

U.T. XIV. 1992-1993. Págs. 135-150.

LA TRANSFORMACIÓN: UN RECURSO EXPRESIVO EN POETA EN NUEVA YORK, DE FEDERICO GARCÍA LORCA

Manuel Fuentes Vázquez

Universitat Rovira i Virgili

La aproximación a un texto de *Poeta en Nueva York* plantea, cuando menos, tres problemas que, en numerosas ocasiones, se superponen ocultando la finalidad última de la poesía lorquiana: el problema textual, la compleja relación vida-obra, y la inserción de su *poética* en la tradición literaria.

En 1972, el profesor Eutimio Martín¹ sometió a revisión las dos primeras ediciones de *Poeta en Nueva York*². Sólo con este análisis y, al observar las discrepancias entre una y otra, en palabras de Andrew A. Anderson, "la crítica lorquiana hizo un gran avance."³ Las diferencias entre N.

¹ Martín, Eutimio, "¿Existe una versión definitiva de *Poeta en Nueva York* de Lorca?", en *Insula*, 1972, nº 310, pp. 1-10.

² Las dos ediciones son, como es sabido, la bilingüe de W.W. Norton (Nueva York, 1940) y la española de la editorial Séneca dirigida por J. Bergamín (México, 1940). La americana apareció en mayo y la española en junio. (En adelante, N. y S.)

³ Anderson, Andrew A, "*Poeta en Nueva York* una y otra vez", en *El Crotalón*, Anuario de Filología Española, 2, Madrid, 1985, p. 37. Anderson desarrolla el análisis del problema textual de *Poeta en Nueva York* en su fundamental ensayo "The Evolution of García Lorca's Poetic Projects 1929-1936 and the Textual Status of *Poeta en Nueva York*", en *BHS*, LXI (1983), pp. 221-246.

y S., según Martín, son tan numerosas que es imposible suponer o bien un mismo original que sirviera para N. y S., o bien un original definitivo.⁴

Por otra parte, E. Martín encontró en el reverso del poema "El niño Stanton" una lista manuscrita de Lorca encabezada por el título *Tierra y Luna*, que contiene varios poemas que habían sido incorporados, tanto en N. como en S. a *Poeta en Nueva York*⁵; dicha lista abrió el camino a los "escisionistas" que culminó con las ediciones de *Poeta en Nueva York* de E. Martín⁶ y de Miguel García Posada⁷. Las discrepancias entre las ediciones N. y S. por un lado, y la

⁴ Los mismos datos son interpretados de forma distinta. Mientras que para E. Martín la labor de José Bergamín no fue la de un editor al uso; para Anderson, las variantes textuales pueden ser fácilmente explicables debido a la distinta procedencia de alguno de los textos, a erratas tipográficas, o a la dificultad o error al descifrar o transcribir el original, entre otras causas. (Anderson, 1985, p. 38) Por otra parte, la nota que el traductor Rolf Humphries añadió a la edición N. ha sido interpretada de manera distinta. Así, Miguel García Posada (1981, p. 18) traduce: "*Poeta en Nueva York* llegó a mis manos en un *manuscrito mecanografiado* (la cursiva es mía) no siempre perfectamente claro, y a veces confesando sus propias confusiones." Mientras que María Clementa Millán, en su edición crítica de *Poeta en Nueva York* (1987, pp. 36 y 37), traduce la nota de Humphries de la siguiente forma: "*Poeta en Nueva York* me llegó como un *original mecanografiado* (la cursiva sigue siendo mía) no siempre perfectamente claro, y a veces evidenciando su propia confusión." La oposición *manuscrito mecanografiado* vs. *original mecanografiado* se debe a la distinta traducción-interpretación que se haga del término inglés "typescript" que, para Millán no sólo significa 'texto mecanografiado' (como para Posada) sino también: "intended for use as a printer's copy"; es decir, 'destinado para ser usado como copia de impresor'.

⁵ Desde su publicación por E. Martín, la lista fue ampliamente difundida. Por ejemplo, Posada, *loc. cit.*, p. 21. Millán, M, C, "Sobre la escisión o no de *Poeta en Nueva York* de Federico García Lorca", en *El Crotalón*, Anuario de Filología Española, 2, Madrid, 1985, p. 126 y Millán (1986, pp. 19 y 20) Anderson (1983, p. 236) establece las conexiones entre *Poeta en Nueva York* y *Tierra y Luna* hasta la desaparición de este último.

⁶ García Lorca, Federico, *Poeta en Nueva York*, ed. de Eutimio Martín, Barcelona, Ariel, 1981.

⁷ García Posada, Miguel, ed. *Obras II, Poesía*, 2, Madrid, Akal, 1982.

aparición de la lista manuscrita, por otro, hicieron volver la vista hacia la famosa conferencia-recital que Lorca, para glosar sus poemas neoyorquinos, leyó en numerosas ocasiones durante el período 1932-1935⁸. Lorca leyó la conferencia por primera vez en Madrid, en marzo de 1932⁹; pero una conferencia no es un documento histórico, como algunos han querido creer, sino una nueva visión de los poemas escritos en el período 29-30, y reformados posteriormente. El poeta es, en esos momentos, crítico de su poesía y encuentra otras significaciones al analizar los textos -los análisis, por otra parte, no son tales, sino glosas literarias de los poemas, fundamentalmente impuestas por la aparente complejidad de los mismos y la necesidad de explicar a un auditorio heterogéneo su sentido- De ahí, que el poeta no dude en alterar el orden en que los compuso y organice la selección, ajustándola al esquema tópico del viaje: llegada-estancia-partida¹⁰.

La lista *Tierra y Luna* podemos fecharla con seguridad en el período 1931-1933¹¹ y coincide temporalmente con los recitales de la conferencia. No es extraño que Lorca observara en el corpus de sus poemas neoyorquinos una

⁸ Una reedición de la conferencia en, Maurer, Christopher, ed., *Federico García Lorca escribe a su familia desde Nueva York y La Habana, Poesía*, n° 23/24, Ministerio de Cultura, Madrid, 1985, pp. 111-126.

⁹ Maurer, op. cit., p. 110

¹⁰ Esta organización tópica y romántica se ha convertido ya en modelo clásico que facilita la explicación pedagógica, de ahí que, como afirma Bodini, "Vivanco observa que hubiera podido llevar por título *Une saison en enfer*": Bodini, Vittorio, *Los poetas surrealistas españoles* (traducción de Carlos Manzano), Barcelona, Tusquets Editor, 1971, p. 72.

¹¹ Millán (1987), p. 27

tensión dialéctica que, según Ángel del Río, ordena y dispone la estructura de *Poeta en Nueva York*¹²; esto es, la oposición naturaleza-civilización: oposición organizada sobre el modelo de la conferencia, y no sobre un texto definitivo.

La última entrevista que Federico García Lorca concedió en vida fue publicada en *Mundo Gráfico* el 24 de septiembre de 1937¹³. A las preguntas del periodista Antonio Otero Seco, el poeta responde: "*Poeta en Nueva York*. Está terminado desde hace mucho tiempo. En multitud de ocasiones he leído fragmentos de él. Tendrá trescientas páginas, o algo más. Será un tomo con el que se podrá matar a una persona tirándoselo a la cabeza. Ya está puesto a máquina y creo que dentro de unos días lo entregaré." En la misma entrevista, Lorca alude a otros libros y cita *Tierra y Luna*, *Diván del Tamarit*, *Odas*, *Poemas en prosa*, y *Suites*. Pero "desde octubre de 1933 hasta julio de 1936 es la única mención"¹⁴ que se hace de *Tierra y Luna*.

¹² Del Río, Ángel, "*Poeta en Nueva York*: pasados veinticinco años", en *Estudios sobre literatura española contemporánea*, Madrid, Gredos, 1972. Cito por Rico, Francisco, *Historia y crítica de la Literatura Española*, VOL. 7, *Epoca contemporánea (1914-1939)*, Madrid, Crítica, 1984, p. 392.

¹³ "Una conversación inédita con Federico García Lorca. Índice de las obras inéditas que dejó el gran poeta", en *Treinta entrevistas a Federico García Lorca*, selección, introducción y notas de Andrés Soria Olmedo, Madrid, Aguilar, 1989, pp. 231-235.

¹⁴ Anderson (1985), p. 42.

Lorca publicó en *Revista de Occidente*¹⁵ cuatro poemas: "Muerte", "Ruina", "Vaca" y "New-York (oficina y denuncia)". De los cuatro textos, los tres primeros pasaron a formar parte del supuesto poemario *Tierra y Luna*, que Lorca hubiera organizado a fines de 1931, mientras que "New-York", ausente en la lista autógrafa, sí figuró en la conferencia-recital de 1932. Los textos publicados en R.O. temática y estilísticamente responden a una organización similar si bien, los tres primeros se centran más en la manifestación del "yo", y el cuarto mira espectacularmente a la ciudad desde la perspectiva de la denuncia social. Esa denuncia social que es, sin lugar a dudas, una interpretación literaria y distanciada, aunque sincera, de los poemas neoyorquinos.

La selección de los textos para su publicación en R.O. -tres que pertenecerían a *Tierra y Luna* y uno que pertenecería a *Poeta en Nueva York*-¹⁶

¹⁵ Los poemas aparecieron en *Revista de Occidente*, Año IX, N° XCI, enero de 1931. "Muerte" en las páginas 21 y 22; "Ruina" en las páginas 22 y 23; "Vaca", 24 y 25, y "New-York (oficina y denuncia)" en las páginas 25-28. No deja de ser curioso que en la lista autógrafa de Lorca aparezcan "Muerte" y "Vaca", posteriormente el poema "Encuentro" (después denominado "Canción de la muerte pequeña") y tras éste, "Ruina". Agrupados, salvo "New-York", como en *Revista de Occidente* (En adelante, R.O.) lo que indica un claro intento de organización. "Ruina", además, es el único de los textos publicados en R.O. que pasó a formar parte de la *Antología* de Gerardo Diego. Me refiero a la antología *Poesía española. Antología. (Contemporáneos)* publicada por la editorial Signo, Madrid, 1934. De hacer caso a las palabras de Gerardo Diego en el prólogo a la nueva edición de 1959: "porque éste es, en efecto, un doble libro"; es decir, sigue el poeta, "en él se comprenden, íntegros (la cursiva es mía) dos libros. El aparecido en 1932: *Poesía Española/ Antología 1915-1931* y *Poesía Española/ Antología (Contemporáneos)* impreso en 1934." Cito por Diego, Gerardo, *Poesía Española Contemporánea*, Madrid, Taurus, 1987, undécima reimpression, p. 7., el texto se publicó en la antología de 1934, y no en la de 1932, tal y como afirman Marie Laffranque (1988, reim., p. 41) y Clementa Millán (1987, p. 190)

¹⁶ Del mismo modo, el poema "Nocturno del hueco" que figuraba igualmente en la lista manuscrita de Lorca apareció publicado en el número 1 (octubre de 1935) de *Caballo verde para la poesía* indicándose además "(Del libro inédito "Poeta en Nueva York")": *Caballo verde para la poesía*, Madrid, Ediciones Turner, 1974, p.12

muestra una clara conciencia de unidad y es, precisamente, en un texto supuestamente perteneciente a *Tierra y Luna*, donde se encuentra uno de los *estilemas*¹⁷ más característicos de toda la producción neoyorquina y que se revela como el núcleo fundamental de *Poeta en Nueva York*: la transformación.

MUERTE¹⁸

A Luis de la Serna

QUÉ esfuerzo,
qué esfuerzo del caballo

¹⁷ Más que un *estilema* como "construcción formal peculiar que es recurrente en un autor" (Marchese, Angelo y Forradellas, Joaquín, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona, Ariel, 1986), la *transformación* responde a una visión profunda del mundo y de la propia existencia del poeta. Sí que podemos agrupar bajo tal término las reiteradas, vacías, huecas y tópicas hipérbolas numéricas de gastada ascendencia romántica. Véanse las siguientes: "Oda al rey de Harlem": "Sangre que busca por mil caminos muertes enharinadas y ceniza de nardos". En "Paisaje de la multitud que orina": "Bajo un silencio con mil orejas"; en "Navidad en el Hudson": "Estaban uno, cien, mil marineros"; en "Paisaje con dos tumbas y un perro asirio": "y vivimos cien años dentro de un cuchillo"; en "Luna y panorama de los insectos": "Y en el Perú viven mil mujeres..." La hipérbola numérica puede estar justificada, por su valoración estadística, en "New-York (oficina y denuncia)". En "Cementerio judío": "Tres mil judíos lloraban en el espanto de las galerías", En "Grito hacia Roma" hay miles de campanillas, un millón de herreros, un millón de carpinteros; en "Oda a Walt Whitman", noventa mil mineros y un millón de ratas grises. "En el"pequeño vals vienés", hay un salón con mil ventanas y, por último, en el "Pequeño poema infinito", "llegar a la nieve es pacer durante veinte siglos..." Demasiada hipérbola.

¹⁸ Reproduzco el texto publicado en R.O., pp. 21 y 22. El texto que aparece en la edición crítica de M. C. Millán (1987, pp. 183 y 184) recoge las variantes de N., S., y R.O; no obstante, no recoge una de capital importancia. Mientras que en R.O. podemos leer: "¡qué rosa gris levanta con su belfo"; en N. y S. -lectura admitida por M. C. Millán- se lee: "¡Qué rosa gris levanta de su belfo". Y no es una minucia preposicional, puesto que si *con*, no se opera la transformación; ésta sí se produce *de*. La variante de R.O. hay, pues, que desecharla, pero anotándola.

por ser perro,
qué esfuerzo del perro por ser golondrina,
5 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 con su belfo!;
10 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!;
15 y los puñales,
 ¡qué luna sin establos, qué desnudos!,
 piel eterna y rubor, andan buscando.
 Y yo, por los aleros,
 qué serafín de llamas busco y soy;
20 pero el arco de yeso,
 ¡qué grande, qué invisible, qué diminuto!
 sin esfuerzo.

La obsesión por transformar los seres, las cosas y el mismo *yo* poético aparece a lo largo de los poemas neoyorquinos y su apariencia *surrealista* es, simplemente eso, apariencia, puesto que en la mayoría de los casos puede resolverse sin mayor dificultad. La inclusión de *Poeta en Nueva York* en la órbita del surrealismo ha sido frecuente objeto de debate, pero precisamente la

abundancia de la *retórica* del movimiento ha hecho siempre dudosa esa filiación¹⁹.

De entre los múltiples ejemplos que de la técnica de la transformación podemos encontrar, pueden servir como modelo los siguientes.

En "Cementerio judío"²⁰ (p. 206) aparece la siguiente serie:

(...) Los niños de Cristo dormían/ y el agua^a era una paloma^{a.1} /
y la madera^b era una garza^{b.1} / y el plomo^c / era un colibrí^{c.1} (...)

En este caso, la transformación se resuelve en series paralelas mediante la oposición de elementos inanimados de la primera serie que, progresivamente se van *desanimando*: agua-madera-plomo, a elementos animados: paloma-garza-colibrí. La tendencia transformadora es *animista* y la serie se cierra con una antítesis total al oponer el elemento menos animado, terrestre y más pesado: "plomo" al más animado, aéreo y minúsculo: "colibrí". La asociación puede resolverse mediante el *automatismo*, aunque agua, paloma y madera formen parte de la *simbólica cristiana*²¹ dominante en el poema.

¹⁹ Sin ir más lejos: "Los grandes poemas surrealistas serían perfectos de forma si no estuviesen, quizás, demasiado elaborados estéticamente. La acumulación de imágenes, de una absoluta identificación surrealista, es tal que resulta sospechosa. Parece como si el poeta, receloso de sí mismo, no quisiera dejar duda de su total inmersión en ese mundo que él mismo ayudó a crear (...) *Poeta en Nueva York* contiene la más rica acumulación de espléndidas imágenes del diccionario surrealista español: onirismo, enorme impacto sensorial, figuras desprendidas del sadismo, visión de lo repugnante, abundantes amputaciones, etc." Aranda, Francisco, *El surrealismo español*, Barcelona, Lumen, 1981, p. 105

²⁰ Las citas referirán, salvo en el caso que se indique lo contrario, a la edición de *Poeta en Nueva York* de María Clementa Millán, Madrid, Cátedra, 1987.

²¹ Vid. para este aspecto, Harris, D. R., "The religious theme in Lorca's *Poeta en Nueva York*" en *BHS*, LIV (1977), pp. 315-326

En "Oda a Walt Whitman" (p. 219), la transformación negativa se produce de la siguiente forma:

"Pero ninguno se dormía,^a /ninguno quería ser río^b,/ ninguno amaba las hojas grandes^c,/ 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. // Pero²² ninguno se detenía^{a.1},/ ninguno quería ser nube^{b.1},/ ninguno buscaba los helechos^{c.1}/ ni la rueda amarilla del tamboril. (...)

En este caso, las equivalencias de las series se resuelven lógicamente: a:ninguno se dormía--a.1: ninguno se detenía; b: ninguno quería ser el río--b.1: ninguno quería ser nube; c: ninguno amaba las hojas grandes--c.1: ninguno buscaba los helechos.

La última serie, aparentemente *alógica* se resuelve en la oposición siguiente:

d: ninguno [amaba] la lengua de la playa--d.1: ninguno [buscaba] la rueda amarilla del tamboril.

Y esta última equivalencia sólo puede resolverse intertextualmente puesto que nos remite al poema "Paisaje de la multitud que vomita (Anochecer de Coney Island)" (p. 143), cuyos dos primeros versos dicen: "La mujer gorda venía delante/ arrancando las raíces y mojando el pergamino de los tambores."

²² Por (sic.) ninguno se detenía, en Millán (p. 219)

Y más adelante: "La mujer gorda, enemiga de la luna, /corría por las calles y los pisos deshabitados".

Transformación grotesca, claro está, de la figura femenina de Preciosa, en "Preciosa y el aire"²³ del *Romancero Gitano*: "Su luna de pergamino/ Preciosa tocando viene/ por un anfibio sendero/ de cristales y laureles."

La transformación aparece en numerosas ocasiones a lo largo de *Poeta en Nueva York*²⁴ y la técnica puede tener su origen en fuentes tan disímiles como el surrealismo, la lírica tradicional o la literatura clásica. Aunque cabría anotar que múltiples de las imágenes lorquianas tienen un claro referente en la plástica de Dalí²⁵.

²³ En Federico García Lorca, *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1968¹⁴, p. 426.

²⁴ Así, por ejemplo, en "Fábula y rueda de los tres amigos" (p. 119): "(...) Puede la piedra blanca latir en la sangre del ciervo/ y el ciervo puede soñar por los ojos de un caballo (...)". O en "Panorama ciego de Nueva York" (p.158.): "(...) Pero no, no son 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 que los jueces levanten la tela. (...) " Todos los ejemplos pertenecen a textos incluidos en la sección *Poeta en Nueva York*; sin embargo, el texto que será objeto de análisis, "Muerte", que contiene una visión global de la técnica de la transformación, estaba incluido en la lista autógrafa *Tierra y Luna*. La conexión entre unos y otros responde a una misma visión que hace imposible la escisión de *Poeta en Nueva York*.

²⁵ "La plástica de Dalí está expresada en palabras por todas partes.", Aranda, op. cit., p. 105. Precisamente, la figura del caballo en la pintura de Dalí es objeto de transformaciones por estos años. Así, en *El gran masturbador*, desde lo terrestre se asciende hasta lo aéreo y el caballo aparece transformado en mujer. O en un óleo de 1930, el caballo es al mismo tiempo mujer. La técnica de la "imagen doble" -transformada- es, esencialmente, la misma que en la poesía de Lorca; pero el análisis de las relaciones entre las imágenes del pintor y las del poeta, quedan fuera del propósito de estas páginas.

A. G. Hauf²⁶ llamó la atención sobre la aparición del tema del romance "Les transformacions" en la obra de Lorca, concretamente en el drama *El público*. En el romance catalán, la lógica del idilio amoroso se establece mediante la transformación sucesiva del amante y de la amada en seres que escapan de su forma para convertirse en otros. Pero las transformaciones que se operan en los amantes son lógicas²⁷. En el drama *El público*, Hauf observa cómo en la persecución que se establece entre la figura del pámpano (A) y la figura de cascabel (B) y en las sucesivas transformaciones de éstos llega un momento en el que se rompe "bruscamente la lógica del idilio" y afirma: "¿Qué ha ocurrido para que reaccionara (A) de manera tan abrupta? Muy probablemente B *pretendió convertirse en algo ajeno a su propia naturaleza, ha pretendido ser lo que no puede ser*"²⁸.

²⁶ Hauf, A.G., "Les transformacions" en, *Studies of the spanish and portuguese ballad*, edited by N.D. Shergold, London, Tamesis Books limited in collaboration of Wales Press, 1972, pp. 25-51

²⁷ "(...) Si tu te'n fas una truita/que per l'aigua irà nedant,/jo m'en fare pescador/que te n'anirà pescant./ Si tu te fas pescador/ que me nánirà pescant,/yo me'n tornaré una griva,/i ginestrans iré menjant./Si tu te'n fas una griva...", etc. Hauf, op. cta., p. 31. La técnica de la transformación se construye siempre sobre el encadenamiento del segundo término y las sucesivas transformaciones no afectan a la *naturaleza* del elemento transformado.

²⁸ Hauf, op. cta. p. 46. La serie a la que alude Hauf es la siguiente: "B. Si yo me convirtiera en nube. A. Yo me convertiría en ojo. B. Si yo me convirtiera en caca. A. Yo me convertiría en mosca. B. Si yo me convirtiera en cabellera A. Yo me convertiría en beso. B. ¿Si yo me convirtiera en pecho? A. Yo me convertiría en sábana blanca. B. ¿Si yo me convirtiera en pez luna? A. Yo me convertiría en cuchillo." Las transformaciones ojo-nube: ver (¿ o recuerdo de *Le chien andalou* ?); caca-mosca: atracción (automatismo por rima o lejano eco del gusto de Dalí por la escatología); cabellera-besarte: evidente; pecho-sábana blanca: taparte; cuchillo-pez luna: ??. Hasta la última transformación, las anteriores ofrecen una lógica, pero la última la rompe. Esta obsesiva búsqueda del otro a través de las sucesivas transformaciones podría estar relacionada, como apunta M. C. Millán, en su edición crítica de *El público*, (1987, p. 55) con la "angustiosa búsqueda que en fondo implican toda esta serie de transformaciones (...) Esta búsqueda constante de una

Es, en este sentido, como el poema "Muerte" se revela uno de los textos fundamentales en la interpretación de un aspecto de la *poética* lorquiana. Así, la transformación, que no "juego de palabras"²⁹ acaba por convertirse en una aparente tautología. Y el "esfuerzo" -aparentemente 'la vida'- cesará cuando se oponga a la 'muerte', "sin esfuerzo".

En los primeros seis versos, los seres se esfuerzan por perder su forma, su identidad, en huir de sí mismos para transformarse en otros ajenos y, como en una transformación ya indicada anteriormente, ésta viene marcada, igualmente, por dos seres terrestres (caballo y perro) y dos aéreos (golondrina y abeja). Esta transformación opera de la siguiente forma: el *caballo* quiere perder su forma para convertirse en *perro*; el *perro*, en *golondrina*; la *golondrina*, en *abeja* y ésta en *caballo*, cerrando la serie. De lo que se deduce, tras las distintas transformaciones, la esencia de la misma: 'Qué esfuerzo del caballo por ser caballo'. La vida, mejor, el deseo como fuerza que la anima consiste en una búsqueda ciega de uno mismo en los otros, en una pura orgía de metamorfosis que, si cambiantes, inalterables en su naturaleza.

Tal como apunta Jean Baudrillard³⁰: "Y qué seducción más violenta que la de cambiar de especie, transfigurarse en lo animal, lo vegetal, incluso lo mineral y lo inanimado? Este movimiento, que nos hace traidores a nuestra propia especie y nos entrega al vértigo de todas las demás, es el modelo de la seducción amorosa, que también apunta a la extrañeza del otro sexo y a la virtualidad de ser iniciado en él como en una especie animal o vegetal diferente"

realización amorosa, expresada también con insistencia en las creaciones neoyorquinas."

²⁹ Millán (1987), p. 262

³⁰ Baudrillard, Jean, *El otro por sí mismo*, (traducción de Joaquín Jordá), Barcelona, Anagrama, 1988, p. 39.

Y ¿qué es la metamorfosis, desde sus orígenes en la literatura clásica, sino una manifestación ritual del deseo?, porque "pasar de una especie a otra, de una forma a otra, es una forma de *desaparecer*, y *no de morir*. Desaparecer es dispersarse en las apariencias. De nada sirve morir, también hay que saber desaparecer. De nada sirve vivir, también hay que saber seducir."³¹

Y la transformación-dispersión-desaparición: ocultarse en el deseo, de la muerte: cambiar no la *forma* sino la *naturaleza* se produce en la segunda sección del poema (versos 7-17) en los que el *caballo* es, a un tiempo, todos los seres anteriores y queda transformado en *golondrina*: "flecha aguda" y en *abeja*: "exprime de la rosa" y en *rosa*: "qué rosa gris levanta de su belfo".

Todo se transforma, todo huye de la muerte, la rosa ata la 'vida' en su interior: "rebaño de luces y alaridos en el vivo azúcar de su tronco", pero el *azúcar* sueña 'la muerte': "qué puñalitos sueña en su vigilia" y los *puñales* no cesan en su afán de asesinar el deseo, no la vida, simbolizado en el oxímoron *piel eterna* y en la alteración de la secuencia lógica *qué luna sin establos(...)* andan buscando³².

Y por fin, la tercera sección del poema (versos 18-22), sintetiza en el *yo* todas las transformaciones anteriores. Al igual que en la primera sección, el caballo transformándose acababa por encontrarse con él mismo otra vez, en un ejercicio estéril, el poeta afirmará:

³¹ Baudrillard, Jean, op. cta., p. 40.

³² El procedimiento de alterar una secuencia lógica aparece en tres de los poemas publicados en R.O. Así, al ya descrito cabe añadir: "Yo vi llegar las hierbas/ y les eché un cordero que balaba/ bajo sus dientes y lancetas", en "Ruina", p. 22. Y "Qué voy a hacer? ¿Ordenar los paisajes?/ Ordenar los amores que luego son fotografías", en "New-York", p. 27. Por otra parte, los versos 16 y 17 de "Muerte" entran en el mismo campo que los siguientes de "Vaca": "Las vacas muertas y las vivas,/ *rubor* de luz o miel de *establo*,/balaban con los ojos entornados." p. 24.

"Y yo, por los aleros,/ qué serafín de llamas busco y soy".

Nuevamente, la aparente tautología : 'yo soy un serafín de llamas que busca a un serafín³³ de llamas que soy yo': Esto es, ¿quién soy?

Esa búsqueda de la identidad que ya aparecía en el *Romancero Gitano*³⁴ y que ahora se concentra en el mismo sujeto lírico, no en sus creaciones, alcanza, quizás, su mayor expresión en el "Poema doble del lago Eden"³⁵

Pero la muerte, simbolizada en el "arco de yeso"³⁶ (v.20) acabará con el deseo. La imagen del "arco" como símbolo de la muerte ya aparece en el

³³ "Serafín", DRAE (1925): Cada uno de los espíritus bienaventurados que se distinguen por el fervoroso movimiento con que elevan a Dios, como a su último término. La transformación siempre es terrestre-aérea: (plomo-colibrí; perro-golondrina, aunque abeja-caballo: nueva caída en lo terrestre; yo-serafín)

³⁴ Así, en el "Romance de la pena negra", Soledad Montoya afirma: "Vengo a buscar lo que busco,/ mi alegría y mi persona". Millán (1987), p. 55.

³⁵ Es sugestivo analizar ,a la luz de las cartas inéditas, hasta su publicación en el suplemento literario del diario ABC, 17 de febrero de 1990, pp. VII-XI, el poema y la larga carta escrita en Eden Mills, Vermont, y fechada el 29 de agosto de [1929]. Quizás, aparte de los *helechos* y la *rueca*, merezca la pena transcribir un párrafo de la misma. Dice Lorca: "Hace frío y el agua parece de plomo oscuro. No se sabe dónde está el reflejo y dónde la cosa reflejada". Es en el "Poema doble del lago Eden", donde la transformación se produce simbólicamente al enfrentar el *reflejo* y la *cosa reflejada*: "Quiero llorar diciendo mi nombre, rosa, niño y abeto a la orilla de este lago, para decir mi verdad de hombre de sangre/matando en mí la burla y la sugestión del vocablo.", pp. 166-167.

³⁶ La asociación de la muerte con el arco es interpretada por Miguel García-Posada de la siguiente forma: "Es claro que el poeta ha buscado una confrontación antitética [grande/diminuto] Que el arco sea grande se explica con facilidad: la muerte lo traga todo. Pero por qué "diminuto", que es un grado mayor de pequeñez? "Santa Lucía y San Lázaro" facilita la pista; de Lázaro se dice que "se agachaba lleno de terror siempre que pasaba por un arco" (I, 952). Es decir, el resucitado que no quiere volver a la muerte, evitaba tropezar con el arco *diminuto* que conduce a ella. La configuración resulta la misma del poema, en que, por lo demás, el poeta se está refiriendo al clásico nicho español, arqueado y pequeño." García-Posada, Miguel, *Lorca: interpretación de Poeta en Nueva York*, Madrid, Akal, 1981, pp. 296 y 297

*Romancero Gitano*³⁷ y reaparece en *Poeta en Nueva York*; así, en el poema "Iglesia abandonada": "Yo tenía un hijo que se llamaba Juan. /Yo tenía un hijo./ Se perdió por los arcos un viernes de todos los muertos."³⁸. Por otra parte, la imagen del "yeso" o de la "cal", si bien aparece en el *Romancero Gitano*³⁹, su frecuencia no es significativa. Es en *Poeta en Nueva York*, donde alcanza su verdadero valor⁴⁰. Posiblemente la intensificación del símbolo proceda del léxico albertiniano, puesto que es, Rafael Alberti, quien profusamente lo utiliza en *Sobre los ángeles*⁴¹.

³⁷ Sirvan estos ejemplos: En "Muerto de amor": "Brisas de caña mojada/ y rumor de viejas voces,/ resonaban por el arco/ roto de la media noche" o en "Burla de Don Pedro a caballo": "Brillan las azoteas/ y las nubes. Don Pedro/ pasa por arcos rotos." En *Obras completas*, pp. 449 y 462.

³⁸ "Iglesia abandonada (Balada de la Gran Guerra)", p. 133.

³⁹ Sólo encuentro estos dos ejemplos. En el "Romance del emplazado": "Pinta una cruz en la puerta/ y pon tu nombre debajo,/ porque cicutas y ortigas/ nacerán en tu costado,/ y agujas de cal mojada/ te morderán los zapatos." Y el romance "La monja gitana" se abre con este verso: "Silencio de cal y mirto." *Obras completas*, pp. 433 y 452

⁴⁰ Sin ánimo exhaustivo: En "Navidad en el Hudson": "dejándome la sangre por la escayola de los proyectos" (p. 152); en "Poema doble del lago Eden": "¡Oh voz antigua, quema con tu lengua/ esta voz de hojalata y de talco!" (p. 166). Y en "Nocturno del hueco": "y algún perfil de yeso tranquilo que dibuja/ instantáneo dolor de luna apuntillada." (p. 187).

⁴¹ *Sobre los ángeles*, escrito entre 1927 y 1928, ofrece todo un repertorio del símbolo: "¡Ah, sí! Pasaba un traje/ deshabitado, hueco,/ cal muerta entre los árboles." ("El cuerpo deshabitado", p. 23); "Solo, en el filo del mundo,/ clavado ya, de yeso." (*Ibid.*, p. 24); "Ve su pecho ascendido en dos arroyos/ de agua y sangre, hacia el tuyo/ quemado ya por huecos tizos fáciles,/ falsos, flor, pena mía, sin remedio." ("Madrugal sin remedio", p. 28); "Alguien me enyesó el pecho y la sombra" ("El mal minuto", p. 89); "Aquel día bajé a tientas a tu alma encalada y húmeda." ("El ángel de las bodegas, 1, p. 90); "Una cuna de llamas, de norte a sur,/ de frialdad de tiza amortajada en los yelos" ("Muerte y juicio", 2, p. 93.); "Tizas frías y esponjas/ rayaban y borran/ la luz de los espacios" ("El ángel de los números", p. 32) Los poemas y el número indicado de las páginas refieren a Alberti, Rafael, *Sobre los ángeles*, Madrid, Alianza/Losada, 1982.

Y la muerte no sólo alcanza a lo grande/diminuto, puesto que se incorpora un tercer adjetivo, que es el verdaderamente esencial, *invisible*; no son suficientes las continuas metamorfosis, la dispersión y el ocultamiento en otras formas, la constante búsqueda de una naturaleza estable, en las cambiantes apariencias del uno y del otro, porque ésta no existe. Y la muerte sólo interrumpe ese movimiento ciego. De ahí que cobren todo su sentido los últimos versos del primer poema que, tradicionalmente, abre las ediciones de *Poeta en Nueva York*:

Tropezando con mi rostro distinto de cada día.

¡Asesinado por el cielo!⁴²

⁴² "Vuelta de paseo", p. 111.