

"Poeta en Nueva York" o el moderno sueño prometelco

Autor(en): **Abril, Juan Carlos**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas**

Band (Jahr): **58 (2011)**

Heft 3: **Fascículo español. Federico García Lorca, 75 años después**

PDF erstellt am: **29.06.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-271916>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Poeta en Nueva York o el moderno sueño prometeico

En *Poeta en Nueva York*, de Federico García Lorca, llaman la atención dos mitologías nítidamente expresadas y representadas, la cristiana y la grecolatina. «La aurora»¹ es uno de los textos más importantes del poemario y presenta una simbología y mitología cristiana evidente, como demuestra el análisis exacto y la esclarecedora hermenéutica de Luis García Montero². Por ejemplo, dirá de los versos «La luz es sepultada por cadenas y ruidos / en impúdico reto de ciencia sin raíces», que la luz del amanecer se asocia al «[...] símbolo definitivo, la luz de Dios o de la Razón, el eje de la revelación o de la sociedad moderna que maduró con la mentalidad ilustrada, [y que] se presenta encadenado, sin música, sin raíz, envuelto en ruidos»³. Su lectura según la mitología cristiana es bastante explicativa y explícita, desde las «cuatro columnas de cieno» identificadas con los cuatro apóstoles o evangelios, hasta el momento en que «La aurora llega y nadie la recibe en su boca», como una extensión de la comunión con Dios. La cercanía de la tradición católica de Lorca y toda su imaginería no sólo están presentes aquí sino en el conjunto de toda su obra.

La vertiginosa corriente de imágenes del poema nos provoca un sentimiento negativo, desolado, porque la lógica de su escritura se basa en el envenenamiento sucesivo de los símbolos más característicos de la esperanza. García Lorca convoca a la religión cristiana y al humanismo moderno para destacar la perversión íntima de sus metáforas. La historia no puede ser narrada como un camino que se dirige hacia la salvación personal o hacia la felicidad pública. Los emblemas más sobrecargados de ilusión, el mundo simbólico más repetido, las grandes palabras, están condenadas a desembocar en un *naufragio de sangre*⁴.

¹ F. García Lorca, *Poeta en Nueva York*, Edición de María Clementa Millán, Madrid, Cátedra, 3ª ed., 1989, p. 161. Esta será la edición que seguiremos en todas nuestras citas.

² Ver L. García Montero, *Los dueños del vacío. La conciencia poética, entre la identidad y los vínculos*, Barcelona, Tusquets, 2006, pp. 113 y ss.

³ *Ibid.*, p. 117.

⁴ *Ibid.*, p. 114.

Insistiremos en algunos de estos aspectos y procesos, primero porque nunca podrán entenderse de manera excluyente, pero, segundo, porque reforzarán nuestro análisis, que tiene como base la perspectiva de la mitología grecolatina y, más aún, un sedimento antropológico que nos parece conclusivo. En *Poeta en Nueva York*, la mitología grecolatina —lo adelantamos ya para que esté presente a lo largo de toda nuestra lectura—, aunque es menos abundante que la cristiana, aparece con dioses como Apolo y Saturno («Tu infancia en Menton»), o Júpiter y Diana («Fábula y rueda de los tres amigos»), con sus interesantes simbologías aplicadas a cada texto. Pero debemos tener muy en cuenta «La aurora» ya que es un poema clave de todo *Poeta en Nueva York*. Por eso lo reproducimos ahora:

LA AURORA

La aurora de Nueva York tiene
cuatro columnas de cieno
y un huracán de negras palomas
que chapotean las aguas podridas.
La aurora de Nueva York gime
por las inmensas escaleras
buscando entre las aristas
nardos de angustia dibujada.
La aurora llega y nadie la recibe en su boca
porque allí no hay mañana ni esperanza posible:
A veces las monedas en enjambres furiosos
taladran y devoran abandonados niños.
Los primeros que salen comprenden con sus huesos
que no habrá paraíso ni amores deshojados:
saben que van al cieno de números y leyes,
a los juegos sin arte, a sudores sin fruto.
La luz es sepultada por cadenas y ruidos
en impúdico reto de ciencia sin raíces.
Por los barrios hay gentes que vacilan insomnes
como recién salidas de un naufragio de sangre⁵.

Hay que aclarar que nuestro rastreo textual nos pone frente a algunos aspectos decisivos del mito de Prometeo, el cual intentaremos desarrollar al hilo de algunos fragmentos y poemas, con sus derivaciones críticas y

⁵ F. García Lorca, *Poeta en Nueva York*, *op. cit.*, p. 161.

semióticas. Son muchas las direcciones que se ponen en juego, por la amplia significación del mito, y hasta donde nosotros sabemos no ha sido aplicado por nadie al sentido global de *Poeta en Nueva York*, y en concreto al poema «La aurora», ya que en el fondo lo que late en este libro es una fortísima pulsión antropológica, un carácter agonal de supervivencia frente a las estructuras opresoras de la modernidad. Modernidad que, por otra parte, había sido buscada ansiosamente por los escritores españoles del primer tercio de siglo XX, debido al histórico atraso cultural y económico español, como demuestra, entre otros, Antonio Jiménez Millán:

A este respecto, diremos que la vanguardia artística en España responde a la necesidad histórica de incorporación a las directrices de la cultura europea, atendiendo de forma inmediata a las categorías derivadas de la noción de «modernidad». A partir de aquí encuentra la vanguardia española sus propios fundamentos legitimadores y su articulación de base [...] ⁶.

Poeta en Nueva York se reconoce como un libro de carácter totalizador que plantea la problemática del progreso, del hombre frente a la angustia de los tiempos modernos: sociedad mecanizada que alardea de muchos adelantos tecnológicos pero que se estrella con la ausencia de progreso moral, una sociedad productivista y consumista de capitalismo salvaje donde la moneda de cambio es la injusticia social, donde el hombre no existe y se reduce a números, cifras, datos, donde el hombre se disuelve en la colectividad, y, en último plano, también podríamos reseñar la nostalgia de la tierra andaluza donde esas contradicciones no existían (no olvidemos que Granada era una pequeña ciudad de provincias de algo más de cien mil habitantes y Nueva York tenía seis millones). Además de estas críticas y denuncias sociales evidentes, en este poemario se puede encontrar abierto el conflicto de la identidad, que se observa en la «Fábula y rueda de los tres amigos» (y que corre paralelo a *El público*, obra teatral escrita de manera simultánea a *Poeta en Nueva York*, y complemento ineludible de éste). Según Marta Magdalena Ferreyra,

La problemática de la identidad posee una correspondencia ineludible con la problemática social; de este modo la carencia, la orfandad, lo incompleto conforman aspectos centrales (junto con la marginalidad y la devastación del medio

⁶ Ver A. Jiménez Millán, *Promesa y desolación. El compromiso en los escritores de la Generación del 27*, Granada, Universidad, 2001, p. 11.

natural) que focaliza la «mirada» del sujeto y desde los cuales se construye el *conflicto del yo*. La construcción de la identidad, en este caso, se relaciona con la alienación, cuya causa es la destrucción de las pautas naturales de convivencia [...]⁷.

Sí, Nueva York no es sólo una enorme ciudad sino que representa a la ciudad por antonomasia, lo que en la Antigüedad representaba Roma, y de hecho el «Grito hacia Roma (Desde la torre del Chrysler Building)» está muy conectado con esa representación icónica de la urbe. Es el lugar de los grandes conflictos —recordemos el *Unreal City* de T. S. Eliot en *The Waste Land* (1922)—, un monstruo de múltiples tentáculos, el caos de las muchedumbres que vomitan y orinan, de las masas alienadas y alienantes donde el individuo no puede respirar y se siente asfixiado. Así, los títulos y subtítulos de los poemas de *Poeta en Nueva York* son muy elocuentes (algunos de los que aparecen son: Harlem, Coney Island, Battery Place, Riverside Drive, Hudson, Brooklyn Bridge, etc.) ya que nos hacen notar que no hay ningún hueco, callejón, plaza o rincón en ella que se escape a esa desolación, y de hecho el poeta va configurando una localización topográfica exhaustiva de la ciudad en la que no se cansará de remarcar todos los signos negativos de que dispone su competencia lingüística y cultural. El poeta contemporáneo es un curioso *flâneur* que va recorriendo sin una dirección premeditada la ciudad, adentrándose en los lugares más insospechados y a veces poco recomendables. No olvidemos que en algún boceto inicial de la obra el autor pretendió titular sus poemas neoyorkinos como *La ciudad*, a la que definía sintomáticamente como «sufrimiento»⁸. De hecho el libro no es sino una «interpretación poética de Nueva York»⁹, en palabras de su autor, y para ello acude a los

⁷ M. M. Ferreyra, «Federico García Lorca: *Poeta en Nueva York*, entre los callejones del progreso (una aproximación a la construcción del sujeto poético)», *Letras de Deusto*, 84, 29, 1999 (julio-septiembre), p. 208. La misma autora reafirmó estas opiniones en otro artículo donde elaboraba todo lo relacionado con la ciudad, las muchedumbres, el progreso, la civilización... *Vid.* «Lorca y los senderos de la gran ciudad: entre el desasosiego y la denuncia (una aproximación a *Poeta en Nueva York*)», *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica*, 25, 2000, pp. 247-254. Destaca en boca de G. Simmel que «la controversia más profunda de la vida moderna es [...] la resistencia del individuo a ser absorbido por la tecnología. La creciente ciudad industrial se constituye, entonces, en un vertiginoso tránsito hacia un progreso que parece no encontrar su medida justa.», *ibid.*, p. 248.

⁸ Ver la «Introducción» de M. C. Millán a *Poeta en Nueva York*, *op. cit.*, y en concreto la parte titulada «La ciudad», pp. 71-78, donde se registran varias intervenciones y entrevistas a García Lorca en la prensa y en revistas literarias a su regreso a España.

⁹ *Ibid.*, p. 71.

mecanismos estilísticos propios de la vanguardia más radical, tales como el lenguaje y las técnicas del surrealismo y el expresionismo, y un imaginario rompedor. Estas características estilísticas han sido suficientemente bien señaladas por la crítica, y no vamos a abundar en ello¹⁰.

Sea como fuere este libro es un resumen de los conflictos de la modernidad, en sentido amplio, o dicho de otro modo, viene a explicar las contradicciones de su tiempo, y esto es lo que le ha valido estar considerado como un paradigma de nuestra época. Portador, por tanto, de precisas claves definitorias, *Poeta en Nueva York* se ha consagrado por la crítica literaria no sólo por ser un prototipo expresivo sino por representar un ejemplo cultural de vasta índole. Tal y como ocurre con los grandes hitos y obras de la humanidad, «no hay interrupción entre los argumentos significativos de las antiguas mitologías y la disposición que adoptan los relatos culturales modernos»¹¹. Obviamente nosotros no creemos que existan unos universales etéreos o esenciales contruidos *causa sui*, sino que responden a patrones culturales amplios, arquetipos e imágenes ya establecidas o estables en ciertos imaginarios ideológicos y culturales, capaces de dar cuenta de determinados comportamientos humanos¹². Esos patrones se han creado empíricamente pero de modo hipotético. Responden a estructuras que se han ido heredando y modificando —rectificando— a lo largo de la historia de las culturas. Además, y como prevención nuestra, cuando Gilbert Durand afirma la universalidad y eternidad de algunas de estas vigencias lo entendemos con la cautela, aunque no dejemos de tener como punto de referencia que los análisis de Durand se pusieron en funcionamiento y tomaron cuerpo con el objetivo de contrarrestar el excesivo formalismo en el que el estructuralismo había desembocado.

Por tanto, con arreglo a estos planteamientos genéricos basados en la mitocrítica vamos a intentar desgranar nuestra lectura de «La aurora», pero también de otros fragmentos de *Poeta en Nueva York*, completándola con otras aportaciones críticas, en especial la que hemos citado de Luis García

¹⁰ Por ejemplo se puede ver el excelente libro de A. Soria Olmedo, *Fábula de fuentes. Tradición y vida literaria en Federico García Lorca*, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2004, p. 154.

¹¹ Ver G. Durand, *De la mitocrítica al mitoanálisis. Figuras míticas y aspectos de la obra*, Introducción, traducción y notas de A. Verjat, Barcelona-Iztapalapa, Anthropos-Universidad Autónoma Metropolitana, 1993, p. 11.

¹² *Ibid.*, p. 11.

Montero, que nos sirve de lanzadera y a la que remitimos en primera instancia. Queremos realizar un enfoque original, siempre en la medida de nuestras posibilidades y hasta donde hemos investigado en bases de datos y repertorios bibliográficos especializados, pues todavía no se han relacionado los diferentes aspectos que aquí ponemos de relieve, y por ello nos hemos animado a desarrollarlos. No podemos olvidar que el propio título de *Poeta en Nueva York* responde a una *contradictio in terminis*. García Lorca, por el grupo poético al que pertenecía y por su propia trayectoria, sabía que ser poeta consistía en un juego de contrastes entre tradición y vanguardia, en un poner frente al espejo de la tradición a la vanguardia, y en ese sentido no puede ajustarse más lo que aquí representa la voz humana del poeta frente a la naturaleza inhumana de la ciudad. Es el poeta, claro, pero también es el andaluz e incluso granadino, quien va a Nueva York, el García Lorca que ha creado todos sus mitos andalucistas¹³ y que ahora choca con la urbe cuando la ve con «aquellos ojos» de entonces. También lo ha destacado Marta Magdalena Ferreyra:

El conflicto producido en la experiencia urbana tiene como epicentro la colisión entre la cultura campesina de un Lorca profundamente español —marcada por la tradición étnica, el sentimiento de pertenencia y el mundo de los afectos— y las pautas de una gran ciudad —bastión de la civilización occidental y del imperio capitalista—¹⁴.

Además, recordemos que no serán fechas cualesquiera las que acogerán su estancia allá, sino las históricas y trágicas de crack bursátil de otoño de 1929. Recordemos que

Lorca llega a Nueva York el 26 de junio de 1929, instalándose en la Universidad de Columbia. Allí permanece hasta su salida al campo de Vermont en agosto de

¹³ L. García Montero ha explicado en «La tormenta secreta de lo bello», *Los dueños del vacío. La conciencia poética, entre la identidad y los vínculos*, *op. cit.*, pp. 25 y ss., la operación por la que Lorca, que en sus primeros poemas escribía sobre Castilla, pues era el tema de moda del regeneracionismo de la época, va desplazándose hacia Andalucía de manera deliberada y nada natural, desmitificando el concepto de identidad esencial y argumentándolo como construcción histórica y, en este caso, como construcción literaria. Nada más lejos de la crítica tradicional que ve en los gustos andaluces lorquianos una extensión natural de sus sentimientos. De hecho, cuando a Lorca no le interese escribir sobre lo andaluz —otra cosa distinta será su mirada, que le acompañará siempre— podrá cambiar de registro, dada su versatilidad.

¹⁴ M. M. Ferreyra, «Federico García Lorca: *Poeta en Nueva York*, entre los callejones del progreso (una aproximación a la construcción del sujeto poético)», *op. cit.*, p. 210.

ese año, y a las montañas de Catskill, a finales de este mes o principios de septiembre. Vuelve a la ciudad en otoño, donde estará hasta su viaje a Cuba, iniciado el 7 de marzo de 1930, para desembarcar en Cádiz a principios de julio de este mismo año¹⁵.

Por lo demás, son de sobra conocidas las condiciones socioeconómicas de ese «Panorama ciego de Nueva York» que se encuentra a su llegada, justo al borde del colapso de aquel tristemente célebre jueves negro. En medio de aquella vorágine humana que se ve violentada por el crack, *Poeta en Nueva York* se alza como una crítica humana explícita a la sociedad moderna, una denuncia —un grito en clave vanguardista— de los sueños fracasados de la Ilustración y del progreso. El progreso, entendido en sentido holístico y ético, ha fracasado, ya que prometió la felicidad pública, es decir la justicia para todos, y sin embargo hemos desembocado en una injusticia tras otra. Este párrafo es concluyente:

Poeta en Nueva York es, indudablemente, una obra crítica de la modernidad; corporiza una conciencia que, desde la escritura poética, observa la naturaleza humana con insobornable ojo. Es Lorca, materializado en las voces de sus poemas, quien «denuncia»: «No es el infierno, es la calle / No es la muerte. Es la tienda de frutas»¹⁶.

«La aurora» de Nueva York es el vivo ejemplo de ese fracaso «porque allí no hay mañana ni esperanza posible». Si indagamos más en el concepto de progreso, para establecer cómo y dónde ha operado ese fracaso, es evidente que desde la óptica tecnológica los adelantos, los avances científicos, las revoluciones industriales, etc., han supuesto una confianza positiva del hombre en la *techné*, pero desde el punto de vista moral, suponen una falla más evidente aún. No hay unidad entre ética y moral, pues la ética ha quedado reducida a ilustrar manuales de filosofía contemporánea, y la moral a un residuo de las costumbres humanas más reprobables y criticables. La modernidad y la Ilustración lo habían prometido, *La riqueza de las naciones* (1776)¹⁷, de Adam Smith, lo había asegurado

¹⁵ M. C. Millán, *op. cit.*, p. 63n.

¹⁶ M. M. Ferreyra, «Federico García Lorca: *Poeta en Nueva York*, entre los callejones del progreso (una aproximación a la construcción del sujeto poético)», *op. cit.*, p. 213. La cita de los versos pertenece al poema «Nueva York (Oficina y denuncia)», *op. cit.*, p. 205 [Nota en el original].

¹⁷ *La riqueza de las naciones* o *The Wealth of Nations* está considerado como el primer libro moderno de economía. Una economía que, hasta Jürgen Habermas, quien la modela en *Conocimiento e interés* (1968) como ciencia social y humana y, por tanto, variable, se consideraba ciencia exacta.

incluso, y poco después los románticos denunciaron la herida que supone la no correspondencia entre moral y tecnología. Desde el París metropolitano de Baudelaire —la capital del mundo entonces— y de los simbolistas se ahondó literaria y vitalmente en esa quiebra, que llega hasta nuestros días posmodernos. Obviamente la modernidad se concibe como un fracaso práctico, no teórico, ya que siempre se puede repensar su configuración y estructuras, pero esa es otra cuestión que ahora no podemos abordar.

No obstante, nos interesa profundizar en el concepto clásico de *techné*, su relación con el mito de Prometeo y la modernidad. Luis García Montero ha comparado a Federico García Lorca y Rafael Alberti con Ícaro, mito que también presenta una moral sobre la tecnología mal usada y aplicada, cuando los sueños son inalcanzables. Luis García Montero aplica sus análisis a la poesía contemporánea, con las siguientes palabras:

El vuelo truncado de Ícaro ha servido con frecuencia para encarnar el itinerario de la poesía europea contemporánea. Intento ambicioso y fracaso de alcanzar la plenitud, deseo heroico de elevarse por encima de las propias posibilidades, Ícaro servía fácilmente para ejemplificar una palabra poética marcada por la insatisfacción, por la búsqueda perpetua, por el empeño de romper y sobreponerse a las limitaciones de la realidad¹⁸.

En este punto, la diferencia entre Ícaro y Prometeo puede consistir en que mientras que Ícaro pretende llegar al paraíso de manera individual, Prometeo se arroga el carácter divino de benefactor de la humanidad, siendo dos empresas opuestas en su finalidad, dos usos divergentes de la *techné*. Ya se sabe que los grandes mitos de la humanidad, de cualquier cultura (muchas veces unos se solapan a otros, pues representan lo mismo en diferentes espacios y coyunturas), vienen a simbolizar cuestiones antropológicas válidas para muchas situaciones, si no universales, pues nosotros no aceptamos los universales, sí al menos desde su raíz más material y concreta posible. Las derivaciones de este concepto y palabra, *techné*, son muchas, y en cualquier diccionario podrán encontrarse. Sin entrar en todos los detalles del mito, que es muy complejo, como es bien conocido Prometeo robó el fuego para entregárselo a los hombres, lo cual es una

¹⁸ Ver L. García Montero, *La palabra de Ícaro. Estudios literarios sobre García Lorca y Alberti*, Granada, Universidad, 1996, p. 9.

alegoría de la entrega de una de las primeras *techné* del hombre, para calentarse, cocinar alimentos, forjar los metales, etc. Dicho sea de paso, la iconografía de Prometeo portando el fuego a la humanidad es realmente rica, su significación emocionante.

Pero el mito no acaba ahí, ya que los dioses no perdonarán este robo y le impondrán un castigo también conocido: Prometeo cometió *hýbris* por su orgullo, exceso de confianza en sí mismo e insolencia, falta de moderación. A través de la *hýbris* se ponen de relieve los límites, y Prometeo los sobrepasó todos al mirar de igual a igual a los dioses —él era un titán, no un dios olímpico— y le castigaron. La concepción de la *hýbris* como falta determina la moral griega como una moral de la medida, moderación y sobriedad, obedeciendo al proverbio *pan metron*, que significa literalmente «la medida en todas las cosas», «nunca demasiado» o «siempre bastante». El hombre debe seguir siendo consciente de su lugar en el universo, es decir, consciente a la vez de su posición social en una sociedad jerarquizada y de su mortalidad ante los inmortales dioses. Son muchos los casos de *hýbris* en la Antigüedad, y en la mitología griega Prometeo es uno más. Este sería un resumen de lo que significaba cometer *hýbris* entonces, y nos gustaría trasladar cómo se ha cometido ahora en la contemporaneidad, como un concepto, claro está, radicalmente desacralizado, precisamente al usar mal la *techné*. Por eso el mito de Prometeo nos sirve como paradigma. Afortunadamente ya no existen dioses que castiguen, pero en eso consiste nuestro análisis, ya que habría que saber interpretar que aquellos dioses eran una alegoría pensada para trasladar los límites a las cosas y situaciones. Cualquier concepto trascendente posee una base material que lo explica, es más, de hecho ha servido de motor para las elucubraciones posteriores. En concreto nos estamos refiriendo a la noción de progreso, a sus límites y a dónde se encuentra la saciedad de la avaricia y acumulación capitalista, y vamos a intentar desarrollar este mito aún más. El crack bursátil no pudo ser sino el «castigo» no divino sino humano, de la avaricia de unos pocos, la híbrida maldición sobre un sistema inmoral que nunca se conforma con las ganancias, pidiendo siempre más.

En *Poeta en Nueva York* hay una particular visión de una sociedad fracasada, de la modernidad fracasada y la angustia, el sufrimiento y la desesperación: «Los primeros que salen comprenden con sus huesos / que no habrá paraíso ni amores deshojados». Los que salen a la calle no van al paraíso ni a un lugar idílico o bucólico, sino al infierno. La realidad

inhumana de la modernidad es aplastante: «saben que van al cieno de números y leyes, / a los juegos sin arte, a sudores sin fruto»: un mundo de explotación en el que el hombre no cuenta a la hora de vivir con su trabajo, realizándose en ese trabajo, sino que es una cifra que sólo se pretende aumentar, o que en el mejor de los casos se prescinde de ella cuando se quiere mejorar (lo vemos hoy día con las deslocalizaciones de las fábricas, que se ponen y se quitan de los mapas como fichas, sin tener en cuenta las terribles consecuencias humanas que acarrearán). Los «juegos sin arte» son la conclusión de un ludismo que ha perdido sentido de la realidad, o dicho de otro modo, de un arte que sólo vive para su recreo, en una toma de partido estético frente a la realidad. Los «sudores sin fruto» son un vivo ejemplo de la explotación más vil, y aunque ya no se den en Occidente las condiciones infrahumanas que se daban en las fábricas del siglo XIX o principios del XX, no podemos olvidar la situación actual y aberrante de otros muchos lugares de la tierra, sin dejar de lado que en cualquier parte del mundo sigamos sin encontrar una correspondencia entre el trabajo desempeñado y la ganancia. La plusvalía sigue creando capital para los más ricos, para los propietarios detentadores de los medios de producción.

Todo este discurso social y comprometido de *Poeta en Nueva York* es altamente visible en «La aurora». Pero hay más: recordemos que en el poema «Ciudad sin sueño (Nocturno del Brooklyn Bridge)» no sólo se alude a que «No duerme nadie»¹⁹ en una ciudad que vive las veinticuatro horas del día, que siempre tiene todo en marcha, negocios encendidos, todo en continuo movimiento (aunque éste no conduzca a nada positivo o ningún sitio que valga la pena), sino también a que ya no hay sueños, esto es, ilusiones, en una ciudad que nos castra, anula, neutraliza. A través de diferentes imágenes que se van repitiendo en el libro, en vez de personas por las calles, se nos presenta una ciudad habitada por «criaturas vestidas ¡sin desnudo!»²⁰, como en «1910 (Intermedio)»; amigos enterrados o momificados, como en «Fábula y rueda de los tres amigos»; «un gentío de trajes sin cabeza», como en «El rey de Harlem»²¹; o una suerte de autómatas, fantasmagorías (recordemos los *hombres huecos* eliotianos),

¹⁹ F. García Lorca, *Poeta en Nueva York*, *op. cit.*, p. 151.

²⁰ *Ibid.*, pp. 112-3.

²¹ *Ibid.*, p. 161.

zombis o muertos vivientes como pueden ser esas «gentes que vacilan insomnes / como recién salidas de un naufragio de sangre»; y hay más.

Prometeo es todo esto último y significa —resume— esas tendencias que nos empujan a saber, porque no es lo mismo entender que saber. Saber, en sentido semiótico y greimasiano, es saber hacer. El mito de Prometeo nos empuja a saber, a hacer. En realidad no estamos sujetos a ningún límite, somos nosotros los que debemos determinarlo por nosotros mismos, por propia naturaleza y conocimiento, según nuestra libre voluntad... El límite se pone por sí solo. La humanidad permanece así indisolublemente ligada al mito, al haber recibido de él sus conocimientos y técnicas. El trágico Esquilo presentó la figura de Prometeo como la encarnación de la libertad humana enfrentada con orgullo al destino. Pero no olvidemos que Prometeo no era un hombre sino un titán, y que era inmortal. Mirar desde arriba de la inmortalidad a los hombres significa no tener nunca conciencia real de dónde se encuentra ningún límite moral, financiero o de la técnica, y por eso aunque en teoría se plantee como algo fácilmente discernible, en la práctica es imposible.

Por todo esto el mito de Prometeo se halla actualizado y adaptado a la contemporaneidad de *Poeta en Nueva York*, implícita y explícitamente desde la primera a la última línea del poemario, al describir «por los barrios» esas «gentes que vacilan insomnes», autómatas que son la imagen viva del engendro prometeico de la resistencia, de un progreso que se ha atorado en sus planteamientos y que crea monstruos, como el sueño de la razón goyesco. Vamos a intentar explicar más a propósito de todo esto, recordando primeramente que el subtítulo de la novela de Mary Shelley *Frankenstein* era *El moderno Prometeo*, precisamente porque ese texto clásico de ciencia ficción explora temas afines tales como la moral científica, el ansia de saber, la creación y destrucción de vida y la audacia de la humanidad en su relación con Dios, léase aquí divinidad o límite. Esas «gentes que vacilan insomnes» son parte de su familia, genealógicamente hablando²², y otra visión y versión complementaria del mito es la de Prometeo como el escultor de la humanidad, un titán que creó al hombre a partir de la arcilla.

²² Ver el fascinante libro de J. Alonso Burgos, *La familia del Dr. Frankenstein. Materiales para una historia del hombre artificial*, Alcalá la Real, Alcalá Grupo Editorial, 2007.

En cualquier caso, el moderno Prometeo no es castigado por los dioses, que ya no existen (lo hemos dicho), sino por su propia naturaleza errática y sin finalidad. En cierto sentido, el de Prometeo es otra elaboración del mito de la diferenciación entre la humanidad y la naturaleza, por el conocimiento y la técnica, y el castigo que ello conlleva. A partir de aquí tenemos sentadas las bases de nuestras conclusiones, y para reforzarlas nos gustaría resaltar otro aspecto que ha llamado mucho la atención en nuestra lectura, y es la presencia continua de imágenes, metáforas, y construcciones retóricas en las que se mezcla lo orgánico con lo inorgánico, lo inanimado con lo animado, lo vivo y lo inerte, desde los primeros versos del libro. En «Vuelta de paseo» el sujeto poético se encuentra

Asesinado por el cielo.
Entre las formas que van hacia la sierpe
y las formas que buscan el cristal²³

Tocado por lo irremediable, por el cielo, en la hibridez. O en «Norma y paraíso de los negros», cuando dice: «Con la ciencia del tronco y el rastro / llenan de nervios luminosos la arcilla»²⁴; o en la oda «El rey de Harlem», en la segunda estrofa del tercer fragmento dice:

Un viento sur de madera oblicuo en el negro fango,
escupe a las barcas rotas y se clava puntillas en los hombros.
Un viento sur lleva
colmillos, girasoles, alfabetos,
y una pila de Volta con avispas ahogadas²⁵.

Hemos desembocado de lleno en el autómatas, que es como hemos explicado la actualización y adaptación del mito de Prometeo²⁶. Para que

²³ *Op. cit.*, p. 111.

²⁴ *Ibid.*, p. 124. A propósito de estos versos podrían ampliarse nuestras consideraciones con la óptica de M. Lampis, «¿El hombre de barro se está volviendo listo? De la arcilla al silicio, breve reflexión sobre seres y enseres artificiales», *El genio maligno. Revista de Humanidades y ciencias sociales*, n. 6, marzo, 2010, pp. 1-16, ed. digital http://geniomaligno.tcomunica.net/pdf/materia_maquinas_elhombredebarro_lampis.pdf [16.04.2011]

²⁵ *Op. cit.*, p. 130.

²⁶ Estas palabras de P.J. Gyger son esclarecedoras: «Es cierto que la historia de los seres artificiales es antigua: es la historia de la influencia de la técnica en el mundo. Pero la temática de la criatura mecánica no levanta el vuelo realmente hasta la irrupción de las ideas filosóficas de los siglos XVII y XVIII (y los progresos científicos que las acompañaron)», en la «Introducción» a S. Bueno Gómez-Tejedor y M. Peirano, *El rival de Prometeo. Vidas de autómatas ilustres*, Madrid, Impedimenta, 2009, p. IX.

no nos quepa ninguna duda citamos más casos, como en «Poema doble del lago Eden»: «mientras mis ojos se quiebran en el viento / con el aluminio y las voces de los borrachos»²⁷; «Niña ahogada en el pozo (Granada y Newburg)», cuando comienza así: «Las estatuas sufren con los ojos [...]»²⁸; o «Amantes asesinados por una perdiz», donde rezan los siguientes versos: «¿Será posible que del pico de esa paloma cruelísima que tiene corazón de elefante salta la palidez lunar de aquel trasatlántico que se aleja?», o estos otros de la misma composición: «Eran dos mancebos desmayados / y una pierna de níquel»²⁹; y podríamos señalar más, como las operaciones de cirugía salvaje por la que se arrancan los ojos a los cocodrilos con una cuchara de palo (al inicio de «El rey de Harlem»³⁰), y otras fácilmente rastreables, pero no queremos extendernos. Dejamos así que el lector descubra por sí mismo estas curiosidades que nosotros interpretamos directamente relacionadas con el mito prometeico de la creación y el progreso que se vuelve contra el propio creador y civilización que los ha creado, y que tienen que ver con el mito de la vida eterna, del cuerpo humano que nunca muere y que se regenera como un hígado devorado que vuelve a crecer durante la noche. Muertos vivientes, gentes insomnes que vacilan, autómatas, personas que viven en la ciudad como máquinas, etc., todos pertenecen a la imaginería de una modernidad en cuanto que ésta se funda con alguna *techné* que la revela y rebela. Recordemos a María, el robot de la película expresionista de Fritz Lang, *Metrópolis* (1927), la cual simboliza una autómatas genesiaca, fundadora de los tiempos modernos de la industria e icono para esas muchedumbres urbanas oprimidas y revolucionarias. El error de esa modernidad será pensar que puede extenderse de manera ilimitada, volviéndose al cabo ese progreso contra sí misma. Ahora bien, habría que preguntarse qué clase de progreso es el que se pone límites, y si para que no haya límites, como

²⁷ *Op. cit.*, p. 166.

²⁸ *Ibid.*, p. 178.

²⁹ *Ibid.*, pp. 193 y 195 respectivamente.

³⁰ El mito de Prometeo se halla muy revitalizado hoy día con todo el asunto de la cirugía estética, ya que lo que se busca es la vida eterna, la eterna juventud. Pensar que el cuerpo puede aceptar y asimilar infinitas sesiones de cirugía, injertos de otros cuerpos, implantes artificiales, etc., que la ciencia puede intervenir todas las veces que caprichosamente se quiera en el cuerpo, y confiar hasta tal punto en la ciencia, y todo ese tipo de operaciones que están tan en boga, forma también parte del mito, ya que como bien hemos visto en televisión los famosos suelen aparecer en muchas ocasiones en fotos y apariciones públicas como monstruos, desfigurados, extremadamente retocados.

buen progreso que debe ser, hay que marcar pautas y reglas. Quién las marca sería la primera alarma que salta, y acto seguido el cómo. Desde luego este asunto sería interminable. Hasta qué punto flotaba en el ambiente toda esta imaginería, con todos esos detalles, no lo podemos precisar, pero sí es seguro que García Lorca, aficionado al cine y vanguardista de primera línea, era consciente de los procedimientos estéticos que empleaba. Con los casos y la explicación que hemos desarrollado creemos que hemos sentado las bases de una lectura de la modernidad, en sentido prometeico, de *Poeta en Nueva York*, aunque también estamos convencidos de que en ulteriores acercamientos profundizaremos en muchos aspectos aquí solamente esbozados.

JUAN CARLOS ABRIL
Universidad de Granada
jca@ugr.es