

El sacrificio en *Poeta en Nueva York*, de Federico García Lorca

JUAN ARROYO MARTÍN
Universidad Autónoma de Madrid
juan.arroyom@estudiante.uam.es

Resumen: Este trabajo pretende caracterizar el concepto del sacrificio en *Poeta en Nueva York*, de Federico García Lorca, mediante el análisis de varios poemas y símbolos recurrentes a lo largo del poemario. Se observa, también, la disposición dicotómica de los elementos que pueblan la obra, agrupándose, en suma, bajo la pareja de contrarios conformada por Nueva York y el espacio natural. Se aborda, por una parte, el sacrificio que la metrópoli lleva a cabo de la naturaleza y, por consiguiente, de los elementos rechazados por la moral y el orden neoyorquino (e.g. sacralidad, homoerotismo, feminidad o lenguaje poético). Por otro lado, sin embargo, se atiende al sacrificio de la voz lírica por parte del ambiente natural. Este acto se realiza en pos de restaurar, a partir de la palabra poética, la naturaleza y el mundo telúrico que entraña, destruidos previamente por Nueva York.

Palabras clave: Federico García Lorca, *Poeta en Nueva York*, sacrificio, naturaleza, homoerotismo, feminidad, masculinidad.

The sacrifice in *Poeta en Nueva York*, by Federico García Lorca

Abstract: This essay aims to characterize the concept of sacrifice in *Poeta en Nueva York*, by Federico García Lorca, through the analysis of several poems and recurrent symbols appearing throughout the book. Also, the dichotomic arrangement of the elements that fill the work is observed. These elements are grouped under the pair of opposites conformed by New York and the natural space. On the one hand, it deals with the sacrifice of nature by the metropolis and, therefore, the sacrifice of the elements rejected by the moral and the order of New York (e.g. sacredness, homoeroticism, femininity or poetic language). On the other hand, however, it takes into account the sacrifice of the lyric voice carried out by the natural environment. This act is performed to restore, by the means of the poetic word, the nature and the teluric world that the nature constitutes, previously destroyed by New York.

Keywords: Federico García Lorca, *Poeta en Nueva York*, sacrifice, nature, homoeroticism, femininity, masculinity.

INTRODUCCIÓN

El objetivo de este trabajo es caracterizar, brevemente, el concepto del sacrificio en *Poeta en Nueva York*, de Federico García Lorca. Desde la perspectiva de este análisis, el sacrificio lorquiano, como sucede con varios de los símbolos que vertebran su obra, adquiere diversas connotaciones según el contexto poético en el que se insertan. De este modo, resultaría extremadamente útil atender no solo a cada composición poética, sino también a su disposición estructural. No obstante, debido a la complejidad y a la extensión que requeriría dicha tarea, nos limitamos, en este estudio, a aproximarnos al sacrificio mediante el análisis de varios poemas y la relación entre estos.

En primer lugar, antes de observar el concepto del sacrificio, trataremos varios aspectos teóricos de la palabra poética lorquiana, así como su relación –dicotómica, cabe señalar– con los diversos elementos líricos que pueblan la obra. Posteriormente, a partir de la lista de binomios que se plantean a lo largo del poemario, agrupados bajo la oposición conformada por Nueva York y el plano natural y poético, ahondaremos en el sacrificio lorquiano y en sus diferentes significaciones.

Finalmente, para concluir esta breve introducción, debemos apuntar que empleamos la edición de Andrew A. Anderson (García Lorca, 2020), publicada en Galaxia Gutenberg, a la hora de referirnos a los poemas de la obra. Con el fin de no entorpecer la lectura, evitamos añadir la referencia bibliográfica de los versos de *Poeta en Nueva York* que ya hayan sido citados previamente. De modo similar, en los pasajes donde confluyan varias referencias de un mismo poema, no señalamos la pertenencia de los versos a dicho poema, citado con anterioridad. Solo con la aparición de versos de una composición diferente mencionamos los poemas a los que corresponden.

En la conferencia «Teoría y juego del duende», Lorca trata de describir el concepto de duende y su manifestación en las artes. Así, expresa Lorca:

Todas las artes son capaces de duende, pero donde encuentra más campo, como es natural, es en la música, en la danza y en la poesía hablada, ya que estas necesitan un cuerpo vivo que interprete, porque son formas que nacen y mueren de modo perpetuo y alzan sus contornos sobre un presente exacto. (2007b: párrafo 32)

Cabe subrayar el interés de Lorca tanto por el binomio vida / muerte como por ese «presente exacto», que el arte y, en nuestro caso, la poesía, pretende atrapar en su propia conformación. Como observamos, dicho momento a aprehender es un instante, el paso entre la vida y la muerte –que se palpa, de manera explícita, en la naturaleza y el

desarrollo de las artes enumeradas por Lorca-. La imposibilidad de contener no el instante en sí mismo, sino la emoción suscitada por dicho momento, es una experiencia que enraíza con diversas fuentes de la tradición literaria. Recuerda, sin ir más lejos, a la inefabilidad mística y la cortedad del decir. El propio Lorca, al margen de las alusiones directas a San Juan de la Cruz o a Santa Teresa, se refiere al duende como un «no sé qué de una auténtica emoción» (2007b: párrafo 31). Remite, sobremanera, al verso «un no sé qué que quedan balbuziendo [sic]» (De la Cruz, 2015: 250), del *Cántico* del carmelita, único modo que halla para expresar la visión y forma del amado, que resulta inefable. Tal como formula José Ángel Valente sobre la escritura del místico: «Lo indecible busca el decir [...]. Lo amorfo busca la forma [...], donde lo indecible como tal queda infinitamente dicho. Y es la infinitud de ese decir de lo indecible la que solicita perpetuamente para la palabra poética un lenguaje segundo» (2008: 87).

La poesía se constituye como un lugar de encuentros entre la palabra y el sentido que la trasciende, el cual no se puede enunciar si no es mediante el uso de ese «lenguaje segundo». Tanto en el caso de la mística como en *Poeta en Nueva York*, se produce un proceso de superación del lenguaje, al que Valente tildó de instrumental¹ y al que Lorca, en su conferencia «Imaginación, inspiración y evasión», vincula con la razón: «Alegrémonos [...] de que la poesía pueda fugarse, evadirse, de las garras frías del razonamiento» (2007a: párrafo 32). Este rechazo de la razón responde, sin embargo, al repudio de una visión normativa del mundo, unida a los ejes de poder. Como iremos comprobando a lo largo del trabajo, se produce una denuncia sistemática del poder que Nueva York representa con sus diferentes manifestaciones. Como comenta Anthony L. Geist (2015), en *Poeta en Nueva York* no solo observamos las crisis personal y social de la voz poética, sino que asistimos constantemente a «una crisis del lenguaje poético» (549). La palabra poética trata, pues, de albergar un sentido universal que transgreda el lenguaje del discurso institucional, perteneciente a un sector dominante de la sociedad. En su conferencia sobre *Poeta en Nueva York*, Lorca justifica la escritura del libro, en cierto modo, debido a «la impresión de que aquel inmenso mundo [Nueva York] no tiene raíz» (2007c: párrafo 11).

Frente a esta ciudad de «intención fría, enemiga de misterio» (García Lorca, 2007c: párrafo 10), Lorca pretende engendrar, como hemos explicado sucintamente, una poesía que ahonde en tal misterio, en las raíces que la metrópoli parece haberse arrancado a sí misma y en los límites del lenguaje, que será desprovisto de lógica racional, pero no de «lógica lírica» (2007c). Como apuntaremos más adelante, la obra de Lorca crea relaciones dicotómicas, dentro de su complejidad poética,

¹ «La palabra poética es al que desinstrumentaliza al lenguaje para hacerlo lugar de la manifestación» (2008: 302).

con Nueva York. Por ahora, detengámonos en la idea del misterio, que mencionó Lorca en una de sus citas. Valente, en un ensayo dedicado al granadino, comenta:

Es difícil dar un paso por la obra de Lorca sin sentir gravitación del ritual, del símbolo, de las señales que remiten del espacio recién aparecido o recién creado al espacio primordial o al origen, donde mito e historia se unifican. (2008: 124)

Algunos críticos lo han denominado «panteísmo», como recoge Helgueta Manso (2015: 193). En este trabajo no nos interesa la denominación con la que nos refiramos a ese misterio que, sin embargo, vertebra toda la obra de Lorca. El duende, concepto con el que comenzamos este trabajo, es el generador de dicho misterio. Como comenta el propio Lorca, «el duende no llega si no ve posibilidad de muerte» (2007b: párrafo 46). Retomando el puente que intentamos trazar con la mística, donde se precisa de «una salida, un salirse o sobresalirse del alma» (Valente, 2008: 320) o éxtasis, para dar paso a la unión espiritual, cabe destacar que, por consiguiente, no resulta extraño que la poesía mística reproduzca este mismo acto. Así, en el *Cántico* tiene lugar la desposesión de la voz poética: la amada ha de salir de la casa y encaminarse en busca del amado, en un viaje que puede albergar múltiples peligros. Sin pretender extendernos innecesariamente, lo que se está originando es, efectivamente, una aproximación a la muerte, que acabará deviniendo en la unión con el amado y, con ella, en una vida de mayor gozo. El erotismo, es decir, el deseo por lo otro, ajeno y exterior a los límites que conforman la identidad del *yo*, y la desposesión y muerte, que permiten generar la ruptura de dichos límites, quedan enlazados.

En la obra de Lorca, el misterio que él mismo menciona se produce por la lucha de la vida y de la muerte; de lo erótico, que insufla toda la obra del poeta, y de la presencia de la finitud, que se abre a lo eterno. Tal como recoge Bataille, «lo que está en juego en el erotismo es siempre una disolución de las formas constituidas [...]: una disolución de esas formas de vida social, regular, que fundamentan el orden discontinuo de las individualidades que somos» (2007: introducción [versión electrónica]). En el discurso místico, «el eros es, sobre todo en determinados contextos, lo sagrado» (Valente, 2008: 295). De este modo, Virginia Trueba Mira, al unir el pensamiento de María Zambrano con la obra de Lorca, explica que Zambrano subraya «la “sacralidad” de la poesía lorquiana» (2012: 253). Lo sagrado y lo erótico se confunden, en cuanto que ambos suponen, en última instancia, la unión con lo otro y ambos generan un estado de totalidad, al igual que «la muerte lleva a negar la duración de la individualidad» (Bataille, 2007: introducción [versión electrónica]). En la poesía lorquiana, donde se ha apuntado, como comentamos, la existencia de cierto panteísmo, el ser humano

tiende a fundirse con los elementos naturales, eróticos y mortíferos al mismo tiempo, generándose en ella el espacio de lo sagrado.

Frente a la naturaleza, la desposesión², pues, del *yo* poético conlleva un necesario alejamiento del mundo urbano y de la identidad, racional y delimitada, que en este se tiende a formar. Este acto de separación supone un sacrificio del *yo* individual, en pos de retornar al origen, a un estado donde se efectúe ese combate entre la vida y la muerte. En este sentido, tras haberse referido a la poesía mística, Bataille determina que «la poesía lleva al mismo punto que todas las formas del erotismo: a la indistinción, a la confusión de objetos distintos. Nos conduce hacia la eternidad, nos conduce hacia la muerte y, por medio de la muerte, a la continuidad» (2007: introducción [versión electrónica]). El duende lorquiano «ama el borde, la herida, y se acerca a los sitios donde las formas se funden en un anhelo superior a sus expresiones visibles» (2007b: párrafo 51). Herida, la del duende y la poesía, que implica necesariamente una escritura hacia el pasado; una búsqueda del sentido mediante la aproximación, cautelosa y nunca absoluta, al origen, al estadio del no-ser individual. Así, Lorca requiere una mirada que permita acercarse a este sentido originario, anterior al discurso del pragmatismo y del poder, de la identidad: «Hay que mirar con ojos de niño y pedir la luna. Hay que pedir la luna y creer que nos la pueden poner en las manos» (2007b: párrafo 28).

La referencia a la figura del niño como creador del sentido y, por ende, de una realidad que, aunque poética, resulta nueva (lo que ya supone una denuncia hacia el mundo físico), no debe pasar inadvertida. Podemos aducir el pasaje «De las tres metamorfosis», de *Así habló Zaratustra*, obra cuya influencia ha sido estudiada en *Poeta en Nueva York*: «Inocencia es el niño y olvido, un nuevo comenzar, un juego, una rueda automotriz, un primer movimiento, un santo decir-sí» (Nietzsche, 2018: 155). Frente al símbolo del camello, que Nietzsche relaciona, en el mismo fragmento, con las cargas y discursos impuestos por la sociedad, solo el niño, en su no saber y su cercanía a la naturaleza, puede constituirse como creador. Observemos el poema «1910 (*Intermedio*)» (García Lorca, 2020: 166):

Aquellos ojos míos de mil novecientos diez
no vieron enterrar a los muertos,
ni la feria de ceniza del que llora por la madrugada,
ni el corazón que tiembla arrinconado como un caballito de mar.

Aquellos ojos míos de mil novecientos diez
vieron la blanca pared donde orinaban las niñas,
el hocico del toro, la seta venenosa

² Según determina Valente, «el deseo de posesión es para Juan de la Cruz la negación del ser» (2008: 322).

y una luna incomprensible que iluminaba por los rincones
los pedazos de limón seco bajo el negro duro de las botellas.

Aquellos ojos míos en el cuello de la jaca,
en el seno traspasado de Santa Rosa dormida,
en los tejados del amor con gemidos y frescas manos,
en un jardín donde los gatos se comían a las ranas.

Desván donde el polvo viejo congrega estatuas y musgos.
Cajas que guardan silencio de cangrejos devorados.
En el sitio donde el sueño tropezaba con su realidad.
Allí mis pequeños ojos.

No preguntarme nada. He visto que las cosas
cuando buscan su curso encuentran su vacío.
Hay un dolor de huecos por el aire sin gente
y en mis ojos criaturas vestidas ¡sin desnudo!

La composición encierra, en sus estrofas segunda y tercera, un tiempo que remite al pasado y a la visión que tuvieron «aquellos ojos míos de mil novecientos diez». Frente a los elementos que «no vieron», en la primera estrofa, los seres enumerados de la segunda y tercera estrofa componen un paisaje que resulta indescriptible, salvo para el lenguaje poético. La segunda estrofa, pues, se articula en torno al adjetivo *incomprensible*. Todo el poema, cabe señalar, parece desarrollarse como un árbol que se extiende, en la primera estrofa, hacia la luz, como explicaremos posteriormente.

Nótese la vinculación de la luz con la razón y, por consiguiente, con ese lenguaje contra el que combate la palabra poética. De este modo, la primera estrofa está conformada por cuatro cláusulas de sentido, correspondientes a cuatro versos bien diferenciados. Cada uno remite a elementos que se relacionan con el dolor y la angustia del *yo* poético, en una realidad que, contrariamente a lo que desearía, es capaz de comprender, por lo que conoce su inmutabilidad. En su conferencia sobre *Poeta en Nueva York*, Lorca reconoce, respecto a la muerte que acecha en Nueva York, una «muerte sin esperanza, la muerte que es podredumbre y nada más» (2007c: párrafo 30), que «sentía un ansia divina de bombardear todo aquel desfiladero de sombra por donde las ambulancias se llevaban a los suicidas con las manos llenas de anillos» (2007c: párrafo 29).

La primera estrofa no solo muestra imágenes de una realidad hostil (el entierro de los muertos, «la feria de ceniza» de los amantes que, en recuerdo de las albas tradicionales, se separan tras la noche y el temor que genera el orden, demasiado caótico, de Nueva York), sino también un paisaje que engarza con la muerte, real e inmutable, que Lorca percibe en Nueva York. La estrofa, además, se encuentra consumida por la luz. El tercer verso, que sitúa la estrofa en «la madrugada»,

presenta un escenario de pesar para la voz poética. Si el fuego pasional domina en la noche, es la madrugada, la luz del día de Nueva York y su sociedad, donde se recogen los restos del amor. La noche es el ambiente propicio para el deseo «maldito, oscuro, homosexual y, finalmente, vencido por la sexualidad heteronormativa» (Llera, 2018: 19). Sexualidad planteada como la única opción admitida en la urbe neoyorquina y, por tanto, relacionada con este tipo de luz, vacía y sin verdadera capacidad de iluminar el deseo poético.

Como se lee en el poema «La aurora»: «La aurora de Nueva York tiene / cuatro columnas de cielo / y un huracán de negras palomas / que chapotean las aguas podridas. / La aurora de Nueva York gime / por las inmensas escaleras / buscando entre las aristas / nardos de angustia dibujada» (García Lorca, 2020: 209). La paloma, según Ynduráin, cuyas palabras transcribimos a partir de Matas Caballero (1999 / 2000), presenta una «dulzura amorosa [...], tanto en la tradición bíblica como en la clásica pues está consagrada a Venus y, desde entonces se asocia siempre al amor» (372). En la obra de Lorca, como recoge José Antonio Llera, la paloma se convierte en un símbolo ambiguo, ya que siendo «símbolo del Espíritu Santo, es el ave de Venus, emblema de un amor lascivo» (2018: 25). No obstante, el amor oscuro que la paloma representa, que tiende a poseer una polaridad positiva a ojos del lector, adquiere en «La aurora» connotaciones totalmente negativas: «La aurora de Nueva York tiene / cuatro columnas de cielo / y un huracán de negras palomas». La aurora, el origen y la luz de Nueva York se encuentran imbuidos de un carácter antierótico y enemigo del misterio que reivindica Lorca. Volveremos, más adelante, sobre esta cuestión.

Asimismo, retornando a «1910 (*Intermedio*)», esta contraposición de noche/día también guarda una lectura ontológica, predominante en el poema. Para los místicos, la noche, al igual que el agua, «contiene y engendra el alba, así las aguas oscuras contienen y engendran la transparencia de las aguas» (Valente, 2008: 310). La noche, la desposesión del *yo*, son el lugar «que debe atravesar el alma a modo de purificación para poder gozar de la unión con Dios» (Bailo, 2014: 237). En el poema de Lorca, para quien ya hemos comentado, sucintamente, que el duende surge en la lucha de la vida y la muerte, la noche va a imperar en el resto de las estrofas. El abandono del día, de la realidad y de sus imposiciones sociales conlleva el regreso, según mencionamos, al origen mediante la memoria, hecho que solo puede realizarse a través de la poesía (y que genera la propia poesía). «Hecho poético» (2007a: párrafo 32), como Lorca denomina al surgimiento de la poesía. La segunda y tercera estrofa, pues, muestran el paisaje que sí contemplaron los «ojos míos de mil novecientos diez».

Como se aprecia, es un mundo plagado de misterio. Nada parece poseer un significado más allá de sí mismo ni ser explicable mediante elementos ajenos al poema y, sin embargo, las estrofas transmiten una sensación de sobrecogimiento ante la incomprensibilidad de imágenes que resultan, al mismo tiempo, amenazantes y cautivadores. Es la luna, la «luna incomprensible», que atormenta al niño «de mil novecientos diez», el símbolo que aporta este significado, poético e irracional (entendido como un sentido contrario a las palabras instrumentales que comentábamos). La luz que, retomando la comparación árbol/poema, se encuentra en las ramas o en la cima de la composición (las zonas visibles para el ojo), se opone a la noche, que conforma el escenario profundo, subterráneo y telúrico, no visible mediante el ojo racional ni descifrable por su lenguaje. La visión, para finalizar el breve comentario de este poema, ha de tornarse ceguera en la mística, si se pretende alcanzar a contemplar aquello que está más allá del plano físico: «El alma ha de cerrar o no poner los ojos en todas estas formas ininteligibles o sensibles y ha de ponerlos en Dios, mediante la fe» (Mancho Duque, 1982: 178).

Lorca, sin embargo, trastoca los sentidos habituales de la visión del otro. Quien no pudo ver fue el *yo* de «mil novecientos diez», ya que sus ojos no se abrían a la razón que expone la primera estrofa, sino a la incomprensibilidad del sentido (y, por consiguiente, a la posibilidad de la infinitud del significado) que entraña esa «luna incomprensible». En efecto, como apuntaba Anthony L. Geist (2015), en *Poeta en Nueva York* asistimos desde el inicio a varios procesos de crisis. Tanto el conflicto ontológico, personal y amoroso, como la crisis del lenguaje poético, se hallan imbricados con la denuncia que genera la creación del propio lenguaje poético³.

Recapitulando lo expuesto hasta ahora, a través del poema «1910 (*Intermedio*)» observamos la raíz de «sacralidad» que envuelve la poesía lorquiana. Mediante «una luna incomprensible», la voz poética genera un espacio de misterio, donde elementos como «el hocico del toro, la seta venenosa», «el negro duro de las botellas», «el seno traspasado de Santa Rosa dormida» o «un jardín donde los gatos se comían a las ranas» generan un contraste por el que la voz poética actual, en su mirada desde los ojos del niño, se abre a la reinterpretación de los signos del pasado. Sin ahondar en su significado, cabe destacar que, en la hostilidad y erotismo de algunas imágenes, el lugar destruido del «desván donde el polvo viejo congrega estatuas y musgos» presenta una sensación de unidad. Se trata del lugar «donde el sueño tropezaba con su realidad».

3 En este sentido, pronuncia Valente: «Solo la palabra poética, que por el hecho de ser creadora, lleva en su raíz la denuncia, restituye al lenguaje su verdad» (2008: 78).

Según comenta Virginia Trueba Mira, en el ensayo ya citado, Zambrano afirma que la lírica lorquiana está recorrida por un «sueño creador» (2012: 253), que es «el espacio de la memoria y de la experiencia que pide ser sacado del silencio, por eso el sueño puede ser creador cuando, suspendido el “yo”, implica el despertar a zonas más profundas de realidad» (Trueba Mira, 2012: 253). El tiempo pasado –en el caso de este poema, la infancia–, el origen donde el sueño y la realidad del individuo son una sola unidad (que inspira el poema), es el lugar sagrado, de plenitud de la voz poética al que volver mediante el propio poema. En su artículo, Anthony L. Geist señala:

Una buena parte de la poesía de *Poeta en Nueva York* transmite un sentimiento de pérdida: el amor perdido [...], la amistad perdida [...], el orden social perdido [...]. La razón última de este sentimiento de pérdida parece derivar, sin embargo, de un fuerte sentimiento personal de pérdida de la niñez y de la inocencia. Lorca recuerda el pasado como un Paraíso irrecuperable, que apenas vislumbra la memoria. (2015: 551)

Paraíso irrecuperable, apenas recordado y que, sin embargo, es creador de una nueva realidad poética mediante sus signos. ¿«Sueño creador» (*apud* Trueba Mira, 2012: 253) que genere un espacio redentor de la destrucción ocasionada por la realidad externa al poema? Por ahora, recordemos los versos finales de «1910 (*Intermedio*)»: «Hay un dolor de huecos por el aire sin gente / y en mis ojos criaturas vestidas ¡sin desnudo!».



Observemos el concepto de desnudez, negado en los últimos versos del poema. Para Mancho-Duque, la desnudez «supone estado carencial, pero no referido a las cosas, sino al deseo o apetito de poseerlas» (Mancho, 1982: 229). El desnudo corresponde al momento de la nocturnidad, de la «luna incomprensible», donde se puede generar el sentido poético, frente al día de Nueva York. La noche es «sustancia primordial, en la que reina el silencio, y la noche en cuanto elemento genésico propicio para el nacimiento del lenguaje» (Helgueta Manso, 2015: 195). Según comenta Bataille, frente al «mundo del trabajo» (2007: capítulo II [versión electrónica]) o «mundo profano» (2007: capítulo V [versión electrónica]), que es la esfera social, regida por las normas, el «mundo sagrado» (2007: capítulo V [versión electrónica]) se presenta como campo opuesto al mundo del trabajo. El mundo sagrado, pues, constituido como transgresión del orden establecido en el mundo profano, se vincula directamente con el erotismo y, con ello, con la muerte, como ya comentamos. Mencionamos el poema «Grito hacia Roma», donde se lee: «El amor está en las carnes desgarradas por la sed» (García Lorca, 2020: 264).

Por otra parte, en «1910 (*Intermedio*)», la última estrofa retorna, del ambiente de la nocturnidad y de la infancia, a la sociedad neoyorquina (mundo del trabajo o profano) que rodea y oprime a la voz poética. Obsesionados con la eliminación de la sexualidad que rige el mundo reivindicado por Lorca (mundo sagrado), los habitantes de Nueva York aparecerán continuamente vestidos. Se repudia una desnudez que, aparte de pertenecer a la esfera de lo íntimo y de lo sexual, también se corresponde, como aseveraba Mancho-Duque, con la idea de desposesión propia de una poesía que rechaza el lenguaje de la metrópoli. De este modo, en el poema «Crucifixión», composición que concluye «Vuelta a la ciudad», séptima parte del poemario, encontramos cinco estrofas. Sin ánimo de detenernos excesivamente, debemos reparar en la segunda estrofa donde se observa, de forma explícita, la crucifixión que da título al poema: «¡Oh cruz! ¡Oh clavos! ¡Oh espina! / ¡Oh espina clavada en el hueso hasta que se oxiden los planetas!» (García Lorca, 2020: 257; versos 16-17). La crucifixión –el sacrificio– no parece, sin embargo, un mero castigo. Con unas connotaciones próximas al acto bíblico, se produce un sacrificio individual⁴ que, sin embargo, comprende una dimensión universal («¡Oh espina clavada en el hueso hasta que se oxiden los planetas!»).

La crucifixión pretende redimir el mundo gobernado por «los fariseos», espacio cuyas connotaciones, ligadas a la representación que a estos se atribuye en la Biblia, puede vincularse al «mundo profano», a la sociedad de la norma, a la ortodoxia y al poder de Nueva York, la ciudad de «la muerte sin esperanza» (2007c: párrafo 30). Nótese la dicotomía *eros-thanatos* propia, como apuntamos previamente, de las imágenes lorquianas. La espina, ligada a la rosa, símbolo del amor y la poesía y, también, de la proximidad de la muerte, perfora el hueso, yendo más allá del desnudo, del *yo* total. El castigo, sin embargo, es impuesto desde fuera. Todo ello tiene repercusiones en los planetas, en el cosmos, la totalidad o lo sacro (frente a la ortodoxia de los fariseos y del «templo» que se destruirá en el verso 28), que mueren oxidados ante la angustia insalvable del amor sacrificado por el poder. Pero «nadie volvía la cabeza» (verso 18), así que «el cielo pudo desnudarse» (verso 18). De nuevo, se produce la aparición de la desnudez, en oposición al «sastre especialista en púrpura» (verso 10), que «había encerrado a las tres santas mujeres / y les enseñaba una calavera por [los] vidrios de la ventana» (versos 11-12).

Las dicotomías comienzan a aparecer en el poema. Los fariseos, victimarios y contrarios a la desnudez, frente al sacrificio –¿de quién?– y al desnudo de la desposesión y del cuerpo. Un nuevo par se añade al proseguir con la lectura: «Como nadie volvía la cabeza, el cielo pudo

⁴ Aunque pudiese pensarse que es la voz poética quien encarna el papel de víctima, lo cierto es que el poema parece jugar con la indeterminación.

desnudarse / entonces se oyó la gran voz y los fariseos dijeron: / «Esa maldita vaca tiene las tetas llenas de leche» (versos 18-20). Quien habla, verdaderamente, no es la gran voz. De acuerdo con el pasaje bíblico del sacrificio, sin pretender realizar una lectura del poema a través de la Biblia, Cristo clama a Dios con un grito. La respuesta, de igual forma, no fue en palabras: «El velo del templo se rasgó en dos, de arriba abajo; y la tierra tembló, y las rocas se partieron» (Reina Valera, 1960, Mateo 27: 51). El silencio enraíza con la concepción del lenguaje poético que hemos descrito: frente a las palabras instrumentales de la razón, la poesía surge de un silencio asumido, que es «no solo marco mítico, sino también espacio de la creación» (Helgueta Manso, 2015: 195). Comenta López Castro:

Hacia esa oscura luz del fondo desciende la poesía de Lorca, conteniéndose en la suspensión de un silencio y abriendo un vacío en el que el poema precisamente puede manifestarse [...]. La palabra, asistida por la música, recobra sus orígenes, su identidad primera y perdida. Voz abismática, canto sagrado, palabra inicial. (2009: 101)

Por ahora, no importa a quién pertenezca «la gran voz». Solo debe advertirse su sacralidad (puesto que de ella surge la palabra poética) y su vinculación con la naturaleza: los fariseos, los poderosos, los únicos que tienen voz (victimarios y ajenos a la subalternidad de los sacrificados), relacionan «la gran voz» no con un dios, sino con la «maldita vaca»⁵. Como sucede en otros poemas de *Poeta en Nueva York*, la naturaleza y, en concreto, la vaca, son enemigos directos de lo que representa la ciudad. Así, en «Danza de la muerte» (García Lorca, 2020: 193-196), se augura «que ya las cobras silbarán por los últimos pisos. / Que ya las ortigas estremecerán patios y terrazas. / Que ya la bolsa será una pirámide de musgo. / Que ya vendrán lianas después de los fusiles / y muy pronto, muy pronto, muy pronto. / ¡Ay Wall Street!» (versos 80-95).

Por otra parte, en «New York (*Oficina y denuncia*)» (García Lorca, 2020: 251-253), frente al sacrificio de los animales para sustentar a las gentes de Nueva York («Debajo de las multiplicaciones / hay una gota de sangre de pato», versos 1-2; «Todos los días se matan en *New York* / cuatro millones de patos, / cinco millones de cerdos, / dos mil palomas⁶ para el gusto de los agonizantes / [...] que dejan los cielos hechos añicos», versos 16-23), la voz poética declara: «[...] yo denuncio, / yo denuncio la conjura / de estas desiertas oficinas / que no radian las agonías, / que borran los programas de la selva, / y me ofrezco a ser comido

⁵ Mencionamos brevemente la vinculación de la vaca con la luna, relación que trataremos posteriormente.

⁶ La paloma, símbolo, como comentamos, del amor lascivo, carnal y, desde la perspectiva del mundo del trabajo / profano o de la moral burguesa (donde se incluye la heteronormatividad), símbolo de lo «amoral». Obsérvese, en este sentido, frente al orden sexual que impone Nueva York, los versos de este mismo poema: «Debajo de las divisiones / hay una gota de sangre de mariner» (versos 3-4).

por las vacas estrujadas / cuando sus gritos llenen el valle / donde el Hudson se emborracha con aceite» (versos 64-71). La voz poética, pues, se entrega libremente a su sacrificio –en contraste con el sacrificio al que Nueva York somete a la naturaleza⁷–, ya que con «la muerte del Yo, de su entrega en favor del otro; solo así tiene lugar la fractura en el Mismo que podrá abrir a la transcendencia» (Peinado Elliot, 2003: 360).

El sacrificio por la naturaleza, la integración en el todo, supone la donación de vida a través de la muerte. En este caso, donación de vida al cosmos o al universo panteísta (dominante en poemarios anteriores de Lorca) que es destruido, sistemáticamente, por una Nueva York hambrienta de su propio beneficio (movimiento totalmente contrario a la desposesión y al sacrificio que hemos comentado). En este sentido, Mircea Eliade señala la recurrencia del mito del sacrificio primordial en numerosas culturas: «En efecto, a partir de un cierto tipo de cultura, el mito cosmogónico explica la creación por la muerte de un Gigante [...]: sus órganos dan origen a las diferentes regiones cósmicas» (2018: 45). De este «sacrificio primordial» (Eliade, 2018: 45), «dependen los sacrificios de construcción» (Eliade, 2018: 46), que son aquellos que engendran o fundan un nuevo mundo, en conexión con lo sagrado. Según Bataille:

La víctima muere, y entonces los asistentes participan de un elemento que esa muerte les revela. Este elemento podemos llamarlo [...] lo sagrado. Lo sagrado es justamente la continuidad del ser revelado a quienes prestan atención [...] a la muerte de un ser discontinuo. (2007: capítulo VII [versión electrónica])

El sacrificio, en «New York (*Oficina y denuncia*)», del *yo* poético redime, por un lado, esa naturaleza devastada por Nueva York, observable en este mismo poema, en «Danza de la muerte» o incluso en «Vaca» (García Lorca, 2020: 226), entre otros. Por otra parte, mediante su sacrificio en pos de lo sagrado, se confecciona el lugar propicio para el surgimiento de la palabra poética. Así, retomando el poema «Crucifixión», el sacrificio de quien sufre «la espina clavada en el hueso hasta que se oxiden los planetas» (verso 17), despierta a la vaca que «tiene las tetas llenas de leche» (20). A este respecto, manifiesta Eliade, en relación con los ritos de aproximación a lo sagrado de diferentes culturas antiguas, que «el acceso a la vida espiritual comporta siempre la muerte a la condición profana, seguida de un nuevo nacimiento» (2018: 147). Nuevo nacimiento, pues, que resulta concomitante con la necesidad de regresar al origen para producir la palabra poética, que,

⁷ Lo que denominamos «naturaleza», no obstante, comporta un conjunto de significaciones demasiado extenso como para contenerlo en una sola palabra. Hace mención, en el sentido del trabajo que venimos desarrollando, a todo el mundo del que proviene Lorca (y sus poemarios anteriores), donde los elementos telúricos, del misterio, de la agonía y el deseo campaban libremente, frente a la sociedad neoyorquina que, ahora, los reprime. Desarrollaremos esta cuestión más adelante. Por ahora, emplearemos *naturaleza* como reducción del sentido, con el fin de aligerar la lectura.

como comentamos, es contraria al discurso del poder.

Solo los fariseos, habitantes del mundo profano, expresan el despertar de la vaca, solo el poder posee la voz, pero es la palabra poética, que surge como otra «gran voz», como un grito o «protolenguaje que se transforma en canto» (Helgueta Manso, 2015: 204), la palabra que, en la formulación de aquello que no quiere (ni puede) decir el poder, lo desarticula. Los fariseos, ante la lluvia «que bajaba por las calles decidida a mojar el co[razón] / mientras la tarde se puso turbia de latidos y leñadores» (versos 22-23), exclaman: «Esa maldita vaca / tiene las tetas llenas de perdigones» (versos 25-26), «pero la sangre mojó sus pies y los espíritus inmundos / estrellaban ampollas de laguna sobre las paredes del templo» (versos 28-29).

Puede concluirse, respecto al poema, que al primer sacrificio, realizado por el poder en aras de sus intereses, le sigue una aceptación por parte de la víctima, que se produce con la palabra poética. Finalmente, con la conversión del sacrificio del poder en sacrificio aceptado por el sujeto, acaece un advenimiento de la «gran voz», la naturaleza o el misterio, del que habla Lorca. Así, frente al «sastre» que encerraba y «enseñaba una calavera por [los] vidrios de la ventana» a «las tres santas mujeres» (versos 10-12), «la tierra despertó arrojando temblorosos ríos de polilla» (verso 42). La polilla, pues, insecto que metamorfosea, como la mariposa (presente en otros poemas de *Poeta en Nueva York*), es un ser evolutivo, que sufre el sacrificio de la larva en el capullo. La polilla, sin embargo, se opone al «sastre especialista en púrpura», por su color apagado, no llamativo, y su voracidad –conocida popularmente– hacia las prendas de ropa.

Por último, siguiendo con la intertextualidad bíblica, el verso de «las tres santas mujeres» podría aludir, por una parte, a María Magdalena y María la madre de Jacobo, que asistieron al sepulcro de Cristo tras su resurrección al tercer día. El número tres, como puede intuirse, enfatizaría –mediante una sutil metáfora– el carácter sagrado de las mujeres que asistieron a la resurrección. De esta manera, la calavera que el sastre (quien tapa afanosamente el desnudo) muestra a las mujeres recluidas, símbolo de esa «muerte sin esperanza» (2007c: párrafo 30) de Nueva York, es devorada por las polillas que surgen, tras la crucifixión, de la naturaleza sacrificada por la metrópoli. La palabra poética trae, por ende, el tiempo del desnudo, de la entrega al amor oscuro y la angustia de lo sagrado.



Recapitulando, es posible diferenciar dos grupos de elementos dicotómicos a lo largo de *Poeta en Nueva York*. Podemos agruparlos, a modo de sinécdoque, bajo la ciudad de Nueva York, con todas las

implicaciones negativas que posee, y la naturaleza doblegada a la que nos hemos referido. De esta forma, Nueva York representa la cuna del capitalismo y del orden burgués, de la racionalidad, la ortodoxia protestante («Una moral protestante, que yo, como español típico, a Dios gracias, me crispaba los nervios» [García Lorca, 2007c: párrafo 29]) y, además, de una mirada heteronormativa imperante en la sociedad. La naturaleza de Lorca encarna el extremo contrario. En *Poeta en Nueva York*, frente al «mundo de aristas que ven todos los ojos» («Navidad en el Hudson», verso 7), de la bolsa y el dinero («Las muchachas americanas / llevaban niños y monedas en el vientre», en «El rey de Harlem» [versos 37-38]; «a veces las monedas en enjambres furiosos / taladran y devoran abandonados niños», en «La aurora» [versos 9-10]) y, en suma, en oposición a la deshumanización de las personas («Los médicos ponen en el níquel sus tijeras y guantes de goma / [...]. Pequeños dolores ilesos se acercan a los hospitales / y los muertos se van quitando un traje de sangre cada día», en «Cementerio judío» [versos 15-19]), la naturaleza de Lorca representa, a grandes rasgos, el proceso de humanización, mediante la reivindicación del deseo, la vida y la muerte: «Yo amé mucho tiempo a un niño / que tenía una plumilla en la lengua / y vivimos cien años dentro de un cuchillo» («Paisaje con dos tumbas y un perro asirio», versos 16-18); «Quiero llorar diciendo mi nombre, / rosa, niño y abeto a la orilla de este lago, / para decir mi verdad de hombre de sangre» («Poema doble del lago Eden», versos 36-38).

No obstante, no hay que entender la humanización proporcionada por la naturaleza como algo necesariamente positivo. Si la persona se restituye como humano, como sujeto deseante, es para constituirse como ser trágico. El ser que rechaza la ciudad abraza el reino de una naturaleza cíclica, basada en los continuos movimientos de vida y muerte que ya hemos mencionado. La salida de la ciudad, en el verano de 1929, y su llegada al campo americano, está plagada de muerte, como se observa en la sección V: «En la cabaña del *farmer* (*Campo de Newburgh*)». En este sentido, no es de extrañar que el paisaje natural lorquiano, en general, esté dominado por la influencia de la luna, símbolo recurrente en poemarios anteriores. Dicho elemento posee numerosas significaciones. Debido a la falta de espacio, destacamos únicamente «su carácter de divinidad sacrosanta que exige implacablemente el sacrificio de vidas humanas en la plenitud de su floración» (Correa, 1957: 1083).

La naturaleza, pues, es un espacio de sacrificio, sacrificio de sus elementos en pos de propiciar la perpetuación de todos los seres que la integran: «Porque queremos que se cumpla la voluntad de la Tierra, / que da sus frutos para todos» («Grito hacia Roma [*Desde la torre de Chrysler Building*]», versos 73-74). Sacrificio individual, en la palabra

poética, para abrir ante el lector un sentido mayor que las posibilidades albergadas por el lenguaje instrumental y racional. Nueva York, en cambio, sacrifica, como dijimos, en aras de Nueva York, representada por una multitud, una turba de seres que se devoran a sí mismos sin esperanza de renovación. Un ejemplo de ello lo constituye «Paisaje de la multitud que vomita» (García Lorca, 2020: 195-198): «La mujer gorda, enemiga de la luna, / corría por las calles y los pisos deshabitados, / y dejaba por los rincones pequeñas calaveras de paloma» (versos 5-6); «Son los cementerios / y el dolor de las cocinas enterradas bajo la arena. / Son los muertos, los faisanes y las manzanas de otra hora / los que nos empujan en la garganta» (versos 13-14).

Reparemos en los últimos versos transcritos. En «Amantes asesinados por una perdiz» (García Lorca, 2020: 240-242), Lorca pronuncia: «Una manzana será siempre un amante, pero un amante no podrá ser jamás una manzana⁸». Podemos observar, a partir de imágenes como la de la manzana, la reaparición de símbolos, en diferentes poemas, que conectan las distintas crisis del poemario. Las manzanas, relacionadas con el amor oscuro, el amor que expulsa al niño del paraíso –la primera herida–, son destruidas, en «Grito hacia Roma (*Desde la torre de Chrysler Building*)», por los elementos de Nueva York, impeliendo la garganta, la voz poética. El *yo* lírico se encuentra «sin brazos, perdido / entre la multitud que vomita, / sin caballo efusivo que corte / los espesos musgos de mis sienes» («Paisaje de la multitud que vomita», versos 36-39). No solo la naturaleza se ve sacrificada por Nueva York. La propia voz poética, como elemento natural, es un ser arrojado al infierno que, opuesto al paraíso de la infancia, al amor o a la poesía, es conformado por las calles de Nueva York (Geist, 2015).

Con el fin de concluir la caracterización, general, del sacrificio en Lorca, cabe reparar en la mención al caballo que acabamos de transcribir. Antes, no obstante, recordemos el poema «Crucifixión», donde lo sagrado era esa «gran voz» proveniente de una vaca, ser que, llevado al plano cosmogónico, revertía el sacrificio animal que ejecutaba Nueva York, como se vio en «New York (*Oficina y denuncia*)». La vaca, el animal o la naturaleza, todos son redimidos no por la llegada real de un niño negro que «anuncie a los blancos del oro / la llegada del reino de la espiga», como se lee en «Oda a Walt Whitman» (García Lorca, 2020: 266-270, versos 136-137), sino por la palabra que blande –reforzando la imagen filosa de la espiga– dicho reino. La voz poética, en «New York (*Oficina y denuncia*)», anhela que la vaca devorada lo devore, a su vez, para propiciar la salvación del mundo destruido por Nueva York. En «Oda a Walt Whitman», se vale de la figura de un poeta –nada

⁸ Seguimos la interpretación sobre el desengaño amoroso que inspira el poema, a raíz de que Emilio Aledrén abandonase a Lorca por Eleanor Dove (Llera, 2018), lo cual es uno de los motivos principales del surgimiento de la crisis personal que ya comentamos.

menos– para levantar la voz contra los «enemigos sin sueño / del Amor que reparte coronas de alegría» (versos 103-104).

La «vigorosa y franca homosexualidad de Walt Whitman» (Geist, 2015: 562) y su poesía⁹ son tomadas por Lorca, pues, para denunciar a quienes tratan de acallarlas, no «contra el niño que escribe / nombre de niña en su almohada; / ni contra el muchacho que se viste de novia / en la oscuridad del ropero» (versos 93-96). Sin embargo, ¿qué tiene todo esto que ver con el símbolo del caballo, cuyo análisis anticipamos, o con el sacrificio en sí mismo? Carlos Feal asevera, en su estudio sobre *Bodas de Sangre*, que Lorca, en esta obra, «parece subrayar el dominio de las fuerzas femeninas o maternales, ante quienes los hombres se sacrifican» (1984: 287). La luna se erige como elemento cíclico, sacrificador y, al mismo tiempo, identificado «con el concepto de fecundidad» (Correas, 1957: 1065). Juan Eduardo Cirlot destaca una imagen de la luna donde «está representada como un disco plateado sobre el que aparece un perfil femenino» (2016: 293). En *Bodas de Sangre*, misma-mente, la mendiga es heraldo del astro. Este símbolo posee, como resulta evidente, una caracterización femenina que es observable en la obra de Lorca. Así, el reino defendido por Lorca es un reino dominado por el misterio y lo sagrado, que emanan del símbolo lunar.

Nueva York, en cambio, está dominada por la luz. Una luz, como aludimos en el breve análisis de «1910 (*Intermedio*)», que es negativa, carente del calor propio de la luz mística. Es la aurora, «el alba mentida de New York» (en «New York [*Oficina y denuncia*]», verso 9), con «cuatro columnas de cieno / y un huracán de negras palomas» (en «La aurora»); de la «ciudad sin sueño» (García Lorca, 2020: 204-205), que no duerme, ya que es un acto ligado a la noche; y alba de los muchachos, americanos y rubios, «quienes beben el whisky de plata junto a los volcanes / y tragan pedacitos de corazón por las heladas montañas del oso» (en «El rey de Harlem», versos 41-42). Es el reino del sol¹⁰, que tiende a ser asimilado al «reducto cósmico de la fuerza masculina, y la Luna de la femenina» (Cirlot, 2016: 422). A las dicotomías planteadas, pues, habría que añadir la pareja de opuestos: sol – masculinidad / luna – feminidad. La masculinidad que, perteneciente a Nueva York, es «la masculinidad *hegemónica* [cursiva del autor], la imagen de masculinidad de aquellos hombres que controlan el poder, que ha llegado a ser la norma» (Kimmel, 1997: 51).

De este nuevo binomio, sobre el cual se podrían desarrollar extensos análisis, debemos señalar la presencia, ya mencionada, por otro

⁹ Afirma Lorca: «Nadie puede darse cuenta exacta de lo que es una multitud neoyorquina; es decir, lo sabía Walt Whitman que buscaba en ella soledades» (2007c: párrafo 32). Se atisba la proximidad entre Lorca y Whitman al reivindicar la soledad, contraria al revuelo inherente a Nueva York.

¹⁰ Nótese la relación del sol con «los blancos del oro», en «Oda a Walt Whitman» (verso 136).

lado, de la heteronormatividad. Si la masculinidad fue descrita por Kimmel como identidad «que nace de la renuncia a lo femenino, no de la afirmación directa de lo masculino, lo cual deja a la identidad de género masculino tenue y frágil» (1997: 53), «el deseo homoerótico es desechado como deseo femenino, en cuanto es el deseo por otros hombres» (Kimmel, 1997: 56). La homofobia, entonces:

Es el esfuerzo por suprimir ese deseo, para purificar todas las relaciones con otros hombres [...], y para asegurar que nadie pueda alguna vez confundirlo con un homosexual [...]. El miedo de verse como un afeminado domina las definiciones culturales de virilidad. (Kimmel, 1997: 56-57)

La sociedad, en *Poeta en Nueva York*, se halla dominada por el sol neoyorquino, que sacrifica la naturaleza, lo telúrico y lo femenino en pos de su propio ensalzamiento. El amor homoerótico es, en el poemario, repudiado por parte de la norma de la ciudad, debido a que es percibido como un rasgo abyecto, de lo femenino, ajeno a la virilidad que, sin embargo, no es rechazada a nivel conceptual en *Poeta en Nueva York*. El caballo, símbolo cuya interpretación –por fin– retomamos, supone no solo la pasión desbocada (atributo, por otra parte, vinculado tradicionalmente al fuego y, por ende, a la luz), sino «el elemento móvil y obligatoriamente trágico de un país estático. Movilidad defensiva porque el tiempo de la jaca es limitado y el de la muerte infinito» (Cirre, 1985: 163). Al margen de la mención al país (el trabajo citado gira en torno al jinete andaluz del *Cante jondo*), lo cierto es que el caballo, aparte de ser un símbolo en *Poeta en Nueva York* de carácter masculino, se constituye como el animal que se dirige, inexorablemente, hacia la muerte. En *Bodas de Sangre*, por ejemplo, a Leonardo, juguete del hado, se le reprocha que vaya «a matar al animal con tanta carrera» (García Lorca, 2017: 121) al ir a ver a la Novia. La muerte del caballo, en muchos poemas, se vincula, de un modo u otro, con la figura de la luna. Destacan, en este sentido, las primeras estrofas de «Crucifixión»:

La luna pudo detenerse al fin [por] la curva blanquísima de los caballos.
Un rayo de luz violenta que se escapaba de la herida
proyectó en el cielo el instante de la circuncisión de un niño muerto.

La sangre bajaba por el monte y los ángeles la buscaban,
pero los cálices eran de viento y al fin llenaban los zapatos.
[...]

Era que la luna quemaba con sus bujías el falo de los caballos.

Posteriormente, se nombrará a la vaca de «tetas llenas de leche» (verso 20). Este verso evoca, en cierta medida, a «Rueda y fábula de los tres amigos» (García Lorca, 2017: 167-169), donde se lee que «Diana es dura / pero a veces tiene los pechos nublados. / Puede la piedra blanca latir en la sangre del ciervo / y el ciervo puede soñar por los

ojos de un caballo» (versos 55-58). La luna, en sus formas creciente y menguante recuerdan a las astas de algunos animales. En la imagen de la vaca que los fariseos odian y temen puede verse la luna. El poema, pues, adquiere otro estrato de sentido. Aparte del sacrificio individual en pos de salvar la naturaleza devastada por los fariseos –y la sacralidad y la palabra que se recuperan con la destrucción del templo–, la misma naturaleza, esta vez en forma de luna, se convierte en elemento sacrificador. La luna, por tanto, desempeña todos los papeles del sacrificio: víctima, victimaria y espectadora redimida por la catarsis. No solo existen las perspectivas del sacrificio de la voz poética por la vaca, en «New York (*Oficina y denuncia*)», y de la destrucción de la vaca por y para la ciudad de Nueva York. En «Crucifixión», es la vaca, en forma de luna, quien lleva a cabo el sacrificio que acaba con el templo y los fariseos y, al mismo tiempo, es quien realiza «la salvación de nuestra vida» (verso 30): «Porque la luna lavó con agua / las quemaduras de los caballos» (versos 31-32).

Nos interesa, ahora bien, centrarnos en la imagen del sacrificio de la luna, la vaca o sus diversas significaciones, por parte de Nueva York. Para ello, tratemos de unir los planteamientos expuestos sobre la masculinidad con la idea del sacrificio. Según la influencia que Llera (2018) establece entre varios diálogos griegos, entre ellos *El banquete*, y la obra de Lorca, transcribimos, a partir de su estudio, el siguiente fragmento de *El banquete* sobre el amor y la teoría del andrógino:

Cuantos, por el contrario, son sección de varón, persiguen a los varones y mientras son jóvenes, al ser rodajas de varón, aman a los hombres y se alegran de acostarse y abrazarse; estos son los mejores de entre los jóvenes y adolescentes, ya que son los más viriles por naturaleza. Algunos dicen que son unos desvergonzados, pero se equivocan. Pues no hacen esto por desvergüenza, sino por audacia, hombría y masculinidad, abrazando lo que es similar a ellos. (*apud* Llera, 2018: 29)

Aparecen, durante todo *Poeta en Nueva York*, imágenes que incitan a pensar en la pérdida de «lo femenino», según indica el pensamiento inherente a la ciudad poética de Nueva York, por parte de los hombres que la habitan. Ya mencionamos el papel redentor y denunciante que, en última instancia, tiene la poesía, puesto que en ella revive la palabra poética masticada por la vaca asesinada en «New York (*Oficina y denuncia*)». De esta manera, en «Oda a Walt Whitman», se combate no «contra el niño que escribe / nombre de niña en su almohada; / ni contra el muchacho que se viste de novia / en la oscuridad del ropero; / [...] ni contra los hombres de mirada verde / que aman al hombre y queman sus labios en silencio» (versos 93-100). Estas figuras, resguardadas bajo la silueta de Walt Whitman, son atacadas, en tanto que lo es el poeta, por los «maricas de las ciudades, / de carne tumefacta y pensamiento inmundito. / Madres de lodo. Arpías. Enemigos sin sueño / del amor que

reparte coronas de alegrías» (versos 101-104). De igual modo, en «Danza de la muerte», se muestra a quienes bailan al son del mascarón, que «son los otros, los borrachos de plata, los hombres fríos, / [...] los que beben en el banco lágrimas de niña muerta» (versos 65-68).

En «Poema doble del lago Eden», el *yo* lírico echa en falta el mundo perdido: «Voz antigua, / ignorante de los densos jugos amargos, / [...] voz de mi abierto costado / cuando todas las rosas manaban de mi lengua / y el césped no conocía la impasible dentadura del caballo». Posteriormente, enuncia: «Quiero llorar porque me da la gana, / como lloran los niños del último banco, / porque yo no soy un hombre, ni un poeta, ni una hoja, / pero sí un pulso herido, que sonda las cosas del otro lado. / [...] para decir mi verdad de hombre de sangre / matando en mí la burla y la sugestión del vocablo» (versos 32-39). La voz poética se declara «un pulso herido», ¿herido por quién?, ¿por qué? Acaso por la «luna incomprensible», por la visión de lo sagrado y la inevitable separación, al entrar de lleno en ese mundo del trabajo o pagano, que imprime en el *yo* «la burla y la sugestión del vocablo». Independientemente, la poesía se presenta como un modo de regresar al origen del que hablamos, mediante la muerte y la aceptación de la luna o vaca que –sacrificada por Nueva York– exige, a su vez, un sacrificio redentor.

Atendamos unas últimas palabras de Valente, respecto al carácter de la poesía, que se conectan con lo expuesto anteriormente: «El hombre ha pagado durísimamente todo eso porque al matar desde niño la parte femenina que hay en él se ha castrado, ha eliminado los factores de imaginación y sensibilidad que puedan ir contra su varonía» (2018: entrevista 41, por Nuria Fernández Quesada). La escritura, necesitada de sensibilidad y de la tremenda lógica lírica que reivindicaba Lorca, está ligada, en *Poeta a Nueva York*, a ese deseo por restaurar las crisis, por conectar con lo sagrado y telúrico, anterior a Nueva York. Ajena al pensamiento racional del pragmatismo de la urbe, la palabra poética es sacrificada, como la naturaleza, la homosexualidad o aquello que denote feminidad, entre otros elementos, por parte del mundo del trabajo.

El *yo* lírico, o los símbolos que surgen de su voz, sufren el sacrificio necesario para redimir la palabra poética. De nuevo en «Crucifixión», si la luna abría la primera herida de los caballos, es ella misma, tras el sacrificio aceptado que ya comentamos, la que «lavó con agua / las quemaduras de los caballos / y no la niña viva que callaron en la arena» (versos 31-32). Contrarios a la voz denunciante de la poesía, se encuentran los hombres neoyorquinos que condenan la homosexualidad, que devoran a la vaca, la luna, y «beben en el banco lágrimas de niña muerta». Así, en cierto modo, como lo indica la «Oda

a Walt Whitman», el «Adán de sangre, Macho / hombre solo en el mar», no se encuentra en la metrópoli sacrificadora y opresiva, sino en la poesía que redima y conecte al hombre con sus raíces.

CONCLUSIÓN

Recapitulando, en este trabajo hemos tratado de aportar una caracterización del significado del sacrificio que puede observarse en *Poeta en Nueva York*. Hemos distinguido entre las dos esferas que rigen la obra: el mundo de la metrópoli, deshumanizado, urbano y regido por una moral burguesa –con especial atención a la heterosexualidad normativa–; y el reino del misterio que reivindica Lorca, dominado por la naturaleza y las fuerzas telúricas, que conecta al ser humano con el cosmos. El sacrificio varía según la víctima y el victimario. Nueva York tiende a sacrificar a todo aquello ajeno a su norma, que se corresponde con el mundo de Lorca. De esta manera, la naturaleza aparece como un elemento destruido y doblegado al interés del capitalismo neoyorquino. Sin embargo, se subvierte el sacrificio primero y urbano mediante la palabra poética que, debido a su deseo por conectar con lo sagrado (donde se hallan el misterio y la sexualidad rechazados por la razón y la moral), atenta contra el lenguaje racional, de la instrumentalidad.

El mundo de la naturaleza, de la «luna incomprendible» o de la vaca cósmica, solo puede ser redimido mediante la palabra poética, que surge únicamente a partir del abandono, por parte del *yo* lírico, de su mirada racional. Aceptar «los ojos de niño» (2007b: párrafo 28) que señalaba Lorca. El sacrificio del *yo*, la desposesión que comentábamos, son formas de volver al origen, a la niñez, que es el estadio anterior a la herida («un pulso herido»...) infligida por el mundo que rechaza la poesía y su misterio. La resurrección de la vaca cósmica, de la luna, solo puede realizarse con el sacrificio del *yo* en pos de tales elementos, forma de integración, total, con ese mundo telúrico.

Por último, para observar esta perspectiva del sacrificio, hemos atendido al reflejo de la masculinidad en el poemario. Frente a la destrucción de lo femenino que la masculinidad hegemónica exige, *Poeta en Nueva York* se encuentra plagado de imágenes que remiten, de manera positiva o negativa, a la muerte de ese «lado femenino» que entraña la poesía. Esta feminidad, pues, no es sino un conjunto de rasgos rechazados por una mirada que, perteneciente al poder, es completamente masculina. La identidad de esta masculinidad hegemónica, como tratamos de mostrar, se forma a partir de la reivindicación de lo que no se es, es decir, que se constituye sobre el sacrificio de lo que, por contraste, inhibiría el «carácter masculino». Así, el libro, como se ha estudiado, se articula en torno a pares de elementos dicotómicos, que responden

a la denuncia de la moral que representa, poéticamente, Nueva York. En este sentido, la masculinidad, que obliga a la heterosexualidad, al pragmatismo y al rechazo de lo natural y sensitivo, es combatido por todo aquello excluido del discurso hegemónico, a través de una poesía que, conformando mediante su propio acto de engendramiento el primer acto de denuncia, augura «la llegada del reino de la espiga».

BIBLIOGRAFÍA

- BAILO, Florencia (2014): «La noche en San Juan de la Cruz, símbolo de la desnudez espiritual y camino hacia la libertad de espíritu», *Teoliteraria*, IV, 7, pp. 230-238. Disponible en línea: <https://doi.org/10.19143/2236-9937.2014v4n7p230-238>.
- BATAILLE, George (2007 [1957]): *El erotismo*, Barcelona, Tusquets Editores [edición electrónica].
- CIRLOT, Juan Eduardo (2016): *Diccionario de símbolos*, Madrid, Siruela.
- CIRRE, José Francisco (1985): «El caballo y el toro en la poesía de Federico García Lorca», en Ildefonso-Manuel Gil, *Federico García Lorca: el escritor y la crítica*, Madrid, Taurus Ediciones, pp. 153-167.
- CORREA, Gustavo (1957): «El simbolismo de la luna en la poesía de Federico García Lorca», *Post Modern Language Association*, LXXII, 5, pp. 1060-1084. Disponible en línea: <https://doi.org/10.2307/460379>.
- CRUZ, San Juan de la (2015): *Poesía*, ed. Domingo Ynduráin, Madrid, Cátedra.
- ELIADE, Mircea (2018): *Lo sagrado y lo profano*, Barcelona, Austral.
- FEAL, Carlos (1984): «El sacrificio de la hombría en *Bodas de Sangre*», *Modern Language Notes*, XCIX, 2, pp. 270-287. Disponible en línea: <https://doi.org/10.2307/2906188>.
- GARCÍA LORCA, Federico (2017): *Bodas de sangre*, ed. Allen Josephs y Juan Caballero, Madrid, Cátedra.
- (2007a): «Imaginación, inspiración y evasión». Consultado en línea (28 de diciembre de 2021): <https://www.federicogarcialorca.net/>.
- (2007b): «Teoría y juego del duende». Consultado en línea (28 de diciembre de 2021): <https://www.federicogarcialorca.net/>.
- (2007c): «Un poeta en Nueva York». Consultado en línea (28 de diciembre de 2021): <https://www.federicogarcialorca.net/>.

- (2020): *Poeta en Nueva York*, ed. Andrew A. Anderson, Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- GEIST, Anthony L. (2015): «Las mariposas en la barba: una lectura de *Poeta en Nueva York*», *Cuadernos Hispanoamericanos*, vol. II: *Homenaje a García Lorca. La poesía*, 435-436, pp. 547-566.
- HELGUETA MANSO, Javier (2015): «El poeta que escuchaba (en) la noche: silencio y despertar del lenguaje en el *Poema del Cante Jondo*», 1616: *Anuario de Literatura Comparada*, 5, pp. 189-207.
- KIMMEL, Michael S. (1997): «Homofobia, temor, vergüenza y silencio en la identidad masculina», trad. Oriana Jiménez, en Teresa Valdés y José Olavarría, *Masculinidad / es: poder y crisis*, 24, Chile, Isis Internacional, Ediciones de las mujeres.
- LÓPEZ CASTRO, Armando (2009): «Lorca y la nostalgia del regreso al origen», *Revista Garoza*, 9, pp. 89-102.
- LLERA, José Antonio (2018): *Donde meriendan muerte los borrachos: lecturas de Poeta en Nueva York*, Mérida, Editora Regional de Extremadura.
- MANCHO DUQUE, María Jesús (1982): *El símbolo de la noche en San Juan de la Cruz: Estudio léxico-semántico*, Salamanca, Universidad de Salamanca.
- MATAS CABALLERO, Juan (2000): «Federico García Lorca frente a la tradición literaria: voz y eco de San Juan de la Cruz en los *Sonetos del amor oscuro*», *Contextos*, 33-36, pp. 361-386.
- NIETZSCHE, Friedrich (2018): *Así habló Zaratustra*, ed. y trad. Luis A. Acosta, Madrid, Cátedra.
- PEINADO ELLIOT, Carlos (2003): «La alteridad en Eliot y Valente: en torno a "Little Gidding" y *El fulgor*», *Revista de Filología y su Didáctica*, 26, pp. 349-390.
- TRUEBA MIRA, Virginia (2012): «Una muerte de luz que me consume», *Bulletin Hispanique*, CXIV, 1, pp. 243-261. Disponible en línea: <https://doi.org/10.4000/bulletinhispanique.1610>.
- VALENTE, José Ángel (2008): *Obras completas II. Ensayos*, ed. Andrés Sánchez Robayna, recop. e intr. Claudio Rodríguez Fer, Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores.
- (2018): *El ángel de la creación. Diálogos y entrevistas*, ed. Andrés Sánchez Robayna, Barcelona, Galaxia Gutenberg.