Es así como el «secreto» del pintor-Buero se adapta a las exigencias del Buero autor de teatro; es así como la imaginación formal del artista funde y confunde teatralidad y carpintería teatral.—*ROBERTO G. SANCHEZ (Universidad de Wisconsin. MADISON, WIS. 53706, ESTADOS UNIDOS).*

GARCIA LORCA, POETA SOCIAL: "LOS NEGROS" (POETA EN NUEVA YORK)

La crítica en torno a *Poeta en Nueva York* [1] no tiene la importancia de las numerosas exégesis escritas sobre el resto de la obra de García Lorca. Quizá una de las razones, aparte de las intrínsecas dificultades interpretativas que este poemario ofrece, es el hecho de que *Poeta en Nueva York* no se conforma al paradigma del folklorismo andaluz asociado con los escritos de Lorca [2]. Esta colección de poemas constituye una fase dentro de la evolución poética de un escritor que en todo momento mantiene una unidad dialéctica entre la personalidad poética y su obra. La elaboración de *Poeta en Nueva York* supone en su sentido artístico una justa adecuación del instrumento expresivo a la realidad, una realidad que en este caso está ligada a la crisis de valores de la primera guerra mundial, los años de la depresión norteamericana y los «istmos» de principio de siglo, que de alguna forma traducían la necesidad de nuevas formas estéticas de relación entre el hombre y su degradado entorno. Como toda obra artística, *Poeta en Nueva York* se origina en una realidad total, en la que influyen la historia social y literaria, así como la producción anterior del autor.

Poeta en Nueva York nace de una preocupación social, ya presente

---

[1] Citamos por las *Obras Completas* (Madrid: Aguilar, 1960). La mención de página o páginas en paréntesis se referirá a esta edición.

[2] «Mi gitanismo es un tema literario y un libro. Nada más» (pág. 1653): «Me va molestando un poco *Mi mito* de gitanería. Confunden mi vida y mi carácter. No quiero de ninguna manera. Los gitanos son un tema. Y nada más. Yo podía ser lo mismo poeta de agujas de coser o de paisajes hidráulicos. Además el gitanismo me da un tono de incultura, de falta de educación». Carta a J. Guillén, enero 1927 (pág. 1580):

«In these poems *(El poeta en Nueva York)* Lorca attempted—unsuccessfully—to use the pattern of non-Spanish Surrealism to express his crushing repugnance and horror. But he had to find a medium through which he might be able to visualize his hostile civilization. He did not find it and used a counterfeit; as he had given shape to his Spanish world through the gypsies, a minority set apart and yet part of Spain with its own but ultra-Spanish symbolism and folklore, Lorca tried to convert the negroes and their conventionalized jazz rhythms into a vehicle for his emotion. But no clear shape emerges; either the poet was unable to transmit it or I fail to react to it.» A. BAREA: *Lorca the poet and his people,* London: Faber and Faber, 1944, pág. 63.

en la obra anterior de Lorca [3], y supone una nueva forma solidaria de aprehender el mundo presente, de recuperar ese elemento universal (humano) que la decadente burguesía, en su versión imperialista de 1929, está amenazando.

Federico García Lorca vive sus veinte primeros años en Fuente Vaqueros y Granada, y en los pueblos de la vega granadina observa la miseria de los labradores que trabajan los latifundios en el semicolonial sistema andaluz. El padre de Lorca pertenece a la clase media ascendente, que con el cultivo industrial de la remolacha en las tierras de la región del Soto de Roma consigue una desahogada posición social. Federico se educa en la Universidad de Granada, de la que es nombrado profesor de Derecho don Fernando de los Ríos en 1922, persona que ejerce gran influencia en la formación intelectual de Federico. Desde 1919, Lorca está en contacto con la «Residencia de Estudiantes» en Madrid, lugar donde pasó los meses de curso hasta 1928. En este centro maduran los ideales liberales y progresistas de Lorca en contacto con los miembros de la Institución Libre de Enseñanza. La esterilidad cultural de Granada es atribuida por Lorca al retrogradismo de una burguesía que—ayer como hoy—es parasitaria de la ideología de los que detentan el poder [4].

El deseo de renovación cultural lleva a Lorca a la continua búsqueda de una estética donde la estructura objetiva sea el elemento primario que funde lo subjetivo, factor subjetivo que no hay que confundir con la personalidad estética del autor, sino que se refiere a ese mundo propio, particular que Lorca crea en cada una de sus obras. La universalidad de su producción emana de la puesta en contacto del mundo particular creado estéticamente y el orbe particular del receptor.

Las ideas contenidas en *La deshumanización del arte* (1925), de Ortega y Gasset, son aplicables a todo el arte moderno del siglo XX. La estilización de *Poeta en Nueva York* no implica, como vamos a ver, deshumanización, según la tesis orteguiana. La «deformación estilística» de esta obra está basada en la desvalorización del ser humano, desvalo-

---

[3] Esta preocupación social se evidencia en poemas como «Pueblo», «Escena del teniente coronel de la Guardia Civil», «Reyerta», «Canción del gitano apaleado», etc. La evolución del compromiso del artista se refleja en la diferencia que se observa entre el carácter deshumanizado, conceptual de las «Oda a Dalí» y «Oda al Santísimo Sacramento» (1928) y la «Oda a Walt Whitman» (1933) que termina con estos versos: «Quiero que el aire fuerte de la noche más honda / quite flores y letras del arcón donde duermes / y un niño negro anuncie a los blancos del oro / la llegada del reino de la espiga» (pág. 454).

[4] «—¿Tú crees que fue un momento acertado devolver las llaves de tu tierra granadina? —Fue un momento malísimo, aunque digan lo contrario en las escuelas. Se perdieron una civilización admirable, una poesía, una astronomía, una arquitectura y una delicadeza únicas en el mundo, para dar paso a una ciudad pobre, acobardada; a una 'tierra de chavico' donde se agita actualmente la peor burguesía de España» (págs. 1763-1764). En parecidos términos se expresan los amigos de Lorca. Melchor Fernández Almagro en el primer número de *Gallo* escribe: «La aspiración no debe conocer hitos. Y menos ha de dejarse lastrar por esta sordidez que es lamentable blasón de nuestra ciudad, temerosa siempre, esclavizada al perro chico, según la tiene encadenada a huchas innumerables y estériles» (*Gallo,* Granada, 1-III-1928).

rización que procede de la mecanización y enajenación a que la burguesía capitalista somete al hombre. *Poeta en Nueva York* tiene como objetivo no la desrealización, sino la penetración de lo fundamentalmente humano. La «Generación de 1927», en la que se integra García Lorca, en relación con el aniversario de Góngora celebrado este año, supone la valoración de la capacidad poética, intelectual e imaginativa, que descubre inéditas relaciones entre las cosas, y especialmente las razones de la enajenación que sufre el hombre moderno [5]. En 1928, y en carta a Jorge Zalamea, Lorca nos descubre algunos de los principios que van a informar su estética caracterizada por la integración de la subjetividad en el mundo, así como cierta ironía contraria al patetismo que distinguía al subjetivismo romántico: «Después de construir mis *Odas,* en las que tengo tanta ilusión, cierro este ciclo de poesía para hacer otra cosa. Ahora tengo una poesía de ABRIRSE LAS VENAS, una poesía EVADIDA ya de la realidad con una emoción donde se refleja todo mi amor por las cosas y mi guasa por las cosas» (pág. 1630).

Respecto al surrealismo de *Poeta en Nueva York* hay varios datos a considerar. Lorca oye una charla de Aragon sobre el surrealismo en la Residencia de Estudiantes en 1925 [6], y tres años más tarde el poeta funda la revista filosurrealista *El Gallo,* en Granada. Estos hechos tienen cierta influencia en el carácter surrealista de su poesía americana. La crítica ha insistido en la nota abstracta o artificial del surrealismo de Lorca, identificando subjetividad y creación artística. Sin embargo, una lectura atenta de *Poeta en Nueva York* descubre que el surrealismo lorquiano insiste en la alienación social, en esa enajenante realidad que el poeta trata de desobjetivar por medio de la fantasía [7].

La poesía de *Poeta en Nueva York* supone un intento de superar la escisión entre hombre y medio, estética lorquiana de 1929 que está

---

[5] «Una lírica que trabajaba con los medios artísticos más rebuscados que tiene el lenguaje quería recuperar los secretos y las sutilezas del alma, abuyentados por la investigación civilizadora.» HUGO FRIEDRICH: *La estructura de la lírica moderna,* trad. de Joan Petit (Barcelona: Editorial Seix Barral, 1974), pág. 189. A finales de 1927, en el tricentenario de la muerte de Góngora, lee Lorca en Granada «La imagen poética de don Luis de Góngora».

[6] «The earliest contact with surrealism in Spain was probably a lecture given by Louis Aragon on April, 1925 at the Residencia de Estudiantes at Madrid, where he lived; it was partially published later with the title 'Frameents d'une conférence' in the magazine *La Révolution Surréaliste* (no. 4, jullet 1925).» ANGEL DEL RÍO: *Poet in New York* (New York: Grove Press, Inc., 1955), página xxxiii.

[7] «In a certain sense it could be said that Lorca was more surrealist than the surrealists. The difference, among others already shown, is that Lorca never could have accepted the materialistic creed and pure rational irrationality of official surrealism.» A. DEL RÍO, *op. cit.,* p. xxxviii. «La influencia superrealista que habitualmente quiere advertirse en *Poeta en Nueva York,* de Federico García Lorca, a mi parecer no es de fondo y cercanía, sino atmosférica, intersticial. El superrealismo está en el aire durante aquellos años y Federico, gran intuitivo, captó—en buena parte, a través del pintor Salvador Dalí—lo esencial de algunas metáforas de ciertas violentas disociaciones proyectándolas sobre el fondo el espéctulo norteamericano que tan fuerte impacto había causado en su espíritu.» GUILLERMO DE TORRE: *Historia de las literaturas de vanguardia* (Madrid: Ediciones Guadarrama, 1965), pág. 573. Baudelaire, que denomina surnaturalismo el arte que emerge de la fantasía creadora, escribe en una carta de 1856: «El poeta es la máxima inteligencia, y la fantasía es la facultad más científica de todas» *(Correspondance,* I, pág. 368).

basada en la búsqueda de una totalidad que una sujeto y objeto en la historia [8]. Por muy subjetiva, particular e irracional que su visión estética parezca, toda la producción lorquiana a partir de *Poeta en Nueva York* está en función de una concreta condición histórica. La posición de Lorca en *Poeta en Nueva York* no puede reducirse a una crisis personal, sino que hay que verla en función de la angustia del hombre (no de la persona empírica), cuya subjetividad supone un cuestionamiento de las premisas que la razón y la ciencia han instituido en el orbe. El yo personal del poeta, más que como individuo, opera como artista que aplica distintos medios transformadores de la fantasía al mundo real. La actitud escéptico-contemplativa romántica ha sido sustituida por una rebelión concretada a la realidad histórico-social del Nueva York de la depresión. La visión del hablante lírico supone en este poemario lorquiano un nuevo modo de enfrentarse y estar en el mundo partiendo de una soledad no integral, sino solidaria en el otro, es decir, la historia.

La fantasía, controlada por la razón y, a veces, en un plano superior a la realidad, crea su propia realidad poética como respuesta a la amenaza que contra su libertad supone el inauténtico contexto histórico [9]. El símbolo es el instrumento que en *Poeta en Nueva York* evoca una realidad concreta y objetiva haciendo que ésta sugiera constantemente otro nivel de significación, es decir, el símbolo participando de una realidad que hace inteligible, pero dejando a la vez de forma imperfecta y misteriosa una segunda proyección [10].

Este aludir a algo subyacente explica la importancia que en la obra de Lorca tiene el mito, forma de conocimiento de las relaciones entre el hombre y el mundo.

Para construir una nueva realidad en la que queda salvada la dimensión humana, el poeta elabora una serie de leyes intrínsecas y precisas a su material estético; pero el plano real no desaparece en el salto traslaticio de la imaginación, pues, según Lorca, la riqueza poética de la realidad supera a la de la imaginación [11].

---

[8] Gustavo Correa ve *Poeta en Nueva York* como el ejemplo máximo de poesía antimítica en Lorca. Sin embargo, el predominio del símbolo negativo hay que verlo en función de la búsqueda del poeta por una relación auténtica entre el negro (hombre) y el medio. «*Poeta en Nueva York* revela, pues, no solamente la ausencia del mito, sino el sistemático asesinato de las figuras míticas y la destrucción persistente de toda señal de mítica significación por el mundo de los símbolos negativos.» *La poesía mítica de Federico García Lorca,* Madrid: Gredos, 1970.

[9] El esperpento de Valle-Inclán supone estéticamente el poema más coherente de aprehensión de la caótica realidad según la conocida fórmula de Max: «La deformación deja de serlo cuando está sujeta a una matemática perfecta» (*Luces de Bohemia,* 1920).

[10] «Por ser el símbolo una realización, pero una realización imperfecta, tiene, por decirlo así, dos caras: una que está abierta hacia el conocimiento que lo trasciende; la otra que es misteriosa e incomprensible. El símbolo no es jamás 'imagen' o 'fotografía', sino siempre símbolo, mensaje, encuentro, llamada.» IGOR A. CARUSO: *Psicoanálisis para la persona,* tr. de R. Tanco Duque, Barcelona: Editorial Seix Barral, 1962 (págs. 46-47).

[11] «La realidad visible, los hechos del mundo y del cuerpo humano están mucho más llenos de matices, son más poéticos que lo que ella descubre... La verdad real vence a la imaginación en

Parece claro que la norma exegética en *Poeta en Nueva York* debería ser aplicada partiendo de la comunicabilidad poética; pero en el caso específico de la experiencia americana en el poeta granadino, el significado humano e histórico, dentro del objeto imaginario u obra, adquiere un especial interés. La correspondencia entre hablante ficticio y autor adquiere una relevancia especial, aunque el autor, como ser real, no entra en la configuración de la situación imaginaria, ya que el hablante lírico es también entidad imaginaria [12].

LOS NEGROS

El título «Norma y paraíso de los negros» sintetiza la contraposición entre el canon ordenado e impuesto y ese paraíso (estado de armonía cósmico antes del pecado) que el hablante lírico rechaza por la búsqueda de una historia en la que el hombre se reconozca como humano. La fecunda antítesis entre la anhelada libertad del negro y las fuerzas represivas dan tono a todo el poema a nivel de dísticos, hemistiquios y estrofas. Al carácter sórdido de «sombra» se asocia oposicionalmente la plenitud material de «blanco pleamar», fuerza contra la que se estrellan la libertad del «pájaro» y el conflicto natural de la «luz y el viento». La ausencia de libertad que el añorante vuelo del ave provoca se transforma en angustia y rebelión contra el deshumanizado orbe americano («en el salón de la nieve fría»). En la segunda estrofa se reitera la aversión del negro contra el vacío o falta de proyecto a que ha sido condenado («flecha sin cuerpo») por la calculada precisión de los instrumentos de control de los blancos, y ante las abrumadoras fuerzas de éstos, el negro opone los débiles mecanismos de una vergonzosa autodefensa:

Odian la flecha sin cuerpo,
el pañuelo exacto de la despedida,
la aguja que mantiene presión y rosa
en el gramíneo rubor de la sonrisa.

La tercera estrofa contrapone el «Aman» de estos negros humillados y animalizados con un supuesto paraíso, en el que parece haber des-

poesía, o sea la imaginación misma descubre su pobreza.» G. LORCA: «Imaginación, inspiración, evasión», págs. 1544-1545.

[12] «El autor, ser real, no forma ni puede formar parte de situaciones imaginarias. Entre autor y obra media el abismo que separa lo real de lo imaginario.» «El hablante lírico, narrativo, etcétera, de las frases imaginarias, es una entidad imaginaria como éstas, a saber, una dimensión inmanente de su significado, un término de su situación comunicativa inmanente.» F. MARTÍNEZ BONETI: *La estructura de la obra literaria,* Barcelona: Seix Barral, 1972, pág. 130.

aparecido todo tipo de control y en el que prevalece el apasionamiento expresivo de la danza:

Aman el azul desierto,
las vacilantes expresiones bovinas,
la mentirosa luna de los polos,
la danza curva del agua en la orilla.

Estos antiguos leñadores y cazadores contraponen un dinámico conocimiento ancestral frente al vacío de la metrópoli («Con la ciencia del tronco y del rastro/llenan de nervios luminosos la arcilla»); los dos últimos hemistiquios nuevamente introducen la idea de inestabilidad o precariedad de los negros en el mundo de los blancos («y patinan lúbricos por aguas y arenas/gustando la amarga frescura de su milenaria saliva»), así como la autocomplacencia en una humillante condición simbolizada por la excrecencia de su «milenaria saliva». La siguiente estrofa implica un rechazo del paraíso falso, reiterativo, alienado y sin conflicto, «donde los huevos de avestruz quedan eternos/y deambulan intactas las lluvias bailarinas». Ese «Azul sin historia», que el presente histórico del poema niega, enfatiza ese vacío evidenciado por la repetición de la conjunción «sin». En el ahistórico paraíso se va apuntando cierto movimiento hacia la libertad a través de una serie de signos contradictorios que introducen la posibilidad de una ruptura contra un orden enajenante («azul de una noche sin temor de día»). La última estrofa pone nuevamente de manifiesto el carácter inútil, artificial, del seudo paraíso, cuyo impulso ancestral («corales») es impotente para superar el sufrimiento humano:

Es allí donde sueñan los torsos bajo la gula de la hierba.
Allí los corales empapan la desesperación de la tinta.
Los durmientes borran sus perfiles bajo la madera de los caracoles
y queda el hueco de la danza sobre las últimas cenizas.

De esa atmósfera irreal («durmientes», «borran», «perfil», «madeja») se salva la realidad del vacío que hay que superar por el movimiento destructivo constructivo de los valores materiales y falsamente espirituales impuestos por el blanco. El dinamismo de esa «danza» se va a proyectar en furioso movimiento, en el siguiente poema, contra los causantes de la opresión.

«Oda al Rey de Harlem» supone un enfrentamiento directo del negro contra el degradado entorno, movimiento que se inicia con una apertura solidaria hacia las cosas a través de la conjunción «con». Los imperfectos reiteran la prolongada protesta contra esa civilización que niega la naturaleza o humanidad liberada. La opresión del negro («aquel

viejo cubierto de setas») se expresa por la contraposición entre la ausencia de pasión o libertad («Fuego de siempre dormía en los pedernales») y el predominio de lo mecanizado degradado («llegaban los tanques de agua podrida»). El símbolo bisémico enfatiza la actitud del humillado y absurdo rey que tiene por cetro una cuchara, la cual se va a convertir en instrumento de liberación de una colectividad furiosa por tantos siglos de oprobio («los niños machacaban pequeñas ardillas»). La quinta estrofa actualiza la necesidad de la acción con la urgencia del «Es preciso», movimiento que se intensifica en la siguiente estrofa con la repetición de esta imperativa rebelión del oprimido contra la bárbara represión económica y mental del colonialista blanco: «Es preciso matar al rubio vendedor de aguardiente, a todos los amigos de la manzana y de la arena,/y es necesario dar con los puños cerrados/a las pequeñas judías que tiemblan llenas de burbujas.» La impotencia del negro transformada en energía tiene como finalidad una solidaria emancipación que pueda devolverles la dignidad:

para que el rey de Harlem cante con su muchedumbre,
para que los cocodrilos duerman en largas filas.

El triunfo multitudinario concluirá con la restauración de un orden natural, justo, idea simbolizada por esos elementos de la naturaleza, como «luna» y «amianto» (del griego «sin mancha») [13], que reafirman la plenitud de la libertad a que aspira el negro. Esta libertad no se reduce al establecimiento de una participación mística del primitivo frente a las cosas, sino a la restauración del elemento humano anulado por el empuje de la civilización. Este negro, el hombre, dominando la naturaleza exterior y la propia, podrá, finalmente, crear una nueva realidad que no sea reductible a la simple realidad natural. La estrofa concluye con un verso que supone la reivindicación de la elementalidad vital, exaltación de lo primitivo en contacto con los objetos cotidianos en los que el hombre se reconoce:

y para que nadie dude de la infinita belleza
de los plumeros, los ralladores, los cobras y las cacerolas de las cocinas.

---

[13] Sobre la plurivalencia que los elementos de la naturaleza tienen en los distintos poemarios de Lorca, y en especial «luna», afirma Piero Menarini: «Uno dei casi piú celebri di confusione ingenerata dal sistema delle schematizzazioni, tanto celebre da essere ormai divenuto luogo comune, è quello della parola *luna* che viene comunemente assunta, e per lo piú accettata passivamente, quale simbolo se non addirittura sinonimo di 'morte'. Evidentemente, ci si trova di fronte ad un procedimento casistico assolutamente incapace di rendere conto delle difficoltà ed ambiguità delle poesia lorchiana, e in particolar modo di quella del Lorca americano dove le parole, sotto lo stimolo della poetica surrealista, ricoprono un'area semantica assai diversa da quella delle raccolte precedenti. Restando a *luna*, si può dire che in *Poeta en Nueva York* essa fluttua attraverso una scala di piú di cinque valori simbolici differenti (ma contemporanei e, a volte, complementari) e che arriva addirittura a ricoprire il significato di 'vita'.» «Emblemi ideologici del *Poeta en Nueva York*, di PIERO MENARINI, Bologna: *Lingua e Stile*, 1972, pág. 183.

Sin embargo, el poder del conquistador blanco vuelve a erigirse con indiscutible brutalidad, contra la que se alza la violenta denuncia del oprimido:

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

El lacónico y total «ellos», asociado a la frialdad espiritual del blanco, se opone, en virtud de la tensión contrastiva que dinamiza toda la poesía de Lorca, al fuego o violencia contenida y próxima a la explosión («junto a los volcanes»).

Esta rebelión del negro se convierte en frenesí arrollador, que a veces oculta el precario refugio de la multiplicadora confusión, típica de la civilización norteamericana:

Los negros lloraban confundidos
entre paraguas y soles de oro,
los mulatos estiraban gomas ansiosos de llegar al torso blanco.

El hablante implícito va paulatinamente invocando la violenta reacción del negro, cuya vengadora y no vergonzante sangre acabará prevaleciendo. El orden humanitario terminará imponiéndose como esa «celeste luna de cáncer» que regula los mundos formal e informal:

La sangre no tiene puertas en vuestra noche boca arriba.
No hay rubor. Sangre furiosa por debajo de las pieles,
viva en la espina del puñal y en el pecho de los paisajes,
bajo las pinzas y las retamas de la celeste luna de cáncer.

La sangre vehiculiza el vehemente deseo de reivindicación que progresivamente va sustituyendo al pasado rubor y humillación, para desembocar en el luminoso albor que trae la futura redención universal y el fin de la opresión, marcada por el brutal contraste entre esa luminosidad del amanecer que vence a la larga noche de la humillación, simbolizada por la viciosa decadencia del blanco:

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

Nuevamente se impone la imperativa huida de ese engañoso y degradante pasado africano:

porque el tuétano del bosque penetrará por las rendijas
para dejar en vuestra carne una leve huella de eclipse
y una falsa tristeza de guante desteñido y rosa química.

En la tercera sección del poema, el hablante exhorta una vez más al olvido del refugio que le ofrece el degradado pasado («No busquéis, negros, su grieta para hallar la máscara infinita») en pro de una actividad plena, solidaria, total: «Buscad el gran sol del centro/hechos una piña zumbadora.» Esta fuerza, vitalmente arrolladora, se impondrá por el predominio de la voluntad del hombre sobre los obstáculos de la mecánica civilización, que han destruido incluso la capacidad del negro para tomar conciencia de su enajenación: «El sol que destruye números y no ha cruzado nunca un sueño.» Este negro, aun formando parte de una naturaleza primigenia, ha de superar este condicionamiento «natural» para alcanzar una verdadera identidad como ser social. A su liberación final contribuye la desintegración constante que sufre la naturaleza degradada de esa civilización:

Jamás sierpe, ni cebra, ni mula
palidecieron al morir.
El leñador no sabe cuándo expiran
los clamorosos árboles que corta.
Aguardad bajo la sombra vegetal de vuestro rey
a que cicuta y cardos y ortigas tumben postreras azoteas.

La derrota del opresor marca el momento de excitación provocado por la esperanza del negro, momento en que el hablante implícito se une a éste para urgirle a que tome conciencia de la explotación moral y física a que ha sido sometido. La naturaleza humana, finalmente, se rebela contra esa falsa aspiración de una prometida tierra americana. Este punto climático se traduce en el liberador triunfo final de la danza:

Entonces, negros, entonces, entonces,
podréis besar con frenesí las ruedas de las bicicletas,
poner parejas de microscopios en las cuevas de las ardillas
y danzar al fin, sin duda, mientras las flores erizadas
asesinan a nuestro Moisés casi en los juncos del cielo.

En la última estrofa, el yo del hablante poético evoca los efectos destructivos que los objetos deshumanizantes tienen en el hombre, y los dos versos finales nos remiten al desesperado y parodiado rey-conserje,

cuya posible rebelión contra la opresión natural e histórica [14] se simboliza por ese ilimitado porvenir que le abre el mar:

me llega tu rumor atravesando troncos y ascensores,
a través de las láminas grises
donde flotan sus automóviles cubiertos de dientes,
a través de los caballos muertos y los crímenes diminutos,
cuyas barbas llegan al mar.

En el poema «Iglesia abandonada», el título metaforiza la inanidad espiritual de una ciudad de Dios (Nueva York) en la que el hombre ha sido abandonado como un producto más de esa aniquilación. El yo lírico de la última estrofa de «Oda al rey de Harlem» continúa en este poema la búsqueda de la raíz de la angustia provocada por la ausencia del amor, simbolizado por la prematura pérdida del hijo. La amenaza contra el negro se ha proyectado, pues, a ese sujeto lírico, sumido en la desesperación ante la herencia de destrucción que ha seguido al inútil sacrificio de ese hijo, en el que se confunden lo lúdico y lo espiritual:

Le vi jugar en las últimas escaleras de la misa
y echaba un cubito de hojalata en el corazón del sacerdote.
He golpeado los ataúdes. ¡Mi hijo! ¡Mi hijo! ¡Mi hijo!

Las fórmulas mágicas resultan ineficaces para recuperar ese amor perdido y ahora identificado en la ecuación hijo-niña, identificación paralela al carácter indiferenciado del hablante lírico. Esta mágica tentativa de recuperar al otro concluye con una nueva conversión de la niña en pez, símbolo sagrado que al identificarse con muerte pierde su sentido vitalista. La posibilidad fecundadora del pez desaparece en huidiza, fría y fúnebre visión:

Saqué una pata de gallina por detrás de la luna y luego
comprendí que mi niña era un pez
por donde se alejan las carretas.

El movimiento de totalización se continúa con la identificación hijo-niña-mar y la desesperada actitud del yo lírico ante la indiferencia y sordera divinas:

[14] Edwin Honig otorga en su comentario sobre *Poeta en Nueva York* un carácter fatalista al mundo del negro, cuyos sufrimientos no proceden de fuerzas exteriores, sino de una desviación de su instinto natural: «For Lorca, New York is a symbol of spiritual myopia, where man is unable to cope with the desease of body and soul because he cannot see the nature of dislocation, because he has los tsight of those elemental natural forces which people living close to the soil understand instinctively.» «Triumph of Sensual Reality—Mature Verse», *Lorca,* edición de M. DURÁN, New Jersey: Prentice-Hall, 1962, pág. 90.

Yo tenía una niña.
Yo tenía un pez muerto bajo las cenizas de los incensarios.
Yo tenía un mar. ¿De qué? ¡Dios mío! ¡Un mar!
Subí a tocar las campanas, pero las frutas tenían gusanos
y las cerillas apagadas
se comían los trigos de la primavera.

La fe en alcanzar una solidaridad humana queda anulada por una serie de imágenes antitéticas, que afectan a hemistiquios y versos, a través de las cuales triunfa la degradación (lo negativo) sobre lo elevado:

Subí a tocar las campanas, pero las frutas tenían gusanos
y las cerillas apagadas
se comían los trigos de la primavera.

Esa desvalorizada altura llega a convertirse en lugar donde sólo florecen desolación y muerte («las copas llenas de lágrimas») transportadas por la «cigüeña del alcohol».

La naturaleza, en forma de planta maléfica, acre y venenosa de la «anémona», asociada con los malos espíritus («sapos nocturnos»), no es obstáculo capaz de destruir la fe del yo lírico, que convertido en celebrante espera recuperar el anhelado amor en la ceremonia del sacrificio:

En las anémonas del ofertorio te encontraré, ¡corazón mío!,
cuando el sacerdote levanta la mula y el buey son sus fuertes brazos
para espantar los sapos nocturnos que rondan los helados paisajes del cáliz.

La idea de poder, encarnada por el sacerdote, que «levanta la mula y el buey con sus fuertes brazos», se traslada a la ilusión de la posesión amorosa del «Si mi niño hubiera sido un oso». La palabra «hijo» ha sufrido una nueva permutación en «ñiño», quizá por el simbólico fracaso del hijo modelo (Jesús), en tanto en cuanto este sacrificio no supuso la erradicación del mal ni ese anunciado reino de la fraternidad que los efectos de la primera guerra mundial y la metrópoli americana desmienten. La fantasía facilita igualmente la asociación de «niño» con «oso», y por el carácter bisémico de la imagen, oso es también el instinto o crueldad posible, factor de dominación de la naturaleza humana («negro») que incapacita al habitante de color (y por extensión, al hombre) a tomar conciencia de los peligros que se oponen a su humanización. «Oso», también como símbolo de ese vigor inquebrantable que el «niño», el ser humano, ha de oponer contra los continuos ataques que la mecanizada civilización dirige contra su libertad:

Si mi niño hubiera sido un oso,
yo no temería el sigilo de los caimanes,
ni hubiese visto el mar amarrado a los árboles
para ser fornicado ni herido por el tropel de regimientos.

La vuelta a la primera persona sirve para enfatizar la soledad integral en que ha quedado el sujeto lírico, así como la necesidad de reintegración con el otro:

Me envolveré sobre esta lona dura para no sentir el frío de los musgos.
Sé muy bien que me darán una manga o la corbata.

En *Poeta en Nueva York,* el compromiso personal, social, triunfa como poesía por su transmutación en algo distinto a la experiencia subjetiva o inicialmente comprometida. Sin perder su fuerte carácter simbolista, este poemario se conecta directamente a una realidad social o contexto de una humanidad doliente.

A esa «lona dura» con que se cubre el derrotado combatiente, después de la batalla librada contra los enemigos de la fraternidad, se opone la precaria e inútil ayuda que en forma de «manga» y «corbata» le es ofrecida al desolado hablante lírico. El adversativo «pero» rompe, sin embargo, esta falsa ilusión de auxilio introduciendo la rebelión, la cual tiene lugar en ese momento del sacrificio que provoca (quizá por su básica inutilidad) una fecundante locura de ese pájaro bobo, especie de hombre vestido de etiqueta («pingüino»), y las aves que se alimentan de peces, símbolo del cristianismo («gaviotas»).

Los animales se convierten así en mensajeros que esparcen el solidario clamor (trasladado por un deseo de universalidad del yo a la tercera persona) contra el sufrimiento humano y la ausencia de amor:

pero en el centro de la misa yo romperé el timón y entonces
vendrá a la piedra la locura de pingüinos y gaviotas
que harán decir a los que duermen y a los que cantan por las esquinas:
él tenía un hijo.
¡Un hijo! ¡Un hijo! ¡Un hijo!,
¡que no era más que suyo, porque era su hijo!
¡Su hijo! ¡Su hijo! ¡Su hijo!

Los tres poemas de «Los Negros», más que posición espiritualista o defensora de un abstracto mundo instintivo [15], suponen un ataque contra los valores culturales teutones que han llevado por su orientación

[15] Francisco Umbral defiende la tesis de que *Poeta en Nueva York* representa el triunfo de la caótica naturaleza salvaje contra la civilización: «No es *Poeta en Nueva York* un libro social, sino un libro profunda y silvestremente anarquista.» «No se trata de hacer justicia, sino de barrer la civilización blanca para que vuelva a reinar la naturaleza.» *Lorca, poeta maldito* (Madrid: Biblioteca Nueva, 1968), págs. 150, 151.

material a la deshumanización del negro, es decir, de la raza humana. La liberación, independencia, tiene que ser, en primer término, económico-social y, en segundo lugar, psíquico-espiritual. Más que un retorno del negro al mundo del instinto, *Poeta en Nueva York* es un grito contra el inhumanismo [16] instaurado en 1929 por la decadente burguesía capitalista.—*JOSE ORTEGA (The University of Wisconsin. Partkside. KENOSHA, WIS. 53140, EE. UU.).*

ESTRUCTURA Y EFECTO EN "LA MIGALA", DE JUAN JOSE ARREOLA

Al maestro Luis Leal

Con razón afirma Luis Leal [1] que «el desarrollo del cuento mexicano contemporáneo puede dividirse en dos etapas: antes y después de Arreola y Rulfo»; del primero de estos dos importantes autores señala en otro lugar [2] que sus cuentos son «producto de una rica invención, buen gusto y alta sensibilidad poética». En varios lugares de su extensa obra crítica, el distinguido hombre de letras mexicano señala su preferencia por las composiciones de Juan José Arreola contenidas en *Confabulario* (1952) [3], libro «escrito en estilo sutil, efectivo, rico en imágenes poéticas» [4].

---

[16] En numerosas ocasiones el propio Lorca se expresó contra el deshumanizante efecto que la materialista civilización norteamericana ha tenido sobre el negro: «Los nietos de la carga negra del barco sin nombre, ni pabellón, ni rol, ni patente tienen reyes también. Reyes de sangre de reyes. Ahora son, como antes, esclavos de los hombres blancos. Y el rey de Harlem lleva un levitón de conserje y unos guantes blancos de algodón barato. Este no se suicidará. Le empaparán los benditos y evangélicos cuáqueros de nafta y le prenderán fuego colgado de un tilo» (pág. 1663). «Nueva York es terrible. Algo monstruoso. A mí me gusta andar por las calles, perdido; pero reconozco que Nueva York es la gran mentira del mundo. Nueva York es el Senegal con máquinas. Los ingleses han llevado allí una civilización sin raíces. Han levantado casas y casas; pero no han ahondado en la tierra» (pág. 1759). «Arquitectura extrahumana, ritmo furioso, geometría y angustia. Sin embargo, no hay alegría, pese al ritmo. Hombre y máquina viven la esclavitud del momento. Las aristas suben al cielo sin voluntad de nube ni voluntad de gloria.» «Iré a Santiago...» (página 1673).

[1] *Panorama de la literatura mexicana actual,* Washington, Unión Panamericana, 1968, pág. 140.

[2] *El cuento hispanoamericano,* Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1967, pág. 45.

[3] *Confabulario,* libro originariamente publicado bajo ese nombre en 1952, aparece como una sección en el volumen de ARREOLA titulado *Confabulario total,* que primero figuró en la serie «Letras mexicanas» del Fondo de Cultura Económica y luego en la «Colección popular» de la misma editorial mexicana (núm. 80), nuevamente con el título abreviado en *Confabulario.* Seguimos este último texto, cuarta edición, 1966.

[4] *Historia del cuento hispanoamericano,* México, De Andrea, 1966, pág. 121.

Similares conceptos aparecen en su *Breve historia de la literatura hispanoamericana,* New York, Alfred A. Knopf, 1971, págs. 294-295.