

## SACRIFICIO Y TRANSEXUALIDAD DEL VERBO (Una aproximación a *Poeta en Nueva York*)

*Sergio Mansilla Torres*

"Poeta" ...marca la quiebra definitiva larvada desde "Romancero", la "Oda al santísimo sacramento" y la "Oda a Salvador Dalí" de la poética populista, folklórica-mitologizante y simbolista con la que Lorca había sabido conjugar alguno de los motivos y mitemas más significativos de su ideolecto (el telurismo panteísta; el cuadro eglógico-pastoril y arcádico; el animismo de ciertas formas elementales trascendentalizadas, etc.) (Calviño Iglesias, 1986:519).

La noción de "quiebra definitiva" puede ser, sin embargo, equívoca. *Poeta en Nueva York* (en adelante PNY) efectivamente constituye un quiebre en relación con la obra anterior de Federico García Lorca en el sentido de que este poemario contiene la irrupción de un lenguaje vanguardista cargado de significaciones complejas e incluso enigmáticas. Pero en otro sentido, PNY es la continuación y profundización de algunos de los "motivos y mitemas" ya presentes en su obra anterior, no sólo en *Romancero* sino también en su juvenil *Libro de poemas*: el telurismo panteísta, la lectura y recreación invertida de lo eglógico-pastoril, el animismo de las fuerzas elementales, la muerte y el amor en sus dimensiones más vastas. Lo que ocurre es que tales motivos se desarrollan ahora en un contexto estético, histórico, social y físico nuevos; en un cruce estallante de la visión crítica de un espacio urbano babilónico, sumergido en una crisis de humanidad abismal, con la asunción de una poética que se articula desde la crisis apelando a recursos varios, propios del sistema estético vanguardista de representación (imágenes y metáforas visionarias, yuxtaposiciones aparentemente inconexas, verso libre, desarticulación de la racionalidad).

PNY es un libro complejo, testimonial, utópico; es un libro de un simbolismo profundamente polivalente que se construye desde la percepción de "la subjetividad infeliz y la conciencia desdichada" que se convierten en los resortes del onirismo, visionarismo y profetismo que atraviesan toda la escritura neoyorquina (cfr. Calviño Iglesias, 1986:519). Precisamente la infelicidad del yo se concretiza poéticamente en su relación con el no-yo, el espacio urbano de una megápolis concebida como espacio/tiempo de lo fúnebre que contiene, no obstante, elementos preciosos de vida cargados de utopía; relación que se expresa a través de una compleja imaginaria que remite a múltiples espacios/tiempos simbólicos de significación: lo sexual, lo social, lo poético, lo religioso, lo metafísico, lo

autobiográfico, etc.; todo esto trabado en una síntesis en la que cada elemento remite a otro y, a su vez, a sus opuestos en un constante proceso de transformaciones. Los sujetos líricos, tanto el yo de la enunciación como los sujetos referidos, asumen las formas más variadas, pero siempre en el marco de una oposición binaria básica: vida/muerte, que en otros niveles es amor/falta de amor o cielo/infierno o pasado paradisiaco/presente infernal.

Leer PNY desde su simbolismo religioso implica asumir que los poemas neoyorquinos pueden ser leídos en una triple dimensión bíblica; como lamentación (Jeremías), como reescritura de los evangelios (Mateo, Marcos, Lucas, Juan) y como revelación (Juan), dimensiones que se articulan en la identidad multívoca de un yo poeta-profeta-Dios-hombre que alude claramente a la figura de Jesucristo metamorfoseada en hombre, mujer, animal, poeta homosexual (Whitman), etc. Yo, que a veces se desdobra en sujeto enunciante de la proferición lírica y en sujeto referido u oblicuamente autorreferido en dicha proferición. Todo el poemario, con diversos grados de explicitación, contiene elementos religioso-cristianos que suelen vincularse a veces con la mitología griega (Apolo > Cristo > Saturno: lo demoníaco) como otra forma de metamorfosis. Los poemas de tema explícitamente religioso concentran la simbología religiosa que se halla dispersa en los demás poemas; en consecuencia, un estudio de tales textos nos puede arrojar luces sobre alguno o algunos de los sentidos posibles del libro<sup>1</sup>. En el presente trabajo examinaré principalmente el poema "Grito hacia Roma", "Iglesia abandonada", "Navidad en el Hudson", "Nacimiento de Cristo" y "Poema doble del Lago Edén" estableciendo las vinculaciones que existen entre ellos, y eventualmente, sus relaciones con otros textos no considerados en el análisis.

### **Una lectura de "Crucifixión".**

"Crucifixión" es un poema en el que se sintetizan algunas de las claves simbólicas más complejas y significativas que recorren la totalidad del PNY, a saber: el sacrificio con una ambigua connotación de utilidad/inutilidad; el amor igualmente ambiguo en sus connotaciones de fecundidad/esterilidad; redención/no redención, en un juego de mutua relativización; poder/ausencia de poder, dicotomía que se materializa en oposiciones diversas como margen y centro, víctimas y victimarios, sacrificados y sacrificadores, ricos y pobres; masculinidad/femineidad, diada que se desenvuelve siempre dentro de una oposición ambigua que se vincula con la esterilidad/fecundidad en sus diversas variantes. Todo esto, en el caso de "Crucifixión", está poéticamente elaborado como reescritura de los relatos bíblicos relativos a la crucifixión de Jesús; reescritura en la que se sintetizan alusiones bíblicas con símbolos lorquianos recurrentes: la luna, el

caballo, el viento, el fuego, los perros, la tarde, la vaca, la niña (o niños), el río, la tierra; elementos éstos que podemos encontrar dispersos por toda la obra lorquiana tanto en su poesía como en su teatro.

### CRUCIFIXION

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

*La sangre bajaba por los montes y los ángeles la buscaban,  
pero los cálices eran de viento y al fin llenaban los zapatos.  
Cojos perros fumaban sus pipas y un dolor de cuero caliente  
ponía grises los labios redondos de los que vomitaban en las esquinas.  
Y llegaban largos alaridos por el Sur de la noche seca.  
Era que la luna quemaba con sus bujías el falo de los caballos  
Un sastre especialista en púrpura  
había encerrado a las tres santas mujeres  
y les enseñaba una calavera por los vidrios de la ventana.  
Los tres niños en el arrabal rodeaban a un camello blanco  
que lloraba asustado porque al alba  
tenía que pasar sin remedio por el ojo de una aguja.  
¡Oh cruz! ¡Oh clavos! ¡Oh espina!  
¡Oh espina clavada en el hueso hasta que se oxidan los planetas!  
Como nadie volvía la cabeza, el cielo pudo desnudarse.  
Entonces se oyó la gran voz y los fariseos dijeron:  
Esa maldita vaca tiene las tetas llenas de leche.*

*La muchedumbre cerraba las puertas  
y la lluvia bajaba por las calles decidida a mojar el corazón  
mientras la tarde se puso turbia de latidos y leñadores  
y la oscura ciudad agonizaba bajo el martillo de los carpinteros.*

*Esa maldita vaca  
 tiene las tetas llenas de perdigones,  
 dijeron los fariseos azules.  
 Pero la sangre mojó sus pies y los espíritus inmundos  
 estrellaban ampollas de laguna sobre las paredes del templo.  
 Se supo el momento preciso de la salvación de nuestra vida  
 porque la luna lavó con agua  
 las quemaduras de los caballos  
 y no la niña viva que callaron en la arena.  
 Entonces salieron los ríos cantando sus canciones  
 y las ranas encendieron sus lumbres en la doble orilla del río.  
 Esa maldita vaca, maldita, maldita, maldita,  
 no nos dejará dormir, dijeron los fariseos,  
 y se alejaron a sus casas por el tumulto de la calle  
 dando empujones a los borrachos y escupiendo la sal de los sacrificios  
 mientras la sangre los seguía con un balido de cordero.  
 Fue entonces  
 y la tierra despertó arrojando temblorosos ríos de polilla.*

En el poema se superponen varios planos de significación complementarios entre sí. Está la sexualidad varonil representada mediante la imagen de los caballos, sexualidad que presenta evidentes connotaciones de quiebre, de destrucción, de irrealización por efecto de un agente femenino que aparece como destructor de la virilidad: "la luna que quemaba con sus bujías el falo de los caballos". El poema se inaugura precisamente con una referencia a la luna, cuyas connotaciones de muerte y misterio personificadas en la figura de una mujer lúbrica son de sobra conocidas de *Romancero gitano* con lo cual el sujeto lírico nos sitúa en el ámbito de los símbolos elementales que denotan la percepción del enigma del ser existiendo para la vida y la muerte al mismo tiempo. "Por fin" pudo detenerse la luna "por la curva blanquísima de los caballos"; la expresión "por fin" nos remite a la finalización de una acción previa de suyo larga que se desea que termine cuanto antes. La luna ha dejado de quemar el sexo de los caballos y se ha detenido en la redondez blanquísima (ancas > nalgas) de los caballos. Notemos que el color blanco,

blanquísimo en este caso, tradicionalmente se interpreta como expresión simbólica de muerte y pureza extraordinaria a la vez. El ataúd de los niños muertos se pinta de blanco para representar su carácter angelical, no pecador aún. La alusión al color blanquísimo de los caballos se vincula, por cierto, con la alusión al niño muerto que aparece en el tercer verso<sup>2</sup>.

La luna ha detenido su trabajo destructivo porque ya ha logrado su propósito: destruir, herir, sacrificar, en suma, a su víctima en un rito bárbaro de amor. Recordemos el "Romance de la luna luna" donde el niño es sacrificado por la "diosa" blanca de la muerte que le muestra sus pechos lúbricos, pechos cuya leche es leche mortal. Aquí ha muerto un niño judío que simultáneamente se multiplica metamorfoseándose en la figura de los caballos con el falo quemado, en Jesucristo (hombre judío) crucificado de cuya herida en el pecho escapa "un rayo de luz violenta", en la "oscura ciudad" agonizando bajo el martillo de los carpinteros (duplicación de la crucifixión), en la vaca sacrificada por los hipócritas fariseos. Es decir, en este poema, como en todo el poemario neoyorquino, García Lorca utiliza el recurso de multiplicar y metamorfosear los elementos simbólicos en diversas figuras, disímiles entre sí pero complementarias a la vez, cuya acumulación produce el efecto de una visión en abismo; una especie de cubismo poético que obliga al lector a mirar el mundo referido (y por extensión su propio mundo) no como una sucesión fenoménica espacio-temporal lógica, ordenada, según estamos acostumbrados a percibir estas dimensiones; sino como una entidad donde simultáneamente se superponen el pasado, el presente y el futuro; lo animal y lo humano en un mismo nivel ontológico ante el misterio elemental de la vida y la muerte; lo oscuro y lo claro; el amor y el odio; lo corporal y espiritual; vida y muerte, en suma; un mundo donde las causas y los efectos operan en diferentes dimensiones al mismo tiempo, porque todo está conectado: lo metafísico con lo físico, el misterio con la cotidianeidad, el sacrificio de Cristo con el sacrificio de la vaca, el amor divino con el amor sexual<sup>3</sup>.

De la herida mana sangre y luz. Sangre y agua dice el texto bíblico con la que Cristo redime el género humano de sus pecados. En el poema, la herida de que se habla en el verso 2 remite a la herida de Jesús provocada por el lanzazo de un soldado romano cuando éste estaba ya muerto en la cruz; pero igualmente hace alusión a la herida de la circuncisión en el pene del niño, órgano de donde manará el "agua sexual" que engendrará vida. Por otra parte, herida abierta sangrante metafóricamente se relaciona con sexo femenino en menstruación o inmediatamente después de dar a luz cuya sangre, especialmente en este segundo caso, tiene una evidente connotación vital: la sangre se pierde, muere; pero queda el hijo vivo. La sangre se "transforma" en leche que mamará el recién nacido para vivir. Recordemos que Jesucristo es el Hijo del Hombre, a la vez que Hijo de Dios, y, al

parecer, García Lorca trabaja con esta dualidad que es también unicidad: Dios-niño judío circunciso mamando de la vaca-madre la leche que los fariseos desprecian; hombre-Dios muriendo en la cruz en un sacrificio tal vez estéril por efecto de la luna que quema falos. La posible esterilidad del sacrificio de Cristo es también la esterilidad sexual del hombre con el sexo "quemado" que es también la esterilidad de una urbe sumergida en la "noche seca" llena de gente que "vomita en las esquinas" ("Paisaje de la multitud que vomita"). El vómito es la inversión de la eyaculación sexual; una degeneración del manar de la sangre-leche desde la herida: se expulsa una sustancia que huele a descomposición, a muerte, en contra de la sangre y el agua y la luz y la leche (y el semen) que son vida, que sirven para lavar los pecados.

"La sangre bajaba por los montes" sugiere una imagen cósmica en consonancia con la idea cristiana de la omnipotencia de Dios, la cual, sin embargo, aparecerá en el poema perturbadoramente relativizada; una suerte de amor mendicante en las calles de una ciudad infernal llena de gente: borrachos, fariseos, "especialistas en púrpura", moribundos cuyos alaridos "por el Sur de la noche seca" recuerdan el "Eli, Eli ¿lema sbactani?" de Jesús (Mateo, 27, 46). Pero la sangre no llegó a los ángeles, no a los cálices "que eran de viento", sino a los zapatos. La sangre ha caído a la tierra donde la pisan los hombres, y tanta es la sangre que los zapatos se llenan de ella; es más, hay incluso especialistas en sangre ("púrpura") como el sastre aquel del verso 10 especializado en hacer ropas rojas, color que alude naturalmente a la sangre y, por extensión, a la crucifixión y que recuerda el desnudo rojo de *El público*, también de evidentes connotaciones cristológicas. Sangre, leche, agua constituyen formulaciones poéticas de un mismo referente vital positivo: la vida en su sentido más íntimo y pleno. Los fariseos arremeten contra la vaca que "tiene las tetas llenas de leche", es decir, contra Cristo de cuyo pecho mana sangre y agua. "Vaca" alude a un animal sacrificial cuya naturaleza femenina nos remite a su vez a la mujer; pero no a cualquier mujer, sino a la mujer madre que amamanta a su hijo.

El poeta construye un símbolo muy complejo en la figura de la vaca, pues representa en un sentido más literal a todos los animales que diariamente se sacrifican para alimentar a millones de bocas neoyorquinas, pero en otro sentido más connotativo representa el animal que da vida y que mantiene la vida. En "Crucifixión" la vaca adquiere múltiples connotaciones, puesto que sobre la base de los sentidos antes señalados, García Lorca convierte la vaca en un símbolo plural que alude a la mujer madre en general y, en particular, a la madre cristiana por excelencia: María, madre de Dios. Pero por otro lado, la vaca es también el propio Cristo (niño y hombre) sacrificado en la cruz cuya herida en el pecho es una versión masculinizada de las tetas de la vaca manando leche<sup>4</sup>; vaca que, a la vez, es

cordero dispuesto al sacrificio, es decir, es también el cordero en el sentido cristológico. Por eso, cuando los fariseos se alejan a sus casas les sigue la sangre-leche-agua con balidos de cordero. La vaca también se conecta con la figura de la luna cuando ésta lava "con agua/las quemaduras de los caballos"; es el momento en que sabemos de "la salvación de nuestra vida". Esto es posible, precisamente, por el carácter polivalente que tiene en la poesía lorquiana la figura de la luna; además de su dimensión de "mujer fatal" tiene una dimensión positiva de iluminar en la oscuridad, de ser la luz en medio de la noche, idea muy próxima a la noción de luz salvadora en el contexto cristiano.

En todo esto, tal vez, lo que más llama la atención es el juego de transformaciones sexuales con que se expresa el sacrificio de la crucifixión. El acto de crucificar a Cristo es el acto de crucificar a un hombre que es, a la vez, Dios. Crucificar significa clavar a alguien en una cruz, y la palabra clavar ("¡Oh clavos!, ¡Oh espinas!") tiene evidentes connotaciones sexuales de violación; violación que en este caso se realiza contra un hombre que en el acto de ser violado (clavado) es visto como mujer, es decir, queda anulada su virilidad (falo quemado). En este nivel de lectura, Cristo es un caballo herido-muerto por la luna. Es importante notar que, justamente los versos iniciales se refieren al efecto destructivo de una femineidad perversa sobre una masculinidad aparentemente indefensa. La figura masculina de Cristo se transforma en camello, en vaca, en ciudad, en cielo desnudo, en luna, en caballos, en cordero. Por su parte, la luna en su dimensión destructora se transforma en sastre, en fariseos, en carpinteros que "clavan" la ciudad, en tierra que arroja temblorosos ríos de polillas. La alternancia femenino/masculino lleva a pensar que en el poema subyace la idea de que todo en uno u otro sentido posee una naturaleza sexualmente inestable al punto que el propio Dios es masculino y femenino a un tiempo, una forma de decir que no es ni masculino ni femenino, pero que puede asumir uno u otro rol, indistintamente.

En muchas religiones politeistas antiguas, generalmente la noción de sacrificio estaba asociada con la muerte de animales o personas como una manera de aplacar las iras de los dioses y/o alimentar dioses sanguinarios (v.g. Huitzilopochtli o Moloch). Para el cristianismo, en cambio, la noción de sacrificio es entendida esencialmente como un acto de entrega amorosa y/o de agradecimiento supremo a Dios. Mas, todo sacrificio contiene sufrimiento; pero en el caso de la concepción cristiana del mundo este sufrimiento es un acto voluntario y desinteresado en el sentido de que el sacrificado busca el beneficio (salvación) de otros y no el suyo propio. Por cierto, la crucifixión de Jesucristo constituye, desde la perspectiva cristiana, el acto supremo de amor y sacrificio en aras de la salvación de una humanidad degradada por el pecado, por lo que precisamente necesita de la salvación. Las consideraciones teológicas al respecto son de suyo complejas y

escapan largamente a los objetivos del presente trabajo. En todo caso, lo cierto es que en el poema en cuestión, García Lorca otorga connotaciones especialísimas al sacrificio de la crucifixión, algunas de las cuales ya he comentado más arriba.

Subyace en "Crucifixión" la idea de que el sacrificio de Cristo ha sido en vano. La degradación, el pecado del hombre campean libres por Nueva York, la nueva Babilonia del siglo XX, donde seres incompletos o defectuosos ("cojos perros") dominan el escenario de un espacio definido por la muerte, por lo esperpéntico. Las "tres santas mujeres" habían sido (léase han sido) encerradas por el sastre "especialista en púrpura!" y les enseñaba una calavera por los vidrios de la ventana". Las tres santas mujeres son María, madre de Dios; María, hermana de la madre de Cristo y esposa de Cleofás y María Magdalena, quienes presenciaron la crucifixión y muerte de Cristo (Juan, 19,25-26). En la versión lorquiana sólo pudieron ver una calavera a través de los vidrios, calavera que representa la muerte, sin duda, pero que también remite al Gólgota (que significa calavera) donde fue crucificado Jesús. Por otro lado, el forzado voyeurismo macabro de las tres Marías también se vincula con los escaparates y la comercialización de Nueva York, cuya dinámica destructora se vuelve signo de lo infernal (v.g. "Nueva York, (oficina y denuncia)"). Notemos que el poema está en pasado, recurso que Lorca utiliza para acercarlo al relato bíblico como si el poema fuese igualmente un relato. Y, justamente, el poema contiene un embrión narrativo mínimo que va desde el momento en que por fin la luna se detiene "por la curva blanquísima de los caballos" hasta cuando la tierra se despierta "arrojando temblorosos ríos de polilla". De por medio hay una serie de hechos; por ejemplo, el encierro de las tres santas mujeres, el llanto del camello blanco rodeado de niños, el desnudamiento del cielo, etc. Precisamente, el camello, animal que el propio Jesús utiliza como ejemplo para explicar e ilustrar la idea de que los ricos si no se desprenden de sus riquezas, cosa en extremo difícilísimo a juzgar por la reacción del rico interpelado por Jesús, nunca entrarán en el reino de los cielos (Lucas, 18,25). Aquí el camello blanco (puro, inmaculado) tendrá que pasar por el ojo de la aguja. Si entendemos literalmente la figura, tendremos que concluir que el camello no podrá nunca pasar por el ojo de una aguja a no ser muerto y fragmentado. La idea de la fragmentación de Cristo aparece en "Nacimiento de Cristo" ("El Cristo de barro se ha partido los dedos"), idea que también se sugiere en "Crucifixión" a través de las múltiples metamorfosis de la racionalidad del lenguaje poético. Al parecer todo el esfuerzo redentor se estrella contra la indiferencia ("nadie volvía la cabeza", "la muchedumbre cerraba las puertas"), contra la arrogancia de los "fariseos azules", contra la bestialidad de los borrachos, contra Nueva York misma como capital de la Bestia apocalíptica. Hasta la tierra misma vomita su ponzoña en un acto final de antirredención: "y la tierra despertó arrojando temblorosos ríos de polilla"<sup>5</sup>.



Con todo, el sacrificio no es totalmente en vano. Los niños-criaturas a quienes García Lorca estimaba entrañablemente- en el arrabal, es decir los niños de la marginalidad, pueden ver el sufrimiento del camello blanco; los "espíritus inmundos" estrellan "ampollas de lagunas sobre las paredes del templo" en un acto de hipocresía que los denuncia como falsarios: ellos arrojan agua, pero es un agua de ampolla que sugiere enfermedad, tumor maligno; no es el agua-leche de las tetas de la vaca. También la luna lava "con agua/ las quemaduras de los caballos" en un acto de reparación bautismal; los fríos salen "cantando sus canciones", signo que remite a la belleza de la muerte (frío); las ranas encienden "sus lumbres en la doble orilla del frío". Los niños y las ranas, seres minúsculos, marginales, ellos son quienes pueden percibir la grandeza del sacrificio del amor y encender luces en el río Hudson "que se emborracha con aceite", que es, por cierto, el río de Manrique también. "Fue entonces / y la tierra despertó arrojando temblorosos ríos de polillas". Más allá de esos ríos destructores, queda el hecho de que "fue entonces": el ser en sí que es simplemente, sin predicado, como quería Parménides, indestructible en definitiva. Es el ser-siendo-Dios-hombre eternamente, no a pesar de los fariseos sino justamente porque existen los fariseos; porque existe Nueva York, esa urbe donde "La aurora llega y nadie la recibe en su boca/ porque allí no hay mañana ni esperanza posible" ("Aurora"). Tal vez no hay esperanza; pero el amor está ahí precisamente por eso, kamikase de sí mismo.

### **Sobre lenguajes, sacrificios y anatemas**

María Clementa Millán asegura que "el eje esencial de estas creaciones (*Poeta en Nueva York*) no es la ciudad neoyorquina, sino la interioridad de su protagonista poético" (1986:79). La afirmación es válida con tal de que no le otorguemos un sentido excluyente, o sea, admitir que efectivamente el eje esencial es la interioridad del yo no significa que la exterioridad, en particular la ciudad de Nueva York, no tengan también una relevancia esencial en la configuración del libro. No es posible concebir la interioridad sin su contrapartida la exterioridad. La conciencia, como lo han demostrado convincentemente los fenomenólogos, es siempre intencional: conciencia de algo, aún cuando ese algo no sea sino la propia conciencia mirándose a sí misma. La interioridad del yo se configura en relación dialéctica con el no-yo. La conciencia poética del yo de PNY se autoexplora en una incursión a las zonas más profundas del ser donde se anula el realismo, donde la percepción y el pensamiento lógico discursivo dan paso al pensamiento simbólico imaginario que hace estallar los límites de la expresión convencional y se instala en el terreno predilecto de la imaginación: la libertad, que en poesía se traduce en una libertad expresiva cuyo signo más evidente en la poesía moderna es la unión de elementos

aparentemente dispares, desconectados, provenientes de diferentes campos semánticos y ontológicos en un mismo sintagma nivelándolos en un mismo plano de naturaleza semántica y ontológica. Pero ni aún la imaginación más audaz puede prescindir totalmente de la percepción y elaboración discursiva de la realidad externa; ni aun la figura más superrealista contiene la negación absoluta del referente. Así, la interioridad del sujeto poético de PNY se define en relación con la exterioridad neoyorquina que funciona como feroz metonimia de toda la modernidad. Su lenguaje simbólico y metafórico, casi superrealista, no deja de ser- al mismo tiempo- un signo referencial, un lenguaje "realista" potenciado por la capacidad de significar del lenguaje que en PNY es explotada al máximo.

El tema religioso se poetiza a lo largo del libro en varios poemas a partir de diferentes situaciones referenciales que dan paso a configuraciones poéticas diversas, múltiples, que, no obstante, vuelven una y otra vez sobre las mismas coordenadas de significación. En "Grito hacia Roma", por ejemplo, encontramos a un sujeto lírico que en la primera estrofa adopta una actitud apostrófica dirigiéndose a un tú en un tono de imprecación en una mezcla de profecía, insulto y maldición: "mundos de enemigos y amores cubiertos de gusanos,/ caerán sobre ti" Ese tú es el Papa sobre quien el poeta ha pronunciado una suerte de conjuro anunciándole las siete plagas que caerán sobre su cabeza (manzanas levemente heridas, nubes rasgadas, peces de arsénico, tiburones, rosas que hieren y agujas, plagas egipcias dirigidas contra el "faraón" de la cristiandad. A partir de la segunda estrofa y hasta antes de los cuatro versos finales del poema, el hablante asume un tono enunciativo de denuncia de la degradación del mundo moderno y de la incapacidad del Papa, réplica de los fariseos de "Crucifixión", para condolerse del sufrimiento humano: "Porque ya no hay quien reparta el pan y el vino", y "el hombre de blanco/ ignora el misterio de la espiga". Evidentemente el hombre de blanco es el Papa convertido en un mercader del templo que se ha vendido al fascismo (pacto del Vaticano con Mussolini, cfr. Millán, 1989:273) y que ignora además que "Cristo puede dar agua todavía" Como ya hemos visto en "Crucifixión", el sacrificio de Cristo no ha sido un fracaso, pues, aunque domina la muerte, la impostura, siempre hay seres "puros" que pueden vivir el amor en su estado primigenio: un niño negro, Walt Whitman, las ranas. Asimismo, hemos visto que el amor es una entrega total en cuerpo y alma, en sexo y espíritu más allá de la diferenciación genérica de sexo, "porque queremos que se cumpla la voluntad de la Tierra/ que da frutos para todos". En los cuatro versos finales el yo se convierte en un nosotros solidario que se siente compartiendo la marginalidad: "queremos el pan nuestro de cada día": la marginalidad del pobre, del negro, del homosexual puro (no de los "maricas de la ciudades"), del Cristo sacrificado, de la vaca-madre.

"Iglesia abandonada" contiene una desconcertante complejidad. La iglesia es

la casa de Dios, el lugar por excelencia donde el hombre habla a Dios y Dios habla al hombre. Partiendo de esta premisa, es posible aventurar la hipótesis de que la figura del hablante es una construcción poética que funde en un mismo nivel ontológico las entidades de un yo humano y de un yo-Dios de suerte que la proferición del poema constituye simultáneamente una especie de lamento- oración a Dios y la expresión dolida de un Dios solitario, abandonado a su dolor en una iglesia que tiene "las cerillas apagadas". "Yo tenía un hijo que se llamaba Juan", quizás Juan el evangelista o cualquier Juan que ya no es Juan sino Jesús, niño, vaca, niña, pez, gigante, cuerpo muerto. Las metamorfosis de Juan, que implican cambios de sexo, reiteran las transformaciones de los sujetos del enunciado lírico en "Crucifixión". El verso "He golpeado ataúdes. ¡Mi hijo! ¡Mi hijo! ¡Mi hijo!" puede leerse como inversión de las palabras de Dios: "He aquí a mi hijo bienamado a quien he elegido", cuando Juan bautiza a Jesús en el río Jordán (Mateo 4,17; Lucas, 1. 10-11). La reiteración triple de "¡Mi hijo!" remite a la aparición del Espíritu Santo bajando en forma de paloma, modo cómo se manifiesta la trinidad. Aquí la reiteración funciona como recurso de intensificación del dolor, de la soledad desgarradora de Dios y de los hombres sufrientes.

En otro sentido, plenamente complementario con lo señalado anteriormente, la iglesia abandonada es el símbolo de un mundo sin Dios cuyo signo máximo de barbarie es la "Gran Guerra" (Primera Guerra Mundial), suceso que viene a ser la culminación de una inversión de los valores positivos del amor, explicitando así la brutalidad de un mundo que ha asesinado a Dios en la persona de su hijo que es, a la vez, Hijo del Hombre. La cigüeña, símbolo tradicional del nacimiento, es aquí "transparente", "de alcohol" que monda "las negras cabezas de los soldados agonizantes": es el ave de la muerte, el cuervo de Poe que repite sordamente "nunca más"<sup>6</sup>. Las copas, que contienen generalmente agua o vino, elementos de fuertes connotaciones religiosas, desde luego, aquí están llenas de lágrimas. Notemos además que la pasión de Cristo, motivo que recorre la totalidad del poema -aunque de modo menos explícito que en "Crucifixión"- adquiere también la forma de una violación sexual.

*Si mi niño hubiese sido un oso,  
yo no tendría el sigilo de los caimanes,  
ni hubiese visto el mar amarrado a los árboles  
para ser fornicado y herido por el tropel de los regimientos  
¡Si mi niño hubiese sido un oso!*

El mar tiene en estos versos un evidente sentido de agua generadora de vida

(una especie de "agua sexual" nerudiana). Su tormento recuerda el tormento de Jesús cuando, amarrado a una columna, fue azotado por los soldados de Pilatos, azote que Lorca convierte en fornicación contra un sujeto masculino que pasa en esos momentos a cumplir el rol de mujer<sup>7</sup>. Todo esto porque el niño no fue un oso, animal fuerte y violento. ¿Qué fue el niño entonces? La respuesta está en "Crucifixión": el niño es un cordero pacífico, dispuesto al sacrificio y no a la guerra.

Al igual como ocurre en los poemas antes comentados, a pesar del aparente poder omnímodo de las fuerzas destructoras del amor, queda siempre un ámbito del ser intocado, algo como una zona libre de muerte. La muerte del hijo no es necesariamente un fracaso, pues "los muertos son más fuertes y saben devorar pedazos de cielo". El hablante dice: "en el centro de la misa yo romperé el timón y entonces vendrá a la piedra la locura de pingüinos y gaviotas", seres significativamente vinculados al mar. El hablante se sabe capaz de quebrar el rumbo de una misa vacía, de un rito vacío que no reconoce la muerte-sacrificio de su hijo; pero la acción está expresada en futuro, lo que revela que hay un estado presente degradado cuya redención es una tarea por realizar.

A la sección "Calles y sueños" pertenecen los poemas "Navidad en el Hudson" y "Nacimiento de Cristo", textos cuyos solos títulos indican una evidente relación temática entre sí. La sección se encabeza con un epígrafe de Vicente Aleixandre: "Un pájaro de papel en el pecho / dice que el tiempo de los besos no ha llegado" que remite a la idea de que hay signos que claramente señalan una carencia esencial: ausencia de amor; mas no porque el amor no exista, sino porque no ha llegado el tiempo que le corresponde. El epígrafe deja abierta la posibilidad de que más adelante llegue el tiempo de los besos, con lo cual se deja en claro que la potencialidad de amar está ahí latente.

El tono de la sección es desolador. Pareciera que la muerte, la violencia, lo infernal se ha apoderado sin contrapeso de Nueva York en un rito bárbaro, casi demoníaco ("Danza de la muerte", "Paisaje de la multitud que vomita", "Asesinato", etc). En este contexto los poemas referidos a la navidad, tiempo de buena nueva según la cosmovisión cristiana, constituyen lecturas invertidas del mensaje evangélico: el nacimiento como acto que evidencia la muerte a través del degollamiento de los inocentes cuyo río de sangre anuncia la sangre de la futura crucifixión. En "Navidad en el Hudson" el degollado es un marinero que en otra dimensión es un niño agitando "sus ramitos de venas", o una lombriz que canta "el terror de la rueda". Niño y lombriz son seres asexuados que al duplicar la figura del marinero tornan a éste en un ser de equívoca sexualidad que invierte el mito tradicional de la virilidad de los marineros. Las connotaciones sexuales del poema se evidencian en la alusión al parto de la víbora (símbolo tradicional del mal) que calma "la sed de sangre de los que miran el desnudo"; una especie de voyeurismo

maligno que se solaza con el desnudo sangriento de los degollados-crucificados. El vínculo con el desnudo rojo de *El público* es obvio.

El poema se inicia con una referencia a la "esponja gris" que nos remite a la esponja empapada de vinagre con que mojaron los labios sedientos de Jesús crucificado (Juan 19, 29-30). Más adelante las referencias a "las colinas de martillos" vienen a ser una indirecta alusión a la crucifixión en el Gólgota (colina, clavos, martillos, carpinteros). De modo, pues, que en el poema se produce una síntesis entre nacimiento y muerte, actos supremos de sacrificio por amor, que se conectan a su vez con el propio sacrificio del yo lírico que se subsume en la figura de Cristo-marinero sacrificado por el propio filo hiriente de su amor no realizado. El río Hudson es un río de sangre que desemboca (léase vomita) en el mar cuyas connotaciones cristológicas son claras como ya vimos en "Iglesia abandonada". Desembocadura-vómito del río que se vincula con el vómito y río de orines de la multitud. Lo apocalíptico deviene en la expresión simbólica del deterioro moral de la urbe.

"Nacimiento de Cristo", único poema del libro compuesto con un esquema métrico regular alejandrino, reitera en términos generales los mismos contenidos de "Navidad. El nacimiento como la instancia donde las fuerzas destructoras se manifiestan feroces ("Los vientos del demonio resuenan por los valles") en contraposición a la indefensión del recién nacido, pastor que "pide teta". De nuevo las nociones de cordero (a través del vocablo pastor), leche, sangre, lágrimas (variante del agua) aparecen como los elementos positivos, víctimas propiciatorias de lo demoníaco que se patentiza mediante referencias al frío ("¡Ya vienen las hormigas y los pies ateridos!"), a los lobos y sapos, al rumor de desierto, a "las cítaras sin cuerdas", a las voces degolladas, a los sacerdotes idiotas y querubines de pluma. Esta última alusión sugiere la ausencia de cuerpo que se conecta con el motivo del vacío ampliamente desarrollado en "Nocturno del hueco"; ausencia que constituye un evidente elemento negativo en el contexto de una poética que busca la exaltación del cuerpo en sus más diversas variantes, no obstante la constatación de su desmembramiento<sup>8</sup>. El nacimiento contiene los anuncios del martirio: "El niño llora con un tres en la frente", tres que puede interpretarse como variante de la Trinidad, y "San José ve en el heno tres espinas de bronce", o sea, están ya los elementos punzantes que en otros poemas tendrán connotaciones fálicas con los que herirán y asesinarán a Jesús. En cierto modo, pues, el nacimiento de Cristo es el inicio de una historia de sueños reivindicatorios de la caída paradisiaca constantemente asediados por el fracaso, por la esterilidad: "La mula tiene un sueño de grandes abanicos/ y el toro sueña un toro de agujeros de agua". La referencia a mula y toro contiene la diada esterilidad/fecundidad del sacrificio amoroso que aparece repetidamente en varios poemas de PNY.

“Poema doble del Lago Edén” reitera nuevamente varias de las claves poéticas ya comentadas. Es significativo en este caso el desarrollo del motivo de la pérdida del Paraíso que se conecta simultáneamente con una lectura invertida de la “Egloga segunda” de Garcilaso de la Vega. El *locus amoenus* de la poesía pastoril se desarrolla como aquello que el hablante ya no puede expresar, sino apenas evocarlo en un pasado remoto donde “Eva come hormigas/ y Adán fecunda peces deslumbrados”. El hablante se sabe desarraigado de ese pasado paradisiaco, lo que equivale, en otro sentido, a la pérdida de un lenguaje de “rosas” y su reemplazo por una voz de “abierto costado” que expresa el deterioro, la caída en el dolor y en la muerte. Esto, a su vez, connota la idea de que el lenguaje no es ni puede ser una impostura, sino la expresión implacable de la verdad del ser-en-el-mundo, y como el yo se halla inmerso en la crisis de la pérdida del paraíso, el lenguaje poético ha de dar cuenta de esta crisis siendo el mismo una proferición dolorosa, anhelante, que se desarticula como el propio yo. El poema, en su dimensión metapoética, se desarrolla estableciendo una oposición entre dos poéticas: la de lo paradisiaco (poesía pastoril) y la de lo infernal (PNY). El lago Edén contiene su propia negación, lo cual explica el adjetivo “doble” presente en el título.

Anthony Geist desarrolla su análisis de este poema en esta misma dirección, proponiendo además que la noción de “poema doble” alude a la otredad del yo en cuanto sujeto de equívoca sexualidad que se manifiesta en la forma de una masculinidad sufriente que ronda “las cosas del otro lado”, motivo que se refuerza con las nominaciones de “rosa,” niño<sup>9</sup> y “abeto” con las que el yo se autorrefiere. Sin embargo, esta lectura no contempla el hecho de que el hablante del poema se autodefine también en el texto como Jesús asumiendo una naturaleza de Dios-hijo-humano sacrificado a la sed insaciable de sangre de los fariseos que aquí son hombrecillos con cuernos, perros marinos, viento que acecha troncos descuidados, luna que castiga el desnudo (la vinculación con “Crucifixión” es clarísima), Saturno, bruma, sueño, muerte. Una vez más, asistimos al procedimiento de transformación y multiplicación de los sujetos líricos: el yo lírico es Jesús, es un poeta que fue (en el paraíso) y que no es ahora (aunque en realidad lo es en un sentido opuesto a Garcilaso); es el ser humano en su dimensión doliente; es una rosa, un niño, un abeto, un cuerpo desnudo, una vaca; es Juan el Bautista cuya cabeza (“ojos abiertos”) está “sobre la superficie concreta del plato”. Notamos que de nuevo está presente la indefinición sexual del sujeto lírico a lo que se suma la idea del yo como sujeto marginal (se compara con los niños llorosos del último banco) que desea la libertad de la voz, que es su propia libertad en cuanto yo-redentor-poeta que anuncia y desea la profecía del amor humano. La repetición de la expresión “mi amor humano” es una clara alusión a un amor entendido como entrega total que no excluye el erotismo ni la transexualidad. El adjetivo “doble” del título connota dualidades diversas: poesía de “rosa”/ poesía de “hojalata”; Dios/hombre;

poeta/profeta; deseo de amor/no realización del deseo; cuerpo/espiritu; macho/hembra. Es decir, poema doble es en el fondo poema múltiple de lago Edén que es un antilago y antiedén.

### **A modo de conclusión: PNY o el lenguaje de la crisis**

Geist, citando a José Ortega, señala que "la irracionalidad (de PNY) viene a ser más que "una justa adecuación del medio a la realidad", es uno de los elementos fundamentales de PNY. Su discurso forma parte de un intento por romper el vínculo entre "geometría y angustia" (cfr. 1986:565). Desde luego PNY es la expresión de una crisis multiplicada en varios niveles: amoroso, histórico-social, poético, religioso, existencial; una visión desgarradoramente moderna de la modernidad. Crisis implica quiebre, ruptura, estado de contradicción no resuelta, negación de un discurso; pero también implica la idea de cuestionamiento, de propuesta de un discurso nuevo, en suma, de la posibilidad de un orden diferente. Entendido así, diríamos que PNY se resuelve como una propuesta estética que se hace cargo de la crisis en sus múltiples dimensiones; se hace cargo de ella no sólo refiriéndola sino además asumiendo procedimientos de poetización que, en cuanto constituyen una ruptura estética, denuncian la desarticulación de la positividad de lo real, y que, en cuanto constituyen proposición de una nueva estética, anuncia la posibilidad de que la positividad de lo real se rearticule en términos de un nuevo orden social que dará paso a un nuevo verbo poético.

Es en este contexto donde se sitúa la compleja construcción de un universo simbólico-religioso cuya nota dominante es la figura de Jesucristo metamorfoseada una y otra vez en hombre, Dios, mujer, animal, elementos vitales, poeta-profeta. Jesucristo es el punto donde la denuncia, la lamentación y la revelación se unen; donde el amor humano (heterosexual y homosexual) y divino confluyen en una indisoluble unidad. Lorca escribe desde su condición de homosexual y de poeta que ama entrañablemente el género humano, por lo mismo puede distinguir entre justos e inicuos; sujeto marginal, sufriente, altamente sensibilizado con el dolor humano y, a la vez, enormemente vital. Su universo imaginario está mediatizado por su época, que es nuestra época, y por su peculiar identidad en cuanto sujeto histórico, cosa que ocurre desde luego con cualquier poeta. Pero lo importante es que Lorca, ante el espectáculo dantesco de una metrópoli de rara belleza, supo elaborar un discurso poético polivalente, poderoso, esquivo, que no traiciona ni a la realidad ni a la poesía, ni a la vida ni a la muerte. Creó así un libro dantesco igualmente de rara belleza, cuyas conexiones con la poesía de Whitman y con su propia obra *El público* son obvias. Poeta, profeta, un demiurgo mendicante:

*Cuando se hundieron las formas puras  
 bajo el cri cri de las margaritas,  
 comprendí que me habían asesinado.  
 Recorrieron los cafés y los cementerios y las iglesias.  
 Abrieron los toneles y los armarios.  
 Destrozaron tres esqueletos para arrancar sus dientes de oro.  
 Ya no me encontraron  
 ¿No me encontraron?  
 No. No me encontraron.  
 Pero se supo que la sexta luna huyó torrente arriba,  
 y que el mar recordó ide pronto!  
 los nombres de todos los ahogados.*

*("Fábula y rueda de los tres amigos")*

Tal vez la profecía de su propia, bárbara y absurda muerte. En todo caso, denuncia implacable de nuestro "mundo contaminado de pecado y radioactividad", como dice Ernesto Cardenal, y la confianza en un futuro mejor donde la poesía tendrá un rol fundamental. En cualquier caso, la poesía no nos hará peores.

## **Notas**

1. Los poemas que directamente aluden a elementos religiosos son "Norma y paraíso de los negros", "Iglesia abandonada", "Navidad en el Hudson", "Nacimiento de Cristo", "Poema doble del lago Edén", "Vaca", "Cementerio Judío", "Crucifixión", "Grito hacia Roma". También hay inequívocos símbolos y/o alusiones religiosas en "Vuelta de paseo", "Fábula y rueda de los tres amigos", "El rey de Harlem" (vinculado con Moisés), "Danza de la muerte" (se alude al Papa), "Paisaje de la multitud que vomita" donde la mujer gorda remite a la Gran Prostituta apocalíptica, "Cielo vivo", "Nocturno del hueco", "Nueva York" (la sangre de los patos remite a la sangre del sacrificio cristiano), "Oda a Walt Whitman" representado como la versión positiva del Papa. Los poemas que no tienen aparentemente referencias religiosas contienen símbolos de lo natural o urbano que en un segundo o tercer nivel de sentido se relacionan con lo religioso cristiano; por ejemplo, la multitud que orina es una inversión del agua del pecho de Cristo; el jardín referido en "1910" es un antiparaíso.

Todas las citas de PNY corresponden a la edición de María Clementina



Millán, Madrid: Cátedra.

2. “Dés lors, dans ce tableau nocturne et de silence, deux plans s’unissent et se nient mutuellement o se répondent des symboles opposés: *luna-rayo de luz, curva blanquísima- circuncisión, caballos-niño muerto*. Et leur vrai lieu n’est pas ici l’espace, mais le temp. Cela qui va se produire, ce mystère double sens, a été longuement attendu *-al fin-* et se résout en un moment ponctuel *-el instante-* qui est en lui-même l’achèvement d’une vie: *circuncisión-niño muerto* (Marcilly, 1962:510).

Me parece especialmente sugerente la idea de que la relación entre los opuestos se da en el tiempo y no en el espacio, lo cual conduce a concebir la Nueva York de García Lorca no como un espacio singularmente apocalíptico o infernal, sino como la expresión visible, material, de un tiempo donde se cruzan todos los tiempos, donde los seres, por lo mismo, son todos los seres y ninguno. En el presente trabajo toco este aspecto sólo de modo tangencial (las metamorfosis múltiples de Jesús); queda para otra oportunidad la tarea de reflexionar profunda y sistemáticamente a partir de esta hipótesis.

3. Richard Saez considera que en PNY el sacrificio ritual es un componente esencial del universo poético garcilorquiano. “The true agony of *Poet in New York* is in the narrative of Lorca’s search for meaning and identity in the concrete jungle: a search at times takes the shape of a quest for love, at times a quest for the poet’s proper self, which he has lost in his inhuman and unidentifiable surroundings, and finally, a search which has as its central expression the attempt to stablish a meaningful and ordered sacrifice that will give back to the quester as well as to the city their identity, virility, and place in the cosmic order”(1962:109-10).

Saez desarrolla su tesis haciendo un interesante estudio comparativo entre PNY y *The Waste Land*. Coincido con la propuesta lectiva de Saez; pero opino que es de capital importancia considerar dentro de la agonía del sacrificio, la sexualidad contenida en PNY, en la que Saez incursiona sólo muy parcialmente.

4. “...although in the poem there is no mention of Christ, he appears metamorphosed in the cow, who effects his role of propitiatory sacrifice” (Saez, 1962:124). Cristo no sólo se metamorfosea en vaca; adquiere múltiples cuerpos y formas y múltiples niveles ontológicos. Tal multiplicidad, expresada mediante complejos símbolos y metáforas enigmáticas, se propone como un intento de inteligir poéticamente el misterio de la divinidad/ausencia de la divinidad en el mundo/hombre moderno.
5. En las primeras seis estrofas de la “Oda a Walt Whitman”, García Lorca traza un panorama desolador de la urbe neoyorquina (y de la modernidad), donde al parecer las fuerzas destructoras y alienantes son todopoderosas. Pero Walt Whitman, “viejo hermoso”, está ahí como la prueba de que no todo está irremediamente perdido: su figura anuncia “la llegada del reino de la espiga”.

6. Rupert Allen ve en Juan a dos sujetos: Juan Soldado y San Juan Apóstol, siendo el primero “el verdadero tema del poema”, mientras que la asociación con San Juan Apóstol sería sólo un fondo simbólico que proporciona “el ambiente apocalíptico (cfr. 1966:36). La doble asociación es válida pero insuficiente, a mi juicio, dadas las múltiples metamorfosis que experimenta el sujeto lírico del poema.

Allen propone una lectura demasiado plana del poema; lo ve como una alegoría directa de la Gran Guerra. Por ejemplo, los versos “yo vi la transparente cigüeña de alcohol/mondar las negras cabezas de los soldados agonizantes...” los interpreta como la alusión al alcohol que repartían a los soldados en las trincheras antes de entrar en combate; el alcohol sería la cigüeña en cuanto mecanismo para elevar la moral de las tropas (entiende cigüeña en su acepción de instrumento para poner en marcha o levantar algo). Creo que el simbolismo es más complejo. Bien podemos asumir que cigüeña alude a la mítica ave de los nacimientos, aquí convertida en ave de la muerte, lo cual otorga un sentido cósmico metafísico al poema que supera la alusión simplemente alegórica a la guerra. Allen tampoco se refiere a los elementos sexuales evidentemente contenidos en el poema.

7. “De pasada, conviene advertir que los marineros de Lorca, sean los de su poesía o los de sus dibujos, suelen ser figuras de sexualidad equívoca” (Predmore, 1985:98). Si los marineros son sexualmente equívocos, también lo es el mar. Fuente de vida, en una ambigua posición de macho y hembra a un tiempo. La idea se reitera en el poema “Navidad en el Hudson” donde el marinero degollado se asocia con un niño y una lombriz.
8. Para un análisis exhaustivo de este tópico remito al trabajo de Geist “Mariposas en la barba: una lectura de *Poeta en Nueva York*” (1986), en especial el acápite “La metáfora del cuerpo”.
9. La versión que analiza Geist es la de Eutimio Martín, donde dice “niña” en vez de “niño”.

**Obras citadas:**

- ALLEN**, Rupert Jr. 1966. "Una explicación simbólica de Iglesia abandonada de Lorca", *Hispanófila* 26, V.IX, Garden City, N.Y., 33-44.
- BIBLIA**, versión popular. 1979. New York: Sociedades Bíblicas Unidas.
- CALVIÑO** Iglesias, Julio. 1986. "*Poeta en Nueva York* como mentira metonímica", *Cuadernos Hispanoamericanos* 435-36. Madrid, 519-45.
- GARCÍA LORCA**, Federico. 1981. *Poeta en Nueva York*, Tierra y luna. Ed. Eutimio Martín, Barcelona: Ariel. 1987.- 1987. *El público*. Ed. María Clementa Millán. Madrid: Cátedra.- 1989. *Poeta en Nueva York*. Ed. María Clementa Millán: Cátedra.
- GEIST**, Anthony L. 1989 "Las mariposas en la barba: una lectura de *Poeta en Nueva York*", *Cuadernos Hispanoamericanos* 434-36. Madrid, 547-65.
- MARCILLY**, Charles. 1962. "Notes pour l'étude de la pensée religieuse de F. García Lorca: Crucifixión", *Mélanges offerts à Marcel Bataillon*, *Bulletin Hispanique* LXIV, 507-525.
- MILLÁN**, María Clementa. 1989. "Introducción" a *Poeta en Nueva York*, Madrid: Cátedra
- PREDMORE**, Richard. 1985. *Los poemas neoyorquinos de Federico García Lorca*. Madrid: Taurus.
- SAEZ**, Richard. 1962. "The Ritual Sacrificio in Lorca's *Poet in New York*". Lorca, A Collection of Critical Essays Englewood Cliff, N.J., Prentice-Hall, Inc. 108-129.

*Instituto Profesional de Osorno, Osorno  
University of Washington, Seattle.*