ISSN: (EN CURSO)

TEXTO, CONTEXTO E INTERTEXTO EN «PAISAJE DE LA MULTITUD QUE VOMITA (ANOCHECER DE CONEY ISLAND)», DE FEDERICO GARCÍA LORCA

Text, Context and Intertext in «Paisaje de la multitud que vomita (Anochecer de Coney Island)», by Federico García Lorca

José Antonio Llera
Universidad Complutense; jallera@filol.ucm.es

Recibido: febrero de 2010; aceptado: julio de 2010; publicado: julio de 2011
BIBLID [(en curso) (2011) vol. 1; 185-219]
Ref. Bibl. JOSÉ ANTONIO LLERA. TEXTO, CONTEXTO E INTERTEXTO EN «PAISAJE DE LA MULTITUD QUE VOMITA (ANOCHECER DE CONEY ISLAND)», DE FEDERICO GARCÍA LORCA. 1616: Anuario de Literatura Comparada, 1, 2011, 185-219

RESUMEN: Este artículo propone una lectura detenida de «Paisaje de la multitud que vomita (Anochecer de Coney Island)», uno de los poemas de la tercera sección de *Poeta en Nueva York*, de Federico García Lorca. Se tienen en cuenta, sobre todo, aquellos aspectos que habían sido más descuidados en lecturas anteriores: el contexto histórico en el que se gesta el poema y los factores temáticos e intertextuales relacionados con la imagen grotesca del cuerpo, la pintura de El Bosco y el simbolismo del vómito.

Palabras clave: Federico García Lorca, *Poeta en Nueva York*, intertextualidad, grotesco, simbolismo.

© Ediciones Universidad de Salamanca

ABSTRACT: This paper proposes a close reading of «Paisaje de la multitud que vomita (Anochecer de Coney Island)», one of the poems in the third section of *Poeta en Nueva York*, by Federico García Lorca. Especially those aspects that had been neglected in previous readings are taken into account: both its historical context and thematic and intertextual codes related to the grotesque image of body, some of Hieronymous Bosch's paintings and the symbolism of vomiting.

Key words: Federico García Lorca, *Poeta en Nueva York*, intertextuality, grotesque, symbolism.

Situado entre «Danza de la muerte» y «Paisaje de la multitud que orina (Nocturno de Battery Place)», con el que forma una especie de díptico, «Paisaje de la multitud que vomita (Anochecer de Coney Island)» se inserta en la tercera sección de *Poeta en Nueva York*, «Calles y sueños». Antes de que en 1940 el libro apareciera casi simultáneamente en las editoriales Norton (Nueva York, con traducción de Rolfe Humphries) y Séneca (México), el poema se publicó previamente en la revista bonaerense *Poesía* (núms. 6-7, 1933) y posteriormente en la zaragozana *Noroeste* (núm. 11, 1935). A partir de los dos manuscritos conservados en la Fundación García Lorca, Eutimio Martín recoge en su edición crítica las variantes textuales del mismo, algunas de ellas muy significativas, ya que constituyen una brújula fiable para orientar y afinar la interpretación de algunos de sus versos. Además de las referencias de Miguel García-Posada (1981) diseminadas en su monografía ya clásica, la crítica lorquiana ha centrado su atención en él con frecuencia, armada de metodologías diversas y con propuestas hermenéuticas desiguales, tanto en extensión como en sutileza crítica (Vidal 1969, Morris 1992, Martínez Ferrer 1999). La lectura que ofrezco en estas páginas trata de completar y revisar las interpretaciones citadas, enfocando aquellos aspectos que en mi opinión han sido más descuidados: el contexto histórico en el que se gesta el poema, la intertextualidad y las oscilaciones entre el yo epistolar lorquiano y el hablante lírico. Solo de este modo se hace posible vislumbrar la gran cantidad de códigos que activa el texto y se puede explorar con mayor precisión su densidad semántica y pragmática.

I. The Nickel Empire: Coney Island como universo grotesco

El paratexto en este caso es esencial, ya que el subtítulo aloja el topónimo sobre el que se dibuja la experiencia poética: la llegada de la noche en Coney Island. A diferencia de otro tipo de lírica, donde el grado de circunstanciación es vago, tenemos ahora un anclaje referencial que no puede pasarse por alto, por más que el imaginario lorquiano transforme

literariamente el topónimo real a través de un cedazo metafórico y simbólico. En otras palabras: toda interpretación puramente inmanentista clausura dentro de una malla de significantes opacos un texto que aborda lo íntimo a partir de una reflexión crítica acerca de un fragmento de la sociedad y la cultura norteamericanas de los años veinte[1]. Lorca, en compañía de Fernando Giner de los Ríos, zarpa del puerto de Southampton en el trasatlántico *Olympic*, de las White Star Lines, el 19 de junio de 1929 y fondea en la bahía de Nueva York el 25 del mismo mes (Gibson 1987, 9). Sabemos por su correspondencia que con tan solo una semana de estancia en la ciudad decide visitar Coney Island el día de la Independencia, el 4 de julio, quizá en compañía de alguno de sus cicerones por aquellas tierras, los profesores Federico de Onís o Ángel del Río. ¿Qué era exactamente Coney Island para un americano? ¿Por qué podía atraer la curiosidad del recién llegado a un país completamente desconocido? ¿Qué tenía de pintoresco?

Coney Island (del neerlandés *Conyne Eylandt*, «Isla de los conejos») era una isla situada en el extremo sur de Brooklyn que albergaba un inmenso parque de atracciones. Tuvo su auge a principios del siglo XX y vivió su decadencia tras la Segunda Guerra Mundial. Cuando Lorca la visita se había convertido en el laboratorio de una emergente cultura de masas, en el campo de pruebas de una incipiente sociedad de consumo. No siempre fue así. Un siglo antes, Coney Island había acogido un turismo de lujo (políticos y comerciantes ricos, sobre todo), que acudía a descansar en sus balnearios. Poco a poco, se transformó en una zona de entretenimiento de mala fama (era conocida como «Sodom by the sea»), foco de videntes, bohemios, jugadores y prostitutas, a la que se llegaba a bordo de un vapor regular desde Manhattan. La verdadera revolución se produce cuando se construye la conexión del tren elevado y, sobre todo, la línea de metro en 1901, que propicia la afluencia de la clase media y obrera: de alrededor de mil visitantes en 1900 se pasó a más de un millón de personas en 1920. Para que esto ocurriera, fueron hechos decisivos la introducción en 1913 del billete único de cinco centavos de dólar –moneda que coloquialmente era conocida como *níkel*– y la apertura al público en 1923 de la playa que anteriormente había sido privada. Para cubrir la demanda de esta clientela, la isla se fue llenando de bares, casinos, restaurantes de comida rápida,

1. Es lo que Umberto Eco, imbricando la semántica con la pragmática, ha llamado *enciclopedia*: «Una semántica en forma de enciclopedia debería tomar en consideración también (como instrucciones) selecciones contextuales o circunstanciales» (1992, 302). Por ejemplo, comparto con Juan Cano Ballesta (1999, 279-285) la necesidad de interpretar «Grito hacia Roma (Desde la torre del Chrysler Building)» teniendo en cuenta que en 1929 se habían firmado los Tratados de Letrán, por los que se volvía a crear un Estado Pontificio.

© Ediciones Universidad de Salamanca

circos, museos de cera, casas de baños, barracas de tiro al blanco, vendedores ambulantes y montañas rusas, entre las que se hizo célebre «The Bobs». El *crack* de 1929, la inflación y los problemas económicos obligaron aún más a una oferta de servicios de bajo coste. Nathan's, por ejemplo, triunfará con su *red hot* a cinco centavos, contribuyendo a transformar Coney Island en un «summer resort for the multitude» (Kasson 1995, 40). Con un eufórico *movietone* titulado «Meet me down at Coney Island» publicitaba la Fox en 1930 aquel paraíso a pocos kilómetros de la megalópolis, en el que era posible escapar de los formalismos urbanos con un cóctel de vértigo y agua salada. En una de las cartelas de este documental de 9 minutos, dirigido por Louis de Rochemont, se lee: «All you need is five cents for subway fare -Coney's sands are free and easy»[2].

Elias Canetti, que establece diversas tipologías según la dominante afectiva, define la «masa festiva» del siguiente modo en su monumental *Masa y poder*:

> Hay muchos manjares en un espacio limitado, y todas las personas que se mueven en esta área precisa pueden participar en la fiesta [...]. Hay más cosas de las que todos juntos pueden consumir, y para ello afluye cada vez más gente. [...]. Hay superfluencia de mujeres para los hombres y superfluencia de hombres para las mujeres. Nada ni nadie amenaza, nada impulsa a la fuga; la vida y el placer están asegurados por lo que dure la fiesta. Muchas prohibiciones y separaciones han sido suspendidas, se permiten y favorecen los acercamientos personales menos usuales. La atmósfera para el individuo es de distensión y no de descarga. No existe una meta idéntica para todos y que todos deberían alcanzar unidos. Es la *fiesta* la meta, y ha sido conseguida. La densidad es muy grande; la igualdad, en cambio, se debe en buena parte a la situación y a la alegría. Uno se mueve entre otros y no con otros. Las cosas que se exponen y se acumulan ante la vista, y aquellas que se recibe, son una parte esencial de la densidad: su núcleo (1994, 60).

Un pintor como Joseph Stella trataría de condensar en sus óleos de tendencia futurista el dinamismo relampagueante del lugar, mientras que

2. Entre esas películas-documental pioneras sobre Coney Island es obligado mencionar la dirigida por Edwin S. Porter para la Edison, *Coney Island at Night* (1905). Dura tan solo 4 minutos y ofrece diversas tomas panorámicas del lugar, festoneado por centenares de bombillas. Cabe citar también otras cintas ambientadas en el mismo parque, documentales y comedias, como por ejemplo: *Cohen at Coney Island* (1909), *Gone to Coney Island* (1910), *Rafferty Goes to Coney Island* (1915), *Night and a Day at Coney Island* (1919), *Such is Life at Coney Island* (1920).

© Ediciones Universidad de Salamanca

Fig. 1. Weegee, *Crowd at Coney Island* (1940).

el arte figurativo de Marsch plasmó a la perfección ese ambiente festivo de multitudes sudorosas y abigarradas. Lorca, poeta intuitivo y moderno, cuyo primitivo proyecto incluía una serie de imágenes encargadas de ilustrar sus poemas[3], no pudo conocer, sin embargo, las instantáneas en blanco y negro de Weegee, pseudónimo del reportero gráfico Arthur Fellig, que empezarían a inundar los tabloides neoyorkinos a mediados de los años treinta con descarnadas escenas callejeras de crímenes, incendios y accidentes de tráfico. Una de esas fotografías, «Crowd at Coney Island» [Fig. 1], seguro que habría hecho sus delicias: tomada en picado, se observa una mancha humana de dimensiones monstruosas que mira como abducida hacia el objetivo del fotógrafo, suspendido en el aire a la manera de un dios burlón. Al fondo, la tramoya del parque de atracciones y el esqueleto circular de la «Wonder Wheel», diseñada por Charles Herman. Pese a sus caras sonrientes,

3. La edición de María Clementa Millán (1988) reproduce por vez primera material gráfico junto a los textos e inserta junto a «Paisaje de la multitud que vomita (Anochecer de Coney Island)» una imagen titulada «Multitud».

el espectador no puede dejar de experimentar cierta asfixia al contemplar un tumulto donde cada uno parece haberle robado al otro su soledad, donde no son posibles ni la huida ni la individualidad.

Sin embargo, la perspectiva que adopta el sujeto poético de «Paisaje...» es opuesta a la del fotógrafo estadounidense. No existe ahora escapatoria aérea. La primera estrofa es eminentemente narrativa y descriptiva: presenta a un personaje al frente del tumulto y es perceptible cierto grado de amenaza sugerido por el verbo («La mujer gorda venía delante»). Paulatinamente, a partir de la segunda estrofa, la mirada se irá precipitando hacia el interior de la muchedumbre en un auténtico viaje al corazón de las tinieblas, allí donde habitan el desamparo y se licúan los mecanismos que rigen la identidad. Como el albatros baudelairiano, el poeta ha caído dentro del abismo, que ejercerá sobre él la maniobra envolvente propia del depredador o de la araña. Cito los primeros versos del poema:

La mujer gorda venía delante
arrancando las raíces y mojando el pergamino de los tambores.
La mujer gorda,
que vuelve del revés los pulpos agonizantes.
La mujer gorda, enemiga de la luna, 5
corría por las calles y los pisos deshabitados
y dejaba por los rincones pequeñas calaveras de paloma
y levantaba las furias de los banquetes de los siglos últimos
y llamaba al demonio del pan por las colinas del cielo barrido
y filtraba un ansia de luz en las circulaciones subterráneas. 10
Son los cementerios. Lo sé. 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.

Pese a la aparente dispersión e incoherencia, se perciben varios campos semánticos sobre los que gravita el sentido: en primer lugar el de la muerte (*agonizantes*, *calaveras*, *cementerios*, *muertos*), y después el de la comida: *banquetes*, *pan*, *cocinas*, *faisanes*, *manzanas*, *garganta*. De menor índice de frecuencia, aunque no menos relevantes, son los que hacen referencia a lo vacío y al mar. La paloma, la luz y la luna poseen, además, el mismo rango simbólico. El primer reto para el lector consiste en determinar la naturaleza del sujeto que protagoniza los primeros enunciados oracionales y en otorgarle una función en el contexto poemático. Miguel García-Posada (1981, 106) sostiene que la mujer gorda es una metáfora pura de la noche, que a su vez irradia una significación simbólica peyorativa en

contraste con la pureza de la luna. A mi juicio, estamos en el dominio de un símbolo pleno, apoyado en elementos de orden representativo. La mujer gorda emblematiza la opulencia de la cultura americana, la presencia de un capitalismo voraz y *sin raíces*[4], sin alma. El personaje avanza destruyendo lo prístino, lo natural, violentando cualquier resquicio de vida («vuelve del revés los pulpos agonizantes»). Es algo que se pone de relieve en el plano fonoestilístico –mediante el uso de la aliteración de la nasal y de la vibrante múltiple–, en el morfológico –a través de la perífrasis durativa de gerundio– y en el retórico con el empleo de la anáfora y del polisíndeton. La imagen feísta de la mujer gorda que moja el pergamino de los tambores se convierte en *contrafactum* de los octosílabos iniciales del *Romancero gitano:* «Su luna de pergamino / Preciosa tocando viene, / por un anfibio sendero / de cristales y laureles» (p. 416).

Jean Baudrillard ha reflexionado con agudeza sobre la «obesidad fascinante que encontramos en todas partes de los Estados Unidos» (2000, 27). Para el filósofo francés, las formas de lo obeso, expresión nihilista de una inflación en el vacío, afectan por igual a la alimentación y a la ciudad, a unos sistemas de información delirantes, que aspiran a memorizarlo todo, y dan como resultado una cultura semejante en la que el cuerpo pierde su individualidad y su sexualidad hasta tal punto que el obeso parece que «ha engullido en vida su propio cuerpo muerto». Voracidad, deglución y muerte: esta terna vertebra los versos lorquianos, y va a requerir un análisis posterior. De momento, es necesario anotar que no se trata de un simple símbolo. La mujer gorda realiza una función implícita en el adverbio «delante»: conduce a la multitud, es decir, ella es la líder, una especie de bacante enloquecida. Freud, en su *Massenpsychologie und Ich-Analyse* (1921), advierte que la masa es impulsiva, voluble, acrítica y está guiada por el inconsciente. Más que un animal gregario (*Herdentier*), el hombre sería un animal de horda (*Hordentier*), que mantiene con su líder unos vínculos basados en la identificación afectiva, el enamoramiento y la hipnosis.

4. En su conferencia-recital, García Lorca reitera acerca del paisaje neoyorkino: «Las aristas [...] ascienden frías con una belleza sin raíces ni ansia final» (1981, 307). Recordemos los últimos versos de «La aurora»: «La luz es sepultada por cadenas y ruidos / en impúdico reto de ciencia sin raíces» (p. 536). Asimismo, la infancia perdida aparece en «Tu infancia en Menton» como «pequeña y sin raíces» (p. 516), mientras que en «Cielo vivo» las raíces aglutinan la verdad honda y elemental de la naturaleza, el paraíso de la infancia, refugio frente al sufrimiento humano: «Allí bajo las raíces y en la médula del aire / se comprende la verdad de las cosas equivocadas» (p. 539). A diferencia del poema del que me estoy ocupando, en este último, si seguimos la hermenéutica simbólica de Durand (1981), estaríamos dentro del régimen nocturno de la imagen, ya que la caída se eufemiza en descenso.

El individuo integrante de la masa renuncia a su ideal de yo en beneficio del ideal de la masa, quintaesenciado en el caudillo, de ahí el pánico que se adueña de la masa en cuanto se presiente la pérdida del jefe.

Cuando el 6 de julio de 1929 Lorca escriba una carta a su familia contándoles el espectáculo que presenció durante su visita a Coney Island, se acordará también del personaje de la mujer gorda, aunque el yo epistolar asuma ahora una identidad próxima a la de un turista perplejo que narra desde el costumbrismo, y esté por tanto muy alejado de la voz lírica que sustenta este poema. Existe cierta ambigüedad de atracción-repulsión en la selección léxica («monstruoso», «estupendo, aunque excesivo»), pero ese sentimiento no frena la delectación y el entusiasmo infantil de la misiva, que se manifiesta en la miríada de detalles que se van desgranando:

> Estos primeros días he seguido conociendo a New York. El domingo pasado estuve en Coney Island, una Isla en la desembocadura del Hudson dedicada exclusivamente a parque de juegos, títeres y extravagancias. Es, como todo lo de este país, monstruoso. Los periódicos calcularon en un millón de personas los visitantes de aquel día. No os quiero decir la impresión de color y movimiento de la playa con racimos y piñas de veinte y treinta mil personas. Luego los parques de juegos son el verdadero sueño de los niños. Hay montañas rusas increíbles, lagos encantados, grutas, músicas, monstruos humanos, grandes bailes, colecciones de fieras, ruedas y columpios gigantescos, las mujeres más gruesas del mundo, el hombre que tiene cuatro ojos, etc., etc., y luego miles de puestos de helados, salchichas, frituras, panecillos, dulces, en una variedad fantástica. La muchedumbre lo llena todo con un rumor sudoroso de sal marina: muchedumbre de judíos, negros, japoneses, chinos, mulatos y rubicundos yankis.
> Es un espectáculo estupendo, aunque excesivo, y con una vez basta, porque es demasiado popular. Es el pueblo más pueblo de New York, el que viene a la isla de los juegos. No se ve casi un automóvil. La gente llega en metro y en barcos de paletas, que es donde yo llegué, remontando la corriente del río bajo un cielo azul primoroso, casi de Sevilla.
> Cuando llegó la noche se encendió todo, y fue cosa de prodigio infantil, las grandes ruedas de oro y las torres de madera y cristales, brillantes sobre las músicas y tatachines (1997, 621).

Un sentimiento semejante, mezcla de fascinación y de soledad ante la masa enfebrecida, había registrado también la pupila del cubano José Martí, que el 3 de diciembre de 1881 publicó en *La Pluma* (Bogotá) una extensa crónica titulada precisamente «Coney Island»:

> Lo que asombra allí es el tamaño, la cantidad, el resultado súbito de la actividad humana, esa inmensa válvula de placer abierta a un pueblo inmenso, esos comedores que, vistos de lejos, parecen ejércitos en alto,

> esos caminos que a dos millas de distancia no son caminos, sino largas alfombras de cabezas; ese vertimiento diario de un pueblo portentoso en una playa portentosa; esa movilidad, ese don de avance, ese acometimiento, ese cambio de forma, esa febril rivalidad de la riqueza, ese monumental aspecto del conjunto que hacen digno de competir aquel pueblo de baños con la majestad de la tierra que lo soporta, del mar que lo acaricia y del cielo que lo corona, esa marea creciente, esa expansividad anonadadora e incontrastable, firme y frenética, y esa naturalidad en lo maravilloso: eso es lo que asombra allí.
> [...] Mas es fama que una melancólica tristeza se apodera de los hombres de nuestros pueblos hispanoamericanos que allá viven, que se buscan en vano y no se hallan; que, por mucho que las primeras impresiones hayan halagado sus sentidos, enamorado sus ojos, deslumbrado y ofuscado su razón, la angustia de la soledad les posee al fin, la nostalgia de un mundo espiritual superior los invade y aflige: se sienten como corderos sin madre y sin pastor, extraviados de su manada; y, salgan o no a los ojos, rompe el espíritu espantado en raudal amarguísimo de lágrimas, porque aquella gran tierra está vacía de espíritu.
> [...] Mas no hay en ciudad alguna panorama más espléndido que el de aquella playa de *Gable,* en las horas de noche. ¿Veíanse cabezas de día? Pues más luces se ven en la noche. Vistas a alguna distancia desde el mar, las cuatro poblaciones, destacándose radiosas en la sombra, semejan como si en cuatro colosales grupos se hubieran reunido las estrellas que pueblan el cielo y caído de súbito en los mares (2000, 135-138).

Las mujeres más gruesas del mundo, el hombre que tiene cuatro ojos. ¿A qué se refería Lorca en su carta? Imposible saberlo si no recabamos información acerca del contexto. El padre del *freak show* tenía un nombre propio en Coney Island: Samuel Wagner, quien desde principios de los años veinte había establecido su famoso World Circus Side Show en Surf Avenue, utilizando como reclamo popular una estrambótica galería de tipos humanos y animales: chimpancés, mujeres barbudas, contorsionistas, magos, domadores, faquires... Además de la microcefalia de los hermanos Pipo y Zipo, la gente pagaba también por ver a Forrest Layman, «El hombre sin brazos», o a Uncle Charlie Parcansas, «El hombre más viejo del mundo». Si el imaginario lorquiano se siente atraído por las *Fat Girls*[5] es

5. Jeffrey STANTON (1997) añade: «There were numerous fat ladies at Coney Island, but the most beloved was Jolly Irene because she had always had a sunny disposition. She tipped the scales at 689 pounds when she was in her prime, but unlike other fat ladies, her weight was distributed evenly, not just around her stomach. Her vast bulk was the result of personal tragedy. She had been a normal beautiful woman weighing 120 pounds in 1901 when at 21 years old she gave birth to a child. Childbirth kicked her endocrine system out

por su irradiación simbólica, pero también porque el cuerpo desbordante y adiposo nos introduce en el mundo de lo grotesco. Gran aficionado al cine mudo, como demuestra *El paseo de Buster Keaton*, pieza breve publicada en la revista *gallo* en abril de 1928, ¿vio Federico en alguna sala neoyorkina la comedia protagonizada por Keaton y por Roscoe «Fatty» Arbuckle titulada *Coney Island* (1917)? Junto a la tipificada sucesión de caídas, golpes y malentendidos, se asiste a una escena de travestismo en la que Arbuckle se disfraza de mujer. Las coincidencias no acaban aquí. La fotógrafa de origen vienés Lisette Model retrata en *Coney Island Bather* a una oronda mujer tumbada en la playa, sonriente, con bañador negro. La instantánea, una de las más celebres de la artista, se publica en *Harper's Bazaar* en 1941. ¿Habría leído el poema de Lorca traducido al inglés por Humphries el año anterior para la editorial Norton?

El cuerpo hipertrofiado y el campo semántico de la comida que se desliza a continuación nos sitúan en el banquete carnavalesco medieval y renacentista, pero con notables diferencias en su estructura y función. En el eje del sistema de imágenes de la cultura cómica popular se halla el realismo grotesco, que Bajtin ha analizado de manera magistral. Signos característicos de lo grotesco son el exceso, la exageración; le atrae todo lo que desborda el cuerpo y lo hace estallar, de tal modo que las excrecencias y ramificaciones corporales adquieren un valor muy relevante. En palabras de Bajtin:

> El comer y el beber son una de las manifestaciones más importantes de la vida del cuerpo grotesco. Los rasgos particulares de este cuerpo son el ser abierto, estar inacabado y en interacción con el mundo. En *el comer* estas particularidades se manifiestan del modo más tangible y concreto: el cuerpo se evade de sus límites; traga, engulle, desgarra el mundo, lo hace entrar en sí, se enriquece y crece a sus expensas. *El encuentro del hombre con el mundo* que se opera en la boca abierta que tritura, desgarra y masca es uno de los temas más antiguos y notables del pensamiento humano. El hombre degusta el mundo, siente el gusto del mundo, lo introduce en su cuerpo, lo hace una parte de sí mismo.

---

of whack, and soon she began to pack on pounds in earnest. She joined the circus for a time, but became too fat to fit into ordinary railroad cars. She became insulted when they suggested that she ride in the baggage cars and settled down at Coney Island. Instead of ridiculing her, the hundreds of thousands who passed by her platform became infected by her gaiety». Téngase en cuenta que Tod Browning, una vez que la Metro-Goldwyn-Mayer compra los derechos de «Spurs», el relato corto de terror escrito por Tod Robbins, rodará *Freaks*, que se estrena con mucha polémica en 1932 y que utiliza como actores a un gran elenco de personas provenientes del *freak show*.

> [...] *Este encuentro con el mundo en medio de la absorción de alimentos era alegre y triunfante.* El hombre *vencía al mundo,* lo engullía en vez de ser engullido por él; la frontera entre el hombre y el mundo se anulaba en un sentido que le era favorable (1999, 252-253)[6].

La última observación es capital, pues se trata de una cosmovisión que se fundamenta en principios de fertilidad y renovación, en los que la fiesta es manifestación de una vida que triunfa sobre la muerte. Y sin embargo, los últimos versos de esta secuencia contrastan con este sentido, empujándonos hacia lo *grotesco romántico*: «Son los cementerios. Lo sé. Son los cementerios / y el dolor de las cocinas enterradas bajo la arena». Ni rastro de alegría. La irrupción del sujeto lírico en primera persona, en presente de indicativo y en el interior de un verso polipausado debe leerse como la introspección lúgubre del paisaje que contempla, aspecto que se anticipaba en la calavera de la paloma y en la agonía de los pulpos. La epanadiplosis intensificadora empareda, sepulta también al yo, aislado en su conciencia. Se ha cumplido una premonición, con toda su fatalidad. El lector siente ese escalofrío y se sobrecoge. La naturaleza ascensional de símbolos como la paloma, la luna, la luz y el cielo se encuentra lastrada por un orbe sembrado de muerte, oscuro, subterráneo, índices del grotesco romántico, donde imperan lo «terrible y *ajeno* al hombre» (Bajtin 1999, 41). La ambigua comicidad de la mujer gorda, que abarca lo ridículo y lo terrible, se difumina por completo. Lorca da un paso más y nos sumerge, en efecto, en lo siniestro (*das Umheimliche*), categoría sobre la que han meditado Freud, en 1919, y posteriormente Kayser, que recupera y redefine la noción freudiana aplicándola a la literatura y al arte en un libro cuya primera edición alemana data de 1957. Lo que antes era conocido y familiar se revela como extraño, distanciado, profundamente inquietante. Freud cifra la génesis de esa angustia en «algo reprimido que retorna». Lo reprimido en este caso sería el primitivo temor a los muertos, que hacen acto de presencia en medio de la bacanal.

En este universo, la luz, dadora primordial de plenitud, se percibe no como realidad, sino solo como aspiración, deseo: «filtraba un *ansia* de

6. Y añade más adelante: «En el siglo XVII, el Gordo-Guillaume (uno de los tres Turlupins) fue uno de los representantes y maestros favoritos de lo cómico popular. Era tan monstruosamente gordo que "tenía que hacer varios intentos antes de tocar su propio ombligo". Llevaba cinturón en dos lugares: bajo el pecho y bajo el vientre, de modo que su cuerpo tomaba la forma de un *tonel de vino;* su rostro estaba abundantemente cubierto de *harina,* que se esparcía por todos los lados cuando se desplazaba o gesticulaba. De ese modo, su silueta era la *encarnación corporal del pan y del vino.* Esta profusión ambulante de bienes terrenales gozaba de un prodigioso éxito entre el pueblo» (1999, 263).

luz en las circulaciones subterráneas». Prevalece lo oculto, lo enterrado, tanto en su valor simbólico-metafísico (los muertos deseosos de volver a la vida) como en lo que toca a lo representativo o referencial: la muchedumbre llega a Coney Island en metro, tal y como explica Lorca en la carta familiar. Téngase en cuenta que en la antigua Roma, se llamaba vomitorio (*vomitorium*) a las puertas por donde la gente entraba y salía de los teatros y anfiteatros. La personificación extiende el sufrimiento a lo inanimado («el dolor de las cocinas enterradas bajo la arena»), al tiempo que la fiesta no es ya pura eutrapelia, sino que en ella anida un sentimiento ancestral, la cólera: «las furias de los banquetes de los últimos siglos»[7]. Esta nos hace pensar, como apunta Morris (1992, 66), en las Furias de la mitología clásica, deidades de la venganza que habitan el inframundo, pero a esta fuente hay que agregar la importancia que el concepto de ἄτη –«arrebato», «locura»– tiene para los griegos, así como el pecado capital de la ira, recogido por la tradición católica. El mismo crítico interpreta «el demonio del pan» como «reminiscent of both the skeleton-shaped *pan de muerto* found in the Mexican Day of the Dead and of *el demonio de la carne*, an austerely theological phrase that lent itself naturally as the translation for the Garbo film *Flesh and the Devil*» (1992, 61). En cambio, se olvida de que late aquí un intertexto clave, en conjunción con las Furias. La ciudad infernal que John Milton describe en su *Paradise Lost* recibe el nombre de Pandemonium:

> Mean while the winged Heralds by command
> Of Sovran power, with awful Ceremony
> And Trumpets sound, throughout the Host proclaim
> A solemn council forthwith to be held
> At Pandaemonium, the high Capitol
> Of Satan and his Peers (I, vv. 752-757).

En cualquier caso, la escena lorquiana permanece impregnada de alusiones teológicas a la gula, otro de los siete pecados capitales. Pueden recordarse, entre otras referencias, tanto los versículos bíblicos («No te vayas con los bebedores de vino, ni con los que se atracan de carne. Porque el

7. *Cf.* «La aurora»: «A veces las monedas en enjambres furiosos / taladran y devoran abandonados niños». Por otro lado, el término está asociado en *Poeta en Nueva York* a un erotismo sufriente, a la pasión traicionada, como se desprende sobre todo de la cita de Luis Cernuda que encabeza la primera sección («Furia color de amor, / amor color de olvido») y de «Tu infancia en Menton»: «Pero yo he de buscar por los rincones / tu alma tibia sin ti que no te entiende, / con el dolor de Apolo detenido / con que he roto la máscara que llevas. / Allí, león, allí, furia del cielo, / te dejaré pacer en mis mejillas» (p. 516).

bebedor y el comilón empobrecerán, y el sueño hará vestir andrajos» [Prov 23: 20-21]; «El que guarda la Ley es hijo prudente, el que se acompaña de glotones es vergüenza de su padre» [Prov 28: 7]), como el pasaje de la *Divina Comedia* (*Purgatorio*, XXIII) de Dante en el que los penitentes son torturados sin poder degustar los manjares, a la manera del Tántalo de la mitología griega. Entre las claves iconográficas cabe citar, por su importancia en la historia de la pintura y por su confluencia temática con «Paisaje...», el óleo sobre tabla de El Bosco titulado *Los siete pecados capitales* (1480) y, muy vinculado con este por razones estilísticas, uno de grabados de la serie que Pieter Brueghel dedica al mismo asunto a mediados del siglo XVI, en el que se observa cómo uno de los enanos monstruosos que se multiplican por todo el espacio pictórico vomita desde un puente. Los últimos versos de esta secuencia estrófica nos preparan para la eclosión del vómito que va a tener lugar a continuación. Se manifiesta entonces la náusea como necesaria catáfora de esa convulsión fisiológica: «Son los muertos, los faisanes y las manzanas de otra hora / los que nos empujan en la garganta».

II. El apocalipsis del vómito: juicio final y figuras de la putrefacción

El sujeto lírico se sitúa en la lejanía y escucha cómo se aproxima inexorablemente la muchedumbre que vomita, como las huestes de un ejército dispuesto a arrasarlo todo. De nuevo es el aspecto imperfectivo el que marca la interminable demora de ese proceso:

Llegaban los rumores de la selva del vómito 15
con las mujeres vacías, con niños de cera caliente,
con árboles fermentados y camareros incansables
que sirven platos de sal bajo las arpas de la saliva.
Sin remedio, hijo mío, ¡vomita! No hay remedio.
No es el vómito de los húsares sobre los pechos de la prostituta, 20
ni el vómito del gato que se tragó una rana por descuido.
Son los muertos que arañan con sus manos de tierra
las puertas de pedernal donde se pudren nublos y postres.

El vómito se metaforiza en selva y adquiere un sentido distinto al de la utopía natural que desarrolla todo el poemario[8]. No se trata de un territorio indómito y prístino que se precipita sobre la razón instrumental para refundar la Historia, como ejemplifica el final profético de «Danza de la muerte»

8. *Cf.* «Las geórgicas de la tecnología», capítulo quinto del ensayo de Paul Ilie (1972, 121-138).

o los versos de «Nueva York. Oficina y denuncia»: «Yo denuncio la conjura / de estas desiertas oficinas / que no radian las agonías, / que borran los programas de la selva» (p. 557). En ambos casos tenemos una «selva liberadora» (García-Posada 1981, 191). En cambio, lo selvático apunta ahora a los estratos más íntimos del inconsciente, a una agitación invasiva que mancha con la corrupción y la culpa, revelándose así como síntoma de angustia[9]. El contexto de privación y esterilidad en que se halla incardinado lo corrobora: «mujeres vacías», «platos de sal». Los niños que forman parte del tumulto son «de cera caliente» debido a la blancura de la piel, extenuada por el calor. La metáfora pura se deduce de «Vuelta de paseo», donde se menciona «el niño con el blanco rostro de huevo» (p. 511). El sintagma «mujeres *vacías*» constituye un elemento de coherencia en relación con los «pisos *deshabitados*» y el «cielo *barrido*». Los tres evidencian uno de los motivos fundamentales de *Poeta en Nueva York*, donde la mención al hueco y al vacío resulta obsesiva, bien como sustantivo, bien como adjetivo: «lechos vacíos», «cielo vacío», «caracoles vacíos», «ojos vacíos», «nubes vacías», «manos vacías», «huecos puros», «tu hueco», «su vacío»... «Navidad en el Hudson» lo condensa en un verso rotundo y desolado –«Lo que importa es esto: hueco. Mundo solo. Desembocadura»– que orienta acerca de la significación: lo hueco se relaciona con la nada existencial, con la soledad metafísica, con el sinsentido del mundo. El *topos* tiene fuertes raíces en la poesía española, desde el «desierto estoy de mí» quevedesco hasta algunos de los poetas del 27, como Rafael Alberti, que escribe una pieza teatral titulada *El hombre deshabitado*, Vicente Aleixandre (pienso en «No existe el hombre», de *Mundo a solas*) o Luis Cernuda, que vuelve una y otra vez sobre la figura del cuerpo en pena a lo largo de *La Realidad y el Deseo*, conocedor a buen seguro, como Lorca, de *The Hollow Men* (1925), de T. S. Eliot.

El desautomatizador complemento circunstancial de lugar, «bajo las arpas de la saliva», ¿es acaso un tropo sacado de la fragua gongorina para aludir a las lenguas de los comensales? Pese a su indudable irradiación visionaria, el lector advierte que se ha activado subliminalmente otro campo asociativo, el de los instrumentos musicales, que vincula esta arpa con el tambor del que se valía la mujer gorda para excitar el frenesí de la masa. Es una música estridente, puesto que sus acordes se acoplan a los rumores de la selva emética, y que, a mi modo de ver, reenvía al infierno de El Bosco,

9. FREUD hace referencia a la neurosis de angustia (*Angstneurosen*) con estas palabras: «La actividad digestiva no experimenta en la neurosis de angustia sino muy pocas perturbaciones, pero muy características. No son nada raras sensaciones de náuseas y malestar» (1996, I, 187).

a uno de los paneles de *El jardín de las delicias*, en el que se perciben con claridad ambos instrumentos musicales asociados a la condenación y al suplicio del cuerpo, que gime atravesado por infinitas lanzas y agujas [Fig. 2].

Fig. 2. El Bosco, *El jardín de las delicias* (h. 1580-1590).
Óleo. Detalle del panel derecho: *El infierno*. Museo del Prado.

La referencia al pintor flamenco no es casual ni arbitraria, ya que tanto las manzanas como los faisanes aludidos en los versos anteriores son elementos que se encuentran en el panel izquierdo del tríptico, el que representa un paraíso plagado de alusiones al pecado. Es muy probable que Lorca estudiase a este pintor a sugerencia de Dalí, cuyos óleos exhiben la

inconfundible huella del maestro flamenco. Es un infierno lívido, de colores apagados el de El Bosco, y es un rasgo que define también «Paisaje...». Son transparentes en el cuadro las alucinadas imágenes de lo inferior excrementicio. Un Satán con cara de pájaro excreta a los condenados que va engullendo, mientras que uno de los personajes de la parte inferior del trono defeca oro (¿sátira de la avaricia?) y otro vomita sobre un pozo. Si acudimos a los libros proféticos del Antiguo Testamento resulta manifiesta la conexión entre el infierno y los instrumentos musicales que amenizan el banquete de los que se olvidan de Dios:

> ¡Ay de los que se levantan con el alba para seguir con la embriaguez, y se quedan por la noche hasta que el vino los caldea! En cuyos banquetes hay arpas, cítaras, panderos, flautas, vino, y no reparan en las obras de Yavé ni ven las obras de sus manos. [...] Por eso el *seol* ensanchará su seno y abrirá su boca sin medida, y allá bajará su nobleza y su plebe, su bullicio y alegría (Is 5: 11-14).

El vómito atenaza ya al sujeto lírico, que elige un enunciatario ficticio y un acto de habla directivo para dramatizar la acción: «Sin remedio, hijo mío, ¡vomita! No hay remedio». Se sugiere en el desdoblamiento hombre-niño que el vómito, figuración nihilista, se cierne también sobre la infancia, edén inmaculado pero irrecuperable[10]. Con todo, el campo conceptual del vómito presenta mayor alcance en la obra lorquiana, como se advierte si examinamos *Viaje a la luna*, el guion cinematográfico escrito durante la estancia neoyorkina tras haber conocido al cineasta mexicano Emilio Amero, y cuyo rodaje por parte de este nunca se concluyó (Gubern 1999, 448-456):

- La luna se corta y aparece un dibujo de una cabeza que vomita y abre y cierra los ojos (Plano 18).
- Se van las orquídeas y aparece una cabeza enorme dibujada de mujer que vomita que cambia de negativo a positivo y de positivo a negativo rápidamente (Plano 33).

10. Los vocativos «hijo», «mi hijo» los emplean continuamente Lorca y Dalí en las cartas que se dirigen el uno al otro (Gibson 1985), por lo que no hay que descartar que el binomio poeta-pintor aparezca aquí como alusión *à clef*, latente, *enterrada*. En el aparato crítico elaborado por Eutimio Martín aparece una variante de este verso: «Sin remedio, alma mía, vomita, no hay remedio» (1981, 167). El apóstrofe demuestra que el tremedal de la náusea compromete no solo al cuerpo, sino que lo traspasa y anega el alma, que se purga con el vómito.

- Aparece una cabeza que vomita. Y en seguida toda la gente del bar vomita (Plano 55).
- Se disuelve sobre un ascensor donde un negrito también vomita (Plano 56).

Uno de los elementos constituyentes del plano 36 de este guion iba a ser un dibujo de Lorca realizado sobre papel con tinta china y lápiz, que está fechado en 1929 [Fig. 3]. Su título es *Muerte de Santa Rodegunda*[11] y en él se observa una doble silueta con heridas en el pecho que, tumbada sobre una banqueta de tortura, sangra por la boca y por el sexo. Con acierto se ha interpretado como «el intento de liberación del auténtico "yo", y sus deseos más inconfesables» (Castro 2008, 46), aunque sin aclarar el porqué del antropónimo. Pese a la mala ortografía, Lorca tenía en mente un personaje histórico muy concreto. Santa Radegunda (520-587) fue una princesa franca canonizada en el s. IX de la que al granadino pudo interesarle un detalle de su biografía: sus denodados esfuerzos por evitar el casamiento con su raptor, el rey merovingio Clotario I, y después su lucha por mantener a salvo su virginidad. La legendaria historia de la santa, reelaborada, sería un correlato objetivo adecuado para proyectar sus conflictos más íntimos de orden sexual. A través de los ojos en antifaz de la silueta exterior se asoma el amor *oscuro*, la libido, el deseo erótico reprimido por el superyó, ahogado en la cárcel de las convenciones sociales, forzado a no poder declararse. La sangre que fluye por los genitales representa simbólicamente esa castradora renuncia. Por otro lado, la hematemesis o vómito de sangre, está ya documentada en el *Corpus Hippocraticum*[12] y en algunos pasajes de *La Ilíada*[13]. Posteriormente, Goya vuelve a ella para condenar la barbarie e inutilidad de la guerra: orlado por un cielo también vacío, el agonizante se desmorona sobre una montaña de cadáveres [Fig. 4]. La obsesión lorquiana con el santoral se refleja en poemas en prosa anteriores a *Poeta en Nueva York* –«Santa Lucía y San Lázaro» o «Degollación del Bautista»– y

11. De él se conserva una segunda versión, sin firma, perteneciente a la colección de The Pierpont Morgan Library y recogida también en la edición que Mario Hernández preparó sobre los dibujos lorquianos (García Lorca 1986).

12. Así, por ejemplo, el aforismo 25 de la sección IV: «Sangre por arriba [Αἷμα ἄνω μέν], del tipo que fuere, es mala señal; por abajo, en cambio, buena, y, también, los excrementos negros» (Hipócrates 1990, 265).

13. Al comienzo del canto XV se narra cómo Zeus ve a Héctor desplomado en tierra a causa de la herida que le inflige Ayante: «Y a Héctor vio tendido en la llanura, / y a ambos lados de él se encontraban / sus compañeros; y él era atacado / por un penoso ahogo y sin sentido / estaba dentro de su corazón, / y vomitando sangre [αἷμ' ἐμέων]» (Homero 1995).

más agudamente, por su patente erotismo, en «El martirio de Santa Olalla»[14] del *Romancero gitano* y en otros dibujos de la época como el *Suplicio del patriarca San José* (1928).

Los versos siguientes de «Paisaje...» no hacen sino abundar en la arqueología del vómito. Las cláusulas negativas desmienten ahora la existencia de una evacuación fisiológica o natural: «No es el vómito de los húsares sobre los pechos de la prostituta, / ni el vómito del gato que se tragó una rana por descuido». Lorca quiere llevarnos de nuevo a un ámbito escatológico: «Son los muertos que arañan con sus manos de tierra / las puertas de pedernal donde se pudren nublos y postres». Se nos presenta no una danza de la muerte como quiere Menarini (1992), sino una terrorífica escena del Juicio Final. Retorna lo siniestro como un reflujo gástrico dentro del poema. Según Martínez Ferrer (1999, 145), «los estómagos albergan y desintegran los alimentos lo mismo que los cementerios albergan y desintegran a estos "muertos-vivos" lorquianos». Efectivamente, el tropo identifica a la tierra con la boca que traga el cadáver, visto a su vez como postre o alimento que se consume en su vientre hasta la putrefacción de la carne. La imagen enlaza con el pasaje del *Apocalipsis* en que los muertos resucitan para ser juzgados según sus obras. El proceso circular de ascenso y descenso coincide, en la visión del poeta, con el de la evacuación/digestión:

> Entregó el mar los muertos que tenía en su seno, y asimismo la muerte y el infierno entregaron los que tenían, y fueron juzgados cada uno según sus obras. La muerte y el infierno fueron arrojados al estanque de fuego; ésta es la segunda muerte, el estanque de fuego, y todo el que no fue hallado escrito en el libro de la vida fue arrojado en el estanque de fuego (Ap 20: 13-15).

Metrópolis, la película de Fritz Lang, se estrena en Granada en febrero de 1928. Ian Gibson (1987, 12), que piensa que Federico pudo verla, señala el film como un posible antecedente de *Poeta en Nueva York*. Morris (1993, 137) da por hecho la incidencia en Lorca del expresionismo del realizador alemán y Darío Villanueva (2008, 38 y ss.) también ha señalado que el poemario debe leerse de forma ecfrástica, a la luz no solo de *Metrópolis*

14. Cito unos versos muy significativos de la segunda parte del romance: «Un chorro de venas verdes / le brotan de su garganta. / Su sexo tiembla enredado / como un pájaro en las zarzas» (p. 447). No es de extrañar que Dalí solo encareciera este poema del libro de su amigo, que no acabó de convencerle. Recuérdese que con el título de «Sant Sebastià» el pintor catalán había publicado una prosa dedicada a Lorca en *L'Amic de les Arts* el 31 de julio de 1927.

(1926), sino de otros filmes tan influyentes como los de Strand y Sheeler (*Manhatta*, 1921), Alberto Cavalcanti (*Rien que les heures,* 1926) o Walter Ruttman (*Berlin, die Symphonie der Grosstadt*, 1927)[15]. El descenso de Freder (Gustav Fröhlich) al submundo obrero, a la ciudad de los muertos (*Stadt der Toden*), guarda sin duda mucha semejanza con el sustrato expresionista del que se nutre «Paisaje...», aunque a ello hay que añadir toda la iconografía del Medievo acerca del Juicio Final que debía de conocer Lorca, y en la que resulta manifiesta toda la dialéctica del ascenso/descenso que se ha señalado aquí. Me refiero, por ejemplo, al díptico de Jan van Eyck *La crucifixión y el Juicio Final* (h. 1430), al *Políptico del Juicio Final* (h. 1443-1451) de Roger van der Weyden y al *Juicio Final* (h. 1435) de Stephan Lochner.

Los «árboles fermentados» del verso 17, que anticipan el motivo del alcohol, resuenan ahora en el verso 23: «las puertas de pedernal donde se pudren nublos y postres». Degradación de la materia que alcanza a lo alto y lo bajo, a lo artificial y lo natural, subrayada por la aliteración percutiente del fonema bilabial oclusivo sordo. La aurora de Nueva York no viene cargada de promesas, por lo que sus aguas no pueden ser lustrales, sino «aguas podridas» (p. 536). Esta inmersión en el ámbito de las bacterias y de la química nos sitúan dentro del dominio de los símbolos *catamorfos*, que aglutinan imágenes de horizontalidad y de caída: «El vientre, bajo su doble aspecto digestivo y sexual es, por tanto, un microcosmos del abismo, es símbolo de una caída en miniatura» (Durand 1981, 112). Morris (2000, 212-218) ha analizado con rigor el motivo de la basura, la podredumbre y el excremento en relación con la estética surrealista, aunque advierte que en el caso de Dalí y de Buñuel, la «obsesión por el olor a putrefacción es más producto de sus mentes y de aquellos que inspiraron a los surrealistas que del surrealismo». Sea como fuere, es innegable la concomitancia que guarda «Paisaje...» con la obra daliniana de esta etapa y con la de Buñuel. En el lenguaje compartido de la Residencia de Estudiantes, se motejaba de *putrefacto* a todo lo que tuviera que ver con el sentimentalismo burgués y el academicismo caduco. Sabemos que en 1926 Lorca y Dalí planeaban escribir juntos un *Libro de los putrefactos*, que finalmente no llegó a cuajar, pero el pintor catalán sí explora el mundo de la podre en cuadros como *La miel es más dulce que la sangre* (1927), *Cenicitas* (1927-1928), *La vaca espectral* (1928) y *El burro podrido* (1928). En los dos primeros, de hecho,

15. Bajo el auspicio de *La Gaceta Literaria*, en cuyas páginas Buñuel reseña por cierto la película de Fritz Lang el 1 de mayo de 1927, se funda en 1928 el primer Cineclub Español. Entre sus socios estaba Lorca. Sobre el contenido de sus sesiones puede verse el imprescindible libro de Román Gubern (1999, 260-389).

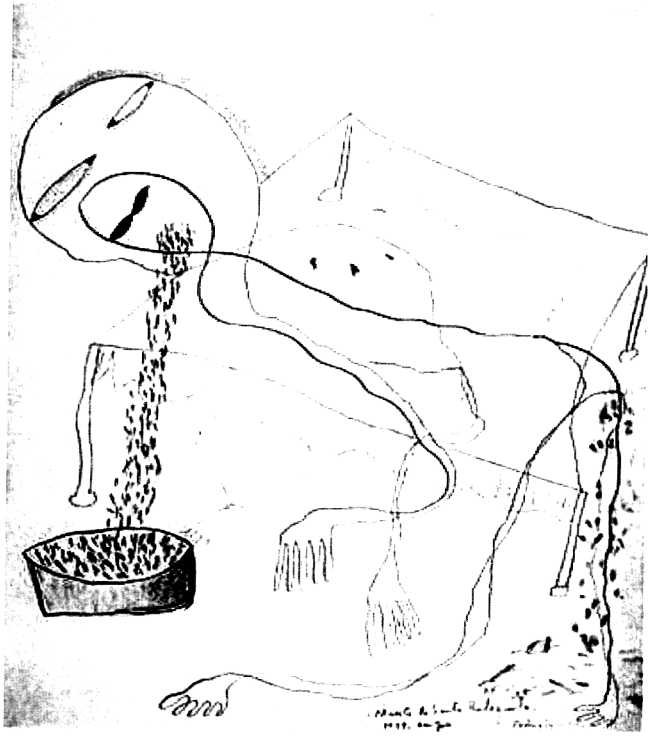

Fig. 3. Federico García Lorca, *Muerte de Santa Rodegunda* (1929). Dibujo. 28,4 x 22,4 cm. Fundación FGL.

inserta una imagen de la cabeza de Lorca, decapitado junto a burros en descomposición, moscas y cuerpos desmembrados. Dalí desarrolla sobre este asunto una particular epistemología y ofrece una lectura de la pintura barroca española, de artistas flamencos como El Bosco o Brueghel y del simbolismo francés –pienso sobre todo en el Baudelaire de «Une charogne» y en el Lautréamont de *Les chants de Maldoror*– a la luz del psicoanálisis y de la alquimia, sin abandonar el sistema del realismo grotesco que unía a la boca con el ano e indagaba en el cuerpo despedazado o transparente, que deja ver las vísceras. Es algo que puede comprobarse en el homenaje y transformación paródica al que somete a los *Caprichos* goyescos en los años setenta: los grabados originales del genio de Fuendetodos pierden su carga social y se llenan de vómitos y deyecciones bajo la mirada subversiva de Dalí. Por otro lado, es bien conocida la fijación de Buñuel por el asno podrido o *carnuzo*, que lleva a la pantalla en *Un chien andalou* (1929), en *Las Hurdes* (1933) y en el osado arranque de *L'âge d'or* (1930), convirtiendo

Fig. 4. Francisco de Goya, *Los desastres de la guerra* (1810-1815). Núm. 12: «Para eso habéis nacido». Museo del Prado.

las rocas de Cadaqués en un pudridero de obispos enmitrados, en alusión al cuadro de Valdés Leal *Finis Gloriae Mundis*; un cuadro que Lorca, por cierto, recuerda en su conferencia «Teoría y juego del duende» al hablar de la presencia de la muerte en nuestra cultura (Sánchez Vidal 1996, 86-87). También en la obra literaria del cineasta aragonés es posible espigar algunas referencias que conectan con el vómito lorquiano, como los versos del poema «El arco iris y la cataplasma»: «¿Sería descortés si yo vomitara un piano / desde mi balcón?» (Buñuel 1982, 137).

III. El poeta perdido entre la multitud

La tercera estrofa podría calificarse como la apoteosis del vómito, que ahora se antropomorfiza preparando la nueva irrupción del sujeto lírico, que confiesa cuál es su posición exacta dentro de la multitud, reconduciendo el foco temático hacia la despersonalización, la angustia y la soledad:

La mujer gorda venía delante
con las gentes de los barcos y de las tabernas y de los jardines. 25

El vómito agitaba delicadamente sus tambores
entre algunas niñas de sangre
que pedían protección a la luna.
¡Ay de mí! ¡Ay de mí! ¡Ay de mí!
Esta mirada mía fue mía, pero ya no es mía. 30
Esta mirada que tiembla desnuda por el alcohol
y despide barcos increíbles
por las anémonas de los muelles.
Me defiendo con esta mirada
que mana de las ondas por donde el alba no se atreve. 35
Yo, poeta sin brazos, perdido
entre la multitud que vomita,
sin caballo efusivo que corte
los espesos musgos de mis sienes.
Pero la mujer gorda seguía delante 40
y la gente buscaba las farmacias
donde el amargo trópico se fija.
Solo cuando izaron la bandera y llegaron los primeros canes
la ciudad entera se agolpó en las barandillas del embarcadero.

Se describe ahora el séquito que acompaña a la mujer gorda: gentes de los barcos, de las tabernas y de los jardines, lo que por metonimia nos lleva a pensar en la clase media y popular –secretarias, peones, oficinistas, comerciantes–, que era la que frecuentaba Coney Island. Los marineros, uno de los arquetipos eróticos lorquianos más reconocibles en su obra, adquieren un valor peyorativo dentro de la serie, y el jardín no es ya espacio del *locus amoenus*, sino recinto infernal. Solo la luna reaparece como símbolo ascensional de fertilidad y protección, rendida al fin al dominio de lo telúrico-horizontal. En el plano fonoestilístico, el fonema nasal, omnipresente, connota una inquietante zozobra. La exclamación trimembre introduce al hablante lírico dentro de un contexto climático de gran patetismo, que vuelca todo el poema hacia la introspección subjetiva. De momento, solo sabemos de ese «yo» por su pánico y su alienación: «Esta mirada mía fue mía, pero ya no es mía». ¿Alienación alcohólica y desamparo, como interpreta Miguel García-Posada (1981, 177-178)? Hay algo más, que requiere un examen demorado. Para ello es imprescindible acudir a las reflexiones de Baudelaire sobre las multitudes. Merece la pena citar al completo «Les foules», uno de sus *Petits poèmes en prose*:

> Il n'est pas donné à chacun de prendre un bain de multitude: jouir de la foule est un art; et celui-là seul peut faire, aux dépens du genre humain, une ribote de vitalité, à qui une fée a insufflé dans son berceau le goût

> du travestissement et du masque, la haine du domicile et la passion du voyage.
> Multitude, solitude: termes égaux et convertibles pour le poëte actif et fécond. Qui ne sait pas peupler sa solitude, ne sait pas non plus être seul dans une foule affairée.
> Le poëte jouit de cet incomparable privilège, qu'il peut à sa guise être lui-même et autrui. Comme ces âmes errantes qui cherchent un corps, il entre, quand il veut, dans le personnage de chacun. Pour lui seul, tout est vacant; et si de certaines places paraissent lui êtres fermées, c'est qu'à ses yeux elles ne valent pas la peine d'être visitées.
> Le promeneur solitaire et pensif tire une singulière ivresse de cette universelle communion. Celui-là qui épouse facilement la foule connaît des jouissances fiévreuses, dont seront éternellement privés l'égoïste, fermé comme un coffre, et le paresseux, interné comme un mollusque. Il adopte comme siennes toutes les professions, toutes les joies et toutes les misères que la circonstance lui présente.
> Ce que les hommes nomment amour est bien petit, bien restreint et bien faible, comparé à cette ineffable orgie, à cette sainte prostitution de l'âme qui se donne tout entière, poésie et charité, à l'imprévu qui se montre, à l'inconnu qui passe.
> Il est bon d'apprendre quelquefois aux heureux de ce monde, ne fût-ce que pour humilier un instant leur sot orgueil, qu'il est des bonheurs supérieurs au leur, plus vastes et plus raffinés. Les fondateurs de colonies, les pasteurs de peuples, les prêtres missionnaires exilés au bout du monde, connaissent sans doute quelque chose de ces mystérieuses ivresses; et, au sein de la vaste famille que leur génie s'est faite, ils doivent rire quelquefois de ceux qui les plaignent pour leur fortune si agitée et pour leur vie si chaste (1968, 155).

Baudelaire habla del privilegio de ser uno mismo y otro cuando nos sumergimos en la multitud, del goce febril y la embriaguez que experimentan los sentidos. En *Le peintre de la vie moderne* (1863), donde se aplica en la tarea de meditar sobre la modernidad a través de la figura de Constantain Guys, lo formula con mayor claridad: «C'est un *moi* insatiable du *non-moi*» (1968, 552). La voz lírica de «Paisaje...» parece estar leyendo *a contrario* estas prosas, pues el placer de la despersonalización se transmuta en agorafobia y horror. La pérdida de identidad en el interior de la masa, a la que se refieren también Le Bon y Freud, se vive como una deglución angustiosa en un vientre común, que destruye al sujeto porque deslíe sus fronteras. Esa asimilación *pudre* al ser, lo desbarata. En la conferencia-recital anterior a la publicación del libro, Lorca quiere transmitir a su auditorio una sensación similar de amenaza, exilio e infinita soledad cuando contextualiza sus versos. La masa se animaliza en agresivo tropel:

> Coney Island es una gran feria a la cual los domingos de verano acuden más de un millón de criaturas. Beben, gritan, comen, se revuelcan y dejan el mar lleno de periódicos y las calles abarrotadas de latas, de cigarros apagados, de mordiscos, de zapatos sin tacón. Vuelve la muchedumbre de la feria cantando y vomita en grupos de cien personas apoyadas sobre las barandillas de los embarcaderos, y orina en grupos de mil en los rincones, sobre los barcos abandonados y sobre los monumentos de Garibaldi o el soldado desconocido.
> Nadie puede darse idea de la soledad que siente allí un español y más todavía si éste es hombre del Sur. Porque, si te caes serás atropellado, y, si resbalas al agua, arrojarán sobre ti los papeles de las meriendas.
> El rumor de esta terrible multitud llena todo el domingo de Nueva York golpeando los pavimentos huecos con un ritmo de tropel de caballo (1981, 312).

A diferencia de Baudelaire, que pone de relieve el éxtasis de la fusión, Lorca se presenta como un espectador distanciado. Unas líneas más arriba, hace referencia a las multitudes eliotianas y cita también a Walt Whitman: «Nadie puede darse cuenta exacta de lo que es una multitud neoyorkina; es decir, lo sabía Walt Whitman, que buscaba en ella soledades». Aunque comparta con él su acento cósmico –«Nature without check with original energy»– creo que en este punto Lorca lleva a cabo una lectura interesada de Whitman. Si en Baudelaire se fragua una estética de la muchedumbre, en el Whitman de *Leaves of Grass* (1855) se descubre un principio moral y político: su entusiasmo de raíz romántico-nacionalista le lleva a ver la multitud como fuente de reconocimiento e invitación al amor. Sumergido en ella, se pueden estrechar lazos fraternales con los que comparten unos mismos derechos y deberes, más allá de la clase social:

> A call in the midst of the crowd,
> My own voice, orotund sweeping and final.
>
> Come my children,
> Come my boys and girls, my women, household and intimates,
> Now the performer launches his nerve, he has pass'd his prelude on
> the reeds within.
> [...]
> This is the city and I am one of the citizens,
> Whatever interests the rest interests me, politics, wars, markets,
> newspapers, schools,
> The mayor and councils, banks, tariffs, steamships, factories,
> stocks, stores, real estate and personal estate (2002, 66-67).

Tampoco en lo tocante a las multitudes la relación que traba Lorca con sus destinatarios, en tanto que sujeto epistolar, concuerda con la voz lírica que se manifiesta en *Poeta en Nueva York*. A Melchor Fernández Almagro le escribe en carta fechada el 30 de noviembre de 1929 que la inmensidad de la megalópolis se ajusta siempre a la medida humana, y a Carlos Morla Lynch le confiesa que Nueva York es una ciudad «de alegría insospechada» (1997, 653)[16]. Pese a que en otra de sus cartas dice haber presenciado el *crack* neoyorkino del 29 con sangre fría, sí es perceptible ahora el baudelairiano magnetismo de la multitud. Poco tienen que ver las imágenes autoriales que construyen el poeta y el cronista: «Yo estuve más de siete horas entre la muchedumbre en los momentos del gran pánico financiero. No me podía retirar de allí. Los hombres gritaban y discutían como fieras y las mujeres lloraban en todas partes» (1997, 661).

En «Paisaje...» la *ivresse* no es una metáfora del entusiasmo dionisíaco[17] como sucede en el texto de Baudelaire: «Esta mirada que tiembla desnuda por el alcohol / y despide barcos increíbles / por las anémonas de los muelles». Entiendo que si el alcohol hace temblar la mirada y la desnuda es porque es visto como principio desinhibidor que anula la máscara social. El bebedor se descubre en toda su verdad y esa desnudez implica vulnerabilidad frente al otro. Recordemos el final de «1910 (Intermedio)», donde la apariencia y la mentira están asociadas al vestido: «Hay un dolor de huecos por el aire sin gente / y en mis ojos criaturas vestidas ¡sin desnudo!» (p. 512). No es ni el canto anacreóntico ni la absenta verde que calentaba la imaginación de Verlaine o de Darío, poetas húmedos. Tampoco la *thristy muse* de Bukowski, Lowry, Faulkner o Dylan Thomas. El alcohol lleva aparejada la lucidez y no el olvido; de la ingesta etílica brota una conciencia de acabamiento y muerte. Sus vapores son vapores de despedida, ante la que no existe ninguna esperanza de renacimiento: «Me defiendo con esta mirada / que mana de las ondas *por donde el alba no se atreve*». ¿De quién habría de defenderse? Seguramente de la multitud borracha, ciega de instintos, para quien el alcohol es solo un agente embrutecedor que aletarga y produce

16. En una misiva anterior escrita todavía a bordo del *Olympic* le confía también a Morla Lynch su indecisión y su tristeza, lo que le hace replantearse la conveniencia de su viaje. Este episodio de enajenación frente al espejo, donde la identidad fluctúa, sí es comparable a los versos de «Paisaje...»: «Me miro en el espejo del estrecho camarote y no me reconozco. Parezco otro Federico...» (1997, 614). La relación entre los poetas hispanos y la ciudad de Nueva York, que no voy a desarrollar aquí, ha sido tratada ampliamente por Dionisio Cañas (1994) y por Darío Villanueva (2008), entre otros.

17. Ese entusiasmo sí es palmario en «Son de negros en Cuba»: «Brisa y alcohol en las ruedas, / iré a Santiago» (p. 573).

un vómito fisiológico, lejos de las implicaciones existenciales que tiene ese concepto para el sujeto lírico. Si bien los comentaristas han captado su sentido general, creo que se han comprendido mal los versos 41-42 –«y la gente buscaba las farmacias / donde el amargo trópico se fija»– porque no se ha tenido en cuenta el contexto histórico. Trataré de aclararlo.

Cuando Lorca llegó a Nueva York aún estaba en vigor la Ley Seca, que se mantuvo hasta 1933, y que prohibía la elaboración, venta, transporte, importación y exportación de bebidas alcohólicas (Lerner 2007). No estaba prohibida, sin embargo, ni la posesión ni el consumo. La campaña antialcohólica, que prosperó en la «Eighteenth Amendment» a la Constitución y en el «Volstead Act», fue promovida por grupos metodistas, baptistas y presbiterianos a través de una campaña disfrazada de razones pedagógicas y sanitarias aparentemente progresistas. Tuvo efectos perniciosos a la larga, pues favoreció la corrupción policial y el contrabando, negocio que le generaba a la mafia pingües beneficios. Al mismo tiempo, proliferaron los garitos ilegales (*speakeasies*) donde se dispensaba alcohol de forma encubierta, por lo que la consumición se convirtió en un gesto de desafío y de estatus social. La ley encontró gran resistencia en Nueva York, a la que los representantes de la Anti-Saloon League llamaban «Satan's Seat». De ello da testimonio el propio Lorca en una carta a su familia:

> Porque, claro está, New York es hoy, por causa de la prohibición, el sitio en donde se bebe más del mundo. Hay infinidad de industrias dedicadas al alcohol y a envenenar a la gente, porque hacen vinos de madera y de sustancias químicas que dejan ciegas a las gentes o les corroe el riñón. ¡Oh horror! Claro está que esta es una imposición de la odiosa iglesia metodista, muchísimo peor que los jesuitas españoles en la fase histórica actual. Porque el estado entero de New York no ha sido nunca seco, sino húmedo, y con esta solo consiguen hacer de la bebida limpia y corriente un nuevo paraíso artificial, anhelado por todo el mundo, y el número de borrachos en mucho mayor que antes. Claro es que yo no bebo nada como no me cerciore de que es bueno, y desde luego a las casas que yo voy que dan bebida son casas distinguidas y ofrecen excelentes cosas de calidad (1997, 673-674)[18].

18. Al poeta le queman los recuerdos en medio del silencio y de la inmensidad de los bosques de Eden Mills. Le escribe a Ángel del Río: «Cuando pienso que puedo *beber* en la casa donde vives me pongo muy alegre» (1997). Por Ian Gibson (1987, 20) sabemos, además, que Lorca compartía con su amigo Campbell Hackforth-Jones libaciones de ginebra de contrabando y que no era raro verlo en los *speakeasies* de la ciudad.

Dadas las circunstancias que acabo de comentar, ¿cómo es posible que la gente se emborrachara en Coney Island? Lo cierto es que la ley permitía que en cada casa pudiese fabricar ciertas cantidades de vino y, por otro lado, se podía adquirir whisky con receta médica. Entiendo, por tanto, que las farmacias del verso 41 hacen referencia al *drugstore*, donde se podía conseguir alcohol. El «amargo trópico» nos lleva a la muerte a través de la antonomasia y la polisemia de *cáncer*.

No obstante, es en los versos anteriores donde reside la médula de «Paisaje...». Desde una óptica pragmática, el sujeto lírico declara su identidad con el creador del poema y explicita por tanto la forma misma de su enunciación como poética, con lo que se crea un efecto autobiográfico que persigue la empatía del lector (Luján 2005, 183 y ss.). A solas con su voz dentro de la muchedumbre, el poeta se singulariza por medio de un grito de horror y reivindica así su individualidad: «Yo, poeta sin brazos». La ausencia de brazos convierte al poeta en vulnerable, en un diminuto ser invertebrado en medio de la masa. La tara física emblematiza la desolación interior y la imposibilidad del abrazo, del amor, que se expresa de nuevo a través de imágenes del martirio. *Amoris vulnus* que corona el cuerpo de dolor y lo convierte en topografía grotesca. El poeta ahora es un monstruo, otro *freak* de barraca, inmundo payaso de las bofetadas. En el momento en que Lorca llega a Nueva York y es testigo del *crack* él soporta también una grieta irrestañable que conocemos por sus biógrafos: la ruptura con el escultor Emilio Aladrén, el distanciamiento de Dalí, la certeza de que su *Romancero gitano* no había sido comprendido como debiera. El «caballo efusivo» –en alguno de sus dibujos aparece precisamente una silueta equina con cara de felino– representa los instintos, un deseo capaz de suspender el tiempo, que es *musgo*, signo inequívoco de la ruina y de la muerte. Con el mismo sentido de desvalimiento aparece en «Cancioncilla del niño que no nació», una de sus *Suites:* «Sin brazos, ¿cómo empujo / la puerta de la Luz? (p. 282). El cuerpo desmembrado constituye, además, un tópico dentro del surrealismo pictórico y sus aledaños: Dalí, De Chirico, Man Ray, Óscar Domínguez, Max Ernst y Jean Cocteau (pienso en el personaje de su filme vanguardista de 1930, *Le sang d'un poète*).

Los últimos versos del poema preludian el regreso de la multitud, que se agolpa en el embarcadero. ¿Hacia dónde va la barca con el poeta sin brazos? ¿Cruza acaso la laguna Estigia que separa un infierno de otro infierno? Se trata de un final más bien anticlimático, en el que se introducen entidades románticas como la luna y el ladrido de los perros, y que conecta no solo con la atmósfera tétrica de «Paisaje con dos tumbas y un perro asirio», sino con una de las crónicas viajeras de *Impresiones y paisajes*, en la que presenta al animal como psicopompo o heraldo infernal:

> La luna caía de lleno en la estancia. Al acostarme sentí la trágica impresión de ser un prisionero en aquella mortecina soledad...
> A poco los perros comenzaron sus ladridos y lamentaciones patéticas. Tenían algo sus voces de profético en el silencio. Clamaban dolorosamente, quizá contra su forma y su vida. Eran los aullidos masas espesas que hacían temblar a la horrible emoción del miedo, sonidos que les salían de lo más hondo de su alma, monólogos de actores de una tragedia formidable, que solo siente la luna que pasea entre estrellas su luz femenina y romántica. [...] Caos simbólicos de una vida de pensamiento... Hay algo ultrafuneral que nos llena de pavor en el aullido del perro. No sabemos qué clase de emoción nos invade, solo comprendemos que hay algo en el sonido que no es dicho por el animal, solo pensamos que en las modulaciones musicalmente espantosas que encierra se esconde un espíritu sobrenatural... (*PE*, 89)[19].

IV. Coda: ¿escritura automática *versus* poesía emética?

En una carta dirigida a su familia con fecha de 22 de enero de 1930, Lorca se refería con las siguientes palabras a los poemas que estaba escribiendo: «Es una cosa intensísima, tan intensa que no entenderán y provocará discusiones y escándalo» (1997, 667). Sobre cuestiones de poética y recepción volverá a insistir al comienzo de su conferencia-recital, poniendo de relieve la necesidad del duende para captar el sentido profundo de su poesía:

> Porque la calidad de la poesía de un poeta no se puede apreciar nunca a la primera lectura, y más esta clase de poemas que voy a leer que, por estar llenos de hechos poéticos exclusivamente dentro de una lógica lírica y trabados tupidamente sobre el sentimiento humano, y la arquitectura del poema, no son aptos para ser comprendidos rápidamente sin la ayuda cordial del duende (García Lorca 1981, 306).

19. Esta atmósfera recuerda un fragmento del canto primero de *Les chants de Moldoror*, de Lautréamont: «Au clair de la lune, près de la mer, dans les endroits isolés de la campagne, l'on voit, plongé dans d'amères réflexions, toutes les choses revêtir des formes jaunes, indécises, fantastiques [...]. Alors, les chiens, rendus furieux, brisent leurs chaînes, s'échappent des fermes lointaines; ils courent dans la campagne, çà et là, en proie à la folie. [...] Un jour, avec des yeux vitreux, ma mère me dit: Lorsque tu seras dans ton lit, que tu entendras les aboiements des chiens dans la campagne, cache-toi dans ta couverture, ne tourne pas en dérision ce qu'ils font: ils ont soif insatiable de l'infini, comme toi, comme moi, comme le reste des humains, à la figure pâle et longue. Même, je te permets de te mettre devant la fenêtre pour contempler ce spectacle, qui est assez sublime» (1973, 26-27).

Era por tanto muy consciente del cambio de rumbo que su libro aún en elaboración representaba con respecto a *Romancero gitano*. La escritura, asentada sobre una base irracionalista, se adentra en la imagen visionaria y en la simbolización, renunciando a módulos narrativos, poniendo en primer plano el «yo» poético. Sin embargo, todo ello se cumple a través de un extraordinario dominio de la forma, de la arquitectura del poema a la que aludía en su conferencia-recital. «Paisaje...» resulta paradigmático, ya que el lector actualiza campos semánticos y asociativos que dotan de coherencia al texto, cuyos engarces cohesivos son también explícitos. Del mismo modo, esta voluntad se manifiesta en la vertiente pragmática, ya que el sujeto lírico se presenta como *poeta*, consciente de su enunciación. Si nos detenemos en la métrica llegamos a conclusiones similares. Las numerosas figuras de repetición estructuran rítmicamente el verso libre, en el que afloran endecasílabos, ya sean como versos simples o como hemistiquios de versos compuestos. Tampoco pasan inadvertidas las series de decasílabos insertas en la tercera estrofa y el gusto por el hemistiquio octosilábico. Agréguese a todo esto la rica textura fonoestilística y el cuidado de aspectos visuales, como se observa en la decantación de los dos últimos versos del poema, cuya longitud en relación con los anteriores iconiza la aparición de la luna en lo alto del cielo, metaforizada como el izamiento de una bandera. Imposible concertar un texto así con cualquier programa surrealista de «automatisme psychique», si nos atenemos a la conocidísima definición del manifiesto de André Breton, o si comparamos *Poeta en Nueva York* con libros surrealistas canónicos como *Les champs magnétiques* (1920), por lo que me parece sin fundamento la opinión del hispanista Vittorio Bodini (1971, 72), que calificó de surrealista en sentido estricto el poemario. Una postura más certera me parece la de Derek Harris (1998, 114) al poner de manifiesto la conjunción de surrealismo y expresionismo, si bien habría que compensar este juicio con la notable influencia del gongorismo, como demostró Miguel García-Posada (1981). Salvando ciertas adherencias surrealistas en los temas y en la imaginería, soy partidario de situar *Poeta en Nueva York* dentro de la tradición expresionista (Sager 2004, Villanueva 2008). No veo en él una poética de lo lúdico que, heredada de Dadá, resulta axial en el surrealismo[20], y sí un sustrato ético profundo dentro de la temática de la ciudad deshumanizadora. A mi juicio, la angustia y la muerte adquieren en el expresionismo una dimensión *abyecta* en el sentido que Julia Kristeva (1980) otorga a este

20. Por esta misma razón, más cercanas al surrealismo me parecen los poemas en prosa que Lorca publicó poco antes de su partida a Nueva York. Me refiero, por ejemplo, a «Degollación del Bautista» (pp. 503-505) y, sobre todo, a «La gallina. Cuento para niños tontos» (pp. 505-507).

© Ediciones Universidad de Salamanca

término: lo abyecto hace referencia a imágenes de transgresión porque introduce lo ambiguo, lo que no respeta ni las barreras ni la reglas. Así, el excremento[21] y el vómito, que pertenecen a lo interior pero que amenazan con su repugnante exterioridad, atacan los límites que fijan la individualidad del cuerpo. Ese fondo abyecto, unido al desgarro y la deformación, es lo que permite unir un poema como «Paisaje...» con los de Heym y Lichtenstein, con óleos y dibujos de Otto Dix y de Grosz [Fig. 5], con películas como *El gabinete del Doctor Caligari* (1921) o *Metrópolis* (1926).

«Paisaje...» también puede leerse como un ejemplo de existencialismo *avant la lettre*. La ligazón del vómito con la angustia recuerda, de hecho, las disquisiciones de Antoine Roquentin, el protagonista de *La nausée* (1938) de Sartre, para quien la existencia carece de necesidad, es pura contingencia, por lo que el mundo adquiere una apariencia mórbida y monstruosa. El filósofo francés desarrolla la misma idea en un pasaje de su ensayo *L'être et le néant* (1943), que merece la pena citarse por su interés:

> Una náusea discreta e incoercible revela perpetuamente mi cuerpo a mi conciencia: puede ocurrir que busquemos lo agradable o el dolor físico para librarnos de ella, pero, desde que el dolor o el agrado son existidos por la conciencia, manifiestan a su vez su facticidad y su contingencia, y se develan sobre fondo de náusea. Lejos de tener que comprender este término de *náusea* como una metáfora tomada de nuestros malestares fisiológicos, es, muy al contrario, el fundamento sobre el cual se producen todas las náuseas concretas y empíricas (náuseas ante la carne pútrida, la sangre fresca, los excrementos, etc.) que nos conducen al vómito (2006, 466-467)[22].

21. La escena de retrete de *L'âge d'or* y los calzoncillos manchados de Dalí en *Le jeu lugubre* (1929), cuyo vínculo ha señalado Román Gubern (1999, 405), debería completarse ahora con los versos lorquianos, que adquieren una poderosa modulación crítica en su «Grito hacia Roma (desde la torre del Crysler Building)»: «la muchedumbre de martillo, de violín o de nube, / [...] ha de gritar con la cabeza llena de excremento».

22. Antes que Sartre, en una entrada fechada el 2 de noviembre de 1933, Fernando Pessoa, un oscuro transeúnte de la Rua dos Douradores proclive al heterónimo, describe así su *desassossego:* «Hay amarguras íntimas que no sabemos distinguir, por lo que contienen de sutil e infiltrado, si son del alma o del cuerpo, si son el malestar de estar sintiendo la futilidad de la vída, o si son la mala disposición que procede de algún abismo orgánico: estómago, hígado o cerebro. ¡Cuántas veces se me nubla la conciencia vulgar de mí mismo, con un sedimento torvo de estancamiento inquieto! Cuántas veces me duele existir, con una náusea hasta tal punto confusa que no sé distinguir si es tedio o si es el anuncio de un vómito! Cuántas veces...» (1989, 181).

© Ediciones Universidad de Salamanca

Fig. 5. George Grosz, *Früh um 5 Uhr!* (1921). Litografía, 37,8 x 27,5 cm.

El poeta sin brazos no puede empuñar la pluma. Me pregunto: ¿escribe entonces a golpe de vómito? Este se transforma en imagen autorreflexiva de la propia escritura. No hay automatismo (movimiento sin principio ni fin), sino reacción ácida, defensa orgánica, meditada respuesta del cuerpo ante la enfermedad del alma: soledades, injusticia social y certidumbre de la muerte. El poema se proyecta también violentamente, con espasmos proféticos, con un sentido que se abre y centrifuga debido a la densidad de los símbolos, que se ofrece muchas veces al dorso, de manera no frontal, con zonas de vibración convulsa. Como el vómito.

Durante su viaje por Argentina en 1933 para promover la puesta en escena de sus obras dramáticas y dar un ciclo de conferencias, Lorca conoce

a Pablo Neruda y a Oliverio Girondo, que había saludado con entusiasmo al ultraísmo y había traducido a Rimbaud. Girondo acaba de publicar *El espantapájaros*. La amistad que surge entre ellos hace que Lorca le dedique la primera versión de «Paisaje...». Así pues, la «Invitación al vómito» del argentino, incluida en *Persuasión de los días* (Losada, 1942), puede leerse como un homenaje a su amigo asesinado:

Cúbrete el rostro
y llora.
Vomita.
¡Sí!
Vomita,
largos trozos de vidrio,
amargos alfileres,
turbios gritos de espanto,
vocablos carcomidos;
sobre este purulento desborde de inocencia,
ante esta nauseabunda iniquidad sin cauce,
y esta castrada y fétida sumisión cultivada
en flatulentos caldos de terror y de ayuno.

Cúbrete el rostro
y llora...
pero no te contengas.
Vomita.
¡Sí!
Vomita,
ante esta paranoica estupidez macabra,
sobre este delirante cretinismo estentóreo
y esta senil orgía de egoísmo prostático:
lacios coágulos de asco,
macerada impotencia,
rancios jugos de hastío,
trozos de amarga espera...
horas entrecortadas por relinchos de angustia (1968, 313-314).

El poema de Girondo constituye una apelación universal a favor de la dignidad humana, un grito catártico contra todas las formas del horror, la desesperanza y la iniquidad. El vómito, como en Lorca, es el hilo conductor expresionista de esa violenta sacudida moral, un acto purgativo y, a la vez, un arma de defensa, como se hace patente en el *Apocalipsis*: «Ojalá fueras frío o caliente; mas porque eres tibio y no eres caliente ni frío, estoy para vomitarte de mi boca» (3: 16).

BIBLIOGRAFÍA

BAJTIN, Mijail, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, 1965, trad. Julio Forcat y César Conroy, Madrid, Alianza Universidad, 1999.

BAUDELAIRE, Charles, *Oeuvres Complètes*, Ruff, Marcel A. (ed.), París, Seuil, 1968.

BAUDRILLARD, Jean, *Las estrategias fatales*, trad. Joaquín Jordá, Barcelona, Anagrama, 2000 (6.ª ed.).

BODINI, Vittorio, *Poetas surrealistas españoles,* 1963, trad. Carlos Manzano, Barcelona, Tusquets, 1971 (2.ª ed.).

BRETON, André, *Manifeste du Surréalisme: Poisson soluble*, en *Oeuvres Complètes*, Bonnet, Marguerite (ed.), París, Gallimard, 1992-1999, 3 vols.

BUÑUEL, Luis, *Obra literaria*, Sánchez Vidal, Agustín (ed.), Zaragoza, Ediciones de El Heraldo de Aragón, 1982.

CANETTI, Elias, *Masa y poder*, 1960, trad. Horst Vogel, Barcelona, 1994 (6.ª ed.).

CANO BALLESTA, Juan, *Literatura y tecnología. Las letras españolas ante la revolución industrial (1890-1940)*, Valencia, Pre-Textos, 1999.

CAÑAS, Dionisio, *El poeta y la ciudad. Nueva York y los escritores hispanos*, Madrid, Cátedra, 1994.

CASTRO, Elena, *La subversión del espacio poético en el surrealismo español*, Madrid, Visor, 2008.

DUCASSE, Isidore (Comte de Lautréamont), *Oeuvres Complètes. Les Chants de Maldoror. Lettres. Poésies I et II*, Juin, Hubert (ed.), Paris, Gallimard, 1973.

DURAND, Gilbert, *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, trad. Mauro Armiño, Madrid, Taurus, 1981.

ECO, Umberto, *Los límites de la interpretación*, trad. Helena Lozano, Barcelona, Lumen, 1992.

FREUD, Sigmund, *Obras completas*, trad. Luis López-Ballesteros y de Torres, Madrid, Biblioteca Nueva, 1981 (4.ª ed.), 3 vols.

GARCÍA LORCA, Federico, *Poeta en Nueva York. Tierra y Luna*, ed. crítica Eutimio MARTÍN, Barcelona, Ariel, 1981, pp. 305-317.

— *Dibujos*, proyecto y catalogación Mario Hernández, Madrid, Ministerio de Cultura, 1986.

— *Viaje a la luna (guión cinematográfico)*, Monegal, Antonio (ed.), Valencia, Pre-Textos, 1994.

— *Obras Completas I. Poesía* [P], García-Posada, Miguel (ed.), Barcelona, Círculo de Lectores, Galaxia Gutenberg, 1996.

— *Obras completas IV. Primeros escritos* [PE], García-Posada, Miguel (ed.), Barcelona, Círculo de Lectores, Galaxia Gutenberg, 1997.

— *Epistolario completo*, Maurer, Christopher y Anderson, Andrew A. (eds.), Madrid, Cátedra, 1997.

GARCÍA-POSADA, Miguel, *Lorca: interpretación de Poeta en Nueva York*, Madrid, Akal/ Universitaria, 1981.

GIBSON, Ian, *Federico García Lorca*, Barcelona, Grijalbo, 1985-1987, 2 vols.
GIRONDO, Oliverio, *Obras Completas*, Buenos Aires, Losada, 1968.
GOYA, Francisco de, *Caprichos, desastres, tauromaquia, disparates*, Madrid, Fundación Juan March, 2002 (11.ª ed.).
GROSZ, George, *Berlin-New York*, ed. Peter-Klaus Schuster, Berlín, Nationalgalerie, 1995.
GUBERN, Román, *Proyector de luna. La generación del 27 y el cine,* Barcelona, Anagrama, 1999.
HARRIS, Derek, *Metal Butterflies and Poisonous Lights: The Language of Surrealism in Lorca, Alberti, Cernuda and Aleixandre*, Anstruther, La Sirena, 1998.
HIPÓCRATES, *Tratados hipocráticos*, I, trad. y notas M.ª D. Lara Nava, C. García Gual, J. A. López Férez y B. Cabellos Álvarez, Madrid, Gredos, 1990.
HOMERO, *La Ilíada*, trad. Antonio López Eire, Madrid, Cátedra, 1995.
ILIE, Paul, *Los surrealistas españoles*, trad. Juan Carlos Curutchet, Madrid, Taurus, 1972.
KASSON, John F., *Amusing the million: Coney Island at the turn of the century*, New York, Hill & Wang, 1995.
KAYSER, Wolfgang, *Lo grotesco. Su configuración en pintura y literatura*, 1957, trad. Ilse M. de Brugger, Buenos Aires, Nova, 1964.
KRISTEVA, Julia, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, París, Seuil, 1980.
LAPOW, Harry, *Coney Island Beach People*, New York, Dover Publications, 1978.
LERNER, Michel A., *Dry Manhattan. Prohibition in New York City*, London, Harvard University Press, 2007.
LUJÁN ATIENZA, Ángel Luis, *Pragmática del discurso lírico*, Madrid, Arco/Libros, 2005.
MARTÍ, José, «Coney Island», 1881, en *Obras completas*, ed. crítica Pedro Pablo Rodríguez, La Habana, Centro de Estudios Martinianos, 2000, pp. 133-138, vol. 9.
MARTÍNEZ FERRER, Héctor, «Federico García Lorca: *Paisaje de la multitud que vomita*», en *Ultraísmo, creacionismo, surrealismo. Análisis textual*, Málaga, Universidad de Málaga, 1999, pp. 129-163.
MENARINI, Piero, «La danza de la muerte en *Poeta en Nueva York*», *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, 10-11 (1992), pp. 147-163.
MILLÁN, María Clementa, «Introducción» a Federico García Lorca, *Poeta en Nueva York*, Madrid, Cátedra, 1988.
MILTON, John, *The Poetical Works of John Milton*, Darbishire, Helen (ed.), Oxford, Clarendon Press, 1967, 2 vols.
MODEL, Lisette, *Lisette Model,* Madrid, Fundación Mapfre, 2009.
MORRIS, C. Brian, «Fat Body, Thin Soul: Lorca's Landscape of Coney Island», en Havard, Robert G. (ed.), *Lorca, poet and playwright: essays in honour of J. M. Aguirre*, New York, University of Wales Press, 1992, pp. 49-70.
— *La acogedora oscuridad. El cine y los escritores españoles (1920-1936)*, trad. Fuencisla Escribano, Córdoba, Filmoteca de Andalucía, 1993.
— *El surrealismo y España (1920-1936)*, 1972, trad. Fuencisla Escribano, Madrid, Espasa-Calpe, 2000.

PESSOA, Fernando, *Libro del desasosiego*, trad. Ángel Crespo, Barcelona, Círculo de Lectores, 1989.

SAGER, Laura, «Poetry of German Expressionism and the Spanish Avant-garde: Recontextualizing Lorca's *Poeta en Nueva York*», *Revista de Estudios Hispánicos*, XXXVIII, 3 (2004), pp. 425-447.

SÁNCHEZ VIDAL, Agustín, *Buñuel, Lorca, Dalí: el enigma sin fin*, Barcelona, Planeta, 1996.

SARTRE, Jean-Paul, *La náusea* [1938], trad. Aurora Bernárdez, Buenos Aires, Losada, 2006.

— *El ser y la Nada. Ensayo de ontología y fenomenología* [1943], trad. Juan Valmar, Buenos Aires, Losada, 2006.

STANTON, Jeffrey (1997), «Coney Island-Freaks». Edición digital: <http://www.westland.net/coneyisland/articles/freaks.htm>. [31 de enero de 2010].

VIDAL, Hernán, «"Paisaje de la multitud que vomita", poema de ruptura de la visión mítica en García Lorca», *Romance Notes*, 10 (1969), pp. 226-232.

VILLANUEVA, Darío, *Imágenes de la ciudad. Poesía y cine, de Whitman a Lorca*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2008.

VV. AA., *From Van Eyck to Bruegel: early Netherlandish painting in The Metropolitan Museum of Art,* New York, The Metropolitan Museum of Art, 1999.

WEEGEE [Arthur Fellig], *Weegee's New York: colección Michèle & Michel Auer*, Madrid, Fundación Telefónica, 2009.

WHITMAN, Walt, *Leaves of Grass and other Writings*, Moon, Michael (ed.), New York, W. W. Norton, 2002.