

Irse de la infancia: García Lorca en Nueva York y La Habana

Leaving childhood: García Lorca in New York and Havana

Germán Guillermo Prósperi

Universidad Nacional del Litoral - Universidad Nacional de Rosario, Argentina

germanprosperi@gmail.com

Recibido: 20/11/2020. Aceptado: 10/12/2020

Resumen

En este trabajo analizamos algunas de las cartas que Federico García Lorca escribió desde Nueva York y La Habana durante su viaje de 1929. Este epistolario pone de manifiesto no solo los proyectos escriturales del poeta sino que permite reconstruir una particular imagen del viajero. Nuestra hipótesis es que García Lorca se autfigura en sus cartas americanas como un niño y desde esa posición de enunciación construye su relato sobre la experiencia del viaje. Nuestro trabajo reseña algunas de las categorías centrales para entender el problema de la infancia en la literatura, analiza las cartas que permiten leer las figuraciones infantiles y traza algunas relaciones con la obra poética del granadino.

Palabras clave: infancia; figuraciones; epistolario; Federico García Lorca

Abstract

In this work we analyze some of the letters that Federico García Lorca wrote from New York and Havana during his 1929 trip. This epistolary highlights not only the poet's scriptural projects but also allows us to reconstruct a particular image of the traveler. Our hypothesis is that García Lorca figures himself in his American letters as a child and from that position of enunciation builds his story about the experience of the trip. Our work reviews some of the central categories to understand the problem of childhood in literature, analyzes the letters that allow reading children's figurations and traces some relationships with the poetic work of the Granada-born man.

Keywords: childhood; figurations; epistolary; Federico García Lorca

I

Tal como nos enseñó Nicolás Rosa, nadie escribe su infancia en su infancia; ese acto, siempre diferido, se realiza, si se puede, como advierte el autor, en la vejez (2004: 57). De allí la imposibilidad de pensar el binomio infancia y escritura unidos o cercanos en el tiempo. Figura, representación, imagen, recuerdo, memoria, biografía, son categorías que se cruzan a la hora de trazar un mapa teórico que nos aproxime a los modos en que la infancia es dicha o escrita. Y si los niños no escriben su presencia en las ficciones, esta debe ser leída como un desvío, como una operatoria que parta de esa imposibilidad siempre presente. Así lo entiende Julio Premat (2016) quien plantea tres vías teóricas de acceso al problema de la infancia. Una primera perspectiva evoca los postulados del género biográfico, en el cual la infancia aparece como una más de las etapas que la voz memorialística retoma; una segunda manera sería analizar el modo en que un niño prefigura a un escritor, lo que nos lleva a revisar los mitos del origen de toda escritura, su “laboratorio de creatividad” (73); por último, deberíamos recuperar “las concepciones culturales y los atributos imaginarios de la infancia” (73) que la acercan, en tanto indefinible, al discurso literario.

¿Serían esos los tres modelos exclusivos de una mirada a las relaciones entre ficción, infancia y escritura? ¿Qué ocurre, por ejemplo, cuando los niños están más allá de los relatos de origen, cuando atraviesan una obra y la definen, ya sea como isotopía, como matriz generadora de sentidos, como síntesis, como cierre? ¿Qué ocurre cuando en una obra los niños han estado siempre allí, no como personajes sino como figuras en escape, al acecho, en devenir? ¿Las figuras de la infancia son solo aquellas que se corresponden con la presencia de un sujeto inscripto en una franja etaria con ciertos contornos definidos? Y si la respuesta es negativa, o al menos no excluyente, ¿deberíamos reformular las preguntas? Y si reformulamos, ¿los interrogantes nos enviarían hacia otros territorios?

Si aceptamos lo afirmativo de estas preguntas descubrimos con rapidez que los estudios sobre la infancia poseen amplios desarrollos en las disciplinas humanas y sociales. En esa serie destacan las

conceptualizaciones de Giorgio Agamben, quien pone en diálogo tres categorías que permiten interpretar la cuestión desde límites precisos: experiencia, infancia y lenguaje. Para Agamben, la imposibilidad de traducir la vida humana en experiencia, y por lo tanto en experiencia histórica, es la razón de la puesta en serie de la misma con la cuestión de la in-fancia. La teoría de la experiencia, en tanto instancia muda, solo puede ser una teoría de la in-fancia y su problema central es formulado por Agamben en estos términos: “¿Existe algo que sea una in-fancia del hombre? ¿Cómo es posible la in-fancia en tanto que hecho humano? Y si es posible, ¿cuál es su lugar?” (2011: 63). La infancia no puede ser simplemente un momento previo al lenguaje, no es “un paraíso que abandonamos de una vez por todas para hablar sino que coexiste originariamente con el lenguaje” (65). Si no es posible acceder a la infancia sin el encuentro con el lenguaje, “el problema de la experiencia como patria original del hombre se convierte entonces en el problema del origen del lenguaje, en su doble realidad de lengua y habla” (65).

Agamben plantea que los postulados sobre la infancia son del mismo orden que los postulados estéticos, lo cual abre para los estudios literarios una variada red de derivaciones. Tempranamente Cabo Aseguinolaza (2001) hipotetiza acerca de que la emergencia de la infancia en la literatura es uno de los modos en que la misma entra en la modernidad, como si el acercamiento de la ficción a los temas de infancia construyera una identidad propia de la literatura. En esta serie se inscriben también los desarrollos de Daniel Link (2014) para quien existe una dificultad en trazar corpus o evocaciones de infancia. Ante esta imposibilidad, el crítico argentino postula la presencia de ficciones de infancia, las que son también ficciones teóricas sobre la infancia. Esto significa que aquellas ficciones sobre la infancia, al mismo tiempo que la figuran, construyen un decir teórico sobre la misma y formula una interrogación sobre los límites que la literatura prefigura en ese intento. De allí la hipótesis de Link (2009) acerca de la condición fantasmática de la infancia en la literatura, su dificultad, su falta.

Si el niño es entonces fantasma o espectro es también máscara y por lo tanto posee un cuerpo y una voz que se escapan incesantemente en sus

figuraciones. ¿Quién habla en esos textos con protagonismos infantiles? ¿El niño, el adulto, el adulto imitando la voz del niño?

Estas preguntas permiten establecer una diferencia entre relatos de infancia e irrupciones de la infancia. En los relatos de infancia pueden leerse sin dificultad los protagonismos infantiles, en tanto que las irrupciones se articulan en la lengua como un enrarecimiento o sobresalto. En su análisis de la obra de Silvina Ocampo, Julia Muzzopapa retoma no solo los desarrollos de Agamben sino los de Deleuze y Guattari (1990) y Walter Benjamin (1989, 2014, 2016). Los primeros se han referido a los bloques de infancia en tanto bloque del devenir niño que puede desplazarse en el tiempo y con el tiempo. Esta amplitud permite no circunscribir la infancia solamente a los recuerdos sino a los modos en que la misma sigue ocurriendo en las ficciones. Del mismo modo, Benjamin ha relacionado las irrupciones de la infancia con “los momentos en los que las narraciones acogen la infancia personal con una lengua extraña que no se vincula necesariamente con la voz de un personaje infantil” (Muzzopapa, 2017: 63). Esta diferencia entre relato e irrupción de infancia constituye un insumo metodológico indispensable para poder leer ficciones de infancia (novelas, relatos, diarios de escritor, epistolarios, poemarios, textos autopoéticos, entre otros) al establecer diferentes estrategias de figuración.

Cuando pensamos estos desarrollos en relación con un determinado autor, comienzan a delinearse ciertas especificidades que no solo remiten a un decir sobre la infancia sino que aportan interrogantes sobre la poéticas particulares que esas obras ayudan a desplegar. ¿Qué hacen los niños allí, en la ficción? ¿Qué permiten decir estos sujetos, más allá de su anclaje como correlato de la literatura, sobre la obra del autor que los nombra? ¿Dónde están los niños? ¿Es posible trazar zonas de infancia en la obra de un autor? ¿Cuáles serían las condiciones de posibilidad de ese trazado y cuáles las derivaciones o envíos que esa línea prefigura para una poética? Intentaremos responder estos interrogantes en algunas zonas de la obra de Federico García Lorca.

II

La experiencia de la infancia en la obra poética de Federico García Lorca ofrece variadas posibilidades de análisis ya que se constituye como un tópico fácilmente identificable en su itinerario. Ya sea en *Libro de poemas*, *Canciones* o *Romancero gitano*, los niños aparecen allí desde el inicio con contornos definidos.

Daniel Link (2009) ha planteado una hipótesis en la que se cruza el derrotero biográfico del poeta con la lectura de algunos poemarios, especialmente *Libro de poemas* y *Poeta en Nueva York*, escrituras alejadas en el tiempo pero atravesadas, según la posición del crítico argentino, por una marca fundante. A partir de la referencia a un defecto corporal del poeta (la pierna izquierda más corta que la derecha) que provoca un especial modo de caminar, Link hipotetiza que Lorca “marcha con su andar de pie quebrado hacia lo *queer*” (251). Lo biográfico se inscribe aquí en una perspectiva teórica bien definida, a partir de la cual se puede considerar el conjunto de los textos lorquianos como una obra que se desplaza hacia la zona de lo extraño, una de las dimensiones en las que puede interpretarse el sentido de lo *queer* en su inscripción en los amplios estudios de género.¹

Más allá de la obra poética, nos interesa pensar esta tesis biografista en otros textos lorquianos en los que el yo se identifica de manera precisa, tales como los epistolarios u otras formas de escritura autopoética (Casas, 2000).

El 6 de junio de 1929 García Lorca escribe una carta a Carlos Morla Lynch² desde Granada anunciándole su viaje a Nueva York con el objeto de estudiar inglés, pero provocado, según testimonio de Rafael Martínez

1 La incorporación del término *queer* a los estudios sobre literatura española y latinoamericana todavía merece atención en tanto que es un proceso que aún está en construcción y que no podemos evaluar como una simple recuperación de una categoría acuñada en la academia y el activismo norteamericanos. En una reseña de la historia de este devenir, Jorge Luis Peralta y Lukasz Smuga concluyen: “La frecuencia e intensidad de los usos y (re)apropiaciones de *queer* en España y Latinoamérica indicarían, a esta altura, que el término ha pasado a formar parte de nuestro vocabulario crítico y activista, más allá de que puedan persistir ciertas resistencias o tensiones” (2017: 14).

2 Diplomático chileno encargado de la Embajada de Chile en Madrid y amigo de Lorca entre 1929 y 1936.

Nadal, por “la doble crisis, profesional y afectiva” (Maurer y Anderson 2013: 166)³ resultado del fracaso de su relación con el escultor Emilio Aladrén, vínculo sobre el cual “ha sido muy difícil, una vez más, conseguir información fidedigna” (2010: 198), tal como se lamenta Ian Gibson al intentar reconstruir el episodio. Martínez Nadal recuerda la visita de don Federico García Rodríguez, padre del poeta, antes de que su hijo partiera a Nueva York:

–Yo sé que tú eres de los pocos buenos amigos de mi hijo y vengo a verte aquí porque sé que me vas a decir la verdad. ¿Qué le pasa a mi Federiquito?

–Nada grave, don Federico –dije–, la resaca del éxito; quizá un poco de depresión (cit. en Maurer y Anderson, 2013: 167).

Más allá de la referencia a la posición melancólica del poeta y a la decisión del padre de costear el viaje, llama la atención el diminutivo “mi Federiquito” con que el hijo es referido, lo cual instala la fórmula cariñosa en el ámbito de un decir familiar sobre la infancia. El poeta deprimido, con ansias de escape, abandonado por Aladrén y enemistado con Salvador Dalí⁴, es llamado por su padre como un niño y podemos hipotetizar que ese niño es quien viaja a Nueva York en junio de 1929.

Esta lectura parece comprobarse en ciertos pasajes de la carta a Morla Lynch anteriormente citada, en la cual las referencias a un mundo de infancia parecen ocupar un espacio destacado. Allí, Lorca se refiere a sí mismo como “un inútil y un tontito en la vida práctica” (3), lo que justifica la decisión familiar: “Mi papá me da todo el dinero que necesito y está contento de esta decisión mía” (4). La figura de un poeta que no puede sostenerse económicamente por sus propios medios aparecerá con insistencia en el epistolario neoyorkino. También en esta primera carta se pone de manifiesto el testimonio de Martínez Nadal sobre los motivos reales del viaje del poeta, quien pide otras formas de reconocimiento, más allá del logrado por su obra: “Por muy humilde que yo sea, creo que

3 Todas las citas de las cartas son tomadas de Christopher Maurer y Andrew A. Anderson (2013). *Federico García Lorca en Nueva York y La Habana. Cartas y recuerdos*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

4 Así lo señala Gibson (2010: 231-239).

merezo ser amado” (5). Estas referencias se potencian con una nueva entrada al mundo de la infancia, esta vez ligada a la cuestión de la escritura, actividad que sabemos ocupará un destacadísimo lugar en la estancia norteamericana con la producción de los futuros *Poeta en Nueva York* y *El público*, entre otros textos: “Tengo además un gran deseo de escribir, un amor irrefrenable por la poesía, por el verso puro que llena mi alma todavía estremecida como un pequeño antílope por las últimas brutales flechas” (5). Si bien la edición de Maurer y Anderson no señalan allí ninguna nota, es clara la mención al enamorado sufriente que todavía siente el golpe asesino como si fuera un pequeño antílope y no un animal maduro. De esta forma, los proyectos de escritura programados y ejecutados durante este primer viaje americano, son una oportunidad para trazar nuevas series entre infancia y obra y nuevos imaginarios ligados a esa relación.

A partir de estas emergencias sostenemos que en las escrituras ligadas a su viaje a Nueva York y La Habana, Lorca construye una imagen de poeta añorado que le permite no solo referirse a sus estados de ánimo sino prever un horizonte de recepción en el cual su familia queda supeditada a sus caprichos de infancia. “Yo estoy muerto de risa con esta decisión” (3), confiesa el poeta, pero inmediatamente reconoce los efectos de esa educación sentimental que tiene por delante: “Pero me conviene y es importante para mi vida” (3), concluye.

Estos desplazamientos y estas posiciones pueden explicarse a partir de algunos aportes teóricos inscriptos en el llamado giro afectivo en las ciencias sociales y humanas, tal como la propuesta de Kathryn Bond Stockton, quien publica en 2009 *The queer child, or growing sideways in the twentieth century*. El texto, “criticado por no ajustarse a las formas tradicionales de acercarse a los estudios sobre la infancia, y mal comprendido como una defensa de que todos los niños son homosexuales” (Cortés, 2016: 433), plantea que el niño *queer* crece linealmente y no avanza y ese crecimiento en horizontal permite postular la niñez del homosexual en el tiempo. La autora no plantea que todos los niños son homosexuales, sino que son *queer*, en el sentido de esa rareza ambigua en su marcha hacia la adultez y fuera de la órbita adulta. El título del texto, que incluye la palabra *queer*, obtura y dificulta su lectura y lo aleja del

verdadero campo en el que pretende inscribirse, es decir, el de los estudios culturales.⁵ Tal como sostiene Ana Cortés, si restituimos estas reflexiones al ámbito crítico correspondiente, descubriremos que el objetivo del texto es analizar

el lugar del niño y de la infancia en el imaginario de la modernidad, las perversiones que encierran dichos imaginarios y las metáforas al interior de las que los niños encuentran un escape a las constricciones impuestas a ellos por un mundo adulto del que son, a la vez, protegidos y excluidos (2016: 435).

Al alejarse de las interpretaciones freudianas sobre el niño, Bond Stockton traza otra temporalidad a partir de la cual el sujeto que se halla en un lugar intermedio entre la adolescencia y la adultez y descubre o se reconoce homosexual, a su vez descubre que fue un niño gay ya que “ser un niño gay nunca es un hecho presente, sino más bien la resignificación de un espacio temporal ya lejano y perdido” (Cortés, 2016: 436). En su crecimiento hacia los márgenes o hacia los lados, “sideways”, el niño *queer* imagina un futuro a través de la producción de ficciones que lo alejan de lo esperado para ellos. En este punto, lo *queer* alcanza a toda la niñez ya que los adultos miran a los niños en tanto seres extraños.

En el ámbito hispánico es Alberto Mira quien mejor ha recuperado los aportes de Bond Stockton. Así, por ejemplo, en su lectura de la autobiografía de Terenci Moix (2016) o en su análisis de *El cordero carnívoro*, de Agustín Gómez Arcos y *El palomo cojo*, de Eduardo Mendicutti (2018), plantea que la futuridad del niño *queer* se aleja de la sociedad normalizada a través del contacto que el sujeto entabla con otras ficciones, generalmente pertenecientes al mundo del cine o los musicales. Ese crecimiento hacia los lados le permite plantear una ficción de futuro que la sociedad le niega. Esta figura de la negatividad extrema ha sido trabajada por Lee Edelman en lo que el mismo autor califica como un “polémico abordaje” (2004: 20), al declarar que

5 Cortés se refiere a estas lecturas erróneas al reseñar los trabajos de Romesburg (2010) y Salomone (2012).

análisis en este libro la omnipresente invocación del Niño como emblema del valor incuestionable de la futuridad, y contra esta idea propongo el proyecto imposible de una oposicionalidad *queer* que se opondría a los determinantes estructurales de la política como tal, en otras palabras, que se opondría a la lógica de la oposición (20-21).

Lo polémico de la propuesta de Edelman es que no hay futuro para el niño *queer* o que está lejos, porque tal como señala la canción “Mañana” de la comedia musical *Annie*⁶ que el autor recuerda, “a la esperanza del Mañana, al futuro siempre / le falta un día / para llegar” (55).

Los textos lorquianos parecen refutar estas hipótesis, ya que gran parte de los argumentos teóricos reseñados nos permiten explicar algunas posiciones autorales en las ficciones que el niño García Lorca produce en su viaje a Nueva York y La Habana: el risueño y despreocupado viajero, el inútil y tontito estudiante o el animalito herido que recuerda el pasado como forma de postergar la adultez.

Estos efectos se ponen de manifiesto también en la obra lírica y en este punto cabe recordar el primer poema de *Poeta en Nueva York*, “Vuelta de paseo”, que si bien no fue el primero escrito por Lorca en su estancia neoyorkina⁷, es el que el poeta “elegiría colocar al inicio” (Gibson, 2010: 256) del volumen. Recordemos que están allí “el niño con el blanco rostro de huevo”, “los animalitos de cabeza rota” y la “mariposa ahogada en el tintero”, imágenes de ese poeta asesinado por el cielo, que según Gibson puede referir tanto a los rascacielos de la ciudad visitada como al cielo del Dios judeocristiano censor y todopoderoso (2010: 257). En las memorias de Isabel García Lorca (2002), la hermana del poeta también

6 Edelman hace referencia a *Annie*, el musical estrenado en Broadway en 1977 con libreto de Thomas Meehan, música de Charles Strause y letras de Martin Charmin. “Tomorrow” es una de las canciones del primer acto que llegó a convertirse en la más importante de la obra. En ella, Annie se refiere al futuro en términos optimistas y lo que este puede traer en tanto desconocido. Edelman lee ese texto en sentido contrario, al postular que el futuro nunca podrá llegar para esa niña huérfana. El avance de la trama permite torcer esa tesis y arribar al esperado final feliz. La versión en español que citamos es nuestra.

7 Según Maurer y Anderson ese lugar lo ocupan “El rey de Harlem” escrito el 5 de agosto y “Norma y paraíso de los negros”, el día 12.

reconoce huellas de la infancia familiar en algunos poemas del volumen neoyorkino. Así, por ejemplo, en el verso “Aquellos ojos míos de mil novecientos diez” con que se inicia el poema 1910 dice Isabel: “descubro clarísima nuestra casa de Granada y reconozco recuerdos de la propia infancia de Federico en Fuente Vaqueros” (29)⁸.

Otro aspecto que se lee en la serie de la propuesta de Stockton y que puede iluminar algunos pasajes de la correspondencia lorquiana es la cuestión del dinero. Al ser el niño un sujeto que no produce, queda supeditado al gasto y al consumo, ya que si el niño pudiera producir no sería amado. Expulsado del Estado y la familia, el niño *queer* construye su propio horizonte de consumo. En las cartas lorquianas son numerosas las referencias al dinero, no solo en la explicitación que el poeta hace de la responsabilidad paterna sobre ese asunto sino en las advertencias que su familia transatlántica profiere de manera represiva: “Que tengas mucho cuidado y buen ojo para las amistades y también para manejar el dinero” (Maurer y Anderson, 2013: 9), escriben sus padres desde Granada el 29 de junio de 1929. La carta provoca la respuesta tranquilizadora en cuanto a las amistades, ya que el hijo dice a sus padres que Federico de Onís “me presentará chicas americanas” (13) pero se mantiene en la misma posición de quien no puede ganar su dinero y depende durante gran parte de su estadía de los envíos monetarios que llegan desde España. Así lo pide el poeta en cartas del 22 de agosto, 21 y 24 de septiembre, entre otras.

“Me siento deprimido y lleno de añoranzas. Tengo hambre de mi tierra y de tu saloncito de todos los días [...] Parezco otro Federico” (6), escribe el poeta desde el camarote del S.S. Olympic, y al llegar a Nueva York recibe, según su testimonio, “un mazazo en la cabeza” (9). El viaje es tranquilo y vuelve a llamar la atención el desplazamiento hacia una posición infantil a través de la cual el poeta cuenta a sus padres que ha conocido a “un amiguito de cinco años, un niño bellissimo de Hungría, que iba a América a ver por primera vez a su padre” (10) y sobre quien promete la escritura de

8 Para una lectura de la autobiografía de Isabel García Lorca véase Albiac Blanco (2016).

“mi primer poema” (10), texto que, de haber sido escrito, no se ha conservado.

Este ejemplo puede ser leído desde el horizonte teórico de las irrupciones de la infancia, tal como lo expone Julia Muzzopappa (2017). Recordemos que a diferencia de los relatos de infancia que se caracterizan como “aquellas historias que se cuentan con personajes niños, sus relaciones con los adultos y el mundo, o de personajes adultos que evocan o regresan de diversos modos a episodios de su niñez” (17), las irrupciones de la infancia son esos momentos en que la misma no se representa ni constituye un tema que forma parte de la historia, sino que se hace presente en la lengua:

Cuando la infancia irrumpe, algo pasa que impide, detiene o trastoca la narración, porque la lengua se enrarece y ese estado suspende las certezas, a veces, ya no se sabe quien narra, o bien, se desvanece el despliegue temático. Cuando la infancia irrumpe el discurso se sobresalta, porque retorna algo de su origen mudo, momento previo al que el hombre hace su entrada en el lenguaje (58).

Las menciones del amiguito de cinco años y de la relación que con él se establece se leen en la serie de los relatos de infancia, mientras que la proliferación de diminutivos o la escena reenviada al pasado son una manera en que la infancia irrumpe y por lo tanto se hace presente en la lengua. Así ocurre, por ejemplo, con la referencia al juego como parte de la actividad infantil, la que reaparece o irrumpe, en el relato de la visita del poeta a Coney Island,

[...] 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 yanquis (Maurer y Anderson, 2013: 17).

Vemos así que lo que comienza como un relato de infancia (el protagonizado por los niños que juegan en el parque de diversiones)

deviene en un decir otro por la irrupción de la infancia, la que se hace presente a través de las enumeraciones caóticas, las sinestesias y los personajes exóticos. De todos modos, el poeta y su decir metafórico reaparecen hacia el final (“la muchedumbre lo llena todo con un rumor sudoroso...”) y la euforia necesita ser explicada. En este punto, la expresión de la intimidad comienza a emerger como un descuido del niño poeta: “yo aquí me atrevo a todo” (34), exclama en una extensa carta del 8 de agosto para concluir con una confesión inesperada: “procuro contaros todas estas cosas porque creo que os interesarán. Dan idea de la cantidad de criaturas distintas y de opuestas conciencias que existen en esta inmensa ciudad, de vida tan violenta y tan llena de reacciones nuevas y de secretos” (37). Esta confesión es reservada al ámbito familiar, porque si bien el estilo muestra un cuidado detallado en la escritura, el hijo viajero pide que “no las deis publicidad a nadie” [sic] (43).

En esa marcha hacia lo *queer* que recuerda Daniel Link, Lorca se desplaza hacia Eden Mills donde pasa unos días en casa de la familia Cummings, experiencia que si bien en un primer momento lo entusiasma, acaba por angustiarlo: “Esto es acogedor para mí, pero me ahogo en esta niebla y esta tranquilidad que hacen surgir mis recuerdos de una manera que me queman” (49-50), confiesa a Ángel del Río. El recuerdo de Aladrén no impide una serie de experiencias que el viaje depara, ya que no es solo la memoria triste la que se hace presente allí. Vermont es un espacio particular, cuyo “ambiente me recuerda mi niñez en Daimuz” (48), por lo cual hasta allí también llega el niño *queer* en su desplazamiento horizontal.

Lo más significativo de la estancia es el encuentro con las hermanas Elizabeth y Dorothea Tyler, maestras jubiladas, “dos señoras de lo más pintoresco y raro y divertido que se puede ver” (45), que realizan tareas de albañilería, visten pantalones y reciben la visita del extranjero con quien saben que comparten una lengua común: “Cummings, mi amigo, les traduce poemas míos, que ellas entienden muy bien y los sienten porque yo conozco muy bien esto” (48). Ese conocimiento reenvía al pasado español de la niñez pero también al presente represivo que el desplazamiento americano no ha podido hacer olvidar:

En España esto es una locura y las gentes irían en romería para ver a estas señoras, pero aquí no tiene nada de particular. Ellas se divierten y hacen su vida como quieren. Aquí está bien visto todo, aquí se tolera todo... menos el escándalo social. Tú puedes tener cien queridas y la gente lo sabe y no pasa nada... pero ¡ay si una de ellas te denuncia o hay escándalo público!; entonces te has perdido socialmente (48).

Ese recuerdo de las injurias pasadas (Eribon, 2004: 69-81)⁹ también se lee en varios de los poemas escritos en la misma época, tal como “Poema doble del lago Eden” o especialmente “Tu infancia en Menton”, publicado en 1932 en la revista *Héroe* dirigida por Manuel Altolaguirre y Concha Méndez con el título de “Ribera de 1910”. El poema, según la interpretación de Gibson, se refiere a la infancia de Aladrén quien en 1918 sufre la pérdida de un hermano que se suicida en Venecia, cerca de Menton donde se alojaban el futuro escultor y su madre¹⁰.

El interés por “la infancia del objeto de su pasión” (Gibson, 2010: 268) no excluye a otros niños que llaman la atención del poeta. En un viaje posterior realizado entre finales de agosto y mediados de septiembre con la familia de Ángel del Río a Bushnellsville, el poeta declara que “he escrito mucho, casi un libro [...] Si sigo así, llevaré a España tres lo menos” (Maurer y Anderson, 2013: 57). El fervor escriturario es lo que enmarca el conocimiento de Stanton y Helen Hogan, protagonistas de dos poemas de *Poeta en Nueva York*. En carta a su familia el poeta describe la impresión que el niño Stanton le ha provocado:

A Stanton le pregunté un día: “¿Hay osos aquí también?”, y me respondió: “Sí, señor, hay osos y gallinas y ranas y muchos bichitos que no se ven”. Esto demuestra su encantadora inocencia que, teniendo como tiene doce años, sería ya increíble en un niño de España (62).

9 Así lo señala Link: “En sus años escolares le decían Federica, y la prensa de derecha se refería a él, cada vez que querían desacreditar a La Barraca, la compañía teatral que fue una pieza central de la política cultural de la República Española, como Federico García Loca” (2009: 250). También Gibson (2010) señala estos datos.

10 Gibson realiza una extensa lectura del poema en su libro (2010: 265-274).

Esa inocencia que el poeta añora provoca que en el poema el niño tenga diez años y no doce, lo cual dota de mayor dramatismo a la muerte, tema del poema, inspirado en el cáncer que padecía el padre de los niños, Roscoe Hogan.

La llegada a Cuba transforma la percepción del poeta y así lo expresa en su primera carta desde La Habana. “El ritmo de la ciudad es acariciador, suave, sensualísimo, y lleno de un encanto que es absolutamente español, mejor dicho, andaluz” (113). Este sentirse como “en mi casa” (114) también aviva las preocupaciones de sus padres quienes insisten en la necesidad de que su hijo trabaje, no pierda el tiempo y sea “muy formal” (118), sobre todo ante la sorpresa de su madre al recibir carta de Salvador Dalí con un reclamo sobre el dinero que no había cobrado como escenógrafo de *Mariana Pineda*. La insistencia materna e incluso la defensa del pintor por sobre la voluntad de su hijo, contrastan con el espíritu festivo del poeta para quien “lo más bello de toda la isla son los niños negros” (125).

Esas experiencias, más allá de la escritura de los poemas de *Poeta en Nueva York* y la obra de teatro *El público*, encuentran una explicación autopoética en la conferencia recital “Un poeta en Nueva York” pronunciada en numerosas ocasiones entre 1931 y 1935 y en la que se explican las condiciones de la producción de los poemas escritos durante el viaje, las que son para el poeta una explicación de un “balbucir el fuego que me quema” (134).

Las referencias infantiles en la conferencia son numerosas, no solo en lo que respecta a las coordenadas productivas del poema “1910 Intermedio”, sino también en su presencia en los textos escritos en torno a los niños Hogan, Stanton y Helen, fundamentalmente en “Niña ahogada en el pozo”, en el que se evoca esa recordada infancia “que no desemboca”. La experiencia neoyorkina se describe contundente en el inicio de la conferencia en el que el poeta confiesa sin demora:

He dicho “un poeta en Nueva York” y he debido decir “Nueva York en un poeta”. Un poeta que soy yo. Lisa y llanamente, que no tengo ingenio ni talento pero que logro escaparme por un bisel turbio de este espejo de día a veces antes que muchos niños (133).

En este caso la infancia irrumpe en la lengua, pero se trata de una lengua literaria a partir de la cual pueden trazarse nuevas series. La posible referencia al libro de Lewis Carroll, tal como sugieren Maurer y Anderson (2013: 133), reenvía el universo temático del texto nuevamente hacia una infancia *queer*, tal como Link ha sugerido en su lectura de Alicia quien es en esa perspectiva “una posibilidad de vida” (2015: 460). Esa vida posible es lo que el niño poeta imagina en ese texto en tanto huída y que encuentra su cierre en el poema “Infancia y muerte”. Escrito en Nueva York en octubre de 1929, pero no incluido en la edición del poemario, el texto es dado a conocer por Rafael Martínez Nadal en 1976 y calificado por Miguel García Posada como “uno de los mayores poemas escritos por Lorca” (2008: 80). Gibson, en una lectura opuesta a la de García Posada sugiere que la imagen de la infancia infeliz (tesis sostenida por el crítico español) encuentra en ese poema otra posibilidad de interpretación. Recordemos el inicio del poema:

Para buscar mi infancia, ¡Dios mío!,
comí naranjas podridas, papeles viejos, palomares vacíos,
y encontré mi cuerpecito comido por las ratas
en el fondo del aljibe con las cabelleras de los locos.
Mi traje de marinero
no estaba empapado con el aceite de las ballenas,
pero tenía la eternidad vulnerable de las fotografías.
Ahogado, sí, bien ahogado, duerme, hijito mío, duerme,
niño vencido en el colegio y en el vals de la rosa herida,
asombrado con el alba oscura del vello sobre los muslos,
asombrado con su propio hombre que masticaba tabaco en su
costado siniestro (García Lorca, 2011: 539).

En medio de la podredumbre en la que se busca la infancia, donde el sujeto encuentra su “cuerpecito comido por las ratas”, se postula una zona en la que el placer es posible. El final del poema habilita a través de la emergencia de lo adversativo una salida:

Para buscar mi infancia, ¡Dios mío!,
comí limones estrujados, establos, periódicos marchitos,
pero mi infancia era una rata que huía por un jardín oscurísimo,
una rata satisfecha, mojada por el agua simple,

una rata para el asalto de los grandes almacenes
y que llevaba un anda de oro entre sus dientes diminutos (539-540).

Ese final es para Gibson un escape hacia adelante y la prefiguración de un espacio en el que el “Federico niño [...] vive el erotismo y la esperanza” (2010: 264), ese niño animalizado preparado para el asalto y no para ser asaltado.

Esa pura posibilidad de vida es lo que Salvador Dalí ya percibía en el lejano *Romancero Gitano* tal como lo expresa en una carta de septiembre de 1928:

Federiquito, en el libro tuyo que me lo he llevado por esos sitios minerales de por aquí a leer, te he visto a ti, la bestiecita que eres, bestiecita erótica, con tu sexo y tus pequeños ojos de tu cuerpo, y tus pelos y tu miedo de la muerte, y tus ganas de que si te mueres se enteren todos los señores, tu misterioso espíritu hecho de pequeños enigmas tontos, de una estrecha correspondencia horóscopa; tu dedo gordo en estrecha correspondencia con tu polla y con las humedades de los lagos de baba de ciertas especies de planetas peludos que hay (Fernández y Santos Torroella, 2013: 149).

La bestiecita erótica daliniana es una imagen que podemos leer en serie con las ratas con las que el poeta niño se identifica y se convierte de este modo, como Alicia, como Stanton, como las hermanas Tyler, como la niña ahogada en el pozo, en pura posibilidad de vivir en una comunidad otra, deseo, que sabemos, nunca se cumplirá.

III

Más allá de Nueva York, podemos imaginar otro cierre, otro final para estas cartas y estos poemas. Sabemos que García Lorca dejó entre sus textos sin publicar los *Sonetos del amor oscuro*, sobre los que podemos reseñar su intensa historia editorial. De la publicación pirata en diciembre de 1983 a la discutida aparición en el suplemento dominical de *ABC* el 17 de marzo de 1984, el texto necesitó casi 50 años para poder encontrar un lugar en el sistema literario lorquiano. Dedicado, al menos esa era la tesis

hasta principios de este siglo, a las tres erres, Rafael Rodríguez Rapún¹¹, el poemario recibió lecturas que no siempre supieron respetar el decir original del poeta, tal como manifiestan los textos que acompañaron a la edición dominical del 84¹². La dedicatoria a Rodríguez Rapún parece ponerse en duda en 2012, con la publicación de algunos documentos, entre ellos una carta, enviada por el poeta a Juan Ramírez de Lucas, el crítico de arte español muerto en 2010, de quien podemos hipotetizar fue el verdadero destinatario de los sonetos amorosos del poeta¹³. Entre los fragmentos de la reproducida carta fechada el 18 de julio de 1936 en Granada, que fue noticia en los diarios españoles en los primeros días de mayo de 2012, se destaca: “Conmigo cuentas siempre. Yo soy tu mejor amigo y te pido que seas político y no dejes que el río te lleve. Juan: es preciso que vuelvas a reír. A mí me han pasado cosas gordas, por no decir terribles, y las he toreado con gracia (Castilla y Magán: 2012: 1).

Es posible imaginar esta escritura como una ficción de cierre y como un modo de retomar algunas de esas zonas de luz y oscuridad que las figuraciones de la infancia tienen en el derrotero poético lorquiano. ¿Cómo no leer la referencia al toreo como un regreso a sus personajes andaluces? ¿Por qué no escuchar el deseo del recomienzo de la risa como una nueva, tal vez última, irrupción de la infancia?

Sabemos también que Ramírez de Lucas conservó un romance escrito por Lorca en un recibo de la madrileña Academia Orad donde estudiaba el adolescente:

Aquel rubio de Albacete
vino, madre, y me miró
¡No lo puedo mirar yo!
Aquel rubio de los trigos

11 Rafael Rodríguez Rapún, llamado muchas veces por García Lorca como ‘las tres erres’, fue secretario de La Barraca y murió el 18 de julio de 1937 en Santander luego de que la ciudad fuera tomada por las tropas franquistas.

12 Nos referimos a Fernández Montesinos (1984), Lázaro Carreter (1984) y García Posada (1984).

13 Ramírez de Lucas tenía 19 años cuando entabló relación con el poeta. Ambos pensaban viajar a México, pero la familia de Ramírez se opuso.

hijo de la verde aurora,
alto, solo y sin amigos
pisó mi calle a deshora.
La noche se tiñe y dora
de un delicado fulgor
¡No lo puedo mirar yo!
Aquel lindo de cintura
[...]
sembró por mi noche oscura
su amarillo jazminero
tanto me quiere y le quiero
que mis ojos se llevó
¡No lo puedo mirar yo!
Aquel joven de la Mancha
Vino, madre, y me miró.
¡No lo puedo mirar yo!

Son evidentes los contactos temáticos con los *Sonetos del amor oscuro*: la noche oscura, la llegada del amante a deshora, la referencia a la serie amorosa me quiere-le quiero; entre otros. Si bien el estribillo reitera la imposibilidad del encuentro, el poema remite a otra escena porque lo que se dice aquí no es el fracaso del amor sino el éxito de un mensaje enviado, el cual, finalmente, encontró destinatario. Porque lo que leemos es una escena de intimidad a través de la cual un hijo le dice a su madre –y a su familia, a su país y a todo un sistema crítico– lo que antes no ha podido. Esta confesión es la ficción última que le permite al poeta ensayar la salida del clóset y, como añadidura, como resto o escape, provocar otro viaje. Una última ficción para irse de la infancia.

Referencias

Agamben, Giorgio (2011). *Infancia e historia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Albiac Blanco, María Dolores (2016). "La vida mutilada. Una lectura de las memorias de Isabel García Lorca". *Laberintos. Revista de estudios sobre los exilios culturales españoles*, n. 18. 117-142.

Benjamin, Walter (1989). *Escritos. La literatura infantil, los niños y los jóvenes*. Buenos Aires: Nueva Visión.

- Benjamin, Walter (2014). *Calle de mano única*. Buenos Aires: El Cuenco de Plata.
- Benjamin, Walter (2016). *Infancia en Berlín hacia 1900*. Buenos Aires: El Cuenco de Plata.
- Bond Stockton, Kathryn (2009). *The queer child, or growing sideways in the twentieth century*. Durham, London: Duke University Press.
- Cabo Aseguinolaza, Fernando (2001). *Infancia y modernidad literaria*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Casas, Arturo (2000). "La función autopoética y el problema de la productividad histórica". José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.) *Poesía histórica y (auto)biográfica (1975-1999)*. Madrid: Visor. 209-218.
- Castilla, Amelia y Magán, Luis (2012). "Querido Juan, es preciso que vuelvas a reír...Una carta y un poema simbolizan la pasión de la pareja". *El país*, 22 agosto. Disponible en: https://elpais.com/cultura/2012/05/09/actualidad/1336592881_755639.html
- Cortés, Ana (2016). "El niño *queer* o crecer oblicuamente en el siglo veinte, por Kathryn Bond Stockton". *Literatura y Lingüística*, n. 34,. 433-448. Disponible en: <http://dx.doi.org/10.4067/S0716-58112016000200021>
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix (1990). *Kafka, por una literatura menor*. México: Era.
- Edelman, Lee (2004). *No al futuro. La teoría queer y la pulsión de muerte*. Barcelona: Egales.
- Eribon, Didier (2004). *Una moral de lo minoritario. Variaciones sobre un tema de Jean Genet*. Barcelona: Anagrama.
- Fernández, Víctor y Rafael Santos Torroella (2013). *Querido Salvador, querido Lorquito. Epistolario 1925-1936*. Barcelona: Elba.
- Fernández Montesinos, Manuel (1984). "Algunos sonetos de Federico García Lorca: ¿Por qué ahora y en el ABC". *ABC, Sábado cultural*, 17 marzo. Disponible en: <https://www.abc.es/archivo/periodicos/abc-madrid-19840317-57.html>
- García Lorca, Federico (2011). *Poesía completa*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- García Lorca, Isabel (2002). *Recuerdos míos*. Ed. de Ana Gurruchaga. Barcelona: Tusquets.
- García Posada, Miguel (1984). "Un monumento al amor". *ABC, Sábado cultural*, 17 marzo. Disponible en: <https://www.abc.es/archivo/periodicos/abc-madrid-19840317-43.html>
- García Posada, Miguel (2008). "Introducción". Federico García Lorca. *Obra completa II*. Madrid: Akal. 7-136.
- Gibson, Ian (2010). *Caballo azul de mi locura*. Lorca y el mundo gay. Barcelona: Planeta.
- Lázaro Carreter, Fernando (1984). "Poesía de García Lorca recuperada". *ABC, Sábado cultural*, 17 marzo. Disponible en: <https://www.abc.es/archivo/periodicos/abc-madrid-19840317-3.html>
- Link, Daniel (2009). *Fantasmas. Imaginación y sociedad*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

Link, Daniel (2014). "La infancia como falta". *Cuadernos lírico*, n. 11. Disponible en: <https://doi.org/10.4000/lirico.1798>

Link, Daniel (2015). *Suturas. Imágenes, escritura, vida*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

Maurer, Christopher y Andrew Anderson (2013). *Federico Garcia Lorca en Nueva York y La Habana. Cartas y recuerdos*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

Mira, Alberto (2016). "El niño *queer* en *El peso de la paja* de Terenci Moix". Rafael Mérida Jiménez (ed.) *Masculinidades disidentes*. Barcelona: Icaria. 185-206.

Mira, Alberto (2018). "Dos infancia góticas: el niño *queer* en *El carnero carnívoro*, de Agustín Gómez Arcos y *El palomo cojo* de Eduardo Mendicutti". Dieter Ingenschay (ed.) *Eventos del deseo. Sexualidades minoritarias en las culturas/literaturas de España y Latinoamérica a finales del siglo XX*. Madrid, Frankfurt: Iberoamericana, Vervuert. 169-186.

Muzzopappa, Julia (2017). *Irrupciones de la infancia. La narrativa de Silvina Ocampo*. Buenos Aires: Corregidor.

Peralta, Jorge Luis y Lukasz Smuga (2017). "Introducción: Hacia un hispanismo (todavía más) *queer*". *InterAlia: A Journal of Queer Studies*, n. 12. 1-10. Disponible en: <https://interalia.queerstudies.pl/en/issue-12-2017/>

Premat, Julio (2016). *Érase esta vez. Relatos de comienzo*. Sáenz Peña: EDUNTREF.

Romesburg, Don (2010). "Review of Stockton, Kathryn Bond, *The Queer Child, or Growing Sideways in the Twentieth century*". *H-Net Reviews*, jul. <https://networks.h-net.org/node/18732/reviews/19044/romesburg-stockton-queer-child-or-growing-sideways-twentieth-century>

Rosa, Nicolás (2004). *El arte del olvido y tres ensayos sobre mujeres*. Rosario: Beatriz Viterbo.

Salomone, Frank (2012). "Review of Kathryn Bond Stockton (2009) *The Queer Child, or Growing Sideways in the Twentieth century*". *Childhood*, vol. 19, n. 2. 282-283.

Strause, Charles (música) y Martin Charmin (letras) (1977). "Mañana" [canción]. En *Annie*. Sony Music Entertainment.