

«POETA EN NUEVA YORK», ALIENACION SOCIAL Y LIBERTAD POETICA

«El Chrysler Building se defiende al sol con un enorme pico de plata, y puentes, barcos, ferrocarriles y hombres los veo encadenados y sordos, encadenados por un sistema económico cruel al que pronto habrá que cortar el cuello, y sordos por sobra de disciplina y falta de la imprescindible dosis de locura.»

F. G. L.: *Un poeta en Nueva York*

Poeta en Nueva York no supone una ruptura radical con los previos modos poéticos cultivados por García Lorca, sino que forma parte del crecimiento orgánico y biográfico de una obra que en su totalidad responde estilística e ideológicamente a una visión del mundo basada en la crisis del hombre y su entorno. La forma de este poemario emana, como la obra de todo creador, no de un puro afán formalista, sino de la valoración presente de la realidad, realidad que en el contexto norteamericano se concreta en la alienación material y mental del hombre. El objetivo de estos apuntes es señalar los rasgos esenciales que tipifican la dinámica relación entre el contexto americano y la poesía de Lorca.

La puesta en contacto con el caótico y brutal orbe norteamericano de los años de la depresión explica el testimonio surrealista de la desintegración del hombre y su medio, crisis espiritual que provoca una afirmación de la capacidad creadora, imaginativa, como medio de triunfar sobre la falsa apariencia. Esta voluntad creadora de transformar el mundo es un acto social, surrealista, en una sociedad materialista, antipoética. Surrealismo en el poemario neoyorquino como respuesta a un sistema de represión social, sexual y mental; surrealismo como ruptura del pensamiento lógico que crea una libertad interna poética y estimula la creación imaginativa.

La crisis neoyorquina encuentra una dramática profundización en las piezas vanguardistas compuestas por Lorca en esta ciudad—*Un viaje a la Luna*, 1929; *El público*, 1930; *Así que pasen cinco años*, 1929-1930—, obras en las que el poeta lírico va dando paso al dramaturgo, que encuentra en el teatro un instrumento de más amplio alcance comunicativo, social.

La obra de García Lorca constituye un sistema que crece y se desarrolla con las distintas fases de la vida del autor (1). La constante incorporación de técnicas vanguardistas en la obra de este poeta dramático supone un ensanchamiento y profundización de la problemática del hombre y su entorno. Limitándonos a la obra estrictamente no poética habría que insistir en la importancia de la fase americana, período donde se sitúan los mejores, aunque no únicos (2), ejemplos de su producción vanguardista.

La forma en Lorca, como en todo creador, emana no de un puro afán formalista, sino de la valoración presente de su realidad, que en el fondo es un tipo de manifestación ideológica, de acuerdo con la cual el escritor trata de romper todos los moldes creativos del sistema ideológico impuesto. La puesta en contacto con el enajenado y caótico orbe norteamericano de los años de la «depresión» explica el testimonio artístico surrealista de la desintegración del hombre y su medio. Es decir, el sentido de la concepción del mundo lleva a Lorca a una estética que instrumenta tanto la problemática de la enajenación del hombre como las posibles formas de reconciliación con esa realidad de la que ha sido extrañado. *Poeta en Nueva York*, poemario que representa, dentro del ciclo vanguardista, el producto más acabado, está, sin embargo, en íntima relación con las coordenadas ideológico-estéticas del resto de su obra. En este poemario el hablante lírico, partiendo de la soledad a que la violencia externa ha reducido al hombre, progresa dialécticamente hacia el conflicto vital entre el hombre y su objetividad socio-histórica.

La fase surrealista de Lorca, que se extendería aproximadamente de 1928 a 1931, constituye una forma de otorgar estéticamente un sentido al contexto histórico, y está íntimamente relacionada con una serie de factores estético-biográficos: vigencia de los principios vanguardistas formulados en *La deshumanización del arte* (1925),

(1) La experimentación de Lorca, poeta dramático, se remonta a *El maleficio de la mariposa* (1919), obra donde la imaginación poética se enfrenta con los convencionalismos estéticos de su tiempo. Esta obra, cuya representación fue un fracaso, llevaba la advertencia típica que Lorca ponía a las obras más innovadoras de su repertorio: «La comedia que vals a escuchar es humilde e inquietante, comedia rota del que quiere arañar la luna y se araña el corazón» (579).

(2) «Quiero decir que la mera cronología de sus hechos demuestra cómo las obras de inspiración superrealista no se circunscriben al período de una crisis ni son un lapso cerrador entre las canciones, los romances y las tragedias de Lorca. Hacen su primera aparición en 1927, tienen un período ferviente en 1929 y 1930, fecha de *Poeta en Nueva York*, y no terminan aquí, aunque es ahora cuando esta segunda, culta oscilación de su estilo, se fusiona con la primera y popular para producir su más extraordinaria obra poética. Llanto por Ignacio Sánchez Mejías y, más tarde, *Diván del Tamarit*. Juan Guerrero Zamora: *Historia del teatro contemporáneo*, Barcelona. Juan Flors, editor, 1961, I, 83.

celebración del centenario de Góngora (1927); fundación de la revista granadina *Gallo* (1928), colaboración en la revista vanguardista *L'Amic de les Arts* y amistad con Buñuel y Salvador Dalí. Los recursos formales vanguardistas—desrealización, abstraccionismo, esoterismo—nacen de un deseo de restaurar lo humano, auscultando otras zonas de la realidad a fin de superar la raíz de la antinomia subjetivismo-objetivismo, impuesta por la realidad histórica del capitalismo. Esta búsqueda de una nueva estética, motivada por la cambiante imagen que el mundo va descubriendo al artista, está claramente apuntada en los poemas en prosa enviados por Lorca a Sebastián Gasch en 1928 con el siguiente comentario: «Ahí te mando los dos poemas. Yo quisiera que fueran de tu agrado. Responden a mi nueva manera *espiritualista*, emoción pura descarnada, desligada del control lógico; pero ¡ojo!, ¡ojo! con una tremenda lógica poética. No es surrealismo, ¡ojo!, la conciencia más clara los ilumina» (1620) (3). Ambas composiciones reflejan ese modo nuevo de relacionar emoción y objetos de una forma violenta, distorsionada. Los personajes, abstracciones, representados por los números 13 y 22, abren la primera pieza con una nota destructiva: «Cuando pusieron la cabeza cortada sobre la mesa del despacho se rompieron todos los cristales de la ciudad» (4). En «Nadadora sumergida» el anhelo de liberación combina un escepticismo radical sobre la validez del fenómeno inmediato con la fe en los poderes fecundantes del movimiento: «Es preciso romperlo todo para que los dogmas se purifiquen y las normas tengan nuevo temblor. Es preciso que el elefante tenga ojos de perdiz y la perdiz pezuñas de unicornio. Por un abrazo sé todas estas cosas y también por este gran amor que me desgarran el chaleco de seda» (5).

La estancia de García Lorca en Estados Unidos tiene, desde la perspectiva dramática, una especial importancia. El poeta lírico va dando paso en estos años al poeta dramático, quizá por un deseo de profundizar en la problemática humana del violento contexto norteamericano con la multivalente perspectiva y más amplio sistema comunicativo que el teatro le ofrece (6). La fase dramática correspondiente a Nueva York es fundamentalmente experimental y está

(3) El número en paréntesis corresponderá a la 4.ª ed. de las *O. C.*, Aguilar, 1960.

(4) P. 960, vol. I, *O. C.*, Aguilar, 1973.

(5) *Id.*, p. 964.

(6) Frente al «hablante básico único», en la terminología de Martínez Bonati (*La estructura de la obra literaria*), el teatro ofrece, frente a la lírica y la narrativa, una pluralidad de hablantes. Así explica Pedro Salinas la vocación dramática de Lorca: «porque necesitaba organismos artísticos más complejos, más capaces de expresión amplia, para ofrecernos en toda su magnitud esa afirmación de su poesía: la fatalidad dramática del vivir terrenal». *Literatura española, siglo XX*, Madrid, Alianza Editorial, 1970, p. 193.

alejada todavía del objetivo lorquiano de un teatro que «nos permita un contacto más directo con las masas» (1725). Sin embargo es evidente que el contenido y la visión de la producción neoyorquina tiene una clara filiación humanista.

Las soluciones estéticas que Lorca se plantea en torno a la inestabilidad de la condición humana, o sea, entre el hombre y el mundo que no le pertenece, se instrumentan, a veces, por el humor, elemento que permite un distanciamiento estético necesario para patentizar la ridícula e inquietante manera de oponerse a ese orden que ha conducido a la desintegración moral del hombre. La crítica moral del mecanismo mental convencional se evidencia en la breve pieza *El paseo de Buster Keaton* (1928), en la que el impasible «Pamplinas» asesina a sus cuatro hijos en el escenario americano de Filadelfia, ciudad donde «los habitantes ya saben que el viejo poema de la máquina Singer puede circular entre las grandes rosas de los invernaderos, aunque no podrán comprender nunca qué sutilísima diferencia poética existe entre una taza de té caliente y otra taza de té frío» (805). Contra esta civilización utilitaria funciona el mundo de lo maravilloso; pero el destino de Keaton parece marcado por la imposibilidad de todo tipo de rebelión: «Quisiera ser un cisne. Pero no puedo aunque quisiera. Porque, ¿dónde dejaría mi sombrero? ¿Dónde mi cuello de pajarita y mi corbata de moaré? ¡Qué desgracia!» (805-806). Contra la frialdad de una cultura del desperdicio y el hambre («Entre las viejas llantas de goma y bidones de gasolina, un NEGRO come su sombrero de paja» (p. 803), se opone la libertad y cordialidad de la inocente bicicleta: «La bicicleta tiene una sola dimensión. Puede entrar en los libros y tenderse en el horno del pan» (804). Pero al final la bicicleta se escapa y el lector se enfrenta a un absurdo diálogo entre Keaton y una americana, coloquio que se resuelve líricamente mediante la identificación de la protagonista femenina con Eleonora. La extremada enajenación de los personajes se resuelve en lo cómico, elemento que instaura una nueva realidad donde lo utilitario y maravilloso se confunden. Humor también como sistema autodefensivo contra una amenazante realidad, y a la vez humor como contradictoria actitud entre la aparente sumisión y represión de «Pamplinas», que encierran igualmente una oposición contra los efectos de la alienación (7).

(7) Los otros dos diálogos, «La doncella, el marinero y el estudiante» y «La quimera», datan igualmente de 1928. En el primero se apunta el tema de la frustración amorosa y sus consecuencias, tema desarrollado ampliamente en *Así que pasen cinco años*. El surrealismo surge especialmente en las acotaciones antitéticamente opuestas al carácter marcadamente popular del diálogo.

El cinematógrafo (8) ofrece al Lorca surrealista en Nueva York el máximo de posibilidades para expresar la disyunción, no sólo entre el hombre y las cosas, sino entre las partes de las cosas, mediante una instantaneidad que reproduce el curso del pensamiento. La simultaneidad se presentiza en forma de *collage*, sistema que permite dar inéditas dimensiones de lo real. La experimentación de esta técnica se concreta en el guión cinematográfico *Un viaje a la Luna*, escrito en una tarde neoyorquina de 1929 (9). Los 74 cuadros numerados que componen este guión demuestran cómo la sintaxis fílmica es utilizada por Lorca para expresar de forma original novedosos sistemas de asociaciones de elementos heteróclitos que se funden, encadenan o sobrepone en un proceso transformativo. Estas rápidas transmutaciones o sustituciones revelan la necesidad de nuevas alternativas de síntesis exigidas por la permanente destrucción que afecta a la realidad. El rápido movimiento entre las secuencias hace destacar la fuerza de las imágenes-«shocks», que expresan, como en *Poeta en Nueva York*, la violenta (10) distorsión de las formas dentro de un simbolismo plástico que recuerda la bajada a los infiernos del poema neoyorquino: «View of an avenue (Broadway) by night with flashing signs». En un mundo desintegrado, antirrealista, irracional e indigno de ser imitado sólo cuenta la exteriorización de ese sentimiento de impotencia creadora ante una realidad desarticulada de la que sólo se capta el movimiento: «3 Big feet run rapidly, wearing exaggerated, long stockings of white and black 4 A frightened head looks toward a point and fades into a head made of wire with a backgroun of water» (p. 36).

El símbolo recurrente en la escala zoológica de este guión es el pez, como fecundidad o principio vital a lo que todo parece inútilmente dirigirse, quedando sólo al final la discontinuidad rítmica e inarmónica del caos: «27 Everything fades out on a double exposure of snakes, this into crabs, and this into other fish, all rhythmically 29 Within the fish's mouth appears a large design on which two fish leap in agony 30 These are converted into a kaleidoscope in which a hundred fish leap and palpitate in agony» (p. 37). Sin

(8) La segunda parte de la década del veinte conoce el auge del cine surrealista: *Emak bakia* (1926) y *L'Etoile de mer* (1928), de Man Ray; *Anemic cinema* (1925), de Marcel Duchamp; *La perle* (1929), de Georges Hugnet; *Le chien andalou* (1929) y *L'Age d'Or* (1931), de Luis Buñuel y Salvador Dalí.

(9) Citamos por la versión inglesa de Bernice G. Duncan: *Trip to the moon, a filmstrip*, New York: New Directions in Prose and Poetry 1964. La versión española está en manos del artista mejicano Emilio Amero, a quien Lorca conoció en Nueva York.

(10) «Las metamorfosis de las imágenes, el uso de las imágenes chocantes y repulsivas y la yuxtaposición de objetos inverosímiles le sirvieron para planear en "Un viaje a la luna" un poema visual más violento que cuanto hasta aquel momento había expresado.» Virginia Higginbotham, «El viaje de García Lorca a la luna», *Insula*, 254, enero 1967, p. 10.

embargo, la prueba inquietante que enfrenta al hombre con lo precario de su condición es introducida expresionísticamente por una extraña figura: «55 The man with the veins appears, gesturing and making desperate signs and movements that express life; all the men are amazed» (p. 40).

La advertencia que García Lorca hace respecto a la representación de *El público*, obra en cinco cuadros escrita en Nueva York y leída por vez primera en 1930 (11), está, como vamos a ver, plenamente justificada: «En cuanto a la obra, que se titula *El público*, no pretendo estrenarla en Buenos Aires, ni en ninguna parte, pues creo que no hay compañía que se anime a llevarla a escena ni público que la tolere sin indignarse» (1678). Las dificultades de *El público* emanan tanto de la forma estética como del problema existencial, social, inseparable del primero.

El elemento coordinador de *El público* parece ser el amor entre Romeo y Julieta, motivo que configura una serie de dimensiones y posibilidades en torno al problema de la identidad. Amor que no constituye un fin en sí, sino un deseo o tendencia hacia algo fuera de sí, anhelo por alcanzar una unidad inmediata por reconciliación de las partes escindidas. A la disolución del mundo corresponde la desintegración íntima del yo del hombre, que busca una unidad mediante la sucesión de experiencias amorosas, así como la ilogicidad del lenguaje, de acuerdo, al menos, con el lenguaje convencional. *El público* trata de la dificultad (no imposibilidad) de alcanzar una unidad esencial por la contradicción aparente de la personalidad humana. Esto explica las constantes transformaciones que los personajes experimentan: el Hombre I se desdobra en Pámpano y Gonzalo; el Director aparece como Enrique, Cascabel, Guillermina y Arlequín, etc.

El momento total, sintético, se busca por vía cordial, amorosa, de tipo homosexual (Director y Hombre I), heterosexual (Hombre II y Elena), e incluso mixto (caballos blancos y Julieta). Este deseo de posesión erótica es, como se sabe, no sólo búsqueda de un nuevo orden, más liberador, sino autodestrucción en tanto en cuanto supone la ruptura de límites, lo cual explica el carácter sádico de algunas de las relaciones, como las de Cascabel y el Pámpano en el cuadro «Ruina romana» (1056-1057). El fundamento de estas metamorfosis no es sólo formal o instintual (12), sino que obedece a la estética

(11) Para «Ruina romana» y cuadro V citamos por las O. C. (1960). Para el resto de los cuadros de *El público* citamos por la edición de Rafael Martínez Nadal, Oxford: The Dolphin Book Co., 1970.

(12) «Yo, convencido de que el surrealismo en Lorca es más bien forma exterior de que se vale para sondear en los instintos más cultos que ciega aceptación de un credo estético,