

## Arquitectura y denuncia en *Poeta en Nueva York*

Isabel Story [\*]

Traducción de Pablo Valdivia [\*\*]

Abstract. After the double-edged success of *Gypsy Ballads* García Lorca left Spain for the USA and Cuba. The poems that he produced during his time abroad are collected together in *Poet in New York* and bear little resemblance to the highly lyrical ballad that is *Gypsy Ballads*. Instead of celebrating the architectural triumphs that the skyline of New York offers, the images that Lorca presents the reader in his poems and accompanying essays speak of the subjugation of the city's inhabitants and their misery. New York is transformed into a city where love, music and nature are the first victims of the seductive qualities of capitalist gain. For Lorca, the modern architecture and affluence of Wall Street is something to be resisted rather than to be celebrated. The poems in the collection speak eloquently and unequivocally of the oppression and inequality that, to the poet, riddled the new kind of society that he found on arrival in New York. Ultimately the message present in *Poet in New York* transcends geographical borders and is directed to the whole of society. It warns of the potentially dangerous qualities of capitalism as a force that fosters oppression, inequality and distances humans from nature and therefore their humanity.

Keywords: Lorca, alienation, architecture.

Resumen. Tras el éxito de doble filo que supuso *Romancero Gitano*, Lorca dejó España para marcharse a Estados Unidos y Cuba. Los poemas que produjo durante su estancia en el extranjero se encuentran compilados en *Poeta en Nueva York* y estilísticamente tienen poco en común con el romance lírico de *Romancero Gitano*. En vez de celebrar los triunfos arquitectónicos que ofrece el contorno de Nueva York, las imágenes que ofrece al lector en sus poemas y los ensayos que los acompañan abordan el tema de la subyugación de los habitantes de la ciudad y su miseria. Nueva York se transforma en una ciudad donde el amor, la música y la naturaleza son las primeras víctimas de la perversa seducción del progreso material y consumista. Para Lorca, la arquitectura moderna y la riqueza de Wall Street es algo a lo que el sujeto se debe resistir más que participar de celebración absurda. Estos poemas nos acercan clara y elocuentemente a la opresión y la desigualdad que acribilla el nuevo tipo de sociedad que el poeta se

encontró tras su llegada a Nueva York. La verdad presente en *Poeta en Nueva York* trasciende fronteras geográficas y alcanza un grado universal. Lorca nos advierte sobre las peligrosas estrategias del desarrollismo que retrata como una fuerza que fomenta la opresión, la desigualdad y distancia a los humanos de la naturaleza y, por tanto, de su propia condición humana.

Palabras clave: Lorca, alienación, arquitectura.

Tras el éxito de *Romancero Gitano* (1928) Lorca visitó América —Nueva York, Vermont y Cuba— entre junio de 1929 y abril de 1930. En nuestra opinión resulta difícil entender la naturaleza de este viaje si no tenemos en cuenta la profunda crisis personal que atravesó el autor desde finales del año 1927. Por un lado, el éxito de *Romancero Gitano* lo encorsetó en las coordenadas del ‘gitanismo’ más interesadamente tópico que se proyectó sobre su figura. Esta etiqueta además le granjearía la envidia y los ataques (como los de Dalí o Buñuel) de muchos de sus compañeros en Madrid. De alguna manera la figura de Lorca empezaba a ser esclava de la gitanería y del mito del poeta innato y poco leído. Por otro lado, parece ser que hubo otro componente privado, de carácter sentimental, relacionado con la ruptura con el escultor Emilio Aladrén que también aportó una motivación adicional a la crisis personal que ya sufría el poeta granadino. Por todo ello es posible que sintiera la necesidad de abandonar por un tiempo los círculos madrileños y que, para tomar algo de aire fresco, se embarcara junto con Fernando de los Ríos en el periplo americano.

Por lo tanto, no resulta extraño que este viaje tuviera un profundo efecto en el poeta, en un Lorca que ya por entonces había empezado a indagar en nuevas formas o en lo que él mismo denominó con mayor exactitud como ‘su nueva manera espiritualista: emoción pura descarnada, desligada del control lógico’. Así lo evidencian los poemas en prosa ‘Nadadora sumergida’ y ‘Suicidio en Alejandría’, enviados a su amigo Sebastián Gasch en 1928.

Si bien *Romancero Gitano* consistía en una colección de poemas la mayoría de los cuales se centraban en esencia en las tradiciones gitanas como símbolo del Otro, en el desarrollo de imágenes metafísicas profundamente influidas por la poesía de Luis de Góngora (a quien Lorca admiraba con intensidad como demuestra su conferencia 'La imagen poética de Luis de Góngora') y por la experimentación vanguardista, frente a él, *Poeta en Nueva York* resultó, en cuanto estilo y temas se refiere, un salto en la evolución que se advierte incluso en sus primeras obras desde el momento que enunció el conflicto entre lo privado y lo público, además de la lucha, ya planteada en las estribaciones del Romanticismo y plenamente en el discurso del Modernismo, en torno al 'mundo natural' contra el 'mundo de las convenciones sociales'. *Impresiones y paisajes* (1918) es una buena muestra de ello y encarna bien todas estas cuestiones. Siguiendo esta línea, *Poeta en Nueva York* responde, en buena medida, a este intento primero de captar las impresiones y los paisajes de un lugar, al mismo tiempo que poner de manifiesto una determinada ética solidaria y subvertir los cimientos de los conflictos irresolubles que antes mencionábamos. Todo ello fue consecuencia de la tarea de los cuestionarios de la Institución Libre de Enseñanza y de los viajes pedagógicos institucionistas, tal y como ha estudiado Reyes Vila-Belda en 'La visión institucionista del paisaje en Antonio Machado' (Vila-Belda 2006: 198-229).

Desde el punto de vista de la métrica, *Poeta en Nueva York* también presenta una indagación en el verso clásico grecolatino, al tiempo que recupera la estructura del viaje como elemento de cohesión, un recurso ya utilizado por Lorca en *Impresiones y paisajes*. Sin embargo, ahora el espacio es de predominio urbano y los temas de la España tradicional son reemplazados por una crítica y una denuncia intencionalmente aguda sobre la 'ciudad mundo' como él denomina a Nueva York, a la que describe como 'un símbolo patético:

sufrimiento'. En las próximas páginas analizaremos la relación entre el viaje, la arquitectura y la denuncia social centrándonos en los poemas que consideramos que ofrecen los mejores ejemplos de esta tensión poliédrica, en los términos ya expuestos, presente en las páginas de *Poeta en Nueva York*.

Este poemario constituye un extraño caso desde el punto de vista de la intención del autor. Federico no concibió el libro como ha llegado a nuestros días, sino como un conjunto de textos que estuvieran unidos e intercalados con otro texto 'aclaratorio', a modo de conferencia, en el que, con una prosa poéticamente estilizada, se aportarían claves interpretativas que tendrían un último fin didáctico: remover las conciencias de la audiencia.

Por tanto, la obra, insistimos, fue concebida en su origen para ser presentada o recitada de cara a una audiencia. De este manera lo expresa el propio Lorca: 'No he venido para entreteneros: No es mi intención [...] estoy aquí para pelear. Luchar mano a mano con la masa complaciente' (García Lorca 2002: 183). Precisamente ése fue el efecto que tuvo cuando realizó la lectura pública del libro el 16 de marzo 1932 en la Residencia de Señoritas de Madrid (Morla Lynch 2008: 215-216).

La arquitectura urbana y la estructura de la ciudad, descritas desde la barbarie del 'baño de sangre', son imágenes recurrentes a lo largo de *Poeta en Nueva York*. No es de extrañar que las claves con las que Lorca se adentra en las entrañas de la 'ciudad mundo' orbiten alrededor de un contexto negativo y crítico en el que el poeta desmenuza e inventaría las miserias infinitas a las que condena la 'ciudad monstruo', de la que ya hablara Juan Ramón Jiménez en *Diario de un poeta recién casado* (1918).

En la conferencia con la que acompañaba al texto poético, Lorca describió las impresiones con las que la ciudad fue impregnándolo como si se tratara de una actualización del procedimiento que ya utilizara para la escritura de *Impresiones y paisajes* (1918). Especialmente llamativo es el hecho de que

él mismo destacara que 'los dos elementos que el viajero capta en un primer momento en la gran ciudad son la arquitectura extrahumana y su ritmo furioso. Geometría y angustia' (García Lorca 2002: 185).

La combinación de 'geometría' y 'angustia' en seguida remite al lector a las asociaciones conceptuales que sistematizan los movimientos de vanguardia en los años veinte en Europa. García Lorca asimila estas 'herramientas' compositivas con gran destreza y verbaliza en los poemas, particularmente en el que lleva por título 'La aurora', este sentimiento que agrupa lo visual con lo pasional, este 'paisaje del alma' :

La aurora de Nueva York gime  
por las inmensas escaleras  
buscando entre las aristas  
nardos de angustia dibujada. (García Lorca 2002: 10)

La personificación de la 'Aurora' y el uso de la sinécdoque crean una imagen pesimista y angustiosa que busca desesperadamente restos de vida humana entre la arquitectura de Nueva York y que tan sólo encontrará fragmentos de la naturaleza, del 'mundo natural', encorsetados en la geometría de la ciudad. Este sentido de desesperanza y declive es también evidente en la combinación de imágenes de arquitectura religiosa como si todo Nueva York fuera una inmensa catedral gótica en decrepitud:

La aurora de Nueva York tiene  
cuatro columnas de cieno  
y un huracán de negras palomas  
que chapotean las aguas podridas. (García Lorca 2002: 10)

La poderosa imagen de la Eucaristía desarrollada a lo largo de este poema, la suciedad, la mugre y la presencia de la paloma negra, antes que la tradicional paloma blanca del Espíritu Santo, expresan no sólo los sentimientos del poeta sino la degradación universal del ser humano dentro del contexto de la 'ciudad monstruo'. Elemento este que en realidad sirve a Lorca para enunciar una crítica hacia el sistema capitalista que la arquitectura de Nueva York representa. En otras palabras, una denuncia contra un sistema que corrompe el alma de la ciudad y constituye la raíz de la causa primordial por la que los habitantes se deshumanizan hasta no ser más que números en la tabla rasa metafórica del acero, el cemento y el cristal. Esta percepción, de nuevo en 'La aurora', se visualiza a través del empleo del *collage* de imágenes como técnica de construcción poética:

[...]

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. (García Lorca 2002: 10)

Lorca nos sitúa, por consiguiente, ante un Nueva York que ha sido dominado por la masa destructora de lo colectivo alienante, condenando lo individual al ostracismo. El poeta acentúa precisamente este sentido de alienación individual en 'La aurora', en la que crea una brillante imagen ambigua que produce un profundo desasosiego. La instantánea que sitúa ante el lector bien puede interpretarse como la referencia a la muerte del individuo cuando se enfrenta a la asfixiante presencia del capitalismo, a los 'enjambres

furiosos'; o bien y al mismo tiempo, a la destrucción del futuro mismo anclando las aspiraciones individuales en un presente aterrador marcado por la supervivencia inmediata, una idea que se encuentra reforzada por cómo 'taladran y devoran abandonados niños'. El autor emplea procedimientos similares en 'El Rey de Harlem', con la imagen de las niñas americanas que quedan preñadas de dinero y niños: 'Las muchachas americanas / llevaban niños y monedas en el vientre [...]' (García Lorca 2002: 30). Lo material, el dinero, que no es más que un constructo ficticio, se apodera de los cuerpos a la vez que deshumaniza al individuo.

Esta posición tan claramente anti-materialista de Lorca coincide sin duda con el hecho de que asistiera al 'crash' de Wall Street de octubre de 1929. Quizás por ello el distrito financiero de la ciudad está dibujado con una crítica especialmente acerada. Para el autor el distrito financiero es el área de la ciudad más responsable de las desigualdades y de la crueldad presente en el Nueva York que retrata. En sus cartas escritas a la familia Lorca describe Wall Street como 'La parte terrible, fría y cruel [...] Ríos de oro fluyen por toda la tierra, y la muerte viene con ella' (García Lorca 2002: 189). Esta crítica frontal al sistema capitalista se hace evidente, ya sea de forma directa o indirecta, en muchos de los poemas.

Además, a esta denuncia de lo material se unirá un claro ataque a la doble moral, a la hipocresía que legitima, produce y reproduce la inmensa injusticia a la que asiste el poeta granadino. De este modo sitúa a la Iglesia Católica en el centro del conjunto de sus denuncias mediante la inversión de imágenes blasfemas en elementos con connotaciones positivas, desde el punto de vista católico-apostólico-romano, dentro de algunos de los poemas del libro para expresar la complicidad hiriente entre el poder eclesiástico y el poder financiero que condena a los seres humanos tanto a la miseria económica como también a la miseria espiritual y moral. 'Grito hacia Roma' es un ejemplo

particularmente interesante; en él Lorca utiliza el Chrysler Building como un micrófono desde el que denunciar las acciones del papado que van contra los mismos preceptos fundacionales de la ideología cristiana. En este caso, en concreto, contra Pio XI y el Tratado de Letrán (Cano Ballesta 1976: 210-214):

[...] Caerán sobre la gran cúpula  
que unta de aceite las lenguas militares,  
donde un hombre se orina en una deslumbrante paloma  
y escupe carbón machacado  
rodeado de miles de campanillas. (García Lorca 2002: 148)

La habilidad de Lorca para hilvanar imágenes y conceptos es especialmente fértil en este poema. El autor traza un paralelismo con la expulsión de los mercaderes del templo de Jerusalén durante la Pascua judía. De nuevo nos propone una actualización de los componentes ideológicos y culturales que están perfectamente asimilados por el imaginario colectivo. El mercader se metamorfosea en un hombre de negocios del centro financiero que será objeto de la denuncia social y retrato de unos valores materialistas que han disuelto cualquier otro tipo distinto de sistema de referencias: 'El hombre que desprecia la paloma debía hablar, / debía gritar desnudo entre las columnas [...]' (García Lorca 2002: 148). Este matrimonio entre imágenes religiosas y crítica social continúa según progresa el 'Grito hacia Roma' y Lorca desgrana todos los elementos que, en algún momento, han sufrido las consecuencias de la doble moral de la Iglesia Católica. Esta relación es tan fructífera que en la última secuencia de versos transformará la Alabanza al Señor en un afilado comentario social de Nueva York y, por extensión, del sistema capitalista norteamericano que se asocia a un código de conducta determinado, tal y como expresan los siguientes versos:

[...]

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. (García Lorca 2002: 252)

Insistiendo aún más en nuestro análisis, otro texto especialmente relevante por la fuerza de las intensas imágenes negativas de Nueva York es el de la 'Danza de la muerte', escrito justo antes de que Lorca se marchara a Eden Mills invitado por Philip Cummings. Los siguientes versos son una buena muestra de lo expuesto hasta este momento:

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 al Wall Street. (García Lorca 2002: 46)

En relación con los anteriores versos nos encontramos con una imagen particularmente evocadora de 'otro' Nueva York, el de las minorías marginadas que sufren. El chino, como el negro, como lo fue en su momento también el gitano en obras anteriores, se convierte en un símbolo que encarna la marginalidad. De nuevo nos hallamos ante una imagen ambigua. Parece, como indica la cercana yuxtaposición con el banquero de Wall Street, que está

consumido por la preocupación material de conseguir dinero. Delimitar un referente exacto carece aquí de sentido, ya que Lorca considera mucho más fructífero incidir sobre la crueldad con la que el banquero observa la ciudad, a salvo del 'monstruo', desde la tranquilidad de su oficina y sin que le afecte lo más mínimo el sufrimiento humano que contempla. La acumulación de capital es la raíz de su única preocupación. La geometría del dinero, de las aristas de los templos de acero y cristal, alimenta la angustia universal de una humanidad sin futuro.

De ahí que entre en juego el elemento de la máscara en la 'Danza de la muerte', que representa una muerte distinta a la que quedara para siempre fijada desde la Edad Media en la cultura occidental por su poder igualador. Aquí la máscara nos habla de otra muerte, la de la condena con la que el 'blanco', que también funciona como símbolo, aflige al débil, aflicción sustentada en el matiz sugerido del histórico tráfico de esclavos, como parece que apunta Lorca, o en la utilización de la riqueza para oprimir a los sectores más desfavorecidos de la sociedad. Lorca complementa esta idea cuando escribe 'No es extraño para la danza / este columbario que pone los ojos amarillos' (García Lorca 2002: 46).

De ahí que el cementerio sea Wall Street y Lorca lo tiña todo de amarillo como símbolo de la maldición de muerte que pesa sobre ese lugar y todos los que allí trabajan. Por eso la depravación, la gula sin límites de Wall Street reafirma el sentimiento de muerte en vida que quiere transmitir: la muerte espiritual del que no tiene futuro material ni sistema de valores al que acogerse. La imagen apocalíptica de la sangre y los números es una forma de denuncia de la deshumanización. Así lo atestiguan los versos que reproducimos a continuación:

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 tu tiempo sin luces. (García Lorca 2002: 46)

Efectivamente, estas series de imágenes entrelazadas sirven para catalogar todas las miserias que Wall Street encarna para Lorca. Este baile de sangre y de muerte de proporciones universales está proporcionalmente reflejado para el poeta granadino en la escala inhumana de la arquitectura de Nueva York. Lorca siente, por momentos, que se encuentra en mitad de una batalla entre 'arquitectura del capital' y 'naturaleza'. En la conferencia dictada en la Residencia de Señoritas la describía con las siguientes palabras:

Los edificios afilados crecen hacia al cielo sin deseo ni por alcanzar las nubes o la gloria. Los ángulos y los filos de la arquitectura gótica surgen de los corazones de los muertos y los enterrados, pero estos escalan con frialdad elevando su mirada hacia el cielo con una belleza que no tiene raíces y no es duradera, estúpidamente complaciente y finalmente incapaz de trascender o conquistar [...] (García Lorca 2002: 185).

Quizá un ejemplo particularmente afortunado de la lucha que la 'naturaleza' mantiene con la 'arquitectura del capital' de Nueva York se encuentra en el poema 'Navidad en el Hudson', cuando afirma: 'Son las colinas de martillos y el triunfo de la hierba / espesa. / Son los vivísimos hormigueros y las monedas en el / fango /' (García Lorca 2002: 62).

Aquí Lorca nos enfrenta a la sinergia de la naturaleza latente que suma fuerzas a través de los elementos más diminutos frente a los trabajos en los edificios de los altos rascacielos en construcción y la producción industrial que convierte lo fértil en una tierra baldía de desechos. Lorca abunda además en

la idea de que, aunque la batalla entre 'naturaleza' y 'arquitectura' es desigual, la naturaleza sigue luchando, casi de modo imperceptible, para reclamar el territorio que le pertenece.

Este mecanismo que acabamos de exponer, el de la 'naturaleza' batallando contra las construcciones realizadas por el hombre, corresponde a uno de los elementos de cohesión de los versos de *Poeta en Nueva York*. Algo que por otro lado no representa una novedad radical en este conjunto de poemas. Creemos que este conflicto entre naturaleza y arquitectura se encuentra ya esbozado en sus primeros libros de versos y en las páginas de *Impresiones y paisajes*. También tendrá continuidad, en cierta manera, en las obras que han configurado lo que se ha venido a denominar como sus tragedias rurales. Se trata de un aspecto que adquiere una presencia obvia en los poemas que Lorca escribe cuando pasa tiempo lejos de la ciudad ('Poema del lago Eden Mills', 'En la Cabaña del Farmer' y 'Una Introducción a la muerte'), como por ejemplo ocurre en estos versos de 'Nocturno del hueco':

Perros equivocados y manzanas mordidas.

Mira el ansia, la angustia de un triste mundo fósil

que no encuentra el acento de su primer sollozo. (García Lorca 2002: 108)

El mundo de Nueva York ha perdido su rumbo espiritual. En los poemas que siguen a 'Vuelta a la ciudad', Lorca utilizará imágenes de la naturaleza como un vehículo de acceso a la arquitectura de lo inmenso, a la vez que enfatiza las miserias de la 'ciudad mundo'. De esta manera afirmará lo siguiente en su conferencia-recital: 'Porque yo vengo del campo y no creo que el hombre sea la cosa más importante del mundo' (García Lorca 2002: 196). O como pone de relevancia en 'Nueva York (Oficina y denuncia)' poema en el que disecciona la obsesión de la 'ciudad mundo' por el dinero y el exceso:

Un río que viene cantando  
por los dormitorios de los arrabales,  
y es plata, cemento o brisa  
en el alba mentida de New York. (García Lorca 2002: 130)

La ciudad vive en una mentira y el que no participa de ella existe a contracorriente. En 'Nueva York (Oficina y denuncia)' Lorca utiliza la metáfora del poeta como nadador que es barrido por las masas de 'commuters' (trabajadores que viven en el extrarradio y que se desplazan diariamente a cumplir con sus empleos) que llegan en tropel a la ciudad. El individuo, el poeta, se ahoga en 'el ritmo frenético de la ciudad' (García Lorca 2002: 196).

Hasta aquí la geometría humana y física de Nueva York tal y como ha sido explorada por la mirada crítica de Lorca. Sin embargo no toda la 'arquitectura' del libro es objeto de esa crítica negativa. Es evidente que los poemas de *Poeta en Nueva York* son especialmente eficientes en lo que se refiere a la denuncia de las contradicciones y miserias de un sistema basado en la acumulación de capital, pero no pasarían más allá de un alegato apocalíptico si no fuera porque hacia el final de su viaje, en realidad el viaje del lector que se identifica en la voz del poeta, Lorca nos ofrece dos últimas secciones, 'Huida de Nueva York' y 'El Poeta llega a la Habana', en las que la angustia deja paso a la alegría de una arquitectura humana que sí es capaz de convivir con la 'naturaleza'. Un ejemplo representativo de lo que acabamos de señalar se encuentra en los versos de 'Pequeño vals vienés', donde retrata el paisaje desde una mirada muy distinta, desde el poder redentor del amor tranquilo, de la pasión medida:

Te quiero, te quiero, te quiero,  
con la butaca y el libro muerto,  
por el melancólico pasillo,  
en el oscuro desván del lirio,  
[...] (García Lorca 2002: 166)

En comparación con las anteriores secciones del poemario, el cambio de 'ritmo vital' no sólo queda marcado por el léxico o la aparición de distintos temas sino también por la misma elección de la forma, la del 'vals' que permite el acercamiento a un 'paisaje del alma' regido por sistemas de valores, métricos también, reconocibles y claros. La técnica empleada hace que destaque aún más del resto de poemas, la mayoría de los cuales están desprovistos de la rima regular para acentuar el 'ruido y la complejidad de Nueva York'. El retorno a una rima ordenada en ese poema enfatiza el proceso mediante el cual el poeta vuelve de la salvaje 'ciudad mundo' a la civilización europea que para Lorca aún no ha rendido sus estructuras, su arquitectura, a las del capitalismo. Para Lorca el 'amor' que alberga este poema es la salvaguarda y el valor que únicamente puede alejarnos de caer en el laberinto destructor de Wall Street.

En ese sentido conviene resaltar que el amor y la música son dos elementos que están claramente ausentes en muchos de los poemas sobre Nueva York, salvo en aquéllos que versan sobre Harlem. De este lugar Lorca declara que: 'En Harlem hay calor humano y el ruido de los niños, y hay hogares y hierba'. Es evidente que para Lorca Harlem representa el lugar con más alma de Nueva York, aunque también señala que se encuentra bajo el yugo opresor que genera la gula del sistema financiero de los 'blancos'. Esta posición del poeta granadino es especialmente obvia cuando leemos 'El Rey de Harlem': ¡Ay, Harlem, amenazada por un gentío de trajes sin cabeza!. Lo que

posteriormente desarrollará más aún cuando escribe: 'Los negros lloraban confundidos / entre paraguas y soles de oro, [...]' (García Lorca 2002: 32).

A pesar de la distinción que Lorca realiza de Harlem con respecto al resto de la ciudad, no debemos olvidar ni dejar de mencionar, antes de concluir, que las descripciones más positivas de imágenes que podemos encontrar en *Poeta en Nueva York* se hallan en los poemas relacionados con Cuba. Estos textos también poseen un esquema rítmico fijo, lo que inmediatamente los sitúa en la misma categoría de los poemas 'civilizados' de Lorca frente a los 'monstruosos' de Nueva York. En la conferencia-recital, Lorca retrató Cuba con la siguiente mirada:

Contra las grandes líneas horizontales —la línea de los campos de caña de azúcar, de las terrazas, y la de las palmeras— mil negros,[...] bailan este son que compuse y que llega a nosotros como una brisa desde la isla. (García Lorca 2002: 198)

Y es que el poeta granadino en 'Son de negros en Cuba' describe un 'paisaje del alma' feliz, lleno de vida y de música. Buena muestra de ello son los siguientes versos que no podemos dejar de citar ahora: 'Cantarán los techos de palmera. / Iré a Santiago [...] iré a Santiago. / Mi coral en la tiniebla' (García Lorca 2002: 176). A lo que suma un sutil toque de imaginaria barroca en ese poema cuando escribe 'arpa de troncos vivos'. Un recurso, no debemos pasarlo por alto, también visible en la 'Oda a Walt Whitman', cuando Lorca alude a Venus en una nota de reminiscencia claramente gongorina.

Para acabar es necesario que insistamos una vez más en los conflictos que Lorca plantea en torno al territorio simbólico que representa Nueva York. Los paisajes metropolitanos son en esencia retratados desde la óptica de una realidad humana desarticulada en la que se niegan los derechos básicos a

aquellos seres de los que se nutre un sistema fundamentalmente financiero basado en la desigualdad. La arquitectura urbana es una metáfora del capital que domina el espacio físico y espiritual, a la vez que arrasa cualquier sistema de valores que no sea el suyo para relegar a la población a los confines de la marginación. En su caso, Lorca describe los edificios desde la diagnosis de una enfermedad, el mal de una sociedad capitalista injusta, en la que la opresión se perpetúa, los valores morales cristianos han sido aniquilados y sustituidos por la hipocresía y una terrible motivación vacía la vida, que sólo conoce su supervivencia inmediata sin pasado ni futuro.

El hispanista Nigel Dennis ha sabido resumir el corazón de este poemario con gran acierto al afirmar en uno de sus trabajos que *Poeta en Nueva York*:

Reveals a caring, compassionate poet, who felt indignant at the impact of industrial society on the individual or indeed at any social system that exploited and dehumanized the weak and dispossessed. (Dennis 2007: 183)

[Revela un poeta preocupado y compasivo que se siente indignado ante el impacto de la sociedad industrial sobre el individuo o ante cualquier otro sistema social que explote y deshumanice a los débiles y los desposeídos.]

Pocos versos han sabido captar y entender con tal profundidad las contradicciones de la modernidad como éstos con los que Federico García Lorca supo hacerlo en *Poeta en Nueva York*. Si Juan Ramón Jiménez adivinó el ‘monstruo del capitalismo’ en *Diario de un poeta recién casado*, Lorca fue uno de los primeros en plantarle cara desde una poesía descarnada y estilizada hasta dar con una veta que nadie ha sido capaz de continuar. *Poeta en Nueva York*, universal y concreto, personal y colectivo, es un viaje a los mismos cimientos de nuestra civilización occidental, a un mundo que Lorca

entendió como nadie hasta que lo engullera en la oscuridad y en la ignominia de su propio asesinato.

### Obras citadas

Barea, Arturo, 1960. *Lorca: The Poet and his People*, (London: Faber and Faber).

Cano Ballesta, Juan, 1976-1977. 'Historia y poesía: Interpretaciones y sentido de "Grito hacia Roma"' en *Revista Hispánica Moderna*, Año 39, No. 4 (Pennsylvania: University of Pennsylvania Press) 210-214.

Dennis, Nigel, 2007. 'Politics' en *A companion to Federico García Lorca*, ed. Federico Bonaddio (London: Tamesis) 183.

Díez de Revenga, Francisco Javier, 1988. 'Federico García Lorca: de los "poemas neoyorquinos" a los "sonetos oscuros"' en *Revista Hispánica Moderna*, Año 41, No. 2 (Pennsylvania: University of Pennsylvania Press) 105-144.

García Lorca, Federico, 2002. *Poeta en Nueva York*, ed. Christopher Maurer (London: Penguin).

García Lorca, Federico, 2002. 'Conferencia Poeta en Nueva York' en *Poeta en Nueva York*, ed. Christopher Maurer (London: Penguin).

Morla Lynch, Carlos, 2008. *En España con Federico García Lorca* (Sevilla: Renacimiento) 215-216.

Vila-Belda, Reyes, 2006. 'La visión institucionista del paisaje en Antonio Machado' en *Hoy es siempre todavía*, ed. Jordi Doménech (Sevilla: Renacimiento) 198-229.

[\*] Universidad de Cambridge, Reino Unido.

Contacto con el autor: [ims35@cam.ac.uk](mailto:ims35@cam.ac.uk)

[\*\*] Universidad de Ámsterdam, Países Bajos.