

surrealista como forma de revelación de momentos espirituales iluminando las zonas conscientes e inconscientes de la experiencia humana. Quizá en este punto habría que aludir parentéticamente al tema del homosexualismo en Lorca, tema que, junto al de la muerte, constituyen las dos grandes obsesiones literarias del escritor granadino. Ambas obsesiones proceden del deseo de incorporación a lo otro, o integración del yo y las cosas. Esta obsesión literaria, el homosexualismo, podría tener una fundamentación síquica en la persona de este o cualquier otro autor, que en todo caso serviría para reforzar la importancia del problema de la enajenación, ya que el homosexualismo es una variante de éste. Toda tendencia homosexual supone un estado de esquizofrenia que lleva al sujeto a intentar reencontrar una parte perdida de su personalidad. Esta escisión es un factor determinante en *El público*.

El amor en la estética surrealista funciona más como esperanza que como posesión. La cambiante presenteidad caracteriza esos momentos de plenitud en que el objeto amoroso es sustituido inmediatamente por otro (13). Lo importante en el amor no radica en la manera en que se hace, ni en el sexo de los amantes, sino en ese principio vital que ilumina esta relación (14): «Estudiante 2.º: En último caso, ¿es que Romeo y Julieta tienen que ser necesariamente un hombre y una mujer para que la escena del sepulcro se produzca de manera viva y desgarradora?» (1071).

*El público* refleja una evidente preocupación de Lorca por las innovaciones del arte dramático (15). Una de las razones de la rebelión del público es exigir el cumplimiento de la estrecha norma convencional en virtud de la cual quedan perfectamente diferenciados realidad y ficción. El Director (autor), por su parte, defiende un teatro mágico en que la imaginación opere dialécticamente entre

---

me inclino a interpretar ese cuadro como diálogo del amor imposible, más relacionado con los mitos griegos de las metamorfosis que con la estética surrealista.» Martínez Nadal, p. 37.

(13) JULIETA: «Cada vez más gente. Acabarán por invadir mi sepulcro y ocupar mi propia (camita) cama. A mí no me importan las discusiones sobre el amor ni el teatro. Yo lo que quiero es amar.

CABALLO I (*apareciendo*): ¡Amar! (*El caballo trae una espada en la mano*).

JULIETA: Sí. Con el amor que dura sólo un momento». *El público*, ed. de Martínez Nadal, p. 55.

(14) «The surrealist conception is thus perfectly clear in that it refuses the ridiculous explanation of human love by the sexual instinct, in that it affirms that love, far from a vain or mistaken exaltation in the service of the species' interest, as biological amateurs say, possesses a sense, carries a valuable revelation, expresses what Breton, renouncing the materialist vocabulary, calls in *Arcane 17* 'the spiritual life'». Ferdinand Alqué, *The philosophy of surrealism*, trad. de B. Waldrop, Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1965, p. 94.

(15) «El teatro nuevo, avanzado de formas y teoría, es mi mayor preocupación. Nueva York es un sitio único para tomarle el pulso al nuevo arte teatral». Declaraciones de García Lorca, O. C. (1658).

lo real y posible, pudiendo integrar al espectador en el mundo de los personajes. El público participa de la situación emocional entre Romeo y Julieta en tanto en cuanto se guarda cierta distancia estética (16) que mantiene la ilusión poética, pero cuando ésta se rompe las consecuencias son imprevisibles: «Estudiante 4.º: —La actitud del público ha sido detestable. Estudiante 1.º: —Detestable. Un espectador no debe formar nunca parte del drama. Cuando la gente va al acuario no asesina a las serpientes de mar, ni a las ratas de agua, ni a los peces cubiertos de lepra, sino que resbala sobre los cristales sus ojos y aprende. Estudiante 4.º: —Romeo era un hombre de treinta años y Julieta un muchacho de quince. La denuncia del público fue eficaz. Estudiante 2.º: —El director de escena evitó de manera genial que la masa de espectadores se enterase de esto, pero los caballos y la revolución han destruido sus planes» (1075). El descrédito a que Lorca parece someter los postulados de la realidad explica los múltiples puntos de vista adoptados por director, espectador y personajes, perspectivas que sirven para enfatizar la relativización de la realidad.

*Así que pasen cinco años*, pieza escrita en Nueva York entre 1929 y 1930, ha sido considerada por la crítica como una de las mejores muestras de la dramática lorquiana (17). El cuestionamiento del plano fenoménico lleva en esta obra a una valoración del mundo subjetivo y de la temporalidad que engloba los temas del amor y la muerte, dos de las grandes obsesiones del escritor.

Lorca se refiere a esta pieza como «misterio sobre el tiempo» (1687), y es efectivamente la temporalidad el tema que encadena todos los motivos secundarios. La «duración real», el tiempo de la intuición se opone a un mundo objetivo que mecánica, lógicamente, se va desintegrando. La acción parece desarrollarse en la mente del «Joven», personaje cuya timidez e indiferencia ante el devenir del mundo le hacen replegarse sobre sí mismo: «Me molesta que las

---

(16) «It will be suggested that García Lorca, realizing that his type of lyrical theater could not exist unless a certain aesthetic distance were maintained, wrote *El público* to illustrate the damage caused by extreme forms of Pirandellism, to criticize these forms, and then to manifest his rejection of them». Wilma Newberry, «Aesthetic Distance in *El público*». *Hispanic Review*, XXXVII, 1969, p. 280.

(17) «It is possible Lorca's most important single work and, although it has only received grudging attention in the past, the modern theater may soon adopt it as the earliest example of the Spanish prototype of the 'theater of the absurd'», Robert Lima, *The Theater of García Lorca*, New York: Las Americas Publishing Co., 1966, p. 186; «Esta obra es quizá la más acabada muestra de inspiración superrealista derivada escénicamente que se haya producido en el mundo, y, desde luego, drama fundamental en el estilo superrealista del autor». J. Guerrero Zamora: *Historia del teatro contemporáneo*, Barcelona: Juan Flors Editor, I, 1961, p. 85. «Estamos en presencia de uno de los más originales poemas dramáticos del teatro moderno», Martínez Nadal, *op. cit.*, p. 126.

cosas de la calle entren en mi casa» (959); «Todo hacia dentro. Una quemadura» (961).

Los distintos desdoblamientos que sufre el Joven son ejemplo de las múltiples facetas de su personalidad y de la relatividad de todo tipo de acontecer frente a la muerte. El Viejo simboliza el plano de la esperanza fallida («Esperar es creer y vivir», 964) y la inmovilidad como vida en oposición a la movilidad o desgaste en el presente. El donjuanesco Amigo 1.º simboliza el presente, pasión inútil que se agota en sí misma («Ayer hice tres conquistas y como anteayer hice dos y hoy una, pues... resulta... que me quedo sin ninguna porque no tengo tiempo» 967), mientras que el Amigo 2.º personifica la nostalgia del pasado y el sueño que trata de sustraerse a la inexorabilidad del tiempo (988). La Mecnógrafa es el triunfo del amor presente en oposición a la veleidosa actitud de la Novia, «Un puñal, unas tijeras duran siempre, y este pecho mío dura sólo un momento» (977). El Joven, por apatía y fatalismo, deja escapar la posibilidad de establecer una relación amorosa, y al final su dolor proviene no de la proximidad de la muerte, sino de la privación del amor, según sentencia el Jugador 1.º: «Es necesario que usted nos dé su as» (1052). Amor, pues, como búsqueda o forma de unión a esa otredad que supere la alienación («sabes que no me pertenezco», 977) de El Joven: «Sí; porque lo necesito. A buscar» (1030), «Tú no significas nada. Es mi tesoro perdido. Es mi amor sin objeto» (1006).

Esta preocupación, ya presente en *El público*, por el vacío de las formas se patentiza en la frustración de la paternidad: «¿Y si mi hijo no llega?» (1013), dice el Joven, y la Novia, cuando su padre le menciona su abandonado traje de novia en el maniquí, responde: «No me hables de esto. No quiero» (999). Hijo, pues, como una de las posibles formas de perduración que se le ofrece al hombre.

El Joven, más preocupado por el presente que por el pasado o el futuro (1034, 1044) se enfrenta ante la imposibilidad de anular la inquietante presencia de la muerte, que en forma de Gato y Niño aparecen enterrados en el primer acto, para reaparecer posteriormente resucitados, manteniendo así viva la irracionalidad y absurdo de la no existencia. Más que la desaparición física preocupa la ausencia de la vida o el amor, «y no me puedes cerrar la puerta porque vengo mojado por una lluvia de cinco años. Y porque después no hay nada, porque después no puedo amar, porque después se ha acabado todo» (1006).

La obra vanguardista de Lorca en Nueva York surge por la des-

integración y fragmentación de la dimensión subjetiva frente a la caótica dispersión del mundo circundante.

## II

«La impresión de que aquel inmenso mundo no tiene raíz espanta a los pocos días de llegar y comprendéis de manera perfecta cómo el vidente Edgar Poe tuvo que abrazarse a lo misterioso y al hervor cordial de la embriaguez del mundo. Yo, solo y errante, evocaba mi infancia de esta manera.» G. L. (18).

Las maneras como el sujeto lírico se enfrenta con los degradantes y enajenantes aspectos de la realidad se resuelven en su sintético proceso ordenador en cada uno de los poemas que componen *Poeta en Nueva York* (19). La unidad y coherencia de este poema procede del tono totalizador que se otorga a la palabra poética, elemento que configura y ordena el caótico desorden que la civilización anglosajona ha impuesto al entorno físico y espiritual, coherencia simbólica intrínseca en la atemporalidad del poema. La reacción estética supone el enfrentamiento del sujeto (no el poeta, sino ese sujeto poético que, a veces, simboliza la Humanidad) y el cosmos en un proyecto común que tiene como objetivo profundizar en el carácter de las contradicciones de raíz material y espiritual que impiden la adecuación entre sujeto y objeto. Aunque a nivel personal parece que el viaje a Nueva York supone un momento crítico en la vida de García Lorca (20), el contenido de esta obra poética no ha de ser confundido con la biografía síquica del autor. Aunque lo circunstancial sea muy importante en *Poeta en Nueva York*, el poema sobrepasa toda accidentalidad personal. Estéticamente, como el propio poeta declaró, el poemario norteamericano supone una respuesta contra el superficial folklorismo gitano asociado con su poesía (21).

---

(18) «Un poeta en Nueva York», conferencia pronunciada en la Residencia de Señoritas (16-III-1932), recogida en *Poeta en Nueva York* (Barcelona: Lumen, 1966) y en *O. C.*, 18 ed., 1973, tomo I, 1095, 1096.

(19) Citamos por las *Obras completas* (Madrid: Aguilar, 1960).

(20) Angel del Río declara sobre la relación entre los poemas neoyorquinos y el escritor: «estos poemas sólo tendrán coherencia y sentido si los consideramos como el resultado de una triple crisis: una crisis afectiva en la vida del poeta a la que éste constantemente alude en aquellos días sin revelar claramente su naturaleza; una crisis coincidente como resultado de la crisis por la que atraviesa la poesía moderna con la llegada del surrealismo y otros ismos, y finalmente, una crisis profunda, la de la escena americana que el poeta iba a encontrar». Introducción a *Poet in New York* en la traducción de Ben Belitt (New York: Grove Press, 1940), p. xlii. La traducción es nuestra. Habría que apuntar que la crisis estética y social van unidas en el surrealismo, movimiento que busca la positiva realización del hombre extrayéndolo de la alienación social.

(21) «Me va molestando un poco *mi mito* de gitanería. Confunden mi vida y mi carácter. No quiero de ninguna manera. Los gitanos son un tema. Y nada más. Yo podía ser lo mismo poeta de agujas de coser o de paisajes hidráulicos. Además, el gitanismo me da un tono de incultura, de falta de educación y de *poeta salvaje* que tú sabes bien no soy. No quiero»

Sin embargo, *Poeta en Nueva York* no puede considerarse como una ruptura dentro de la estética y cosmovisión del poeta, sino como una profundización de la raíz de la enajenación material y mental del hombre con el mundo y del hombre consigo mismo, enajenación que brutalmente asalta al poeta en su estancia norteamericana desde el verano del 1929 a la primavera de 1930.

En *Poeta en Nueva York* se parte de una realidad inauténtica o impuesta al hombre contra la que el hablante imaginario (22) se rebela y lucha para lograr una totalidad que integre armónicamente hombre y cosas. La alienación del hombre en el mundo norteamericano exige del hablante poético una dialéctica u opción antienajenante que por unión de los contrarios nos va descubriendo a través de los poemas las múltiples variaciones poéticas e ideológicas que estas falsas antinomias presentan. Dialéctico es el método de García Lorca en *Poeta en Nueva York* porque tiende a la unificación y totalización del problema de la realidad histórica (sociedad capitalista) con la actitud conflictiva, ética, del autor (23).

El análisis dialéctico (*legein*: reunir; día; lo separado) en *Poeta en Nueva York* emerge de la necesidad por encontrar la raíz material del fenómeno histórico que regula las relaciones humanas entre el negro y los otros; el negro y la naturaleza; realidad (historia) y ficción (literatura); naturaleza y civilización. Todo el poemario de Nueva York supone un intento por establecer algún tipo de relación —mítica, cordial, etc.—, para rescatar la naturaleza o humanidad liberada, pues la relación estética del hombre con la realidad tiene como fin fundamental la asimilación real de la naturaleza del hombre.

El itinerario por los distintos ciclos del mundo material y espiritual norteamericanos nos va relevando las distintas formas que adoptan las antítesis y las soluciones que el poema va adaptando.

---

que me encasillen. Siento que me van echando cadenas». Carta a Jorge Guillén, 1927, O. C., página 1580, «Esos lectores que echan baba lujuriosa sobre *La casada infiel*, porque sólo han visto en mi romance la sensualidad, se encontrarán defraudados con *Poeta en Nueva York*, que es un libro sobrio en el que la parte social tiene una gran importancia». A. Otero Seco: «Sobre la última Interviú de García Lorca», *La torre*, XII, 1964, pp. 55-63.

(22) Con este término, hablante o sujeto lírico, nos referimos al discurso del ente imaginario siguiendo a F. Martínez Bonatti: «Comprender poesía, es percibir el poema como hablar imaginario. Así entendemos cada vez poesía, y ya que es poesía imagen, y, como tal, es como se la piensa, no es poesía el hablar real del poeta», *La estructura de la obra literaria* (Barcelona: Seix Barral, 1972), p. 167.

(23) Socialmente la obra lorquiana acusa un compromiso con las coordenadas históricas en que se desenvuelve. Políticamente el poeta no era hombre de partido y sobre las relaciones política-literatura es revelador a su actitud en el «Homenaje a Mariana Pineda», recogido en *La Gaceta Literaria* en el número 22, del 15-XI-1927 y 22-X-1927. Giménez Caballero propone que se definan los presentes sobre la ideología del drama lorquiano y Lorca no contesta y recita «Martirio de Santa Olalla», «La casada infiel» y el «Romance de la Guardia Civil española». Igualmente declina la invitación a las preguntas:

1) ¿Debe intervenir la política en la literatura? 2) ¿Siente usted la política? 3) ¿Qué ideas considera usted fundamentales para el porvenir español?

En «Vuelta de paseo», poema incluido en la primera sección de *Poeta en Nueva York*, titulada «Poemas de la soledad en Columbia University», el aislamiento sicosocial constituye el centro situacional desde el que el hablante implícito hace frente a un entorno físico cultural —la ciudad, Nueva York— que lo margina negándole toda posibilidad de integración en el otro, y, por ende, en sí mismo. El poema se inicia y cierra con una acusación lanzada contra ese Dios impasible que permite el «Asesinado por el cielo», muerte pretérita de la que emana un ferviente deseo de ser en este mundo. El yo poético lucha contra esta pasividad en busca de un contenido que unido a la forma otorgue un sentido (identidad) a su existencia, transformando los falsos atributos de la ciudad («entre las formas que van hacia la sierpe / y las formas que buscan el cristal»). La frustración ante la imposibilidad de organizar sintéticamente las contradicciones de la realidad («dejaré crecer mis cabellos») se traduce en una serie de imágenes en las que aparecen contrastados los aspectos vital y aniquilador de la naturaleza o mundo fenoménico («y el agua harapienta de los pies secos»). A pesar de la prioridad de signos negativos, la posibilidad y esperanza del encuentro con la otredad no desaparecen. Este deseo de solidaridad viene marcado por la preposición «con», que, contrapuntísticamente, se opone a la otredad caracterizada por el predominio de las ausencias («Con el árbol de muñones que no canta / y el niño con el blanco rostro de huevo») y el silencio que acompaña a la asfixiante represión «Con todo lo que tiene cansancio sordomudo». El sujeto lírico asume la vivencia del prójimo, y se manifiesta como conciencia integradora en oposición a la enajenante realidad que le rodea. En esta búsqueda de identidad el sujeto lírico que es, a su vez, la del prójimo, descubre su cotidiana enajenación: «Tropezando con mi rostro de cada día». La función inicial de la palabra poética es la de superar esta fragmentación previo reconocimiento de los signos antivitalistas (24). A pesar de la explotación que provoca el «cansancio sordomudo» por los que sistemáticamente han suprimido la libertad («mariposa ahogada en tintero»), el hablante lírico no se resigna y los restantes poemas de esta sección constituyen un esfuerzo de afirmación humana

[24] «Después de haber nombrado los objetos de su visión, puede hablar de ellos, ver las relaciones, y reafirmar su propia identidad y actitud hacia el mundo. Así como la palabra instaura el orden en el caos revelando y definiendo el mundo, así también la palabra da poder al hombre», B. J. Craig: *Lorca's Poet in New York* (Kentucky: The University Press of Kentucky, 1977), p. 14. La traducción es nuestra. «Ed è interessante notare come la poesia trovi un suo equilibrio proprio nell'alternarsi del piano temporali e come la rima quartina esprime di ciò che il poeta non vede allora, rimanga in sostanza sullo stesso livello cronologico dell'ultima, che è invece l'affermazione di quanto Lorca sta vedendo ora.» Piero Menarini: *Poeta en Nueva York di Federico Garcia Lorca* (Firenze: La Nuova Italia, 1975), p. 50.