

Protozombis de Poeta en Nueva York: una lectura social

Luis Emilio Abraham¹

A Gladys Granata

295

1. Intervención del estereotipo “zombi” o “muerto viviente” en lecturas de *Poeta en Nueva York*

El estímulo inicial de este trabajo surgió en clases de Literatura Española Moderna y Contemporánea en la Universidad Nacional de Cuyo. En medio del desarrollo de la unidad dedicada a García Lorca, leí en el aula “La aurora” y no se me ocurrió mejor manera que echar mano de los zombis para hacer ver a los estudiantes la “realidad” del monstruo urbano que Lorca percibe en 1929 y nos deja leer en su poemario transformado por los procesos de la imaginación: “Por los barrios hay gentes que vacilan insomnes / como recién salidas de un naufragio de sangre” (GARCÍA LORCA, 2013, p. 209)² ya no es hoy una frase del todo vanguardista. Nuestra cultura actual provee para esa imagen figuras tan verosímiles que han llegado a ser de consumo masivo. Para nosotros, la mejor encarnación concreta de esas palabras, que en Lorca son todavía un poco abstractas, tal vez sea la imagen mental de un grupo de zombis. Eso fue todo. Se dijo como al pasar. Seguimos la clase ocupándonos de cosas “más serias”.

¹ Doctor en Letras por la Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, Argentina.

² Hay dos ediciones de *Poeta en Nueva York* en la bibliografía: la edición crítica de Andrew A. Anderson (GARCÍA LORCA, 2013) y la que recoge una de las lecturas-conferencias que hizo el poeta desde 1932 (GARCÍA LORCA, 1998). Recuérdese que el poemario se publicó póstumamente en 1940 a instancias de José Bergamín.

Pero no fue todo. La reacción de los alumnos me asombró. En el ensayo que debían escribir sobre la poesía de Lorca, la mayoría retomó esa idea en alguna parte del texto. Parece entonces que preguntarse por el lugar que ocupa *Poeta en Nueva York* en la historia del género zombi puede ser una lectura compartida.

Hay otras pruebas que refuerzan esta conjetura, la de que existe ya en marcha una lectura social consistente en vincular *Poeta en Nueva York* con el estereotipo “zombi”. Mencionaré seis casos que darán pie para introducir algunos datos que deberemos retomar después en el resto de la argumentación.

En Internet he encontrado un blog con apariencia de aula virtual, sin datos de institución educativa. El profesor es un tal Antonio Dios y pide a sus alumnos comentarios de textos, que pueden leerse en línea junto con la evaluación del docente. Entre los comentarios sobre “La aurora”, el que mejor ha puntuado, de la alumna Paula Alonso Díaz, contiene el siguiente pasaje: “En 1929 la sociedad de América era capitalista al igual que en la actualidad. Este sistema económico nos controla como simples marionetas, o como dice en el poema, como zombies” (cit. en DIOS et al., 2015).

Carlos Esquembre ha publicado hace poco en la editorial Evolution un cómic titulado *Lorca, un poeta en Nueva York*. No se trata de una adaptación. Es más bien una interpretación cuyo objeto no es solamente el poemario, sino el poemario como una parte de la vida de Lorca en la gran ciudad. Esa es una forma de leer el libro muy habitual desde que el poeta hiciera lo mismo en la conferencia-recital de 1932. Carlos Esquembre explica en una entrevista las claves de su recreación: “[Lorca] Se convierte en un profetizador y realmente parece reforzar su creencia en la vida más allá de la muerte, pues para él Nueva York es la gran ciudad de los muertos, de los muertos vivientes. Así que puedo decir que este cómic fácilmente podría ser ‘otro cómic sobre zombies’” (apud JIMÉNEZ, 2016).

También hay casos entre los críticos reconocidos. Comentando también “La aurora”, en un trabajo que presta atención al poemario como construcción apocalíptica de una Nueva York hecha de multitudes infernales, Laura Scarano dice que “sus habitantes están condenados a un simulacro de vida con apariencia de zombies”. Para ejemplificarlo, cita los mismos versos que convocamos arriba, a los que considera “una imagen de raíz visionaria” (SCARANO, 1999, p. 217).

En un artículo reciente, García Montero nombra *Poeta en Nueva York* en la órbita de la quiebra vanguardista, cuando “los muertos vivientes adquirieron un protagonismo notable” a causa de la crisis social y la crisis subjetiva: “Los poemas propiciaron entonces la figura del muerto viviente, el hombre deshabitado, el cuerpo sin cabeza o el traje sin desnudo. La conciencia de la crisis derivó así hacia la puesta en duda del sujeto estable, la voz racional capaz de sostener un lenguaje seguro de sí mismo” (GARCÍA MONTERO, 2016, p. 6).

En la *Revista Chilena de Literatura*, se publicó un trabajo que estudia la relación entre *Poeta en Nueva York* y *Metrópolis*, película de Fritz Lang realizada en 1926 y estrenada en España en 1928. Su autor dice lo siguiente: “Los habitantes de *Metrópolis* –y de *Nueva York*– son multitudes que se desplazan como verdaderos *zombies* hacia o desde el trabajo a través de ascensores gigantes, autopistas interminables, escaleras sin fin y audaces rascacielos” (MORALES, 1998, p. 141).

Pero existen referencias más viejas. Ya en el libro de Miguel García-Posada que hoy es un clásico de la crítica sobre Lorca, el “tema de la vida de los muertos” (GARCÍA-POSADA, 1981, p. 66) es presentado como uno de los principales de *Poeta en Nueva York*. Después, el crítico dedica varias páginas a analizar las modulaciones que adquiere el tópico en conexión con la reelaboración lorquiana del *Apocalipsis*.

Evidentemente, el uso que hacen de la figura “zombi” o de la fórmula “muerto-viviente” algunas de las lecturas que hemos convocado surge de la necesidad de economía y de síntesis. Eso ocurre sobre todo en los casos más cercanos en el tiempo, como el de García Montero, el del autor del cómic y el de la estudiante que cumple con su tarea en el blog. Todos ellos escriben cuando el zombi se ha convertido en sentido común (se ha estereotipado) y les permite acaudalar, en la brevedad de la expresión, un sinnúmero de imágenes mentales que induce en el lector el libro de Lorca cuando dice, por ejemplo, que: “Hay un dolor de huecos por el aire sin gente / y en mis ojos criaturas vestidas ¡sin desnudo!” (GARCÍA LORCA, 2013, p. 166). Detrás de estas palabras, que corresponden al poema “1910”, puede intuirse un paradójico paisaje de ciudad sin seres humanos y, sin embargo, plagado de cuerpos que, carentes de vida interior, impresionan los ojos del poeta; continentes sin contenido, cuerpos sin alma, de manera análoga a lo que sería un traje sin persona desnuda que lo habite.

También podemos pensar en muertos vivientes cuando se dice, en “Fábula y rueda de los tres amigos”, que “Estaban los tres helados”, es decir, fríos de emociones, andando “por el mundo de los muertos” (2013, p. 167). O cuando se atribuye ciertas propiedades de vida (muy elementales) a esos cadáveres putrefactos en que se han convertido los habitantes de la ciudad industrial y financiera que Lorca describe en su conferencia de 1932 como el banco del mundo: “llega el oro en ríos de todas las partes de la tierra y la muerte llega con él” (GARCÍA LORCA, 1998, p. 37). Entre las multitudes que vomitan, los muertos sienten el llamado de salir a la luz: “[...] filtraba un ansia de luz en las circulaciones subterráneas” (GARCÍA LORCA, 2013, p. 197), es decir, en las tumbas. Y sigue el texto de “Paisaje de la multitud que vomita” refiriéndose a los seres que han sido comida y despiertan luego de vomitados: “Son los cementerios. Lo sé. Son los cementerios [...] Son los muertos que arañan con sus manos de tierra / las puertas de pedernal donde se pudren nublos y postres” (2013, p. 197).

Hay cuerpos que deambulan por la “Ciudad sin sueño” donde “No duerme nadie por el mundo. Nadie, nadie” (2013, p. 204) mientras los muertos se quejan o lloran o, en “Danza de la muerte”, devoran sus propias manos. Son a veces también los muertos los que se alzarán (profetiza el poeta) contra su condición de oprimidos y no se comerán ya a sí mismos: “los muertos son más fuertes y saben devorar pedazos de cielo” (2013, p. 184), se lee en “Iglesia abandonada”. En “Danza de la muerte” y otros poemas, las muchedumbres esgrimirán, como nuestros zombis de hoy, un lenguaje animal, básico, de un solo significante y un solo significado:

No es extraño este sitio para la danza. Yo lo digo. El mascarón bailará entre columnas de sangre y de números, entre huracanes de oro y gemidos de obreros parados que aullarán, noche oscura, por tu tiempo sin luces³. (p. 194)

Creo entonces que resulta no solo legítima sino capaz de generar sentido la comparación entre un producto cultural que hoy alimenta el consumo de las masas y un libro vanguardista iniciado en 1929, un poemario destinado a apelar a las élites culturales, con el que Lorca procuraba deshacerse de la fama de poeta costumbrista

3 De las interpretaciones posibles de “por tu tiempo sin luces”, creo más factible la idea de causalidad antes que la de finalidad: noche oscura, los obreros parados aullarán a causa de tu tiempo sin luces.

que le habían armado después de *Romancero gitano*. Como si fuera una trampa del destino (¡pobre Federico!), la lectura que emprendo desanda este camino de Lorca vinculando *Poeta en Nueva York* con la cultura popular. Por suerte, puede decirse (ya lo hemos visto) que la culpa no es solamente mía.

Los propósitos de este trabajo se desprenden de los dos sentidos que subyacen en su subtítulo: lo social remite tanto a los orígenes de la lectura que estamos realizando como a los contenidos resultantes de ella. En un primer sentido, es una lectura social porque se advierte en los procesos cognitivos de varios lectores que hemos interpretado el libro desde un imaginario social en el que los zombis se han convertido en el prototipo de los muertos-vivientes y en una de las causas del apocalipsis postulada con mayor insistencia por nuestras pesadillas. Podría decirse que este artículo no es más que la expansión de algo generado por la coincidencia entre la propia intuición y lo que se ha encontrado en germen en el discurso de otros. Ya lo hemos ejemplificado tomando casos provenientes de distintas comunidades de lectura: el ámbito educativo, la crítica académica y la recreación artística. En un segundo sentido, se hará una lectura social por el tipo de contenidos que emergerán en el desarrollo, vinculados con conflictos intersubjetivos e incluso con las reacciones de empatía o antipatía que estimulan los productos culturales estudiados respecto de determinados actores sociales.

Ambos sentidos se articulan bien en los supuestos teóricos que ya hemos puesto a funcionar implícitamente cuando se ha usado el término “estereotipo”. Un estereotipo es un esquema socio-cognitivo que, compartido por los individuos de una comunidad, suele desempeñar funciones en la atribución de significado a situaciones vividas o leídas. Como han mostrado ampliamente Ruth Amossy y Anne Herschberg, esos esquemas convencionalizados a través de prácticas discursivas sirven a la cognición social, pero resultan también legibles como causados por tensiones entre grupos o por posiciones valorativas adoptadas por sujetos en los procesos sociales de diferenciación.

Amossy y Herschberg explican que la teoría literaria ha concebido la noción de estereotipo de una manera amplia para dar cuenta de actos de lectura como los que hemos registrado. La actividad interpretativa supone la intervención de guiones que el lector se ha formado en su contacto con las cosas (guiones comunes) y en situaciones discursivas

(guiones intertextuales) (AMOSSY; HERSCHBERG, 2010, pp. 79-84). Jean-Louis Dufays ha llegado incluso a considerar que “aprender a leer es ante todo aprender a dominar los estereotipos” (*apud* AMOSSY; HERSCHBERG, 2010, p. 81). Cuando nos acercamos a los textos del pasado, puede que ya no estén disponibles las representaciones sociales propias de su contexto de producción, pero que se activen en nosotros, como nos ha ocurrido a algunos lectores de *Poeta en Nueva York* con el esquema “zombi” o “muerto-viviente”, nuevos estereotipos.

Soy consciente de estar utilizando el concepto de modo amplio y quizás un poco alejado de los usos más habituales, como “estereotipo de judío”, “de argentino”, “de poeta”, “de político”, “de homosexual”, “de mujer”. En ellos se pone en juego un haz de rasgos con los que se distingue convencionalmente a determinados tipos humanos y contra los cuales esos mismos implicados pueden quejarse, arguyendo que los atributos estereotípicos no se corresponden con su realidad, o que no contemplan diferencias individuales entre las personas a las que pretenden agrupar bajo un lugar común construido a base de prejuicios o intereses de otros grupos. Sin embargo, ocurre que el estereotipo “zombi” no es tan distinto. Es un estereotipo sobre seres ficticios y, en ese sentido, es difícil que nos topemos con un verdadero zombi que se ofenda con él. Pero, como toda ficción, los zombis pueden ser vinculados por su público y por la crítica con referentes reales que sí se verían afectados de determinada manera por las operaciones de estereotipación. Por lo demás, apenas se revisa la historia del género, da la impresión de que este ha crecido alimentándose de situaciones históricas y estereotipos “reales”.

Habiendo mostrado ya que el esquema “zombi” juega efectivamente su papel en los procesos cognitivos de algunos lectores actuales de *Poeta en Nueva York*, los siguientes apartados se proponen remontar las implicaciones de esa maniobra interpretativa. Por vía de la comparación, se podrá responder con mayor detalle qué tiene *Poeta en Nueva York* de los zombis tal como nos los figuramos hoy, pero también en qué aspectos el poemario de Lorca resulta irreductible al estereotipo.

2. Lugar de *Poeta en Nueva York* en la historia del género “zombi”

El objeto propuesto para el análisis nos depara una curiosa coincidencia. Justo el mismo año en que Lorca se encontraba en Nueva York escribiendo algunos versos, se publicaban las primeras *pulp-fictions* norteamericanas sobre zombis, estimuladas en buena parte por la aparición de un libro (*The Magic Island*, 1929) en el que William Seabrook divulgaba las creencias de los negros haitianos que están en las raíces de la cuestión. Alimentado por siglos de esclavismo y refundiendo elementos muy viejos de la cultura africana y afrocaribeña, se cree que el mito, en la forma hallada por Seabrook y las industrias culturales, había terminado de cuajar en tiempos modernos (LUCKHURST, 2015, pp. 37-49), a fines del siglo XIX o en la época de la ocupación estadounidense y la explotación neocolonial. Un hechicero era el responsable de hacer volver a los muertos a una miserable semi-vida y los utilizaba como autómatas para hacer el trabajo duro en las plantaciones. Las primeras novelas y películas estaban mucho más apegadas a ese mito originario que nuestros zombis de hoy, pero al poco tiempo comenzaron a atribuirles el rasgo de canibalismo, que en el imaginario europeo formaba parte del estereotipo “indígena caribeño” desde la exploración europea de América. Además, algunos ejemplares del género incorporaron la idea de que el amo podía utilizar sus monstruosos engendros a la manera de un arma contra sus enemigos.

Citando a Jennifer Rutherford, Roger Luckhurst dice en su historia del género que actualmente los zombis son una hiper-metáfora, “una figura que vincula otras figuras en una densa red de significados” (*apud* LUCKHURST, 2015, p. 9)⁴. Tal como los conocemos hoy, los zombis acumulan muchas capas de sentido. Estas han ido integrándose al modelo a medida que era irrigado por diferentes culturas o situaciones históricas, y han ido cambiando su forma a través de esa combinatoria entre repeticiones y pequeñas variantes que caracteriza el desarrollo de los géneros populares (AMOSSY; HERSCHBERG, 2010, pp. 84-88).

Entre las muchas variaciones que menciona Luckhurst, necesitamos referirnos fundamentalmente a tres. En primer lugar, el brujo que manipulaba a los zombis como marionetas esperpénticas comenzó a ser reemplazado en muchas ficciones por un científico loco. En segundo lugar, ese amo fue eliminado finalmente de la intriga y

4 Siempre que se cite bibliografía en otra lengua, la traducción es mía.

los zombis fueron convirtiéndose en seres “controlados” por fuerzas o razones mucho menos visibles, generalmente achacadas, bajo la forma de emanaciones químicas o contagios virales, al uso irresponsable de la ciencia. Entonces los zombis se convirtieron en esa masa fuera de control que nos resulta familiar o, mejor dicho, en autómatas bajo el único y misterioso dominio de la propia masa. En tercer lugar, y como correlato de lo anterior, los grupos de zombis, que fueron creciendo exponencialmente hasta transformarse en las hordas monstruosas que exhiben actualmente las películas y series televisivas, entraron en conexión con el mito cristiano del apocalipsis. Si se atiende a estos movimientos, el género puede leerse, entre otras cosas, como un comentario de la cultura de masas sobre la masa, como una imagen (horrenda y peligrosa) que la masa ofrece o acepta sobre sí misma.

302

El proceso de masificación de los muertos vivos se inició después de la Segunda Guerra Mundial, estimulado por los fantasmas radioactivos de Hiroshima y los millones de cadáveres no-enterrados durante el genocidio judío (LUCKHURST, 2015, pp.101-127). Salvo en el caso de las ficciones más abyectas, no era común que se zombificara a las víctimas: resultaba muy incómodo y muy reñido con la “corrección política” posicionar a los judíos en un lugar tan alienante. Sin embargo, Luckhurst cree que la referencia a los masacrados estaba de alguna manera presente por la frecuencia con que empezó a asignarse la identidad “zombi” a los nazis. Por acomodación a la *doxa* y por influencia de algo parecido al llamado “efecto *boomerang*”⁵, la alusión a las víctimas se encontraba implícita bajo la representación deshumanizada de los victimarios. Agregamos por nuestra parte que, aunque no funcionen siempre en el mismo sentido, estas operaciones de inversión de roles y de referencia ambigua parecen bastante usuales en el género. A fin de cuentas, el proceso de formación de nuestros zombis supone que los negros victimizados por un brujo maligno se hayan vuelto el otro monstruoso y devorador de la humanidad. Sin embargo, la sustitución no es completa. Más que suplantación de

5 Este “efecto *boomerang*” permite tender lazos entre el contexto de colonialismo en el que emerge el género y el totalitarismo nazi al que aludimos aquí. En su *Discurso sobre el colonialismo* (1950), Aimé Césaire decía que la lógica perversa del régimen nazi había sido probada durante décadas en las colonias. Los campos de concentración europeos hicieron retornar al centro las tácticas que se habían usado en los márgenes. La puesta en funcionamiento de esa máquina atroz devolvía a los perpetradores, como un “*choc en retour*”, la deshumanización que ellos habían impuesto a las víctimas. Poco después, Hannah Arendt expresaba ideas parecidas en *Los orígenes del totalitarismo* (1951) (LUCKHURST, 2015, pp. 109-110).

rasgos, hay desplazamiento: a pesar de su conversión en otra cosa, incluso en su contrario, las distintas capas históricas que subyacen en el género están disponibles y pueden volver a emerger. La identidad de víctimas persiste en el estereotipo “zombi” más o menos olvidada dependiendo del caso, pero latente, a la espera de que algún escritor o director se detenga a subrayarla al menos por un instante fugaz.

El siguiente paso se encuentra en los clásicos de George A. Romero, *Night of the Living Dead* (1968) y fundamentalmente *Dawn of the Dead* (1978), donde la masa indiferenciada produce las consecuencias apocalípticas que hoy nos resultan casi inseparables del género (LUCKHURST, 2015, pp. 128-142). Sin esta absorción de un mito tan arraigado en nuestra cultura (y con equivalentes en muchas culturas), es probable que el modelo no se hubiera globalizado como lo hizo después, de la misma manera que es muy posible que las creencias haitianas hubieran catapultado poco y nada del proceso que hemos resumido si no hubieran encontrado un terreno preparado ya por manifestaciones de la cultura moderna.

Hemos llegado justamente donde queríamos. Entre los antecedentes modernos del género, Luckhurst menciona la tradición gótica y alude a Baudelaire, a Poe, a Lovecraft, que habían gestado condiciones muy propicias para la recepción de los zombis dando a conocer un amplio abanico de efectos de horror que surgían de transgredir el límite tabú que separa a los vivos de los muertos (LUCKHURST, 2015, pp. 51-54). Otros críticos señalan que *Metrópolis* es un precedente insoslayable (BISHOP, 2010, p. 58; CARRINGTON, 2016, p. 22). Aunque no se trataba de zombis, la película expresionista de Fritz Lang mostró por primera vez el típico movimiento oscilante de los autómatas en grupo, unos operarios uniformados que arrastraban los pies para ingresar lenta y torpemente en la planta industrial. *Metrópolis* es una probable fuente de Lorca para su descripción de Nueva York (GIBSON, 1987, pp. 12-13; MORALES, 1998) y, como hemos visto, el libro del andaluz se intuye hoy como un hito importante en la prehistoria del género, por lo menos para los hispanohablantes. Es un efecto de lectura estimulado por los caracteres típicos que ha adquirido el modelo en nuestros días: muchas de las imágenes que induce *Poeta en Nueva York* en sus lectores se parecen más a los zombis actuales que a los que estaban urdiendo las *pulp-fictions* al mismo tiempo que Lorca se paseaba por la metrópolis.

No se trata solamente de que haya masa animalizada, apocalipsis y semi-muertos errantes, entre los cuales se encuentra a veces el propio sujeto poético. Se trata además de que estas figuras y temas puedan ser puestos en relación. El vínculo entre ellos no ha pasado inadvertido. Para atarlos, para ligar esas imágenes dispersas, incluso narrativa y causalmente, la crítica ha solido aludir a los mitos rastreables en el poemario (GARCÍA-POSADA, 1981, pp. 179-193; MENARINI, 1998; ALONSO VALERO, 2013; SCARANO, 1999, pp. 209-218). El paraíso perdido se corresponde con la infancia y la naturaleza. El infierno son las multitudes alienadas por el uso deshumanizado de la ciencia, la urbe geométrica y desproporcionada, el movimiento inhumano del capital: “A veces las monedas en enjambres furiosos / taladran y devoran abandonados niños” (GARCÍA LORCA, 2013, p. 209). El apocalipsis, anunciado siempre con tono profético, ocurrirá por la rebelión de las muchedumbres: los negros, en sintonía con las fuerzas selváticas, invadirán la ciudad. Entonces sobrevendrá esa restauración de la naturaleza que en la “Oda a Walt Whitman” se presenta como el “reino de la espiga” pregonado por un niño negro (2013, p. 270), pero en otras partes del libro es simplemente el caos de la jungla que se apodera de Nueva York:

Que ya las cobras silbarán por los últimos pisos.
Que ya las ortigas estremecerán patios y terrazas.
Que ya la Bolsa será una pirámide de musgo.
Que ya vendrán lianas después de los fusiles
y muy pronto, muy pronto, muy pronto.
¡Ay Wall Street! (pp. 195-196)

Aunque no resulte tan evidente, esta relación entre naturaleza herida, infierno urbano y apocalipsis causado por la explosión de un nuevo orden natural aguerrido se encuentra en el centro de muchas historias de zombis. En *Soy leyenda*, la versión cinematográfica de la novela de Richard Matheson, estrenada en 2007 por Francis Lawrence, la metrópolis se ha convertido en sabana poblada de leones y gacelas. Los títulos de apertura de *Guerra Mundial Z*, dirigida por Marc Forster y basada en un libro de Max Brooks, son más sugerentes todavía. Los zombis brillan por su ausencia, pero están de alguna manera implicados metonímicamente por la enumeración caótica. Hay naturaleza mutilada: ballenas y delfines muertos en las playas. Hay naturaleza reunida que podemos ver o imaginar en actitud amenazante: bosque, mar, bandadas de aves, hordas de hormigas, grupos furiosos de caimanes, lobos que

muestran colmillos y desgarran sus presas. Como los números tan convocados por Lorca para aludir a la ciudad mecanizada, están los tableros electrónicos exhibiendo horarios de vuelos o de trenes. En las calles, en medios de transporte, agrupada para asistir a recitales de música, está también la multitud humana que más tarde será una montaña de muertos vivos agolpada contra el muro de Jerusalén.

De manera que hoy podemos recurrir al género “zombi” para relacionar imágenes de *Poeta en Nueva York* y viceversa. Lo haremos en los últimos apartados concentrándonos en dos cuestiones: las paradojas que anidan en la figura de una masa de zombis y las reacciones afectivas que esta promueve en el público. Aunque se encuentren disimuladas bajo un estereotipo que tenemos naturalizado, hay en los zombis unas cuantas tensiones semánticas que estaban ya en el poemario de Lorca.

3. Paradojas semánticas

Dejando de lado variantes y transgresiones del estereotipo que suelen enojar a los *fans* del género, para nosotros los zombis son seres humanos que han perdido (casi) su condición de tales por razones químicas o biológicas, es decir, por motivos de “ciencia sin raíces”, como diría el poeta (GARCÍA LORCA, 2013, p. 209). Son cuerpos sin alma que carecen de vida interna y no tienen memoria de su estado precedente. Han emergido de la muerte, pero sin verdadera resurrección⁶. A pesar de que se mueven y manifiestan algunas funciones vitales, sobre todo un hambre insaciable de carne humana, se siguen descomponiendo. Carecen de habla, por lo menos de un lenguaje complejo y desarrollado, y suelen ser bastante torpes. Sus reacciones están plagadas de automatismos. En muchas ficciones, sus movimientos son lentos. Es característico el modo en que arrastran los pies para desplazarse y por eso sus torsos oscilan o “vacilan”, como dice Lorca en “La aurora”. Además, muchas veces son, al igual que los neoyorquinos del poeta, insomnes. Más allá de la caza y la destrucción, su vida muerta carece de motivaciones. Están sumidos en la errancia

⁶ Refiriéndose al Crack de la Bolsa que estimuló los versos de “Danza de la muerte”, dijo Lorca en la conferencia: “[...] Jamás, entre varios suicidas, gentes histéricas y grupos desmayados, he sentido la impresión de la muerte real, la muerte sin esperanza, la muerte que es podredumbre y nada más, como en aquel instante, porque era un espectáculo terrible pero sin grandeza. [...] // Por eso yo puse allí esta danza de la muerte. El mascarón típico africano, muerte verdaderamente muerta, sin ángeles ni *resurrexit*, muerte alejada de todo espíritu, bárbara y primitiva como los Estados Unidos que no han luchado ni lucharán por el cielo” (GARCÍA LORCA, 1998, p. 40).

como si no hubiera “mañana ni esperanza posible” (2013, p. 209). A decir verdad, son bastante estúpidos. En algunas de las manifestaciones del género más representativas de los últimos tiempos (*The Walking Dead*), unos pocos ejemplares asustan poco y nada, pero se vuelven un monstruo temible cuando se agrupan en masa. A diferencia de otros muertos vivientes que tienen raíces aristocráticas, como las momias y los vampiros, los zombis son un producto de la cultura de masas cuya principal contribución a la tradición gótica es justamente la masificación (LUCKHURST, 2015, pp. 7-10): son un peligro en tanto multitud y, entre otras cosas, pueden entenderse en relación con la sociedad industrial, los procesos mecánicos, la sociedad estadística donde las poblaciones se conciben como una abstracción puramente numérica: ¿cuántas veces se dice la palabra “números” en *Poeta en Nueva York* para aludir a ese costado alienante de la civilización moderna?

Pero las imágenes vanguardistas de Lorca y la figura “zombi” no se parecen solamente en tanto productos culturales. Implican también procesos parecidos en su formación. Como se sabe, para Lorca, la poesía trabaja con contradicciones. García-Posada advierte que la ley primordial que rige el entramado metafórico y simbólico del libro es la incompatibilidad semántica (1981, p. 96). Siguiendo las palabras de Lorca en “La imaginación poética de don Luis de Góngora”, cabría decir mejor que el “salto ecuestre que da la imaginación” une campos semánticos alejados, incluso antagónicos, desestabilizando así una incompatibilidad semántica hasta el punto de hacernos asumir los contrarios como compatibles (GARCÍA LORCA, 1997, p. 1314).

Apenas tomamos distancia del estereotipo que tenemos tan asimilado, advertimos en los zombis algo muy parecido. Según Luckhurst, se trata de una ficción caracterizada por transgredir fronteras conceptuales (2015, p. 9). La más obvia es la frontera entre los estados de vida y muerte. Ya la hemos encontrado en el poemario de Lorca en el primer apartado de este trabajo y volveremos a ella después. Pero hay otras paradojas semánticas que establecen entre sí correlaciones interesantes de observar y también se encuentran en *Poeta en Nueva York*. En primer lugar, los zombis transgreden las diferencias y las jerarquías convencionales entre lo humano y lo extrahumano. Lo humano se imbrica con lo que ha solido considerarse vida infrahumana, es decir, con lo animal e incluso con lo vegetal:

en algunas películas, los zombis vegetan cuando no hay estímulos cerca. Pero también existe un deslizamiento hacia lo sobrehumano: en ocasiones, esa plaga apocalíptica se presenta como producto de razones inescrutables o como efecto de acciones humanas que desbordan toda posibilidad de control por parte de la humanidad. En segundo lugar, esa porosidad de las fronteras de la categoría “ser humano” a veces corre pareja con la tensión entre lo individual y lo colectivo. Aunque en menor medida, también se apreciarán en algunos ejemplos otras dos tensiones semánticas que afectan al estereotipo “zombi”: naturaleza / cultura; biológico / tecnológico.

Los asuntos que estoy planteando suelen tratarse actualmente bajo el rótulo de posthumanismo (BRAIDOTTI, 2015) o en el ámbito de la biopolítica. Como expone Giorgi en su estado de la cuestión, uno de los dilemas éticos que se formula nuestra época consiste en interrogar críticamente (y en desarmar) una serie de jerarquías conceptuales alrededor de las cuales se ha fundado la diferencia entre vidas a conservar y vidas disponibles para el mercado, entre muertes que constituyen delitos y muertes que no (GIORGI, 2014, pp. 11-43). Sería un tanto anacrónico situar *Poeta en Nueva York* en este contexto, pero la presencia de esas inquietudes es demasiado nítida como para no considerarlo un antecedente importante. En la conferencia-recital, justo antes de leer “New York (Oficina y denuncia)”, donde el poeta lamenta los millones de animalitos masacrados para el consumo de la enorme ciudad, Lorca expresa claramente su distancia respecto del antropocentrismo y la vincula con remanencias premodernas: “[...] Penetro un poco más en la vida social y la denuncio. Y la denuncio porque vengo del campo y creo que lo más importante no es el hombre” (GARCÍA LORCA, 1998, p. 91). Según Cañas, ese desplazamiento del ser humano de la posición central en pos del reino de la naturaleza, es uno de los modos en que se manifiesta el “neoprimitivismo de origen romántico” tan característico de toda la obra de Lorca (CAÑAS, 1994, p. 87). Cabría decir que ese miedo al hundimiento del orden natural tiene raíces románticas y surge junto con el industrialismo. Cabría decir además que también hay precedentes románticos para la descolocación de la categoría “humano”, y que esta se presiente al mismo tiempo que el humanismo llega a su cumbre y “el hombre” se concibe como amo de un mundo hecho para ser explotado por él.

Lo que acabamos de decir se observa con contundencia si prestamos atención al concepto “inhumano”. Lo inhumano no puede definirse sino tomando “lo humano” como eje de referencia, pero a la vez provoca un desborde en el interior de la categoría desde el momento en que todo lo extrínseco se predica como dependiente de la humanidad. Zizek lo explica retomando los juicios indefinidos formulados por Kant y heredados por los románticos de Jena, que fueron, entre otras cosas, una suerte de pre-surrealistas. Un juicio positivo sería “es humano”. Su costado negativo sería “no es humano”. El indefinido, que abre en potencia una tercera zona monstruosa poblada de híbridos, sería “es no-humano” o “es inhumano”. “No es humano” es bien diferente de “es inhumano”. Lo primero es simplemente exterior a la humanidad (animal o divino), mientras que inhumano implica un “terrorífico exceso” que niega aquello que consideramos humanidad, pero es inherente al ser humano: “en el universo prekantiano, los humanos eran simplemente humanos, seres de razón, que combatían los excesos de la lujuria animal y la demencia divina” (ZIZEK, 2006, p. 32), pero con Kant y el idealismo alemán el exceso a ser combatido se hace inmanente. Y Zizek dice esto en un pasaje donde también alude a los zombis ejemplificando el mismo tipo de juicio con los “no-muertos” de Stephen King.

Tal vez la mejor concretización en palabras lorquianas de una producción humana que devora por exceso su propia escala se encuentre en ciertas descripciones de la arquitectura neoyorquina y en su relación metonímica con la gente. Obsérvese el siguiente pasaje que pronunció el poeta en la lectura pública de 1932, antes de meterse en el primer poema:

Los dos elementos que el viajero capta en la gran ciudad son: arquitectura extrahumana y ritmo furioso. Geometría y angustia. [...] Cuando se observa el mecanismo de la vida social y la esclavitud dolorosa de hombre y máquina juntos, se comprende aquella típica angustia vacía que hace perdonable, por evasión, hasta el crimen y el bandidaje. (GARCÍA LORCA, 1998, p. 11)

Y un poco más adelante los rascacielos, que son un producto de la humanidad, aparecen en lucha contra el desmedido y sobrehumano cielo, haciendo uso quizás, como si fuera un arma, del “inmenso ejército de ventanas” que se menciona en la conferencia (1998, p. 13) y reaparece en varios lugares del poemario. El carácter excesivo,

incontrolable, que comparten las personas en desorden multitudinario con lo arquitectónico se hace todavía más evidente en una carta enviada por Lorca a su familia para describir el pánico social provocado por la catástrofe financiera de 1929. El caos de cemento y el caos de gente se presentan como análogos y pueden intercambiarse en hipálage: “Las calles, o mejor dicho los terribles desfiladeros de rascacielos, estaban en un desorden y un histerismo que solamente viéndolo se podía comprender el sufrimiento y la angustia de la muchedumbre” (*apud* GIBSON, 1987, p. 66). Por otra parte, como en muchos versos de *Poeta en Nueva York*, se atribuyen rasgos animales a la masa humana: en la carta se la compara con “fieras” y en la conferencia-recital hay “manadas de hombres” convencidos de que “su deber consiste en mover aquella gran máquina día y noche y siempre” (GARCÍA LORCA, 1998, p. 37).

La mejor concretización en imagen plástica es sin duda uno de los dibujos de Lorca que aluden a la metrópolis. Fue incluido por Bergamín en su edición del poemario y suele nombrárselo como “Autorretrato en Nueva York” (ver ilustración). Bajo los rascacielos atestados de ventanas, letras y números, las calles están desoladas de gente, salvo por el rostro enorme de Lorca, con los ojos vacíos y unos bracitos deformes que salen de él. Hay también, a la izquierda, grandes plantas que comienzan a polinizar el espacio y, alrededor del poeta, unos animales extraños: la crítica ha señalado como posible fuente la Bestia del Apocalipsis (GIBSON, 1987, p. 59). Arriba, al fondo, bajando de los rascacielos como si fueran escalones, puede verse un monstruoso espectro, una suerte de humanoide gigante hecho de varios cerebros y múltiples miembros que parecen raíces. A semejanza de la muchedumbre, que tiene “el olor de un solo cuerpo con la doble vertiente de lis y rata” (GARCÍA LORCA, 2013, p. 198), y a semejanza del rey de Harlem, que proyecta una “sombra vegetal” (2013, p. 183) y adquiere su dimensión de ídolo por el afecto de la multitud y de la selva, esa figura emanada de la ciudad desafía a la vez las fronteras humano / animal / vegetal y la diferencia individual / colectivo, aparte de alcanzar una estatura demoníaca⁷.

⁷ En esto coincide Lorca con un rasgo muy característico de los estudios sobre las masas que estaban a su alcance: por ejemplo, con *Psicología de las masas y análisis del yo*, publicado por Freud en 1921. Como contrapartida de la noción dominante sobre “lo humano”, pensada casi siempre a partir del individuo, al procurar explicarse fenómenos colectivos como la masa o el



Federico García Lorca. Dibujo conocido como “Autorretrato en Nueva York”

Ese deslizamiento entre lo individual y lo colectivo, la unidad adquirida por la multiplicidad de entidades mencionadas en el libro, tienen un fundamento en el marco de las creencias atribuibles al sujeto lírico. La crítica ha percibido una dimensión cosmológica o metafísica en el poemario, la formulación de un principio que explicaría el movimiento de la naturaleza (UMBRAL, 1977, pp. 127-129; GARCÍA-POSADA, 1981, p. 63). Se encuentra claramente en poemas como “Insectario”, “Cielo vivo”, “Muerte”, “Luna y panorama de los insectos”, e implica la tensión vida-muerte. Umbral bautiza ese principio con el nombre de “panteísmo trágico”:

pánico, el discurso de Freud se carga de resonancias inhumanas. Por un lado, están las conductas incivilizadas que se hacen posibles en estado de masificación, el “rebajamiento” del individuo y la “regresión” a un estado más primitivo que motiva la definición freudiana del ser humano como “animal de horda” (FREUD, 1992, p. 115). Por otro lado, las funciones del conductor de la masa se explican haciendo referencia al padre de la “horda primordial”, que alcanza una estatura divina como resultado de las proyecciones de la colectividad: “En los albores de la historia humana él fue el *superhombre* que Nietzsche esperaba del futuro” (p. 118); “[...] sólo con la exaltación del padre primordial, jamás olvidado, recibió la divinidad los rasgos que todavía hoy le conocemos” (p. 130).

Todo en el universo es otra cosa, todo es todo y la misma cosa, o está queriendo ser, queriendo serlo, pero no sin esfuerzo y alarido. La naturaleza es una lucha a muerte, un conflicto hondo y constante. Inmensa metamorfosis que sólo se consume devoradoramente. (UMBRAL, 1977, p. 127)

Cada vida conlleva muertes, cada identidad se disuelve en el hambre y, como una horda de zombis, “todas las formas guardan entrelazadas / una sola expresión frenética de avance” (GARCÍA LORCA, 2013, p. 217).

Umbral entiende que esta naturaleza oscura, salvaje, hambrienta, se encuentra en contradicción con una idea que aparece en otros poemas y a la que hemos atribuido raíces románticas: la de una naturaleza benigna victimizada por el maquinismo (UMBRAL, 1977, pp. 130-133). Habrá que aceptar esa ambivalencia, como otras del poemario, o resolverla parcialmente. Lo que angustia al poeta y hace que esa actitud devoradora se vuelva digna de denuncia es la cantidad. Por eso el libro está lleno de plurales y de sustantivos colectivos; incluso más: de sustantivos colectivos en plural. Como se aprecia en “New York (Oficina y denuncia)”, el número de víctimas (millones y millones de animales y vegetales) ocasionado por la búsqueda desmedida de rédito parece provocar un desequilibrio por el cual las muertes ya no forman parte del movimiento de la naturaleza. Son causadas por oficinas y engranajes que “borran los programas de la selva” (GARCÍA LORCA, 2013, p. 253).

La humanidad, por su parte, se devora a sí misma. Al igual que la ambigüedad que hemos señalado en el estereotipo “zombi”, es víctima y victimario. A veces, toda la humanidad aparece como esclava de su inhumano mecanismo: “No hay más que un millón de herreros / forjando cadenas para los niños que han de venir”, dice el poeta en “Grito hacia Roma” (2013, p. 263). Pero lo dominante es la distinción de dos partes. El poeta se identifica con la mitad oprimida: los negros explotados, encerrados en trajes de conserjes, dedicados a limpiar las escupideras de los blancos, alienados por la mitad opulenta, igualmente deshumanizada, “que levanta sus montes de cemento / donde laten los corazones / de los animalitos que se olvidan” (2013, p. 252).

Estamos en las puertas de la revuelta social arengada y profetizada por el sujeto lírico, que en muchos pasajes del libro se identifica con la masa hasta el punto de compartir sus alienaciones y ser uno más entre los muertos errantes: “Yo, poeta sin brazos, perdido / entre la multitud que vomita” (2013, p. 198). La exhortación se da sobre todo en los poemas dedicados a los negros, pero deja huellas y versos dispersos en otras partes del libro. Cuando se aglomera la muchedumbre, lo humano parece devorar su propia medida y puede ocurrir el apocalipsis: la destrucción absoluta del orden social de la ciudad. El apocalipsis será la venganza de la selva: caimanes, lianas, alimañas, insectos, provocarán el caos y, cuando en “El rey de Harlem” se dirige a los negros para que deseen esa rebelión de la naturaleza, el poeta está claramente excitado: “Aguardad bajo la sombra vegetal de vuestro rey / a que cicutas y cardos y ortigas turben postreras azoteas. / Entonces negros, entonces, entonces [...]” (2013, p. 183).

Sin embargo, a lo largo del libro, la “disposición afectiva”⁸ y valorativa del sujeto lírico ante la destrucción de la ciudad es inestable. Como ha visto Francisco Umbral, hay placer, hay satisfacción del poeta con el arrasamiento de la civilización por parte de una naturaleza devoradora en que se aúnan la multitud de obreros y negros que aúllan, gimen y gritan, con la vegetación africana y con hordas de insectos “crepitantes, mordientes, estremecidos, agrupados” (GARCÍA LORCA, 2013, p. 245). Hay complicidad del sujeto lírico con esta venganza (UMBRAL, 1977, pp. 120-125). Pero también hay miedo y angustia, como ocurre en “Ruina”, donde el hablante y su hijo parecen los últimos seres humanos sobre la tierra en un momento en que la vegetación está por invadir la casa:

Vienen las hierbas, hijo;
ya suenan sus espadas de saliva
por el cielo vacío.

Mi mano, amor. ¡Las hierbas!
Por los cristales rotos de la casa
la sangre desató sus cabelleras.

⁸ Tomo el concepto de Zonana (2008, p. 39), para quien la experiencia fundamental puesta en juego por el “pacto lírico” es la afectividad. En tanto sujeto con cuerpo, el enunciador lírico se relaciona con otros y con lo otro. Su “disposición afectiva” hacia lo otro puede ser de unión o complementariedad o, en el extremo opuesto, de separación o rechazo.

Tú solo y yo quedamos;
prepara tu esqueleto para el aire.
Yo solo y tú quedamos.

Prepara tu esqueleto;
hay que buscar ¡de prisa!, ¡amor!, ¡de prisa!,
nuestro perfil sin sueño.
(GARCÍA LORCA, 2013, pp. 238-239)

4. Efectos

Para finalizar, nos detendremos en dos apreciaciones críticas sobre el género “zombi”. Por vía de la comparación, nos permitirán tomar conclusiones sobre la disposición afectiva del sujeto lírico que hemos comenzado a exponer en el apartado anterior y sobre su identificación con “los programas de la selva”. Se verá otra vez el parecido con el género “zombi”, pero en este caso emergerá también una diferencia importante relativa a los efectos promovidos en el público.

El primero de esos comentarios es de Guerry Canavan: el mayor placer que produce una historia de zombis se produce justo en el momento de la ansiada turbulencia. Esa caída de nuestras estructuras de dominación excita al lector o al espectador, aunque no se dé cuenta de que esa es la causa (*apud* LUCKHURST, 2015, p. 11).

El segundo es de Noam Chomsky. Se encuentra originalmente en una video-conferencia y se trata de su respuesta ante una pregunta de los estudiantes de un *college*. Entre otras cosas, Chomsky (2014) dice o sugiere lo siguiente. Los zombis son un reflejo invertido de los oprimidos por los Estados Unidos y son un producto psíquico inconsciente de la cultura popular: hay “un reconocimiento, en algún nivel de la psiquis, de que si tienes tu bota en el cuello de alguien, hay algo que está mal. Y de que la gente que estás oprimiendo podría levantarse y defenderse [...]” (CHOMSKY, 2014). Además, a partir de estas reflexiones, se infiere que, mientras en la cultura popular parece más bien un fenómeno inconsciente o involuntario, podría venirle muy bien a las élites gobernantes porque se dificulta, se inhibe, la empatía con las masas hambrientas.

Entre uno y otro comentario hay evidentemente fricción, como la hay entre el deseo y el miedo. Pero no son del todo incompatibles. Una buena definición de las ficciones zombis atendiendo a sus efectos podría decir así: el público experimenta placer por la aniquilación del sistema, pero se desidentifica respecto de los actores sociales que la producen. Uso la palabra “desidentificación” porque hay una identidad originaria que el género revierte: los zombis son ex-humanos. Como se dijo en el segundo apartado, muchas manifestaciones culturales intentan restablecer esa identidad estimulando, aunque sea pasajeramente, procesos de empatía. Recordando lo que el género ha olvidado (el carácter humano o el carácter de víctimas de los zombis), actúan contra el estereotipo.

314

En esto reside una diferencia fundamental entre nuestros zombis de hoy y los muertos vivientes de *Poeta en Nueva York*. Como son justamente embriones de zombis, la identificación con ellos no requiere violentar un estereotipo cristalizado y se da con tanta fluidez que alterna o convive misteriosamente con el miedo a la masa. El sujeto lírico goza con la posible destrucción urbana por parte de las multitudes selváticas e invoca las fuerzas oscuras de la naturaleza para que asolen “un mundo que odia” (UMBRAL, 1977, p. 122). Los obreros parados y los negros son parte de la masa inhumana en muchos pasajes del libro, pero eso no impide la empatía del poeta (y también la nuestra si hacemos el pacto) con esos personajes en los que percibe afecto: “El amor está en las carnes desgarradas por la sed, / en la choza diminuta que lucha con la inundación; / el amor está en los fosos donde luchan las sierpes del hambre” (GARCÍA LORCA, 2013, p. 264).

Por reaparición de la palabra “amor”, podríamos decir incluso que es en esos seres marginados donde el poeta encuentra lo que busca, tal como lo formula en “Poema doble del Lago Edem”, donde el sujeto está escindido entre la “voz antigua” y la voz “libertada”. Lo expresa con un sustantivo acompañado de un adjetivo que resultaría extraño (quizás por obvio) en casi cualquier otro contexto, pero se llena de sugerencias en el marco de este escrito. Ese objeto de deseo, el del poeta de la voz “libertada”, es “amor humano” (p. 216).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALONSO VALERO, Encarna. "Poeta en Nueva York: el apocalipsis y la gran ciudad". *Amaltea. Revista de mitocrítica*, vol. 5, oct. 2013, pp. 1-11. Disponible en: <http://dx.doi.org/10.5209/rev_AMAL.2013.v5.42923>. Acceso: 25 abr. 2017.

AMOSSY, Ruth; HERSCHBERG PIERROT, Anne. *Estereotipos y clichés*. Buenos Aires: Eudeba, 2010.

BISHOP, Kyle William. *American Zombie Gothic: The Rise and Fall (and Rise) of the Walking Dead in Popular Culture*. Jefferson, North Carolina, London: McFarland & Company, 2010.

BRAIDOTTI, Rossi. *Lo posthumano*. Barcelona: Gedisa, 2015.

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

CARRINGTON, Victoria. "The 'Next People': And the Zombies Shall Inherit the Earth". In: CARRINGTON et al. (Eds.). *Generation Z. Zombies, Popular Culture and Educating Youth*. Victoria Singapore: Springer, 2016, pp. 21-35.

CHOMSKY, Noam. "Why Americans Are Paranoid About Everything (Including Zombies)". *AlterNet.org*, 19 feb. 2014. Disponible en: <<http://www.alternet.org/noam-chomsky-why-americans-are-paranoid-about-everything-including-zombies>>. Acceso: 5 abr. 2017.

DIOS, Antonio et al. "Comentario IV. Poema de Lorca". *Preparandoselectividad2.blogspot.com.ar*, (Blog), en./feb. 2015. Disponible en: <<http://preparandoselectividad2.blogspot.com.ar/2015/01/comentario-iv-poema-de-lorca.html>>. Acceso: 18 abr. 2017.

FREUD, Sigmund. "Psicología de las masas y análisis del yo". In: *Obras completas*, T. XVIII. Buenos Aires: Amorrortu, 1992, pp. 63-136.

GARCÍA LORCA, Federico. "La imagen poética de don Luis de Góngora". In: *Obras completas. Prosa*, vol. III. Miguel García-Posada (Ed.). Barcelona: Galaxia Gutenberg, 1997, pp. 1306-1332.

_____. *Poeta en Nueva York*. [Texto de una lectura-conferencia realizada el 16 de diciembre de 1932]. Barcelona: Lumen, 1998.

_____ *Poeta en Nueva York*. [Primera edición del original con introducción y notas de Andrew A. Anderson]. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2013.

GARCÍA MONTERO, Luis. “La palabra de los muertos”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, n. 793-794, jul.-ago. 2016, pp. 6-21.

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

GIBSON, Ian. *Federico García Lorca. De Nueva York a Fuente Grande*, Vol. II. Barcelona: Grijalbo, Mondadori, 1987.

GIORGI, Gabriel. *Formas comunes: Animalidad, cultura, biopolítica*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2014.

JIMÉNEZ, Jesús. “Un cómic recrea las pasiones y obsesiones de Lorca en Nueva York”. *Rtve.es*, 22 nov. 2016. Disponible en: <<http://www.rtve.es/rtve/20161122/comic-recrea-pasiones-obsesiones-lorca-nueva-york/1445127.shtml>>. Acceso: 20 abr. 2017.

LUCKHURST, Roger. *Zombies: A Cultural History*. London: Reaktion, 2015.

MENARINI, Piero. “Introducción”. In: GARCÍA LORCA, Federico. *Poeta en Nueva York*. Madrid: Austral, 1998, pp. 11-42.

MORALES, Andrés. “*Metrópolis* de Fritz Lang y *Poeta en Nueva York* de Federico García Lorca”. *Revista Chilena de Literatura*, n. 53, nov. 1998, pp. 137-143. Disponible en: <<http://www.revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/viewFile/39271/40893>>. Acceso: 10 mar. 2017.

SCARANO, Laura. “Ciudades escritas (Palabras cómplices)”. *CELEHIS. Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, n. 11, 1999, pp. 207-234. Disponible en: <<http://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/celehis/article/view/434>>. Acceso: 10 feb. 2015.

UMBRAL, Francisco. *Lorca, poeta maldito*. Barcelona: Bruguera, 1977.

ZIZEK, Slavoj. *Visión de paralaje*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2006.

ZONANA, Víctor Gustavo. “La conformación subjetiva en el poema: variables, niveles y perspectivas de análisis”. *Signo & Señal*, n. 19, 2008, pp. 33-66.