

LORCA Y LOS SENDEROS DE LA GRAN CIUDAD:
ENTRE EL DESASOSIEGO Y LA DENUNCIA.
(UNA APROXIMACIÓN A *POETA EN NUEVA YORK*)

Por *Marta Magdalena Ferreyra*

A MODO DE INTRODUCCIÓN

Pensar la problemática de la gran ciudad de nuestro siglo es emprender una necesaria travesía por las intrincadas avenidas del progreso. En cada esquina hallaremos sugestivas aristas que el tiempo se ha dedicado a pulir hasta dejar entrever los rostros de un inconmensurable esfuerzo: el de la gente, toda la gente que sobrellevó las inclemencias de los cambios. Rostros ocultos, historias que brotan debajo del cemento, entre la escasa tierra de un cantero, en algún barrio o en el céntrico espectáculo del neón. Pensar la ciudad es una tarea que suele producir callejones estrechos y, simultáneamente, nexos que conducen a otros interrogantes, a las preguntas que jamás pierden vigencia y se renuevan en el acto mismo de pensarlas. Allí, en el epicentro, sin poder despojarse del asombro, el hombre sigue siendo la principal cuestión. Su pensamiento enhebra la sin respuesta de todos los tiempos o, mejor dicho, la siempre pregunta: movimiento que debería llevarnos a la reflexión en cada una de las esquinas de un progreso que exhibe el drástico peso de sus fisuras.

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

En el surgimiento de la ciudad industrial el fenómeno de la *muchedumbre* se encuentra imbricado en la concepción de progreso. George Simmel observa, ya desde el inicio de este siglo, cómo la división moderna del trabajo posibilita una dependencia mayor de igual modo que produce la desaparición de la personalidad detrás de sus funciones, pues sólo un lado de ella permanece activo, en tanto que sus otras

partes —fundamentales para la personalidad— se opacan prácticamente en su totalidad¹. Así, la controversia más profunda de la vida moderna es, para Simmel, la resistencia del individuo a ser absorbido por la tecnología. La creciente ciudad industrial se constituye, entonces, en un vertiginoso tránsito hacia un *progreso* que parece no encontrar su medida justa.

La ciudad, como punto de anclaje de lo moderno, se configura en la dimensión donde la historia del hombre es la historia misma de la ciudad. La memoria suele acumularse en archivos para erradicar su peso de las mentes; así, el olvido *oxigena* y el hombre prosigue con su cotidiana tarea de sobrevivencia en pos de emparchar las grietas en el monumento de la *civilización*².

POETA EN NUEVA YORK: UNA ESCRITURA ENTRE LAS GRIETAS DE LA MODERNIDAD

El poemario neoyorquino de Federico García Lorca condensa en la visión crítica de la metrópoli —figura protagónica en el desarrollo económico— el conflicto de la identidad en los espacios sociales del siglo XX. La postura polémica de *Poeta en Nueva York* se materializa mediante la estrategia estética surrealista; de este modo, la deliberada transgresión de la norma lingüística, de los órdenes lógicos del discurso dan espesor a la voz denunciante de un Lorca eminentemente crítico³.

La experiencia urbana neoyorquina tiene como epicentro el choque frontal entre la cultura de un Lorca atravesado por la tradición étnica española, donde cumple un papel protagónico el mundo de los afectos, y las pautas de una gran ciudad, regida por el ímpetu capitalista⁴. Este cruce entre aspectos tan disímiles se asocia a una percepción diferente, desde la cual el poeta interpreta la metrópoli norteamericana. Los modos de sentir/escribir la ciudad están intensamente ligados al factor visual; el espectáculo de una Nueva York deslumbrante en la magnitud de sus construcciones, de sus multitudes, se manifiesta en un entrecruzamiento de imágenes que apelan al espacio sensorial. Ahora bien, la modalidad escritural que habrá de utilizar Lorca para corporizar tal interpretación ha de ser, sin duda, desafiante, perspicaz y, simultáneamente, dramática. Es así que los fascinantes ingredientes surrealistas

¹ George SIMMEL, *Filosofía del dinero* (1900), Madrid: Instituto de Estudios Políticos, 1977.

² El concepto de *civilización* puede analizarse teniendo presente sus dos posibles acepciones: la primera, hace alusión a las conquistas de vida logradas en las ciudades o Estados organizados. En la segunda acepción, el término *civilización* se torna sinónimo de cultura. El concepto también se utiliza de modo más restringido: conquistas externas del hombre, materiales e intelectuales; por otra parte, se reserva el término cultura para las conquistas interiores, sociales, políticas, artísticas, etc. Esta distinción ha originado interesantes especulaciones filosóficas. Para Spengler la *civilización* es la fase decadente de la cultura, cuando ésta se torna estéril, mecánica y repetitiva (problemática desarrollada en *La decadencia de Occidente*, Madrid: Espasa Calpe, 1940). Por otra parte, Weber plantea una distinción analítica entre cultura y *civilización*: difieren en su modo de transferencia. Mientras que la *civilización* se constituye en relación a un orden utilitario y está sujeta a criterios de eficacia; la cultura es el centro de los valores, del estilo, de las ligaduras emocionales y de las aventuras intelectuales («Proceso de sociedad, Proceso de *civilización* y movimiento de cultura» en *Sociología de la historia y de la cultura*, Buenos Aires: Galatea Nueva Visión, 1957).

³ El presente artículo forma parte del proyecto de investigación correspondiente a la Tesis de Maestría en Letras Hispánicas que llevo a cabo en el Centro de Letras Hispаноamericanas, Universidad Nacional de Mar del Plata.

⁴ Edward Timms analiza el efecto que produce el *impacto neoyorquino* en los poetas y artistas que no son nativos, fundamentalmente en quienes provienen de ámbitos rurales o de poblaciones pequeñas. (Ver la Introducción a *Unreal City. Urban experience in modern European literature and art*, Manchester: Manchester University Press, 1995).

entran en la escena poética activados por la *mirada* que descubre, la *mirada* que crea. Estas estrategias escriturales enhebran el trazo de una percepción diferente, nueva; imágenes provocadoras articulan una palabra que acrecienta su campo de significación⁵.

El mundo moderno, ostentoso en su novedad, se corporiza en *Poeta en Nueva York* desde los modos de textualizar la dicotomía que deviene de la dialéctica naturaleza/civilización. Tal oposición, obviamente, se articula con mayor complejidad en el poemario estableciendo múltiples juegos de contrastes, pero existe un movimiento que —básicamente— proviene de una tensión nuclear: vida/muerte.

En la representación del sujeto adquiere vitalidad la tradición artística (exaltada por las posturas surrealistas francesas) donde la figura del poeta se asocia con un rechazo a los órdenes instituidos y a la ciencia como matriz de tal organización⁶.

La construcción de la identidad se elabora desde una dialéctica: *pérdida-búsqueda*. El sujeto se instala como centro de una tensión que se relaciona con un estado de inacabamiento (asociado a lo ininteligible de su búsqueda): «Esta mirada mía fue mía, pero ya no es mía,/ esta mirada que tiembla desnuda por el alcohol/ y despide barcos increíbles/ por las anémonas de los muelles» («Paisaje de la multitud que vomita (Anochecer en Coney Island)», 144)⁷. La «mirada» (como medio de captación de lo exterior y base para la construcción del sujeto) está signada por la destrucción, por la pérdida de la identidad y la lucha por recuperarla.

En numerosos poemas, el sujeto de *Poeta en Nueva York*, diluido aparentemente en lo impersonal o enmascarado tras la nominación de los objetos, se debate en una «crisis» entre la expresión de su *ego* y el ocultamiento. Esta «crisis» se constituye, germinalmente, desde la tensión entre *vida* y *muerte* y abre cauces de sentido que enlazan la problemática de la pérdida, la soledad, la búsqueda de lo que parece estar siempre ocultándose. Es dentro de estos ejes de conflicto donde se constituye el sujeto, médula de la «crisis de la enunciación» en el discurso surrealista de un poemario que textualiza el desconcierto de la metrópoli del occidente moderno:

Se quedaron solos.
Aguardaban la velocidad de las últimas bicicletas.
Se quedaron solas.
Esperaban la muerte de un niño en velero japonés.
Se quedaron solos y solas,
soñando con los picos abiertos de los pájaros agonizantes,

⁵ En relación a la construcción de las imágenes «irracionales» y metáforas surrealistas Antonio Monegal analiza esta cuestión señalando que «aproximarse a lo conocido permite que se rastreen las conexiones, pero cuanto más escapa la realidad a redescubrir al territorio cartografiado por la razón, los hilos que unen la metáfora a un referente se adelgazan hasta llegar a romperse. Karsten Harris comenta que en cierto tipo de metáforas la colisión semántica debilita o rompe la función referencial del lenguaje, favoreciendo la función poética. Al abrirse la brecha nos vemos obligados a reconocer la distancia que separa las palabras de las cosas (...). Lo indecible es entonces evocado por los silencios que dejan las palabras entre sí, por las brechas en el sentido (...)». (63-64)

⁶ Lo señalado por Walter Benjamin acerca de la relación de Charles Baudelaire con la ciudad moderna ofrece un importante acceso al tema de la poesía urbana. El vínculo conflicto aparece como un cimiento sobre el cual pueden pensarse a las poéticas posteriores que tiene esta problemática como núcleo significativo. Según Walter Benjamin en Baudelaire se articulan dos tipos de experiencias en relación a la ciudad: la hostil del mundo industrial y la verdadera experiencia, la del poeta filósofo.

⁷ Para este artículo se ha utilizado la siguiente edición: Federico GARCÍA LORCA, *Poeta en Nueva York*, Madrid: Cátedra, 1991.

con el agudo quitasol que pincha
 al sapo recién aplastado,
 bajo un silencio con mil orejas
 y diminutas bocas de agua
 en los desfiladeros que resisten
 el ataque violento de la luna.

.....
 («Paisaje de la multitud que orina (Nocturno en Battery Place)», 145)

La *destrucción*, en los poemas neoyorquinos de Lorca, se expande, involucrando los diferentes niveles de existencia; de este modo, el sujeto es el primer eslabón — de una numerosa cadena de diversos elementos— que *sufre* el deterioro de su espacio vital. Por lo tanto, tiende a replegarse. Asume la «crisis» desde la zona de la mirada, constituyéndose en testigo activo, en víctima que denuncia.

El sujeto retrocede ante el avance de la «muerte», su ego se altera, sufre la transmutación que provoca el asedio: queda reducido a una mirada. En el poema «Paisaje de la multitud que orina (Nocturno en Battery Place)» la representación del mundo urbano perturba a un yo que se convierte en ojo, en punto de partido para la focalización de una Nueva York que va desde Wall Street hasta los arrabales. La mirada es la que construye el mundo neoyorquino desde la crítica, desde la exaltación de la muerte como recurso para representar los signos de la gran urbe: «No importa que el niño calle cuando le claven el último alfiler./ No importa la derrota de la brisa en la corola del algodón./ Porque hay un mundo de la muerte con marineros definitivos/ que se asomarán a los arcos y os helarán por detrás de los árboles», 145.

En el poema «El rey de Harlem» el repliegue del sujeto y la utilización de la tercera persona determinan un proceso de objetivación: el yo no participa de los enunciados ni señala un destinatario. Así, «los negros»⁸ no funcionan ni como locutores ni como alocutarios. Si bien la persona que posee la primacía es la tercera, la irrupción de la segunda y, por último, la primera instaura una organización interactancial; una dinámica en la configuración discursiva que se aleja de la *construcción egocéntrica*, pero que no cierra la participación del yo, que opera como una pieza más en el juego de las significaciones. Actúa como receptor del «rumor» de Harlem, su actitud pasiva se constituye como una instancia subjetiva que no se aleja del centro de referencia conformado por los «negros». Procura enmascarar su rol de emisor para operar como receptor que se solidariza con las situaciones enunciadas. De este modo, el sujeto que se repliega cede espacio para la manifestación del «mundo» de la marginalidad⁹.

Vemos, por lo tanto, cómo la problemática de la identidad posee una correspondencia con la problemática social. La carencia, la orfandad, lo incompleto conforman los aspectos centrales —junto con la marginalidad y la devastación del medio ambiente— que focaliza la «mirada» lorquiana. A medida que los ámbitos urbanos fundan la hegemonía de sus significaciones las dimensiones vitales sufren diversos

⁸ La segunda parte del poemario se denomina «Los negros». Contiene tres poemas («Norma y paraíso de los negros», «El rey del Harlem» e «Iglesia abandonada (Balada de la Gran Guerra)»).

⁹ Guillermo DÍAZ PLAJA («Poeta en Nueva York» en *Federico García Lorca*, Madrid: Austral, 1968) ve en la presencia de lo «negro» la valoración de «la gran fuerza biológica y oprimida». En cuanto a la «Oda al rey del Harlem» subraya el tránsito hacia el «superrealismo» revolucionario que viene señalando, en general, por el conjunto de obras neoyorquinas del poeta. (178)

tipos de alteraciones. Grandes construcciones reemplazarán las áreas forestadas. El cemento avanzará en su tarea de revestir el suelo sobre el cual se alza la civilización. Por lo tanto, el espacio del sujeto es una zona siempre en peligro de derrumbe. La construcción de una sobrevivencia parece constituirse en un hábito de la cotidianidad. La inestabilidad es el punto de flexión de las significaciones dentro de los mecanismos de una urbe que crece descontroladamente tras la promesa (o fantasía) de un progreso indefinido.

Por otra parte, la configuración del destinatario puede asociarse a la idea de un *otro* que se encuentra compartiendo la circunstancia urbana, padeciendo los mismos *asedios*. La creación del tú está ligada a cada situación en particular: el ámbito define las relaciones, signa el *destino* del *yo* tanto como el del tú. Indudablemente, el espacio establece las reglas de juego; Nueva York, en su dominante esplendor, es el escenario, pero un escenario en donde los actores se extravían — desahuciados o fascinados— entre múltiples decorados, deambulan en la sórdida impresión de un descalabro que los abruma, los perturba y, simultáneamente, los modifica. La relación entre *ciudadanos*, seres habitantes de una modernidad compleja y contradictoria, transcurre entre el paralizante temor por la muerte (la guerra, la enfermedad, el deterioro del medio natural, los diversos peligros de la vida urbana...) y la constante oferta de nuevas posibilidades de actividad. En ese inquietante punto de intersección se sitúa la construcción del destinatario en *Poeta en Nueva York*.

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

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

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

(133-134)

Los verbos detentan un sujeto activo, observador, en búsqueda. Un opositor de la muerte (si entendemos la muerte como un no hacer, como quietud). La búsqueda es entendida como necesidad de vida, de hallazgo de lo preciado perdido (el hijo). Si procuramos bosquejar una contextualización para este poema, no es difícil pensar la situación post Primera Guerra: padres rastreando desesperadamente al hijo desaparecido. Lorca compone la circunstancia «dramática» en el escenario de una iglesia; la exaltación de las significaciones asociadas a lo mortuario ostentan el carácter angustioso de la situación: «Si mi niño hubiera sido un oso! Me envolveré sobre esta lona dura para no sentir el frío de los musgos./ Sé muy bien que me darán una manga o la corbata».

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

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

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

(«Ruina», 190)

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

La capacidad de amar diferencia al sujeto y al destinatario del resto del «mundo». En el poema «Luna y panorama de los insectos (Poema de amor)» la primera persona se presenta desde «mi corazón», en una primera instancia lo hace mediante un potencial y luego a través del tiempo presente —caracterizando su «forma» a partir de una situación condicional—: «Mi corazón tendría la forma de un zapato/ si cada aldea tuviera una sirena» (197). Dentro del mismo campo semántico —construido por «mi corazón»— el sujeto se exhibe desde la exaltación del «amor»: «y mi amor que no es un caballo ni una quemadura,/ criatura de pecho devorado./ ¡Mi

amor!» (198). En la cuarta estrofa —y con una tipografía diferenciada— se produce la intervención del tú —a través de los posesivos—: «Ya cantan, gritan, gimen: Rostro, ¡Tú rostro! Rostro», «Cuida tus pies, amor mío, ¡tus manos!» (198-199). El sujeto incluye al tú mediante la utilización del «nos»; en esta unidad el yo ubica al destinatario en el rol de víctima, ambos se igualan en la inseguridad, presas de la amenaza del medio: «No nos salvan las solitarias en los vidrios (...)», «No nos salva la gente de las zapaterías,/ ni los paisajes que se hacen música al encontrar las llaves oxidadas». *La huida, la persecución, la búsqueda, la pérdida* signan la construcción de las relaciones del sujeto ya sea con el ámbito neoyorquino como con el destinatario.

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

En el poemario neoyorquino, el sujeto alterna entre su «rol de testigo», encubierto en el mundo que denuncia, y el activo rol de la voz que exhorta. Esta alternancia actúa en conexión con el acoso que sufre la «identidad»; el sujeto representa la búsqueda (de lo perdido) pero, simultáneamente, la huida (de los mecanismos represores de la metrópoli). Aspectos que se interrelacionan constantemente, diseñando —de este modo— el «comportamiento» de un yo que «lucha» («yo estaba en la terraza luchando con la luna», 139) junto a «los borrachos de plata, los hombres fríos,/ los que duermen en el cruce de los muslos y llamas duras,/ los que buscan la lombriz en el paisaje de las escaleras,/ los que beben en el banco lágrimas de niñas muertas (...)»; borradas las diferencias, todos hermanados en la «danza de la muerte». La marginalidad los unifica, pero los mantiene ligados al polo de la vida en oposición a un sistema automatizante. El texto construye —desde la contraposición del mundo marginal y el mundo financiero de Wall Street— un símbolo de la alienación: Nueva York. El sujeto actúa, pues, entre dos mundos: a uno, se halla vinculado mediante su condición marginal; al otro, repudia y «denuncia»: «Que ya la Bolsa será una pirámide de musgo./ Que ya vendrán lianas después de los fusiles/ y muy pronto, muy pronto, muy pronto./ ¡Ay, Wall Street!» (141). La «desautomatización», según lo señala Saúl Yurkievich¹⁰, estriba en una acción que se asienta sobre *códigos negativos*. En este caso, la ciudad de Nueva York se erige en la gran «simbolización» de la decadencia no sólo de Estados Unidos, sino del mundo moderno. La utilización de códigos negativos exalta lo dispar, magnifica la muerte como medio de enfatizar el polo ausente (o en peligro, al borde mismo de la desaparición), es decir, la vida.

La creación del espacio urbano está fuertemente enlazada con la configuración de un sujeto que percibe desde el desencanto. Un sujeto que es producto y manifestación de la crisis. Un sujeto que pugna por reconstruir su identidad desvanecida entre las «formas» sin rostro. La *idea de alienación* adquiere diferentes posibilidades de acceso a la problemática del mundo moderno. Dionisio Cañas¹¹

¹⁰ En Saúl YURKIEVICH, *A través de la trama. Sobre las vanguardias literarias y otras concomitancias*, Barcelona: Muchnik, 1984.

¹¹ DIONISIO CAÑAS, *El poeta y la ciudad. Nueva York y los escritores hispánicos*, Madrid: Cátedra, 1994.

caracteriza a la Nueva York de Lorca como «*ciudad-matadero*», tomando como eje al poema «Nueva York (Oficina y denuncia)». La hiperbolización del sacrificio de animales para alimento de las multitudes supone una conexión con el sacrificio del propio hombre en pos de la subsistencia de la ciudad.

Indudablemente, Lorca propone una actitud problematizadora en torno al desarrollo industrial y las promesas de progreso sustentadas en el maquinismo y en la artificialidad de los procesos económicos. *Poeta en Nueva York* articula una perspectiva lúcida que, hoy en día, parece más vigente que nunca; pensemos en esta escritura que alerta sobre los peligros de la industrialización (el desempleo, la contaminación o la alienación, por ejemplo)¹². El incremento dramático de las problemáticas de las grandes urbes fue observada con gesto profético por un Lorca profundamente comprometido con la vida.

¹² Poemas como «Aurora» y «Nueva York (Oficina y denuncia)» sintetizan la visión lorquiana de las diferentes formas de destrucción asociadas a la contaminación en la metrópoli.