición deshumanizante de Nueva York adquiere una doble conciencia a lo largo de la obra: si por una parte el lector percibe una poética firmemente connotada por un pesimismo cósmico y una resignación total, a ratos se desprende una lúcida y necesitada voluntad de escapar de la opresión neoyorquina combinada con la ilusión de una vida mejor. *Poeta en Nueva York* no es solo una obra en el que el poeta expresa su resignación frente al mundo moderno, sino -y especialmente- una obra de importante crítica social, donde Lorca se opone fuertemente al sistema de la burguesía capitalista portadora de valores sin esencia humana y cómplice de una desigualdad social ensangrentada. El poeta no acepta vivir pasivamente bajo este sistema, decide rebelarse e incluso hacerlo al lado de las personas que no tienen otra opción que someterse a este implacable esquema social. Lorca ve en los marginados y en las categorías más vulnerables (niños, trabajadores explotados, pobres y comunidad afroamericana) una posibilidad de rescate precisamente porque portadores de valores auténticos y capaces de vivir una vida pura y no evaluada socialmente según el dinero.

En la investigación de una posible huida del presente en *Poeta en Nueva Yor*k, resulta necesario subrayar la naturaleza de las opciones nominadas por el poeta para representar una vía de salvación o resistencia: el recuerdo la infancia, el sueño, la muerte y la idea de un cambio social en clave equitativa y natural -una vuelta a los orígenes-, de hecho, simbolizarían elementos capaces de amortiguar la aflicción de la vida presente. Por mucho que sean propios del romanticismo o que representen una idea existencial de salida del dolor, en realidad, se trata de elementos que no tienen fácil acceso, ya que la ferocidad de un sistema sin raíces no dejaría espacio a ningún tipo de grieta.

En el análisis temático de la infancia, en particular, resulta también interesante el empleo de la técnica surrealista que se conecta coherentemente a la crisis existencial del poeta. Como sugiere Cristina Torres Barrado (2013:145) "Tal crisis desencadena una actitud de inconformidad y rechazo que provocan la huida del presente y la evocación nostálgica de una época más feliz, que Lorca identifica inmediatamente con su niñez". En el contexto surrealista, precisamente Bretón consideraba la infancia "como una etapa privilegiada en la vida del hombre, porque en ella prima el sentimiento de virginidad y en ella el hombre está libre de toda presión y toda traba social o moral" (Torres Barrado, 2013:145). Pues bien, la infancia y su recuerdo se convierten en ser un paraíso donde el poeta quiere escaparse para evitar la angustia de vivir en un mundo imperturbable; frente a la perdida de la

identidad históricamente presente "lo único que queda al poeta es la recuperación del ser, categoría que en el poemario converge con la de la infancia (perdida)" (Alonso Valero, 2013:3).

1910 (Intermedio), segundo poema de la sección *Poemas de la soledad en Columbia University,* aborda por primera vez el tema de la infancia perdida en clave intima -más que autobiográfica-, ya que el poeta realiza una retrospección hacia su niñez, poniéndola en un contraste evidente con la situación de angustia presente. Además, la obra se sitúa en un punto temporal específico, el año 1910. Como señala Derek Harris (1978:27): "[…] the title "1910" refers to the year when he would have been twelve years old, while the subtitle "Intermedio" points ironically at the transitoriness of childhood. The poem's opening statement clearly asserts the child's innocence of death". Pues bien, el término "intermedio" se aplica bien a la lectura de la inexorabilidad del tiempo, y en este caso, de la imposibilidad de una recuperación pasada.

> Aquellos ojos míos de mil novecientos diez
> no vieron enterrar a los muertos,
> ni la feria de ceniza del que llora por la madrugada,
> ni el corazón que tiembla arrinconado como un caballito de mar. (Pág.106)

Ya los primeros cuatro versos sumergen el lector en una situación de profunda angustia. En particular, lo que se lee está filtrado por la mirada infantil, por los ojos del niño que aquí adquieren un preciso valor simbólico, de la vida y lo vivo; según García Posada (1981:156): "Este significado explica que, cuando Lorca propone el retorno a la inocencia primigenia del mundo, encarnada en niños e idiotas, se fije en los ojos de estos últimos". El niño de *1910* se configura como "niño testigo" (Torres de la Rosa, 2011:75), es decir, el sujeto lírico infante no vio lo que el poeta de 1929 ve constantemente en el mundo actual. Si bien el niño, símbolo de pureza e inocencia, no conoció a la muerte, los últimos versos reubican a la visual presente de la vida del poeta, convirtiendo el binomio inocencia/inconsciencia en un elemento no más accesible en el momento actual. Aquí se define la imposibilidad de un retorno simbólico al pasado: la recuperación de la infancia resulta incompatible e incluso obstaculizada por la angustia del panorama presente. El intento por parte del poeta de refugiarse en una esquina feliz se traduce inmediatamente en un encuentro con el vacío y el hueco de la cotidianidad neoyorquina. Como sugiere Millán (2024: 225) al desencanto del Yo lírico, "Lo más auténtico del hombre ha desparecido, "¡sin desnudo!", y sólo queda lo engañoso de su vestimenta":

> No preguntarme nada. He visto que las cosas
> cuando buscan su curso encuentran su vacío.
> hay un dolor de huecos por el aire sin gente
> y en mis ojos criaturas vestidas ¡sin desnudo! (Pág.106)

Como se verá más adelante, el símbolo del niño y de la niña aparecen frecuentemente a lo largo de la obra, pero sin ser capaces de satisfacer plenamente la idea de pureza e inocencia, precisamente porque el poeta le otorga una implicación diferente. En *El niño Stanton* y en *Nina ahogada en el pozo (Granada y Newburg)*, por ejemplo, la dimensión de la infancia adquiere pronto la conciencia del mal del mundo, haciendo que la brutalidad de la vida (cáncer y muerte) se objetive y asuma un carácter universal. Sin embargo, en *El niño Stanton* Lorca representa trágicamente una situación familiar de sufrimiento y opresión, marcada por el determinismo social. Aquí, pero, la figura del niño adquiere un importante significado: en un contexto donde las estructuras sociales son capaces de determinar los destinos de las personas, Stanton puede potencialmente cambiar el suyo, puede -y el Yo lírico lo exhorta a- "[irse] al bosque con [s]usa rapas judías" para "aprender celestiales palabras". Así que la infancia, precisamente porque es la dimensión de la ignorancia y de la inocencia, en esta ocasión logra representar una vía de escape de la opresión familiar, y, en último análisis, de la sociedad moderna.

En este sentido, también la muerte dentro de *Poeta en Nueva York* asume un rol complejo, ya que este elemento no solo se emplea en forma de alegoría de la deshumanización social o de la violencia humana, sino también plasmaría in extremis la idea de una salida de la opresión social. La concepción de la muerte en este sentido aumenta la conciencia del lector sobre la imposibilidad de huir de este mundo con medios "accesibles", ya que la muerte se configura como opción trágica y extrema. Pues buen, esta idea sugiere el elemento del sacrificio -que se traduce aquí en suicidio- del ser como único vehículo para eludir el dolor de la vida terrena. Resulta así interesante la figura de la vaca, que según García Posada (1981:167) "es siempre un símbolo positivo, una especie de paradigma constante del sacrificio". Mientras que en *Nueva York (Oficina y denuncia)* la vaca es el animal mayormente explotado por el despiadado sistema económico y alimentar capitalista, en *Vaca*, uno de los tres poemas contenido en la sección V intitulada *En la cabaña del Farmer (Campo de Newburg)*, el animal asume rasgos metafísicos:

> Que se entere la luna
> y esa noche de rocas amarillas
> que ya se fue la vaca de ceniza.
>
> Que ya se fue balando
> por el derribo de los cielos yertos,
> donde meriendan muerte los borrachos. (Pág. 164)

El poeta quiere que la luna y la noche se enteren de la muerte de "la vaca de ceniza", haciendo que el sacrificio de esta última adquiera un carácter cósmico, ampliado a la entera humanidad. Los últimos tres versos, en particular, cobran una importante potencia a la luz de la concepción metafísica: la vaca

muerta se va balando (probablemente símbolo de lamento), pasando por los cielos funerarios que cubren un mundo de borrachos, quien meriendan muerte -quizás precisamente la vaca- y quien no se enteran de nada, eliminando metafóricamente el valor de la vida. La condena post-muerte de la vaca aquí aparece evidente. A este respecto García Posada comenta:

> "[…] la muerte -el holocausto sacrificial- no es el medio adecuado para la salvación de los hombres. Pero el poeta, convertido en un metafísico, quiere inquirir, saber, hasta que llega al terrible descubrimiento de que, más allá de la vida, hay una ultratumba de pesadilla, infierno atroz donde se prolonga el martirio que es nuestra existencia terrestre". (García Posada, 1981:66)

Esta concepción se confirmaría en *Ciudad sin sueño*, así como en otros pasos, donde la muerte no tiene más rasgos salvíficos, ya que el sufrimiento caracteriza la condición humana incluso post muerte. En particular, los siguientes versos, ya mencionado anteriormente, reflejan compatiblemente esta idea:

> […]
> Hay un muerto en el cementerio más lejano
> que se queja tres años
> porque tiene un paisaje seco en la rodilla
> y el niño que enterraron esta mañana lloraba tanto
> que hubo necesidad de llamar a los perros para que callase. (pág. 143)

Por lo tanto, se observa claramente que la muerte, así como el recuerdo de la infancia no logran ser adecuadas vías para una salvación, o al menos, no siempre. La naturaleza y un mundo más espontáneo, en vez, elementos fundamentales e incompatibles con la cruel idea de progreso moderno, por mucho que expresen una posibilidad de transformación social basada en la solidaridad humana -y en general entre los seres vivientes-, se queda a nivel imaginario e incluso onírico (véase *Danza de la muerte*). En otros términos, no logra acceder al sistema moderno porque "nadie la recibe en su boca/porque allí no hay mañana ni esperanza posible" (García Lorca, *La aurora*, 2024:150).

Frente a la denegada emancipación personal, Lorca podría encontrar esperanza en la autenticidad de la vida. A este propósito, resulta interesante -y creo sumamente reconfortante- el rol de la comunidad afroamericana, categoría fuertemente marginalidad en lo sociedad neoyorquina y centrada en el barrio de Harlem. Para Lorca, los negros serían capaces de vivir en armonía con la naturaleza del mundo y de emanar una fuerza vital y de libertad única, en agudo contraste con la frialdad de un mundo sin raíces. Lorca se pone del lado de esta comunidad, universalizando su dolor y celebrando su grandeza como ocurre en *Norma y paraíso de los negros*, primer poema de la sección II intitulada *Los negros.* Aquí la expresión de la unión entre naturaleza y la comunidad afroamericana se traduce en un paraíso drásticamente opuesto a la Nueva York de 1929:

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

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

Cabe señalar, también en este caso, que la ilusión de un mundo más auténtico no tiene la posibilidad de concretarse en el panorama de Nueva York. En relación con esto, Millán comenta precisamente: "el paraíso soñado no puede ser realidad en el mundo neoyorquino, en este "paraíso quemado", donde sólo "queda el hueco de la danza ¡sobre las últimas cenizas!" (2024:227).

Pues bien, *Pequeño vals vienés*, composición contenida en la sección IX intitulada *Huida de Nueva York*, puede considerarse como un intento de liberación de la vida mecánica. Por lo tanto, se observan elementos negativos que se entrelazan constantemente con elementos positivos, delineando una clara conciencia: si bien la danza y su armonía pueden aplacar la opresión de la modernidad, se trata de una condición de liberación temporánea, ya que "Este vals, este vals, este vals/ de sí, de muerte y de coñac/que moja su cola en el mar". Así que el vals da una idea de algo que gira sobre sí mismo, indicando una circularidad entre liberación y opresión y -quizás- vida y muerte. A este respecto, García Posada comenta precisamente: "El cierre del poema confirma estos sentidos de modo rotundo al denominarse a "las cintas de vals" -entiendo que se refiere a su ritmo ondulante, giratorio- "violín" y "sepulcro"; es decir, arte y muerte, arte que es muerte y putrefacción, también mentira" (1981: 79).

Si bien el destino parece permanecer igual, Lorca decide colocar *Son de negros en Cuba* en última posición en el poema. Esta composición, contenida en la sección X intitulada *El poeta llega a La Habana*, asume rasgos de musicalidad, probablemente para imitar el ritmo del Son de Cuba. Además de eso, sus versos se caracterizan por la presencia de elementos referenciales procedente de la geografía caribeña, catapultando el lector en un mundo exótico totalmente diferente del entorno neoyorquino:

"¡Oh Cuba! ¡Oh ritmo de semillas secas!
Iré a Santiago.
¡Oh cintura caliente y gota de madera!
Iré a Santiago.
Arpa de troncos vivos. Caimán. Flor de tabaco.
Iré a Santiago." (Pág. 218)

Si bien *Son de negros en Cuba* se sitúa en posición final por razones cronológicas (La Habana fue la última meta del viaje del poeta), considero que su colocación quiere transmitir un mensaje muy claro, es decir, un mensaje de esperanza y una invitación a una auténtica vida. Finalmente, Lorca se proyecta

en un mundo de libertad, música y colores donde el sufrimiento de la realidad norteamericana no logra alcanzar.

Capítulo 3: El sufrimiento universal de los sujetos subalternizados

Poeta en Nueva York, dentro de un análisis temático, ofrece una imagen general de la situación social de la capital neoyorquina filtrada por los ojos del Yo poético. De hecho, lo que se lee no es una visión objetiva de la ciudad, sino la percepción que Lorca tiene viviendo allí. Esta representación, en particular, se construye a través de un automatismo psíquico creador de imágenes abstractas, siniestras y violentas que impresionan a los lectores. Como ya se ha observado en los capítulos anteriores, esta técnica peculiar tiene la función de expandir la concepción exterior hacia un estado de ánimo interior -el del poeta, quien lo universaliza- y así produciendo un efecto perturbador hacia el receptor del texto.

Además, a este respecto, cabe señalar la diferencia entre Yo poético y poeta: como comenta García Posada, ya del título queda claro que por un lado hay "un poeta viajero, que se enfrenta con la ciudad, y que se reconoce como tal, como poeta, a lo largo del poemario" y por otro lado hay "el 'yo' que habla en estos poemas lo hace de sus angustias íntimas y de la angustia de los demás, en un movimiento dialéctico y solidario" (1981: 233). De ahí hay que el sujeto lírico ha de considerarse como una elaboración artística que coincide solo parcialmente con la identificación de Lorca, ya que a lo largo del poemario se transforma y adquiere varias identidades, dependiendo del contexto en el que se encuentra; ya en *Vuelta de paseo*, de hecho, se asiste a un sujeto lírico fragmentado, que no reconoce a sí mismo. Sin embargo, es interesante observar cómo dentro del poemario (en *Navidad en el Hudson* o *Muerte*, entre otros) "la figura del poeta está objetivada" (García Posada, 1981: 1349), generando así una mayor ambigüedad en la comprensión de la identidad en la que el poeta se refleja.

3.1 La presencia infantil

Dentro del poemario, una relevante atención se pone a los que son los sujetos subalternizados, es decir, personas explotadas y devaluadas como resultado de un sistema capitalista que no considera las necesidades humanas. Los niños, los trabajadores y la comunidad afroamericana adquieren, entonces, un peso significativo; la representación sumamente empática con estos sujetos permite de alguna manera reflexionar sobre una sociedad injusta y desigual, donde los más vulnerables deberían reclamar su propia libertad, así como una vida digna.

En particular, se observa que los niños y la infancia dentro del poema lorquiano tienen un sentido poliédrico, reflejado en el hecho de que sus evocaciones se cuentan en 29 poemas sobre los 35 totales (Torres de la Rosa, 2011:74).

En relación con esto, según Danaé Torres de la Rosa "Lorca introduce imágenes de infantes, pero siempre poco convencionales: la niñez, en lugar de significar pureza, representa muerte, destrucción

y violencia del mundo moderno que, según Lorca, encarna la ciudad" (2011:74). Además, José Ortega señala que uno de los títulos que Lorca había pensado para su poemario era "Infancia y muerte", título esto que da una pista clara de la acepción que el poeta quiere dar a esta dimensión. En el análisis de la infancia dentro del poemario neoyorquino quisiera detenerme en el estudio de Torres de la Rosa, quien afirma que, si bien las imágenes recurrentes de los niños se presentan siempre en diferentes contextos, su acepción conserva "una cierta unidad" (2011: 74). De ahí aparecerían "el niño testigo", "la añoranza de la niñez" y "el infante lacerado" (Torres de la Rosa, 2011: 74), "categorías" que frecuentemente se combinan en los poemas.

En *1910 (Intermedio)*, segunda composición contenida en la sección I, resulta evidente la relación entre el dolor del presente y la pérdida de la inocencia propia de la dimensión infantil. Con más detalle, a lo largo del texto se percibe el paso del tiempo, determinado por la toma de conciencia por parte del niño sobre la verdad desnuda de la vida.

> Aquellos ojos míos de mil novecientos diez
> no vieron enterrar a los muertos,
> ni la feria de ceniza del que llora por la madrugada,
> ni el corazón que tiembla arrinconado como un caballito de mar. (Pág. 106)

Como bien afirma Millán (2024: 224), "en esta composición el protagonista compara su mundo interior actual (que ha visto "enterrar a los muertos" y al que "llora por la madrugada") con los momentos felices de su vida en el entorno granadino, en 1910, cuando el poeta contaba doce años, 'Allí mis pequeños ojos'".

> Aquellos ojos míos en el cuello de la jaca,
> en el seno traspasado de santa rosa dormida,
> en los tejados del amor, con gemidos y frescas manos,
> en un jardín donde los gatos se comían a las ranas. (Pág. 106)

En esta hipótesis, el niño de 1910 actúa como testigo precisamente porque sus "pequeños ojos" toman pronto conciencia de que el mundo está cambiando, y con ello, su visión inocente de la vida. "El niño que observa y callado atestigua los actos que aún no alcanza a comprender, escondido en el desván donde "el sueño tropezaba con su realidad" (v. 16)" (Torres de la Rosa, 2011: 76). Lo que el infante vio en 1910 no es filtrado por la conciencia de un adulto, y permanece como misterio inocente a la mirada del niño.

> No preguntarme nada. He visto que las cosas
> cuando buscan su curso encuentran su vacío.
> Hay un dolor de huecos por el aire sin gente
> y en mis ojos criaturas vestidas ¡sin desnudo! (Pág. 106)

Los últimos versos marcan permanentemente el violento choque debido a la pérdida de la infancia y paralelamente, el conocimiento que la percepción de lo que se ve ya no está filtrada por los ojos de la ingenuidad. El protagonista realiza que su adultez resultó en todo que se envuelve nel vacío, la vida de repente se convierte en un abismo de desolación, donde lo más auténtico de los hombres deja espacio a la maldad y a la corrupción de la vida moderna. Pues bien, la pérdida de la infancia en *1910* es vista como un momento trágico, casi funesto, que inevitablemente conduce a "un dolor de huecos". Más allá de esto, en los últimos versos se percibe un fuerte sentido de fuerte resignación; el Yo poético adquiere la conciencia de que esta ruptura está irreversible y que el resultado de la pérdida de la niñez no es más que un destino trágico, que aquí no se limita solo a al Yo, sino que pertenece a toda la humanidad. En otros términos, el dolor trasciende lo individual, se universaliza como sentimiento "necesario", marcando así una dimensión de fatalidad.

En *Tu infancia en Menton*, tercera composición del poemario, "el tema de la infancia como poseedora de un tiempo inalterable de felicidad" (Millán en García Lorca, 2024: 225) aparece de manera similar.

> Sí, tu niñez: ya fábula de fuentes.
> Alma extraña de mi hueco de venas,
> te he de buscar pequeña y sin raíces. (Pág. 107)

La niñez ya es "fábula de fuentes", es decir, el poeta subraya su carácter pasado e irreal ahora. El Yo lírico quiere buscar el sí mismo de la infancia, "alma extraña" que ya no le pertenece. Por lo tanto, aquí también el poeta necesita reencontrarse con su niñez para que viva en un espacio tranquilo. Precisamente según Torres de la Rosa (2011: 77): "Es el vacío que queda después de la pérdida y que será retrabajado a lo largo del poemario, tratando de entender el mundo visto desde los ojos de un niño en el cuerpo de un adulto". Más en detalle, aquí la infancia no se evoca como un recuerdo, sino que más bien se configura como una dimensión irrecuperable, en la que el Yo poético se siente completamente ajeno ("alma extraña de mi hueco de venas"). Además, estos versos retoman el tema de la identidad fracturada: parece que el Yo poético no se reconoce en su dimensión actual -la adultez- caracterizada por racionalidad y corrupción e intenta buscar la pureza de la niñez, que ya está "fábula de fuentes", es decir, un territorio -además de un estado- inaccesible.

Pues bien, a lo largo de la obra esta función del testigo se va transformando, los niños se convierten en "testigos inconmovibles de los actos de los hombres" (Torres de la Rosa, 2011: 77). Esto se observa claramente en *Nocturno del Hueco*, segundo poema de *Introducción a la muerte*, donde "al principio, el poeta se negaba a aceptar que el niño podía descubrir el sufrimiento del mundo ("no, por mis ojos, no")", pero luego la concepción de la niñez intacta de las miserias humanas se desintegra dando origen

a una idea de niños conscientes de la esencia maligna de la vida. “Los niños”, de hecho, observan la muerte de un marinero:

> No, por mis ojos, no, que ahora me enseñas
> cuatro ríos ceñidos en tu brazo.
> En la dura barraca donde la luna prisionera
> devora a un marinero delante de los niños. (Pág. 173)

En *Grito hacia Roma (Desde la torre del Chrysler Building)*, poema de fuerte denuncia social y religiosa contenido en *Dos Odas*, los maestros intentan transmitir a los niños un saber puro y auténtico, “una luz maravillosa que viene del monte”, pero sin que ellos lo reciban, ya que está sofocado por la corrupción de la modernidad, donde “gritan las oscuras ninfas del cólera” en una “reunión de cloacas”:

> 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. (Pág. 200)

Pues bien, el tema de la imposibilidad de recibir la luz ya se ha mencionado en el análisis de *La aurora*, donde los ciudadanos de Nueva York no logran recibirla porque la corrupción del mundo moderno borra incluso la facultad individual de emanciparse. Del mismo modo los niños, tradicionalmente símbolo de pureza, se ven involucrados en una realidad agobiante de desesperanza total. Como subraya Torres de la Rosa (2011: 81): “La corrupción de la ciudad se ha extendido hasta viciar incluso lo único real que quedaba: la inocencia”.

Sin embargo, en *Cementerio judío*, contenido en la sección VII, los infantes aparecen como testigos de actos atroces, pero aquí sin saberlo porque duermen:

> Ya los niños de Cristo se dormían
> cuando el judío, apretando los ojos,
> se cortó las manos en silencio
> al escuchar los primeros gemidos. (Pág. 192)

A propósito de estos versos, resulta puntual la reflexión de Torres de la Rosa (2011: 79) sobre el hecho de que los infantes duermen: mientras el judío cierra los ojos conscientemente, los niños no. Ellos duermen y asisten en silencio e inconscientemente a la muerte de un judío. En efecto, en el resto de la obra los infantes juegan o duermen, en una aparente normalidad infantil. Sobre eso, Torres de la Rosa (2011: 79) localiza precisamente el ámbito en el que se puede analizar el texto, es decir,

aquello cristiano: “Cristo los salva de la visión del mundo adulto que terminará por acabar con la humanidad”. Por lo tanto, la presencia cristológica aquí jugaría un papel vital hacia los niños, introduciendo la idea que la fe en Cristo garantiza una posible salvación, al menos para los sujetos indefensos.

En general, a lo largo de *Poeta en Nueva York*, Lorca retrata los sujetos infantiles como víctimas de una sociedad insensible, tampoco inmunes de la amenaza de un sistema que reduce al ser humano a su valor económico. Este concepto, específicamente, se aborda en *La aurora*, donde “A veces las monedas en enjambres furiosos/ taladran y devoran abandonados niños” y en *El Rey de Harlem*, que representa una imagen impactante: “Las muchachas americanas/ llevaban niños y monedas en el vientre”. Con la afirmación de Torres de la Rosa (2011: 81), en la que los niños “son mercancía, los compran, los usan y los desechan”, se puede reflexionar sobre el rol infantil dentro de la obra: si bien el niño o la niña no deberían ontológicamente entrar en las dinámicas económicas, aquí no logran preservar su dimensión irénica atada a valores cándidos y pronto se convierten necesariamente en ser protagonistas de este desgarrador escenario.

Dentro del análisis de la niñez lejana, consideraría *El niño Stanton*, poema contenido en la sección V, una pieza central. García Posada (1981: 70) a este respecto comenta: “*El niño Stanton* constituye la objetivación de la tragedia que es la pérdida de la infancia. El “cáncer”, un símbolo de la muerte moral que produce la civilización americana” (1981: 70):

> Cuando me quedo solo
> me quedan todavía tus diez años,
> los tres caballos ciegos,
> tus quince rostros con el rostro de la pedrada
> y las fiebres pequeñas heladas sobre las hojas del maíz.
> Stanton, hijo mío, Stanton. (Pág. 161)

Desde los versos iniciales se observa una actitud empática hacía el pequeño: el poeta, en un estado de soledad, se recuerda de él a sus diez años, posiblemente dimensión de un lugar seguro para Lorca. Ya en los sucesivos versos del poema resulta evidente la situación trágica en que se encuentra la familia de Stanton, expresada a través de imágenes explícitas y feroces:

> ¡Oh mi Stanton, idiota y bello entre los pequeños animalitos,
> con tu madre fracturada por los herreros de las aldeas,
> con un hermano bajo los arcos,
> otro comido por los hormigueros,
> y el cáncer sin alambradas latiendo por las habitaciones! (Pág. 162)

Los miembros de la familia aparecen todos afectados por una maldad. En los versos destaca de manera violenta el elemento del cáncer, que va “¡sin alambradas latiendo por las habitaciones!”. En particular,

el cáncer no solo podría referirse a la enfermedad, sino incluso a la metáfora de la decadencia moral y social. Frente a esta situación paralizante, Stanton mantiene su naturaleza, de hecho, Lorca se refiere a él como "¡Oh mi Stanton, idiota y bello entre los pequeños animalitos […]". Según el análisis de García Posada (1981: 70) -y la general-, "idiota" no sería un insulto, sino un elogio al niño, ya que aún logra conservar su inocencia y un grado de irracionalidad típico de una visión pura de la vida, alejándose del mundo de los adultos dictado por degradación y sufrimiento. En particular, el poeta retrata al niño "entre los pequeños animalitos", posiblemente con el tierno propósito de identificarlo como uno de ellos. Con respecto a eso, García Posada comenta: "Puede salvarse porque su identificación con la naturaleza lo mantiene aún incontaminado".

> Stanton, vete al bosque con tus arpas judías,
> vete para aprender celestiales palabras
> que duermen en los troncos, en nubes, en tortugas,
> en los perros dormidos, en el plomo, en el viento,
> en lirios que no duermen, en aguas que no copian,
> para que aprendas, hijo, lo que tu pueblo olvida. (Pág. 163)

En estos versos, para mí sumamente significativos, el poeta aleja al niño del mundo contaminado y le invita a irse al bosque, en medio de la naturaleza, para olvidar el dolor que conlleva la vida y liberar sus propios impulsos. El poeta quiere que Stanton aprenda "lo que tu pueblo olvida". Aquí, la figura infantil necesita ser protegida, y de eso se encarga el poeta quien mientras se enfrenta a su situación actual "solo en olvido, / con tus caras marchitas sobre mi boca", prioriza a toda costa la despreocupación de un niño ya que es el único que aún puede alcanzarla.

La infancia en *El niño Stanton* se vuelve en refugio de la mente para el poeta, así como edad privilegiada para vivir con valores auténticos. Pues bien, Millán comenta: "[…] en este poema el niño aparece con una significación positiva, como única defensa del poeta frente al angustiado sentimiento que lo domina. La figura de Stanton pierde gran parte de su valor referencial para acercarse a la valoración positiva de la infancia existente en el poemario" (Millán, 2024: 241).

Sin embargo, siempre Millán (2024: 241) afirma que aquí, como en *Niña ahogada en el pozo* "han desparecido las características referenciales del personaje para encarnar un aspecto del mundo íntimo del protagonista poético". En particular, la niña de *Niña ahogada en el pozo (Granada y Newburg)*, poema de la sección V, no aparece más con acepción positiva, sino envuelta en un mundo donde infancia y muerte se entrelazan, reflejando la vulnerabilidad de los sujetos infantes en un sistema antinatural. Personalmente, creo que *Niña ahogada en el pozo* representa la máxima expresión del infante en función de víctima de la sociedad norteamericana. De hecho, aquí, se representa la muerte ficticia de una niña, estado en el que el Yo lírico se identifica. Si bien Lorca afirma que ella está

“tranquila en mi recuerdo”, Millán (2024: 242-243) afirma que el hecho no sucedió en realidad, pero que probablemente, según Ángel del Río, la evocación del pozo proviene del entorno granadino. La muerte de la niña, en un análisis simbólico, representaría una idea universal de la infancia aplastada, de la pérdida irreparable de la pureza. Resulta así evidente el valore que asume el símbolo del agua, que en este caso se encuentra en el pozo y está estancada, “agua fija en un punto”. Además, varias veces el poeta repite “…que no desemboca”, probablemente con la intención de remarcar una condición existencial sin salida, así como el fin de un ciclo de vida, es decir, la muerte.

En este contexto, resulta relevante la hipótesis de Torres de la Rosa (2011: 99), donde la figura del niño o de la niña se desarrollan de múltiples formas a lo largo de la obra, convirtiéndose así en “un alter ego del poeta, enunciado a partir de la imagen del niño frente a la sociedad[5]; la pequeña simboliza la paradoja de la crisis existencial del yo lírico, susceptibilidad y vitalidad” (Torres de la Rosa, 2011: 99). En otros términos, aparte de tener un estatus especial dentro del poema, el elemento infantil se ha convertido en varias ocasiones en un objeto en el que el Yo lírico proyecta él mismo y sus emociones, una especie de correlato objetivo -humano- lorquiano.

Por último, considero que las siguientes palabras de Torres de la Rosa encajen perfectamente la visión del poeta sobre el rol del infante dentro de *Poeta en Nueva York*:

> El niño es la imagen de la libertad creadora, tanto en el aspecto artístico como en el personal por lo que, una vez agotada esa fuente, el mundo se colapsa y pierde su razón de ser. La máscara del niño manifiesta cuáles son los vínculos con el amor y la inspiración; la infancia se pierde al ser conscientes de esa maldad que desconocían. Es, al mismo tiempo, protesta y súplica por recuperar la última esperanza de la raza humana, en medio del mundo civilizado y moderno. (Torres de la Rosa, 2011: 99)

Por lo tanto, dentro de tal visión, la infancia se configura como un refugio seguro, una “imagen de la libertad creadora”, que se contrapone radicalmente a la estática condición presente que precisamente la infancia desconoce. Por último, resulta interesante señalar que la voluntad por el Yo poético de volver al pasado de la infancia se puede traducir en la necesidad de restaurar un mundo moderno extraño a la naturaleza, en uno más espontáneo y armonioso; entonces, es posible establecer una relación entre los binomios infancia/adultez y civilización/naturaleza.

3.2 Una voz poética que denuncia

Poeta en Nueva York se configura ante todo como una fuerte poética de denuncia social. Además de eso, su grandeza reside en la capacidad del poeta de incluir múltiples aspectos que en el sistema capitalista corroen la vida humana -hasta el día de hoy, cada vez más fuerte-, y también de tratarlos

[5] Se refiere a “el niño con el blanco rostro de huevo” de *Vuelta de paseo* (Torres de la Rosa, 2011: 99).

con una lucidez arrolladora. A este respecto, Ortega comenta: "*Poeta en Nueva York* nace de una preocupación social, ya presente en la obra anterior de Lorca, y supone una nueva forma solidaria de aprehender el mundo presente, de recuperar ese elemento universal (humano) que la decadente burguesía, en su versión imperialista de *1929,* está amenazando" (1977: 407-408). En otros términos, *Poeta en Nueva York* coloca al lector frente a una notable sensibilidad junto con una marcada voluntad de cambiar el estado de las cosas. Se trata de un grito de protesta contra la destrucción de los valores humanos y la indiferencia que está en la base del pensamiento individual, así como un poema de defensa de la vida, la libertad y la voz de los oprimidos.

Como se ha observado anteriormente, de la obra resulta sumamente relevante el análisis de la interioridad emocional del Yo poético, que se entrelaza continuamente con impactantes escenas del panorama neoyorquino; de ahí se obtiene una imagen filtrada por los ojos del poeta, quien concibe la condición neoyorquina una extensión del sufrimiento que le tormenta -y viceversa-.

La cultura capitalista ha normalizado la deshumanización, el sacrificio de la persona en favor de una ganancia descontrolada, así como la idea que el valor humano se cuantifica sobre base económica. En un esquema tan rígido, las desigualdades sociales y económicas se llevan al extremo y la única forma de sobrevivir es sujetarse a un régimen laboral explotador, un lugar siempre más mecanizado donde el individuo no cuenta para lo que es, sino exclusivamente para lo que produce. Pues bien, Lorca se encarga de proponer una visión crítica y acusatoria hacia la precariedad moderna, poniéndose al lado de los reprimidos y reclamando a gritos sus derechos. En tal contexto, resulta así interesante un análisis comparativo con la oposición civilización/ naturaleza, que según García Posada (1981: 75) "debe inscribirse el en cuadro más amplio de la relación que enfrenta a opresores y a oprimidos, los cuales aparecen vinculados de modo dialéctico". De hecho, como ya se ha observado en varios poemas, la naturaleza y la autenticidad de las cosas aparecen fuertemente vinculadas a las categorías que el poeta defiende dentro la obra, en cuanto capaces de restablecer un equilibrio necesario tanto en la vida del poeta como en el mundo en general: "así como la naturaleza acabará con la civilización tecnológica y rehabilitará la unidad originaria, los explotados restablecerán la justicia social" (Alonso Valero, 2013: 7).

Como ya se ha analizado, el poeta se alinea contra un mundo antinatural que no merece los niños, ya que les quita su pureza y los condenan a ser víctimas predestinadas de un sistema frío y desalmado, en el que "a veces las monedas en enjambres furiosos/ taladran y devoran abandonados niños".

Igualmente, una particular atención el poeta la otorga a la minoría racial de los negros en Nueva York. *El rey de Harlem* se convierte así en un imprescindible manifiesto de la libertad de la comunidad afroamericana, donde Lorca denuncia la condición de los negros con la "sangre estremecida" bajo de un sistema esclavizante.

Por lo tanto, en este discurso cargado de invectiva, sobresale sin duda *Nueva York (oficina y denuncia)*, segundo poema de la sección VII intitulada *Vuelta a la ciudad*, una poderosa denuncia contra la cotidianidad neoyorquina, cada vez más alienada por la falta de lo espontáneo suplantado por los esquemas modernos. En particular, como se desprende del título, en la primera parte el Yo lírico se centra en la brutal descripción de la ciudad denominada "oficina" para luego desviar hacia la denuncia verdadera.

> Debajo de las multiplicaciones
> hay una gota de sangre de pato.
> Debajo de las divisiones
> hay una gota de sangre de marinero.
> Debajo de las sumas, un río de sangre tierna;
> un río que viene cantando
> por los dormitorios de los arrabales,
> y es plata, cemento o brisa
> en el alba mentida de New York.
> Existen las montañas, lo sé.
> Y los anteojos para la sabiduría,
> lo sé. Pero yo 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. (Pág. 187)

Ya de los versos iniciales se percibe un sentido de angustia y desasosiego profundo: vuelven los elementos matemáticos, "las multiplicaciones", "las divisiones" y "las sumas", alegorías del sistema racional y materialista neoyorquino culpable la muerte -tanto física como moral- de personas y animales, simbolizada por la "gota de sangre". Este sombrío imaginario se intensifica con la visión de "un río de sangre tierna", que se vuelve enseguida en una potente metáfora de la brutalidad de un capitalismo donde los más vulnerables se sofocan. Por lo tanto, en tal hipótesis, el adjetivo "tierno" hace referencia a los individuos que se tragan por un sistema por el que no cuentan nada. La deshumanización se extiende y no solo abarca el ámbito humano, sino incluso el de los no vivos: de ahí la sangre se cosifica hasta que en la "urbe demoníaca" (García Posada, 1981: 103) se transforma en "plata, cemento o brisa". Mientras en *La aurora* el alba "llega y nadie la recibe en su boca", aquí es falsa, parece cómplice de aquel sistema.

Además, se observa que el elemento matemático, los "números y leyes" se inscribe dentro de una lógica deshumanizante, donde la razón y la ciencia sin raíces aparecen totalmente desligadas de la esencia humanas, tanto que "La luz es sepultada por cadenas y ruidos/ en impúdico reto de ciencia sin raíces".

Los versos 10-15 de *Nueva York (oficina y denuncia)* son particularmente rilevantes, en cuanto se desprende una voluntad auténtica por parte de la voz poética que no está absolutamente dispuesta a

llevar “los anteojos para la sabiduría”, es decir, para embellecer artificialmente un panorama destruido por la indiferencia y la avaricia. El poeta sabe perfectamente que existen las montañas, pero él no ha venido “a ver el cielo”, sino “para ver la turbia sangre”. Lorca ha alcanzado un nivel de consciencia tal que ya no son necesarios artificios para ocultar la realdad, y por eso:

> Que no se le intente, por tanto, disuadir 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, porque no está dispuesto a la evasión cómoda o a la autosatisfacción de una técnica deshumanizada. (García Posada, 1981: 79)

Entonces, el poeta reconoce con lucidez que se trata de una condición totalizadora, donde el mal se impone sobre el bien y aún no deja espacio a ningún tipo de ilusión.
En los versos sucesivos, por lo tanto, se observa cómo en el sistema capitalista el sufrimiento y la explotación no se limitan solo a los seres humanos, sino incluso de manera sistémica a los animales:

> Todos los días se matan en New York
> cuatro millones de patos,
> cinco millones de cerdos,
> dos mil palomas para el gusto de los agonizantes,
> un millón de vacas,
> un millón de corderos
> y dos millones de gallos
> que dejan los cielos hechos añicos. (Pág. 187-188)

Con una significativa actitud antispecista, Lorca especifica los números de los animales que se matan todos los días bajo el sistema capitalista, delineando una fuerte empatía hacia todos los seres vivos y haciendo aflorar la cruel masacre cotidiano que provoca nada más que indiferencia. El sufrimiento se universaliza y los patos, los cerdos, las palomas, las vacas, los corderos y los gallos se convierten en mercancía sacrificable para el lucro y emblematizan víctimas indefensas -como los infantes- bajo una economía utilitarista:

> 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
> llenan de dolor el valle
> donde el Hudson se emborracha con aceite. (Pág. 188)

La defensa del mundo animal se vuelve crucial, así como del mundo natural en general: en Nueva York, el río Hudson “se emborracha con aceite”, es decir, se contamina, o más bien, se intoxica por las sustancias industriales. La contaminación es tanto real cuanto simbólica, abarca el entero sistema.

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

Desde el inicio el enfoque se desplaza hacia tonos acusatorios con el que el poeta denuncia la situación previamente descrita. Lorca se pronuncia más fuerte que nunca –"Yo denuncio […]- contra la gente que "ignora la otra mitad", denominada "irredimible", es decir, la porción de la sociedad que se encuentra sometida a los dictámenes de un sistema iliberal, que sufre por su condición irreversible de profunda injusticia. Los olvidados por la indiferente tendencia humana. A "toda la gente", la que posee el monopolio del dinero, quien sofoca la naturaleza levantando "sus montes de cemento/donde laten los corazones/ de los animalitos que se olvidan", el poeta quiere rebelarse contra: "Os escupo en la cara" es probablemente una de las sentencias más vehemente e impulsiva de la obra. Lorca se opone fuertemente a la idea de borrar la naturaleza en favor de una modernidad industrial; aquí, los rascacielos ya no son "columnas de cieno", sino se han convertido en "montes de cemento", señando una condición ahora irreversible. Sin embargo, "la otra mitad que me escucha" aparece más espontánea que nunca, "devorando, cantando, volando en su pureza". Los niños juegan, pero como señala Torres de la Rosa (2011: 81):

> Ellos juegan, pero sus juegos son corruptos, aunque, dentro de la imaginaria ciudad lorquiana, es normal, no llama la atención, eso es lo que desconcierta y asombra. La corrupción de la ciudad se ha extendido hasta viciar incluso lo único real que quedaba: la inocencia; sólo algunos pueden escuchar la voz del poeta quien sufre ante las masas informes que se mueven instintivamente, como "los niños de las porterías" que miran a los insectos.

Es decir, en el contexto presente, incluso la muerte se normaliza, y los valores humanos se van perdiendo gradualmente:

No es el infierno, es la calle. (Pág. 189)

La denuncia se hace más densa al final, cuando se percibe una fuerte impasibilidad del poeta en aceptar cualquier forma de compromiso. Se ha declarado el veredicto:

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. (Pág. 189)

La voz poética denuncia "la actitud de ese mundo que no es sensible al dolor ajeno" (Millán, 2024: 251), que "no radian las agonías" y que quitan la esencia natural del mundo, de "la selva". Esta denuncia se ve realizada cuando el poeta se ofrece a ser "comido por las vacas estrujadas", distorsionando la realdad de las cosas y reclamando derechos también para los animales. Las vacas, que en la poética lorquiana simbolizan típicamente el sacrificio, deberían ahora rebelarse -en una óptica similar a la revolución en *Danza de la muerte*- y llevarse la naturaleza que los seres humanos les han quitado. Como afirma García Posada "La compasión del poeta por el animal llega al punto de ofrecerse a servir de alimento para él" (1981: 167).

Pues bien, el peso de *Nueva York (oficina y denuncia)* resulta fundamental en el análisis de las injusticias de la sociedad neoyorquina; Lorca, aquí, representa de manera sumamente explicita un cuadro surrealista de la Nueva York de 1929, y lo hace de forma directa y contundente. En particular, García Posada (1981: 76) comenta que "Al abordar este tema de la denuncia social, Lorca no se queda en la mera superficie y, según hemos visto al ocuparnos del tema negro, percibe las consecuencias alienadoras que engendra un sistema injusto". Precisamente por esta razón, "los hombres acaban siendo, así, formas vacías, meras apariencias" (1981: 76), es decir, "criaturas vestidas ¡sin desnudo!" (*1910 (Intermedio)*). De este modo, Lorca no se limita a denunciar la condición actual de injusticia, sino que amplía su crítica a una reflexión existencial que trasciende el presente y se extiende a toda la humanidad y al mondo natural.

3.3 La comunidad afroamericana

Como ya se ha señalado anteriormente, *Poeta en Nueva York* figura sin duda como una obra social en el que el poeta se posiciona establemente y sin contradicción en contra del capitalismo deshumanizante que gobierna a la modernidad. También queda evidente su empatía hacia los sujetos víctimas dentro de este sistema, que, como se observa especialmente en la sección II de la obra intitulada *Los Negros*, se refleja en gran medida en la representación de la comunidad afroamericana de Nueva York. Esta última, de hecho, no solo está relegada a una condición de explotación laboral por la sociedad estadounidense, sino sufre también una generalizada discriminación racial que la excluye -físicamente y moralmente- de la participación y de la integración en la sociedad. Los negros americanos se encuentran así marginados y confinados en espacios sórdidos y segregados, sin

perspectivas de emancipación social ni mucho menos personal. En este contexto es representativo el barrio de Harlem, lugar donde la comunidad afroamericana vivía con sus costumbres y resistía de alguna manera el dominio de la sociedad blanca. En la obra, Harlem se identifica como un espacio donde se percibe una fuerza vitalizadora, donde la música y la protección cultural no faltaban, así como un símbolo identitario de lucha contra la opresión del capitalismo racial. Además, resulta interesante individuar el entorno que se desarrolló en aquellos años, y por eso Gisèlle Avome Mba comenta:

> Para comprender los poemas negros de García Lorca, debemos situar su producción partiendo del movimiento denominado "Harlem Renaissance" en pleno periodo del "Jazz Age". Su obra nace en un medio hostil a la situación del negro. Harlem era el centro de liberación, sus cabarets se convertirán en lugares de representación donde la población negra podía hacer reivindicaciones. (Avome Mba, 2008: 151)

Es decir, el movimiento afroamericano "Harlem Renaissance" se afianzaba con mayor fuerza en el panorama ciudadano, cada vez más decidido a reclamar su libertad lacerada por la supremacía de sociedad neoyorquina.

Pues bien, en *Poeta en Nueva York* llama la atención la sensibilidad de un poeta que no concebiría la marginación de una cultura tan rica y carismática, y por eso se encarga de denunciar su condición inhumana a través de la poesía. De la conferencia recital que tuvo Lorca sobre *Poeta en Nueva York*, cabe señalar la admiración hacia la comunidad afroamericana, así como el rol simbólico que el poeta le otorga. Precisamente Lorca afirma:

> Y me lanzo a la calle y me encuentro con los negros. En Nueva York se dan cita las razas de toda la tierra, pero chinos, armenios, rusos, alemanes siguen siendo extranjeros. Todos menos los negros. Es indudable que ellos ejercen enorme influencia en Norteamérica y, pese a quien pese, son lo más espiritual y lo más delicado de aquel mundo. Porque creen, porque esperan, porque cantan y porque tienen una exquisita pereza religiosa que los salva de todos sus peligrosos afanes actuales. (2021: 196)

Entonces queda claro que en el frío contexto ciudadano de Nueva York, en la que "llega el oro en ríos de todas las partes de la tierra y la muerte llega con él" (García Lorca, 1976), la presencia afroamericana simboliza un elemento de equilibrio y de unidad con la autenticidad de la vida, con los orígenes. En este sentido, la comunidad afroamericana constantemente atenazada por las injusticias sociales y los conflictos raciales se convierte en objeto de abierta defensa por parte de Lorca quien, en ocasión de la misma conferencia-recital, subrayó:

> Yo quería hacer poemas de la raza negra en Norteamérica, y subrayar el dolor que tienen los negros en un mundo rico, esclavos de todos los inventos del hombre blanco y de sus máquinas, con el

perpetuo susto de que se les olvide un día o guiar el automóvil, o abrocharse el cuello almidonado, o clonarse el tenedor en un ojo, porque los inventos no son suyos". (Avome Mba, 2008: 151-152)

Pues bien, además de mencionarlos frecuentemente a lo largo de la obra, Lorca dedica una entera sección -*Los Negros*- a la representación, así como defensa de los negros en Estados Unidos. Específicamente, dentro de la perspectiva con la que querría abordar mi análisis, resultan puntuales *Norma y paraíso de los negros* y *El Rey de Harlem*, que según Avome Mba "son poemas que ponen en evidencia un enfrentamiento constante entre civilización y naturaleza. La ciudad industrial vive de espaldas a lo natural y en contra de la naturaleza. Todo lo natural, lo vivo, es sacrificado y convertido en mercancía" (2008: 153).

En consonancia con la hipótesis de Millán (2024: 227), el título *Norma y paraíso de los negros* ya sugiere un preciso orden a nivel estructural: mientras que las tres estrofas iniciales describirían la "Norma" de los negros, es decir, lo que "odian" y lo que "aman", las siguientes harían referencia a su "Paraíso", en otros términos, un espacio lejos de ser caótico y agobiante como aquello de la metrópoli neoyorquina, que en el contexto actual parece imposible recrear. Como señala Ortega (411: 1977): "la fecunda antítesis entre la anhelada libertad del negro y las fuerzas represivas dan tono a todo el poema a nivel de dísticos, hemistiquios y estrofas":

Odian 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. (Pág. 115)

En primero lugar, resulta interesante el hecho de que "el 'yo' se sitúa frente a un 'ello' exterior" (Avome Mba, 2008: 152), quizás para asignar con mayor precisión una identidad a la comunidad afroamericana. A continuación, en los versos iniciales se encuentran elementos naturales los cuales se supone que tienen un valor positivo en la visión de la comunidad, pero que aquí se convierten en elementos "sacrificados" por el contexto ciudadano. Del "pájaro", posiblemente alegoría de libertad, solo se ve la "sombra" que además se encuentra sobre la "pleamar de la blanca mejilla", es decir, "fuerza contra la que se estrellan la libertad del 'pájaro'" (Ortega, 1977: 411). La imagen de la "pleamar", con más detalle, está asociada a la de la "blanca mejilla", símbolo evidente de "la raza blanca que agobia al negro" (Avome Mba, 2008: 153). La "luz" y el "viento", en vez, aparecen en conflicto ya que se encuentran en el "salón de la nieve fría", que según el análisis de Ortega -y la mía también- representaría "el deshumanizado orbe americano" (1977: 411). Pues bien, se asiste a la privación de la espontaneidad de estos tres elementos, dimensión que se podría poner en paralelo a la condición de esclavitud que amenaza los negros en Nueva York.

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

En la segunda estrofa se menciona dos elementos simbólicos: "la flecha y la aguja que mantiene presión, son, una vez más, los instrumentos que castigan al negro y los odia", es decir, los instrumentos de control que lo blancos usan contra de los negros condenándolos a una condición de precariedad constante.

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

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

Al frío y angustioso contexto ciudadano se opone la naturaleza de la cual los negros son auténticos testigos y que aman. En particular, aman "el azul desierto" que probablemente le remite al paraíso, a una idea de libertad materializada, así como "la danza curva del agua en la orilla", es decir, un movimiento espontáneo, no esquemático, que sigue sin obstáculos el movimiento d la vida. Luego, se exalta positivamente la cultura africana, "con la ciencia del tronco y el rastro/ llenan de nervios luminosos la arcilla", en oposición al conocimiento sin raíces del mundo moderno: "estos antiguos leñadores y cazadores contraponen un dinámico conocimiento ancestral frente al vacío de la metrópoli" (Ortega, 1977: 412). Más adelante se representan los negros mientras "patinan lúbricos por aguas y arenas", movimiento que haría referencia a las danzas de este pueblo rodeado de la naturaleza, símbolo una vez más de pureza y autenticidad.

Sin embargo, este paraíso tan anhelado se convierte pronto en un "azul sin historia" es decir, un paraíso inmaterial e irreal, que en el mundo de hoy no logra tener sentido. Precisamente, para García Posada el "cielo" y el color "azul" se transforman en el símbolo "del paraíso negro: un paraíso que es una pura creación mental, una evasión de la realidad dolorosa, como corrobora el que ese cielo tan amado de los negros sea un 'azul desierto'" (García Posada, 1981: 132).

Es allí donde sueñan los torsos bajo la gula de la hierba.
Allí los corales empanan 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!". (Pág. 116)

En la última estrofa, el adverbio "allí", ya utilizado en *1910 (Intermedio)* y *Tu infancia en Menton* con el mismo objetivo, "sirve para localizar el 'paraíso" de este pueblo […], y así estableciendo una vinculación "entre los distintos estratos de la obra, en este caso, el paraíso perdido de su infancia, el de su amor pasado y el añorado por el pueblo negro". (Millán en Lorca, 2024: 228).

Pues bien, aquí queda clara la desilusión frente a la posibilidad de un paraíso, de un refugio de esperanza. Los negros son ahora vistos a través "de una imagen metonímica-metafórica" (corales= sangre= negros)", y precisamente con esta imagen Lorca aludiría al hecho de que los negros "pierden su identidad, disueltos en la naturaleza" (García Posada, 1981: 112). Lo único que queda en este paraíso que no existe es "el hueco de la danza": tampoco la danza, "la única forma de su dolor y la expresión aguda de sus sentimientos" (García Lorca, 1976), logra tener su sentido. Lo que provoca es vacío, elemento que gobierna a la realidad del mundo neoyorquino en el que "el 'paraíso' soñado desemboca, pues, en una mentira" (García Posada, 1981: 112).

Este "paraíso", en realidad, se concretiza en el barrio de Harlem, donde la comunidad afroamericana se reúne e intenta resistir la opresión social y económica de los blancos, quien ejercen una fuerza aniquiladora contra la sabiduría natural en favor de métodos mecanizados e inhumanos. Así el binomio de las oposiciones civilización/ naturaleza y blanco/ negro hace de base para el análisis de *El Rey de Harlem*, donde "los negros han perdido o, mejor, están a punto de perder, su identidad propria, colonizados, dominados también culturalmente por los blancos" (García Posada, 1981: 73):

> Fuego de siempre dormía en los pedernales
> y los escarabajos borrachos de anís
> olvidaban el musgo de las aldeas. (Pág. 117)

La triste imagen que evoca la segunda estrofa coloca el lector frente a una necesaria y dicha conciencia: la esencia natural de los negros se anula a manos de una sociedad materialista. De hecho, los negros aquí representados "olvidaban el musgo de las aldeas", es decir, "han adquirido otro sistema de valores, otra civilización" (Avome Mba, 2008: 154). Ahora se comparan con "escarabajos" que se emborrachan con "anís", elemento simbólico según Posada, ya que "licor fabricado por los blancos, es una muestra evidente de la enajenación aflictiva que padecen" (1981: 73). Además, el símbolo del alcohol adquiere aquí -así como en toda la obra - un valor totalmente negativo ya que es expresión de muerte moral y de la "alienación de los neoyorquinos" (García Posada, 1981: 177).

Sin embargo la ruptura con el mundo natural se detecta inmediatamente en los primeros versos, donde con una "cuchara de palo" el rey de Harlem "le arrancaba los ojos a los cocodrilos/ y golpeaba el trasero de los monos"; en otros términos, el rey, simbólicamente garante de la actitud natural de su pueblo, ahora quiere matar los que son "personajes" necesarios para el equilibrio de su sistema, en

un claro "acto ritual, gesto de monarca desterrado, memoria viva de un pueblo que casi ha roto con sus orígenes" (García Posada, 1981: 73). Sin embargo, cabe señalar que en esta ocasión el uso de la "cuchara de palo" tendría un objetivo muy específico. Representando esta última, de hecho, una herramienta típica de oficios humildes, el sentido queda claro: la clase obrera, a través de la cuchara de palo, ejerce su propio dominio cruel, reproduciendo una dinámica violenta similar a la que la élite económica siempre ha ejercido sobre ella. Dentro de tal análisis, entonces, la acción del rey de Harlem se debe concebir como resultado de una crisis de valores por parte de la comunidad afroamericana, determinada necesariamente por el degradado contexto urbano. Además, resulta interesante establecer una comparación distintiva entre *El rey de Harlem* y *Danza de la muerte*: mientras en la primera, como se ha observado, los objetos dominados son los cocodrilos y los monos, en la segunda composición se asiste a un apocalíptico derrocamiento, a la subversión del orden vigente. El poeta, de hecho, supone un escenario donde el mundo natural se apodera del espacio urbano neoyorquino para afirmarse como poder primario sobre las tradicionales estructuras de dominación humana ("Que ya las cobras silbarán por los últimos pisos/ que ya las ortigas estremecerán patios y terrazas" (pág. 133)). Pues bien, en *El rey de Harlem* no se considera este escenario revolucionario y lo que resulta, por ende, es una condición de angustia generalizada donde la identidad original se encuentra aplastada por una civilización con valores decadentes:

> Los negros lloraban confundidos
> entre paraguas y soles de oro; (Pág. 120)

Bajo un sol antinatural, "de oro", y entre paraguas, "objectos industriales que están esparcidos en el barrio de Harlem" (Avome Mba, 2008: 154), los negros se encuentran enajenados y confundidos en un mundo que ya no le pertenece, industrializado en detrimento de la pureza natural donde "llegaban los tanques de agua podrida". Pues bien, frente a esta situación, el poeta declara:

> "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". (Pág. 119)

Así como:

> "Es preciso matar al rubio vendedor de aguardiente,
> a todos los amigos de la manzana y de la arena;
> y es necesario dar con los puños cerrados
> y las pequeñas judías que tiemblan llenas de burbujas,

para que el rey de Harlem cante con su muchedumbre,
para que los cocodrilos duerman en largas filas,
bajo el amianto de la luna,
y para que nadie dude la infinita belleza
de los plumeros, los ralladores, los cobres y las cacerolas de las cocinas". (pág. 119)

De estos versos se comprende claramente la solución que el poeta proporciona para que los negros alcancen su libertad: para regresar al "perfume de pulmón" es necesario "cruzar los puentes", es decir, alejarse del sistema social actual y ponerse "contra la bárbara represión económica y mental del colonialista blanco" (Ortega, 1977: 413) matando "al rubio vendedor de aguardiente". Entonces, el poeta está subrayando la fuerte necesidad de acción de la comunidad afroamericana para que se restaure un nuevo orden natural, "para que el rey de Harlem cante con su muchedumbre/ para que los cocodrilos duerman en largas filas/ bajo el amianto de la luna", una luna que, para García Posada (1981: 123) se convierte aquí en destruidora de los enemigos de los negros. Resulta sumamente necesario que los negros, los quien viven de humildes oficios ("cocineros", "camareros", y "los que limpian con la lengua/ las heridas de los millonarios") se levanten con la misma voluntad del "mascarón" en la *Danza de la muerte*, es decir, para una revolución del proletariado que restablezca un orden ya no fundado en el dinero ("que ya la Bolsa será una pirámide de musgo"), sino en valores auténticos y naturales desconocidos a la Nueva York moderna. "Este negro, el hombre, dominando la naturaleza exterior y la propia, podrá, finalmente, crear una nueva realidad que no sea reductible a la simple realidad natural" donde resulta fundamental "la reivindicación de la elementalidad vital, exaltación de lo primitivo en contacto con los objetos cotidianos en los que el hombre se reconoce" (Ortega, 1977: 413).

Para Lorca "¡Hay que huir!", y por esta razón "el poeta pide a los negros que no busquen la fisura del muro que separa Harlem del mundo blanco:

"No busquéis, negros, su grieta
para hallar la máscara infinita.
Buscad el gran sol del centro
hechos una piña zumbadora". (Pág. 123)

El poeta exhorta una vez más "al olvido del refugio que le ofrece el degradado pasado" (Ortega, 1977: 415), en vez, anima a los negros a "busc[ar] el gran sol del centro", la fuerza revitalizante que se halla en el profundo de su propia voluntad, un emblema de la naturaleza que se impone sobre la "mecánica civilización" dominada por la ciencia sin raíces. En particular, el poeta identifica tal fuerza en "el sol que destruye números y no ha cruzado nunca un sueño". El sentimiento de gran solidaridad que Lorca muestra hacia los negros de "los ojos oprimidos" y de la "sangre estremecida" se desprende

claramente en el dolor que él mismo siente en ver una comunidad agotada por la explotación capitalista, perpetrada por "un gentío de trajes sin cabeza":

> "¡Ay, Harlem disfrazada!
> ¡Ay, Harlem, ¡amenazada por un gentío de trajes sin cabeza!" (Pág. 123)

Como bien comenta García Posada (1977: 74) "*El rey de Harlem* es una llamada a la 'negritud', a la recuperación plenas de las señas de la identidad. Una llamada angustiada, porque el lúcido poeta, lejos de las simplificaciones populistas de la 'poesía social', no oculta las dificultades que encierra la convocatoria". Además, si bien el poeta es consciente que no existe un verdadero "paraíso", su exhortación a los negros para que huyan del mundo materialista está plausible dentro de la condición en la que ellos reconozcan su proprio valor y dejen atrás el sufrimiento que los blancos le han provocado. Parece que esta posibilidad podría hacerse realidad, precisamente, como se ha mencionado al principio "porque creen, porque esperan, porque cantan y porque tienen una exquisita pereza religiosa que los salva de todos sus peligrosos afanes actuales" (García Lorca, 1976).
Por esta razón, *Son de negros en Cuba*, última composición de *Poeta en Nueva York* contenida en *El poeta llega a La Habana*, representa un momento -simbólico, para mí, que sea final- de emancipación de la comunidad afroamericana. Junto con la naturaleza típica, el baile y la música del Son, Cuba se convierte en emblema de la autenticidad de la vida, donde los negros -así como la entera comunidad racializada- logran finalmente encontrar su propia dimensión ideal, en armonía con la naturaleza y alejarse de la angustia del mundo moderno. Por lo tanto, Cuba se configuraría como la "Andalucía mundial" (García Posada, 1981: 75) en la visión de Lorca, es decir, un lugar donde tanto los sujetos subalternizados como la interioridad del poeta pueden reunirse con un equilibrio liberador, una paz compartida.

Referencias bibliográficas:

-Alfani, Guido; Amatori, Franco; Colli, Andrea; Conca Messina, Silvia A.; Podestà, Gianluca; Romani, Marina; Segreto, Luciano (a cura di, 2017): *Il mondo globale. Una storia economica,* Torino: G. Giappichelli Editore.

-Alonso Valero, Encarna (2005): *No preguntarme nada. Variaciones sobre tema lorquiano*, Granada: Editorial Atrio.

-Alonso Valero, Encarna (2013): "*Poeta en Nueva York*: el apocalipsis y la gran ciudad", en *Amaltea*, *Revista de mitocrítica*, Vol. 5, págs. 1-11.

-Avome Mba, Gisèle (2008): "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, págs. 149-161.

-Balakian, Anna Elizabeth (1959): *Surrealism: the road to the absolute*, New York: Noonday Press.

-Castro, Elena (2008): *La subversión del espacio poético en el surrealismo español*, Madrid: Visor.

-Díaz-Plaja, Guillermo (1968): *Federico García Lorca. Su obra e influencia en la poesía española,* Madrid: Colección Austral.

-García Lorca, Federico (1940): *Poeta en Nueva York*, Madrid: Ediciones Cátedra, de María Clementa Millán.

-García Lorca, Federico (1978): *Poeta en Nueva York*, Londres: Grant y Cutler.

-García Posada, Miguel (1981): Lorca: interpretación de *Poeta en Nueva York*, Madrid: Akal Universitaria.

-García Lorca, Federico (2007): *Gioco e teoria del duende*, Milano: Adelphi.

-García Lorca, Federico (2021): *De viva voz. Conferencias y alocuciones*, Barcelona: Debolsillo (edición de Víctor Fernández y Jesús Ortega).

- García Lorca (2023): *Poema del Cante Jondo-Romancero Gitano*, Madrid: Ediciones Cátedra de Allen Josephs y Juan Caballero.

-Gil, Ildefonso-Manuel (1973): *Federico García Lorca. El escritor y la crítica*, Madrid: Taurus Ediciones.

-Huélamo Kosma, Julio (1998): "El teatro imposible de García Lorca. Estudio sobre *El Público*", en *Notas: Reseñas iberoamericanas. Literatura, sociedad, historia*, n.2, págs.65-67.

-Kalenić Ramšac, Branka (2001): "El surrealismo de la poesía lorquiana y su interpretación", en *Verba hispánica*, IX, págs. 73-81.

-Katona, Eszter (2015): "Nueva York en un Poeta", en *Colindancias*, *Revista de la Red de Hispanistas de Europa Central*, Vol. 6, págs. 117-135.

-Llera, José Antonio (2011): "Texto, contexto e intertexto en Paisaje de la multitud que vomita (Anochecer de Coney Island), de Federico García Lorca", en *Anuario de Literatura comparada*, vol. 1, págs. 185-219.

-López Fernández de Lascoiti, Enrique (2009): "Crack de 1929: Causas, desarrollo y consecuencias" in *Revista Internacional del Mundo Económico y del Derecho*, I, págs. 1-16

-Menéndez Rivero, Yam-Nick (2016): "Aspectos surrealistas en *Poeta en Nueva York*", en *Islas*, LVIII, 183, págs. 226-240.

-Millán, María Clementa (1986): "*El Público*, de García Lorca: obra de hoy", en *Cuadernos Hispanoamericanos. Homenajes a García Lorca*, I, núm. 433-434, págs. 399-407.

-Morelli, Gabriele (2021): *La cultura spagnola del Novecento. Storia, letteratura, arti, cinema*, Roma: Carocci Editore.

-Ortega, José (1977): García Lorca, poeta social: *Los negros* (de "Poeta en Nueva York"), en *Cuadernos Hispanoamericanos*, n. 320-321, págs. 407-419.

-Rubio, Antonio Daniel Juan (2010): "Ecos de la época del jazz en los Estados Unidos" en *Revista Electrónica de estudios filológicos*, XX.

-Torres Barrados, Cristina (2013), "Lorca y *Poeta en Nueva York*. Amor y muerte de un poeta", en *Alcántara*, 78, págs. 141-165.

-Torres de la Rosa, Danaé (2011): "Percepción e imagen: la presencia infantil en *Poeta en Nueva York*", en *Signos Literarios*, XIII, págs. 73-101.

Resumen en italiano

Tra la produzione letteraria di Federico García Lorca*, Poeta en Nueva York* si distingue per la sua grande rilevanza sociale, così come per la sua innovazione a livello stilistico. *Poeta en Nueva York*, infatti, offre una amplia varietà tematica che spazia da una incisiva critica contro il capitalismo e la conseguente condizione disumanizzante, a una lucida denuncia della marginalizzazione sociale e razziale che struttura solidamente l'intero tessuto newyorkese.

Uno degli aspetti che riesce a conferire maggiore autenticità all'opera è rappresentato dal fatto che il lato oggettivo rappresentato nell'opera si intreccia costantemente con l'interiorità del poeta, creando così una visione poliedrica e più intima del panorama descritto. Tuttavia, nonostante si tratti di un aspetto estremamente rilevante per una puntuale analisi del testo -in quanto rafforza le sensazioni negative evocate dalla realtà raffigurata- la presente ricerca non mira a investigare gli stati d'animo del poeta, né tanto meno vuole approfondire gli eventi della sua vita privata che potrebbero collegarsi al contesto di alcune poesie della raccolta. Occorre aggiungere che, come si è già menzionato, *Poeta en Nueva York* presenta indubbiamente un'innovazione rispetto alla precedente produzione del poeta, in quanto si configura come opera surrealista sia nella struttura che nei simboli. Si vedrà quindi, come le tecniche stilistiche utilizzate dal poeta andranno a conferire una potente forza espressiva, intensificando la carica emotiva del lettore, il quale, spesso si troverà di fronte a immagini crude e di grande impatto. In particolare, i simboli e le metafore surrealiste servirebbero per accentuare il senso di alienazione nel contesto di un progresso innaturale, così come "scomodare" i lettori affinché riflettano attentamente sui temi trattati.

Dunque, in questa tesi verrà proposta una analisi di numerose composizioni, selezionate sulla base di uno scopo specifico, ovvero, l'esplorazione del tema dell'alienazione individuale nella metropoli americana, ma anche l'universalizzazione del dolore delle categorie "subalternizzate" da un sistema capitalista che prioritizza il guadagno prima del benessere sociale e dell'eguaglianza degli individui. Inoltre, la mia ricerca vuole concentrarsi sui temi della morte e della violenza, che sono due elementi da concepirsi sia in forma fisica che in forma morale e che ricorrono frequentemente all'interno dell'opera con il fine di riflettere una condizione di ingiustizia e di esistenziale angoscia.

In primo luogo, sarebbe fondamentale contestualizzare il panorama storico e sociale in cui *Poeta en Nueva York* affonda le sue radici, così come sarebbe utile esporre -seppur genericamente- la traiettoria artistica di Lorca negli anni precedenti la stesura del poema newyorkese, con il fine di conoscere la sua evoluzione e le varie influenze. Più dettagliatamente, la prima parte del capitolo 1 presenta al lettore il contesto storico sociale al momento dell'arrivo del poeta a New York nel 1929. Questo momento coincide con uno dei periodi più bassi della storia economica statunitense, ossia l'inizio della Gran Depressione, provocata dalla caduta della borsa di Wall Street, il più grande mercato di

valori del mondo di allora. Questo evento sfociò presto in una situazione di crisi economica e sociale generalizzata, creando gravi problematiche dalle soluzioni inaccessibili, tanto a livello nazionale quanto a livello internazionale. Le disuguaglianze sociali aumentarono e la disoccupazione crebbe in maniera esponenziale, segnando un trauma duraturo nella società newyorkese. Tuttavia, gli anni precedenti -i "ruggenti" anni '20- furono segnati da un'apparente crescita economica, oltre che da un benessere sociale generalizzato, entrambi caratterizzati da numerose trasformazioni e innovazioni nel campo commerciale -della produzione, nello specifico, con il fordismo e il taylorismo- e in quello culturale, in cui il Jazz si convertì in uno degli emblemi fondamentali degli anni '20. Parallelamente a tali fenomeni di cambio radicale, nacque una forte tendenza consumista che diede luogo alla prima vera società di massa il quale, nel tempo, sviluppò una forma di capitalismo sempre più squilibrata. Saranno proprio alcuni fattori di squilibrio economico e finanziario (facile accesso al credito, speculazione sregolata e sovrapproduzione) che provocheranno l'irrimediabile caduta della Borsa di Wall Street. Ebbene, ciò che si è appena descritto è il precario contesto che costituisce lo sfondo del poema newyorkese, e per questo è un essenziale elemento di analisi.

Successivamente (nel capitolo 1.2) l'intenzione sarà quella di ricostruire la traiettoria artistica di Lorca con l'obiettivo di collocare le sue opere in diverse dimensioni -temporali e soprattutto tematiche-. Si menzioneranno quindi gli scritti giovanili (*Impresiones y Paisaje* de 1918, per esempio), caratterizzati da una semplicità espressiva e tratti che potrebbero definirsi neoromantici, i quali non hanno nulla a che vedere con l'opera analizzata nella tesi. Si procederà poi con un'esplorazione panoramica della tematica del folklore andaluso, del "gitanismo" e della materia "duèndica", elementi chiavi della produzione lorquiana sotto i quali si svilupperanno due capisaldi poetici, ovvero *Romancero Girano* (1927) e *Poema del Cante Jondo* (1931). Successivamente verrà citata l'opera teatrale di Lorca, oggetto di una significativa trasformazione: da una visione di teatro impregnata sul romanticismo e il lirismo (*Mariana Pineda* (1927)), a una significativamente diversa nel corso del tempo, di carattere surrealista che ribalta i canoni tradizionali per dare spazio ad una nuova libertà tematica e per esplorare l'interiorità umana (*Así que pasen cinco años* (1931) y *El público* (1976)). Risulta inoltre fondamentale, per il loro impegno sociale, citare le tragedie rurali, tra cui *Bodas de Sangre* (1933), *Yerma* (1934) e *La casa de Bernarda Alba* (1945): in esse, infatti, il poeta affronta alcune delle tematiche sociali dell'epoca, dimostrando così una profonda sensibilità verso le ingiustizie. Dopodiché, mi soffermerò sul periodo avanguardista di Lorca, caratterizzato dallo stimolo di nuove influenze intellettuali della Residencia de estudiantes a Madrid e principalmente da Salvador Dalí e Luís Buñuel, figure fondamentali per l'avvicinamento del poeta al mondo surrealista. Quindi, uno degli obiettivi è di comprendere la graduale trasformazione poetica che si allontana dal tradizionale per includere nuove strutture di carattere avanguardista.

Nel capitolo 1.3, invece, si rivolgerà una particolare attenzione alle tecniche surrealiste presenti in *Poeta en Nueva York*, oltre che a come queste verranno utilizzate per affrontare il tema dell'alienazione, della violenza e della morte. Infatti, come è già stato indicato, si vedrà come i simboli e le metafore espressioniste serviranno per accentuare i sentimenti negativi trasmessi dal poeta all'interno dell'opera.

Successivamente all'introduzione del contesto in cui si colloca l'opera, quindi, i capitoli 2 e 3 si focalizzeranno sulla vera e propria analisi delle poesie, considerando però, prima di tutto, una tematica sulla quale sviluppare questa. In particolare, il capitolo 2 prende in considerazione -come suggerisce il titolo- le immagini di morte e di violenza come metafora della annichilazione dell'essere umano sotto un sistema disumanizzante. Quindi, dall'inizio si notano subito le prime spontanee impressioni del "viajero", così come la rappresentazione negativa del paesaggio urbano grazie a tre opere chiavi in questo senso, quali *Vuelta de paseo*, *Ciudad sin sueño (Nocturno del Brooklyn Bridge)* e *La aurora*: in particolare, si terranno in considerazione in quanto configurano in forma puntuale la città come uno spazio freddo e ostile all'individuo, al quale il sistema cancella la purezza e l'autenticità naturale. Come si vedrà, Lorca utilizza i termini "Geometria y angustia" per descrivere l'ambiente che lo circonda, stabilendo così una relazione tra il contesto esterno e il suo stato d'animo. Oltre alla dispregiativa descrizione della metropoli -determinata dall'opposizione civilizzazione/natura-, si affronteranno temi come la modernità "senza radici", la desolazione personale e la impossibilità di sognare concepita come impossibilità di uscire da uno schema opprimente, che è precisamente quello di una società che ha dimenticato il proprio valore in favore di un'idea di progresso realizzabile solo a scapito del benessere dell'individuo. Nel capitolo 2.2, invece, lo sguardo si sposta verso un aspetto più esistenziale, ovvero quello della violenza e della inesorabilità della morte. Con "esistenziale", in particolare, si allude alla morte morale e alla decadenza sotto i quali vivono i cittadini di New York. Andando nello specifico, con *Paisaje de la multitud que vomita (Anochecer de Coney Island)* Lorca offre un'immagine frammentata, grottesca e a tratti onirica della realtà urbana dai ritmi frenetici, enfatizzata dal fatto che la folla che cammina per la città viene paragonata a una processione di morte. Le medesime immagini violente si incontreranno in *Danza de la muerte*, poesia attraverso la quale, con toni profetici, si annuncia l'arrivo di una "morte sociale" imminente, personificata simbolicamente dall'attacco della natura contro un sistema economico spietato. Quindi, verrà fortemente delineata la visione pessimista del poeta della modernità, rappresentata qui come un male onnipresente nel mondo.

Tuttavia, *Poeta en Nueva York* non è solo il poema della morte, bensì è anche un poema di difesa della vita; per questa ragione, nel capitolo 2.3 si prova ad analizzare le strategie che il poeta adotta o immagina in funzione di una possibile fuga dal soffocante presente, una occasione di emancipazione.

Più nel dettaglio, si vedrà come di fronte alla perdita dell'identità individuale, il poeta prova a evocare con nostalgia la dimensione dell'infanzia (in *1910 (Intemredio)*), o ancora, come la morte si trasformerà nel corso del poema; da essere metafora di disumanizzazione personale a essere simbolo di una possibile uscita dalla realtà opprimente (in *Ciudad sin sueño*). Nonostante il tema della fuga dal presente sia estremamente rilevante nel poema, si osserverà che risulta abbastanza complesso individuare se la speranza di fuga possa concretizzarsi realmente; a ogni modo -e senza dubbio-, si riuscirà a trovare una conferma -almeno- marginale alla fine dell'opera, in *Son de negros en Cuba*, dove si percepisce un potente messaggio che invita a vivere la vita con autenticità, valore primo che nella società moderna è stato cancellato.

Infine, il capitolo 3 si concentrerà nell'analisi dei soggetti "subalternizzati" presenti nell'opera, ovvero, i soggetti che vengono sfruttati -sia fisicamente che moralmente- per la loro vulnerabilità naturale, per la loro posizione sociale o addirittura per la loro etnia. In modo specifico, la prima parte affronterà la presenza dell'infanzia (quindi dei bambini) all'interno dell'opera; essi, infatti, si configurano come tradizionale emblema della purezza e della fragilità che ora la corruzione del mondo adulto ha macchiato (*El niño Stanton*, per esempio). Si vedrà quindi come l'infanzia si trasforma nel simbolo del "paradiso perso", enfatizzando l'idea di una realtà presente spersonalizzante e degradante. Il capitolo 3.2, invece, si dedicherà all'aspetto della denuncia sociale, strutturata qui in forma di grido di protesta contro le ingiustizie sociali ed economiche che attanagliano gli individui: attraverso soprattutto l'analisi di *Nueva York (oficina y denuncia)*, si vedrà come il poeta condanna la condizione dei soggetti "subalternizados" nella metropoli, estendendo la sua sensibilità critica verso tutti gli esseri viventi e non -gli animali e l'ambiente-. Dunque, il suo sguardo si dirige alla totalità di chi soffre e non trova speranza nella sua vita; con voce alta Lorca denuncia la violenza sistematica perpetrata a danno dei più deboli.

Dall'altro lato, il capitolo 3 affronterà allo stesso modo il tema della denuncia sociale, però in questa occasione sarà rivolta alla comunità afroamericana di New York. Ancora una volta, si potrà osservare come attraverso due opere chiavi (*Norma y paraíso de los negros* y *El rey de Harlem*) Lorca rappresenta in stile diretto e brutale la condizione degradante sotto il quale la comunità afroamericana è costretta a vivere. Infatti, nell'opera -così come nella realtà dei fatti- questa comunità raffigura il simbolo dell'autenticità, della natura e della resistenza contro le forze capitaliste. Per tale ragione, il tema della marginalizzazione razziale per mani della "società bianca" sarà molto dibattuto da Lorca nell'opera.

Pertanto, l'obiettivo della presente tesi non è tanto quello di stabilire una relazione tra l'opprimente contesto che viene descritto nell'opera con il mondo interiore del poeta, ma piuttosto quello di sottolineare il ruolo di testimone -che quest'ultimo copre- della condizione disumanizzante che

minaccia l'individuo vulnerabile. Attraverso tale funzione, nel particolare, Lorca si incarica di denunciare le storture sociali e ciò lo fa contestualmente con una lucidezza e sensibilità unica. Nella prospettiva di un mondo equilibrato, *Poeta en Nueva York* offre un empatico invito a coloro che soffrono a uscire dal dolore dell'oppressione per abbracciare una vita autentica e slegata dal controllo di un capitalismo alienato.

Allo stesso modo, la genialità dell'opera risiede nel suo carattere estremamente contemporaneo ancora oggi. *Poeta en Nueva York*, difatti, affronta con grande lucidezza tematiche attuali e interroga su questioni di fronte alle quali il mondo del XXI secolo incontra ancora difficoltà a trovarne le soluzioni: lo sfruttamento lavorativo, la marginalizzazione e altre forme di esclusione sociale, le profonde disuguaglianze economiche così come il razzismo e lo stigma di una società che rifiuta la pluralità umana, sono da interpretarsi in questa analisi come l'aberrante prodotto di un progresso inumano. Il dominio della dimensione economica -del capitalismo- su quella umana ha posto le basi per una società che ha perso i suoi più elementari punti di riferimento e si è alienata in favore della promessa di un progresso brillante.

Proprio per questa ragione, quindi, il poema di Lorca trascende il tempo e colloca il lettore di fronte a un invito di riscatto umano, che oggi, più che mai, risulta necessario.