

Yam-Nick
Menéndez Rivero

Aspectos surrealistas
en Poeta en Nueva
York

*Es preciso romperlo todo para que los dogmas se purifiquen
y las normas tengan nuevo temblor.*

FEDERICO GARCÍA LORCA

Lemos *Poeta en Nueva York* y es como si asistiéramos a una recién inaugurada exposición de artes plásticas. Desde los primeros cuadros vemos formas amorfas, figuras inconclusas, incongruentes, como si el artista hubiese puesto el caballete en plena calle para plasmar con brochazos rápidos la imagen que se escapa. Habla de un mundo irreal, vertiginoso, que cambia cada segundo, de ahí que no pueda ser representado sino a través del trazo informe. Cada una de las obras nos exige nuestra cuota de imaginación para completar la escena, dar el salto necesario, no al Nueva York de 1930, sino al torbellino irreal que la mente del poeta hace de la visión ante sus ojos.

Es el año 1929 y gracias a sus escritos anteriores, unas cuantas fotografías y al ímpetu con que más tarde los críticos afrontarían su obra, podemos construir nuestra propia idea del visitante en el momento en el que el Olympic atraca en Nueva York el 25 de junio. Así, en los años precedentes lo encontramos sudando la fiebre de la creación, en franca renovación de estilo, experimentando con nuevas tendencias y empeñado en recrear formas tradicionales como la balada, la elegía y el cante jondo, este

último tan cercano a su sensibilidad poética. Con el viaje a Nueva York Lorca tiene la intención de escapar de la angustia emocional que le acaba de producir una ruptura amorosa y del ambiente opresivo que le provoca la dictadura de Primo de Rivera (1923-1930), pero no fueron precisamente estas las razones por las que más tarde el autor lo consideraría una de las experiencias más útiles de su vida, sino porque esta le proveyó un nuevo espacio para la reflexión, y para desarrollar su expresión creativa, a pesar de los estados depresivos en que a veces se sumía. Este viaje de 1929, le trajo al poeta un cambio repentino de ambiente y, siendo como era un cantor de emociones, encontró en esta urbe de gente que camina frenética, y de edificios que se alejan de los hombres, el contexto ideal para experimentar con nuevos estilos y hacer del surrealismo su medio expresivo.

Son innumerables las contribuciones que los críticos han hecho al análisis de la obra de Federico García Lorca. Es precisamente *Poeta en Nueva York* una de sus creaciones más discutidas y estudiadas, debido a la complejidad literaria y lingüística que existe en sus poemas y debido, también, a las circunstancias especiales en que vivió el poeta en la gran ciudad y a los sentimientos que lo atormentaban durante ese tiempo. Todo parece estar dicho ya, pero dado que tropezamos, sin duda, con una creación colmada de abundantes lecturas, con este trabajo intentamos dar nuestra visión personal del uso que de lo surreal hace Lorca en estos poemas, específicamente en: «Vuelta de paseo», «1910 (Intermedio)», «Nocturno del hueco» y «Son de negros en Cuba». Hemos realizado el análisis de estos, reflexionando en dos aspectos que, a nuestro juicio, resultan considerables. Uno, es la relación gemela que existe entre las características de una imagen plástica del surrealismo y las imágenes que se presentan en sus versos, poniendo especial interés en la utilización de la mirada (como la mirada del artista plástico) y lo visual/verbal, con lo cual podría decirse que sus poemas son lienzos surrealistas. El otro, el hecho de que el surrealismo es medio y no fin de su producción, sin esta premisa la comprensión de estas imágenes pecaría de superficial. Agregamos además algunas otras interpretaciones de la imagen que en nuestra calidad de lector-espectador se han hecho inevitables.

Antes de pasar a lo específico es importante que enumeremos algunas características propias de la imagen surrealista¹ que nos permitirán una sencilla reflexión de cada uno de los aspectos que posteriormente analizaremos. Digamos que es frecuente encontrar en las creaciones del surrealismo las cosas fuera del lugar al que están destinadas, las formas abstractas, la distorsión, el absurdo, los objetos que asumen características humanas, los elementos incongruentes, las perspectivas vacías, el espacio, el movimiento, las imágenes dobles, lo grotesco y lo desagradable como lo escatológico o los animales muertos y podridos, la animación de lo inanimado, la conjugación de elementos no relacionados, etc. Estas, entre otras tantas imágenes traídas de la realidad o del mundo onírico se conciertan para aparecer tanto en las artes plásticas como en la literatura surrealista, y todas ellas están presentes indudablemente en la mayoría de los poemas de *Poeta en Nueva York*. En el caso de la poesía «[...] los elementos que la escritura automática extrae del mundo interior se equilibran con los del mundo exterior. Reducidos entonces a una igualdad, se entremezclan, se confunden, para formar la unidad poética» (Nadeau, 2007: 203). Al unir lo real con lo imaginario «el poema desensibiliza el universo para el solo beneficio de las facultades humanas, permite al hombre ver de manera distinta, ver otras cosas. Su anterior visión está muerta o es falsa. Descubre un nuevo mundo, se convierte en un nuevo hombre» (Ídem).

Paul Ilie considera que todo este estilo opera de una manera inconsciente y mecánica en el cerebro del artífice.² Él señala que según Breton el arte surrealista está «dictado por el pensamiento en ausencia de todo control ejercido por la razón, fuera de

¹ Las características que se enumeran son el resultado de las anotaciones que de diferentes libros he realizado. En dichos libros pueden encontrarse un sinnúmero de ellas, todas útiles a la hora de estudiar cualquier obra surrealista, sin embargo se prefirió enumerar solo las que se localizan con más frecuencia en la poesía de *Poeta en Nueva York*.

² Paul Ilie en su libro *Los surrealistas españoles* nos dice textualmente: «Los artistas siempre habían exaltado el proceso poético al margen de la diversidad de sus técnicas, pero ahora que lo consciente había sido desplazado de la creatividad, el proceso íntegro se había reducido a una articulación mecánica del cerebro. El cerebro ya no funciona racionalmente sino que trabaja sin la ayuda activa de la voluntad del artista».

cualquier preocupación estética o moral» (1972: 29). Asimismo apunta que esta cita de Breton describe muy bien a Lorca.

Pero ¿hasta qué punto en Lorca la utilización de lo irracional es inconsciente?

Para Ian Gibson, la elección del surrealismo tiene en García Lorca un propósito prudente.

El poeta temía que le descubriesen en su intimidad, pero al mismo tiempo tenía la necesidad de plasmar en palabras su situación. En los poemas, dada la intencionada complejidad de su expresión lingüística —a la vez revelación y ocultación— el peligro se reducía (1989: 400).

Distintos autores son de una opinión semejante. En otro libro consultado, su escritora expone:

[...] se trata de buscar un modo de discurso que permita a los homosexuales enfrentarse al poder establecido. El medio para conseguirlo será la deslegitimación del propio discurso del poder al subvertirlo desde dentro. Por este motivo se recurre a un lenguaje cifrado como modo de nombrar lo innombrable (Castro, 2008: 31).

Según ambos escritores el contenido común de toda la obra de *Poeta en Nueva York* es la frustración sexual, que se expresa de distintas maneras y a través de un lenguaje codificado. Además, usando las imágenes surrealistas es que el poeta logra subvertir las prácticas discursivas impuestas por la cultura dominante —lo cual es, en última instancia, postulado de este movimiento— que es a un mismo tiempo un modo de protestar por lo establecido.

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

Esa subversión de lo establecido, que ocurre en el surrealismo a nivel discursivo y además a nivel social, se produce en la obra

de *Poeta...* en primera persona.³ El poeta es el protagonista indiscutible de sus versos. Y este aspecto, que parece intrascendente, cobra una importancia propia en el caso de esta obra en cuanto a la identidad de sus imágenes con las imágenes plásticas del surrealismo. Él es quien sufre, quien se reprime, quien denuncia, quien disiente, pero, sobre todo, es quien observa.

Empero esta mirada del poeta/protagonista no es la mirada de los románticos: «el romántico dibuja el objeto en el interior de sí mismo para luego hacer una abstracción del mismo, mientras que el poeta de la modernidad se proyecta a sí mismo en la existencia concreta del objeto» (Balakian, 1959: 37). Es a través de la mirada como Lorca introduce lo plástico en el texto. En los poemas de Lorca la mirada tiene una significación especial, este acto de mirar está conectado a una visión del objeto, del sujeto, del panorama o del paisaje, tal y como sucede en la pintura. Incluso, como advierte Elena Castro, en *Poeta en Nueva York* son frecuentes los títulos que hacen referencia a este acto de mirar: «Paisaje de la multitud que vomita», «Panorama ciego de Nueva York», «Paisaje con dos tumbas y un perro asirio», «Luna y panorama de los insectos», entre otros.

Una visión preliminar del conjunto en *Poeta en Nueva York* nos enfrenta a un sinnúmero de símbolos irracionales, incongruencias y enigmáticas metáforas que el poeta usa de forma consciente. Esto último permite una lectura razonada de toda esta exuberancia simbólica. Lorca no utiliza los símbolos de manera irreflexiva y automática — como sucede en otras producciones surrealistas — sino que lo hace conscientemente para ocultar su yo más íntimo, entonces, cuando nos detenemos a contemplar el espectáculo que es cada uno de sus poemas, encontramos lo oculto tras la atmósfera de símbolos deshumanizados que se recrean: su angustia personal, su condición de

³ Al respecto, María Clementa Millán comenta en la introducción a *Poeta en Nueva York* que en las creaciones de esta obra Lorca «aparece en primer plano, usando generalmente la primera persona del singular. Con la utilización de esta persona verbal, el autor se aleja de obras anteriores, como el *Romancero gitano*, donde la identidad del poeta se oculta tras la apariencia de otros personajes [...]. En *Poeta en Nueva York*, por el contrario, el protagonista rechaza este ocultamiento, para en su lugar, "decir mi verdad de hombre de sangre", como afirma en "Poema doble del lago Edem"».

hombre atrapado, nostálgico. Conjuntamente con lo anterior, concurre otro aspecto que también contribuye a la interpretación de sus versos y es que, a pesar del alto grado de ilogicismo de las imágenes, es posible encontrar en esta obra una estructura externa e interna muy lógica. En sus versos están mezcladas las influencias del surrealismo con una gran lógica interna de modo semejante a como quedan vinculados la visión del mundo neoyorquino con el universo íntimo de su protagonista poético en el contenido de sus poemas.

La obra de Lorca está sometida a una configuración lógica, claramente palpable, en la estructura externa del libro derivada de los títulos de sus sesiones [...]. Pero también es evidente en el contenido de sus poemas, donde unos mismos temas se repiten, a veces bajo perspectivas distintas, en diferentes composiciones. La visión de la ciudad, o la expresión del sentimiento amoroso del protagonista, no se agotan en una sola creación, sino que están esparcidas a lo largo de todo el poemario, proporcionándole una coherencia interna difícilmente discutible (Millán, 1988: 93).

Con lo cual, si pretendemos una comprensión de cualquiera de las composiciones que encontramos en *Poeta...*, es necesario considerar la obra en su totalidad, porque sus poemas se complementan unos con otros.

Para Francisco Aranda «la plástica de Dalí está expresada en palabras por todas partes» (1981: 105). La pintura surrealista también es literatura, del mismo modo que la literatura es plástica surrealista. Lo que establece la consonancia entre ellas es el acento psíquico de sus creaciones. Es por eso que puede apuntarse que ambas se alimentan del mismo repertorio de imágenes. «*Poeta en Nueva York* contiene la más rica y completa acumulación de espléndidas imágenes del diccionario surrealista español: onirismo, enorme impacto sensorial y táctil, figuras desprendidas del sadismo, visión de lo repugnante, abundantes amputaciones, etc.» (Aranda, 1981: 105).

Vayamos, pues, al encuentro de estas imágenes en los versos de *Poeta en Nueva York*.

Cuando leemos «Vuelta de paseo» podemos, sin dificultad, hacer corresponder cada una de las imágenes de sus versos con imágenes que suelen poblar los lienzos surrealistas. Esto sucede

repetidamente en casi la totalidad de los poemas de la serie neoyorkina. Ahora bien, en este poema la mirada tiene especial primacía, ya que todas las metáforas y los símbolos están ubicados en un espacio visual que además está en movimiento. Esta característica le imprime al poema una concordancia con el arte pictórico.

El movimiento⁴ muy propio de la plástica surrealista lo encontramos en un hombre que mira hacia arriba, vemos que no está detenido, sino que camina, la idea de su propio movimiento no está en su figura, sino en las formas que lo rodean, formas que se mueven, pues van en varias direcciones, algunas ondulantes, como de serpientes, otras que buscan la transparencia: «Entre las formas que van hacia la sierpe/y las formas que buscan el cristal [...]» (García Lorca, 1988: 111).

El cielo —tan afín a la pintura surrealista— es una alusión cromática que para algunos estudiosos tiene la función de expresar sensaciones complejas. En este primer poema de la serie, el cielo es el elemento más fuerte del conjunto: «Asesinado por el cielo» (Ídem); a través de esta imagen se pretende expresar un estado de ánimo muy complejo. «Es este uso del color con valor expresivo lo que acerca el lenguaje poético lorquiano a la técnica pictórica» (Castro, 2008: 54). No hay belleza en este cielo, sino que su función es asesinar los últimos vestigios de lo bello.

El árbol mutilado que no canta, el niño con un blanco rostro de huevo, y «la mariposa ahogada en el tintero» son todas formas abstractas muy simbólicas en las que se han juntado elementos hasta ahora no conjugados, diríase que con la intención de crear estos seres indefensos que sufren y transmiten la inquietud que padece el sujeto lírico. Además están los animalitos de cabeza rota del superrealismo de lo mutilado y putrefacto.

Ante esta realidad definitiva, el único capaz de reaccionar acepta impasible su destino: «dejaré crecer mis cabellos». El sujeto no asume su destino con alarma sino con la fuerza de la

⁴ El espacio y el movimiento están presentes en la mayoría de los poemas de *Poeta en Nueva York* y es una técnica surrealista que se encuentra también en la pintura. Dice Paul Ilie en su libro *Los surrealistas españoles*, hablando de «El Rey de Harlem», otro poema de la serie, que «Las técnicas surrealistas que desarrolla el tema biocultural [...] son extremadamente eficaces. Lo más notable es el enorme sentido de espacio y movimiento [...]». Más adelante agrega: «[...] la obsesión del espacio en movimiento que se extiende de la calle al cielo como un mecanismo de defensa contra el temor» (Ilie, 1972: 154-155.)

costumbre: «Tropezando con mi rostro distinto de cada día». Otra vez el movimiento. «A través de este dinamismo negativo se nos manifiesta el lento y doloroso demorarse del poeta en la enumeración caótica de lo destruido».⁵

En «1910 (Intermedio)» el artista pinta su pasado. Nuevamente la mirada como introductora de todas las imágenes. Según señalábamos anteriormente, en la mayoría de los poemas de *Poeta en Nueva York* «[...] se da una primacía de lo visual ya que en ellos se presta especial atención a la mirada y al acto mismo de mirar. No obstante no se trata de una mirada objetiva, sino que lo que Lorca (re)produce en sus textos verbales [...], es su experiencia de la mirada» (Castro, 2008: 36).

Esta experiencia de la mirada no es en ninguno de los poemas de *Poeta...* más axiomática que en esta segunda pieza de la serie. A través de sus ojos, vemos las formas del pasado, una pared blanca como fondo donde orinaban las niñas a las que vieron con extrañeza sus ojos de niño feliz. Sus recuerdos nos llegan en un alud de imágenes, unas son muy reales —el hocico del toro, la seta venenosa—, otras desagradables «un jardín donde los gatos se comían a las ranas» y unos «cangrejos devorados»,⁶ otra de misteriosa sensualidad —sexualidad que despierta— proyectada sobre un objeto sacro «en el seno traspasado de Santa Rosa dormida». Justo antes del cierre, el autor dedica toda una estrofa a lo que, para sus ojos de niño, es el espacio mágico perfecto: el sótano, un lugar de polvo colmado de figuras que evocaban otros tiempos. Las manifestaciones de la muerte, muertos, cenizas, llanto, miedo, a las que de niño no prestó atención nos sirven ahora como referencia para entender la angustia del presente.

Con estas simbólicas imágenes atraídas al poema por medio de la mirada, se intenta plasmar la realidad más profunda del

⁵ Tomado de «Comentario y anotaciones sobre el poema "Vuelta de paseo" de *Poeta en Nueva York*» *Revista digital Investigación y Educación*. Disponible en: http://www.csicsif.es/andalucia/modules/mod_sevilla/archivos/revistaense/n11/lorca.pdf.

⁶ Una de las características de las imágenes surrealistas tanto de la literatura como de la pintura es el uso de elementos desagradables: los animales muertos, podridos o mutilados como los animalitos de cabeza rota del primer poema «Vuelta de paseo», o los cangrejos devorados de este poema y otros tantos que encontramos constantemente a lo largo de toda la serie, que pueden equipararse a los burros podridos o las figuras mutiladas de los cuadros de Dalí.

poeta, permitiéndonos una: «[...] visión íntima, pues, de los sentimientos que lo dominan durante aquellas primeras semanas neoyorquinas en que lejos, muy lejos de los suyos, trataba de adaptarse a un mundo nuevo y estimulante pero, al mismo tiempo, aterrador» (Gibson, 2006: 384).

Un mundo en el que pretende mantener vivo el recuerdo de las cosas puras que es establecido mediante el símbolo de la infancia.⁷ Una infancia que se ha perdido y que se añora como única manera de recuperarse a sí mismo en medio de esa ciudad deshumanizada y violenta.

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

En este poema el pasado se nos revela natural, instintivo, en nada parecido al presente vacío, donde el artista siente que «hay un dolor de huecos por el aire sin gente». Llegamos a la penúltima estrofa y el autor habla por primera vez de huecos, no sabemos todavía que nos presenta el vacío como el leitmotiv del resto del poemario, la imposibilidad absoluta de encontrar satisfacción a sus deseos.

Este tema de lo hueco que está presente en «1910 (Intermedio)», también se encuentra en otra creación de la serie: «Nocturno del hueco». «La presencia de un mismo tema en diferentes poemas testimonia la coherencia interior de estas composiciones [...]» (Millán, 1988: 86). Asimismo, esta estructura interna lógica, Lorca la hace indudable en este otro poema, el cual a pesar de sus metáforas y sus imágenes rebuscadas mantiene una coherencia en el discurso poético que facilita la interpretación del mismo.

En «Nocturno del hueco» el erotismo se descubre desde los primeros versos, pero su argumento principal queda velado tras la gruesa capa de imágenes. Esto ratifica el planteamiento inicial de que el surrealismo lorquiano es elegido más que con un

⁷ Según Paul Ilie en su libro *Los surrealistas españoles*, hablando del surrealismo a ambos lados de los pirineos afirma: «Ciertamente su elogio a la infancia emanaba del hecho de que la perspectiva de un niño permitía vivir muchas vidas al mismo tiempo» (1972: 284).

propósito estético, con la intención de ocultar una intimidad irrevelable.

Quizá no hay pieza más intensa en la colección que «Nocturno del hueco». Su inicio es sencillamente extraordinario.

Para ver que todo se ha ido
para ver los huecos y los vestidos,
¡dame tu guante de luna,
tu otro guante de hierba,
amor mío! (García Lorca, 1988: 185).

Su intensidad está ligada a su erotismo. Un erotismo obsesivo que a su vez está atado a la angustia de la represión sexual. La represión que en el caso de Lorca se explica en la imposibilidad de expresar abiertamente su sensualidad homosexual y en la imposibilidad de consumarla debido a la ruptura con un amor pasado. Este erotismo reprimido, que aparece en todo el surrealismo español poético y pictórico –Dalí y el tema de la castración– contribuye «[...] a la atmósfera de la modalidad surrealista. Es decir, complementan las técnicas formales que apuntan a crear un estado anímico distorsionado o bien inquietante» (Ilie, 1972: 283).

Dentro de ti, amor mío, por tu carne,
¡qué silencio de trenes boca arriba!
¡cuánto brazo de momia florecido!
¡qué cielo sin salida, amor qué cielo! (García Lorca, 1988: 186).

A partir de aquí los versos se suceden como aluvión surrealista, caracoles, elefantes, gusanos, hormigas, manzanas, «toda la luz del mundo cabe dentro de un ojo»; pocos son los símbolos aquí presentes que no hayamos visto en una pieza de Dalí, Magritte o cualquiera de los maestros plásticos surrealistas. Los huecos y los vacíos predominan sobre las formas,⁸ más que en ningún otro poema. Los huecos que se repiten acentúan el clamor triste del poeta, el vacío de que anda lleno.

⁸ El hueco es otro componente importante de la plástica surrealista. Francisco Aranda hablando del espacio interior nos dice que Gargallo «hizo Cabeza de Picasso, primera escultura occidental basada en lo cóncavo y la utilización del "hueco" como espacio constructivo. Picasso pintó La mujer de los senos dorados, dentro del cubismo sintético, y este fue el cuadro que sirvió a Breton para incorporar a Picasso al surrealismo en 1925» (1981: 26).

El título nos presenta la atmósfera del poema. Una palabra: «Nocturno», anuncia que la búsqueda del deseo se realiza en medio de muy poca luz. La oscuridad define también un estado de ánimo. Decíamos que el inicio del poema es espléndido porque nos enfrenta de súbito a una realidad definitiva: la pérdida. No queda nada, todo se ha ido en medio de la desolación y la angustia en que habita el artista. Su discurso poético oscila entonces entre esos vacíos –deseos que no se llenan– y la satisfacción que le traería llenarlos.

Cuando busco en la cama los rumores del hilo
has venido, amor mío, a cubrir mi tejado.
El hueco de una hormiga puede llenar el aire,
pero tú vas gimiendo sin norte por mis ojos (García Lorca,
1988: 187).

En esta atmósfera de éxtasis surrealista nos hacemos de «los rumores del hilo» para transportarnos al instante creativo. Vemos al poeta llenando el lienzo de símbolos, de figuras que buscan en vano objetos deseados. De ahí inferimos que en él también se acumulan los deseos. Su insatisfacción es tal que aun «las formas que buscaban el giro de la sierpe» quedan atrapadas «en duro cristal definitivo». Las imágenes poéticas que plasma, aun las más cargadas de desolación, son intensamente bellas:

No, no me des tu hueco,
¡que ya va por el aire el mío! (García Lorca, 1988: 187).

Inesperadamente introduce un tipo de hueco diferente: los «huecos puros». Así descubrimos que el símbolo del hueco es más complejo de lo que creíamos. Si bien sirve por sobre todas las cosas para representar los espacios de insatisfacción y soledad, también sirve para enaltecer los recuerdos puros, reminiscencias nostálgicas del deseo puro. Estos otros huecos son acaso un intento de encontrar un contrapeso al lamento y la pérdida. Hemos puesto la vista en los huecos y casi se nos escapa una frase que se repite continuamente de principio a fin: «todo se ha ido»; si los huecos puros han sido un intento de alcanzar el equilibrio, esta frase repetida tantas veces mina toda posibilidad de lograrlo, pues si todo se ha ido, solo quedan los huecos.

La segunda parte del poema comienza con una sola palabra: «Yo», verso fortísimo que no necesita de adjetivos o verbos y que se repite otras cuatro veces. Se acerca el fin y la pieza toma un giro muy personal. Los símbolos están ahora muy próximos al poeta. Así lo vemos: «Con el hueco blanquísimo de un caballo», frase enigmática que conduce a reflexiones disímiles. ¿Por qué el hueco es blanquísimo y no sencillamente blanco? ¿Qué misterio encierra este superlativo? ¿Pureza extrema? ¿Vacío? ¿Y el caballo, de dónde ha salido? ¿Acaso de la sensibilidad poética por lo bello, o del interés en lo viril?

En los últimos versos el «yo» del poeta se acerca cada vez más al mundo real, a la realidad que había. Nueva York lo ha defraudado.

Yo.

Mi hueco sin ti, ciudad, sin tus muertos que comen.
Ecuestre por mi vida definitivamente anclada.

Yo.

No hay siglo nuevo ni luz reciente.
Solo un caballo azul y una madrugada (García Lorca, 1988: 188).

Según Francisco Aranda, *Poeta en Nueva York* «[...] contiene secciones (el comienzo y el final, sobre todo) que ni son surrealistas ni pretenden serlo» (1981: 104). Resulta difícil convenir con esta opinión, porque, como hemos visto, «Vuelta de paseo» y «1910 (Intermedio)», que son los dos primeros poemas de la serie, están plagados de imágenes surrealistas. Eso sí, es cierto que el surrealismo, omnipresente en casi toda la colección, parece que se disipa de pronto en el último poema, «Son de negros en Cuba».

Respecto a «Son de negros en Cuba», el poeta ha dejado Nueva York y visita ahora la mayor isla de las Antillas. Sobre esa estancia nos dice el intelectual cubano Juan Marinello:

Cuba era para su sed como una Andalucía desgarrada y gritadora, como su niñez encontrada al fin. Cuba excitaba su potencia y se gozaba de agotarla. El ritmo gitano de su sangre se trezaba en el galope de la sangre negra. El cante jondo — gran pasión suya — se adormía en los vaivenes del son afrocriollo (cit. en Gibson, 2006: 442).

Este último poema de la serie evidencia que el superrealismo en Lorca está estrechamente ligado a sus sentimientos. De repente el surrealismo sombrío de los últimos meses se transforma en metáforas alegres. Tan alegres como el estribillo que repite sin descanso a ritmo de son montuno «Iré a Santiago». No necesita enmascarar sentimientos. Ha pasado el tiempo y se ha disipado la crisis emocional que lo sacudiera y atormentara en Nueva York. Lorca está feliz y no tiene razones para ocultarlo.

Desde el principio el poeta se refiere a un viaje futuro, pero la presentación consecutiva de las imágenes y un verso: «Siempre he dicho que yo iría a Santiago de Cuba», dejan claro que el viaje es un hecho, se realiza. Así parece que vamos en el asiento contiguo a bordo del tren central rumbo a la tierra del son montuno. A través de las metáforas, relativamente fáciles de elucidar reconocemos el paisaje de la Isla, vemos los bohíos —casas tradicionales— «con techo de palmera», cañaverales, palmas reales con sus penachos largos que parecen que vuelan. Los racimos de plátanos que quieren ser medusas, colgando por todas partes. Desde abajo llega el sonido de los rieles como el fondo melodioso que cimienta lo cubano. Irrumpen los instrumentos musicales invitados a una fiesta donde por supuesto no falta el alcohol. Suenan las maracas «ritmo de semillas secas» y al punto sus compañeras inseparables: las claves «gotas de madera». Hay una visión de cinturas desorbitadas, calientes. El aire está viciado del humo que desprende el «coral en la tiniebla», las cenizas que dejan los puros de primera clase como «Fonseca», «Romeo y Julieta». Ya no hay imágenes surrealistas ni metáforas grotescas que plasmar en tonos oscuros sobre el lienzo. El lienzo ahora deviene pentagrama donde el poeta escribe las notas que marcan las claves, las maracas y el tambor. De la mirada al baile. Vuelve el ritmo a sus versos como antes de su viaje a Nueva York.

Llegamos al penúltimo verso contagiados por el ritmo después de doce horas de viaje — tiempo que demoraba y aún demora el recorrido entre La Habana y Santiago de Cuba —, y nos percatamos de que la fiesta no acabará cuando el tren se detenga. El júbilo no sale del viaje en sí, sino de sus circunstancias, de su estancia en el país donde Lorca recuperó la alegría.

Contrario a lo anterior vimos cómo en el Nueva York caótico y deshumanizado «los estados de ánimo y la distorsión psico-

lógica se volvieron más evidentes y los bordes de la realidad repentinamente se hundieron en la pesadilla» (Ilie, 1972: 139). La crisis sentimental por la que atravesara el poeta en ese tiempo se agudiza en esa urbe fascinante y opresiva en la que su profunda mirada se detiene tanto como en sí mismo.⁹

«Yo» y ciudad, sentimientos y ambiente. Propósitos íntimos y estéticos se combinaron para crear una poesía surrealista donde «El lenguaje y la imagen eran atrevidos y a veces herméticos, pero el significado no se disolvía en la falta de sentido» (Ídem).

Como explicábamos al principio, estas técnicas surrealistas tienen además de un propósito estético – previsto por el poeta, incluso antes de su llegada a Nueva York – el propósito íntimo de ocultar a través de una lingüística compleja lo que no puede ser dicho de una manera directa. Para ello se asiste de un material metafórico y simbólico intenso y de imágenes que más que literarias, aparecen como traídas de la plástica surrealista, creando así «[...] un nuevo modo de comunicación, semiótico, en el que los límites entre lo verbal y lo visual se borran para encontrarse en un nuevo espacio, más allá de las fronteras de lo establecido» (Castro, 2008: 61). Puede decirse que se trata meramente de recursos a los que el autor apela para configurar su discurso. Es la forma en la que se han acomodado en el caso de *Poeta...* la angustia, la frustración, el deseo, la represión, la pérdida, la marginación, el asombro, el desagrado como ejes temáticos de esta obra. Y aunque en la poesía la palabra tenga en última instancia una intención estética, no es la forma sino «[...] el contenido el que hace de *Poeta en Nueva York* uno de los más hermosos libros del surrealismo mundial» (Aranda, 1981: 105).

Bibliografía

ALONSO, E. (2005): *No preguntarme nada. Variaciones sobre tema lorquiano*, Editorial Atrio, Granada.

⁹ Encarna Alonso comenta en su libro *No preguntarme nada. Variaciones sobre tema lorquiano*: «Con *Poeta en Nueva York*, tanto la mirada como la voz poética se desplazan hacia dos terrenos hasta ahora desconocidos en la obra de García Lorca: la gran Ciudad y el propio yo» (2005: 229).

- ARANDA, F. (1981): *El surrealismo español*, Lumen, Barcelona.
- BALAKIAN, A. E. (1959): *Surrealism: The road to the absolute*, Ed. The noonday Press, New York.
- CASTRO, E. (2008): *La subversión del espacio poético en el surrealismo español*, Visor, Madrid.
- FLORIDO, D. (2004): «Comentario y anotaciones sobre el poema "Vuelta de paseo" de *Poeta en Nueva York*», *Revista digital Investigación y Educación*, No. 11. Disponible en: http://www.csi-csif.es/andalucia/modules/mod_sevilla/archivos/revistaense/n11/lorca.pdf. Consultado 5-1-2011.
- GARCÍA LORCA, F. (1988): *Poeta en Nueva York*. Cátedra, Madrid.
- GIBSON, I. (2006): *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca (1898-1936)*, Debolsillo, Barcelona.
- ILIE, P. (1972): *Los surrealistas españoles*, Taurus, Madrid.
- MILLAN, M. C. (1988): «Introducción», *Poeta en Nueva York*, Cátedra, Madrid, 2008.
- NADEAU, M. (2007): *Historia del surrealismo*, Terramar Ediciones, La Plata.