



*Vanguardias:  
García Lorca y el surrealismo*

*Poeta en Nueva York*

*Claves de lectura, antología poética y guías de  
comentario de Poeta en Nueva York*

## *Poeta en Nueva York*, Federico García Lorca Claves para su lectura e interpretación

En *Poeta en Nueva York* se funden dos aspectos: 1) **la creación de un mundo simbólico**, en el que se halla representada **la gran metrópoli** moderna como espacio hostil y destructor de los valores humanos y naturales y 2) **la visión personal**, lírica (Pedraza 534 y ss.)

<b>Ejes temáticos de Poeta en Nueva York</b>
--

- **LA ANGUSTIA VITAL**

La voz angustiada sobre la ciudad y su yo íntimo parece ser la dominante en todo el poemario. Millán (82-84) señala que junto a esta voz angustiada reflejo de la situación actual del poeta y de las amargas experiencias pasadas, aparece también una voz libertada, que manifiesta con atrevimiento sus deseos amorosos, y una solidaria, volcada al exterior, a la comprensión de los que sufren y su denuncia ante situaciones no solidarias. Esta última no nace solo del fondo social, como pueda desprenderse de sus denuncias a la ciudad neoyorquina, sino estrechamente ligada a su propia situación como individuo.

- **DENUNCIA DE LAS FUERZAS ENEMIGAS DE LA VIDA, EN UN DOBLE PLANO: EL ONTOLÓGICO Y EL SOCIAL, EL METAFÍSICO Y EL HISTÓRICO.** (Relación con la visión de la Naturaleza y el doble impacto de la ciudad en ella y viceversa: de ahí se deduce el sentimiento trágico)
- **LA SOLEDAD Y LA MUERTE** («Porque estamos solos y nuestro único destino es morir» (García-Posada 65)).

La vivencia de la muerte también se interpreta en un doble sentido: individual y cósmico.

El tema de la vida de los muertos se relaciona al tiempo con la obsesión por el tema de la muerte y con la ponderación intensificadora de la frustración radical que es a sus ojos la vida humana (García-Posada 66).

- **EL TEMA DE LA INFANCIA PERDIDA**

La niñez en esta obra de Lorca es contemplada en la distancia como el único momento en que el amor, el más puro y noble de los impulsos y sentimientos, es posible, ya que será negado en el mundo adulto. Las imágenes de pureza e inocencia chocan con el presente y la ciudad. Continuamente aparecen asociadas imágenes relacionadas con la niñez a otras relacionadas con el abandono y la traición. («Tu infancia en Menton», «(1910) Intermedio»). Igualmente se relaciona

con el mundo natural, precivilizado: la identificación con la naturaleza lo mantiene aún incontaminado (García-Posada 69-70)

▪ **NUEVA YORK: VISIÓN APOCALÍPTICA DE LA CIUDAD. OPOSICIÓN AL MUNDO NATURAL.**

El tema de la ciudad supone la objetivación de la tragedia individual en su dimensión social y colectiva. Para Lorca, Nueva York será su «interpretación personal, abstracción impersonal, sin lugar ni tiempo dentro de aquella ciudad mundo. Un símbolo patético: sufrimiento» (cit. en Millán 71). La visión de la gran urbe (ultraístas y creacionistas de los años 20, en parte el propio Juan Ramón Jiménez y el CIVITAS HOMINUM) es sustituida por una consideración negativa de la metrópolis como mundo adverso para el hombre y destructora de los valores genuinamente humanos (*Manhattan Transfer* de John Dos Passos o *Metrópolis* de Fritz Lang) (Millán 73). Nueva York se convierte en una abstracción que pierde sus características referenciales para ofrecer un ambiente desrealizado y convertirse en el vehículo expresivo del libro como un gran símbolo negativo.

El impacto de la ciudad se relaciona también con la pérdida irremediable de la infancia, la alienación del individuo (pérdida de la identidad), la falta de solidaridad del universo y con la oposición a la naturaleza (es interesante observar y analizar todo el *bestiario* que aparece en la obra en relación con diferentes temas y su relación con la SEMÁNTICA DE LO ROTO, LO MUTILADO). Todo lo natural, lo vivo, se sacrifica en ese medio, convertido en mercancía. Nueva York será sede del pecado y de la muerte (García-Posada 70-71).

La oposición campo/ciudad promovida en la *Conferencia Recital* no se relaciona directamente con el estado anímico y el tema íntimo: en el alejamiento de la ciudad vuelven algunos de los temas más amargos de la obra (Millán 65).

En cuanto a lo social, la oposición civilización / naturaleza es la que enfrenta a blancos y negros. En la visión de la negritud no hay un ensalzamiento igual al proceso del gitanismo en *Romancero gitano*, «aquí no hay –o apenas lo hay– un mundo mítico, sino una raza sin rumbo». (García-Posada 73).

En este sentido, Nueva York se convierte también en el símbolo del capitalismo y en la fuerza opresora en contra de los proletarios y marginados. El crack de 1929 divide dos momentos en la aprehensión de la ciudad (Eisenberg). La civilización ha fracasado; en la «Oda a Walt Whitman», de quien rescata Lorca su planteamiento del amor y su pasión a la naturaleza, la América idílica soñada se ha derrumbado de la misma forma que el ideario amoroso ha sido manchado y escarnecido. (García-Posada 80).

En relación con las imágenes de la ciudad apocalíptica («Danza de la muerte», «La aurora»), interesa en Lorca el TEMA REVOLUCIONARIO (García-Posada 81), la apuesta de una idea poética que trascienda hacia una sociedad desenajada. En este sentido el yo poético torna en *yo profético* en muchos versos de la obra. Aquí la Naturaleza cobra un nuevo protagonismo: esa naturaleza destruida amenaza el núcleo del capitalismo.

### ▪ INQUIETUD RELIGIOSA

Se establece en varios puntos y en distintos momentos del poemario. Hay una visión respetuosa y cristiana de la muerte de Jesús («Crucifixión»); no se cuestiona la generosidad del sacrificio, pero el ejercicio de la Redención torna en fracaso. El holocausto sacrificial no es el medio adecuado para la salvación de los hombres (García-Posada 66). El cristianismo no aporta ya esperanza alguna, es una vieja historia ya agotada, exhausta (García-Posada 83).

La Religión en la obra se manifiesta también íntimamente relacionada con el tema del apocalipsis, la regeneración –o la imposibilidad de esta– y la construcción de un nuevo paraíso mediante la destrucción.

La inquietud religiosa lorquiana se manifiesta aquí también como oposición a la religión institucionalizada, al catolicismo romano. El TEMA PAPISTA (Bodini, cit. en García Posada 76-78) se articula en el libro a través de cuatro fases:

1. «Danza de la muerte»
2. «El rey de Harlem». Identificación de la religión institucionalizada con el mundo blanco; el cristianismo está del lado de los opresores.
3. «Cementerio judío». El destino opuesto de las comunidades judía y cristiana contrasta dolorosamente: los judíos son víctimas, pero también victimarios en la acusación que supone la obra de Lorca.
4. «Grito hacia Roma». Lorca señala al Papa de complicidad con los opresores y de ser responsable del desorden del mundo. Se le acusa de insolidaridad (puede que el poema fuera propiciado por la firma del *Pacto de Letrán* entre Mussolini y Pío XI).

En líneas generales, la crítica a la religión y al catolicismo se inscribe en el tema más amplio de la alienación.

### ▪ EL TORMENTO AMOROSO Y EL AMOR MARTIRIZADO

El tema del amor homosexual pasa de la anécdota a convertirse en el eje de los poemas amorosos de la obra. El poemario es una confesión, denuncia, grito... en primera persona de singular, a diferencia de *Romancero gitano*, donde la identidad del poeta se ocultaba tras la apariencia de otros personajes. Sus vivencias amorosas aparecen con nueva libertad en la obra, con el empleo en su expresión de diferentes perspectivas o puntos de vista (Millán 83). La realización del amor homosexual implica su propia liberación como individuo.

En buena medida es el eje vertebrador de la obra, aunque revestido de otra apariencia (Millán 77). Al fin y al cabo, el eje esencial no es la ciudad neoyorquina, sino la interioridad del protagonista poético (los epígrafes de otros autores son muestra de ello)

En ocasiones se relacionará el amor homosexual con la oposición de la cultura judeocristiana a este amor. En relación con el fruto amoroso, la esterilidad de la relación homosexual encuentra una nueva justificación en el ambiente

angustiado e insoslayable de la ciudad: ¿para qué perpetuar la vida si todo va hacia la muerte? (García-Posada 67).

La vocación terrestre de Lorca tiene asimismo en la temática amorosa un enfoque luminoso: el descubrimiento y confirmación de que el amor es el fundamento de la vida, un amor opuesto a la muerte, como categoría cósmica («Grito hacia Roma», «Oda a Walt Whitman»). El amor también torna en social. Aun así, el amor se entiende como un enorme lamento por la agonía que produce. Cuando se vuelve ausente, deja un hueco que se relaciona con el problema de la identidad. (SEMÁNTICA DE LO HUECO, DE LO VACÍO, DE LO INCONCLUSO).

▪ **TEMA DEL PRINCIPIO DE IDENTIDAD, DE SU CUESTIONABILIDAD.**

La pérdida o definición de la identidad: desorientación interior, pérdida en el marco de la ciudad. El poeta se siente, y así el mundo que lo rodea, como una continua *metamorfosis* («mi rostro distinto de cada día»). La metamorfosis está en relación con la búsqueda que supone *Poeta* dentro de la triple crisis que se manifiesta en ella: personal, literaria y estética. El principio de identidad no pasa de ser un escamoteo de esa implacable metamorfosis que somos (García-Posada 65) de la que no hay salida.

Obviamente se relaciona con el tema de la alienación: *no ser lo que uno debía ser, ser «otro»*. «Esa es una de las claves de su mensaje al mundo negro, de su visión de las criaturas vacías, portadoras solamente de vestidos y de su visión de sí mismo lleno de rostros; de modo que, aun teniendo cierta autonomía, el tema de la *soledad* guarda una relación íntima con este de la alienación» (García Posada 82-83) («Fábula de los tres amigos», «Poema doble del lago Eden»)

\* \* \*

GARCÍA-POSADA, Miguel (1981). *Lorca: Interpretación de Poeta* en Nueva York. Madrid: Akal.

MILLÁN, Clementa (2002). «Introducción» (pp. 11-98). En Federico García Lorca, *Poeta en Nueva York*. Madrid: Cátedra.

PEDRAZA, Felipe y Milagros Rodríguez (2004). «Poeta en Nueva York» (pp. 530-539). En *Manual de literatura española XI. Novecentismo y vanguardia: Líricos*. Pamplona: Cénlit Eds.

PREDMORE, Richard L (1985). *Los poemas neoyorquinos de Federico García Lorca*. Madrid: Taurus.



**Federico García Lorca**  
*Poeta en Nueva York*  
**(1929-1930)**

A BEBÉ Y CARLOS MORLA

*Los poemas de este libro están escritos en la ciudad de Nueva York el año 1929-1930, en que el poeta vivió como estudiante en Columbia University.*

F. G. L.

**I. POEMAS DE LA SOLEDAD EN COLUMBIA UNIVERSITY**

*Furia color de amor  
 amor color de olvido.*  
 LUIS CERNUDA.

**VUELTA DE PASEO**

Asesinado por el cielo,  
 entre las formas que van hacia la sierpe  
 y las formas que buscan el cristal,  
 dejaré crecer mis cabellos.  
 Con el árbol de muñones que no canta  
 y el niño con el blanco rostro de huevo.  
 Con los animalitos de cabeza rota  
 y el agua harapienta de los pies secos.  
 Con todo lo que tiene cansancio sordomudo  
 y mariposa ahogada en el tintero.  
 Tropezando con mi rostro distinto de cada día.  
 ¡Asesinado por el cielo!

## FÁBULA Y RUEDA DE LOS TRES AMIGOS

Enrique,

Emilio,

Lorenzo,

Estaban los tres helados:

Enrique por el mundo de las camas;

Emilio por el mundo de los ojos y las heridas de las manos,

Lorenzo por el mundo de las universidades sin tejados.

Lorenzo,

Emilio,

Enrique,

Estaban los tres quemados:

Lorenzo por el mundo de las hojas y las bolas de billar;

Emilio por el mundo de la sangre y los alfileres blancos,

Enrique por el mundo de los muertos y los periódicos abandonados.

Lorenzo,

Emilio, Enrique, Estaban los tres enterrados:

Lorenzo en un seno de Flora;

Emilio en la, yerta ginebra que se olvida en el vaso,

Enrique en la hormiga, en el mar y en los ojos vacíos de los pájaros.

Lorenzo,

Emilio,

Enrique,

Fueron los tres en mis manos

tres montañas chinas,

tres sombras de caballo,

tres paisajes de nieve y una cabaña de azucenas

por los palomares donde la luna se pone plana bajo el gallo.

Uno

y uno

y uno,

Estaban los tres momificados,

con las moscas del invierno,

con los tinteros que orina el perro y desprecia el vilano,

con la brisa que hiela el corazón de todas las madres,

por los blancos derribos de Júpiter donde meriendan muerte los borrachos.

Tres  
y dos  
y uno,  
Los vi perderse llorando y cantando  
por un huevo de gallina,  
por la noche que enseñaba su esqueleto de tabaco,  
por mi dolor lleno de rostros y punzantes esquirlas de luna,  
por mi alegría de ruedas dentadas y látigos,  
por mi pecho turbado por las palomas,  
por mi muerte desierta con un solo paseante equivocado.  
Yo había matado la quinta luna  
y bebían agua por las fuentes los abanicos y los aplausos.  
Tibia leche encerrada de las recién paridas  
agitaba las rosas con un largo dolor blanco.  
Enrique,  
Emilio,  
Lorenzo.  
Diana es dura,  
pero a veces tiene los pechos nublados.  
Puede la piedra blanca latir en la sangre del ciervo  
y el ciervo puede soñar por los ojos de un caballo.  
Cuando se hundieron las formas puras  
bajo el cri cri de las margaritas,  
comprendí que me habían asesinado.  
Recorrieron los cafés y los cementerios y las iglesias,  
abrieron los toneles y los armarios,  
destrozaron tres esqueletos para arrancar sus dientes de oro.  
Ya no me encontraron.  
¿No me encontraron?  
No. No me encontraron.  
Pero se supo que la sexta luna huyó torrente arriba,  
y que el mar recordó ¡de pronto!  
los nombres de todos sus ahogados.

## TU INFANCIA EN MENTON

*Sí, tu niñez ya fábula de fuentes.*

JORGE GUILLÉN.

Sí, tu niñez ya fábula de fuentes.  
 El tren y la mujer que llena el cielo.  
 Tu soledad esquiva en los hoteles  
 y tu máscara pura de otro signo.  
 Es la niñez del mar y tu silencio  
 donde los sabios vidrios se quebraban.  
 Es tu yerta ignorancia donde estuvo  
 mi torso limitado por el fuego.  
 Norma de amor te di, hombre de Apolo,  
 llanto con ruiseñor enajenado,  
 pero, pasto de ruina, te afilabas  
 para los breves sueños indecisos.  
 Pensamiento de enfrente, luz de ayer,  
 índices y señales del acaso.  
 Tu cintura de arena sin sosiego  
 atiende sólo rastros que no escalan.  
 Pero yo he de buscar por los rincones  
 tu alma tibia sin ti que no te entiende,  
 con el dolor de Apolo detenido  
 con que he roto la máscara que llevas.  
 Allí, león, allí, furia del cielo,  
 te dejaré pacer en mis mejillas;  
 allí, caballo azul de mi locura,  
 pulso de nebulosa y minuterero,  
 he de buscar las piedras de alacranes  
 y los vestidos de tu madre niña,  
 llanto de media noche y paño roto  
 que quitó luna de la sien del muerto.  
 Sí, tu niñez ya fábula de fuentes.  
 Alma extraña de mi hueco de venas,  
 te he de buscar pequeña y sin raíces.  
 ¡Amor de siempre, amor, amor de nunca!  
 ¡Oh, sí! Yo quiero. ¡Amor, amor! Dejadme.  
 No me tapen la boca los que buscan

espigas de Saturno por la nieve  
 o castran animales por un cielo,  
 clínica y selva de la anatomía.  
 Amor, amor, amor Niñez del mar.  
 Tu alma tibia sin ti que no te entiende.  
 Amor, amor, un vuelo de la corza  
 por el pecho sin fin de la blancura.  
 Y tu niñez, amor, y tu niñez.  
 El tren y la mujer que llena el cielo.  
 Ni tú, ni yo, ni el aire, ni las hojas.  
 Sí, tu niñez ya fábula de fuentes.

## II. LOS NEGROS

*Para Ángel del Río.*

### EL REY DE HARLEM

Con una cuchara  
 arrancaba los ojos a los cocodrilos  
 y golpeaba el trasero de los monos.  
 Con una cuchara.  
 Fuego de siempre dormía en los pedernales  
 y los escarabajos borrachos de anís  
 olvidaban el musgo de las aldeas.  
 Aquel viejo cubierto de setas  
 iba al sitio donde lloraban los negros  
 mientras crujía la cuchara del rey  
 y llegaban los tanques de agua podrida.  
 Las rosas huían por los filos  
 de las últimas curvas del aire,  
 y en los montones de azafrán  
 los niños machacaban pequeñas ardillas  
 con un rubor de frenesí manchado.  
 Es preciso cruzar los puentes  
 y llegar al rubor negro  
 para que el perfume de pulmón  
 nos golpee las sienes con su vestido

de caliente piña.

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  
a 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 de la infinita belleza  
de los plumeros, los ralladores, los cobres y las cacerolas de las cocinas.

¡Ay, Harlem! ¡Ay, Harlem! ¡Ay, Harlem!

No hay angustia comparable a tus rojos oprimidos,  
a tu sangre estremecida dentro del eclipse oscuro,  
a tu violencia granate sordomuda en la penumbra,  
a tu gran rey prisionero, con un traje de conserje.

\*

Tenía la noche una hendidura y quietas salamandras de marfil.

Las muchachas americanas

llevaban niños y monedas en el vientre

y los muchachos se desmayaban en la cruz del desperezo.

Ellos son.

Ellos son los que beben el whisky de plata junto a los volcanes  
y tragan pedacitos de corazón por las heladas montañas del oso.

Aquella noche el rey de Harlem con una durísima cuchara  
arrancaba los ojos a los cocodrilos

y golpeaba el trasero de los monos.

Con una cuchara.

Los negros lloraban confundidos

entre paraguas y soles de oro,

los mulatos estiraban gomas, ansiosos de llegar al torso blanco,

y el viento empañaba espejos

y quebraba las venas de los bailarines.

Negros, Negros, Negros, Negros.

La sangre no tiene puertas en vuestra noche boca arriba.

No hay rubor. Sangre furiosa por debajo de las pieles,

viva en la espina del puñal y en el pecho de los paisajes,

bajo las pinzas y las retamas de la celeste luna de cáncer.

Sangre que busca por mil caminos muertas enharinadas y ceniza de nardo,  
 cielos yertos, en declive, donde las colonias de planetas  
 rueden por las playas con los objetos abandonados.

Sangre que mira lenta con el rabo del ojo,  
 hecha de espartos exprimidos, néctares de subterráneos.

Sangre que oxida el alisio descuidado en una huella  
 y disuelve a las mariposas en los cristales de la ventana.

Es la sangre que viene, que vendrá  
 por los tejados y azoteas, por todas partes,  
 para quemar la clorofila de las mujeres rubias,  
 para gemir al pie de las camas ante el insomnio de los lavabos  
 y estrellarse en una aurora de tabaco y bajo amarillo.

Hay que huir,  
 huir por las esquinas y encerrarse en los últimos pisos,  
 porque el tuétano del bosque penetrará por las rendijas  
 para dejar en vuestra carne una leve huella de eclipse  
 y una falsa tristeza de guante desteñido y rosa química.

\*

Es por el silencio sapientísimo  
 cuando los cocineros y los camareros y los que limpian con la lengua  
 las heridas de los millonarios

buscan al rey por las calles o en los ángulos del salitre.

Un viento sur de madera, oblicuo en el negro fango,  
 escupe a las barcas rotas y se clava puntillas en los hombros;  
 un viento sur que lleva

colmillos, girasoles, alfabetos  
 y una pila de Volta con avispa ahogada.

El olvido estaba expresado por tres gotas de tinta sobre el monóculo,  
 el amor por un solo rostro invisible a flor de piedra.

Médulas y corolas componían sobre las nubes  
 un desierto de tallos sin una sola rosa:

\*

A la izquierda, a la derecha, por el sur y por el norte,  
 se levanta el muro impasible  
 para el topo, la aguja del agua.

No busquéis, negros, su grieta  
 para hallar la máscara infinita.

Buscad el gran sol del centro  
 hechos una piña zumbadora.  
 El sol que se desliza por los bosques  
 seguro de no encontrar una ninfa,  
 el sol que destruye números y no ha cruzado nunca un sueño,  
 el tatuado sol que baja por el río  
 y muge seguido de caimanes.  
 Negros, Negros, Negros, Negros.  
 Jamás sierpe, ni cebra, ni mula  
 palidieron al morir.  
 El leñador no sabe cuándo expiran  
 los clamorosos árboles que corta.  
 Aguardad bajo la sombra vegetal de vuestro rey  
 a que cicutas y cardos y ortigas turben postreras azoteas.  
 Entonces, negros, entonces, entonces,  
 podréis besar con frenesí las ruedas de las bicicletas,  
 poner parejas de microscopios en las cuevas de las ardillas  
 y danzar al fin, sin duda, mientras las flores erizadas  
 asesinan a nuestro Moisés casi en los juncos del cielo.  
 ¡Ay, Harlem, disfrazada!  
 ¡Ay, Harlem, amenazada por un gentío de trajes sin cabeza!  
 Me llega tu rumor,  
 me llega tu rumor atravesando troncos y ascensores,  
 a través de láminas grises  
 donde flotan tus automóviles cubiertos de dientes,  
 a través de los caballos muertos y los crímenes diminutos,  
 a través de tu gran rey desesperado  
 cuyas barbas llegan al mar.

**IGLESIA ABANDONADA**  
**(BALADA DE LA GRAN GUERRA)**

Yo tenía un hijo que se llamaba Juan.  
 Yo tenía un hijo.  
 Se perdió por los arcos un viernes de todos los muertos.  
 Lo vi jugar en las últimas escaleras de la misa  
 y echaba un cubito de hojalata en el corazón del sacerdote.

He golpeado los ataúdes. ¡Mi hijo! ¡Mi hijo! ¡Mi hijo!  
Saqué una pata de gallina por detrás de la luna y luego  
comprendí que mi niña era un pez  
por donde se alejan las carretas.  
Yo tenía una niña.  
Yo tenía un pez muerto bajo la ceniza de los incensarios.  
Yo tenía un mar. ¿De qué? ¡Dios mío! ¡Un mar!  
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 cigüena de alcohol  
mondar las negras cabezas de los soldados agonizantes  
y vi las cabañas de goma  
donde giraban las copas llenas de lágrimas.  
En las anémonas del ofertorio te encontraré, ¡corazón mío!,  
cuando el sacerdote levante la mula y el buey con sus fuertes brazos  
para espantar los sapos nocturnos que rondan los helados paisajes del cáliz.  
Yo tenía un hijo que era un gigante,  
pero los muertos son más fuertes y saben devorar pedazos de cielo.  
Si mi niño hubiera sido un oso,  
yo no temería el siglo de los caimanes,  
ni hubiese visto el mar amarrado a los árboles  
para ser fornicado y herido por el tropel de los regimientos.  
¡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;  
pero en el centro de la misa yo romperé el timón y entonces  
vendrá a la piedra la locura de pingüinos y gaviotas  
que harán decir a los que duermen y a los que cantan por las esquinas:  
él tenía un hijo.  
¡Un hijo! ¡Un hijo! ¡Un hijo  
que no era más que suyo. porque era su hijo!  
¡Su hijo! ¡Su hijo! ¡Su hijo!

### III. CALLES Y SUEÑOS

*A Rafael R. Rapún.  
Un pájaro de papel en el pecho  
dice que el tiempo de los besos no ha  
llegado.*

VICENTE ALEIXANDRE.

#### DANZA DE LA MUERTE

*El mascarón, ¡Mirad el mascarón!  
¡Cómo viene del África a New York!*  
Se fueron los árboles de la pimienta,  
Los pequeños botones de fósforo.  
Se fueron los camellos de carne desgarrada  
y los valles de luz que el cisne levantaba con el pico.  
Era el momento de las cosas secas,  
de la espiga en el ojo y el gato laminado,  
del óxido de hierro de los grandes puentes  
y el definitivo silencio del corcho.  
Era la gran reunión de los animales muertos,  
traspasados por las espadas de la luz;  
la alegría eterna del hipopótamo con las pezuñas de ceniza  
y de la gacela con una siempreviva en la garganta.  
En la marchita soledad sin honda  
el abollado mascarón danzaba.  
Medio lado del mundo era de arena,  
mercurio y sol dormido el otro medio.  
*El mascarón. ¡Mirad el mascarón!  
¡Arena, caimán y miedo sobre Nueva York!*  
\*

Desfiladeros de cal aprisionaban un cielo vacío  
donde sonaban las voces de los que mueren bajo el guano.  
Un cielo mondado y puro, idéntico a sí mismo,  
con el bozo y lirio agudo de sus montañas invisibles,  
acabó con los más leves tallitos del canto  
y se fue al diluvio empaquetado de la savia,  
a través del descanso de los últimos desfiles,  
levantando con el rabo pedazos de espejo.

Cuando el chino lloraba en el tejado  
 sin encontrar el desnudo de su mujer  
 y el director del banco observaba el manómetro  
 que mide el cruel silencio de la moneda,  
 el mascarón llegaba a Wall Street.  
 No es extraño para la danza  
 este columbario que pone los ojos amarillos.  
 De la esfinge a la caja de caudales hay un hilo tenso  
 que atraviesa el corazón de todos los niños pobres.  
 El ímpetu primitivo baila con el ímpetu mecánico,  
 ignorantes en su frenesí de la luz original.  
 Porque si la rueda olvida su fórmula,  
 ya puede cantar desnuda con las manadas de caballos;  
 y si una llama quema los helados proyectos,  
 el cielo tendrá que huir ante el tumulto de las ventanas.  
 No es extraño este sitio para la danza, yo lo digo.  
 El mascarón bailará entre columnas de sangre y de números,  
 entre huracanes de oro y gemidos de obreros parados  
 que aullarán, noche oscura, por su tiempo sin luces,  
 ¡oh salvaje Norteamérica! ¡oh impúdica! ¡oh salvaje,  
 tendida en la frontera de la nieve!

*El mascarón. ¡Mirad el mascarón!*

*¡Qué ola de fango y luciérnaga sobre Nueva York!*

\*

Yo estaba en la terraza luchando con la luna.  
 Enjambres de ventanas acribillaban un muslo de la noche.  
 En mis ojos bebían las dulces vacas de los cielos.  
 Y las brisas de largos remos  
 golpeaban los cenicientos cristales de Broadway.  
 La gota de sangre buscaba la luz de la yema del astro  
 para fingir una muerta semilla de manzana.  
 El aire de la llanura, empujado por los pastores,  
 temblaba con un miedo de molusco sin concha.  
 Pero no son los muertos los que bailan,  
 estoy seguro.  
 Los muertos están embebidos, devorando sus propias manos.  
 Son los otros los que bailan con el mascarón y su vihuela;

son los otros, los borrachos de plata, los hombres fríos,  
 los que crecen 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 niña muerta  
 o los que comen por las esquinas diminutas pirámides del alba.

¡Que no baile el Papa!

¡No, que no baile el Papa!

Ni el Rey,

ni el millonario de dientes azules,

ni las bailarinas secas de las catedrales,

ni constructores, ni esmeraldas, ni locos, ni sodomitas.

Sólo este mascarón,

este mascarón de vieja escarlatina,

¡sólo este mascarón!

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!

*El mascarón. ¡Mirad el mascarón!*

*¡Cómo escupe veneno de bosque*

*por la angustia imperfecta de Nueva York!*

(Diciembre, 1929).

### **PAISAJE DE LA MULTITUD QUE VOMITA (ANOCHECER DE CONEY ISLAND)**

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.

Son los cementerios, lo sé, son los cementerios  
y el dolor de las cocinas enterradas bajo la arena,  
son los muertos, los faisanes y las manzanas de otra hora  
los que nos empujan en la garganta.  
Llegaban los rumores de la selva del vómito  
con las mujeres vacías, con niños de cera caliente,  
con árboles fermentados y camareros incansables  
que sirven platos de sal bajo las arpas de la saliva.  
Sin remedio, hijo mío, ¡vomita! No hay remedio.  
No es el vómito de los húsares sobre los pechos de la prostituta,  
ni el vómito del gato que se tragó una rana por descuido.  
Son los muertos que arañan con sus manos de tierra  
las puertas de pedernal donde se pudren nublos y postres.  
La mujer gorda venía delante  
con las gentes de los barcos, de las tabernas y de los jardines.  
El vómito agitaba delicadamente sus tambores  
entre algunas niñas de sangre  
que pedían protección a la luna.  
¡Ay de mí! ¡Ay de mí! ¡Ay de mí!  
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.  
Me defiende con esta mirada  
que mana de las ondas por donde el alba no se atreve  
yo, poeta sin brazos, perdido  
entre la multitud que vomita,  
sin caballo efusivo que corte  
los espesos musgos de mis sienes.  
Pero la mujer gorda seguía delante  
y la gente buscaba las farmacias  
donde el amargo trópico se fija.  
Sólo cuando izaron la bandera y llegaron los primeros canes  
la ciudad entera se agolpó en las barandillas del embarcadero.  
(New York, 29 de diciembre de 1929).

**PAISAJE DE LA MULTITUD QUE ORINA  
(NOCTURNO DE BATTERY PLACE)**

Se quedaron solos:  
 aguardaban la velocidad de las últimas bicicletas.  
 Se quedaron solas:  
 esperaban la muerte de un niño en el velero japonés.  
 Se quedaron solos y solas  
 soñando con los picos abiertos de los pájaros agonizantes,  
 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.  
 Lloraba el niño del velero y se quebraban los corazones  
 angustiados por el testigo y la vigilia de todas las cosas  
 y porque todavía en el suelo celeste de negras huellas  
 gritaban nombres oscuros, salivas y radios de níquel.  
 No importa que el niño calle cuando le clavan el último alfiler,  
 ni 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.  
 Es inútil buscar el recodo  
 donde la noche olvida su viaje  
 y acechar un silencio que no tenga  
 trajes rotos y cáscaras y llanto,  
 porque tan sólo el diminuto banquete de la araña  
 basta para romper el equilibrio de todo el cielo.  
 No hay remedio para el gemido del velero japonés,  
 ni para estas gentes ocultas que tropiezan con las esquinas.  
 El campo se muerde la cola para unir las raíces en un punto  
 y el ovillo busca por la grama su ansia de longitud insatisfecha.  
 ¡La luna! Los policías. ¡Las sirenas de los trasatlánticos!  
 Fachadas de crin, de humo; anémonas, guantes de goma.  
 Todo está roto por la noche,  
 abierta de piernas sobre las terrazas.

Todo está roto por los tibios caños  
 de una terrible fuente silenciosa.  
 ¡Oh gentes! ¡Oh mujercillas! ¡Oh soldados!  
 Será preciso viajar por los ojos de los idiotas,  
 campos libres donde silban mansas cobras deslumbradas,  
 paisajes llenos de sepulcros que producen fresquísimas manzanas,  
 para que venga la luz desmedida  
 que temen los ricos detrás de sus lupas  
 el olor de un solo cuerpo con la doble vertiente de lis y rata  
 y para que se quemem estas gentes que pueden orinar alrededor de un gemido  
 en los cristales donde se comprenden las olas nunca repetidas.

**CIUDAD SIN SUEÑO**  
**(NOCTURNO DEL BROOKLYN BRIDGE)**

No duerme nadie por el cielo. Nadie, nadie.  
 No duerme nadie.  
 Las criaturas de la luna huelen y rondan sus cabañas.  
 Vendrán las iguanas vivas a morder a los hombres que no sueñan  
 y el que huye con el corazón roto encontrará por las esquinas  
 al increíble cocodrilo quieto bajo la tierna protesta de los astros.  
 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.  
 No es sueño la vida. ¡Alerta! ¡Alerta! ¡Alerta!  
 Nos caemos por las escaleras para comer la tierra húmeda  
 o subimos al filo de la nieve con el coro de las dalias muertas.  
 Pero no hay olvido, ni sueño:  
 carne viva. Los besos atan las bocas  
 en una maraña de venas recientes  
 y al que le duele su dolor le dolerá sin descanso  
 y al que teme la muerte la llevará sobre sus hombros.  
 Un día

los caballos vivirán en las tabernas  
 las hormigas furiosas  
 atacarán los cielos amarillos que se refugian en los ojos de las vacas.  
 Otro día  
 veremos la resurrección de las mariposas disecadas  
 y aún andando por un paisaje de esponjas grises y barcos mudos  
 veremos brillar nuestro anillo y manar rosas de nuestra lengua.  
 ¡Alerta! ¡Alerta! ¡Alerta!  
 A los que guardan todavía huellas de zarpa y aguacero,  
 a aquel muchacho que llora porque no sabe la invención del puente  
 o a aquel muerto que ya no tiene más que la cabeza y un zapato,  
 hay que llevarlos al muro donde iguanas y serpientes esperan,  
 donde espera la dentadura del oso,  
 donde espera la mano momificada del niño  
 y la piel del camello se eriza con un violento escalofrío azul.  
 No duerme nadie por el cielo. Nadie, nadie.  
 No duerme nadie.  
 Pero si alguien cierra los ojos,  
 ¡azotadlo, hijos míos, azotadlo!  
 Haya un panorama de ojos abiertos  
 y amargas llagas encendidas.  
 No duerme nadie por el mundo. Nadie, nadie.  
 Ya lo he dicho.  
 No duerme nadie.  
 Pero si alguien tiene por la noche exceso de musgo en las sienes,  
 abrid los escotillones para que vea bajo la luna  
 las copas falsas, el veneno y la calavera de los teatros.

### PANORAMA CIEGO DE NUEVA YORK

Si no son los pájaros  
 cubiertos de ceniza,  
 si no son los gemidos que golpean las ventanas de la boda,  
 serán las delicadas criaturas del aire  
 que manan la sangre nueva por la oscuridad inextinguible.  
 Pero no, no son los pájaros,  
 porque los pájaros están a punto de ser bueyes;

pueden ser rocas blancas con la ayuda de la luna  
y son siempre muchachos heridos  
antes de que los jueces levanten la tela.  
Todos comprenden el dolor que se relaciona con la muerte,  
pero el verdadero dolor no está presente en el espíritu.  
No está en el aire ni en nuestra vida,  
ni en estas terrazas llenas de humo.  
El verdadero dolor que mantiene despiertas las cosas  
es una pequeña quemadura infinita  
en los ojos inocentes de los otros sistemas.  
Un traje abandonado pesa tanto en los hombros  
que muchas veces el cielo los agrupa en ásperas manadas.  
Y las que mueren de parto saben en la última hora  
que todo rumor será piedra y toda huella latido.  
Nosotros ignoramos que el pensamiento tiene arrabales  
donde el filósofo es devorado por los chinos y las orugas.  
Y algunos niños idiotas han encontrado por las cocinas  
pequeñas golondrinas con muletas  
que sabían pronunciar la palabra amor.  
No, no son los pájaros.  
No es un pájaro el que expresa la turbia fiebre de laguna,  
ni el ansia de asesinato que nos oprime cada momento,  
ni el metálico rumor de suicidio que nos anima cada madrugada.  
Es una cápsula de aire donde nos duele todo el mundo,  
es un pequeño espacio vivo al loco unisón de la luz,  
es una escala indefinible donde las nubes y rosas olvidan  
el griterío chino que bulle por el desembarcadero de la sangre.  
Yo muchas veces me he perdido  
para buscar la quemadura que mantiene despiertas las cosas  
y sólo he encontrado marineros echados sobre las barandillas  
y pequeñas criaturas del cielo enterradas bajo la nieve.  
Pero el verdadero dolor estaba en otras plazas  
donde los peces cristalizados agonizaban dentro de los troncos,  
plazas del cielo extraño para las antiguas estatuas ilesas  
y para la tierna intimidad de los volcanes.  
No hay dolor en la voz. Sólo existen los dientes,  
pero dientes que callarán aislados por el raso negro.

No hay dolor en la voz. Aquí sólo existe la Tierra.  
 La tierra con sus puertas de siempre  
 que llevan al rubor de los frutos.

### LA AURORA

La aurora de Nueva York tiene  
 cuatro columnas de. cieno  
 y un huracán de negras palomas  
 que chapotean las aguas podridas.  
 La aurora de Nueva York gime  
 por las inmensas escaleras  
 buscando entre las aristas  
 nardos de angustia dibujada.  
 La aurora llega y nadie la recibe en su boca  
 porque allí no hay mañana ni esperanza posible.  
 A veces las monedas en enjambres furiosos  
 taladran y devoran abandonados niños.  
 Los primeros que salen comprenden con sus huesos  
 que no habrá paraíso ni amores deshojados;  
 saben que van al cieno de números y leyes,  
 a los juegos sin arte, a sudores sin fruto.  
 La luz es sepultada por cadenas y ruidos  
 en impúdico reto de ciencia sin raíces.  
 Por los barrios hay gentes que vacilan insomnes  
 como recién salidas de un naufragio de sangre.

### V. EN LA CABAÑA DEL FARMER (CAMPO DE NEWBURG)

*A Concha Méndez y Manuel Altolaquirre.*

### EL NIÑO STANTON

*Do you like me?*  
*-Yes, and you?*  
*-Yes, yes.*

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.

A las doce de la noche el cáncer salía por los pasillos  
y hablaba con los caracoles vacíos de los documentos,  
el vivísimo cáncer lleno de nubes y termómetros  
con su casto afán de manzana para que lo piquen los ruiseñores.  
En la casa donde no hay un cáncer  
se quiebran las blancas paredes en el delirio de la astronomía  
y por los establos más pequeños y en las cruces de los bosques  
brilla por muchos años el fulgor de la quemadura.

Mi dolor sangraba por las tardes  
cuando tus ojos eran dos muros,  
cuando tus manos eran dos países  
y mi cuerpo rumor de hierba.

Mi agonía buscaba su traje,  
polvorienta, mordida por los perros,  
y tú la acompañaste sin temblar  
hasta la puerta del agua oscura.

¡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!

Hay nodrizas que dan a los niños  
ríos de musgo y amargura de pie  
y algunas negras suben a los pisos para repartir filtro de rata.

Porque es verdad palomas la gente  
quiere echar las palomas a las alcantarillas  
y yo sé to que esperan los que por la calle  
nos oprimen de pronto las yemas de los dedos.

Tu ignorancia es un monte de leones, Stanton.  
El día que el cáncer te dio una paliza

y te escupió en el dormitorio donde murieron los huéspedes en la epidemia  
 y abrió su quebrada rosa de vidrios secos y manos blandas  
 para salpicar de lodo las pupilas de los que navegan,  
 tú buscaste en la hierba mi agonía,  
 mi agonía con flores de terror,  
 mientras que el agrio cáncer mudo que quiere acostarse contigo  
 pulverizaba rojos paisajes por las sábanas de amargura,  
 y ponía sobre los ataúdes  
 helados arbolitos de ácido bórico.  
 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.  
 Cuando empiece el tumulto de la guerra  
 dejaré un pedazo de queso para tu perro en la oficina.  
 Tus diez años serán las hojas  
 que vuelan en los trajes de los muertos,  
 diez rosas de azufre débil  
 en el hombro de mi madrugada.  
 Y yo, Stanton, yo solo, en olvido,  
 con tus caras marchitas sobre mi boca,  
 iré penetrando a voces las verdes estatuas de la Malaria.

**NIÑA AHOGADA EN EL POZO**  
**(GRANADA Y NEWBURG)**

Las estatuas sufren por los ojos con la oscuridad de los ataúdes,  
 pero sufren mucho más por el agua que no desemboca.  
 Que no desemboca.  
 El pueblo corría por las almenas rompiendo las cañas de los pescadores  
 ¡Pronto! ¡Los bordes! ¡De prisa! Y croaban las estrellas tiernas  
 . . . que no desemboca.  
 ¡Tranquila en mi recuerdo, astro, círculo, meta,  
 lloras por las orillas de un ojo de caballo.  
 . . . que no desemboca.

Pero nadie en lo oscuro podrá darte distancias,  
sin afilado límite, porvenir de diamante.

. . . que no desemboca.

Mientras la gente busca silencios de almohada  
tú lates para siempre definida en to anillo.

...que no desemboca.

Eterna en los finales de unas ondas que aceptan  
combate de raíces y soledad prevista.

...que no desemboca.

¡Ya vienen por las rampas! ¡Levántate del agua!

¡Cada punto de luz te dará tuna cadena!

. . . que no desemboca.

Pero el pozo te alarga manecitas de musgo,  
insospechada ondina de su casta ignorancia.

. . que no desemboca.

No, que no desemboca. Agua fija en un punto,  
respirando con todos sus violines sin cuerdas  
en la escala de las heridas y los edificios deshabitados.

¡Agua que no desemboca!

## VI. INTRODUCCIÓN A LA MUERTE POEMAS DE LA SOLEDAD EN VERMONT

*Para Rafael Sánchez Ventura.*

### MUERTE

¡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!

Y el caballo,

¡qué flecha aguda exprime de la rosa!

¡qué rosa gris levanta de su belfo!

Y la rosa,

¡qué rebaño de luces y alaridos

ata en el vivo azúcar de su tronco!  
 Y el azúcar,  
 ¡qué puñalitos sueña en su vigilia!  
 Y los puñales diminutos,  
 ¡qué luna sin establos!, ¡qué desnudos,  
 piel eterna y rubor, andan buscando!  
 Y yo, por los aleros,  
 ¡qué serafín de llamas busco y soy!  
 Pero el arco de yeso,  
 ¡qué grande, qué invisible, qué diminuto,  
 sin esfuerzo!

## VII. VUELTA A LA CIUDAD

*Para Antonio Hernández Soriano.*

### NEW YORK OFICINA Y DENUNCIA

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.  
 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.  
Más vale sollozar afilando la navaja  
o asesinar a los perros en las alucinantes cacerías  
que resistir en la madrugada  
los interminables trenes de leche,  
los interminables trenes de sangre,  
y los trenes de rosas maniatadas  
por los comerciantes de perfumes.  
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.  
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  
come los niños de las porterías  
que llevan frágiles palitos  
a los huecos donde se oxidan  
las antenas de los insectos.  
No es el infierno, es la calle.  
No es la muerte, es la tienda de frutas.  
Hay un mundo de ríos quebrados y distancias inasibles

en la patita de ese gato quebrada por el automóvil,  
 y yo oigo el canto de la lombriz  
 en el corazón de muchas niñas.  
 Óxido, fermento, tierra estremecida.  
 Tierra tú mismo que nadas por los números de la oficina.  
 ¿Qué voy a hacer, ordenar los paisajes?  
 ¿Ordenar los amores que luego son fotografías,  
 que luego son pedazos de madera y bocanadas de sangre?  
 No, no; yo denuncio,  
 yo denuncio la conjura  
 de estas desiertas oficinas  
 que no radian las agonías,  
 que borran los programas de la selva,  
 y me ofrezco a ser comido por las vacas estrujadas  
 cuando sus gritos llenan el valle  
 donde el Hudson se emborracha con aceite.

## VIII. DOS ODAS

### GRITO HACIA ROMA (DESDE LA TORRE DEL CRYSLER BUILDING)

Manzanas levemente heridas  
 por finos espadines de plata,  
 nubes rasgadas por una mano de coral  
 que lleva en el dorso una almendra de fuego,  
 peces de arsénico como tiburones,  
 tiburones como gotas de llanto para cegar una multitud,  
 rosas que hieren  
 y agujas instaladas en los caños de la sangre,  
 mundos enemigos y amores cubiertos de gusanos  
 caerán sobre ti. Caerán sobre la gran cúpula  
 que untan de aceite las lenguas militares  
 donde un hombre se orina en una deslumbrante paloma  
 y escupa carbón machacado  
 rodeado de miles de campanillas.  
 Porque ya no hay quien reparta el pan ni el vino

ni quien cultive hierbas en la boca del muerto,  
ni quien abra los linos del reposo,  
ni quien llore por las heridas de los elefantes.  
No hay más que un millón de herreros  
forjando cadenas para los niños que han de venir.  
No hay más que un millón de carpinteros  
que hacen ataúdes sin cruz.  
No hay más que un gentío de lamentos  
que se abren las ropas en espera de la bala.  
El hombre que desprecia la paloma debía hablar,  
debía gritar desnudo entre las columnas,  
y ponerse una inyección para adquirir la lepra  
y llorar un llanto tan terrible  
que disolviera sus anillos y sus teléfonos de diamante.  
Pero el hombre vestido de blanco  
ignora el misterio de la espiga,  
ignora el gemido de la parturienta,  
ignora que Cristo puede dar agua todavía,  
ignora que la moneda quema el beso de prodigio  
y da la sangre del cordero al pico idiota del faisán.  
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.  
Los maestros señalan con devoción las enormes cúpulas sahumadas;  
pero debajo de las estatuas no hay amor,  
no hay amor bajo los ojos de cristal definitivo.  
El amor está en las carnes desgarradas por la sed,  
en la choza diminuta que lucha con la inundación;  
el amor está en los fosos donde luchan las sierpes del hambre,  
en el triste mar que mece los cadáveres de las gaviotas  
y en el oscurísimo beso punzante debajo de las almohadas.  
Pero a viejo de las manos traslúcidas  
dirá: Amor, amor, amor,  
aclamado por millones de moribundos;  
dirá: amor, amor, amor,  
entre el tisú estremecido de ternura;

dirá: paz, paz, paz,  
 entre el tirite de cuchillos y melones de dinamita;  
 dirá: amor, amor, amor,  
 hasta que se le pongan de plata los labios.  
 Mientras tanto, mientras tanto ¡ay! mientras tanto,  
 los negros que sacan las escupideras,  
 los muchachos que tiemblan bajo el terror pálido de los directores,  
 las mujeres ahogadas en aceites minerales,  
 la muchedumbre de martillo, de violín o de nube,  
 ha de gritar aunque le estrellen los sesos en el muro,  
 ha de gritar frente a las cúpulas,  
 ha de gritar loca de fuego,  
 ha de gritar loca de nieve,  
 ha de gritar con la cabeza llena de excremento,  
 ha de gritar como todas las noches juntas,  
 ha de gritar con voz tan desgarrada  
 hasta que las ciudades tiemblen como niñas  
 y rompan las prisiones del aceite y la música,  
 porque queremos el pan nuestro de cada día,  
 flor de aliso y perenne ternura desgranada,  
 porque queremos que se cumpla la voluntad de la Tierra  
 que da sus frutos para todos.

### ODA A WALT WHITMAN

Por el East River y el Bronx,  
 los muchachos cantaban enseñando sus cinturas,  
 con la rueda, el aceite, el cuero y el martillo.  
 Noventa mil mineros sacaban la plata de las rocas  
 y los niños dibujaban escaleras y perspectivas.  
 Pero ninguno se dormía,  
 ninguno quería ser el río,  
 ninguno amaba las hojas grandes,  
 ninguno la lengua azul de la playa.  
 Por el East River y el Queensborough  
 los muchachos luchaban con la industria  
 y los judíos vendían al fauno del río

la rosa de la circuncisión  
y el cielo desembocaba por los puentes y los tejados  
manadas de bisontes empujadas por el viento.  
Pero ninguno se detenía,  
ninguno quería ser nube,  
ninguno buscaba los helechos  
ni la rueda amarilla del tamboril.  
Cuando la luna salga  
las poleas rodarán para turbar el cielo;  
un límite de agujas cercará la memoria  
y los ataúdes se llevarán a los que no trabajan.  
Nueva York de cieno,  
Nueva York de alambres y de muerte.  
¿Qué ángel llevas oculto en la mejilla?  
¿Qué voz perfecta dirá las verdades del trigo?  
¿Quién el sueño terrible de tus anémonas manchadas?  
Ni un solo momento, viejo hermoso Walt Whitman,  
he dejado de ver tu barba llena de mariposas,  
ni tus hombros de pana gastados por la luna,  
ni tus muslos de Apolo virginal,  
ni tu voz como una columna de ceniza;  
anciano hermoso como la niebla  
que gemías igual que un pájaro  
con el sexo atravesado por una aguja,  
enemigo del sátiro,  
enemigo de la vida  
y amante de los cuerpos bajo la burda tela.  
Ni un solo momento, hermosura viril  
que en montes de carbón, anuncios y ferrocarriles,  
soñabas ser un río y dormir como un río  
con aquel camarada que pondría en tu pecho  
un pequeño dolor de ignorante leopardo.  
Ni un solo momento, Adán de sangre, macho,  
hombre solo en el mar, viejo hermoso Walt Whitman,  
porque por las azoteas,  
agrupados en los bares,  
saliendo en racimos de las alcantarillas,

temblando entre las piernas de los chauffeurs  
o girando en las plataformas del ajenjo,  
los maricas, Walt Whitman, te soñaban.  
¡También ése! ¡También! Y se despeñan  
sobre tu barba luminosa y casta,  
rubios del norte, negros de la arena,  
muchedumbres de gritos y ademanes,  
como gatos y como las serpientes,  
los maricas, Walt Whitman, los maricas  
turbios de lágrimas, carne para fusta,  
bota o mordisco de los domadores.  
¡También ése! ¡También! Dedos teñidos  
apuntan a la orilla de tu sueño  
cuando el amigo come tu manzana  
con un leve sabor de gasolina  
y el sol canta por los ombligos  
de los muchachos que juegan bajo los puentes.  
Pero tú no buscabas los ojos arañados,  
ni el pantano oscurísimo donde sumergen a los niños,  
ni la saliva helada,  
ni las curvas heridas como panza de sapo  
que llevan los maricas en coches y terrazas  
mientras la luna los azota por las esquinas del terror.  
Tú buscabas un desnudo que fuera como un río,  
toro y sueño que junte la rueda con el alga,  
padre de tu agonía, camelia de tu muerte,  
y gimiera en las llamas de tu ecuador oculto.  
Porque es justo que el hombre no busque su deleite  
en la selva de sangre de la mañana próxima.  
El cielo tiene playas donde evitar la vida  
y hay cuerpos que no deben repetirse en la aurora.  
Agonía, agonía, sueño, fermento y sueño.  
Éste es el mundo, amigo, agonía, agonía.  
Los muertos se descomponen bajo el reloj de las ciudades,  
la guerra pasa llorando con un millón de ratas grises,  
los ricos dan a sus queridas  
pequeños moribundos iluminados,

y la vida no es noble, ni buena, ni sagrada.  
 Puede el hombre, si quiere, conducir su deseo  
 por vena de coral o celeste desnudo.  
 Mañana los amores serán rocas y el Tiempo  
 una brisa que viene dormida por las ramas.  
 Por eso no levanto mi voz, viejo Walt Whitman,  
 contra el niño que escribe  
 nombre de niña en su almohada,  
 ni contra el muchacho que se viste de novia  
 en la oscuridad del ropero,  
 ni contra los solitarios de los casinos  
 que beben con asco el agua de la prostitución,  
 ni contra los hombres de mirada verde  
 que aman al hombre y quemán sus labios en silencio.  
 Pero sí contra vosotros, maricas de las ciudades,  
 de carne tumefacta y pensamiento inmundo,  
 madres de lodo, arpías, enemigos sin sueño  
 del Amor que reparte coronas de alegría.  
 Contra vosotros siempre, que dais a, los muchachos  
 gotas de sucia muerte con amargo veneno.  
 Contra vosotros siempre,  
*Faeries* de Norteamérica,  
*Pójaros* de la Habana,  
*Jotos* de México,  
*Sarasas* de Cádiz,  
*Apios* de Sevilla,  
*Cancos* de Madrid,  
*Floras* de Alicante,  
*Adelaidas* de Portugal.  
 ¡Maricas de todo el mundo, asesinos de palomas!  
 Esclavos de la mujer, perras de sus tocadores,  
 abiertos en las plazas con fiebre de abanico  
 o emboscados en yertos paisajes de cicuta.  
 ¡No haya cuartel! La muerte  
 mana de vuestros ojos  
 y agrupa flores grises en la orilla del cieno.  
 ¡No haya cuartel! ¡Alerta!

Que los confundidos, los puros,  
 los clásicos, los señalados, los suplicantes  
 os cierren las puertas de la bacanal.  
 Y tú, bello Walt Whitman, duerme a orillas del Hudson.  
 con la barba hacia el polo y las manos abiertas.  
 Arcilla blanda o nieve, tu lengua está llamando  
 camaradas que velen tu gacela sin cuerpo.  
 Duerme, no queda nada.  
 Una danza de muros agita las praderas  
 y América se anega de máquinas y llanto.  
 Quiero que el aire fuerte de la noche más honda  
 quite flores y letras del arco donde duermes  
 y un niño negro anuncie a los blancos del oro  
 la llegada del reino de la espiga.

## IX. HUIDA DE NUEVA YORK DOS VALSES HACIA LA CIVILIZACIÓN

### PEQUEÑO VALS VIENES

En Viena hay diez muchachas,  
 un hombro donde solloza la muerte  
 y un bosque de palomas disecadas.  
 Hay un fragmento de la mañana  
 en el museo de la escarcha.  
 Hay un salón con mil ventanas.  
 ¡Ay, ay, ay, ay!  
 Toma este vals con la boca cerrada.  
 Este vals, este vals, este vals,  
 de sí, de muerte y de coñac  
 que moja su cola en el mar.  
 Te quiero, te quiero, te quiero,  
 con la butaca y el libro muerto,  
 por el melancólico pasillo,  
 en el oscuro desván del lirio,  
 en nuestra cama de la luna  
 y en la danza que sueña la tortuga.

¡Ay, ay, ay, ay!

Toma este vals de quebrada cintura.

En Viena hay cuatro espejos  
donde juegan tu boca y los ecos.

Hay una muerte para piano  
que pinta de azul a los muchachos.

Hay mendigos por los tejados.

Hay frescas guirnaldas de llanto.

¡Ay, ay, ay, ay!

Toma este vals que se muere en mis brazos.

Porque te quiero, te quiero, amor mío,  
en el desván donde juegan los niños,  
soñando viejas luces de Hungría  
por los rumores de la tarde tibia,  
viendo ovejas y lirios de nieve  
por el silencio oscuro de tu frente.

¡Ay, ay, ay, ay!

Toma este vals del "Te quiero siempre".

En Viena bailaré contigo  
con un disfraz que tenga  
cabeza de río.

¡Mira qué orillas tengo de jacintos!

Dejaré mi boca entre tus piernas,  
mi alma en fotografías y azucenas,  
y en las ondas oscuras de tu andar  
quiero, amor mío, amor mío dejar,  
violín y sepulcro, las cintas del vals.

## X. EL POETA LLEGA A LA HABANA

*A don Fernando Ortiz.*

### SON DE NEGROS EN CUBA

Cuando llegue la luna llena iré a Santiago de Cuba,  
iré a Santiago,  
en un coche de agua negra.

Iré a Santiago.  
Cantarán los techos de palmera.  
Iré a Santiago.  
Cuando la palma quiere ser cigüena,  
iré a Santiago.  
Y cuando quiere ser medusa el plátano,  
iré a Santiago.  
Iré a Santiago  
con la rubia cabeza de Fonseca.  
Iré a Santiago.  
Y con la rosa de Romeo y Julieta  
iré a Santiago.  
¡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.  
Siempre he dicho que yo iría a Santiago  
en un coche de agua negra.  
Iré a Santiago.  
Brisa y alcohol en las ruedas,  
iré a Santiago.  
Mi coral en la tiniebla,  
iré a Santiago.  
El mar ahogado en la arena,  
iré a Santiago,  
calor blanco, fruta muerta,  
iré a Santiago.  
¡Oh bovino frescor de cañaveras!  
¡Oh Cuba! ¡Oh curva de suspiro y barro!  
Iré a Santiago.

# Poeta en Nueva York

Apéndice a la edición de Clementa Millán (Cátedra, 2004)

Guía de lectura de cada poema

## SECCIÓN I

### «POEMAS DE LA SOLEDAD EN COLUMBIA UNIVERSITY»

Los poemas de este apartado son de los más intimistas del conjunto. El protagonista manifiesta su amarga situación de hoy, comparándola con los felices años de su primera juventud («1910 (Intermedio)») a la vez que señala las causas de su dolor actual (la traición amorosa expresada en «Tu infancia en Menton») y lo objetiva en la macabra danza de «Fábula y rueda de los tres amigos». Esta situación anímica aparece sintetizada en el epígrafe que precede la sección, los versos de Cernuda «Furia color de amor / amor color de olvido», pertenecientes al poema «La canción del oeste» de su obra de 1929, *Un río, un amor*. Estos versos relacionan el olvido con la furia amorosa del protagonista poético. Como dice Cernuda, «Una hoguera transforma en ceniza recuerdos», mientras «Lejos canta el oeste, / Aquel oeste que las manos añeja / Creyeron apresar como el aire a la luna; / Mas la luna es madera, las manos se liquidan / Gota a gota, idénticas a lágrimas». El significado de esta sección marca las directrices fundamentales del libro, cuyo amargo contenido no depende esencialmente de la estancia del poeta en la gran ciudad, sino del conflicto amoroso que se debate en sus páginas. De ahí, que su primer poema sea «Vuelta de paseo» ya que lejos de expresar la angustia del poeta recién llegado a la metrópolis (como podría desprenderse de la «estructura externa» de la obra) sintetiza el estado anímico del protagonista, «asesinado por el cielo». Su sentimiento actual contrasta con el vivido anteriormente, con «el oeste» citado por Cernuda en sus versos.

### «VUELTA DE PASEO»

Este poema sirve de pórtico al libro por recoger el estado de ánimo del protagonista poético, que se encuentra «asesinado por el cielo».

Escrito fuera de Nueva York, en Bushnellville, donde el poeta fue a pasar sus vacaciones con Ángel del Río, describe la situación del protagonista que siente afín con todo lo mutilado de la naturaleza. Con todo lo que, como él, tiene cansancio de vivir, «Cansancio sordomudo» («Tropezando con mi rostro distinto de cada día». Su cronología real (6 de septiembre) no coincide con el lugar que ocupa en el poemario, donde aparece en primer puesto. Probablemente el autor le otorgó esta localización por describir de modo esquemático el sentir del protagonista, y porque su título se podía prestar a una interpretación más unívoca, de acuerdo con la estructura externa de la obra. El poeta que volvía «de paseo» por la ciudad neoyorquina (ejercicio que practicaba a menudo, según Ángel del Río). Sin embargo, no es este su auténtico contenido, ya que el dolor del protagonista no está expresado en este entorno, sino en las montañas de Castkills, donde también fueron escritos «Nocturno del hueco» y «Ruina». En «Vuelta de paseo» el poeta sintetiza igualmente las dos tendencias que se debaten en la obra, expresadas por las dos voces poéticas antes citadas, la «angustiada» y la voz «libertada». Se ve a sí mismo «entre las formas que van hacia la sierpe» (es decir, hacia el instinto amoroso de su sentimiento, cuya no realización aparece en la voz angustiada) y entre «las formas que buscan el cristal» (aquellas que buscan la salida de esa situación, contenida en su «voz libertada»). Por reunir estas características, el autor le concedió esta situación preferente, que marca las directrices fundamentales del libro.

#### «1910 (INTERMEDIO)»

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». Sin embargo hoy, después que «He visto que las cosas / cuando buscan su curso encuentran su vacío. / Hay un dolor de huesos por el aire sin gente / y en mis ojos criaturas vestidas ¡sin desnudo!». Este poema señala claramente que la causa del dolor del protagonista no se debe a una situación actual, sino a un hecho pasado, como indica el verbo «He visto». También aparece en esta composición el tema de «lo hueco», de enorme importancia de este poemario, que alcanza a las criaturas que viven en este universo y también al propio poeta (como sucede en el poema «Nocturno del hueco»). Lo más auténtico del hombre ha desaparecido, «¡sin desnudo!», y sólo queda lo engañoso de su vestimenta. Esta imagen, existente ya en la poesía barroca —

Quevedo— pasará al contexto de influencia superrealista, encontrándose en casi todas las obras españolas de 1927-29 contagiadas de este influjo.

#### «TU INFANCIA EN MENTON»

El significado de esta composición se aclara por el verso de Jorge Guillén que la precede, perteneciente al poema «Los jardines» de la sección 3 de *Cántico*, «El pájaro en la mano»:

Tiempo en profundidad: está en jardines.  
Mira cómo se posa. Ya se ahonda.  
Ya es tuyo su interior. ¡Qué transparencia  
De muchas tardes, para siempre juntas!  
Sí, tu niñez: ya fábula de fuentes.

En esta composición, Guillén habla de poder recuperar el tiempo «en profundidad», «ya es tuyo su interior», «De muchas tardes, para siempre juntas». García Lorca va a intentar algo semejante, recuperar el «alma tibia» de la persona amada, «que no te entiende» debido a los hechos sucedidos. El poeta se siente traicionado, porque ante su amor —«Norma de amor te di, hombre de Apolo»— se ha respondido con engaño: «pero, pasto de ruina, te afilabas / para los breves sueños indecisos». Sin embargo, desea buscar ese amor, «Niñez del mar», y trasladarlo al tiempo donde únicamente son posibles las fábulas. Pero la infancia ya ha pasado, «El tren y la mujer que llena el cielo» y «Ni tú, ni yo, ni el aire, ni las hojas». Sólo queda la niñez, fuente de fábulas.

Este poema guarda una estrecha relación con «1910 (Intermedio)». La semejanza entre este título y el originario de «Tu infancia en Menton» («Ribera 1910») así lo indica. El tema de la infancia, como poseedora de un tiempo inalterable de felicidad, se extiende a todo el poemario, reapareciendo en varias de sus composiciones.

#### «FÁBULA Y RUEDA DE LOS TRES AMIGOS»

El contenido de esta composición está sugerido más expresamente por su primer título, tachado en el manuscrito, «Primera fábula para los muertos». El poeta objetiva su amor perdido en una macabra danza (semejante a la que atacará Nueva York en el poema «Danza de la muerte») realizada por estos tres personajes, que ya están «helados», «quemados», «enterrados» y «momificados». Este aspecto de la compo-

sición se subraya en la ilustración fotográfica que la acompaña, la titulada «Estudiantes bailando, vestidos de mujer». El receptor del amor pasado del poeta se desdobra en estos caracteres, de modo similar a lo que sucede en *El público*. Aquí también aparece el nombre de Enrique en primer término, y el tema del disfraz, aludido en la fotografía, es asimismo esencial. El protagonista los ve «perderse llorando y cantando» «por mi dolor lleno de rostros y punzantes esquir-las de luna», y buscarlo por «los cafés y los cementerios y las iglesias», pero «ya no me encontraron».

En esta creación se producen dos procesos importantes dentro de este poemario. En primer lugar, la objetivación de un sentimiento en una realidad concreta (el dolor del protagonista en estos tres muertos danzantes, semejante a la proyección de ese mismo dolor en el símbolo neoyorquino). Y en segundo término, la descripción del mundo de la muerte que llega a cobrar vida, al igual que sucede en otras composiciones de la obra, como «Cementerio judío». Entre los versos tachados en el *Ms* hemos de señalar dos series que siguen al verso «por los palomares donde la luna se pone plana bajo el gallo». En la serie A dice el poeta: «Es justo que yo exprese mi dolor / que me clave zarzas de los pisos más altos», «y que estudie un inglés con narices de pato». En la serie B, se vuelve a repetir la idea inicial, donde está concentrado el contenido del poema, «Es justo que yo exprese mi dolor», y también el verso siguiente. A continuación, aparece una exclamación «¡Oh Federico!», asimismo tachada, al igual que todas las que evocan el nombre del poeta en la obra, como sucede en «Poema doble del lago Eden». Después del verso «por mi muerte desierta con un solo paseante equivocado» hay otra serie de versos, posteriormente dese- chada, también de gran interés para comprender el significado de esta composición. En ella se describe el proceso interno del poema, por el cual el protagonista ha evocado este amor pasado, para después volver a matar:

«Enrique  
Lorenzo  
Emilio  
os resucito y os mato.»

## SECCIÓN II

### «LOS NEGROS»

En esta sección el autor recoge uno de los elementos fundamentales del entorno referencial neoyorquino, el mundo de los negros, centrado en el barrio de Harlem. El poeta toma una postura de solidaridad y denuncia ante la situación de esta raza (como lo indica su primera ilustración fotográfica, «Negro quemado») a la vez que alaba su vitalidad como pueblo. En este conjunto aparece igualmente la composición «Iglesia abandonada que aparentemente se aparta de esta temática. Sin embargo, su inclusión tal vez se explique por la resolución del poeta expresada en sus versos, semejante a la que siente el pueblo negro ante la pérdida de su paraíso, como se manifiesta en las dos creaciones dedicadas a este tema, «Norma y paraíso de los negros» y «Oda al rey de Harlem».

#### «NORMA Y PARAÍSO DE LOS NEGROS»

Este poema, como indica su título, consta de dos partes bien diferenciadas. La primera, que ocuparía las tres primeras series de versos, describe la «Norma» de los negros, lo que «odian» y lo que «aman», es- tando su extensión señalada en uno de los manuscritos, el *MsB*, por un guión. Sin embargo, en la segunda, está expresado el «Paraíso» de este pueblo, que posee «la conciencia del tronco y el rastro». Este universo se concreta en un «azul sin historia», «sin temor de día», donde «sueñan los torsos bajo la gula de la hierba». Pero el paraíso soñado no puede ser realidad en el mundo neoyorquino, en este «paraíso quemado», donde sólo «queda el hueco de la danza isobre las últimas cenizas!». En esta composición aparece otro aspecto característico de estas crea- ciones, la localización espacial de los distintos escenarios que intervienen en un poema. El adverbio «allí», repetido con frecuencia en estas crea-

ciones, sirve para localizar espacialmente este paraíso perdido. Con este significado lo encontramos en «1910 (Intermedio)» para señalar el tiempo feliz de su primera juventud, «Allí mis pequeños ojos», y también en la composición «Tu infancia en Menton» para indicar el paraíso amoroso en que vivía el poeta, «Allí, león, allí, furia del cielo». Con significación semejante aparece en este poema de «Norma y paraíso de los negros», donde sirve para localizar el «paraíso» de este pueblo: «Es allí donde sueñan los torsos bajo la gula de la hierba». Este ejemplo sirve para constatar, una vez más, la estrecha vinculación que establece el poeta 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.

#### «EL REY DE HARLEM»

Esta composición tiene tres partes bien diferenciadas por los asteriscos que la dividen. En la primera, se describe la degradada situación en que viven los negros en la ciudad neoyorquina. Por ello, «es preciso cruzar los puentes», salir de este entorno, para «llegar al rumor negro de caliente piña». Para alcanzarlo «es necesario dar con los puños cerrados» a los que gobiernan la metrópolis, al «rubio vendedor» y a «las pequeñas judías». De ese modo, el rey de Harlem podrá cantar «con su muchedumbre» y los cocodrilos podrán dormir «en largas filas», mientras se restituye en su valor el trabajo realizado por este pueblo con «los plumeros, los ralladores, los cobres y las cacerolas de las cocinas». En la segunda parte, se desarrolla la imagen con que concluye la primera sección, «la sangre estremecida» de esta raza, sometida a una situación de injusticia e insolidaridad. La «violencia granate, sordomuda en la penumbra» se volverá contra «la clorofila de las mujeres rubias», haciendo que la sangre del pueblo negro, «tuétano del bosque», penetre «por las rendijas / para dejar en vuestra carne una leve huella de eclipse». En la tercera parte se vuelve a insistir en la situación de desesperanza que vive esta raza, donde el olvido y el amor (palabras claves en este poemario, destacadas con mayúsculas en la edición de *Los Cuatro Vientos*) también contribuyen a crear este «desierto de tallos, sin una sola rosa». El poeta termina dirigiéndose a este pueblo, recomendándole que busque «el gran sol, hechos una piña zumbadora», mientras no se produce el momento en que «cicutas y cardos y ortigas turben postreras azoteas. / Entonces, negros, entonces, entonces «podréis» «danzar al fin sin dudas», pero mientras tanto, «Me llega tu rumor atravesando troncos y ascensores, / a través de tu gran rey desesperado / cuyas barbas llegan al mar».

#### «IGLESIA ABANDONADA (BALADA DE LA GRAN GUERRA)»

En este poema, como su doble título indica, aparecen entrelazadas varias significaciones, unidas por el tema común de la muerte. La composición está escrita en el mes dedicado a los muertos, en el mes de noviembre, según consta en el manuscrito. Bajo este tema, el autor ha vinculado la muerte incruenta que se produce en el sacrificio de la Misa, con la muerte de los soldados en la «Gran guerra», la «Guerra europea» (según afirman los otros subtítulos de esta composición) y con la muerte del hijo añorado por el protagonista. «Yo tenía un hijo que era un gigante, / pero los muertos son más fuertes y saben devorar pedazos de cielo». El poeta se encuentra desolado por la pérdida de ese hijo hipotético, que «Se perdió por los arcos un viernes de todos los muertos», coincidiendo en el día con la muerte de Cristo. De ahí que sea «un viernes de *todas los muertos*». Comparte su sentimiento con la situación de abandono que padece la iglesia (según el título del poema) por no poder contar con el Hijo perdido, y también con el dolor «de los soldados agonizantes» con «copas llenas de lágrimas». El sentimiento del protagonista se proyecta en estos dos planos, de ahí que el poeta vea la figura del hijo perdido, tanto en el sacrificio de la Misa, como en el escenario de la Gran Guerra. «Lo vi jugar en las últimas escaleras de la misa, / y echaba un cubito de hojalata en el corazón del sacerdote». «Yo vi la transparente cigüeña de alcohol / mondar las negras cabezas de los soldados agonizantes». Si el poeta hubiera tenido un hijo, «¡Si mi niño hubiera sido un oso!», todo el dolor que ahora siente por la relación amorosa perdida no habría tenido lugar, ya que esta relación habría sido de otro signo. Al final de la composición, el protagonista reclama desesperadamente un hijo, símbolo de una realización amorosa que ahora no tiene. «¡Un hijo! ¡Un hijo! ¡Un hijo / que no era más que suyo, porque era su hijo! / ¡Su hijo! ¡Su hijo! ¡Su hijo!»

## SECCIÓN III

## «CALLES Y SUEÑOS»

En esta sección se encuentran los poemas aparentemente más referenciales de la realidad neoyorquina, los que hablan de Wall Street y de las multitudes de la gran ciudad. Sin embargo, el autor ha precedido este conjunto de un epígrafe que en nada alude a esta realidad, y sí a la situación de desamor que vive el protagonista poético. «Un pájaro de papel en el pecho / dice que el tiempo de los besos no ha llegado». Estos versos de Vicente Aleixandre pertenecen al poema «Vida» de su libro *La destrucción o el amor*. En esta composición se alude también a otro amor perdido, ya que «para morir basta un ruidillo, / el de otro corazón al callarse». De ahí que sólo ayude para superar esta salvación la posibilidad de soñar. «Aquí en la sombra sueño con un río, / juncos de verde sangre que ahora nace, / sueño apoyado en ti calor o vida». Este segundo aspecto se encuentra igualmente en García Lorca, cuya sección se denomina «Calles y sueños». El «sueño» de ese amor pasado, junto al «olvido» de que hablaba Cernuda en la sección I, forman parte de la situación que vive el protagonista de *Poeta en Nueva York*. Estos dos epígrafes, extraídos de obras que tratan fundamentalmente del sentimiento amoroso, como bien indican sus títulos, *Un río, un amor* y *La destrucción o el amor*, fueron añadidos por Lorca al organizar su libro en 1935-36, ya que son los únicos, de los cinco epígrafes existentes en la obra, que encabezan secciones. Con su incorporación, el poeta parece querer subrayar la importancia de este tema dentro del libro, donde constituye el punto de referencia esencial, aunque para expresarlo haya utilizado la multiplicidad de perspectivas contenidas en su visión de la gran ciudad.

Este poema consta de dos partes, como así lo indican los asteriscos que las separan. En la primera, el protagonista describe el momento en que se inicia la «Danza de la muerte» que da título a la composición. «Era el momento de las cosas secas», «Era la gran reunión de los animales muertos», cuando esta danza, procedente de África, arrojó «Arena, caimán y miedo sobre Nueva York». En ese momento en que «el director del banco mide el cruel silencio de la moneda, / el mascarón llegaba a Wall Street». Entonces se produce el baile del «ímpetu primitivo» con el «ímpetu mecánico», en medio de «columnas de sangre y de números, / entre huracanes de oro y gemidos de obreros parados». La segunda parte del poema, sin embargo, empieza con una referencia directa al protagonista. «Yo estaba en la terraza luchando con la luna». Desde allí puede ver que «no son los muertos los que bailan. / Estoy seguro», sino «los otros, los borrachos de plata, / los hombres fríos, / los que duermen en el cruce de los muslos y llamas duras, / los que beben en el banco lágrimas de niña muerta / o los que comen por las esquinas diminutas pirámides del alba». Pero el poeta no quiere que bailen éstos, sino el mascarón, para que escupa «veneno de bosque» sobre Nueva York, y se produzca la invasión de África sobre la ciudad. De este modo «las cobras silbarán por los últimos pisos y la Bolsa será una pirámide de musgo».

Esta composición, escrita en diciembre de 1929 («Oh salvaje Norteamérica, ... / Tendida en la frontera de la nieve») dos meses más tarde de la caída de la bolsa norteamericana, parece ser la réplica a este hecho presenciado por el autor. En ella, el poeta se imagina el ataque del mundo natural a la gran ciudad, como reacción al tipo de sociedad representada por Wall Street (de ahí la inclusión de su ilustración fotográfica y las mayúsculas con que este nombre aparece en la versión de la *Revista de Avance*). Sin embargo, los que participan en esta «Danza de la muerte» no son sólo los que pertenecen a este mundo de «sangre, huracanes de oro y gemidos de obreros parados», sino también «los otros», los hombres sin solidaridad («hombres fríos») y los que no saben comprender la fuerza del amor y, por tanto, «duermen en el cruce de los muslos». Una vez más, el autor ha agrupado en una sola composición varias de las perspectivas contenidas en la obra, uniéndola a su situación personal a su visión de la gran ciudad. Al mismo tiempo, insiste en uno de sus temas fundamentales, la lucha del mundo natural contra el mecánico, presente en las dos composiciones dedicadas a los negros y de gran repercusión en todo el poemario, como veremos en la creación «Ciudad sin sueño».

## «PAISAJE DE LA MULTITUD QUE VOMITA»

Este poema guarda una gran relación con el anterior. Escrito en el mismo mes, diciembre de 1929, continúa la imagen expuesta anteriormente de una inminente destrucción. Sin embargo, la danza del mascarón se ha convertido ahora en una procesión de muerte, presidida por esta «mujer gorda» —que «venía delante»— «mojando el pergamino de los tambores». «Son los muertos... los que nos empujan en la garganta», «Son los muertos que arañan con sus manos de tierra». En esta grotesca figura femenina encarna el poeta «el vómito» que invade la ciudad («El vómito agitaba delicadamente sus tambores») y ante el que se siente perdido. «Yo, poeta sin brazos, perdido / entre la multitud que vomita». Al igual que en la composición anterior, se une aquí la visión apocalíptica de la ciudad neoyorquina con la intimidad amorosa del protagonista, aunque sea este poema mucho menos alusivo a la realidad de Nueva York que «Danza de la muerte». Sus versos recogen el desamparo del protagonista que se encuentra sin la pasión amorosa que le defiende («sin el caballo efusivo que corte / los espesos musgos de mis sienes») de la destrucción simbolizada en el «vómito» y en la «mujer gorda» que «vuelve del revés los pulpos agonizantes». A su paso, se va sembrando la esterilidad, con «mujeres vacías, con niños de cera caliente» y «camareros incansables / que sirven platos de sab». Ante su avance «algunas niñas de sangre» (es decir, que todavía pueden ser fértiles) «pedían protección a la luna», mientras el poeta se defiende «con esta mirada / que emana de las ondas por donde el alba no se atreve». Una mirada que procede de un «amor sin alba», como afirma en «Cielo vivo», aclarando, por tanto, el significado de la palabra «alba» en este poema de «la multitud que vomita». El protagonista vuelve a referirse a su conflicto amoroso, objetivando la destrucción de que ha sido objeto en esta trama poética, en la que todavía no ha llegado a consumarse la destrucción última. (Lorca dará forma a este tema desde muy distintas facetas, y también desde tiempos diferentes, como un proceso con gran multiplicidad de perspectivas, según estamos tratando de esbozar en esta paráfrasis.) La realidad de Coney Island, recinto ferial y de esparcimiento de la ciudad neoyorquina, se queda sólo en el título, y tal vez en la «mujer gorda» (visitadora de ferias) que aparece en el poema. El resto de sus versos son una manifestación más de la angustiada intimidad del protagonista que se expresa en la obra.

## «PAISAJE DE LA MULTITUD QUE ORINA»

Esta composición es una de las más negativas del conjunto. En ella, el poeta describe una situación límite, donde «tan sólo el diminuto banquete de la araña / basta para romper el equilibrio de todo el cielo». En sus versos se repiten expresiones de absoluta desolación, «No importa», «Es inútil», «No hay remedio». Este sentimiento lo objetiva el poeta en la figura de «la noche» («abierta de piernas sobre las terrazas») de modo semejante a cómo «el vómito» se encarnaba en una «mujer gorda» en el poema anterior. Ante su presencia, «será preciso viajar» por los «paisajes llenos de sepulcros», «para que venga la luz desmedida / que temen los ricos detrás de sus lupas, / el olor de un solo cuerpo con la doble vertiente de lis y rata», y «se quemem estas gentes que pueden orinar alrededor de un gemido». El autor vuelve a unir en esta composición, al igual que en las dos anteriores, su visión de la ciudad («¡La luna! Los policías ¡las sirenas de los transatlánticos!») y la denuncia de un mundo insolidario, con la desolación interior y el conflicto amoroso que está padeciendo. «El olor de un solo cuerpo con la doble vertiente de lis y rata», anhelado por el poeta, se asemeja a esa «luz desmedida» que «temen los ricos», explicando, a su vez, la alternancia al hablar de la soledad de los que «se quedaron solos / se quedaron solas» existente en el poema. El significado de estos últimos versos se aclara en la versión del manuscrito donde el poeta afirma: «Solos. / Es decir se querían quedar / solas». La presencia de la noche en esta composición, subtitulada «Nocturno de Battery Place», se corresponde con el sentimiento del protagonista, al igual que en el poema anterior, cuyo subtítulo «Anochecer de Coney Island», también evoca la noche.

## «ASESINATO»

En esta composición, la más escueta del conjunto, el poeta reproduce un diálogo supuestamente ocurrido en la «calle 42» neoyorquina, como consta en el subtítulo tachado en el manuscrito. En ella, el poeta sintetiza y concreta en un acto físico el dolor esparcido en el poemario (de modo semejante a lo realizado en otros diálogos del autor como el de Soledad Montoya o el del Amargo). Por su factura, esta creación desentona del conjunto, sin embargo, su temática está totalmente acorde con lo manifestado en sus versos. La «madrugada» que recoge este poema es la representación del dolor del protagonista, como se

constata por el significado con que aparece en otras creaciones, como «Nocturno del hueco» y «Cielo vivo». En esta última composición el protagonista anhela un «amor al fin sin alba ¡Amor visible!», sin la terminación, y por tanto la muerte, que lleva implícita la madrugada.

#### «NAVIDAD EN EL HUDSON»

En este poema continúa el clima de desolación de «Paisaje de la multitud que orina», pero aquí mucho más intensificado. El poeta se concentra en su sentimiento de soledad, que expande al mundo que le rodea, «El mundo solo por el cielo solo», teniendo como fondo la propia soledad del río Hudson, «Ese río grande». El protagonista se identifica con él («¡Oh río grande mío!») sintiéndose «con las manos vacías en el rumor de la desembocadura». Su lucha, encarnada en la de «cuatro marineros luchando con el mundo», no ha tenido fruto, porque ellos no tenían conocimiento «de que el mundo / estaba solo por el cielo». El poeta, que ha «pasado la noche», «dejándome la sangre», «ayudando a los marineros a recoger las velas desangradas», se da cuenta de que nada importa, utilizando la misma expresión que en el poema «Paisaje de la multitud que orina». «No importa que cada minuto / un niño nuevo agite sus ramitos de venas», «Lo que importa es esto: (hueco. Mundo solo. Desembocadura). No hay posibilidad de mañana, sólo un pasado inerte que no puede cambiar, «No alba. Fábula inerte». El protagonista se refiere así a su desengaño amoroso, que es reafirmado al final de la composición. «¡Oh filo de mi amor! ¡Oh hiriente filo!», «¡Oh cuello mío recién degollado!». Este sentimiento de desolación es intensificado dentro del poemario con la inclusión de la fotografía que, siguiendo el orden transcrito por Humphries, debía ilustrar este poema, la titulada «Desierto».

#### «CIUDAD SIN SUEÑO»

En esta composición, escrita el 9 de octubre de 1929, el poeta ofrece una visión de la ciudad en «vigilia», como señala el subtítulo después desechado de «Vigilia». «No duerme nadie por el cielo. Nadie, nadie». Los seres de este entorno deben estar «¡Alerta! ¡Alerta! ¡Alerta!» ante el inminente ataque del mundo africano. «Vendrán las iguanas... / y el que huye... encontrará / al increíble cocodrilo». Este tema lo subraya el autor con las dos ilustraciones fotográficas que, siguiendo el orden transcrito, deberían acompañar esta composición, «Máscaras africanas» y «Fotomontaje de una calle con serpientes y animales sal-

vajes». Este mismo tema aparecerá posteriormente en el poema compuesto dos meses más tarde, «Danza de la muerte», como ya vimos. Sin embargo, como en el resto de composiciones que tratan sobre la ciudad, también aquí aparecen varias significaciones entrelazadas. La palabra «sueño» no sólo representa en este poema el hecho físico, sino también la capacidad de ensoñación del individuo. De ahí, que «las iguanas vivas» vengan «a morder a los hombres que no sueñan», mientras «el que huye con el corazón roto encontrará por las esquinas / al increíble cocodrilo quieto bajo la tierra protesta de los astros». El poeta se siente despojado de sus sueños y proyecta este sentimiento en una «ciudad sin sueño», haciéndola partícipe de su desesperanza. «¡Laya un panorama de ojos abiertos / y amargas llagas encendidas. No duerme nadie por el mundo, Nadie, nadie. / Ya lo he dicho».

#### «PANORAMA CIEGO DE NUEVA YORK»

En esta composición el poeta se centra en el tema del dolor, aludido en el subtítulo desechado de «Canto del espíritu interior». Sus versos parecen establecer un paralelismo entre un mundo dolorido (donde «los pájaros están a punto de ser bueyes» y «Todos comprenden el dolor que se relaciona con la muerte») y el propio dolor del protagonista. «Yo muchas veces me he perdido» «y sólo he encontrado marineros echados sobre las barandillas», «y niños enterrados en la nieve / y niños que jugaban con las llamas», como se afirma en estos dos últimos versos, tachados en el manuscrito. La figura del marinero, aparecida en «Navidad en el Hudson», vuelve a surgir aquí, también con «velas desgarradas», según consta en esa otra composición, como exponente del truncado sentimiento del poeta. Sin embargo, es algo más que dolor lo que se deriva de que «algunos niños idiotas hayan encontrado por las cocinas / pequeñas golondrinas con muletas / que sabían pronunciar la palabra amor». Es la misma muerte («No hay dolor en la voz. Sólo existen los dientes, / pero dientes que callarán aislados por el raso negros») la que aparece en el poema, como expresión de esta ausencia de realización amorosa en el protagonista.

#### «NACIMIENTO DE CRISTO»

En este poema (incluido en esta sección donde abundan las composiciones escritas en diciembre, entre ellas «Navidad en el Hudson») el protagonista habla, como indica su título, del «Nacimiento de Cristo». Sin embargo, la escena que el poeta presenta de este nacimiento cris-

tiano no es jubilosa. Los distintos elementos que lo componen («un pastor», un «Cristito de barro», «San José», «la mula», más «la Virgen», según consta en el *Mf*) también han sido alcanzados por el signo negativo que domina el poemario. El centro de este «belén» cristiano no es el Niño (escrito con minúscula en la composición) sino el «Cristito de barro». El autor ve en la escena jubilosa que debería ser este nacimiento, los signos de la muerte que esperan al futuro Cristo. «Los pañales exhalan un rumor de desierto», mientras «San José ve en el heno tres espinas de bronce». «La nieve de Manhattan» cierra la escena, al tiempo que «Sacerdotes idiotas y querubas de pluma / van detrás de Lutero por las altas esquinas».

#### «LA AURORA»

En esta composición el poeta continúa expresando su sentimiento de desolación, asociado a la ciudad neoyorquina. De ahí que conservemos el lugar en que fue publicado en la edición Séneca. Este poema describe «la aurora de Nueva York» como un inmenso dolmen con «cuatro columnas de cieno / y un huracán de negras palomas», donde «la luz es sepultada por cadenas y ruidos / en impúdico reto de ciencia sin raíces». Sin embargo, la negación de la aurora en este poema no alude únicamente al fenómeno físico del «Amanecer» (como señala uno de sus títulos desechados) sino que también representa la falta de mañana para todos los que viven en este entorno, y para el mismo poeta. «Allí no hay mañana ni esperanza posible» y «Los primeros que salen comprenden con sus huesos / que no habrá paraíso ni amores deshojados». De modo semejante a lo que sucedía en «Ciudad sin sueño» con la doble significación de la palabra «sueño», también en este poema la «aurora» tiene un doble contenido. Representa igualmente la esperanza para los seres marginados de esta sociedad (de ahí el primer título desechado de «Obreros parados») y para el mismo protagonista, que comprende «que no habrá paraíso ni amores deshojados». Esta falta de «aurora» para los habitantes de esta ciudad-mundo es similar a la ausencia de «sueño», expresada anteriormente, y a la negación de regocijo que entraña el «Nacimiento» presentado por Lorca, convertido en prelude de muerte.

## SECCIÓN IV

### «POEMAS DEL LAGO EDEN MILLS»

En las dos composiciones que forman esta sección, «Poema doble del lago Eden» y «Cielo vivo» el poeta vuelve a centrarse en su mundo íntimo, recobrando parte de la temática expuesta en la sección I, «Poemas de la soledad en Columbia University». El protagonista expresa su dolor, aunque también manifiesta su deseo de salir de la situación en que se encuentra a través de su «voz libertada». Con este matiz el autor diferencia estas creaciones de las agrupadas en la sección VI, que aparecen bajo el negativo subtítulo de «Poemas de la soledad en Vermont». El lugar que estas composiciones de Eden Mills ocupan en el poemario tampoco se corresponde con su cronología, ya que fueron escritas durante el verano de 1929, con anterioridad a las que forman la sección III, «Calles y sueños». Este desajuste cronológico indica, una vez más, la diferencia existente entre la «estructura externa» de la obra y su «configuración interna», dependiente ésta del contenido de los poemas, y no de su posterior ordenación.

#### «POEMA DOBLE DEL LAGO EDEN»

En esta composición el poeta establece un paralelismo (de ahí el título de «Poema doble») entre su «voz antigua» y su palabra actual, «voz de hojalata y de talco». La primera expresa la felicidad de los tiempos pasados, cuando todavía era «ignorante de los densos jugos amargos». Su palabra correspondía entonces a la «voz antigua de mi amor, voz de mi verdad», y «no conocía la impasible dentadura del caballo». Sin embargo, hoy, el protagonista reconoce haber experimentado «el uso más secreto de un viejo alfiler oxidado / y sé del horror de unos ojos despiertos / sobre la superficie concreta del plato». Pero el poeta no quiere endulzar la terrible realidad vivida («no quiero mundo

ni sueño, voz divina»). Necesita hablar de ella libremente («Voz mía libertada que me lames las manos») «para decir mi verdad de hombre de sangre». «Quiero mi libertad, mi amor humano / en el rincón más oscuro de la brisa que nadie quiera».

Esta nueva realidad, en la que «la bruma y el Sueño y la Muerte me estaban buscando», reclama una nueva expresión literaria, que manifieste su situación actual de modo distinto al aparecido en obras anteriores. Ahora quiere hablar «matando en mí la burla y la sugestión del vocablo». Para expresar la doble reflexión, personal y literaria que encierra este poema (tal vez también de ahí el título de la composición) el protagonista *se desdobra* en otro personaje, en un proceso igualmente reflejado en el título. Es el propio «Federico García Lorca, a la orilla de este lago», como se afirma en el *Ms*, que habla sobre su intimidad con un cierto distanciamiento, «Así hablaba yo». Este último carácter «doble» del poema explica el epígrafe de Garcilaso que lo precede. Un verso perteneciente a la *Egloga segunda*, en la que el sentir garcilasiano se proyecta en dos personajes, Salicio y Nemoroso, en un proceso semejante al producido en «Poema doble». También ellos, como el protagonista de Lorca, van a hablar sobre su intimidad, una vez que «Nuestro ganado paca, el viento espira», según consta en el epígrafe de Garcilaso, colocado por Lorca al frente del poema.

#### «CIELO VIVO»

En este poema el protagonista reflexiona como en la composición anterior, sobre su situación amorosa actual. «Yo no podré quejarme / si no encontré lo que buscaba». Sin embargo, no se resigna a vivir bajo la terrible presencia «de las piedras sin jugo y los insectos vacíos». De ahí que quiera encontrar otro «paisaje / de choques, líquidos y rumores», donde «lo que busco» pueda tener «su blanco de alegría / cuando yo vuele m zclado con el amor y las arenas». De nuevo el tema de la *búsqueda*, asociado esta vez a ese «paisaje» donde el poeta sitúa su realización amorosa a través «de choques, líquidos y rumores». Un paisaje totalmente opuesto al de poemas como «Paisaje con dos tumbas y un perro aisirio», «Paisaje de la multitud que vomita» o «Paisaje de la multitud que orina», que eran «paisajes llenos de sepulcros», como se afirma en esta última composición. En estas dos últimas creaciones el sentimiento amoroso del protagonista estaba amenazado, respectivamente, por «el vómito» (encarnado en «una mujer gorda») o por «la noche», «abierta de piernas sobre las terrazas». Sin embargo, en «Cielo vivo» el protagonista habla de un paisaje (representado por la partícula adverbial *alli*) completamente diferente, donde «no llega la escarcha de

los ojos apagados» y «se comprende la verdad de las cosas equivocadas» («Bajo las raíces y en la médula del aire», «Amor al fin sin alba ¡Amor visible!»). Este paisaje es el paraíso perdido y añorado por el poeta, que aparece igualmente en «Tu infancia en Menton» y en «1910 (Intermedio)» representado por la misma partícula *alli*, como ya vimos. Este paraíso se encuentra en «Cielo vivo» «bajo las raíces», de igual modo que en *El público* el teatro «sobre la arena» era el único capaz de expresar «la verdad de las cosas equivocadas», la única verdad para el poeta.

## SECCIÓN V

## «EN LA CABAÑA DEL FARMER»

Los tres poemas que componen este apartado tienen el denominador común de aludir a hechos y seres concretos, que pudieron ser conocidos por el autor durante su estancia en el campo, en el verano de 1929. Este carácter de cotidianeidad, que los aleja de las creaciones de la sección anterior, se refleja en el título del apartado y en la ilustración fotográfica que lo acompaña, «Escena rural americana». Sin embargo, no todos los elementos, aparentemente reales, que aparecen en estos poemas formaron parte de la experiencia del poeta. El escenario rural que se desprende de la «estructura externa» de la sección, con el niño Stanton, una niña ahogada en el pozo, y una vaca malherida, no se corresponde exactamente con la significación de sus versos. El suceso de la niña ahogada (cuya víctima aparente sería la pequeña Mary, hija también del granjero de Catskills, con quien Lorca pasó parte de sus vacaciones, junto a Ángel del Río) nunca ocurrió. Tampoco la muerte de la vaca fue un hecho real, aunque con esta significación quiera aparecer en el poemario. Sólo existió una vaca herida a la que Lorca y Philip Cummings (amigo de Federico en la Residencia de Estudiantes de Madrid, a quien fue a visitar a Vermont) vieron cuando iban a recoger leche a la granja vecina, según este último autor. Únicamente el niño Stanton, y el cáncer que padecía su padre, así como esta vaca herida, fueron realidades objetivas. El resto de vivencias de esta experiencia «rural» en «la cabaña del Farmer» son recreaciones del poeta, realizadas varios meses después en Nueva York (diciembre y enero de 1929-1930) y que apenas tienen que ver con esta significación aparente, como veremos en las páginas que siguen.

En esta composición, escrita en Nueva York varios meses después de haber conocido a este niño en la granja de Castkills, el poeta revive su figura como único apoyo de su dolor actual. «Cuando me quedo solo / me quedan todavía tus diez años». La obsesión que, según Ángel del Río, tenía Lorca por la enfermedad cancerosa del padre, se refleja en el poema, donde el cáncer inunda gran parte de sus versos: «El vivísimo cáncer lleno de nubes y termómetros», «el cáncer sin alambradas latiendo por las habitaciones». Su presencia «en la casa» sirve al protagonista para hablar de su propia agonía. «Mi dolor sangraba por las tardes», «Mi agonía buscaba su traje». «Porque es verdad que la gente quiere echar a las palomas a las alcantarillas y yo sé lo que esperan los que por la calle / nos oprimen de pronto las yemas de los dedos». Ante esta situación, la figura del niño vuelve a reconfortar al poeta. «Stanton. Hijo mío. Stanton», «Tu ignorancia es un monte de leones, Stanton». De ahí que lo que envíe al mundo natural para que pueda encontrar el paraíso que él ya ha perdido. «Stanton, vete al bosque con tus arpas judías / vete para aprender celestiales palabras / que duermen en los troncos, en nubes, en tortugas, para que aprendas, hijo, lo que tu pueblo olvida». Y mientras, el poeta, «solo en olvido, con tus caras marchitas sobre mi boca» se enfrentará a su situación actual, «iré penetrando a voces las verdes estatuas de la Malaria».

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 poema. Así aparece en otras creaciones, como «1910 (Intermedio)» o «Tu infancia en Menton», como ya vimos. El poeta encarna en este personaje todo lo que de positivo tiene la niñez, cuando todavía no se ha visto «enterrar a los muertos, ni la feria de ceniza del que llora por la madrugada», según se afirma en «1910 (Intermedio)». De ahí, que destaque «la ignorancia» de Stanton (valorándola positivamente como «un monte de leones») y la relación con el mundo natural, como sucedía en «Intermedio» con la figura del protagonista. Por el contrario, la otra «niña» que aparece en esta sección, la «Niña ahogada en el pozo», representa una faceta totalmente diferente de este tema. Su muerte está relacionada con la frustración amorosa del poeta, al igual que el niño muerto de «Iglesia abandonada». También en «Niña ahogada» han desaparecido las características referenciales del personaje para encarnar un aspecto del mundo íntimo del protagonista poético.

## «VACA»

En esta composición el poeta parece evocar el hecho anteriormente citado de la vaca herida. Sin embargo, el sentido del poema se aleja bastante del entorno rural concreto para trasladarse a un sistema de significaciones propio del mundo interior del poeta. La composición aparentemente describe los distintos momentos de la muerte de una vaca. Desde que cae herida («Se tendió la vaca herida») y «Su hocico sangraba por el cielo») hasta que entra en el mundo de los muertos al final del poema («ya se fue balando / por el derribo de los cielos yertos»). En medio, otras alusiones a las consecuencias que puede tener esta muerte. La solidaridad de «las vacas muertas y las vivas» que «balaban con los ojos entornados», y la disposición de «aquel niño que afila su navaja» ante la posibilidad «de que ya se pueden comer la vaca». Sus «cuatro pezuñas tiemblan en el aire», «ya se fue la vaca de ceniza». Sin embargo, esta significación, aparentemente referencial, se enriquece al compararla con la arición de este animal en otros contextos del poemario. Con esta figura mítica se identifica a Cristo en «Crucifixión», siendo atacada también por los fariseos, que la maldicen insistentemente. «Esa maldita vaca, maldita, maldita». Su figura cobra así una dimensión trascendente, convirtiéndose en un símbolo positivo como fuerza de vida. «Y los fariseos dijeron: / Esa maldita vaca tiene las tetas llenas de leche». Su destrucción en el poema «Vaca» es un exponente más de la desintegración que está viviendo el poeta, que buscará también para manifestarla la figura de la «niña ahogada en el pozo» en la siguiente composición. En el poema «Vaca» el protagonista se adentra en el mundo más allá de la muerte, describiendo el momento en que este animal «se fue balando» por el derribo de los cielos yertos». Esta intromisión en la vida de ultratumba es característica de estas creaciones, apareciendo en varias de ellas, como «Cementerio judío», donde su protagonista «se cortó las manos en silencio», después de haber ocupado ya «su litera», su correspondiente lugar en el cementerio.

## «NIÑA AHOGADA EN EL POZO»

En esta composición, escrita en la ciudad de Nueva York, como afirma uno de sus versos («en la escala de las heridas y los edificios deshabitados») el poeta evoca la figura de una niña ahogada en el pozo, «tranquila en mi recuerdo». Sin embargo, aunque este hecho no

sucedió realmente, el protagonista sitúa este suceso en aquel entorno rural, a pesar de localizar erróneamente «Newburg» en la zona de Castkills. El pozo de que habla el poeta podrían ser unos «grandes pozos» que, según Ángel del Río, había cerca de la granja, evocándole la imagen de los pozos granadinos (y de ahí el subtítulo de «Granada y Newburg»). El cariño recíproco entre el autor y estos niños de la granja de Castkills se transforma en el poemario en una muerte ficticia, con la que el protagonista se identifica. En esta niña ahogada (que alude a la pequeña Mary, por la que el autor sentía una gran ternura) el poeta ve un proceso de destrucción semejante al que él está viviendo. De ahí que se identifique totalmente con ella, hablándole de modo indirecto «tú lates para siempre definida en tu anillo», y describiendo minuciosamente su angustiada situación. «Lloras por las orillas de un ojo de caballo», «Pero nadie en lo oscuro podrá darte distancias, / sino afilado límite: porvenir de diamante». Le insta a que se levante («¡Levántate del agua!») porque «¡ya vienen por las rampas!»: «¡Cada punto de luz podrá darte una cadena!» para lograr salir. «Pero el pozo te alarga manecitas de musgo» y el agua está «fija en un punto, / respirando con todos sus violines sin cuerdas». «¡Agua que no desemboca!». Al igual que en el poema «Vaca», el protagonista se adentra en el mundo más allá de la muerte, imaginándose lo que sucedería después de ese momento. Como en esta creación, y en «El niño Stanton», la muerte descrita en «Niña ahogada en el pozo» no es para el protagonista un hecho ajeno a su intimidad. Está estrechamente vinculada a su situación amorosa actual, según consta en la segunda estrofa existente en el manuscrito de «Asesinato», después desechada: «¡Amor, amor, avanza tus arados! / No quiero ser mañana en la vitrina / niña de piedra, quieta en los finales». Estos versos aclaran la significación del poema, que establece un paralelismo entre esta «niña de piedra, quieta en los finales» y la figura del protagonista que huye de una muerte amorosa semejante. Esta relación aparece también en unos versos desechados del Ms de 1929, donde, después de recordar a la niña y verla llorar, dice el poeta: «Si es necesaria la sangre yo vengo tres caballos. / La sangre de tres caballos será suficiente. Es preciso». El protagonista se complace de esta muerte, ofreciendo su sacrificio (estos «tres caballos» que encarnan su pasión amorosa) por el de esta niña. Esto nos lleva al poema de «Iglesia abandonada», donde también el sacrificio de ese hipotético hijo está unido al Sacrificio de la Misa, según vimos, relacionado, a su vez, con el ocurrido en el poema «Vaca», según los versos de «Crucifixión» antes citados.

## SECCIÓN VI

«INTRODUCCIÓN A LA MUERTE  
(POEMAS DE LA SOLEDAD EN VERMONT)»

El aspecto dominante en esta sección es el tema de la muerte, aunque enfocado bajo diferentes perspectivas, según la tendencia existente en la obra. El protagonista plasma la «soledad» mencionada en el subtítulo en un universo de muerte, reforzado por la ilustración fotográfica que lo precede, la denominada «Matadero». En sus poemas, unas veces, alude a los elementos que lo han producido («las hierbas», «la luna», «los insectos») y otras, se centra en las consecuencias de esa muerte («Nocturno del hueco»), mientras especifica que se trata de una muerte de amor («Luna y panorama de los insectos (Poema de amor)'). La diferencia con las creaciones de la sección I, agrupadas también bajo el rótulo común de «soledad», radica en que allí el poeta habla con mayor detenimiento de las causas que la han provocado, mientras en esta sección VI se centra fundamentalmente en sus consecuencias. Sin embargo, unas y otras responden a la misma situación de desamor sufrida por el protagonista poético, presente en todo el conjunto.

## «MUERTE»

En esta composición se contraponen el esfuerzo que significa la vida, en búsqueda continua, con la realidad «sin esfuerzo» de la muerte. Mediante un juego de palabras, en el que un verso enlaza con el siguiente, el poeta expresa el movimiento que contiene la vida. Los distintos seres buscan ansiosamente convertirse en otra cosa. «¿Qué esfuerzo del caballo / por ser perro! / ¡...del perro por ser golondrina! / ¡...de la golondrina por ser abeja! / ¡...de la abeja por ser caballo!». De esta búsqueda forma parte el protagonista poético. «Y yo, por los aleros, /

iqué serafín de llamas busco y soy!». Frente a esta ansia, la realidad estática de la muerte (comparable al «agua fija» de «Niña ahogada en el pozo»), «Pero el arco de yeso, / iqué grande, qué invisible, que diminuto! / sin esfuerzo». El poeta vuelve a enlazar en esta creación la realidad descrita en el poema con su situación amorosa («iqué serafín de llamas busco y soy!'). Para todos los que han intervenido en esta búsqueda, incluido el protagonista, el final es el mismo, la terrible realidad de la muerte. 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. La búsqueda expresada en esta composición concluye en muerte, porque así ha finalizado la experiencia amorosa del poeta, como se afirma repetidamente en la mayor parte de las creaciones de este poemario.

## «NOCTURNO DEL HUECO»

En esta composición el poeta, al igual que en varias de las creaciones analizadas anteriormente («Anochecer en Coney Island», «Nocturno de Battery Place» y «Nocturno de Brooklyn Bridge»), vuelve a elegir el mundo de la noche para expresar sus sentimientos —«Nocturno del hueco»—. Sin embargo, esta manifestación (sintetizada en el vocablo «nocturno») tiene ahora como centro la intimidad del protagonista, «Mi hueco sin ti, ciudad, sin tus muertos que comen». El hecho de que este poema esté escrito en las montañas de Castkills, durante el mes de septiembre, según Ángel del Río, explica la significación de este verso, donde el poeta puntualiza que va a hablar de su dolor fuera de la ciudad neoyorquina. Dividido en dos partes, en la primera, el protagonista describe las consecuencias de que «todo se ha ido». El mundo de «huecos y de vestidos», y también «tu mudó hueco, ¡amor mío!». «Dentro de ti, amor mío, por tu carne, / iqué silencio de trenes boca arriba! / ¡cuánto brazo de momia florecido! / iqué cielo sin salida, amor, qué cielo!». En esta relación amorosa que ha terminado, el poeta ve «los huecos de mañana / con los huecos de ayer sobre mis manos», según afirma en uno de los versos de la edición Norton. Un «amor huido», que se proyecta en «la angustia de un triste mundo fósil / que no encuentra el acento de su primer sollozo». El hueco de la persona amada está unido al hueco del protagonista y al del universo espacial que los rodea. «No, no me des tu hueco / iqué ya va por el aire el mío! / ¡Ay de ti, ay de mí, de la brisa! / Para ver que todo se ha ido».

En la segunda parte de la composición, el poeta se limita a describir

el hueco que este «amor inexpugnable» ha dejado en su propia persona. Su pasión amorosa ya no tiene posibilidad de realizarse. «Yo. / Con el hueco blanquísimo de un caballo / crines de ceniza». Su ausencia le ha convertido en «Piel seca de uva negra», dejándolo en una situación límite —«Ecuestre por mi vida definitivamente anclada»— en la que «No hay signo nuevo ni luz reciente». Esta situación recuerda la expresada en «Poema doble del lago Eden», donde el poeta habla de que su cuerpo flota «entre los equilibrios contrarios». También nos lleva a la manifestada en otra creación escrita en Castkills, aunque perteneciente a la sección I, «Vuelta de paseo». En ella el protagonista afirma, como ya vimos, que «Entre las formas que van hacia la sierpe / y las formas que buscan el cristal / dejaré crecer mis cabellos», es decir, entre «los equilibrios contrarios» de la composición anterior. Este desesperado sentimiento del poeta, que se encuentra «Rodeado de espectadores que tienen hormigas en las palabras», contrasta con la añorada fuerza del amor. Bastaría «tocar el pulso de nuestro amor presente / para que broten flores sobre los otros niños», «Dame tus manos de laurel, amor». Sin embargo, esta aspiración no puede realizarse. De ella sólo queda «un caballo azul y una madrugada» como afirma el último verso de la composición. Una ilusión perdida, «un caballo azul» (también presente en el poema «Tu infancia en Menton», donde se denomina a la persona amada «caballo azul de mi locura») y «una madrugada», la terrible realidad actual del poeta. Esta «madrugada» también explica la presencia de «Asesinato» en este poemario, donde el protagonista plasma el dolor esparcido en el conjunto en un diálogo entre «Dos voces de madrugada en Riverside Drive», como ya vimos.

#### «PAISAJE CON DOS TUMBAS Y UN PERRO ASIRIO»

El contenido de esta creación enlaza con lo expresado en «El niño Stanton» El cáncer aparece también aquí, y el protagonista se refiere igualmente a un niño, con el que vivió «cien años dentro de un cuchillo», llamándole «hijo mío» como en aquel poema. La composición recoge el mundo más allá de la muerte, como «Vaca», «Niña ahogada en el pozo» y «Cementerio judío». Según Ángel del Río, este perro que aparece en el poema tiene su origen en un perro enorme, viejo y medio ciego», existente en la granja de Castkills, que «a menudo dormía en el pasillo a la puerta de la habitación de Lorca». «El terror que esto le producía» parece dar pie a la composición. En ella el poeta imagina a dos amigos muertos como indica su título («Paisaje con dos tumbas») trasposición de la próxima muerte por cáncer del padre de Stanton. Uno de estos personajes insta al otro a que se levante «para que

oigas aullar / al perro asirio». Su aullido es «una larga lengua morada que deja / hormigas de espanto y licor de lirios», que se acerca a la tumba de los dos amigos («Ya viene hacia la roca»). Ante su presencia, uno de ellos «gime» y solloza en sueños, mientras el otro reflexiona sobre su amor perdido —«las hierbas de mi corazón están en otro sitio»— y recuerda su anterior deseo de un hijo. Esta ilusión ya no tiene sentido. Los dos amigos están muertos. «El caballo tenía un ojo en el cuello / y la luna estaba en un cielo tan frío / que tuvo que desgarrar su monte de Venus / y ahogar en sangre y ceniza los cementerios antiguos». Este «caballo» citado aquí por el poeta aparece también en las otras composiciones que rememoran el entorno de Castkills. En «El niño Stanton» el protagonista habla de «los tres caballos ciegos», mientras a la «Niña ahogada en el pozo» le dice «lloras por los ojos de un caballo». La presencia de este animal podría explicarse, según la versión de Lorca al poeta argentino José González Carvalho, por el hecho de que en la granja de Castkills existía un «caballo ciego». Sin embargo, Ángel del Río ha desmentido su presencia, así como otros elementos de este entorno citados por Lorca, que llegó incluso a afirmar la muerte de esta niña ahogada en su conferencia-recital sobre *Poeta en Nueva York*. La imagen de este caballo indica, una vez más, el carácter no absolutamente referencial de estas creaciones, teniendo una significación semejante a la del mundo de muerte plasmado por el poeta. Esta figura, símbolo generalmente del ímpetu amoroso en García Lorca, aparece aquí mutilada, de igual forma que la destrucción del sentimiento amoroso del protagonista se encarna en esos «paisajes de sepulcros» existente en el poemario, que tendrían su máxima expresión en este «Pasaje con dos tumbas y un perro asirio». De ahí, que la «Niña ahogada en el pozo», con la que se identifica el protagonista, llore «por los ojos» de este caballo, que encarna el amor desaparecido del poeta.

#### «RUINA»

En esta composición se describe un estado de destrucción cósmica, sintetizado en la denominación de «Ruina». Los distintos elementos de la naturaleza, el aire, la luna, la arena, el agua, la primer paloma, aparecen con signos negativos, y a veces en lucha entre ellos. «La luna era una calavera de caballo y el aire una manzana oscura». «Se sentía la lucha de la arena con el agua», y las nubes «se quedaron dormidas con templando el duelo de las rocas con el alba». En este momento de destrucción universal, «yo vi venir las hierbas / y les eché un cordero de balaba / bajo sus dientecillos y lancetas». Pero «vienen las hierbas, hijo. / Ya suenan sus espadas de saliva / por el cielo vacío», penetran

do «por los cristales rotos de la casa», donde «la sangre desató sus cbelleras». «Mi mano, amor. ¡Las hierbas!». Ya «Tú solo y yo quedamos». «Prepara tu esqueleto para el aire». «Hay que buscar de prisa, amor, de prisa, / nuestro perfil sin sueño». Mediante esta trama poética, el protagonista vuelve a describir una situación límite, en la que se siente la amenaza de la muerte, representada por «las hierbas». Esta muerte está relacionada con el sentimiento amoroso. El poeta le habla a la figura del «hijo», indicándole la inminente llegada de la muerte, y ofrece su mano a la persona amada para escapar de la inmediata destrucción. «Mi mano, amor. ¡Las hierbas!». La única posibilidad es «buscar» (de nuevo la aparición de este verbo) su propia identidad, pero conscientemente, y sin que implique destrucción alguna. «Hay que buscar de prisa, amor, de prisa, / nuestro perfil sin sueño». Esta búsqueda está también presente en el poema de la sección I, «Vuelta de paseo», escrito en Castkills al igual que «Ruina». Allí el protagonista afirma, en unos versos después desechados, que «Entre el gentío de las formas soy el único que busca», demostrando una vez más que la «configuración interna» de la obra relaciona poemas separados posteriormente por la «estructura externa» del libro.

#### «AMANTES ASESINADOS POR UNA PERDIZ»

Este poema en prosa ya ha sido examinado anteriormente en el apartado que lleva su nombre. Sólo añadir aquí que las principales diferencias de contenido entre los textos de su primera y última versión, las de *Verso y prosa y Ddoass*, podrían cifrarse en tres aspectos esenciales: 1) un cambio en la persona verbal, siendo en *Ddoass* mucho más abundante la primera del singular. 2) La inclusión de dos párrafos en su versión última, donde aparecen claras referencias a su obra teatral *El público*, señaladas asimismo con anterioridad (los profesores de la Universidad ofreciendo «miel y vinagre con una esponja diminuta» y «las mujeres enlutadas» en casa del Gobernador que comía «pescados fríos»). 3) Y por último, un mayor énfasis en el texto de *Ddoass* a la descripción del aspecto amoroso del poema, dándole a los tres pasajes en que se describe una disposición poemática. Estos cambios, realizados por Lorca en su versión de 1931, acercan este texto a la etapa neoyorquina, distanciándolo del tono de sus otros poemas en prosa, lo que integraría su intención de integrarlo en *Poeta en Nueva York*.

Al contenido de este poema ya nos hemos referido con anterioridad al hablar de «Amantes asesinados por una perdiz» y de los «epigrafs» existentes en el poemario. Sólo destacar aquí los silogismos ilógicos que dominan la composición, y la importancia del tema del amor («Criatura de pecho devorado. / ¡Mi amor!», «Corazón / devorado por las nebulosas»). Este sentimiento amoroso aparece amenazado por «la luna y los insectos», del mismo modo que lo era por «las hierbas» en el poema «Ruina». Frente a esta amenaza, la alusión directa al tema de la muerte en las otras composiciones de este apartado, «Muerte», «Nocturnos del hueco» y «Paisaje con dos tumbas y un perro asirio», así como la muerte de amor en «Amantes asesinados por una perdiz», existente también en «Luna y panorama de los insectos (Poema de amor)», como ya vimos.

## SECCIÓN VII

## «VUELTA A LA CIUDAD»

En las creaciones de esta sección, «Nueva York (Oficina y denuncia)», «Cementerio judío» y «Crucifixión», el poeta une su denuncia a un tipo de sociedad insolidaria, centrada en la Bolsa de Nueva York, con el tema de la muerte. La ilustración fotográfica que la encabeza, denominada «La Bolsa», destaca la importancia de este aspecto dentro del apartado. El tema de la muerte aparece en las tres composiciones citadas, afectando, respectivamente, al mundo natural, a un representante del pueblo judío (símbolo del poder económico) y a la figura de Cristo, cuya muerte por amor está estrechamente vinculada a la del protagonista poético. La significación de este apartado dista mucho, por tanto, de la que podría desprenderse de la «estructura externa» de la obra, en la que el poeta, después de su placentera estancia en el campo, vuelve a la vorágine neoyorquina.

## «NUEVA YORK (OFICINA Y DENUNCIA)»

En esta composición el poeta hace una «denuncia» (señalada en el título) de un tipo de sociedad dominada por «las multiplicaciones, las divisiones» y «las sumas» que, a la vez, ignora «la otra mitad, / la mitad irredimible». El protagonista aboga por los seres desvalidos de la naturaleza, los «cuatro millones de patos», «cinco millones de cerillos», «dos mil palomas», «un millón de vacas», «un millón de corderos / y dos millones de gallos», que «ponen sus gotas de sangre / debajo de las multiplicaciones». A la gente que ignora este dolor, «os escupo en la cara», mientras «la otra mitad me escucha, volando en su pureza». El poeta comprende el «mundo de ríos quebrados y distancias inasibles» que hay «en la patita de ese gato quebrada por el automóvil», y también la «tierra estremecida» del que nada «por los números de la ofici-

na». De ahí, que decida denunciar la actitud de ese mundo que no es sensible al dolor ajeno (que no radia «las agonías») y borra «los programas de la se va», ofreciéndose «a ser comido» por salvar la otra mitad que «me escucha». Porque «¿Qué voy a hacer? ¿Ordenar los paisajes? / ¿Ordenar los amores que luego son fotografías?», «No, no, yo denuncio». El protagonista establece aquí (como ya vimos anteriormente al analizar las diferentes perspectivas existentes en estas creaciones) una estrecha relación entre su situación personal y el sufrimiento que le rodea. No puede permanecer al margen cuando él mismo ha sido víctima de otra actitud insolidaria. Su denuncia, por tanto, no sólo tiene un matiz social, también está basada en el dolor que se deriva de su experiencia amorosa como individuo.

## «CEMENTERIO JUDÍO»

En esta composición el poeta se adentra de nuevo en el mundo más allá de la muerte, sirviéndose del fallecimiento de un judío, símbolo del poder económico. Describe los diferentes momentos de este hecho, desde que «el judío empujó la verja» del cementerio, hasta que «apretando los ojos, / se cortó las manos en silencio» al final de la composición. En medio aparecen alusiones aisladas al entorno de esta muerte. Los médicos que «ponen en el níquel sus tijeras y guantes de goma» y los «pequeños dolores ilesos» que «se acercan a los hospitales». «La arquitectura de escarcha», «las liras y gemidos» que «se apagaban en el negro de los sombreros de copa» de los acompañantes. «Las barcas de nieve» (semejantes a la barca de Caronte) «que acechan un hombre de agua que las ahogue» y la desesperación de «tres mil judíos» que «lloraban en el espanto de las galerías / porque reunían entre todos con esfuerzo media paloma». El poeta ha mezclado en esta única muerte diferentes perspectivas de este suceso, siguiendo la técnica empleada en el resto del poemario. El plano real del entierro, donde «el judío ocupó su titería», entre las «cúpulas humedecidas» y «las blancas entradas de mármol», se une a la significación espiritual de esta muerte, ya que entre todo el pueblo judío sólo lograban reunirse «con esfuerzo» «media paloma». También aparece el mundo de ultratumba, en el que «todo el cementerio era una queja / de bocas de cartón y trapo seco». Como sucedía con el tema de «La ciudad», o al presentar la figura de «El poeta», también aquí se entrelazan distintos puntos de vista de una misma realidad. El tema de la muerte, tratado bajo diferentes enfoques, como vimos en la sección anterior.

## «CRUCIFIXIÓN»

En esta composición aparece de nuevo la temática religiosa, presente en otras muchas creaciones del poemario, como «Iglesia abandonada», «Navidad en el Hudson», «Nacimiento de Cristo», «Grito hacia Roma», «Vaca» y «Nueva York (Oficina y denuncia)». El poeta establece en sus versos una relación entre la muerte de Cristo y la situación amorosa del protagonista poético, existente también en algunas otras de las creaciones citadas, como «Iglesia abandonada» y «Nueva York (Oficina y denuncia)». En el primer poema, esta vinculación se realiza a través de la muerte del hijo añorado por el protagonista, como ya vimos, mientras en el segundo, se establece por la faceta solidaria del poeta, que se ofrece a morir por amor para salvar la «otra mitad» que le «escucha». Sin embargo, en «Crucifixión» este paralelismo tiene lugar de modo semejante a como sucede en El público, donde el «Desnudo Rojo», de claras connotaciones cristológicas, es una proyección de la muerte por amor del Hombre 1. Los versos de «Crucifixión» también recogen este doble plano, explícito desde el comienzo del poema. Por un lado, se muestra la destrucción de la pasión amorosa del protagonista, representada por un caballo herido por la luna (que «quemaba con sus bujías el falo de los caballos»). Y por otro, aparece la muerte de Cristo, mucho más evidente en el poema a través de numerosas alusiones al relato evangélico. «Un rayo de luz violenta que se escapaba de la herida», «las tres santas mujeres» con el «sastre» confeccionador del sudario de «púrpura», «el camello» que «tenía que pasar sin remedio por el ojo de una aguja», la «cruz», los «clavos», la «espina», «la gran voz», «los fariseos», la «tarde» que «se puso turbia» mientras se conocía «el momento preciso de la salvación de nuestra vida». Y «entonces» «la tierra despertó arrojando temblorosos ríos de polilla». El poeta realiza una minuciosa descripción de ese «momento», de modo semejante a cómo había referido los elementos esenciales del «Nacimiento de Cristo». Sin embargo, «Crucifixión» es un poema mucho más complejo, ya que a la relación entre la muerte de la pasión amorosa del protagonista y la Crucifixión de Cristo se une la figura de la «vaca», animal sagrado dedicado igualmente al sacrificio. Esto explica su conexión con el poema «Vaca», y el hecho de que en «Crucifixión» los fariseos escupieron «la sal de los sacrificios». A la vez, se establece un paralelismo entre «la sangre» de Cristo, que «bajaba por el monte» y «por las calles decidida a mojar el corazón», y la «leche» benefactora de este animal. A este triple sacrificio se opone la actitud de los «fariseos». Ésta es denunciada también implíci-

tamente en «Grito hacia Roma» y en la «Oda a Walt Whitman» dentro de un plano amoroso, así como en su obra *El público*, a través del hipócrito «teatro al aire libre». En «Crucifixión» se reúnen, por tanto, varios de los aspectos esenciales de este poemario, evidenciando una vez más la gran coherencia interna de estas creaciones.

## SECCIÓN VIII

## «DOS ODAS»

Este apartado contiene dos composiciones en las que el protagonista expone, de modo tal vez más directo que en cualquiera otra de sus creaciones neoyorquinas, sus reflexiones sobre el amor. Este tema, esencial dentro del poemario, es enfocado desde una perspectiva individual en «Oda a Walt Whitman», y desde un punto de vista colectivo en «Grito hacia Roma», como denuncia a la falta de solidaridad humana. En ambas, el poeta propone un ejemplo positivo como contrapunto a la falsedad en la vivencia de este sentimiento: la figura de Walt Whitman, en la primera, y la palabra evangélica, en la segunda. El poeta sintetiza así algunas de las ideas fundamentales de estas creaciones, y de su propio pensamiento como individuo.

## «GRITO HACIA ROMA»

En esta composición el poeta contrapone la actitud insolidaria de la Iglesia (representada por «la gran cúpula» de Roma y «el hombre vestido de blanco») al auténtico amor, derivado del sufrimiento humano. «Debajo de las estatuas no hay amor, no hay amor bajo los ojos de cristal definitivo. El amor está en las carnes desgarradas por la sed, y en la choza diminuta que lucha con la inundación», «en los fosos donde luchan las sierpes del hambre, / en el triste mar que mece los cadáveres de las gaviotas y en el oscurísimo beso punzante debajo de las almohadas». Por haber mantenido esta actitud, «ya no hay quien reparta el pan y el vino». «No hay más que un millón de carpinteros que hacen ataúdes sin cruz», porque «el hombre vestido de blanco ignora el misterio de la espiga, ignora el sufrimiento de la parturienta, ignora que Cristo pueda dar agua todavía». (Esta misma agua aparece en el poema «Crucifixión», donde bajaba «por las calles decidi-

da a mojar el corazón»). Ante esta actitud, aludida en el título desechado de «Oda de la Injusticia» (y tal vez denunciada por Lorca ante los pactos de Letrán entre Mussolini y el Vaticano) los seres que están sometidos («los negros que sacan las escupideras», «los muchachos que tiemblan bajo el terror pálido de los directores», «las mujeres ahogadas en aceites minerales») han «de gritar frente a las cúpulas». «Porque queremos el pan nuestro de cada día». «Porque queremos que se cumpla la voluntad de la Tierra / que da sus frutos para todos». El poeta se siente parte de esa humanidad doliente a través de su voz solidaria, expresada en primera persona del plural («queremos»). «La muchedumbre de martillo, de violín, o de nube», es decir, los que realizan un trabajo manual, los artistas, y los soñadores, todos, han de unirse para reclamar el mundo solidario que les corresponde, según el mensaje de Cristo, que da «el pan nuestro de cada día». Una vez más, se unen en una única composición varias perspectivas: la situación personal del protagonista, el sufrimiento del resto de la humanidad, y la realidad de un hecho concreto, en este caso, una determinada actuación de la Iglesia católica, subrayada por la ilustración fotográfica de «El Papa con plumas» que acompaña el poema.

## I «ODA A WALT WHITMAN»

En esta composición el poeta hace una alabanza de Walt Whitman, señalada por el título del poema («Oda») y por la ilustración fotográfica («Fotomontaje de la cabeza de Walt Whitman con la barba llena de mariposas») que lo acompaña. Su figura representa la autenticidad en el amor —«Soñabas ser un río y dormir como un río con aquel camarada que pondría en tu pecho un pequeño dolor de ignorante leopardo»— frente a la hipocresía y engaño de «los maricas». La «hermosura viril» de Walt Whitman se contrapone a los «maricas de todo el mundo, asesinos de palomas», que son «Esclavos de la mujer» y «Perras de sus tocadores» porque quieren imitarlas. Frente a ellos, la actitud de Whitman, que buscaba «un desnudo que fuera como un río», aunque, a la vez, fuese «padre de tu agonía, camelia de tu muerte, y gimiera en las llamas de tu ecuador oculto». El poeta norteamericano encarna en esta composición la defensa del amor contra la actuación de los maricas, «Enemigos sin sueño del Amor que reparte coronas de alegría». El protagonista manifiesta la legitimidad del ser humano para escoger su sentimiento amoroso. «Porque es justo que el hombre no busque su deleite en la selva de sangre de la mañana próxima. El cielo tiene playas donde evitar la vida / y hay cuerpos que no deben repetirse en la aurora».

Esta defensa de la libertad y autenticidad en el amor se contrapone en el poema a la visión de la ciudad neoyorquina como lugar de desamor. «Nueva York de alambre y de muerte». «¿Qué voz perfecta dirá las verdades del trigo? / ¿Quién el sueño terrible de tus anémonas manchadas?». De ahí, que al final de la composición, el poeta una su alabanza de Walt Whitman (e implícitamente de la propia actitud del protagonista) con su deseo de que el amor y solidaridad entre los seres humanos llegue a la ciudad de Nueva York. «Y un niño negro anuncie a los blancos del oro / la llegada del reino de la espiga». De nuevo, la conexión de varias perspectivas en un único poema, que parece ser por su contenido y su cronología (escrito el 15 de junio de 1930) el legado último de Lorca en estas creaciones, escrito fuera de España.

## SECCIÓN IX

### «HUIDA DE NUEVA YORK»

Las dos composiciones de esta sección aluden al problema amoroso del protagonista poético, utilizando la forma musical del vals. Sus versos tratan de imitar el ritmo de la música mediante el uso de estribillos. Sin embargo, el vals que se presenta en estas creaciones es el producido por un «violín de papel», una «muerte para piano», en la que van unidos «violín y sepulcro». A pesar de estas connotaciones negativas, el autor las integra en una sección jubilosa (dentro de la «estructura externa» de la obra) en la que el poeta huye de Nueva York. El significado primero del vals, como exponente de la civilización europea («Pequeño vals vienés») prima sobre el contenido negativo de sus versos. De ahí, la ilustración fotográfica que precede la sección, la titulada «El mar».

### «PEQUEÑO VALS VIENÉS»

En esta creación el poeta vuelve a referirse a su sentimiento amoroso, plasmado en este vals del «Te quiero siempre». Mediante esta forma musical (subrayada en la composición por la marcada presencia de un estribillo) el protagonista alude a su experiencia amorosa, siendo mucho más explícito en la versión del poema de la revista *1616*, que en la recogida por Norton y Séneca. [Este proceso de suplantación de versos demasiado evidentes por otros más enigmáticos es una tendencia constante en las versiones posteriores de estos poemas]. Las ediciones de 1940 recogen la expresión de este sentimiento. «Te quiero, te quiero, / con la butaca y el libro muerto, / por el melancólico pasillo, / en el oscuro desván del lirio, / en nuestra cama de la luna / y en la danza que sueña la tortuga». Sin embargo, en la versión de *1616*, el poeta profundiza más en el matiz negativo que envuelve esta vivencia.

cia. Habla de «el racimo de lágrimas de mi vieja vida» (que suplantaría al verso «por los rumores de la tarde tibia»). También menciona los «helados ruiseñores» y «el calor de un quebrado desnudo / repartido por colchas y juncos», que el protagonista ofrece a la persona amada en los versos siguientes al estribillo, «Toma este vals de quebrada cintura» (convertido en la versión de 1616 en «dolida cintura»). En las ediciones de 1940, el protagonista relaciona este sentimiento amoroso con la infancia, queriendo trasladarlo al tiempo inalterable de la niñez, al igual que sucedía en otras creaciones de este poemario como «Tu infancia en Menton». «Porque te quiero, te quiero, amor mío, / en el desván donde juegan los niños, / soñando viejas luces de Hungría». En estas ediciones y en la de 1616 el poeta define esta composición como «Muerte para piano», escribiendo con mayúscula la palabra muerte en la de 1616. Sin embargo, a pesar de ser este poema «Violín y sepulcro», expresión del carácter no jubiloso de su amor, el protagonista quiere atraer a la persona amada. «Mira qué orillas tengo de jacintos! / Dejaré mi boca entre tus piernas, / mi alma en fotografías y azucenas, / y en las ondas oscuras de tu andar quiero, amor mío, dejar / violín y sepulcro, las cintas del vals».

#### «VALS EN LAS RAMAS»

Este poema tiene como fondo un estado de ánimo semejante al de la composición anterior. También aquí se habla de «un violín de papel» y de unas «ramas desgajadas», que se «irán bailando» cuando el cielo sea «para el viento / duro como una pared». El ritmo musical que se desprende de su título se integra en el poema mediante un estribillo (al igual que en la creación anterior) y también por medio de una rápida enumeración de elementos al comienzo de sus versos. El estribillo («cayó una hoja. / Y dos. / Y tres», «Una a una, / dos a dos / y tres a tres») recuerda el utilizado en «Fábula y rueda de los tres amigos» («Uno / y uno / y uno», «Tres / y dos / y uno»). Sin embargo, la rápida enumeración de elementos nos lleva al poema «Muerte», donde un juego de palabras, igualmente rápido, termina en este concepto: «Pero el arco de yeso, / ¡y qué grande, qué invisible, qué diminuto! sin esfuerzo». En «Vals en las ramas» la enumeración concluye de modo similar, al quebrarse el ritmo con unos versos encabezados por esta misma partícula adversativa: «Pero el ruiseñor / lloraba sus heridas alrededor. / Y yo también». Este ruiseñor, símbolo de una muerte de amor en García Lorca, como podemos ver en *El público* y en muchas otras creaciones del autor, nos lleva al trasfondo de la composición apareciendo también en el poema anterior «Pequeño vals vienés»

(«ruiseñores helados») y en una de las composiciones más intimistas del conjunto «Tu infancia en Menton», donde el poeta habla del «ruiseñor enajenado». En «Vals en las ramas» aparece un ruiseñor herido, que enlaza con la imagen del «pez luna», símbolo también del amor en el poeta («Por la luna nadaba el pez») y con los versos «¡Oh duro marfil de carnes invisibles! / ¡Oh golfo sin hormigas del amanecer!». El mismo tema del amor, presente en todo el poemario, se reviste en estas dos últimas creaciones de un sentido musical, adquiriendo la forma de una «Muerte para piano», como afirmaba el autor en la composición precedente.

## SECCIÓN X

## «EL POETA LLEGA A LA HABANA»

Este apartado contiene un único poema, «Son de negros en Cuba», tal vez el más jubiloso de todo el conjunto. En sus versos, el protagonista recoge numerosos elementos de la realidad cubana, a la vez que intenta imitar el ritmo de su música. El escenario caribeño se opone así a la soledad mostrada por el poeta en Nueva York y Vermont (como expresan los títulos de las secciones I y VI) donde el protagonista encontró las vías idóneas para manifestar su angustia. Sin embargo, la cronología de este poema no se corresponde con el lugar que ocupa en la obra, ya que dos meses más tarde el autor escribirá «Oda a Walt Whitman», síntesis última de su experiencia en América, escrita fuera de España.

En esta composición, el poeta trata de imitar los ritmos negrocubanos mediante la repetición continua del estribillo «Iré a Santiago». Sus versos están llenos de elementos referenciales, procedentes de la geografía caribeña. «Los techos de palmera», el «ritmo de semillas secas» de sus instrumentos musicales, la «cintura caliente» de los bailarines, la «gota de madera» de las plantaciones de caucho, el «arpa de troncos vivos» de las cañas de azúcar, el «caimán», la «flor de tabaco», la representación del tabaco ya elaborado en «la rubia cabeza de Fonseca», etc. Sin embargo, frente a esta expresión de júbilo, también está presente el trasfondo dolorido del protagonista que habla de su sentimiento («mi coral en la tiniebla») junto a un «mar ahogado en la arena» y al «calor blanco, fruta muerta» del entorno. No obstante, Cuba es para el poeta un escenario esencialmente positivo. La letra inicial de su nombre es una «curva de suspiro y barro», donde el protagonista desea olvidar sus angustias pasadas.

