

N.º 5 junio 2017

POÉTICAS

Revista de Estudios Literarios



ESTUDIOS

Daniel Herrera Cepero
1925-1929: LA GRAN CIUDAD
EN LA PROBETA
PRE-NEOYORQUINA DE LORCA

ENTREVISTA

Alí Calderón
ENTREVISTA A
MARJORIE PERLOFF

ARTÍCULOS

Sergio García García
EL PASEO BAJO «LUNAS
EBRIAS» Y LA CONSTRUCCIÓN
POÉTICA DE UNA CIUDAD

POESÍA

Duo Duo
DOS POEMAS
INÉDITOS

POÉTICAS

Revista de Estudios Literarios



ÍNDICE

Págs.

[ESTUDIOS]		[POEMAS]	
Braulio Fernández Biggs		83	DUO DUO
LA ANAGNÓRISIS EN «HAMLET»	5		
Daniel Herrera Cepero			[RESEÑAS]
1925-1929: LA GRAN CIUDAD EN			Stacey E. Mitchell
LA PROBETA PRE-NEOYORQUINA			«MENSAJEROS DE UN TIEMPO
DE LORCA	17		NUEVO: MODERNIDAD Y
			NIHILISMO EN LA LITERATURA DE
		89	VANGUARDIA» (1918-1936)
[ARTÍCULOS]			Rossella Michienzi
Sergio García García			«NATURALEZA DE LO
EL PASEO BAJO «LUNAS EBRIAS» Y LA			INVISIBLE. LA POESÍA DE
CONSTRUCCIÓN POÉTICA DE UNA		95	RAFAEL GUILLÉN»
CIUDAD: «AQUELARRE EN MADRID»,			María del Carmen Jiménez Ariza
DE FERNANDO BELTRÁN	43		PARA UNA TEORÍA DE LA
			LITERATURA (40 AÑOS DE
Marta López Luaces			HISTORIA)
LA TRADUCCIÓN COMO		99	
PROCESO CREATIVO	63		Normas de publicación /
			Publication guidelines
[ENTREVISTA]		103	
Alí Calderón			111
ENTREVISTA A			Orden de suscripción
MARJORIE PERLOFF	75		

Nueva York, 1931. Gottscho-Schleisner Collection



1925-1929: LA GRAN CIUDAD EN LA PROBETA PRE-NEOYORQUINA DE LORCA

—
1925-1929: THE BIG CITY IN LORCA'S
PRE-NEW YORK TEST LAB
—

Daniel Herrera Cepero
California State University, Long Beach
daniel.herreracepero@csulb.edu

RESUMEN

PALABRAS CLAVE { Federico García Lorca, Poemas en prosa, Diálogos, «Santa Lucía y San Lázaro», «El paseo de Buster Keaton», «Meditaciones a la muerte de la madre de Charlot», Poeta en Nueva York, Poesía y ciudad, Surrealismo }

Entre 1925 y 1929, el poeta español Federico García Lorca emprende un camino de renovación que le lleva a experimentar con nuevas estéticas. En estos años, escribe una serie de breves diálogos vanguardistas y los *Poemas en prosa*, textos que en muchos casos esconden un contenido teórico-estético bajo un tramado alegórico.

Estos trabajos son los primeros en la obra lorquiana de ambientación en la gran ciudad. El poeta sugiere que la experiencia de la gran ciudad es un factor esencial para que el artista pueda producir una renovación coherente en sintonía con los movimientos de vanguardia europeos. De este modo, los textos vanguardistas constituyen hojas de ruta en las que Lorca planea los pasos a dar en su obra y en su vida en un momento en que atraviesa una honda crisis personal y creativa. Se propone el análisis de «El paseo de Buster Keaton,» «Santa Lucía y San Lázaro» y

Fecha de recepción: 27/02/2017 Fecha de aceptación: 14/04/2017

«Meditaciones a la muerte de la madre de Charlot» para ilustrar cómo estas obras le sirven a Lorca para limpiar su fama de «poeta de los gitanos,» pero sobre todo como campo de pruebas virtual en el que ponderar el efecto que tendría en él una vivencia real en la urbe. Vivencia que finalmente tuvo en su viaje a América de 1929-1930 que generó las obras vanguardistas más conocidas de Lorca.

A B S T R A C T

KEYWORDS { Federico García Lorca, Prose poems, Dialogues, «Santa Lucía y San Lázaro», «El paseo de Buster Keaton», «Meditaciones a la muerte de la madre de Charlot», Poet in New York, Poetry and the city, Surrealism }

Between 1925 and 1929, the Spanish poet Federico García Lorca undertakes a path of renovation and starts experimenting with new aesthetics. In these years, he writes a series of brief avant-garde dialogues, and the *Prose poems*, works that in many instances constitute real manifestos of aesthetical reflection, often wrapped in an allegorical weave.

These texts feature for the first time the big city as a setting. Lorca places the artist in the metropolis suggesting the need of that urban experience as an essential factor to produce a coherent renovation in tune with the European Avant-Garde movements. Therefore, these works constitute route maps in which Lorca plans the steps to be taken in his life and work, when he is going through a deep personal and creative crisis. An analysis of “El paseo de Buster Keaton,» “Santa Lucía y San Lázaro,» and “Meditaciones a la muerte de la madre de Charlot» is posed to illustrate how these works serve Lorca as a virtual testing ground in which to weigh how a real experience in the metropolis would affect him. An experience he would end up having on his trip to America in 1929-1930.

Los años que van de 1925 a 1929 —entre sus 27 y 31 años— son críticos en la vida y en la obra de Federico García Lorca. En este período de obligada (y no tanto deseada) maduración personal y de crisis típica de la etapa final de la juventud, el poeta afronta con decisión el desafío lanzado por las nuevas estéticas en España llevando a cabo, hasta cierto punto en la sombra, una serie de obras vanguardistas consideradas, hasta hace poco, obra marginal

del poeta entre las que se incluye una serie de libros proyectados con títulos que indican el género de las composiciones: *Poemas en prosa*, *Diálogos* y *Odas*. Además, hay que añadir a este ciclo los dibujos, a los que Lorca otorga gran importancia en estos años.

A través de estas obras, de forma cada vez más decidida, Lorca trata de desmarcarse de la estigmatización como poeta tradicional, incluso costumbrista, a la que acompaña inevitablemente la creciente popularidad de sus obras más conocidas que hacia 1928, tras el enorme triunfo de su *Romancero gitano*, terminan por encasillarle. Impulsado por la enorme influencia de Salvador Dalí,¹ el granadino emprende ese «vuelo más personal» que tendrá como desenlace paradigmático el viaje a Nueva York de 1929 y las obras del ciclo neoyorquino. Este ensayo va a destacar la importancia inflexiva del ambiente urbano de la mayoría de estas obras de experimentación previas al viaje a América. El escenario de la gran ciudad surge en estas obras como oposición al ambiente rural o provinciano de sus obras anteriores; en este sentido, su inclusión sirve al poeta como un lavado de imagen. Sin embargo, no es esta la función principal de la entrada de la gran ciudad como escenario en la obra de Lorca: la lectura alegórica de muchos de estos textos los convierte en tratados estéticos en los que surge la figura del *alter ego*: un Lorca enmascarado tras las figuras de Buster Keaton, de Charles Chaplin o de personajes anónimos todos ellos con algo en común: ser sujetos que experimentan y que reaccionan al paisaje de la gran ciudad. Como se verá, Lorca utiliza sus obras de experimentación como hojas de ruta en las que planifica su viaje a Nueva York convencido de que esa experiencia despertaría en su sensibilidad la capacidad de hacer suya de forma coherente una expresión plenamente sincronizada con las estéticas más nuevas de su tiempo.

1. En junio de 1927, Dalí critica el volumen *Canciones*, que Lorca acaba de publicar: «Tus canciones son Granada sin tranvías, sin aviones aún; son una Granada antigua con elementos naturales, lejos de hoy, puramente populares y constantes» (Fernández y Torroella 104). Andrew A. Anderson ha estudiado a fondo esta influencia (en la «Introducción» a su edición de *Poemas en prosa*, en «Lorca at the Crossroads,» y en «García Lorca's *Poemas en prosa*»). Véase también a este respecto Mario Hernández, «García Lorca y Salvador Dalí.»

Paradójicamente, al mismo tiempo que su interés crece por las nuevas estéticas, Lorca hace un esfuerzo inusitado por sacar a la luz una serie de obras que ya considera obsoletas, como el drama modernista *Mariana Pineda* en teatro, que estrena en 1927, o sus libros de poemas *Canciones* y *Romancero gitano* —publicados en 1927 y 1928 respectivamente. Lo hace en gran medida para agradar a sus padres y para demostrar que con su arte puede, de algún modo, hacer carrera.² Estas obras empiezan a hacerle famoso y colocan sobre sus espaldas el sambenito de «poeta de los gitanos» que tanto le molestó. En cierta medida, el aspecto urbano de las obras experimentales también responde a un lavado de imagen. Lorca quiere ser visto como un poeta moderno, refinado y en sincronía con el reloj estético de Europa, algo que, por otro lado, nunca conseguiría adscribiéndose simplemente a un *ismo*. En «Lorca and the Crossroads: «Imaginación, inspiración, evasión» and the «Novísimas estéticas»,» Andrew A. Anderson analiza en profundidad «Imaginación, inspiración, evasión» y «Sketch de la nueva pintura», conferencias clave en las que Lorca «[seeks] to understand, delineate, order and synthesize many of [the] «isms» while at the same time trying to plot a way forward for himself» (159). Lorca, en efecto, busca una formulación muy personal de los diversos movimientos de vanguardia, varios de los cuales dejan su marca en los escritos teóricos del autor. En mi opinión, dado el carácter esencialmente cosmopolita de esos *ismos*, Lorca no podía dejar de considerar como una carencia inaceptable

2. A este respecto, una carta a su amigo Melchor Fernández Almagro del 27 de octubre de 1926 constituye una de las evidencias más claras en este sentido:

Como sabes, yo entregué la *antipática* «Mariana Pineda» a la Xirgu para que la leyera. . . . Mi familia, disgustada conmigo porque dicen que no hago nada, *no me dejan moverme de Granada*. Yo estoy triste, como puedes suponer. Granada es odiosa para vivir en ella. Aquí, a pesar de todo, *me ahogo*.

Tengo varios proyectos, pero quiero dejar ultimada esta *desastrosa intervención mía en el antro del teatro*, intervención que hice *para agradar a mis padres*

. . .

Desde luego, si *Mariana* se representa yo ganaría todo con mi familia. (EC 384-5, mi énfasis)

el hecho de no haber viajado al extranjero y, más concretamente, el hecho de no haber entrado en contacto con las grandes metrópolis que fueron cuna de los grandes movimientos estéticos desde el siglo anterior y que aún en los años veinte de su siglo continuaban congregando a la flor y nata de la innovación artística.³ La introducción de personajes que experimentan el ambiente urbano en las obras experimentales que se van a analizar debe ser vista como una proyección del mismo Lorca y de los planes que tenía para sí mismo de subsanar las carencias de su obra con una inmersión en la gran ciudad.

Los poemas en prosa y los diálogos más destacados tienden a situar al sujeto innovador, físicamente «evadido,» en la urbe.⁴ El diálogo «El paseo de Buster Keaton» y el poema en prosa «Santa Lucía y San Lázaro,» así como trabajos menos conocidos como las inconclusas «Meditaciones a la muerte de la madre de Charlot,» pueden ser leídas más que como puestas en práctica de la nueva estética lorquiana, como mapas en los que Lorca dibujó su ruta de renovación estética con un destino claro: la gran ciudad. De este modo, el viaje a América cobra cariz de doble solución a las

3. Una revisión del epistolario lorquiano de estos años da sobrada evidencia de cómo la renovación estética de la obra del poeta está ligada de pies y manos a la posibilidad de un viaje. París empieza a captar a miembros del círculo más íntimo de Lorca desde 1925, cuando parte a la capital francesa Luis Buñuel, quien escribe a su amigo el 2 de febrero de 1926 lo siguiente: «¡Qué lástima que no vengas por aquí o, al menos, no renueves el aire que respiras! Tú eres de los que conozco el que saldría más beneficiado con ello» (citado en Sánchez Vidal 155). Asimismo, su hermano Francisco reside en Burdeos el semestre de otoño de 1925. Federico le pregunta por el grupo surrealista y a principios de 1926 le escribe expresando su deseo de viajar:

quisiera irme contigo a Toulouse a devorar el francés y trabajar allí en el *Diego Corrientes* y crear mi lírica, que teniendo tanto vuelo está con las alas atadas. Me siento capaz de realizar una gran obra original y tengo la fe de que la haré (EC 330)

Las referencias al viaje como solución a su crisis personal y estética se repiten a partir de este momento.

4. No se ignoran otras obras clave como la «Oda a Salvador Dalí,» en la que se hace alusión al París en el que «Los pintores modernos, en sus blancos estudios, / cortan la flor aséptica de la raíz cuadrada» (OC I: 953). Publicada en abril de 1926 en la *Revista de Occidente*, en opinión de diversos críticos, esta obra marca la transición de Lorca hacia el surrealismo (García de la Concha, *Historia*; Ilie, *El surrealismo*; Castro Lee, «La Oda»; Bonaddio, *The poetics*).

crisis personal y creativa del poeta, y ha de ser visto como una consecuencia coherente de sus reflexiones estéticas.

DIÁLOGOS

Lorca se refiere a los que a posteriori se han recopilado bajo la rúbrica de *Diálogos* en una carta a su amigo Melchor Fernández Almagro de julio de 1925. De ellos destaca que son «Poesía pura. Desnuda» y, lo más importante para el propósito de este ensayo: que «[s]on más universales que el resto de mi obra... (que, entre paréntesis, no la encuentro aceptable)» (EC 284). La «universalidad» de la que habla Lorca es índice de esa huida de los elementos excesivamente tradicionales que tanto criticaría Dalí años más tarde. Lorca ya estaba preocupado por la puesta al día de su obra antes de que arreciaran las críticas a sus *Canciones* o a su *Romancero gitano*.⁵ Según Andrew A. Anderson, encargado de editar el volumen de *Diálogos* publicado en 1998, se tiene noticia de un total de catorce de estas composiciones

5. Dalí y Buñuel criticaron duramente los libros lorquianos de estética neopopularista. El pintor catalán, en una carta muy citada de finales de agosto o inicios de septiembre de 1928, tacha la poesía de Lorca de «tradicional,» de tener «la substancia poética más gorda que ha existido,» de estar «ligada . . . a las normas de la poesía antigua,» de ser «incapaz de emocionarnos ya ni de satisfacer nuestros deseos actuales,» de estar «ligada de pies y manos a la poesía vieja,» o de caer «dentro de los lugares comunes más estereotipados y más conformistas» (Fernández y Torroella 146-7). Es posible que estas críticas, por lo general mal leídas, no fueran de ayuda para Lorca en unos años difíciles. Si se presta la atención debida al resto de la carta, y no sólo a su contenido más morboso, destaca el tono cariñoso y conciliador de Dalí que no pudo causar gran dolor a un Lorca que ya había hablado mal de su *Romancero*. Dalí comienza la misiva con tono totalmente amigable: «Creo que mis opiniones . . . pueden interesarte algo» (Fernández y Torroella 146); continúa con los aspectos del *Romancero* que más le han gustado: «Me parece lo mejor del libro, lo último, martirio de Santa Olalla» (146). Después de las consabidas pullas, Dalí expone sobriamente, en lo que constituye casi un ensayo, su doctrina anti-artística. Después, se dirige al granadino de forma muy cariñosa: «Federiquito, en el libro tuyo que me lo he llevado por estos sitios minerales de por aquí a leer, te he visto a tí, la bestiecita que eres, bestiecita erótica, con tu sexo y tus pequeños ojos de tu cuerpo, y tus pelos, y tu miedo a la muerte...» (149). Y continúa: «Te quiero por lo que tu libro revela que eres, que es todo al revés de la realidad que los putrefactos han forjado de tí. Un gitano moreno de cabello negro corazón infantil, etc, etc,» (149). La carta, como puede verse, contiene una crítica sincera y lo que es más importante: se pone del lado de Lorca en su rechazo al mito de gitanería.

experimentales de género híbrido a caballo entre el diálogo platónico, la pieza teatral vanguardista y el guion cinematográfico. De estas catorce, se conservan ocho diálogos completos, cuatro incompletos y dos se han perdido.⁶ Por su extensión, su complejidad y por el hecho de haber sido publicado en vida del autor, descuella «El paseo de Buster Keaton,» texto pionero en la ambientación urbana de la obra de Lorca. Se analiza a continuación.

«EL PASEO DE BUSTER KEATON»

Este diálogo fue escrito en 1925 y titulado inicialmente «Diálogo de la bicicleta de Filadelfia.» Después, se publicó como «El paseo de Buster Keaton» en el segundo y último número de la revista granadina *Gallo* en 1928.

Toda la acción —un Buster Keaton que pasea en bicicleta después de matar a sus cuatro hijos— transcurre por las «afueras de Filadelfia» y lo que es muy importante desde un punto de vista alegórico: en dirección a esa ciudad. La búsqueda lorquiana de renovación estética se formula alegóricamente como «camino» o «entierro,» de modo que a la hora de acometer el análisis siempre será importante el concepto de «trayectoria» y habrá que estar muy pendientes de qué se deja atrás —o qué se deja enterrado— y qué queda por delante —o qué queda vivo—, así como los símbolos y emociones que caracterizan ambos estados.

6. Anderson cita, además del «Paseo de Buster Keaton,» «La doncella, el marinero y el estudiante,» (ambos publicados en el número dos de *Gallo* en abril de 1928) y de «Escena del teniente coronel de la Guardia Civil» y «Diálogo del Amargo,» que aparecen en *Poema del cante jondo* en 1931, «cuatro publicados póstumamente («Quimera» [1940]; «Diálogo mudo de los cartujos» y «Diálogo de los dos caracoles» [1985]; «El loco y la loca» [1997]), más los fragmentos de cuatro diálogos truncos, inconclusos o mutilados por la pérdida de hojas manuscritas, todos sin título autorizado («[Diálogo con Luis Buñuel y Augusto Centeno],» «[Diálogo de la Residencia de Estudiantes],» «[Diálogo de Don Fabricio y su señora],» «[Diálogo de Pan y la sirena]»), y, finalmente, dos completamente desaparecidos, cuya existencia sólo atestigüa, paradójicamente, la mención de sus títulos en cartas de Lorca a amigos («Diálogo de la danza,» «Diálogo fotografiado»).» (Anderson, «Los diálogos» n.p.) Algunos de los diálogos, como el «Diálogo mudo de los cartujos,» o el «Diálogo de los dos caracoles,» por ejemplo, constan casi exclusivamente de acotaciones.

El «paseo» de este diálogo marca claramente la trayectoria estética. Lo primero que hace Buster Keaton es matar tranquilamente a sus cuatro hijos. Esta escena ilustra la Santa Objetividad daliniana asociada al cubismo, a la necesidad de romper amarras con el sentimentalismo en el arte, todo ello simbolizado por la actitud impávida del protagonista ante el infanticidio.⁷ El rostro inexpresivo, carente de toda emoción, era lo que más admiraban Lorca y Dalí del cómico norteamericano en esta época. Además, la infancia muerta o maltratada es una de las obsesiones lorquinas. El asesinato impertérrito de estos cuatro «hijitos» bien podría simbolizar la muerte del pasado o de una estética demasiado inocente, ligada a la tradición y, por lo tanto, a un ambiente campestre, rural, que es necesario sacrificar para afrontar las nuevas estéticas que tienen lugar en la sofisticación del ambiente urbano; esta idea queda reforzada por el hecho de que el infanticidio tiene lugar entre «los juncos y un campillo de centeno» (OC 2: 278). El número de hijos asesinados —cuatro— podría ser especialmente significativo, habida cuenta de que en 1925 eran cuatro los libros de poesía que Lorca tenía terminados (*Libro de poemas*, *Poema del cante jondo*, *Suites y Canciones*), todos ellos de corte neopopularista y con un claro componente tradicional de ambiente rural y provinciano.

Después de este infanticidio simbólico, Keaton emprende una marcha en bicicleta por un ambiente exageradamente arcádico que sienta una nota de claro contraste con los elementos de la vida moderna que aparecen en la segunda parte. Aparece un loro, un búho y unos pajarillos que deleitan a un Keaton que, por fin, cae de la bicicleta como consecuencia de una especie de arrebatado bucólico que le lleva a suspirar «ay amor amor» (278) mientras persigue mariposas. De pronto, en lo que supone el punto

7. Esta obra es probablemente parte de un intercambio epistolar con el pintor catalán. Lorca se lo envía a Dalí probablemente en julio-agosto de 1925. Por las mismas fechas, Dalí compone el poema visual «El casamiento de Buster Keaton.» (Fernández y Torroella 168) En estos años se está prefigurando la teoría de la Santa Objetividad de Dalí, que presenta en 1927 en su ensayo poético «San Sebastián,» dedicado precisamente a Lorca.

contrastivo de la obrera, una voz anónima le llama «Tonto» (278). Keaton, desengañado, cae presa de una gran melancolía; aunque sus ojos «sueñan con lirios, ángeles y cinturones de seda» (278). Frente a él irrumpe inexorablemente la ciudad, tal como queda reflejado en la siguiente acotación:

A lo lejos se ve Filadelfia. Los habitantes de esta urbe ya saben que el viejo poema de la máquina Singer puede circular entre las grandes rosas de los invernaderos, aunque no podrán comprender nunca qué sutilísima diferencia poética existe entre una taza de té caliente y otra taza de té frío. A lo lejos brilla Filadelfia. (278-9)

La primera aparición de la ciudad queda implícitamente asociada a un cambio en la sensibilidad del protagonista. La asepsia y la felicidad sedada inicial se tornan pesadez melancólica que impulsa un deseo de metamorfosis surrealista. La imagen de la máquina de coser es una probable referencia a la famosa imagen de Lautréamont epítome de la estética bretoniana. Lorca pone en práctica aquí por primera vez este tipo de asociaciones, aunque después reniegue con insistencia su filiación a esta estética. Un ejemplo claro lo encontramos en una de las acotaciones:

Cuatro serafines con las alas de gasa celeste bailan entre las flores. Las señoritas de la ciudad tocan el piano como si tocaran en bicicleta. El vals, la luna y las canoas estremecen el precioso corazón de nuestro amigo. (279)

Encontramos aquí una yuxtaposición de imágenes sin relación lógica o, como diría Lorca en su conferencia «Imaginación, inspiración, evasión», una «lógica poética.» En esta conferencia, que escribe y pronuncia en 1928, casi al mismo tiempo que este diálogo ve la luz, Lorca acuña con el término «hecho poético» este tipo de imagen pasada por el tamiz de su personalísima forma de asimilar las vanguardias. En «El paseo,» y en otras obras experimentales, si no una adopción, sí existe por parte de Lorca una ponderación de cara a su renovación de la estética de tipo surrealista que, de forma significativa, queda asociada a la irrup-

ción de la ciudad. No puede ser gratuita la insistencia —cinco veces se menciona explícita o implícitamente Filadelfia⁸— en esta urbe a la que el protagonista se va acercando inexorablemente. En efecto, quedan atrás los cuatro hijos asesinados, pero también el campo, y van apareciendo diversos elementos típicos de la metrópolis. Primero, una mujer de ciudad, liberada, que insinúa querer relacionarse con Keaton. Se mencionan además a otras «señoritas de la ciudad [que] tocan el piano como si montaran en bicicleta» (279), los espectáculos donde suena un misterioso gramófono y, en la última acotación, la «estrella rutilante de los policías» que luce «En el horizonte de Filadelfia» (280).

La lectura alegórica de «El paseo» no sólo como búsqueda sino también como plan u hoja de ruta o mapa de itinerario estético de Lorca cobra aún más sentido si se admite la hipótesis de Brian Morris (122), compartida por Román Gubern (401-2, 447-8) y Robert Havard (14), de que el cómico americano vendría a ser alter ego de un Lorca oculto tras el semblante incommovible de Keaton. Esta obra, escrita en 1925, es la más temprana de todas a las que me he referido. El trayecto alegórico hacia la gran ciudad como ámbito vanguardista de renovación estética empieza aquí a sugerirse. Por razones de espacio se ha eludido aquí el análisis de «La doncella, el marinero y el estudiante,» y de «Quimera,» diálogos importantes por su extensión y complejidad que también sugieren una despedida de estéticas asociadas con el campo en favor de un ambiente urbano. A continuación, veremos cómo los poemas en prosa continúan la tarea «universalizadora» de la estética lorquiana iniciada con los *Diálogos*.

POEMAS EN PROSA

Se conocen seis composiciones de *Poemas en prosa*, uno de los libros cuya inminente publicación prometía Lorca en la última entrevista

8. Tres veces de forma explícita «Filadelfia,» una con el sustantivo «ciudad» y otra con «urbe.»

de la que se tiene noticia antes de su muerte. Estas son «Santa Lucía y San Lázaro,»⁹ «Degollación del Bautista,»¹⁰ «Degollación de los inocentes,»¹¹ «Suicidio en Alejandría,»¹² «Nadadora sumergida»¹³ y «Amantes asesinados por una perdiz.»¹⁴ Andrew A. Anderson, editor de los poemas reunidos en el año 2000, ha incluido en esa edición cinco textos adicionales —tres poemas completos y dos inconclusos— que guardan un parentesco cronológico, genérico y/o estético con los seis ya citados.¹⁵ Entre éstos últimos, se destacará «Meditaciones a la muerte de la madre de Charlot,» especialmente relevante por sus espacios urbanos de ambiente americano. Una de las inquietudes que están presentes de manera casi constante en estas composiciones son la gran ciudad y el mundo moderno como agentes que gestan el Arte Nuevo. En este sentido, destaca «Santa Lucía y San Lázaro,» que es el poema más largo de todos y el primero en orden de creación.

«SANTA LUCÍA Y SAN LÁZARO»

Apunta Andrew A. Anderson que «bajo la apariencia de un relato... tod[o]s o casi tod[o]s [los poemas en prosa] tienen una profunda preocupación, no por el tema de la historia «manifiesta», sino por cuestiones y meditaciones estéticas sobre el arte de vanguardia, la

9. Publicado en *Revista de Occidente*, Madrid, diciembre 1927. (OC2: 1223)

10. Publicado por primera vez en *Revista de Avance*, La Habana, abril de 1930. (OC2: 1224)

11. Publicado en *La Gaceta Literaria*, Madrid, núm. 50, 15 de enero 1929. (OC2: 1224)

12. Publicado en *L'Amic de les Arts*, Sitges, núm. 28, 30 septiembre 1928. (OC2: 1224)

13. Id.

14. Publicado en *Ddooss*, núm. 3, Valladolid, marzo de 1931. (Millán 45)

15. Se trata de cinco más: «Coeur azul. Corazón bleu» y «Mi amor en el baño,» ambos borradores inacabados; «La gallina,» que es más bien un cuento, pero que coincide cronológicamente y por su estética vanguardista con el resto de los poemas; «Meditaciones a la muerte de la madre de Charlot,» de género confuso dado que incluye versos, narración fantástica y ensayo estético; y «Corazón bleu. Coeur azul,» un diálogo incluido por Anderson aunque «es más bien un texto teórico que imaginativo» («Introducción» 45), pero vinculado evidentemente con «Coeur azul. Corazón bleu» y por tanto de interés en el conjunto.

posición del artista o el escritor con relación a su obra» («Introducción» 30). La dimensión alegórico-estética de «Santa Lucía y San Lázaro» convierte en un dato esencial que se sitúe al sujeto protagonista como un recién llegado a la ciudad ya desde la primera frase: «A las doce de la noche llegué a la ciudad» (García Lorca, *Poemas en prosa* 57). Terence McMullan sugiere en su artículo «Federico García Lorca's 'Santa Lucía y San Lázaro' and the Aesthetics of Transition» que, con toda probabilidad, el poema es fruto de las vivencias del poeta en Cataluña, situando el poema en Barcelona a pesar de la posible referencia a París, con su famosa estación de Saint-Lazare. McMullan realiza un análisis profundo del poema explicando cómo Lorca trata de superar encasillamientos folkloristas incorporando la temática urbana en su texto como una forma más de actualizar su estética según los preceptos del arte nuevo:

The realities of an up-to-date city environment ... are at odds with the more retrospective setting redolent of *Impresiones y paisajes* recreated at the start. Indeed, it could be argued that the author thus executes a kind of volte-face, rejecting a sluggish and parochial atmosphere for one whose vibrant energy is positively metropolitan. (7)

Este poema podría constituir una respuesta de Lorca a las críticas de Dalí a *Canciones* (junio de 1927),¹⁶ durante su estancia decisiva en Cataluña (entre mayo y final de julio del mismo año). Dalí le dice así: «Tus canciones son Granada sin tranvías, sin aviones aún; son una Granada antigua con elementos naturales, lejos de hoy, puramente populares y constantes» (Fernández y Torroella 104). A la influencia de Dalí se une en estas fechas la de Sebastià Gasch y Lluís Montanyà. Aunque estos tres últimos son los firmantes del Manifiesto antiartístico, se sabe que Lorca participó en su redacción, además de incluirlo en su traducción castellana en el segundo número de *Gallo* (1928), la revista que crea y promueve el poeta en Granada. En este manifiesto se hace un énfasis especial en «la afirmación de la nueva época,» el «vivir de acuerdo con nuestro tiempo» (en Brihuega 158, mi traduc-

16. Ver nota 1.

ción del original en catalán). Es posible que estas presiones tengan que ver con la incipiente ponderación por parte de Lorca del ambiente urbano en obras como los *Diálogos* o *Poemas en prosa*.

El relato podría decirse que versa sobre las reacciones del personaje principal ante la experiencia de la ciudad. Después de su llegada a la urbe, la historia continúa en primera persona, aunque nunca sabemos la identidad exacta de este narrador-protagonista que nos sitúa primero en una posada llamada «Santa Lucía,» desde la que contempla la muchedumbre:

En la calle las gentes iban y venían. Pasaron los vendedores de frutas y los que venden peces del mar.

Ni un pájaro.

Mientras sonaban mis anillos en los hierros del balcón busqué la ciudad en el mapa y vi cómo permanecía dormida en el amarillo entre ricas venillas de agua, ¡distante del mar! (García Lorca, *Poemas en prosa* 58)

El narrador contempla la multitud indistinta y el mercado en el que se vende pescado a pesar de quedar muy lejos del mar. La ciudad aparece inerte —«dormida»— «en el amarillo,» un color asociado en Lorca a la enfermedad y a la muerte (Arango 281). Son, estos, motivos precursores de la poesía del ciclo neoyorquino a los que se une la referencia al mundo cruel y anti-espiritual de las finanzas con el beneplácito de la iglesia católica y la enajenación alcohólica como evasión del trabajador. El narrador se refiere a «las gentes» que

bebían cerveza en los bares y hacían cuentas de multiplicar en las oficinas, mientras los signos + y x de la Banca judía sostenían con la sagrada señal de la Cruz un combate oscuro, lleno por dentro de salitre y cirios apagados (García Lorca, *Poemas en prosa* 59)

El protagonista-narrador es un turista que, aunque ha «olvidado [su] baedeker¹⁷ y [sus] gemelos de campaña,» observa «la ciudad

17. Se conocían en la época con este nombre a unas guías turísticas muy conocidas,

como se mira el mar desde la arena» (145), es decir, desde un punto de vista desapasionado y objetivo muy en consonancia con la estética purista que condenaba el sentimentalismo y la subjetividad.¹⁸ No olvidemos que este texto está emparentado en cuanto a su hibridez genérica y su catalizador hagiográfico al daliniano «San Sebastián,» pieza inclasificable que encarna la teoría de la «Santa Objetividad» del pintor catalán y de la que muy probablemente «Santa Lucía y San Lázaro» es respuesta (Anderson, «Introducción» 23).

Los santos Lucía y Lázaro juegan un papel esencial a la hora de desentrañar la alegoría estética del poema. El texto plantea una trayectoria simbólica similar al «paseo» de Buster Keaton, una ruta que tiene a la posada («Santa Lucía») asociada a las estéticas deshumanizadas (el cubismo, el gongorismo, la poesía pura) como punto de partida y a «San Lázaro,» que es como se llama la estación de ferrocarril, asociado probablemente al surrealismo, como posible destino.

Santa Lucía, como es sabido, está vinculada a la vista y a la ceguera, y San Lázaro a la muerte y la resurrección. La posada a donde llega el viajero se llama «Santa Lucía»; sus regentes están ciegos y, desde su balcón, el narrador-protagonista observa por primera vez el paisaje urbano. A continuación, el viajero baja a la calle y se mezcla con la multitud sin dejar de ser un observador atento. Entre los elementos que escudriña aparecen a modo de leitmotiv las tiendas de óptica y los aparatos que se encuentran en su interior: «Todas las calles estaban llenas de tiendas de óptica... Gafas y vidrios ahumados buscaban la inmensa mano cortada de la guantería» (60), «Los aprendices de óptico limpiaban cristales de todos tamaños» (60-1), «el aire ovalado de las ópticas» (62), etc. Cuando se hace de noche, y después de una visita a la cate-

creadas por Verlag Karl Baedeker.

18. En una carta de Lorca a Dalí de agosto de 1927, el granadino discute el ensayo «San Sebastián» del catalán: «¿No es verdad que San Sebastián está lejos del mar?» (Fernández y Torroella 119).

dral, el viajero se encuentra muy lejos de la posada —«se encuentra usted muy lejos de ella ...se halla situada al Sur, más abajo del río» (62)— y decide tomar el ferrocarril cercano. En ese momento «poco a poco los cristales de las ópticas se fueron ocultando en sus pequeños ataúdes de cuero y níquel, en el silencio que descubriría la sutil relación de pez, astro y gafas» (62). El viajero descubre que «En la oscuridad, dibujado con bombillas eléctricas, se podía leer sin esfuerzo alguno: *Estación de San Lázaro*» (63). Ya de noche, aparece San Lázaro asociado entonces a la estación de ferrocarril mientras que, durante el día, las referencias al ojo, a las ópticas, gafas, monóculos, etc., están claramente relacionadas con Santa Lucía y, por lo tanto, con lo exterior, la superficie y, estéticamente, con la objetividad cubista. Queda más claro en este fragmento:

En la catedral se celebraba la solemne novena a los ojos humanos de Santa Lucía. Se glorificaba el exterior de las cosas, la belleza limpia y oreada de la piel, el encanto de las superficies delgadas. (61)

De Santa Lucía, la objetividad, el cubismo —una posada— se pasa a San Lázaro —la estación de ferrocarril, quintaesencia de la modernidad, cuyo nombre está formado, simbólicamente, con bombillas eléctricas. Cuando llega la noche, en el tránsito hacia el subconsciente, los cristales de las ópticas se van ocultando en sus «ataúdes» y entonces sí es posible hallar relaciones ocultas a la conciencia, las subjetivas, como las que guardan «pez, astro y gafas» (62). El viajero dice que es capaz de «componer perfectamente hasta ocho naturalezas muertas con los ojos de Santa Lucía... Ojos de Santa Lucía en el mar, en la esfera de un reloj, a los lados del yunque, en el gran tronco recién cortado» (63). El material del arte sigue siendo la realidad, pero, como dice el propio Lorca en su conferencia «Imaginación, inspiración, evasión,» «el poeta que quiere liberarse del campo imaginativo, no vivir exclusivamente de la imagen que producen los objetos reales... pasa de la «imaginación», que es un hecho del alma, a la «inspiración», que es un estado del alma... [que] rompe con todo control lógico» (García Lorca *OC 3*: 261). Lorca plantea el poema como un recorrido estético que trasciende la objetividad deshumanizada y que parece tener

como destino una estética de tipo surrealista que pone sobre la mesa de cara a su consideración, pero cuyas posibilidades no asume. En el último párrafo del poema, el narrador-viajero llega a su casa y al abrir su maleta descubre unas gafas y un guardapolvo vinculados muy claramente a un cubismo frío, intelectual y plano (Santa Lucía/las gafas) y a la sorpresa inexacta del surrealismo (San Lázaro/el guardapolvo):¹⁹

Las gafas llevaban al máximo su dibujo concreto y su fijeza extra-plana. El guardapolvo se desmayaba en la silla en su siempre última actitud, con una lejanía poco humana ya, lejanía bajo cero de pez ahogado. Las gafas iban hacia un teorema geométrico de demostración exacta, y el guardapolvo se arrojaba a un mar lleno de naufragios y verdes resplandores súbitos. Gafas y guardapolvo. En la mesa y en la silla. Santa Lucía y San Lázaro. (*Poemas en prosa* 66)

Lorca plantea, al situar las dos estéticas-objeto juntas después del viaje, probablemente una síntesis de las dos, aunque también es posible que simplemente esté ilustrando un estado transitorio de reflexión. Andrew A. Anderson apunta a este respecto que, aunque ««Santa Lucía y San Lázaro» presenta una serie de dualidades,... los críticos no han podido ponerse de acuerdo sobre la naturaleza de éstas» y que tampoco coinciden sobre el tema de la fusión de las dos. Sin embargo, concluye que el poema, en efecto, «puede tener como uno de sus múltiples temas la teoría surrealista sin ser, estilísticamente, surrealista él mismo» («Introducción» 34). En mi opinión, este poema, leído junto con otras obras de experimentación, dibuja una hoja de ruta estética *hacia* un lugar aún desconocido, un lugar que no quiere identificarse con el surrealismo a pesar de su cercanía a esta estética²⁰ y que indefectiblemente incluye la experiencia urbana asociada simbólicamente a la resurrección como un ingrediente esencial.

19. Esta prenda, típica de doctores y cirujanos, quizás se refiera de forma indirecta a la «mesa de disección» donde aparecen el paraguas y la máquina de coser de la famosa imagen de Lautréamont epítome del surrealismo bretoniano.

20. Carta a Gasch en la que Lorca adjunta unos poemas en prosa, el poeta advierte con vehemencia justo de la necesidad de no ser confundida su nueva estética con el surrealismo: «Responden a mi nueva manera espiritualista, emoción pura descarnada, desligada del control lógico, pero, ¡ojo!, ¡ojo!, con una tremenda lógica poética. No es surrealismo, ¡ojo!, la conciencia más clara los ilumina» (*EC* 588).

El *shock* que sufre Lorca en Nueva York le hará pasar de la experimentación con las estéticas a una estética basada en la experiencia. Virginia Higginbotham ha argumentado que «the spiritual derangement that haunted the poet in New York is already present in «Santa Lucía y San Lázaro»» (116). De manera similar se expresa Anne-Marie Brumm en «Lorca's «Santa Lucía y San Lázaro»: Precursor of *Poet in New York*» afirmando que este poema es «an important rehearsal for the true performance which is *Poet in New York*» (11). Se ha visto cómo «El paseo de Buster Keaton» y otros diálogos también prefiguraban la experiencia neoyorquina de Lorca. Lo mismo ocurre hasta cierto punto en otros poemas en prosa como «Nadadora sumergida» y «Suicidio en Alejandría,» que no se analizan aquí por falta de espacio. Sí se dedicará un poco de atención a «Meditaciones a la muerte de la madre de Charlot,» una obrita inclasificable e incompleta, pero muy significativa de cara al tema que tratamos, dado que en ella figura la única referencia explícita a Nueva York en la obra de Lorca previa al viaje de 1929. Como se está viendo, Lorca pone el elemento de la metrópolis en su «probeta» poética antes de emprender el importantísimo viaje a Nueva York previendo los efectos «vanguardizantes» de esta experiencia.

«MEDITACIONES A LA MUERTE
DE LA MADRE DE CHARLOT»

«Meditaciones a la muerte de la madre de Charlot» genéricamente podría denominarse poema en prosa, como hace Román Gubern en su *Proyector de luna* (106) y, de manera implícita, Andrew A. Anderson al incluirlo en su edición de *Poemas en prosa*. Éste último, aunque reconoce la dificultad de su clasificación genérica, excusa su inclusión en la colección por su carácter experimental y la simultaneidad de su fecha de composición con los otros poemas («Introducción» 45). Rafael Utrera, sin embargo, elude toda clasificación genérica dándole el apelativo de «texto.» Estos tres críticos, junto con Xon de Ros, son los que más han estudiado este texto lorquiano

fechado el 7 de septiembre de 1928, aunque ninguno de ellos con mucha profundidad. Rafael Utrera se limita a resumir el contenido del texto (entonces aún inédito) sin acometer análisis, aunque sí apunta que «se sitúa en un momento crucial de la obra de Federico puesto que se produce en ella el cambio de «rumbo estético» y, a instancias de Dalí, lector crítico de *Primer romancero gitano*, su orientación hacia el Superrealismo» (65), con lo que se sitúa en la misma órbita que los otros textos analizados aquí. Anderson, por su parte, sí realiza un breve análisis en su introducción a *Poemas en prosa*, reconociendo menos referencias directas a la estética que los demás poemas. Román Gubern, en *Proyector de luna*, dedica una página a este poema, constatando cómo las inquietudes del poeta aparecen enmascaradas una vez más en la figura de un Chaplin caracterizado por su afeminamiento (106),²¹ su carácter «diferente» respecto de los demás hombres²² y por su fama «de triste corriente» (García Lorca *Poemas en prosa* 97). Por último, Xon de Ros centra su análisis en destacar cómo el texto «shows how cinema might have contributed to the process of shaping and articulating his new poetics» (114), una observación importante, en tanto que la experiencia de la gran ciudad mecanizada para aquellos que no habían viajado fue necesariamente una experiencia mediada por las películas de cine que llegaban, sobre todo, de Estados Unidos. No es casualidad que las grandes ciudades que aparecen en los textos de Lorca hasta 1929 sean casi todas ciudades norteamericanas. Así ocurre con el «Paseo de Buster Keaton» y también en «Meditaciones a la muerte de la madre de Charlot,» un factor que ha pasado desapercibido por la crítica,²³ pero nada irrelevante, sobre todo por aparecer en

21. Así caracteriza Lorca a este personaje: «Charlot se ha desmayado. Éste ha sido el gesto más comprometedor para su obra, tan inefable y tan esperado que parece increíble. De pronto se ha descubierto el corazón de señorita que tenía guardado. Charlot con alas. Charlot de los cisnes. Charlot de los lirios del valle. Charlot del lenguaje de los abanicos y el rubor de novia. Cursi. Bello. Femenino. Astronómico» (García Lorca, *Poemas en prosa* 96).

22. «Existe una diferencia marcadísima entre todos los hombres y Charlot. Todos los hombres se ríen de los peces de colores y Charlot se llora de los peces de colores» (García Lorca, *Poemas en prosa* 95).

23. Lo cual es comprensible dada la tardía fecha de publicación del texto (1989) y su

el texto, como se dijo, la única referencia explícita a la ciudad de Nueva York previa al viaje de Lorca a esta ciudad.

El texto, escrito pocos días después de la muerte real de la madre de Charlie Chaplin, consta de dos partes —Meditación 1^a y Meditación 2.^a— separadas por una especie de coro que recibe el nombre de «Voz del pueblo,» compuesto en pareados.²⁴ El poeta simula haber sido un invitado de la madre de Charlot en su casa de California. La madre considera que está lista para morir desde que su hijo «comió el zapato» (en clara referencia a la famosa escena de *The Gold Rush*). El resto del texto es una especie de crónica del entierro, con comentarios disparatados, *non sequitur* narrativos, imágenes surrealistas y la, en estos años, casi omnipresente dicotomía entre ternura y crueldad con tintes de humor negro. Lo que interesa aquí es recalcar el aspecto urbano de la pieza. Al igual que «Santa Lucía y San Lázaro,» la ciudad aparece desde la primera frase: «Reconozcamos que California es una bellísima ciudad» (García Lorca, *Poemas en prosa* 93). A continuación, el lector se encuentra con una asociación ilógica surrealista: «Hay demasiadas bicicletas, es cierto, pero [la ciudad] tiene en cambio más de un millón de telefonistas con electricidad en los senos» (93).

El texto propone un marcado contraste, parecido al que se ha analizado entre Santa Lucía y San Lázaro, entre la madre de Charlot y su hijo. La madre difunta, que representa el pasado y, por tanto, las estéticas antiguas, se caracteriza con el adjetivo «silvestre,» llora «todos los días al sonar el ángelus,» no es «una intelectual,» se traviste («se ponía los zapatos de su marido») y reconoce a dos genios «Shakespeare, y su hijo»; además, era actriz de teatro (96). En cambio, Charlot es obviamente actor de cine, el nuevo arte, y ha dejado a Shakespeare atrás: «sus actos y sus gestos tienen un nuevo sentido» (96). Hay un travestimiento

carácter incompleto.

24. Según Rafael Utrera, Lorca usa el personaje de Charlot para oponerse a Dalí y Buñuel, que muy recientemente habían incluido al cómico inglés en su galería de «putrefactos» y que el uso de la rima consonante responde a las críticas de Dalí sobre el *Romancero gitano* y su estilo anclado en la tradición (Utrera 65).

intercambiado entre el Charlot afeminado (tiene un «corazón de señorita» y es «Cursi. Bello. Femenino.») y su madre masculinizada —«Al muerto le da su bigotito universal y precioso» (96)—; la no intelectualidad de la madre se transforma en el hijo en sabiduría, y aunque Charlot es noble y humilde, estas cualidades parecen relegarle a una posición marginal dentro de la sociedad norteamericana que parece acosar al cómico entre prisas, telegramas y automóviles. Estas características de marginalidad y acoso recuerdan mucho al Lorca y a los negros de *Poeta en Nueva York*, por no hablar del afeminamiento que sugiere de nuevo la asociación entre poeta enmascarado y personaje enmascarador.

El texto establece un precedente de crítica y denuncia a la sociedad capitalista de los Estados Unidos que es descrita como frívola, deshumanizada y cruel a través de las actitudes de los diversos personajes que acuden al duelo y al entierro de la madre de Charlot: «una soltera, enemiga del cine, se compró cuatro dentaduras de níquel para reírse del entierro» (93); «Los públicos hubieran deseado verlo caer en esas terribles chumberas del Oeste llenas de agujas» (96); «A la gente le ha gustado en extremo este desmayo que da la clave de muchas películas incomprensibles y hace auténtica la fama de triste corriente que iba tomando Charlot» (96-7); Mussolini manda una corona «de balas de fusil» y Rockefeller «una de esparto» (97-8); los judíos —alusión similar a la de «Santa Lucía y San Lázaro»— no envían nada. Ya en el entierro, queda patente la hipocresía de estas celebridades, cuyos «automóviles están dispuestos para partir a gran velocidad en el instante en que la tierra caiga sobre el ataúd» (98). En suma, como puede verse, destaca también en este texto la reflexión acerca de temas «cosmopolitas» que habitualmente ha sido atribuida sólo a un resultado del viaje de 1929.

En el último fragmento que se conserva del manuscrito (al reverso de la hoja 9), hay un poema apenas esbozado, de sólo tres versos, que lleva por título «Transverberación de Charlot.» Dada su escasa extensión, se copia entero:

San Gabriel de películas y remos
enciende frágil su linterna sorda.
Grisés de New York, ángulos puros (99)

San Gabriel es el mensajero divino que también se asocia con el punto cardinal Oeste, con el elemento agua y se dice que es gobernador de la Luna. En este poema, el Arcángel es el portador del cinematógrafo, que, como instrumento, puede transmitir cualquier mensaje de naturaleza lumínica: esa totalidad y el aspecto lumínico puede convertir a la «linterna sorda» en un símbolo de Dios o de verdad. A pesar de la mínima extensión del poema, éste es tremendamente significativo al situarse en la gran metrópolis neoyorquina cuyos «ángulos puros» y su color gris han sido percibidos por el poeta con la mediación del cine.

CONCLUSIONES

El análisis en clave urbana de los textos experimentales previos al viaje de Lorca a Nueva York deriva en cuatro conclusiones que sirven para reevaluar estas obras:

1. Destaca el carácter reflexivo, meditativo y nada vehemente de Lorca a la hora de plantear sus propias obras. En contra de la tradicional imagen de poeta apasionado, trasluce de los análisis propuestos que Lorca planifica y pone en práctica su ruta de renovación estética que a la vez es una estrategia de limpieza de su imagen pública. Estas obras que, como todas las de Lorca, atesoran un profundo sentido simbólico plantean una especie de itinerario estético, o una ruta de renovación que Lorca sigue estratégicamente en la vida real y en la que el elemento urbano es esencial. A pesar de su popularidad y fama crecientes, Lorca huye de una «fórmula de éxito.» Es un «creador» en el sentido más exacto del término; está en constante proceso de renovación y es dueño de su propia estética que hace honor a una extraordinaria coherencia artística.

2. Lorca quiso hacer suyas las estéticas de vanguardia de forma absolutamente coherente con su sensibilidad artística, evitando cualquier etiqueta y rechazando la pertenencia a ningún grupo. En 1919 rechaza ser acogido por el grupo ultraísta, aunque este movimiento fuera clave en la depuración de su poesía; se sabe que participa en la redacción del Manifiesto Antiartístico junto con Salvador Dalí, Lluís Montanyà y Sebastià Gasch, pero no lo firma; incluso se desmarca del gongorismo en su conferencia «Imaginación, inspiración, evasión» y del surrealismo, dos de las atribuciones más comunes a su estética. Es la coherencia estética de Lorca lo que le lleva a viajar a Nueva York; una experiencia sin la que no habría podido renovarse totalmente. Por si no bastara la obra del ciclo neoyorquino, hay múltiples testimonios que dan cuenta de esta renovación. A la vuelta del viaje, por ejemplo, le escribe a Dalí:

te invito para que te vengas conmigo a New York . . . Creo que te sería útil y que tu maravilloso espíritu vería cosas nunca vistas en esa ciudad totalmente nueva y opuesta en su forma y en su sueño al ya podrido romanticismo renovado de París . . . Una vez rota mi cadena de estupidez, cuando me meto en la cama me siento más fuerte que nunca y más poeta que nadie. (Fernández y Torroella 151-2)

3. Se han podido deducir algunas diferencias importantes entre las obras experimentales del periodo 1925-1929 y las del ciclo neoyorquino: primero, el carácter más reflexivo, más «de laboratorio» de las primeras y más instintivo y de puesta en práctica de las segundas. Paso del personaje-máscara (*alter ego* en las figuras de Charlot y Buster Keaton; sujeto indeterminado en «Santa Lucía y San Lázaro») al desenmascaramiento (autorretrato en los dibujos y uso del sujeto poético en primera persona en los poemas neoyorquinos). En este sentido, la ciudad opera positivamente, ya que la soledad en el seno de la multitud otorga un sentimiento de libertad y de ausencia de juicios externos que sin duda está en la raíz de este giro al yo con un tratamiento abierto de temas como la homosexualidad que no se habría dado en un ambiente más provinciano.

4. Importancia del cine como aparato de percepción de realidades alejadas (gran ciudad) y como agente de estimulación emocional y perceptiva vanguardista. Como afirma Walter Benjamin, la experiencia de *shock* que inflige el cine es asimilable a la experiencia en la gran urbe (238). En este sentido, el cine debe ser interpretado como una chispa más que enciende en Lorca la mirada vanguardista. El viaje a Nueva York será un viaje al otro lado del lienzo de plata, un *Viaje a la luna*, como titula Lorca su guion cinematográfico escrito en Nueva York que puede interpretarse como un autorretrato fílmico: Lorca ya no es Keaton o Chaplin, sino él mismo en la ciudad y en la pantalla.

Hay dos citas muy significativas que sirven de estribos para sustentar entre ellas la experiencia de Lorca en Nueva York. El estribo de arranque es una confesión que le hace el poeta a su amigo Carlos Morla Lynch todavía en España, pocos días antes de partir: «New York me parece horrible, pero por eso mismo me voy allí» (EC 611). El estribo de llegada, después de su llegada a España, es una cita que procede de la conferencia-recital con la que Lorca presenta en público sus poemas neoyorquinos. Se refiere al viaje como «la experiencia más útil de [su] vida» (García Lorca, OC 3: 357). El viaje a Nueva York ha de ser visto como una inmersión voluntaria en la matriz vanguardista, un viaje dantesco a los infiernos necesarios de la urbe futurista, al cosmopolitismo desenraizado, al corazón del capitalismo mundial, al reverso de los fantasmagóricos lienzos de plata, una matriz «horrible» pero «útil,» un viaje a la Luna del que Lorca volvería totalmente renacido y con una serie de obras que superan la frivolidad de las primeras vanguardias en España. Esas obras —*Poeta en Nueva York, El público, Así que pasen cinco años, Viaje a la luna*, la serie de autorretratos, etc.— no han de ser vistas —al menos no sólo— como arranques de vertiginosa genialidad. Para alcanzar su plena comprensión hay que considerar lo que el poeta venía madurando ya desde al menos seis años antes cuando, motivado por el cine, por su ansia de expresión en libertad, y por el estí-

mulo de sus amigos más admirados, empieza a imaginarse una transformación en la que la experiencia urbana tenía que ser, como se ha visto, un ingrediente ineludible.

OBRAS CITADAS

Anderson, Andrew A. Introducción. *Poemas en prosa*, Federico García Lorca. Granada: Editorial Comares, 2000, pp. 8-53.

—. «Lorca at the Crossroads: «Imaginación, Inspiración, Evasión» and the «Novísimas Estéticas»» *Anales de la literatura española contemporánea*, vol. 16, no.1-2, 1991, pp. 149-73.

—. «García Lorca's *Poemas en prosa* and *Poeta en Nueva York*: Dalí, Gasch, Surrealism, and the Avant-Garde» *A companion to Spanish Surrealism*. Ed. Robert Havard. Woodbridge: Tamesis, 2004, pp. 163-182.

Arango, Antonio. *Símbolo y simbología en la obra de Federico García Lorca*. Madrid: Editorial Fundamentos, 1995.

Benjamin, Walter. *Illuminations*. Trad. Harry Zohn. New York: Schocken, 2007.

Bonaddio, Federico. *Federico García Lorca: The Poetics of Self-consciousness*. Woodbridge, Suffolk: Tamesis, 2010.

Brihuega, Jaime. *Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales: las vanguardias artísticas en España. 1910-1931*. Madrid: Cátedra, 1979.

Brumm, Anne-Marie. «Lorca's «Santa Lucía y San Lázaro»: Precursor of *Poet in New York*» *Notes on Contemporary Literature*, vol. 12, no. 5., 1982, pp. 10-12.

Castro Lee, Cecilia. «La «Oda a Salvador Dalí»: Significación y trascendencia en la vida y creación de Lorca y Dalí.» *Anales de la literatura española contemporánea*, vol. 11, no. 1-21-2, 1986, pp. 61-78.

Fernández, Víctor, Rafael Santos Torroella, eds. *Querido Salvador, Querido Lorquito: Epistolario 1925-1936*. Barcelona: Elba, 2013.

García Lorca, Federico. *Epistolario Completo*. Ed. Andrew A. Anderson y Christopher Maurer. Madrid: Cátedra, 1997.

—. *Diálogos*. Granada: Editorial Comares, 1998.

—. *Poemas en prosa*. Granada: Editorial Comares, 2000.

- . *Obras completas*. Madrid: Aguilar, 1990. 3 vols.
- García de la Concha, Víctor. Introduction. *Historia y crítica de la Literatura Española*. Barcelona: Crítica, 1984. 351-82.
- Gubern, Román. *Proyector de luna: la generación del 27 y el cine*. Barcelona: Anagrama, 1999.
- Havard, Robert. «Lorca's Buster Keaton.» *Bulletin of Spanish Studies*, vol. 54, no. 1, 1977, pp. 13-20.
- Hernández, Mario. «García Lorca y Salvador Dalí.» *L'imposible/posible di Federico García Lorca*. Ed. Laura Dolfi. Naples: Scientifiche Italiane, 1989, pp. 267-319.
- Higginbotham, Virginia. «Lorca's Apprenticeship in Surrealism.» *Romantic Review*, vol. 61, no. 2, 1970, pp. 109-22.
- Ilie, Paul. *Los surrealistas españoles*. Madrid: Taurus, 1972.
- McMullan, Terence. «Federico García Lorca's «Santa Lucía y San Lázaro» and the Aesthetics of Transition.» *Bulletin of Hispanic Studies*, vol. 67, 1990, pp. 1-20.
- Millán, María Clementa. Introduction. *Poeta en Nueva York*, Federico García Lorca. Madrid: Cátedra, 1987, pp. 11-105.
- Morris, C. B. *This Loving Darkness: The Cinema and Spanish Writers, 1920-1936*. Oxford: Published for the U of Hull by the Oxford UP, 1980.
- Ros, Xon de, Antonio Monegal, y Alberto Mira. «Cinema.» *A Companion to Federico García Lorca*. Ed. Federico Bonaddio. Woodbridge: Tamesis, 2007, pp. 101-28.
- Sánchez Vidal, Agustín. *Buñuel, Lorca, Dalí: El enigma sin fin*. Barcelona: Planeta, 1988.
- Utrera Macías, Rafael. *García Lorca y el cinema : «lienzo de plata para un viaje a la luna»* Sevilla: Edisur, 1982.