

CAPÍTULO 34

La Gula: paisaje vanguardista de hombres reventados (Recorrido comparado)

ÁLVARO LÓPEZ FERNÁNDEZ
Universitat Autònoma de Barcelona

El papel grotesco del banquete, en su aspecto más grasiento y popular, es corriente en la obra de Pardo Bazán, no solo en su etapa realista/naturalista (donde su inclusión, alimentada por el resuello de los Goncourt, parecería más intuitiva) sino también en su producción posterior. Así echará por tierra la autora los festejos del matrimonio más pedestre en el cuento «Banquete de boda» (1897), que no por casualidad se titula igual que el cuadro de Brueghel... Como sea, Pardo Bazán estaría más cerca de constituir —en lo que se refiere a esta que-
rencia golosa— un caso paradigmático antes que un caso aislado. No obstante, ni la condena al comensal y a lo que representa por el modo en el que ingiere y se realiza mediante la comida, ni, en general, el uso del *gaudeamus pantagruélico* como meollo de la expresión corporal grotesca son elementos extraños al caudal literario del XIX hispánico... Ya en el artículo «El castellano viejo» (*El Pobrecito Hablador*, 1832) distinguíamos, de hecho, al refinado trasunto de Larra como un pelele, ataviado con la chaqueta a rayas —larga por todos los sitios— que el anfitrión (ridículo en su afectación) le había prestado para que no se manchara, en una mesa en la que cabían ocho y había catorce personas, sofocadamente sentado entre un Escila y Caribdis grotesco¹ (un niño de cinco años encaramado

¹ De acuerdo con las últimas incursiones teóricas de Dominique Iehl (*Le Grotesque*, París, Presses Universitaires de France, 1997), Valeriano Bozal («Introducción. Cómico y grotesco», C. Baudelaire, *Lo cómico y la caricatura*, Madrid, Visor, 2001) o David Roas («En los límites de

en unas almohadas que no paraba de moverse y un estático hombre de esos que «ocupan en el mundo el espacio y sitio de tres»): «A todo esto, el niño que a mi izquierda tenía, hacía saltar las aceitunas a un plato de magras con tomate, y una vino a parar a uno de mis ojos, que no volvió a ser claro en todo el día; y el señor gordo de mi derecha, había tenido la precaución de ir dejando en el mantel, al lado de mi pan, los huesos de la suya y los de las aves que había roído»².

No faltará en la narración del accidentado banquete la ilustrativa lista de platos, casi un tópico en la expresión del hartazgo, ni tampoco el recital al uso, tan típico en la época después de la «arreglada» comilona, al que el literaturizado Larra —al cabo, único poeta en la mesa— acaba por acceder: «y digo versos por fin y vomito disparates, y los celebran, y crece la bulla y el infierno»³. No solo nos manifiesta el autor con ese verbo la respuesta que habría debido seguir —materialmente— al banquete, manchando lo espiritual que se presume en todo verso, sino que el figurado vómito que ofrece a los comensales remite de nuevo —asquerosamente— a la comida, la reactualiza como motivo de jolgorio...

Esta relación de ingestión y degradación fisiológica deambularía sin cambios (excesos) significativos a lo largo del siglo, hasta que Pardo Bazán rebasara, quizás definitivamente, los límites de su poética grotesca en la resolución de su cuento «El xeste» (*El Imparcial*, 1903). *Xeste* hace referencia a la vianda que el propietario de un edificio en construcción ofrecía a los obreros cuando habían terminado el trabajo. Pero la vianda en este cuento se corresponde con todo un festín, cuyo primer plato excita tanto a los obreros que el más visible de ellos, Matías, proclama que podría comer tres veces cada ración que le sirvieran. Le aceptan, claro, el desafío y por su dignidad y por un peso el infeliz se traga (y se desenrolla la lista) tres raciones de caldo con tajada, bacalao a la bilbaína, despojos de cerdo con habas de manteca, y arroz en punto con tropezones y ternera frita. No puede sorprendernos que cuando llega el turno de las empanadas de sardinas, las sienta en su garganta como piedras desgarradoras que los postres —arroz con leche y canela y tortas de huevo y miel— o el aguardiente no aciertan a deshacer. Al mismo tiempo, un personaje contrapuesto, el Carrancha, un mendigo más animalizado que el perro que guarda la casa, espera fuera bajo la lluvia a que la multitud vuelva y Matías le lleve las sobras prometidas. Castigado a no participar es a través de su mirada de «hambre crónica» como descubrimos la alerta que reina en la casa, a los obreros que se agolpan alrededor de Matías y a Matías, muerto, reventado. Dos horas después el médico dictaminará que su estómago sencillamente «se abrió y se rajó, como un saco más lleno de su cabida máxima»⁴;

lo fantástico: el cuento grotesco a finales del siglo XIX», *Estudios sobre el cuento español del siglo XIX*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2008) la categoría estética de lo grotesco va a entenderse en estas páginas como la completa distorsión (o degradación) de una realidad o expectativa por medio de la combinación de lo ridículo y lo doloroso.

² M. J. de Larra, *Artículos*, Madrid, Cátedra, 2010, pág. 186.

³ *Ibid.*, pág. 188.

⁴ E. Pardo Bazán, *Un destripador de antaño y otros cuentos*, Madrid, Alianza, 2003, pág. 158.

señalando, de paso, la franqueada frontera estética: la horadación —fatal—, la consumación del cuerpo.

Esa imagen, la del hombre que revienta, no podía pasar desapercibida a la vanguardia de corte más expresionista, si bien esta la adaptará a sus formas y figuras. De tal modo que cuando, apenas dos décadas después, Huberto Pérez de la Ossa nos congrega en su cuento «Vendimia en el suburbio» (*Alfar*, 1924) alrededor de la mesa de unos obreros, la víctima ya no será un céntrico y saciado Matías sino un marginal e insaciable Carrancha. El cuento, que comienza con una escena casi costumbrista, se desplaza pronto a unas coordenadas nocturnas más adecuadas para el feísmo que desarrolla: acodado en una taberna, un obrero recuerda los días felices de vendimia, apura su vaso y pide una canción al piano. La música incita a los demás bebedores, que redoblan sus copas. Atraído por la atmósfera festiva, un viejo mendigo —bombín y barba— se detiene en la puerta esperando a que alguno de los borrachos le convide. No tiene ningún éxito. Así que emprende «una danza horrible arrastrando los talones y meneando los brazos al compás de la música como un Baco harapiento; el flácido vientre oscila pero las piernas no se pueden levantar ni una línea del suelo»⁵. La multitud se desgañita con sus contorsiones hasta que la música cesa y un mancebo, al fin, le brinda un vaso. Pero el viejo ya no aguanta más y se derrumba con su botín junto al quicio de la puerta, bebiendo como un hipnotizado. Ni siquiera ve al hombre que viene a apagar los faroles de la calle, cuya postrera luz reflejada en el vaso «se la traga con la postrera gota». Nadie auxilia a este reventado entre sombras. La danza que había bailado cobra una significación de danza de la muerte, pero su tipología como figurante —la del mendigo borracho— no se trasciende: es un fantoche. Pérez de la Ossa ni siquiera degrada a un personaje: está degradando un cuadro. Quedan, por ende, lejos las punzadas trágicas que el lector pudiera sentir ante los últimos retratos de un dipsómano como el Coupeau de *La Taberna* (1877), en parte porque nunca deviene realmente en el «fantoche horroroso» con el que el texto lo acaba invistiendo. Pienso sobre todo en la estampa, de fácil rastreo en el imaginario de Pérez de la Ossa, en la que Zola pinta el delirium trémens del personaje —elocuentemente preexpresionista en opinión de Santos Maldonado⁶—, que contagiado de una música imaginaria... «Estaba disfrazado de moribundo ¡Qué paso sin acompañante! Saltaba contra la ventana y retrocedía, llevando el compás con los brazos y sacudiendo las manos como si hubiera querido romperlas y tirárselas a la gente a la cara [...] Coupeau rugía como un animal al que le han aplastado una pata ¡Que la orquesta no pare de tocar y, señoras, a bailar!»⁷.

Más allá de las tradiciones deformadoras que integra, el breve cuento de Pérez de la Ossa nos advierte, en cualquier caso, de la preferencia expresionista

⁵ H. Pérez de la Ossa, «Vendimia en el suburbio», *Prosa española de vanguardia*, Madrid, Castalia, 1999, pág. 457.

⁶ «Impresionismo y expresionismo en la obra de Zola», *Tabanque: Revista pedagógica*, núm. 1, 1985, págs. 97-108.

⁷ E. Zola, *La Taberna*, Madrid, Cátedra, 1986, pág. 494.

por enfocar los estragos de la sed antes que los del hambre. No es casualidad que en la mayoría de pinturas de Gutiérrez Solana esqueletos, máscaras, tertulianos, feligreses, mesas o recibidores sostengan botellas o botas de vino. Fuera de la simbología (carnavalesca, crística...) que este pueda adoptar en cada contexto, el alcohol, en un sentido genérico, no puede entenderse ya en los años 20 como un mero medio de liberación o alienación, ni siquiera de toma de conciencia de la muerte; sino que, ante todo, refiere una forma de aprehensión del mundo, embrutecida, sí, y trágica, entre otras cosas porque beber es un modo de absorción. En un poemario tan alejado de las esferas expresionistas como *Cal y Canto* de Alberti (1926–1927), lo embebido, como concepto que trasciende el imaginario marino o el juego cromático de los licores como luces de la ciudad, fluctúa a lo largo de los versos. Mientras tanto, la comida apenas se enfoca en dos composiciones, aunque de títulos tan parlantes como: «Asesinato y suicidio» y «Mi entierro». En esta última, que tiene como subtítulo «Naturaleza muerta», el yo poético clama aburrido en su ataúd por: «¡Mi amor a las gastronómicas / vírgenes de los hornillos! / ¡Peroles de luna ardiendo! / ¡Sartenes de albor cocido!»; al tiempo que desde el coche fúnebre inicia el Viaje «tirado por cuatro ocas, hervidas, al Paraíso!»⁸. La comida (con las connotaciones sexuales que acarrea) sirve entonces al finado como un ancla materialista, que pesa más que el prurito de confesión del último pecadillo que tuviera en vida...

Juan Larrea desplegará en 1927 un sentido parecido de aspiración vital por medio del apetito en su elegía a Juan Gris, «Un color le llamaba Juan». Y lo hace evocando el silencio del pintor con la imagen sonora de «un festín de pájaro»; encubriendo lo enfermizo del color amarillo como «un capricho entre los trigos de una cárcel florida»; perpetuando en piedra su ausencia como «el único convidado que nos resta». Sin embargo, más adelante el tono y la estación del poema cambian y empiezan a aparecer sintagmas como «un dolor de pradera antigua» que reviven su pérdida en un imaginario yermo, gris, y otros como «tejido de gusanos» que representan su misma putrefacción... Hasta que el poema, como contraste, se cierra en una imagen espiritual (la carne ya extinguida) cuanto menos extraña en una elegía, pues bien podría utilizarse para personificar la gula: «Porque él nos dejó su tristeza / sentada al borde del cielo como un ángel obeso»⁹. Una gula pasiva, propia de gran señor que reposa, pero que no impidió que al final Juan también fuera el devorado (por los cielos).

Sea como sea, las imágenes de degeneración expresionista más potentes a través de la comida llegarían a partir del año crítico de 1929, cuando se asienta por medio de poemarios como *Un río un amor*, *Sobre los ángeles* o *Poeta en Nueva York*, uno de los tópicos vanguardistas más exitosos: el del cuerpo vacío. O, en lo que nos ocupa, su estado previo: el cuerpo que ha de vaciarse, el cuerpo que revienta. Y el modo que tiene de hacerlo es el mismo en lo que atañe a lo bebido a lo comido: el vómito; esa realidad *abjecta* de nuestra interioridad, en términos de

⁸ R. Alberti, «Mi entierro (Naturaleza muerta)», *La Gaceta Literaria*, núm. 5, 1927, pág. 27.

⁹ J. Larrea, «Dos poemas a un amigo muerto», *Carmen*, núm. 1, 1927, pág. 14.

Julia Kristeva, que se manifiesta sin control —violenta extirpación— en un mundo donde nunca debería aparecer, y que en su inalterable estado nauseabundo todavía es capaz de hostigarnos como entidad radicalmente separada (excluida), pues nos ha pertenecido (ha salido de nosotros). En la cultura popular dicho vómito esencial por el que se descerraja un cuerpo bien podría estar representado por la peripecia de Mr. Creosote en el capítulo «Los años de otoño» dentro de la película *El sentido de la vida* (1983) de los Monty Python. En él se ve entrar a un hombre con obesidad mórbida (Mr. Creosote, interpretado por Terry Jones) y vestido de esmoquin a un restaurante de lujo. Pide la carta, un cubo y empieza a vomitar. Decide, como Matías, comer todos los platos del menú (se nos ofrece su pormenorizado listado), y mientras espera a que le sirvan sigue vomitando como un surtidor en el cubo o a los pies de las personas que encuentra. Se lo come todo; no puede más, pero de postre el camarero le tienta a probar una finísima chocolatina que él mismo le pone en la boca. En cuanto se la come, explota, llenando de masa y vómito (los huesos expuestos a la cámara) a todos los comensales de alrededor...

Lejos de conformar una imagen estanca, un icono autóctono del registro abyecto de los 80 (no en vano, el texto de Kristeva se fragua en estos años), esta repulsión tendría, sin embargo, su antecedente expresionista en grabados como «La Gula» (1904) de James Ensor, donde se aprecia a dos comensales reventados de comer (y con todavía un manjar casi intacto en la mesa). A su izquierda se mueve un esqueleto (versión futura de estos condenados o personificación de La Muerte) que les trae un nuevo plato, justo encima de la bandeja que sostiene una cabeza acuchillada. A la zaga le va un compañero con un cerdo a los hombros idéntico a los que están siendo degollados en el cuadro (a la derecha) del fondo de la estancia, conformando un marco marrano alrededor de la figura central, el *ciacco* cuyo rostro se ha de encontrar mimetizado con el de los animales... En el punto de fuga ambas víctimas vomitan en la mesa como quien escupe por el diente, y, por los extremos, todo se derrama, líquido.

Por su parte, el correlato literario, al menos en lo que atañe al mundo hispánico, más fecundo para esta estética repulsiva (y alrededor de cuyas formas alucinadas, por la violencia total que despliegan, deberían orbitar las dos referencias —individuales— anteriores) lo constituye el poema de Lorca «Paisaje de la multitud que vomita: Anochecer de Coney Island», integrado en la sección «Calles y sueños» de *Poeta en Nueva York*. Como en todo paisaje habrían de mediar en él dos principios fundamentales: su carácter visual y la distancia del observador respecto a lo observado. Sin embargo los dos serán hasta cierto punto contravenidos en la composición [que figura íntegra en el «Apéndice»]. Y es que esa mujer gorda con la que se inicia la marcha no solo es el símbolo de la sociedad baja americana o una figura mostrenca con ansia para extenderse y reducir todos a ella, también es un sonido, el primer retumbo, que se precipita hacia el poeta. Sus movimientos despiertan en el lector un ruido de tambores en el segundo verso, el eco de su correteo por las tarimas desiertas en el quinto, los posteriores sollozos de las palomas, los gritos de ira de las furias (pienso en las Erinias de la

mitología clásica), sus reclamos al demonio del pan, tan elemental, o al Pandemónium¹⁰, tan extenso... Hasta llegar a asumir: «lo sé, son los cementerios»¹¹ y su silencio, en principio, definitivo. Pero entonces llega «el dolor de las cocinas enterradas bajo la arena». El verso que nos introduce en lo que ha de deglutirse. Y el lector difícilmente puede visibilizar esas cocinas sepultadas. Y sin embargo, sí que podría escuchar su ajeteo (de arcones, de cacharros) como una introducción a «los muertos, los faisanes, las manzanas» que, en el verso 14, empujan al vómito. Pero antes se oye la náusea. El carácter auditivo del texto no es menor, pues, que el visual. Lorca nos ofrece así un panorama repulsivo y completo de su angustia. Un panorama en el que se involucra: no lo mira desde una distancia prudencial (propia del paisaje). Por más que haya perdurado su imagen mutilada —«yo, poeta sin brazos...»— del verso 36 (¿que acaso no se corresponde con la de aquellos *freaks* que se exhibían precisamente en Coney Island?), de individuo singular frente a la masa, lo cierto es que pierde su mirada («que fue mía», dirá en el verso 40, «pero ya no es mía»); sus ojos se han vaciado en el espacio que ha tomado la multitud.

La multitud que vomita. La segunda gran coordenada del título también se trasciende y, al mismo tiempo, contradice sus límites en el poema (es parte de su magnitud). Y es que en 1929 conviene considerar a Coney Island, con sus casetas, sus montañas rusas, su playa, como el más exitoso patio de recreo de Nueva York. Apenas valía 5 centavos el billete del tren que, en el año del crack, transportaba a casi un millón de personas en los días soleados. Sin embargo hasta el verso en el que se define la baja extracción popular de esa «gente de los barcos, de las tabernas y los jardines», la multitud apenas se ha intuido detrás de esa mujer gorda, como si solo pudiera aprehenderse mediante un símbolo (hoy fácilmente traducible por las fotografías de orondas bañistas de Lisette Model) o esperarse (pues ya se había mencionado al inicio que los pisos estaban deshabitados)... Es en el verso final cuando la ciudad entera aparece junto al embarcadero. Antes, todos —borrachos, voraces— han estado vomitando sobre la isla, de una forma yerta, que solo ha removido la materia en putrefacción. El plano alimenticio («banquetes», «cocinas», «pan», «faisanes», «manzanas»... en esparcido repertorio) se junta así con el escatológico de las calaveras y la agonía. Como si la tierra también reventara y vomitara a sus muertos («los estómagos albergan y desintegran la comida lo mismo que los cementerios albergan y desintegran a estos muertos-vivos» sentenciaría Martínez Ferrer¹²). Pero el juego lorquiano es más complejo, pues aunque sea la multitud la que vomita junto a él, él es el único que siente la náusea, el asco por la visión que desarrolla. Una visión nocturna. No hay que olvidar que en Coney Island está anocheciendo...

¹⁰ «A Dios gracias, logro escaparme de aquel nuevo Pandemonio» nos transmite el trasunto de Larra al culminar el banquete de «El castellano viejo», ob. cit., pág. 189.

¹¹ F. García Lorca, *Poeta en Nueva York*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2013, pág. 197.

¹² «Federico García Lorca: "Paisaje de la multitud que vomita"», *Ultraísmo, creacionismo, surrealismo. Análisis textual*, Málaga, Universidad de Málaga, 1999, pág. 145.

Igual que pasara en el relato «Vendimia en el suburbio», la muerte y la deformación llegan de noche —las sombras lo permiten—. La noche es, de hecho, el espacio muerto. De ahí que en el poema «Paisaje de la multitud que orina (Nocturno en Battery Place)» que forma una especie de díptico con este, se vuelva a hablar de «banquetes de araña que rompen el equilibrio del cielo», de «paisajes lleno de sepulcros [que] producen fresquísimas manzanas»¹³. Pero la noche conforma también el espacio de los monstruos («los muertos [no bailan] están embebidos devorando sus propias manos»¹⁴). Y la acción más primitiva que se achaca a todo monstruo es la devoración, o, dicho de otro modo, la posesión y la destrucción del sacrificado a través de ella. No solo eso, la devoración supone el otro medio de horadar, de reventar un cuerpo a través de la comida, por lo que no ha de extrañar que el nocturno más famoso de *Poeta en Nueva York*, «Nocturno del Hueco», se llene de escenas de manzanas mordidas, de una luna que devora a un marinero delante de los niños. La misma retórica del hueco se hacía ya presente en «Nocturno de la Musarañas» de *Un río, un amor* (1929) de Cernuda, donde el horizonte despedazaba «formas enloquecidas, / despedaza dolores como dedos, / alegrías como uñas»¹⁵. No apporto nada nuevo cuando comparo tanto el dolor y el sentido de castigo que se desprenden de estos versos como el desfile de muertos y la presencia del imaginario helado a lo largo de todo el poemario de Cernuda con la influencia expresiva que tuvo en los años 20 la *Commedia*. Por ello me gustaría incidir, como culminación de este recorrido, en la proximidad entre ciertas estampas desarrolladas en «Paisaje de la multitud que vomita» y el imaginario dantesco.

Sorprende así que en su estupendo estudio sobre las posibilidades intertextuales del poema, José Antonio Llera¹⁶, quien demostró que sus versos estaban impregnados de alusiones teológicas a la gula, y reconoció en ellos figuras —como el engendro-animal vomitando— que también se hallaban en la encarnación de este pecado por parte de Brueghel o del Bosco (y hasta de Ensor); no hiciera ninguna alusión al *Inferno*... Máxime porque lo que plantea Lorca al fin y al cabo es la visión —en un sentido pleno— de un poeta entre muertos. En 1920 aduciría T. S. Eliot que «la imaginación de Dante [...] era visual en el sentido en que Dante vivía en una época en la que los hombres aún tenían visiones»¹⁷. «Calles y sueños» se llama la sección en la que se ubica el poema lorquiano. Bien podría haberse titulado «Calles y visiones»; sobre todo por este texto en el que el poeta, como Dante en el trasmundo, se involucra en su hórrido dibujo: ¿Y acaso no se podrían atribuir fácilmente las puertas de pedernal del verso 23 donde se pudren las nubes y los últimos platos a las del Infierno? Rastrear, no obstante, la influencia que el florentino pueda haber ejercido en el

¹³ F. García Lorca, ob. cit., pág. 199.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ L. Cernuda, *La realidad y el deseo*, Madrid, Castalia, 2000, pág. 139.

¹⁶ «Texto, contexto e intertexto en “Paisaje de la multitud que vomita (Anochecer de Coney Island)” de Federico García Lorca», *1616*, núm. 100, 2013, págs. 185-219.

¹⁷ *El Bosque Sagrado (1920)*, San Lorenzo de El Escorial, Langre, 2004, pág. 65.

sentido o la geografía de la proyección de Lorca, no resulta tan interesante como interpretar su composición a la luz de una retórica del contrapaso. El contrapaso, si se recuerda, es el principio que en la *Commedia* regulaba las condenas de los reos, aplicándoles un castigo análogo o contrapuesto a su pecado. Si en verdad hollamos en este poema expresionista ciertas representaciones de la gula, el contrapaso de los glotones consistiría —nada más sencillo— en vomitar la comida eternamente. Después de todo, como aventuraba Julia Kristeva: «quizás el asco por la comida supone la forma más elemental y más arcaica de la abyección»¹⁸, que es lo que aspira a generar (expresar) el poeta en buena parte de sus versos. De ahí que los camareros se muestren «incansables» a la hora de llevar platos en el verso 17. Pero estos platos saben a sal y la población no puede tragarla «bajo las arpas» (es decir, las cuerdas) de la saliva...

Relacionese ahora este escenario con la lógica que mueve el tercer círculo del *Inferno*, el de la gula, en el que los condenados se arrastran incesantes bajo la lluvia hasta llegar a las fauces de las cabezas de Cerbero, que los mutila y los devora. Los mismos elementos: la multitud, los perros y el agua, se agolpan en los últimos versos del poema lorquiano, en los que se narra el sorprendente repliegue de la muchedumbre: «solo cuando izaron la bandera y llegaron los primeros canes / la ciudad entera se agolpó en las barandillas del embarcadero»¹⁹. Una aparición final significativamente próxima —leyera o no leyerá el granadino la traducción de Ángel Flores de *La Tierra Baldía* (1922)— al desfile mortuorio con el que T. S. Eliot ilustraría su «Ciudad Irreal» en la primera sección de su obra magna; no tanto ya por la presencia fronteriza y no regenerativa del agua, sino por la plasmación de la amenaza y la desprotección que genera ese (sublime) horizonte humano-no humano. Sabido es que Eliot extrae de la *Commedia* la clave estética con la que poder abarcarlo; de tal modo que mientras que en la antesala del infierno se abrumaba Dante de «tan larga fila / de gente, que creído nunca hubiera / que hubiese a tantos la muerte deshecho»²⁰; él describiría que «bajo la parda niebla de una madrugada de invierno, / la multitud fluía sobre el Puente de Londres, tantos, / jamás pensé que la muerte había deshecho a tantos»²¹. ¿Significan tales aproximaciones que los muertos del embarcadero lorquiano al fin vuelven a su círculo? Quizás no sean más que expresivas coincidencias: en un recorrido (comparado) se vislumbran demasiados elementos idénticos. En un cuento de Pardo Bazán, el Carrancha, un mendigo más animalizado que el «perro» que guardaba la casa, esperaba fuera bajo la «lluvia» a que la «multitud» volviera y le llevaran las sobras que le habían prometido... Todo fuera por el banquete.

¹⁸ *Poderes de la pervisión: ensayo sobre Louis Ferdinand-Céline*, México, Siglo XXI, 2006, pág. 9.

¹⁹ F. García Lorca, ob. cit., pág. 198.

²⁰ D. Alighieri, *Divina Comedia*, Madrid, Cátedra, 2009, pág. 92.

²¹ T. S. Eliot, *La Tierra Baldía*, Madrid, Cátedra, 2005, pág. 211.

APÉNDICE

PAISAJE DE LA MULTITUD QUE VOMITA

Anochecer de Coney Island



«La gula», James Ensor, 1904

La mujer gorda venía delante
arrancando las raíces y mojando el pergamino de los tambores.
La mujer gorda
que vuelve del revés los pulpos agonizantes.
La mujer gorda, enemiga de la luna,
corría por las calles y los pisos deshabitados
y dejaba por los rincones pequeñas calaveras de paloma
y levantaba la furia de los banquetes de los siglos últimos
y llamaba al demonio del pan por las colinas del cielo barrido
y filtraba un ansia de luz en las circulaciones subterráneas. 10
Son los cementerios. Lo sé. Son los cementerios
y el dolor de las cocinas enterradas bajo la arena.
Son los muertos, los faisanes y las manzanas de otra hora
los que nos empujan en la garganta.
Llegaban los rumores de la selva del vómito
con las mujeres vacías, con niños de cera caliente,
con árboles fermentados y camareros incansables
que sirven platos de sal bajo las arpas de la saliva.
Sin remedio. Hijo mío, ¡vomita! No hay remedio.
No es el vómito de los húsares sobre los pechos de la prostituta 20

ni el vómito del gato que se tragó una rana por descuido.
 Son los muertos que arañan con sus manos de tierra
 las puertas de pedernal donde se pudren nublos y postres.
 La mujer gorda venía delante
 con las gentes de los barcos, de las tabernas y de los jardines.
 El vómito agitaba delicadamente sus tambores
 entre algunas niñas de sangre
 que pedían protección a la luna.
 ¡Ay de mí! ¡Ay de mí! ¡Ay de mí!
 Esta mirada mía fue mía, pero ya no es mía, 30
 esta mirada que tiembla desnuda por el alcohol
 y despide barcos increíbles
 por las anémonas de los muelles.
 Me defendiendo con esta mirada
 que mana de las ondas por donde el alba no se atreve.
 Yo, poeta sin brazos, perdido
 entre la multitud que vomita,
 sin caballo efusivo que corte
 los espesos musgos de mis sienes.
 Pero la mujer gorda seguía delante 40
 y la gente buscaba las farmacias donde el amargo trópico se fija.
 Solo cuando izaron la bandera y llegaron los primeros canes
 la ciudad entera se agolpó en las barandillas del embarcadero.

Nueva York, 29 de diciembre de 1929²²



«Bañista de Coney Island», Lisette Model, 1941

²² F. García Lorca, *Poeta en Nueva York*, primera edición del original fijada y anotada por A. A. Anderson, Barcelona, Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, 2013, págs. 197-198.

BIBLIOGRAFÍA

- ALBERTI, R., «Mi entierro (Naturaleza muerta)», *La Gaceta Literaria*, núm. 5, 1927, pág. 27.
- ALIGHIERI, D., *Divina Comedia*, ed. de G. Petrocchi, trad. y notas de L. Martínez Merlo, Madrid, Cátedra, 2009.
- BOZAL, V., «Introducción. Cómico y grotesco», C. Baudelaire, *Lo cómico y la caricatura*, trad. de C. Santos, Madrid, Visor, 2001, págs. 13-77.
- CERNUDA, L., *La realidad y el deseo*, ed. y notas de M. J. Flys, Madrid, Castalia, 2000.
- ELIOT, T. S., *El Bosque Sagrado (1920)*, ed. y notas de J. L. Palomares, trad. de I. Rey Agudo, San Lorenzo de El Escorial, Langre, 2004.
- *La Tierra Baldía*, ed. bilingüe de V. Patea, Madrid, Cátedra, 2005.
- GARCÍA LORCA, F., *Poeta en Nueva York*, primera edición del original fijada y anotada por A. A. Anderson, Barcelona, Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, 2013.
- IEHL, D., *Le Grotesque*, París, Presses Universitaires de France, 1997.
- KRISTEVA, J., *Poderes de la perversión: ensayo sobre Louis Ferdinand-Céline*, trad. de N. Rosa y V. Ackerman, México, Siglo XXI, 2006.
- LARRA, M. J. de, *Artículos*, ed. de Enrique Rubio, Madrid, Cátedra, 2010.
- LARREA, J., «Dos poemas a un amigo muerto», *Carmen*, núm. 1, 1927, pág. 14.
- LLERA, J. A., «Texto, contexto e intertexto en “Paisaje de la multitud que vomita (Anochecer de Coney Island)”», de Federico García Lorca», *1616: Anuario de la Sociedad España de Literatura General y Comparada*, núm. 100, 2013, págs. 185-219.
- MARTÍNEZ FERRER, H., «Federico García Lorca: “Paisaje de la multitud que vomita”», *Ultraísmo, creacionismo, surrealismo. Análisis textual*, Málaga, Universidad de Málaga, 1999, págs. 129-163.
- PARDO BAZÁN, E., *Un destripador de antaño y otros cuentos*, introd. de J. L. López Muñoz, Madrid, Alianza Editorial, 2003.
- PÉREZ DE LA OSSA, H., «Vendimia en el suburbio», A. Rodríguez Fischer (ed.), *Prosa española de vanguardia*, Madrid, Castalia, 1999, págs. 453-459.
- ROAS, D., «En los límites de lo fantástico: el cuento grotesco a finales del siglo XIX», M. Amores y R. Martín (eds), *Estudios sobre el cuento español del siglo XIX*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2008, págs. 203-222.
- SANTOS MALDONADO, M.^a J., «Impresionismo y expresionismo en la obra de Zola», *Tabaque: Revista pedagógica*, núm. 1, 1985, págs. 97-108.
- ZOLA, E., *La Taberna*, trad. y ed. de Francisco Caudet, Madrid, Cátedra, 1986.

