La poesía urbana y la influencia de los acontecimientos biográficos en la obra Poeta en Nueva York de Federico García Lorca

Mesec, Romina

Master's thesis / Diplomski rad

2023

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zadar / Sveučilište u Zadru**

Permanent link / Trajna poveznica: https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:162:234062

Rights / Prava: In copyright / Zaštićeno autorskim pravom.

Download date / Datum preuzimanja: **2024-07-15**

Sveučilište u Zadru
Universitas Studiorum
Jadertina | 1396 | 2002 |

Repository / Repozitorij:

University of Zadar Institutional Repository

zir.nsk.hr

dabar
DIGITALNI AKADEMSKI ARHIVI I REPOZITORIJI

Sveučilište u Zadru

Odjel za hispanistiku i iberske studije
Diplomski sveučilišni studij hispanistike, smjer; prevoditeljski (dvopredmetni)

Romina Mesec

La poesía urbana y la influencia de los acontecimientos biográficos en la obra "Poeta en Nueva York" de Federico García Lorca

Diplomski rad

Zadar, 2023.

Sveučilište u Zadru

Odjel za hispanistiku i iberske studije
Diplomski sveučilišni studij hispanistike, smjer; prevoditeljski (dvopredmetni)

La poesía urbana y la influencia de los acontecimientos biográficos en la obra “Poeta en Nueva York” de Federico García Lorca

Diplomski rad

Student/ica:
Romina Mesec

Mentor/ica:
izv. prof. dr. sc. Stijepo Stjepović

Zadar, 2023.

Izjava o akademskoj čestitosti

Ja, **Romina Mesec,** ovime izjavljujem da je moj diplomski rad pod naslovom **La poesía urbana y la influencia de los acontecimientos biográficos en la obra "Poeta en Nueva York" de Federico García Lorca** rezultat mojega vlastitog rada, da se temelji na mojim istraživanjima te da se oslanja na izvore i radove navedene u bilješkama i popisu literature. Ni jedan dio mojega rada nije napisan na nedopušten način, odnosno nije prepisan iz necitiranih radova i ne krši bilo čija autorska prava.

Izjavljujem da ni jedan dio ovoga rada nije iskorišten u kojem drugom radu pri bilo kojoj drugoj visokoškolskoj, znanstvenoj, obrazovnoj ili inoj ustanovi.

Sadržaj mojega rada u potpunosti odgovara sadržaju obranjenoga i nakon obrane uređenoga rada.

Zadar, 30. travnja 2023.

Contenido

I. INTRODUCCIÓN 1

II. MARCO TEÓRICO 4

1. POESÍA URBANA 4

1.1. El poeta y la ciudad 4

1.2. El mito de Nueva York 6

2.LORCA EN NUEVA YORK 9

III. ANÁLISIS 13

2.1. La influencia de la naturaleza 13

2.2. La dicotomía paraíso-infierno 14

2.3 La muchedumbre y la mirada culpable de Lorca 19

2.4 El espiritualismo de la raza negra 22

3. LA RESIDENCIA DE ESTUDIANTES 25

3.1 Las paralelas con *Un chien andalou* 26

4. LOS EPÍGRAFES 32

IV. CONCLUSIÓN 37

5. BIBLIOGRAFÍA 39

5.1 Fuentes principales: 39

5.2 Referencias bibliográficas: 39

5.3. Imágenes 41

Resumen 43

Abstract 44

Sažetak 45

I. INTRODUCCIÓN

Federico García Lorca, un español de Andalucía, autor de muchos versos y dramas, está considerado como uno de los escritores españoles más célebres y populares del siglo XX (en HE). Destacado miembro de la Generación del 27 que, por su forma de ser, por la originalidad y significación de su obra, igualmente que por su asesinato trágico, ocupa un lugar especial dentro de este grupo de artistas (Díaz Pardo 2018: 123). Una institución importante para la vida y creación de Federico ha sido la Residencia de Estudiantes en Madrid, que veremos en uno de los capítulos siguientes, donde Lorca llega en 1919 y desarrolla estrechas relaciones con poetas y artistas del momento (en gran parte, ellos también pertenecían a la este conjunto de artistas, denominado la Generación del 27) como Amado Alonso, Ángel del Río, Pedro Salinas, Guillermo de Torre, Luis Cernuda, Vicente Aleixandre igual que Salvador Dalí y Luis Buñuel (Gibson 2021: 82). El nombre de la Generación del 27 se refiere a "un conjunto de poetas que, a pesar de las profundas diferencias existentes entre ellos, muestra una notable afinidad en cuanto a inquietudes personales y deseos de renovación de la estética vigente" (Lumbreras 2012: 12). Tienen una devoción profunda por los clásicos (especialmente por Góngora, pero también por Garcilaso, San Juan de la Cruz, Fray Luis) y por la tradición culta y popular de los cancioneros cortesanos de los siglos XV y XVI (ibid.). También algunos de los rasgos generales comunes son coetaneidad, talante liberal, laico y progresista, homogeneidad de educación, intensa relación personal… (ibid.: 13). *El Poeta en Nueva York* pertenece a la segunda etapa de la creación de la Generación del 27 y de Federico García Lorca, en la "poesía surrealista" donde lo característico es que aparece una nueva preocupación por lo humano que encuentra su cauce ideal de expresión en el surrealismo (la última de las vanguardias), es decir movimiento que en la exploración de la conciencia intensifica en los sentimientos más profundos del hombre: el amor, el deseo de plenitud, los anhelos insatisfechos o la angustia existencial" (ibid.: 19).

Diversas técnicas que se utilizan son transcripción de los sueños, escritura automática, simulación de los delirios, asociación libre de ideas…, mientras algunos de los rasgos son: tratamiento de temas humanos, primacía de lo irracional e instintivo, intensificación de las imágenes visionarias irracionalistas, poemas de larga extensión, repetición de palabras, ideas y estructuras sintácticas (ibid.: 20). Todos estos rasgos veremos en los ejemplos del poemario de Lorca en los capítulos siguientes.

Primero, mostraremos que en *Poeta en Nueva York* se trata de la poesía de la ciudad, es decir poesía urbana que muestra la relación procedente entre la urbe y sus residentes en

comparación con un sujeto poético, que puede aceptar o rechazar completamente el espacio urbano (Cañas 1994: 10). Mostraremos la relación que procede en medio del poeta y la urbe en la historia de la poesía urbana, y la importancia que tiene la ciudad de Nueva York que, desde los principios ha provocado una mirada ambivalente – la admiración incondicional y el repudio total (Cañas 1994: 11). Explicaremos el mito poético sobre la metrópolis de Nueva York que se basa en imágenes apocalípticas, que también está muy presente en la obra de Lorca (ibid.).

El desastroso estado emocional en que se encuentra Lorca cuando llega a Nueva York, el choque y los sentimientos del horror que ocurren en él por la influencia de la urbe, serán los que causen un tipo de catarsis, cuyo consecuencia inminente es la aparición y el trato de unos motivos hasta ese momento no conocidos en su obra, y la utilización de un lenguaje que junto con los imágenes apocalípticos introducen a Lorca en el interior de lo que está conocido como "la alta modernidad del siglo XX" y como resultado más impresionante tenemos su poemario *Poeta en Nueva York* (Cañas 1994: 93). Lorca llega a la metrópolis de Nueva York en 1929 después de haber sufrido una crisis profunda, tanto estética como personal, y como resultado de su "impacto emocional que produce en él el contacto con la sociedad norteamericana (el gigantismo, la mecanización, la deshumanización) surge el libro *Poeta en Nueva York*" (Lumbreras 2012: 24). La visión que Lorca nos dejó en su obra fue subjetiva y de protesta social, ya que a través de la ciudad y sus habitantes proyecta su propia tragedia y crisis personal (Cañas 1994: 82). Igualmente, en la obra se puede detectar una fuerte visión terrible, hasta apocalíptica del capitalismo y también de la sociedad moderna (ibid.). En el poemario se identifica también la mezcla de una combinación de la infancia y el período de adolescencia del poeta en su pueblo en Granada, su íntima convivencia con Dalí, igualmente que con otros miembros de la Generación en Madrid en la Residencia, y también se identifica "el contexto de la tradición literaria e histórica en conjunción con los movimientos de vanguardia" (Romero-González 2012: 526). Todos estos rasgos los mostraremos en los ejemplos del poemario en los capítulos tres – "Lorca en Nueva York" y cuatro – "Residencia de Estudiantes", donde también mostraremos las similaridades del poemario con la película *Un chien andalou* de cineasta Luis Buñuel y artista Salvador Dalí. En el capítulo final hablaremos sobre los epígrafes que se encuentran en el poemario – hay cinco epígrafes, tres son de sus amigos de la Generación del 27; de Luis Cernuda, Jorge Guillén y Vicente Aleixandre, mientras los últimos dos son de Garcilaso de Vega, uno de los modelos de los poetas de la Generación del 27, y del primer representante del romanticismo español; Espronceda.

En su poemario, Lorca nos ha transmitido la doble faz de su personalidad; por un lado tenemos su vigor, dinamismo, simpatía dominante y fuerzas vitales, y por otro lado, un dolor de vivir, un íntimo malestar, un sentimiento de impotencia y de frustración, que, puede ser, estaba motivado por su homosexualidad. En opinión de Díaz Pardo, justo esas características, recién mencionadas, en el trabajo de Lorca "junto a manifestaciones de gracia bulliciosa, aparece, como elemento obsesivo y central, el tema del destino trágico, la imposibilidad de realizarse" (Díaz Pardo 2018: 126).

II. MARCO TEÓRICO

1. POESÍA URBANA

La poesía de la ciudad o poesía urbana tiene como su fundamento la relación entre un sujeto poético y espacio urbano con sus habitantes, donde estas relaciones pueden variar desde un rechazo absoluto hasta una aceptación completa (Cañas 1994: 10). En su obra *El poeta y la ciudad,* Cañas destaca dos constantes que aparecen como parte de la poesía de la ciudad; la primera es la "superposición de dos campos semánticos" y la segunda es la del "cuestionamiento de la identidad" (ibid.). La primera quiere decir que una palabra que procede del ámbito de la naturaleza se utiliza con un significado diferente y metafórico para expresar el paisaje urbano, la vida en la ciudad, la tecnología… y como ejemplo Cañas nos da sintagma "ríos de gente" en significado de "multitud" (ibid.). Por otra parte, el "cuestionamiento de la identidad" implica a la rivalidad, incompatibilidad entre lo íntimo, representado por *Yo* y lo ajeno, representado por *otros* (ibid.). De gran valor para los poetas urbanos es la delimitación del tiempo personal junto con la posición de *Yo,* que se encuentra colocado en la urbe, y con todo lo que estas circunstancias conllevan: el temor y la preocupación, los deseos, la nostalgia, el miedo, el amor, la alienación, la culpa, la ansiedad y la reflexión ética sobre la existencia humana y todo pasajero y efímero. En lo referente al *Yo público*, es decir relacionado con los habitantes de la urbe, surgen las multitudes, la vivencia compartida, la deshumanización (ibid.).

1.1. El poeta y la ciudad

La historia del poeta con la ciudad se puede notar ya en los tiempos de Platón y su obra *República*, donde él reclama que entre las tres clases sociales que existen, ningún sitio ni la posición es para el poeta; y justo esto lo transforma en un parásito de la sociedad (Cañas 1994: 21). El poeta está representado como hombre marginalizado, antisocial y loco; lo que se asocia con los poetas, y también con los artistas en general, hasta el siglo XX (ibid.). Hasta el siglo XVIII y la aparición de las ciudades industriales no existía el "fenómeno urbano" que podríamos denominar poesía de la ciudad, considerando que las descripciones fueron superficiales, de orden moral (ibid.: 25). En el siglo XVIII, un orden diferente y nuevo de las cosas se establece con la aparición de la ciudad industrial: la explotación, la especulación capitalista, el comercio del deseo… El ser humano empieza a ser cada día más dependiente de

las máquinas, lo que, según algunos es una nueva esclavitud, mientras para otros es una liberación. El poeta no sabía adaptarse a esa nueva realidad, fue rechazado, marginalizado y ridiculizado por su mirada romántica orientada hacia naturaleza y tierra (ibid.: 27). Uno de esos ejemplos es el poeta Miguel Hernández, también perteneciente a la Generación del 27, sobre el cual Pablo Neruda escribe en el libro de sus memorias que "era tan campesino que llevaba un aura de tierra en torno a él", que hasta su cara fue parecida a la patata (Neruda 1974: 121). La posición que muestra enemistad de los poetas frente a la urbe empeora en el siglo XIX, cuando la urbe pasa a ser un sitio de la explotación de los seres humanos por el dinero (ibid.). La poesía del siglo XIX se basa en la imagen neoclásica donde la ciudad se muestra como una prisión mientras sus residentes son presentados como esclavos y la única que está manifestada como libertadora es la naturaleza (ibid.).

Los tres poetas que consolidan la poesía de la ciudad son William Wordsworth, Charles Baudelaire y Walt Whitman y en sus obras tratan de tres urbes más importantes para la vida cultural de aquel tiempo y, en parte, para la actual: Wordsworth de Londres, Baudelaire de París y Whitman de Nueva York (ibid.). Baudelaire, en su poesía muestra al artista como privilegiado porque es capaz de observar todo lo que está a su alrededor, pero puede seleccionar y recoger solamente los factores del mundo y de la sociedad que pueden reforzar su capacidad de creador (Cañas 1994: 28). Característico de la nueva ciudad, es decir para la metrópolis, es la enorme cantidad de máquinas, objetos nuevos, teléfonos, automóviles, aviones, trenes, máquinas de escribir, el cine, radios, ascensores, ventiladores… que invaden el mundo privado del poeta, que tenía una mirada bastante indiferente hacia esos objetos (ibid.: 48).

La visión poética de la ciudad contiene varios rasgos que se repiten: multitudes, escenario urbano artificioso, vida diaria condicionada por el mercantilismo, la prisa, el tráfico, peligros urbanos…, y desde un punto más individual, incluye temas de la soledad, vida artificial, el interés y el dinero (ibid.: 49). En el plano abstracto se incluyen temas de espiritualidad y su falta y otros temas que se comparten con otras poesías como el amor, sexo, muerte y paso del tiempo; las poetas pueden tomar postura desde mirada crítica "hasta el elogio y la nostalgia entrañable de la ciudad" (ibid.).

En los años treinta, en la lengua española empezó una transformación notable en la relación poeta-ciudad (ibid.: 40). Poetas nacen en la metrópolis, se educan e incluso empiezan a escribir allí; como escribe el argentino Borges, sobre su Buenos Aires: "Las calles de Buenos Aires/ ya son entraña de mi alma" (ibid.).

Se trata del período donde el conocimiento de la urbe ha llegado a incorporarse a la manera de ser, de pensar y de sentir de los poetas, pero aún más, la poesía ha adquirido el mismo lenguaje de la ciudad. La primera fase que inauguraron Laforgue y Baudelaire, en la que se buscaba un lenguaje poético diferente para poder comprender la vida urbana, ya ha sido superada por el poeta. Igualmente, los poetas se han despojado del mundo poético roto y en pedazos de las vanguardias, de su deseo persistente de originalidad y de su rechazo absoluto de la tradición.

> "El poeta de los inicios de la posmodernidad legitima la tradición, hace de la modernidad parte de su tradición, y pretende comunicar su experiencia personal e íntima de la ciudad con un lenguaje cercano a aquellos que como él viven en la urbe" (Cañas 1994: 41).

El tema de nuestro trabajo es la metrópolis de Nueva York, para algunos una ciudad fascinante y espléndida, mientras para otros una ciudad deshumanizada, sin espíritu.

1.2. El mito de Nueva York

La metrópolis de Nueva York desde los principios ha causado en medio de los artistas, especialmente los poetas, una fuerte atracción y mirada ambivalente, que varía entre la admiración incondicional hasta el repudio total; como ejemplos, por un lado, tenemos a Walt Whitman con su canto entusiasta sobre el Manhattan, y por otro a García Lorca con sus imágenes expresionistas y sonámbulos que muestran su repugnancia (Cañas 1994: 11). Como ya habíamos destacado, el lenguaje poético estaba transformándose para poder acoger las nuevos aspectos, junto con nuevas ideas, percepciones, opiniones generadas por la vida en la urbe, pero también ha recurrido a mitologías, entre las cuales se destaca la *Biblia*, donde la metrópolis de Nueva York se clasifica como una nueva Babilonia, es decir un centro urbano grande donde coexiste la gente de diferentes culturas, religiones y lenguas, pero también un lugar corrupto por los vicios y la inmoralidad (ibid.). Nueva York lentamente irá desplazando a París y a Londres, tanto en arte como en economía, y al final, en el siglo XX "se convirtió en uno de los referentes literarios más representativos de lo que se ha dado en llamar la metrópolis moderna y luego la megalópolis posindustrial" (ibid.).

El mito poético sobre la metrópolis de Nueva York está basado en imágenes apocalípticas, lo que veremos también en la obra de Lorca, y por otro lado hace uso de imágenes procedentes de la fascinación por la ciudad (ibid.). El primer libro que Cañas destaca como importante de esta temática en la poesía hispánica será *Versos sencillos* de José Martí en la época del modernismo, junto con el poemario de Lorca (*Poeta en Nueva York*) y de Manuel

Ramos Otero. En algún sentido, cada uno de ellos es representativo de un momento histórico (el primero del modernismo, el segundo de la modernidad, y el último de la posmodernidad), y los tres son unidos por una misma preocupación que es la obsesión con el fin de la vida, es decir con la muerte y la destrucción, del punto de vista impersonal y abstracto, igualmente que del individual y empírico (Cañas 1994: 12). Su visión de la muerte era particular, igualmente como su visión de la vida urbana, de la identidad propia y del amor. También, los tres dejaron un libro escrito en Nueva York inédito (ibid.).

A principios del siglo XX, se puede observar que todavía en general entre los artistas existe un rechazo a la experiencia urbana y una sensación de desorientación; la ciudad atrae a los artistas como un imán, hasta recogen el entusiasmo de la vida en las ciudades en sus memorias, pero la apariencia y la percepción de la urbe en sus obras están cargadas de unos sentimientos y una tensión incómodas (ibid.: 33). Existe la opinión de que se da un mayor impacto de la ciudad y de su vida acelerada sobre los artistas que han nacido en ambientes rurales o en otros países, y como ejemplo se destaca a Lorca (ibid.). Mientras los poetas como Unamuno y Machado, de la Generación 98, todavía escriben sobre el pasado magnífico y glorioso de España, aparecen nuevos poetas que siguen credos vanguardistas y están ligados al mundo de tecnología y de la vida moderna, y a pesar del retraso que existía en España en comparación con Europa con exaltación e ilusión pasen a la nuevas estéticas europeas, donde el centro de su inspiración, sus creaciones y sus actividades será la ciudad. Fundamental para la poesía de esos años vienen a ser los viajes a Nueva York y París (ibid.: 35). Nueva York sustituyó a París como centro cultural y se convirtió en la capital de los inicios de la posmodernidad, pero los poetas de vanguardia fueron los que han convertido Nueva York "en un símbolo de lo moderno" (ibid.).

Antes de mostrar la visión de Lorca sobre la metrópolis de Nueva York, mostraremos opiniones y visiones de otros artistas. Por ejemplo, del pintor y poeta francés, Francis Picabia, que llegó en 1913 a Manhattan y se quedó fascinado por la ciudad, lo que se puede notar en sus palabras donde dice que su espíritu es tan magnífico, espléndido que ni se puede describir. Que se trata de una ciudad maravillosa, con arquitectura impresionante y evidencias por todas partes de su riqueza en la cual se hablan todas las lenguas que existen. (Cañas 1994: 36) Para Picabia, la prisa y la velocidad de la muchedumbre son rasgos positivos de modernidad y en su mirada sobre la ciudad no incluye los problemas sociales que existen en Nueva York, como la pobreza de mucha gente, la tensión diaria, maltrato de los negros, la corrupción y la violencia (ibid.). Otra visión que traemos es la del poeta mexicano José Juan Tablada, que nos da una visión muy

parecida a la del Picabia, donde escribe que para conocer la ciudad de Nueva York no son suficientes ni los años, ni las décadas, e igualmente como antes, podemos detectar el entusiasmo en su descripción donde menciona la urbe como centro espiritual.

Lorca, por otro lado, no comparte la visión de Picabia y Tablada; para él Nueva York es un infierno enorme, un matadero y lugar sin espíritu, y toda su obra está impregnada con esa sensación de repugnancia y rechazo (ibid.: 37). Como escribe en su poema "Nueva York (Oficina y denuncia)":

> "No, no; yo denuncio.
> Yo denuncio la conjura
> de estas desiertas oficinas
> que no radian las agonías,
> que borran los programas de la selva,
> y me ofrezco a ser comido por las vacas estrujadas
> cuando sus gritos llenan el valle
> donde el Hudson se emborracha con aceite." (García Lorca 2014: 239)

Otro poeta de la Generación del 27, Rafael Alberti, comparte la visión negativa con Lorca y ve en la ciudad de Nueva York un símbolo del imperialismo norteamericano (Cañas 1994: 38). Su primer viaje a Estados Unidos fue en 1935, y volverá muchos años después, en 1979, pero su visión de Nueva York no ha cambiado y, en su obra, Wall Street aparece de nuevo como un monstruo del capitalismo (ibid.: 39). En los años ochenta, se publicaron muchos artículos sobre Nueva York en España y se puede concluir que

> "Nueva York ha sido, y sigue siéndolo, una ciudad que vista desde lejos, pensada como un todo, se convierte en un objeto deseable y admirable, que sus atardeceres y sus noches pueden producir una sensación sublime en el poeta, semejante a la emoción que les producía a los románticos una gran montaña." (ibid.: 40)

2.LORCA EN NUEVA YORK

Lorca llega a la metrópolis de Nueva York en 1929, después de haber sufrido una crisis profunda, tanto estética como personal, y como resultado de su impacto emocional producido en él por el contacto con la sociedad norteamericana (el gigantismo, la deshumanización, la mecanización) es su poemario *Poeta en Nueva York* (Lumbreras 2012: 24), que originalmente quería titular como "Introducción a la muerte" (Anderson 2018: 152). Este viaje fue su primera visita al extranjero, su primer contacto con un mundo mecanizado, con las grandes masas urbanas y con la variedad racial y religiosa. Los expertos afirman que hasta es posible decir que su viaje a Nueva York representó y simbolizó su hallazgo de la modernidad. Lorca paseó por el Harlem con la escritora negra Larsen, exploró y analizó el teatro en inglés, leyó obras de Whitman y de Eliot, conoció el cine sonoro, escuchó jazz y blues y escribió uno de sus libros más importantes, que estaba publicado cuatro años después de su asesinato, con el título de *Poeta en Nueva York* (Maurer 2010, web).

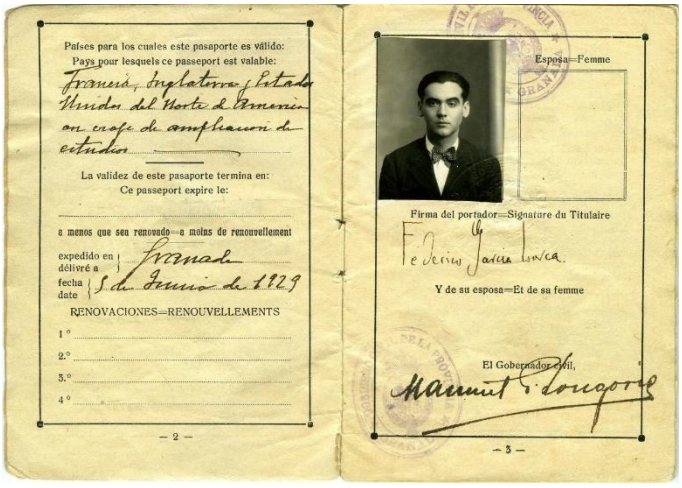

Figura 1: "Pasaporte de Federico García Lorca expedido en Granada en junio de 1929."

Gustavo Correa, en su obra *La poesía mítica de Federico García Lorca* destaca el mito como el catalizador vasto de la poesía de García Lorca – el mito es lo que da impulsos a los principios iniciales de la inspiración, señala los pasos en la organización final y en la ordenación del contenido poético, y también constituye la dimensión semántica de la poesía (Correa 1975: 330). Por otro lado, *Poeta en Nueva York* se considera como la fase anti mítica de la poesía de Lorca que, con toda precisión, delimita los contornos del mito en el resto de su obra (ibid.). El

poemario es parte integrante y orgánica de su producción total y la dificultad de sus poemas se encuentra en el modo como el poeta irrumpe en el mundo de los símbolos personales ante la ausencia guiadora del mito. Aún así "estos símbolos de carácter anti mítico continúan guardando una relación constante con la presencia afirmativa del mito" (ibid.). El poeta que viene a un entorno dominado por lo mecánico, de pronto se encuentra privado de su comunicación natural y espontánea con "el mundo afirmativo de la naturaleza cósmica, y su mundo interior sufre una caída que produce un derrumbamiento momentáneo de todos sus valores" (ibid.: 330). En la poesía de Federico se pueden identificar influencias surrealistas – precisamente *Poeta en Nueva York* se considera como la obra más representativa de su fase del surrealismo más radical; el poeta utiliza un lenguaje poco habitual para hacer referencias a la muerte, la frustración, la brutalidad y la tragedia (Avome Mba 2009: 151). Lorca transforma la realidad y crea una nueva, los temas concretos con desarrollo lógico desaparecen y predomina la emoción, en este caso negativa (ibid.).

Como ya habíamos destacado, la visión de Lorca que nos dejó en su poemario *Poeta en Nueva York* fue de protesta social y subjetiva, ya que él, a través de la ciudad, proyecta su propia tragedia y crisis personal (Cañas 1994: 82) En la obra se puede detectar una fuerte visión apocalíptica del capitalismo, pero también de la sociedad moderna (ibid.). En su *Oda a Walt Whitman* escribe:

> "Agonía, agonía, sueño, fermento y sueño.
> Este es el mundo, amigo, agonía, agonía.
> Los muertos se descomponen bajo el reloj de las ciudades.
> La guerra pasa llorando con un millón de ratas grises,
> los ricos dan a sus queridas
> pequeños moribundos iluminados,
> y la vida no es noble, ni buena, ni sagrada." (García Lorca 2014: 265)

Figura 2: Walt Whitman, ilustración de Fernando Vicente

Lorca como testigo de la injusticia social, el poder del dinero, la marginalización de los negros y la insolidaridad crea una obra que es denuncia fuerte de la deshumanización y del materialismo de la sociedad capitalista donde el hombre es solamente una pieza de máquina gigantesca que lo aniquila (Lumbreras 2012: 29); en su poema "La aurora" escribe sobre Nueva York:

> "La aurora de Nueva York tiene
> cuatro columnas de cieno
> y un huracán de negras palomas
> que chapotean las aguas podridas (…)
> La aurora llega y nadie la recibe en su boca
> porque allí no hay mañana ni esperanza posible:
> A veces las monedas en enjambres furiosos
> taladran y devoran abandonados niños." (García Lorca 2014: 169)

Cañas destaca que el poemario de Lorca es todo lo contrario "del ensimismamiento onírico de los surrealistas"; es una pesadilla con los ojos abiertos, un vómito lúcido y furioso de denuncia. Se trata de una subrealidad tajante e hiriente, manifestada desde la intimidad atenta del andaluz, en resumen, de poemas de un individuo pendiente a todo lo que lo rodea. El poemario es un canto épico de Manhattan, pero es una épica grotesca, confusa y retorcida con un reflejo trágico (Cañas 1994: 83).

Romero-González reclama que en el *Poeta en Nueva York* se mezcla una combinación de la infancia y la adolescencia del poeta en Granada, su íntima convivencia con Dalí en la Residencia de Estudiantes, igualmente con otros miembros de la Generación del 27 y el contexto de la tradición literaria e histórica en conjunción con los movimientos de Vanguardia (Romero-González 2012: 526). Alonso Valero también destaca que la pérdida del ser y de la infancia son dos categorías básicas en la obra, pero que aparecen totalmente destruidas por la vida en la gran urbe, tanto a nivel individual como a nivel colectivo (Alonso Valero 2013: 2). En capítulos siguientes veremos cómo la infancia de Lorca, o podríamos decir su pérdida, y otros acontecimientos biográficos, como también una pérdida amorosa, influyeron en su visión de Nueva York y en su obra.

Figura 3: "Salvador Dalí y Federico García Lorca. Cadaqués, verano de 1927"

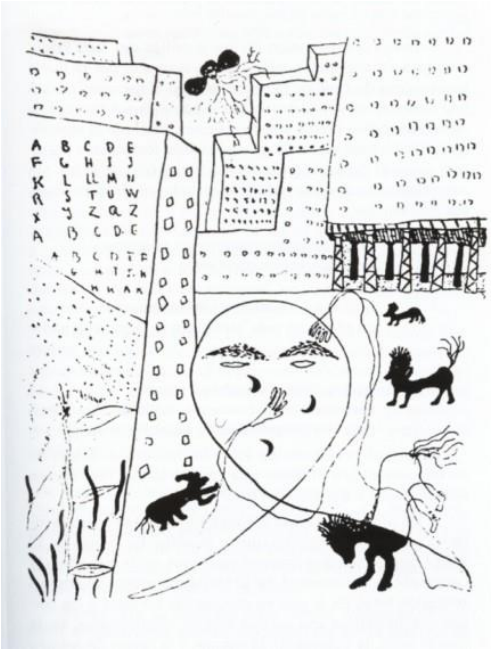

Figura 4: Lorca, Autorretrato en Nueva York[1]

[1] Este dibujo fue publicado en la primera edición del poemario, de Séneca en México en 1940 (García Lorca 2014: 93).

III. ANÁLISIS

2.1. La influencia de la naturaleza

Federico García Lorca había nacido en 1898 en un pueblo cerca de Granada, Fuente Vaqueros, donde pasó los primeros años de su vida en un contacto íntimo con la naturaleza, y siempre diría que aquella circunstancia "moldeó su sensibilidad artística" (Gibson 2021: 16). Él mismo declaró en 1934 en Buenos Aires que ama a la tierra y que se siente unido a ella en todos sus sentimientos, y que sus recuerdos más distantes de la infancia tienen sabor a tierra (ibid.). En el mundo de arte ingresa por la música; específico andaluz se consideraba su aprendizaje de la guitarra y los cantes, y justo con los cantes y los bailes andaluces tenía la oportunidad de conocer y ponerse en contacto con el pueblo que era burguesía de base rural (Fortuño Llorens 1995: 285).

Como ya habíamos destacado, los poetas no sabían adaptarse a esa nueva realidad urbana por su mirada romántica orientada hacia naturaleza y tierra, y Lorca fue uno de ellos (Cañas 1994: 27). En su poema "El niño Stanton" escribe:

> "Stanton, vete al bosque con tus arpas judías
> vete para aprender celestiales palabras
> que duermen en los troncos, en nubes, en tortugas
> en los perros dormidos, en el plomo, en el viento,
> en lirios que no duermen, en aguas que no copian,
> para que aprendas, hijo, lo que tu pueblo olvida." (García Lorca 2014: 185)

Podemos concluir que Lorca ve sentido de la vida en la naturaleza y en todo ligado a ella; lo único natural en Nueva York para él son los negros y los animales, seres reprimidos por la ciudad (Torres Ramírez: 15). Los negros son también los únicos en los que poeta encuentra espiritualidad norteamericana, lo que vamos a explicar en uno de los capítulos siguientes (Cañas 1994: 85). López Castro habla sobre la polaridad dramática entre civilización y naturaleza que aparece como un trasfondo imprescindible de *Poeta en Nueva York* y destaca que el poeta insiste en símbolos ambiguos, como luna, viento, caballo, manzana y arena, para expresar la alteridad de muerte y amor (López Castro 1989: 70).

En el poema "Danza de la muerte" predomina el tono apocalíptico donde se prediga la irrupción de la jungla en la ciudad; la selva animal y natural que va a triunfar sobre la selva mecánica y tecnológica (Alonso Valero 2013: 4).

El origen y la naturaleza en el poemario están representados por el mascarón que viene desde África y viene a Nueva York, símbolo de la civilización y del mundo capitalista, es decir, mecanización y tecnología, con motivos de traer consigo la muerte, liberar y provocar el apocalipsis que, de modo significativo, empezará en Wall Street (ibid.);

> "y el director del banco observaba el manómetro
> que mide el cruel silencio de la moneda,
> el mascarón llegaba a Wall Street." (García Lorca 2014: 135)

Para Lorca, Wall Street era lo más anti espiritual de Nueva York y de la sociedad capitalista donde lo único importante era el dinero y la gente se suicidaba por sus fracasos financieros. (Cañas 1994: 86). En el poema también escribe:

> "El mascarón. ¡Mirad el mascarón!
> Arena, caimán y miedo sobre Nueva York." (García Lorca 2014: 133)

Esa irrupción de la selva a la ciudad, el triunfo de lo natural sobre lo mecánico y tecnológico no se considera como una catástrofe natural, ni tiene que ocurrir necesariamente; es una decisión que el humano tiene que tomar (Alonso Valero 2013: 5).

2.2. La dicotomía paraíso-infierno

García-Posada destaca que en *Poeta en Nueva York* tiene un papel importante la dicotomía paraíso-infierno, donde el paraíso es la misma infancia del poeta y el infierno es la ciudad (García-Posada 1981: 181). La misma opinión podemos detectar en el libro de Cañas que destaca que las imágenes del paraíso perdido, cuya materialización es la infancia, entran en conflicto con el paso del tiempo y el presente "como una pérdida de inocencia y un adelantarse en el conocimiento de algo de orden negativo" (Cañas 1994: 88). Como recuerda Lorca de su infancia en el poema "1910 (Intermedio)":

> "Aquellos ojos míos de mil novecientos diez
> no vieron enterrar a los muertos,
> ni la feria de ceniza del que llora por madrugada,
> ni el corazón que tiembla arrinconado como un caballito de mar." (García Lorca 2014: 99)

En este fragmento se percibe que la pérdida del ser aparece estrechamente asociada con la infancia, y con ella la pérdida de identidad y personalidad, que fundamentalmente se poetiza mediante la metamorfosis (Alonso Valero 2013: 2).

En poema "Vuelta de paseo", que es el primer poema del libro, ya aparece la ruptura que supone la pérdida de la identidad constante y única, la fragmentación y la cara camaleónica que no puede continuar llamándose *yo* (ibid.);

> "Tropezando con mi rostro distinto de cada día.
> Asesinado por el cielo." (García Lorca 2014: 97)

Alonso Valero destaca que ante ese inmenso mundo que carece completamente de raíz, frente a destrucción de la identidad, la angustia y el ritmo agitado, lo único que el poeta puede hacer es recuperar el ser, lo que en el poemario está estrechamente relacionado con la infancia (Alonso Valero 2013: 3).

> "Como en la caída bíblica, tras la pérdida del ser y de la infancia, el ser humano conserva la imagen pero no la semejanza (la apariencia, pero no la esencia: con la expulsión del paraíso, el ser humano, hecho a imagen y semejanza divina, pierde la semejanza, conservando solo la imagen)." (ibid.)

Claro que no es posible volverse al paraíso de la infancia, que en presente se ha transformado solamente en una fábula de fuentes; la infancia está muerta y perdida, después de que el infierno aparece situado en la ciudad (ibid.). De este modo, el apocalipsis permitirá un comienzo nuevo, llegará al cabo con las desigualdades y las injusticias de la sociedad capitalista, igualmente que con el estado individual y colectivo de miedo, angustia y confusión ante un mundo que ya perdió su origen y su equilibrio (ibid.: 4). Como ya habíamos dicho y mostrado, en el poema "Danza de la muerte" predomina este tono apocalíptico donde se profetiza la entrada impetuosa de la jungla en la ciudad (ibid.).

García-Posada también destaca como importante la relación entre la infancia y el amor, porque concluye que el amor, como el más noble y puro sentimiento de todos los sentimientos no puede ser posible en el mundo de adultos; "La edad adulta niega el amor, a no ser que los enamorados recuperen en su conducta la pureza e inocencia de la niñez" (García-Posada 1981: 69). Opina que de ahí proviene el verso inicial, y también final, de poema "Tu infancia en Mentón", originalmente de Jorge Guillén (de lo que hablaremos en el capítulo final "Epígrafes"); "Sí, tu niñez: ya fábula de fuentes", que quiere decir prodigiosa, milagrosa (ibid.).

Cabe destacar el poema "Poema doble del lago Edén", donde podemos ver ejemplos de relación infancia-amor:

> "Era mi voz antigua
> ignorante de los densos jugos amargos (…)
> ¡Ay voz antigua de mi amor!
> ¡Ay voz de mi verdad! (…)
> Estás aquí bebiendo mi sangre
> bebiendo mi humor de niño pasado,
> mientras mis ojos se quiebran en el viento
> con el aluminio y las voces de los borrachos." (García Lorca 2014: 171, 173),

pero también el poema "Pequeño vals vienés" con ejemplo:

> "Porque te quiero, te quiero, amor mío
> en el desván donde juegan los niños." (ibid.: 273)

Podemos presumir que el poeta está identificando su pasado con la infancia perdida, que también supone el paraíso perdido, algo que coincide con la petición de la voz poética de volver al lugar "donde Eva come hormigas / y Adán fecunda peces deslumbrados", es decir al Edén" (Martínez-Barona: 9). García Posada en su libro destaca que el tema de infancia perdida es muy obsesivo en la obra completa del poeta, pero que en el período neoyorquino destaca de modo especial. En el poema "Iglesia abandonada" tras figuras de padre doliente e hijo perdido se esconde la figura del mismo poeta que llora un apogeo destruido, que es la significación central del poema. El niño Stanton representa la objetivación de la tragedia que es la pérdida de la infancia; el cáncer como un símbolo de la muerte moral, producido por la civilización americana, lo persigue, pero siendo un niño, Stanton puede salvarse porque su identificación y conexión con la naturaleza lo mantienen incontaminado y puro, a diferencia de los niños neoyorquinos que, en el poema "El rey de Harlem", aparecen "machacando pequeñas ardillas / con un rubor de frenesí manchado", ya perdieron su inocencia infantil y están en pie de igualdad con los adultos (García-Posada 1981: 70).

El psicoanalista Valdivieso Miguel trae sobre la mesa la hipótesis de que la madre de Lorca sufría de depresiones post partos y cree encontrar en su poesía "indicios de que en su fondo interno el poeta se sentía, en terminología psicoanalítica, 'niño abandónico', (…) que padecía una aguda 'ansiedad de separación'" (Gibson 2021: 17). En su explicación aclara que "abandónico" no es lo mismo que "abandonado". El poeta no fue completamente abandonado por su madre, pero fue dejado con una madre sustituta. Destaca las vivencias habituales de

Lorca como aquellos que tienen los niños abandónicos, y que se trata del sentimiento continuo de inseguridad, una amenaza continua de un nuevo abandono que siempre está encima de su cabeza lo que les hace reaccionar "con una urgencia de cariño excesiva, una demostración constante, por parte de los demás, de que no van a ser de nuevo abandonados" (ibid.). Estos niños en ocasiones pueden reaccionar con negativismo y agresividad, pero lo más frecuente es insaciabilidad de atención y de amor, lo que fue un registro de comportamiento de Federico. (ibid.) Su hipótesis se apoya en la obra de Lorca, donde con cierta insistencia aflora la imagen del niño abandonado; como ejemplo, destaca el primer libro de Lorca, *Impresiones y paisajes*, donde protesta contra los huérfanos encerrados en un hospicio miserable, y también en su poema "Canción menor", destaca los versos:

> "Daré todo a los demás
> y lloraré mi pasión
> como niño abandonado
> en cuento que se borró." (ibid.: 18)

Junto al tema de la infancia perdida podemos hablar también del tema de identidad, de su cuestionabilidad (García-Posada 1981: 65). Si nos estamos transformando constantemente, el principio de nuestra identidad no pasará de ser una noción tranquilizadora. Así, el hijo llorado en la iglesia desierta, Juan, se transforma en una niña, después en un pez, y luego se sustituye por el mar, sin que tampoco baste esta última referencia: "Yo tenía un mar ¿de qué? Dios mío. ¡Un mar!" (ibid.). Pero no hay salida, porque al hombre nada lo puede consolar después de su extinción; "Nadie salvará a la niña ahogada, nadie la conducirá al infinito, porque el infinito no existe; su destino, como el del diamante en la sortija, será estar atrapada en el anillo del pozo" (ibid.). Como con nostalgia y melancolía escribe Lorca en su poema "Nocturno del Hueco":

> "Para ver que todo se ha ido
> dame tu mudo hueco, amor mío.
> Nostalgia de academia y cielo triste.
> Para ver que todo se ha ido." (García Lorca 2014: 201)

Por otra parte, el Infierno es todo lo contrario al Paraíso: "es el presente mismo, el aquí y ahora como algo diabólico, brutal, deshumanizado" (Cañas 1994: 90). Para Lorca el Infierno son los otros, el filisteísmo industrial, la multitud urbana, la gran ciudad, la iglesia católica, la política, la historia. Lo paradisíaco, el Edén, es el Yo, la naturaleza, el cuerpo, el amor, el mundo rural, los perseguidos, los marginados, la imaginación y la intuición, lo sagrado y lo primitivo,

las tradiciones populares, Granada. “Lorca se siente un Adán oscuro, yermo, menesteroso de un amor humano, cuya trascendencia es el deseo compartido y no la procreación.” (ibid.: 88) El mismo Lorca escribía que en Andalucía se sentía como “señor de todo”, mientras que en Manhattan no: “vio amenazada su individualidad por la masa impersonal de la gran ciudad, donde el único rey era en realidad un antirrey, el negro rey de Harlem, un rey salvaje en el Infierno urbano” (ibid.: 90). Al Infierno, como un lugar siniestro, oscuro y caótico, donde predomina el fuego, van pecadores contra las leyes divinas, pero también a los que prefieren los materiales y desdeñan los valores espirituales.

> “Así Cristo dirá: ‘Es más fácil para un camello pasar por el ojo de una aguja, que para un rico entrar en el reino de los cielos.’ Más allá de la imagen casi surrealista del camello y la aguja, lo que queda bien claro es la ética anti filistea que promulga Cristo (…) y que Lorca recoge en sus textos de *Poeta en Nueva York*.” (ibid.)

Lorca utiliza esta frase en su poema “Crucifixión”;

> “Los tres niños en el arrabal rodeaban a un camello blanco
> que lloraba asustado porque al alba
> tenía que pasar sin remedio por el ojo de una aguja”

donde podemos ver que utiliza el intensificador “pasar sin remedio” para enfatizarlo aún más (García Lorca 2014: 247). Justo en este Infierno, en Manhattan, será donde su nostalgia va a transformarse en lenguaje poético con más vigor y facilidad, y allí va a escribir “los poemas sobre la sociedad americana, mediante lo que el propio poeta denominó como su estilo furioso”, pero igual de Infierno de Wall Street va a lanzar “su visión apocalíptica del mundo capitalista en general” (Cañas 1994: 90).

Para Lorca, Nueva York es también “una ciudad-matadero; de este modo nos trae el Infierno al aquí y al ahora, a la vida cotidiana de la gran ciudad” (ibid.): en su poema *“*Nueva York (Oficina y denuncia)” escribe;

> “Todos los días se matan en New York
> cuatro millones de patos,
> cinco millones de cerdos,
> dos mil palomas para el gusto de los agonizantes,
> un millón de vacas,
> un millón de corderos
> y dos millones de gallos
> que dejan los cielos hechos añicos.” (García Lorca 2014: 235)

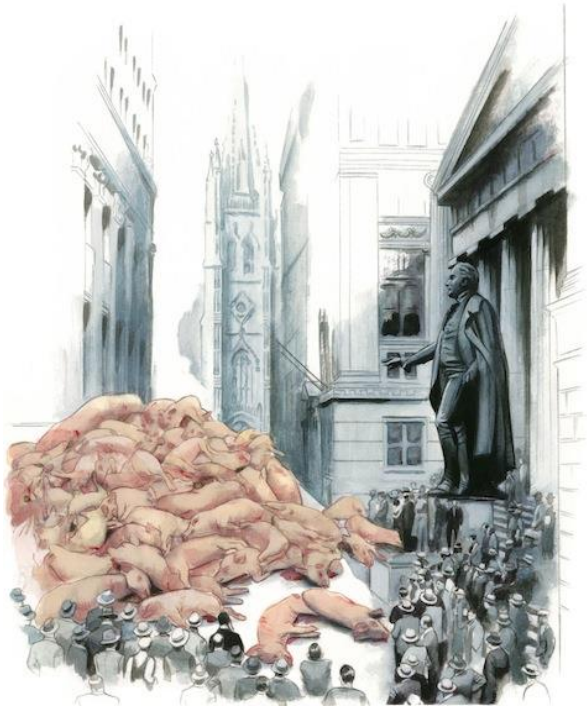

Figura 5: Ilustración de Fernando Vicente

Esta experiencia poética del Infierno no es solamente "una aventura que tiene lugar más allá de la muerte, sino en plena vida" (Cañas 1994: 91). En la obra de Lorca, la simbología bíblica del Paraíso y del Infierno se transforma en un Paraíso e Infierno psicológicos (igualmente como es el caso en gran parte de la cultura occidental), donde los sufrimientos o los placeres son la materialización de estos extremos (ibid.).

2.3 La muchedumbre y la mirada culpable de Lorca

Como ya habíamos visto, Lorca veía un Infierno en la ciudad de Nueva York, pero también en sus habitantes, en la muchedumbre que vive y trabaja en Nueva York (Cañas 1994: 91). Por otro lado, teníamos a Walt Whitman con su canto entusiasta sobre Manhattan, donde veía paraísos hasta en la multitud metropolitana, mientras que Lorca "encontró en esa misma muchedumbre la pura imagen de Infierno" (ibid.). Georg Simmel destaca que cuando un hombre está sumido en la multitud de las grandes ciudades empieza experimentar sensaciones contradictorias; una es la sensación de libertad, como no hay juicios de otros desconocidos de la multitud, pero también la sensación de soledad, junto con la creación de un mecanismo de búsqueda de la propia personalidad (Herrera-Cepero 2012: 455).

Así, con la experiencia de la multitud está relacionado el carácter más íntimo de la obra de García Lorca – el poemario se abre con una sección que incluye poemas con el título "Poemas de la soledad en Columbia University", donde ya en el primer poema tenemos al sujeto poético que vuelve al "refugio del hogar después de haberse enfrentado consigo mismo en la muchedumbre en lo que claramente se nos muestra como una búsqueda de la propia identidad" (ibid.). Esa propia identidad aparece fragmentada, que el mismo poeta concluye en el verso "mi rostro distinto de cada día" (ibid.: 456).

Igualmente, hay que tener en cuenta que Lorca llega a Nueva York después de haber sufrido una crisis personal; "en lo más íntimo del poeta español su fracaso amoroso, la intolerancia social y la traición de ciertos amigos, le hacían mirar a la misma masa humana como algo amenazador y terrible" (ibid.). En primer lugar, había terminado su relación amorosa con el escultor Emilio Aladrén (ibid.: 102). De igual modo, le habían dolido las burlas "estéticas" de sus amigos, especialmente de Dalí y Buñuel, relacionadas con el estilo de su escritura en particular, que a ellos le parecía tradicional, conservador, folklórico, y con su obra en general (ibid.: 103). El otro problema fue que Lorca "se sentía cada vez más incómodo con su clase social" y dependía totalmente del dinero de su familia; como se sentía endeudado a sus padres, se veía obligado a darles una imagen de un "hijo normal", es decir, no homosexual, lo que al final dañó su autoestima y su integridad como hombre (ibid.).

Por lo tanto, Cañas destaca que en Lorca y su obra "el origen de una conciencia de culpa de orden subjetivo" se da en tres niveles; el primero, en el nivel sexual, es decir su homosexualidad, el segundo es en el nivel artístico, hasta entonces tradicional de su obra y al final en el nivel social, es decir el hecho de pertenecer a una clase de la cual él depende financieramente, una clase adinerada que él condena (ibid.)

> "Así, en *Poeta en Nueva York*, se puede señalar esta triple toma de conciencia que es la respuesta y el resultado de una culpa identificada: toma de conciencia personal, privada, que le empuja a expresar su homosexualidad más abiertamente; toma de conciencia estética, la cual le hace escribir en un lenguaje netamente de vanguardia: y toma de conciencia social que le impele a la denuncia del mundo capitalista y de la explotación del ser humano, no tanto por una postura radical de su pensamiento, sino más bien por un convencimiento de que la masa urbana, el materialismo capitalista y el filisteísmo de Wall Street, representaban la expresión más horrible del costado diabólico de la raza humana." (Cañas 1994: 103)

En cuanto a la conciencia personal y expresión de su homosexualidad, se considera que para el poeta ha sido necesario "experimentar lo que es una muchedumbre urbana; esa turbia identidad anónima que suprime la individualidad, pero que a la vez puede excitar la libido" (ibid.: 94) y

también que en aquellos años la reflexión sobre la muchedumbre en las grandes ciudades industriales estaba de moda, pero igual que esa muchedumbre provoca la desaparición de la personalidad (ibid.: 95). En la obra de Lorca, como ya habíamos visto en el caso de la ciudad, la muchedumbre también aparece como algo que a la vez repele y atrae al poeta; poetas reafirman su individualidad y su conciencia de ser diferentes a la masa, exaltan la libertad, el cuerpo y la imaginación como valores supremos frente a la pérdida inminente del yo devorado por esta misma masa (ibid.). Igualmente, en la obra de Lorca se reafirma su deseo de conseguir una armonía entre el espíritu y el cuerpo, entre el Yo y el ideal del Yo. Parcialmente, el poeta resuelve este conflicto a través de la presencia en sus escritos del propio poeta como protagonista de sus versos y del tema homosexual (ibid.: 98). Como ya habíamos mencionado, en su primer poema "Vuelta de paseo" escribe; "Tropezando con mi rostro distinto de cada día" (García Lorca 2014: 97) y en la segunda "1910 (Intermedio)" continua; "Aquellos ojos míos de mil novecientos diez" (ibid.: 99). Pero es en el poema "Paisaje de la multitud que vomita" donde escribe directamente en primera persona y aquí podemos destacar esta "aparición del propio poeta como protagonista de sus versos" que habíamos mencionado antes (ibid.: 98); "Yo, poeta sin brazos, perdido / entre la multitud que vomita." (ibid.: 143). En cuanto a la culpa, Cañas destaca que esta culpa, a un nivel subjuntivo, es vivida por Lorca y manifestada en una tendencia esquizoide de su escritura, en un desdoblamiento del Yo (que a veces es forzado por su condición de homosexual), igualmente que en "una auto idealización objetivada en el sujeto poético de *Poeta en Nueva York*, el cual se erige como una figura redentora a imagen y semejanza de un nuevo Cristo o Anticristo" (Cañas 1994: 99-100).

La opinión de Freud es que este sentimiento de culpabilidad no se encuentra necesariamente en relación con una falta realmente cometida, sino que se trata de un resultado provocado por la separación intrapsíquica entre el Yo (acusado) y el super yo (acusador)" (ibid., 104). Super yo acusador está compuesto de dos aspectos antagónicos que modifican su obra y su vida; la nostalgia de su infancia perdida lo que implica a pureza irrecuperable, falta de inocencia y falta de un amor verdadero, es decir nostalgia de una ausencia transformada en un vacío que no se puede llenar con la pura razón. Por otro lado se encuentra la autonegación de la libertad por culpa del sometimiento financiero con su familia. La vida íntima del poeta está oscurecida por el amor perdido y por la pureza de la infancia perdida, y el resultado es "la sombra del objeto", así llamado por Freud, sobre el Yo del sujeto melancólico. La sensación de culpa por la pérdida del objeto amado es también la auto humillación, el amargo reproche y la autocrítica. Así que podemos concluir que cuando Lorca llega a la metrópolis de Nueva York,

ya está apesadumbrado por la sombra del pasado, tanto remoto como inmediato, "y es precisamente de este recinto oscuro en la vida del escritor de donde emerge un personaje angustiado en *Poeta en Nueva York*." (Cañas 1994: 104)

2.4 El espiritualismo de la raza negra

Lorca vio la metrópolis como un desierto porque nada tenía pasado, todo parecía como una imitación, novedad, algo recién construido y el poeta buscaba, pero sin resultados, el espíritu de Nueva York (Cañas 1994: 85, 86). Sin embargo lo que allí encuentra es un mundo donde la espiritualidad se valora solamente en cantidad y capacidad para acumular bienes (ibid). El único lugar donde Lorca encuentra una posible espiritualidad norteamericana es en los afroamericanos (ibid.).[2] Todo lo que no encuentra "entre la clase blanca dominante" encuentra en la raza negra; un origen, una nobleza ancestral y una historia, y sobre ellos escribe:

> "Es indudable que ellos ejercen enorme influencia en Norteamérica y pese a quien pese son lo más espiritual y delicado de aquel mundo. Porque creen, porque esperan, porque cantan y porque tienen una exquisita pureza religiosa que les salva de todos sus peligrosos afanes actuales." (ibid.: 86)

También descubre en ellos lo que él llama "un fondo espiritual insobornable" y por eso denuncia "el hecho de que estas criaturas del paraíso se hayan vendido a las normas y los deseos de los blancos" y en el poema "Oda al rey de Harlem" se rebela contra ello (ibid.: 87); "¡Ay, Harlem, amenazada por un gentío de trajes sin cabeza!" (García Lorca 2014: 125). Igualmente, cabe destacar que Harlem, un barrio en Nueva York, en aquel entonces era el centro de liberación, cuyos cabarés se convertirían en lugares de representación donde "la población negra podía hacer reivindicaciones" (Avome Mba 2009: 151). En el poema, Lorca transforma al negro en un monarca, al rey que no tiene territorio y cuyo poderío, en vez de extenderse sobre la selva africana, está enmascarado y limitado a la esclavitud en la metrópolis (Cañas 1994: 87):

> "No hay angustia comparable a tus ojos oprimidos,
> a tu sangre estremecida dentro del eclipse oscuro,
> a tu violencia granate, sordomuda en la penumbra,

[2] En sus obras en general, Lorca muestra simpatías por los humildes y oprimidos, por seres marginalizados y esclavizados como gitanos, negros, mujeres; en su obra popular *Romancero gitano*, el poeta nos trae la historia de Andalucía a través del mundo de los gitanos y en una manera muy personal logra plasmar un tema universal que es el destino trágico del hombre (Lumbreras 2012: 28).

a tu gran rey prisionero, con un traje de conserje." (García Lorca 2014: 117)

Figura 6: Ilustración de Fernando Vicente.

Lorca ve en la raza negra una posibilidad de salvación para los Estados Unidos como una nación privada de espíritu propio y denuncia todo "lo que aleja al negro de su actitud más genuina de hombre natural" (Cañas 1994: 87). Cañas destaca que "neo primitivismo de origen romántico" recorre toda la obra de Lorca y que en el poemario se expresa de varias maneras; la primera es que el poeta da más importancia a los animales y a la naturaleza que al mismo ser humano (para la naturaleza, como ya habíamos visto, Lorca dice que le endulzaba el ánimo), pero siempre tiende valorar al ser humano por su actitud natural frente a lo artificial que se impone por las costumbres de la ciudad (Cañas 1994: 87). En sus poemas sobre negros destaca los problemas de discriminación y conflictos culturales que sufren los negros americanos junto con la pobreza, y sobre sus poemas dice:

> "Yo quería hacer poemas de la raza negra en Norteamérica, y subrayar el dolor que tienen los negros en un mundo rico, esclavos de todos los inventos del hombre blanco y de sus máquinas, con el perpetuo susto de que se les olvide un día o guiar el automóvil, o abrocharse el cuello almidonado, o clonarse el tenedor en un ojo, porque los inventos no son suyos." (Avome Mba 2009: 151)

Para completar el tema, volvamos al poema “Nueva York (Oficina y denuncia)” que ya hemos mencionado y traigamos el fragmento donde podemos notar una vez más la protesta y repugnancia de Lorca:

> “Yo denuncio a toda la gente
> que ignora la otra mitad,
> la mitad irredimible
> que levanta sus montes de cemento
> donde laten los corazones
> de los animalitos que se olvidan
> y donde caeremos todos
> con la última fiesta de los taladros.
> Os escupo en la cara.
> La otra mitad me escucha
> devorando, orinando, volando en su pureza
> como los niños de las porterías
> que llevan frágiles palitos
> a los huecos donde se oxidan
> las antenas de los insectos.
> No es infierno, es la calle.
> No es la muerte. Es la tienda de frutas.” (García Lorca 2014: 237)

3. LA RESIDENCIA DE ESTUDIANTES

La Residencia de Estudiantes en Madrid era institución dedicada al desarrollo personal de individuos de varias capacidades con el deseo de contribuir a la construcción de una España europea, tolerante y abierta al mundo, con una influencia sobre la vida política, moral e intelectual que sería difícil de exagerar, donde Lorca había llegado en 1919 (Gibson 2021: 75) y donde entabló estrechas relaciones con poetas (por ejemplo, Ángel del Río, Amado Alonso, Guillermo de Torre, Pedro Salinas, Gerardo Diego, algunos de ellos igual que Lorca pertenecían a la Generación del 27) y artistas del momento; cabe destacar a Salvador Dalí, igual que a Luis Buñuel (ibid.: 82).

Figura 7: "Federico García Lorca junto a Emilio Prados, Pepín Bello y amigos tomando té en una de las habitaciones de la Residencia de Estudiantes. Madrid, 1924"

En opinión de Cazorla Castellón, fue precisamente el traslado a Madrid lo que provocó en el poeta el estímulo necesario para reforzar su creatividad:

> "Madrid fue, para García Lorca, una oportunidad de formarse en el lugar más prestigioso de la historia cultural española donde consolidó amistades que le dieron tanto goces como sombras, crepúsculos provocados por rencillas académicas, relaciones tormentosas como la que mantuvo con Dalí, otras relaciones como la que vivió con el escultor Emilio Alardén, que vio en el poeta una posibilidad de catapultar al éxito su carrera (…)." (Cazorla Castellón 2018: 371)

El grupo que formaban Buñuel, Dalí, Lorca y Pepín Bello a menudo pasaba su tiempo en el hotel "Palace", en el Rector's Club, frente a las Cortes, "local que se ha puesto de moda

con la llegada a Madrid de la orquesta de jazz The Jackson Brothers, que integran unos estupendos músicos de Nueva York" (Gibson 2021.: 114). La amistad del grupo con la banda fue tan íntima, que Dalí les diseñó un telón que representaba "El paraíso de los negros", título que justo Lorca adaptará en su poemario (ibid.). El poema de Lorca en su poemario neoyorquino tiene el título "Norma y paraíso de los negros", está dedicado a Ángel del Río y en la primera parte, Lorca escribe sobre lo que negros aman y odian;

> "Odian la sombra del pájaro
> sobre la pleamar de la blanca mejilla
> y el conflicto de luz y viento
> en el salón de la nieve fría.
>
> Aman el azul desierto,
> las vacilantes expresiones bovinas,
> la mentirosa luna de los polos,
> la danza curva del agua en la orilla." (García Lorca 2014: 111)

En la segunda parte del poema se muestra el paraíso que se concretiza en "el azul sin historia", en "el azul de una noche sin temor al día", pero el paraíso de los negros no puede ser una realidad en el mundo neoyorquino donde solamente "queda el hueco de la danza sobre las últimas cenizas" (ibid.: 294).

3.1 Las paralelas con *Un chien andalou*

Un chien andalou es un cortometraje que pertenece al cine surrealista de 1929 de Salvador Dalí y Luis Buñuel (Romero-González 2012: 524). Como ya habíamos visto, Dalí, Buñuel y Lorca, todos vivían y creaban en la Residencia de Estudiantes y pertenecían a la Generación del 27 (ibid.). En las palabras de Agustín Sánchez Vidal veremos lo que esto significaba para la historia literaria española y cultura en general;

> "No hay en la cultura española un episodio equivalente, ni tampoco abunda en otros países. Los tres nombres más universales que ha dado España en siglo XX resulta que fueron amigos íntimos, y que trenzaron sus obras respectivas con estímulos de afecto, pero también de rivalidad, e incluso de decidida hostilidad. Cervantes, Lope de Vega, Quevedo y Góngora se influyeron entre sí, es cierto; pero no convivieron recíprocamente sus vidas y obras como lo hicieron Buñuel, Lorca y Dalí." (ibid.)

Al mismo título de la película, Lorca lo percibió como un ataque personal, que aludía a su persona, teniendo en cuenta que a veces en la Residencia de Estudiantes "los perros andaluces" llamaban a los inquilinos sureños de la casa y de los cuales Lorca sin duda era el más destacado, especialmente después de la publicación del *Romancero gitano,* de éxito extraordinario (Gibson 2021: 241). Buñuel negó esta interpretación diciendo que se trataba de un título que ya utilizaba para un poemario viejo;

> "Cuando en los años treinta estuve en Nueva York, Ángel del Río me contó que Federico, que había estado también por allí, le había dicho: 'Buñuel ha hecho una mierdecita así de pequeñita que se llama *Un perro andaluz*; y el perro andaluz soy yo.' No hay nada de eso. *Un perro andaluz* era el título de un libro de poemas que escribí",

pero Lorca no quedó convencido (Romero-González 2012: 525).

Figura 8: "Federico García Lorca en su casa de Granada bajo el óleo "Naturaleza muerta" regalo de Salvador Dalí. 1925"

3.1.1 Los ojos

La importancia en ambas obras de los ojos, junto con la mirada, subraya un *leitmotiv* lírico utilizado tanto por Lorca, como por Dalí y Buñuel (Romero-González 2012: 526). En

diversos poemas de *Poeta en Nueva York* reaparecen alusiones a los ojos y a los objetos punzantes, a menudo junto a manos dañadas (ibid.: 527). Según la tradición aristotélica que ha recogido Johansen, "en el interior de un ojo es donde específicamente reside la esencia del alma" (ibid.), lo que nos lleva a la opinión de García-Posada de que "la destrucción de los ojos simboliza el triunfo de la muerte" y que, efectivamente, Lorca "por medio de estas imágenes de desgarro ocular, expresa la trascendencia de la muerte y el doloroso amor que produce la pérdida" (ibid.: 529.).

Figura 9: escena de la película *Un chien andalou*

En la película *Un chien andalou* lo primero que vemos es a Buñuel, afilando una navaja con la cual corta la pupila de una mujer sentada y el plano "del ojo cortado se prolonga inesperadamente hasta exponer la materia viscosa que emana del órgano" – esta secuencia se ha convertido en "un icono cinematográfico" (ibid.: 526). Esta imagen causa una reacción ineludible y un desasosiego, pero al mismo tiempo, el estremecimiento que está producido contiene una variación de emoción poética (ibid.).

Volvemos ahora a los ejemplos del poemario de Lorca. El primer ejemplo es el poema "1910 (Intermedio)", que ya habíamos mencionado como evocación de la infancia perdida del poeta. El poema contiene cinco estrofas y en cada de ellas aparecen los ojos como elementos principales; "Aquellos ojos míos de mil novecientos diez / no vieron enterrar a los muertos" o "Aquellos ojos míos de mil novecientos diez / vieron la blanca pared donde orinaban las niñas" (García Lorca 2014: 99). En la última estrofa tenemos el tono diferente, tono doloroso y lleno de la soledad, y la imagen que podríamos literalmente interpretar como la destrucción de los ojos, para que "criaturas" pudieran entrar; "Hay un dolor de huecos por el aire sin gente / y en mis ojos criaturas vestidas sin desnudo!" (ibid.).

En el poema "Fábula y rueda de los tres amigos" tenemos tres amigos "helados", uno de ellos "Emilio por el mundo de los ojos y las heridas de las manos" (ibid.: 105). Así, en la

opinión de Romero-González, los ojos, significativamente, por primera vez aparecen junto a unas manos dañadas;

> "En *Un chien andalou* uno de los personajes -la mujer andrógina- posee una mano mutilada encerrada en una caja. También, la joven protagonista atrapa la mano del Personaje en la rendija de una puerta, siendo la única parte del hombre que queda visible. Sánchez Vidal interpreta la yuxtaposición de ojo y mano en relación a *Un chien andalou* destacando la relación que guarda con nuestra estructuración cognoscitiva del arte en general y el cine en particular: 'Si la mutilación de la mirada es la más epistemológica -dado que atenta contra nuestro órgano de conocimiento cinematográfico por excelencia, hay otra que la sigue en rango, y es de la mano'." (Romero-González 2012: 528)

De este modo en la "Danza de la muerte" tenemos los muertos que "están embebidos devorando sus propias manos" (García Lorca 2014: 137) o en "Paisaje de la multitud que vomita" tenemos "poeta sin brazos, perdido / entre la multitud que vomita" (ibid.: 143).
En la tercera estrofa del poema "Fábula y rueda de los tres amigos", tres amigos son "enterrados", uno de ellos es "Enrique en la hormiga, en el mar y en los ojos vacíos de los pájaros" (García Lorca 2014: 105). Aquí, junto con los ojos, se menciona la hormiga, la que vamos a explicar en uno de los capítulos siguientes. En cuanto a los ojos, es evidente que "también han sufrido algún tipo de mutilación para reconvertirse en agujeros donde depositar el cadáver de uno de los hombres" (Romero-González 2012: 528).

En "El rey de Harlem" explícitamente tenemos la descripción de la destrucción de los ojos; "Con una cuchara de palo / le arrancaba los ojos a los cocodrilos" (García Lorca 2014: 115): aquí no tenemos instrumentos afilados ni agudos, pero son igualmente implacables como las navajas o los alfileres (Romero-González 2012: 528). Ese mismo rey, verdugo para los cocodrilos en versos anteriores, no es nada más que un rey sin corona, un ser oprimido; "No hay angustia comparable a tus ojos oprimidos, / a tu sangre estremecida dentro del eclipse oscuro" (García Lorca 2014: 117). Aquí, de nuevo Lorca enlaza motivos como ojos, luna y sangre, y justo la sangre en la última parte del poema toma características de un personaje y "busca por mil caminos muertes enharinadas y ceniza de nardos", "oxida el alisio descuidado en una huella", pero lo más importante "mira lenta con el rabo de ojo" (ibid.: 121).

Los "ojos" aparecen de nuevo en el poema "Ciudad sin sueño", donde "Haya un panorama de ojos abiertos / y amargas llagas encendidas" (ibid.: 157). Es un mundo donde nadie duerme; "Pero si alguien cierra los ojos / azotadlo, hijos míos, azotadlo" (ibid.), y el poeta nos trae también su visión apocalíptica donde de nuevo aparecen hormigas, con otros animales;

> "Un día
> los caballos vivirán en las tabernas
> y las hormigas furiosas

atacarán los cielos amarillos que se refugian en los ojos de las vacas." (ibid.)

Como ya habíamos visto, en el poemario de Lorca hay muchísimos ejemplos donde utiliza los ojos como símbolos, así que hay vacas que "balaban con los ojos entornados" (ibid.: 187)., niña que "llora por las orillas de un ojo de un caballo" (ibid.: 191), poeta cuyos "ojos se quiebran en el viento" (ibid.: 173), niño Stanton cuyos "ojos eran dos muros" (ibid.: 183) o el gallo "que se comió los ojos" (ibid.: 227) … La conexión persistente "entre los ojos y la violencia ejercida contra ellos con diferentes herramientas pone de relieve el imaginario compartido por Lorca, Buñuel y Dalí" (Romero-González 2012: 530).

3.1.2 Los animales

Otro rasgo relevante que se encuentra en ambas obras son los animales y su importancia y conexión con la muerte, pero también con la religión (ibid.). Buñuel tuvo un gran interés por los insectos, en tal grado que durante un período de su vida, había considerado la entomología como profesión (ibid.). En sus instrucciones a Dalí, le encarga que traiga unas hormigas para la película a París, que puede atestiguar sobre la importancia que estos insectos llevan para él (ibid.). En la película, en la palma de la mano de un joven aparece un agujero desde el cual empiezan a salir hormigas y se trata de una clara alusión a la crucifixión del Cristo y sus llagas (ibid.). En el poemario de Lorca también existe un poema con el título "Crucifixión" que termina con el verso "y la tierra despertó arrojando temblorosos ríos de polilla" donde no tenemos hormigas, pero sí otra especie de insectos (García Lorca 2014: 249). El trasfondo religioso es uno de los rasgos que predominan en la obra de Lorca igual que en la del Buñuel y Dalí, teniendo en cuenta que la realidad española está marcada por un catolicismo fuerte inscrito en la educación y en la familia, Buñuel y Dalí, igualmente que Lorca, hacen repetido uso de las imágenes religiosas, trastornándolas y poniéndolas en contraste con otros elementos distantes. (Romero-González 2012: 530)

Así, por ejemplo, en el poema "Nacimiento de Cristo" los lazos entre el aspecto religioso, los animales y la muerte se estrechan aún más;

> "El poema nos presenta un nacimiento singular, donde los elementos tradicionales se entremezclan de manera inquietante con imágenes que parecen ser extraídas de una dimensión onírica. Así, la estrofa introductoria nos presenta el habitual pastor, la nieve y la figurita de barro del 'Cristito', si bien estos elementos son calificados de forma extraordinaria. Las dos estrofas siguientes dejan el marco sacramental de la escena, representando un turbador cuadro." (ibid.: 533)

En el poema, hecha de cinco estrofas, tenemos muchísimos ejemplos de animales; “blancos perros tendidos entre linternas sordas”, “ya vienen las hormigas y los pies ateridos”, “golpes y resonancias de carne de molusco”, “lobos y sapos cantan en las hogueras verdes / coronadas por vivos hormigueros del alba”, “la mula tiene un sueño de grandes abanicos / y el toro sueña de agujeros y de agua” (García Lorca 2014; 167). Tradicionalmente, el pesebre del Niño viene acompañado por un buey y una mula – Lorca ha mantenido la mula, pero ha sustituido el buey por un toro ibérico, y también, como habíamos visto en los versos anteriores, en el poema se insertan otros animales que no pertenecen en el pesebre (Romero-González 2012: 535). Por lo tanto, Lorca en su obra redefine las imágenes religiosas y aporta una nueva perspectiva sobre las escenas tradicionales. Así, el toro como el protagonista importante de la cultura hispana, en obra de Lorca no solamente está ligado a la muerte, sino también a la religión (ibid.). Romero-González destaca que *Un chien andalou* está estrechamente relacionado con este “tipo de trasgresión de las fronteras de la realidad” que encontramos en el poema de Lorca, concretamente en los sueños del toro y de la mula que ya hemos mencionado; la mula sueña con “grandes abanicos”, mientras que el toro sueña con “un toro de agujeros y de agua”;

> “Esta técnica de inclusión de elementos disonantes se acerca tanto al extrañamiento propuesto por Shklovsky como a un enfoque surrealista. El extrañamiento consiste en la inserción de un objeto cotidiano en un contexto totalmente inesperado. (…) De este modo, los abanicos del sueño de la mula del poema lorquiano, así como los melones que cuelgan de la cuerda que arrastra el Personaje en *Un chien andalou*, recrean algo cercano y familiar, pero, a la vez, lejano y foráneo, ya que no se nos permite descifrar su significado. Igualmente, el surrealismo busca desestructurar el razonamiento lógico, deshaciéndose de las ataduras impuestas por la realidad.” (ibid.: 537)

4. LOS EPÍGRAFES

El poemario contiene treinta y cinco poemas, cinco de los cuales contienen un epígrafe que siempre les precede – es importante destacar que justo epígrafes son una de las razones que *Poeta en Nueva York* es una de las obras más complejas de Federico García Lorca (García Lorca 2014: 61). El primer epígrafe se encuentra en el poema número uno, "Vuelta de paseo", y es de Luis Cernuda, un amigo íntimo de Lorca, poeta que pertenece a la Generación del 27 y miembro de la Residencia de Estudiantes, igual que Lorca (Cañas 1994: 93); "Furia color de amor / amor color de olvido" (García Lorca 2014: 95). El segundo epígrafe se encuentra en el poema número tres y es de Jorge Guillén, que igual que Cernuda fue un amigo íntimo de Lorca, los tres homosexuales, miembros de la Residencia de Estudiantes y pertenecientes a la Generación de 27 (Cañas 1994: 93). Se trata del poema "Tu infancia en Mentón*"* y el epígrafe es siguiente; "Sí, tu niñez: ya fábula de fuentes" (García Lorca 2014: 101). Los dos poemas pertenecen a la primera sección del poemario con el título; "Poemas de la soledad en Columbia University" junto con "1910 (Intermedio)" y "Fábula y rueda de los tres amigos", y se trata de los poemas más personales del poemario; el protagonista escribe sobre su situación amarga del momento, la compara con el recuerdo de sus años felices vividos en la infancia, mientras que al mismo tiempo destaca que la verdadera causa de su dolor fue una traición amorosa, expresada en "Tu infancia en Mentón", y rebosada en el poema sobre tres amigos, en la imagen del baile de los muertos (ibid.: 287). El estado mental del poeta fue sintetizado en el epígrafe de Cernuda, perteneciente a su obra de 1929, *Un río, un amor* (ibid.), mientras que el epígrafe de Guillén pertenece a su corto poema "Los jardines", la cual traemos en continuación;

> "Tiempo en profundidad: está en jardines.
> Mira cómo se posa. Ya se ahonda.
> Ya es tuyo su interior. ¡Qué trasparencia
> de muchas tardes, para siempre juntas!
> Sí, tu niñez: ya fábula de fuentes." (Guillén)

Con el verso: "Sí, tu niñez: ya fábula de fuentes" Lorca empieza y termina su poema (García Lorca 2014: 101, 103). En el poema el poeta juega con la relación con su propio pasado; poéticamente expresa sus recuerdos y el deseo de "restituirlos para sugerirlos al lector le llevará, en definitiva, a encontrar su verdadera identidad esencial al mismo tiempo que sus sentimientos por el otro." (Lecadre 2021: 55). Como ya habíamos mencionado en los capítulos anteriores, se

trata de su relación amorosa con el escultor Emilio Aladrén Perojo que había terminado, sobre el cual escribe en sus versos (ibid.: 56);

> "Pero yo he de buscar por los rincones
> tu alma tibia sin ti que no te entiende,
> con el dolor de Apolo detenido
> con que he roto la máscara que llevas." (García Lorca 2014: 103)

El poeta se siente engañado, porque la respuesta de su amor no ha sido nada más que una mentira, pero a pesar de eso él quiere buscar ese amor y trasladarlo al tiempo cuando fábulas de hadas fueron posibles (ibid.: 290), pero al final se da cuenta que esto ya está en el pasado y no puede volverse;

> "Amor, amor, un vuelo de la corza
> Por el pecho sin fin de la blancura.
> Y tu niñez, amor, y tu niñez.
> El tren y la mujer que llena el cielo.
> Ni tú, ni yo, ni el aire, ni las hojas.
> Sí, tu niñez: ya fábula de fuentes." (García Lorca 2014: 103)

El tercer epígrafe se encuentra en la tercera sección del poemario con el título "Calles y sueños" en el poema número uno – "Danza de la muerte" y es de Vicente Aleixandre; "Un pájaro de papel en el pecho / dice que el tiempo de los besos no ha llegado" (ibid.: 131). Pertenece al poema "Vida" de su obra del 1933, *La destrucción o el amor,* y se trata de primera etapa de su creación que está caracterizado por hondo pesimismo: "el hombre es para él la criatura más penosa del universo: es dolor, angustia. Más valdría ser vegetal o piedra insensible. El ideal sería volver a la tierra, fundirse con la naturaleza" (Díaz Pardo 2018: 136). Podemos notar algunas semejanzas con la obra de Lorca, en la cual la naturaleza tiene un papel muy importante, como ya hemos mostrado. Igual que Luis Cernuda y Jorge Guillén, Vicente Aleixandre fue uno de los poetas de la Generación del 27 y un buen amigo de Lorca, pero también, a diferencia de ellos, fue ganador del Premio Nobel en 1977 (ibid.). Justo en este poema, como habíamos destacado en uno de los capítulos anteriores, predomina el tono apocalíptico, donde es evidente el conflicto más grande entre lo natural y lo artificial, es decir, animales junto con la naturaleza, contra tecnología y mecanización (Alonso Valero 2013: 4). El mascarón, que viene desde África, representa lo natural y llega a Nueva York que por otro lado, representa lo artificial, capitalista, para traer "danza de la muerte" que iniciará el apocalipsis (ibid.);

"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 luces.
¡Oh salvaje Norteamérica, oh impúdica! ¡Oh salvaje!
Tendida en la frontera de la nieve.

El mascarón. ¡Mirad el mascarón!
¡Qué ola de fango y luciérnagas sobre Nueva York!" (García Lorca 2014, 135)

El cuarto epígrafe se encuentra en la sección cuatro, con el título "Poemas del lago Edén Mills" en el poema "Poema doble del lago Edén" y es de Garcilaso de la Vega; "Nuestro ganado pace, el viento espira" (García Lorca 2014: 171) que pertenece a la *Égloga II*, donde Nemoroso y Salicio discursan sobre su vida espiritual, igual como el protagonista Lorca en su poema (ibid.: 306). Como su título nos transmite, "Poema doble del lago Edén" habla sobre el doblaje de su voz antigua y su voz de hoy, que es "voz de hojalata y de talco" (ibid.: 173). La primera voz es de su felicidad de los tiempos pasados;

"¡Ay voz antigua de mi amor!
¡Ay voz de mi verdad!
¡Ay voz de mi abierto costado,
cuando todas las rosas manaban de mi lengua
y el césped no conocía la impasible dentadura del caballo!" (ibid.: 171),

mientras que la voz de hoy sabe "del horror de unos ojos despiertos / sobre la superficie concreta del plato" (ibid.: 306). Pero el poeta no quiere mitigar la terrible realidad, quiere hablar sobre ella libre y abiertamente (ibid.). Al final del poema tenemos versos directamente relacionados con este doblaje y voces opuestas; "allí donde flota mi cuerpo entre los equilibrios contrarios" (ibid.: 175).

El último epígrafe es en la sección VI "Introducción a la muerte (Poemas de la soledad en Vermont)" en el poema "Luna y panorama de los insectos (Poema de amor)" y es de la obra *La canción del pirata* de Espronceda que está considerado como "figura fundamental del primer romanticismo español" (Espín Templado, web);

"La luna en el mar riela,
en la lona gime el viento,
y alza en blando movimiento
olas de plata y azul." (ibid.: 225)

Como podemos concluir del título del poema de Lorca, se trata de un poema amoroso donde encontramos un motivo compartido con el epígrafe de Espronceda – la luna. Tomasini

destaca que “la luna es el símbolo más evidente de la muerte misma” (Tomasini 1979: 158), y Correa considera que la luna tiene un mayor significado en la obra de Lorca - por un lado existe la incorporación de la luna en la obra del poeta desde un principio, y por otro lado, su evolución que nos indica al área extensa de su mundo y al mismo tiempo nos pone al frente de una visión específica del destino del hombre y del universo (Correa 1957: 1060). En el romanticismo, la luna está íntimamente atada al paisaje de los nocturnos y expresa los sentimientos de melancolía, tristeza, infinitud del alma romántica e idealidad. En ocasiones la luna incita los sentimientos de rencor y amargura, mientras que para algunos poetas es símbolo de protección y consuelo, pero también de impasibilidad e indiferencia ante el dolor humano (ibid.). Correa igualmente destaca que el rasgo de la luna en el poemario de Lorca es

> “su desaparición en el horizonte o la total pérdida de su capacidad seductiva y de su influencia en un mundo de completa aridez y desolación afectiva. La carencia de influencia se traduce en general en la imposibilidad de la realización amorosa, quedando sumido así el hombre de una soledad que llega a significar la negación de su propio ser.” (ibid.: 1067)

Aunque el título de poema es “Poema amorosa”, no se trata de un amor feliz, como ya habíamos mencionado varias veces, y las imágenes son pesimistas, yuxtapuestas, retorcidas;

> “Cuida tus pies, amor mío, ¡tus manos!
> Ya que yo tengo que entregar mi rostro.
> ¡Mi rostro! Mi rostro ¡Ay mi comido rostro!
>
> Este fuego casto para mi deseo.
> Esta confusión por anhelo de equilibrio.
> Este inocente dolor de polvero en mis ojos
> aliviará la angustia de otro corazón
> devorado por las nebulosas.” (García Lorca 2014: 229)

Lo característico para este poema es “la proyección del dolor cósmico al dolor individual del poeta”, es decir, en el final del poema se muestra “lamento por el dolor y soledad de los insectos que es el propio dolor y soledad del poeta” (Correa 1957: 1067);

> “Y la luna.
> Pero no la luna.
> Los insectos.
> Los insectos solos
> crepitantes, mordientes, estremecidos, agrupados
> y la luna
> con un guante de humo sentada en la puerta de sus derribos.
> ¡¡La luna!!” (García Lorca 2014: 231)

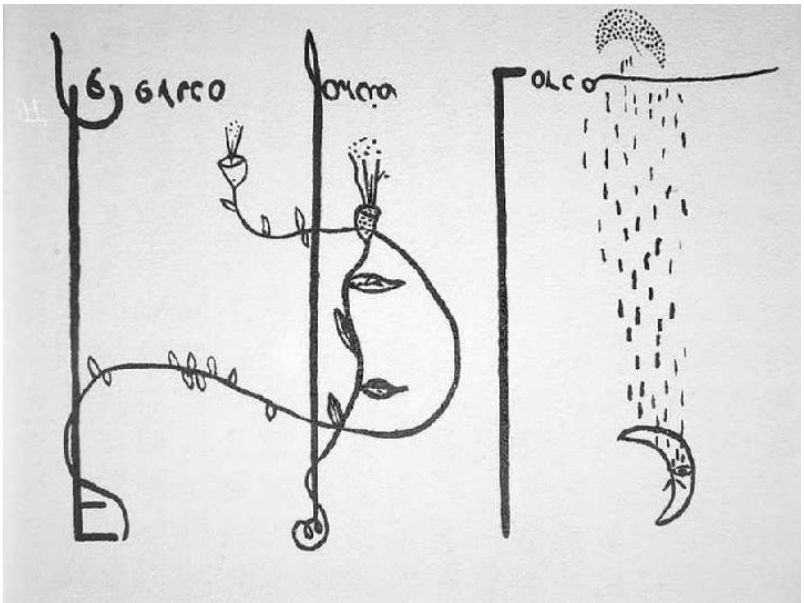

Figura 10: La firma de Lorca

IV. CONCLUSIÓN

Como hemos visto, el poemario *Poeta en Nueva York* de Federico García Lorca forma parte de la poesía urbana, es decir, poesía de la ciudad, porque, como hemos comprobado con muchos ejemplos del poemario, muestra la relación entre la ciudad y sus habitantes con un sujeto poético, donde este sujeto puede aceptar o rechazar la ciudad; en el caso de Lorca, hemos mostrado que se trata de un rechazo absoluto, de una visión que fue una fuerte protesta social subjetiva contra el mundo mercantilista que el poeta encuentra en Nueva York. Hemos también destacado la importancia de la metrópolis de Nueva York y el mito poético que está basado en las imágenes apocalípticas, que hemos visto también en la obra de Lorca. Como testigo del poder del dinero, de la injusticia social, de la marginalización de los negros, él crea su obra como una denuncia contra el mundo donde el hombre es solamente una pieza de máquina. Justo en Nueva York, en Wall Street, Lorca sitúa el Infierno, mientras que el Paraíso ya no se puede alcanzar, porque se encuentra en el pasado, en la infancia perdida. Igualmente, hemos visto que la naturaleza tiene mucha influencia en la vida y obra de Federico García Lorca. Para él, la metrópolis de Nueva York parecía como un desierto, una imitación sin espíritu, donde lo importante es solamente "la capacidad para acumular bienes". El único lugar donde Lorca encuentra espiritualismo es en los negros, en los seres oprimidos y marginalizados. Como ejemplo, Lorca nos muestra al rey de Harlem; un rey que no tiene territorio y cuyo poderío está limitado a la esclavitud en la metrópolis de Nueva York.

Por otra parte, hemos mostrado que la razón de su visión de la ciudad es su estado emocional; Lorca ha llegado a la metrópolis después de haber sufrido una crisis personal, pero también estética, igualmente se ha tratado de su primer viaje al extranjero, su primer contacto con las grandes masas urbanas. Uno de los problemas ha sido su dependencia del dinero de su padre, por la cual se veía obligado fingir que no es homosexual. Lo que también podemos concluir es que la Residencia de Estudiantes era muy importante para su obra; allí había conocido sus buenos amigos, influencia de los cuales también es evidente en su obra. Como ejemplos hemos destacado a Salvador Dalí y Luis Buñuel con su película *Un chien andalou* y con las similaridades entre la película y el poemario de Lorca, como ya hemos mostrado en los capítulos anteriores. Entre sus buenos amigos también hay poetas, versos de los cuales ha puesto como epígrafes en su obra *Poeta en Nueva York*; Cernuda, Guillén, Aleixandre. Hemos concluido también que en la obra se mezcla una combinación de la infancia y adolescencia del poeta en Granada, como ya habíamos dicho, su convivencia con representantes de la

Generación del 27, igual que el contexto de la tradición literaria e histórica junto con los movimientos de vanguardia. No cabe ni la menor duda que Lorca nos dejó una obra maestral y muy importante para la literatura española, igual que mundial.

5. BIBLIOGRAFÍA

5.1 Fuentes principales:

Cañas, D. (1994). *El poeta y la ciudad*. Madrid: Cátedra.

García Lorca, F. (2014). *Pjesnik u New Yorku*. Zagreb: Demetra (dvojezično izdanje).

5.2 Referencias bibliográficas:

Alonso Valero, E. (2013). Poeta en Nueva York: el apocalipsis y la gran ciudad. *Amaltea*, vol.5, 1-11. Disponible en: http://dx.doi.org/10.5209/rev_AMAL.2013.v5.42923 [consultado el 05/19/2022]

Anderson, A. A. (2018). García Lorca en Montevideo: un testimonio desconocido y más evidencia sobre la evolución de "Poeta en Nueva York". *Bulletín Hispanique*, Vol. 83, No. 1-2, 145-161.

Avome Mba, G. (2009). Análisis temático y simbólico de "Norma y paraíso de los negros" y "Oda al rey de Harlem" de Federico García Lorca. *Oráfrica,* (revista de oralidad africana) No. 5, 149-161.

Cazorla Castellón A. (2018). Manifestaciones poéticas del homoerotismo en la Europa del siglo XX: el caso de Pasolini y García Lorca. *Querelle des femmes*, 369-380.

Correa, G. (1957). El simbolismo de la luna en la poesía de Federico García Lorca. *PMLA*, vol. 72, No. 5, 1957, 1060-1084.

Correa, G. (1975). *La poesía mítica de Federico García Lorca*. Madrid: Biblioteca románica hispánica, 321-336.

Díaz Pardo, F. (2018). *Breve historia de la Generación del 27*. España: Nowtilus.

Espín Templado, M. Disponible en: https://www.cervantesvirtual.com/portales/jose_de_espronceda/ [consultado el 12/12/2022]

Federico García Lorca en Hrvatska enciklopedija. Disponible en: https://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=21260 [consultado el 12/12/2022]

Fortuño Llorens, S. (1995). La lírica tradicional en Lorca y Alberti. *Medioevo y literatura; Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, vol. 2, 279-296.

García Posada, M. (1981). *Lorca: interpretación de Poeta en Nueva York*. Torrejón de Ardoz: Akal.

Gibson, I. (2021). *Lorca-Dalí. El amor que no pudo ser*. España: Debolsillo.

Guillén, J. *Los jardines*. Disponible en: https://solopoemass.wordpress.com/2018/05/31/jorge-guillen-los-jardines/ [consultado el 12/07/2022]

Herrera-Cepero, D. (2012). Sinestesia urbana: cine, dibujo y poesía de Lorca en Nueva York. *Cuadernos para investigación de la literatura hispánica*, vol. 37, 453-463.

Lecadre, C. (2021). *En torno al poema Tu infancia en Menton*. En Villa Hispánica, 55-60. Disponible en: https://www.villahispanica.com/journee-etudes [consultado el 12/07/2022]

López Castro, A. (1989). La aventura poética de Federico García Lorca. *Cuadernos para investigación de la literatura hispánica,* No. 11, 55-84.

Lumbreras García, P. y Lumbreras Sanchón, S. (2012). *Federico García Lorca: Romancero gitano*. España: Akal.

Martínez-Barona, M. *Poeta en Nueva York y la crisis poética en Lorca: del poeta del pueblo a la voz de la vanguardia.* Disponible en: https://lateinamerika.phil-fak.uni-koeln.de/fileadmin/sites/aspla/bilder/ip_2014/Trabajo_MartinaPerez_Lorca.pdf [consultado el 12/13/2022]

Maurer, C. (2010). *Federico García Lorca*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponible en: https://www.cervantesvirtual.com/portales/federico_garcia_lorca/biografia/ [consultado el 05/19/2022]

Neruda, P. (1974). *Confieso que he vivido*. Barcelona: Seix Barral.

Romero-González, T. (2015). La regeneración del 27: Poeta en Nueva York y Un chien andalou. *Revista de filología hispánica*, vol. 31, No. 2, 2015, 523-543. Disponible en: https://dadun.unav.edu/handle/10171/40399 [consultado el 05/19/2022]

Tomasini, G.S. (1979). Estructura y estilo de Poeta en Nueva York. *Universidad*, vol. 93, 153-186. Disponible en: https://hdl.handle.net/11185/4773 [consultado el 05/19/2022]

5.3. Imágenes

Figura 1:

Universo Lorca. *Pasaporte de Federico García Lorca expedido en Granada en junio de 1929.* [página oficial] Disponible en https://www.universolorca.com/obra-literaria/poeta-en-nueva-york/ [consultado el 02/08/2023]

Figura 2:

García Lorca, F. (2017). *Walt Whitman* en Poeta en Nueva York: nueve meses en Manhattan (1929-1930). Ilustraciones de Fernando Vicente. E.U: Reino de Cordelia.

Figura 3:

Centro Federico García Lorca. *Salvador Dalí y Federico García Lorca. Cadaqués, verano de 1927*. [página oficial] Disponible en https://www.centrofedericogarcialorca.es/es/fgl/bio-1925-1929#anuario [consultado el 02/08/2023]

Figura 4:

García Lorca, F. (2014). Pjesnik u New Yorku. *Autorretrato*. Zagreb: Demetra.

Figura 5:

Ilustración de Fernando Vicente en Poeta en Nueva York: nueve meses en Manhattan (1929-1930). Disponible en https://www.fernandovicente.es/libros-ilustrados/poeta-en-nueva-york-lorca/ [consultado el 02/08/2023]

Figura 6:

Ilustración de Fernando Vicente en Poeta en Nueva York: nueve meses en Manhattan (1929-1930). Disponible en https://www.fernandovicente.es/libros-ilustrados/poeta-en-nueva-york-lorca/ [consultado el 02/08/2023]

Figura 7:

Centro Federico García Lorca. *Federico García Lorca junto a Emilio Prados, Pepín Bello y amigos tomando té en una de las habitaciones de la Residencia de Estudiantes. Madrid, 1924.*

Disponible en https://www.centrofedericogarcialorca.es/es/fgl/bio-1919-1924#anuario [consultado el 02/08/2023]

Figura 8:

Centro Federico García Lorca. *Federico García Lorca en su casa de Granada bajo el óleo "Naturaleza muerta" regalo de Salvador Dalí. 1925*. Disponible en https://www.centrofedericogarcialorca.es/es/fgl/bio-1898-1918#anuario [consultado el 02/08/2023]

Figura 9:

Koller, M. (2001). *Un chien andalou*. [artículo] Disponible en https://www.sensesofcinema.com/2001/cteq/chien/ [consultado el 02/08/2023]

Figura 10:

Biografías. *Federico García Lorca*. Disponible en https://sites.google.com/site/socialesartistica/federico-garcia-lorca [consultado el 02/08/2023]

Resumen

Federico García Lorca, poeta y dramaturgo, se considera como el escritor español más famoso del siglo XX y destacado miembro de la Generación del 27. Su poemario *Poeta en Nueva York* es una de sus obras más destacadas, escrita durante su estancia en Estados Unidos, en Nueva York en 1929, donde se trata de poesía urbana y la relación entre la ciudad de Nueva York y sus habitantes.

En este trabajo hemos mostrado el rechazo de Nueva York de Lorca y su visión pesimista y trágica sobre la metrópolis, pero también hemos destacado algunos rasgos y personas importantes de su vida que han ejercido influencia en su visión pesimista.

Palabras clave: poesía urbana, Nueva York, apocalipsis, paraíso-infierno, naturaleza, espiritualismo, *Un chien andalou*, Generación del 27, Federico García Lorca

Abstract

The urban poetry and the influence of the biographical events in the work "Poet in New York" by Federico García Lorca

Federico García Lorca, poet and playwright, is considered the most famous Spanish writer of the 20th century and an outstanding member of the Generation of '27. His collection of poems, *Poet in New York*, is one of his most outstanding works, written during his stay in the United States, in New York in 1929, and is urban poetry about the relationship between New York City and its inhabitants.

In this work we have shown Lorca's rejection of New York and his pessimistic and tragic vision of the metropolis, but we have also highlighted some of the important features and people in his life that have influenced his pessimistic vision.

Keywords: urban poetry, New York, apocalypse, paradise-hell, nature, spiritualism, *Un chien andalou*, Generation of 27, Federico García Lorca

Sažetak

Urbana poezija i utjecaj biografskih podataka na djelo "Pjesnik u New Yorku" Federica Garcíe Lorce

Federico García Lorca, pjesnik i dramatičar, smatra se najpoznatijim španjolskim piscem 20.stoljeća i istaknutim članom Generacije 27. Njegova zbirka pjesama *Pjesnik u New Yorku* jedno je od njegovih najistaknutijih djela, napisana tijekom njegova boravka u Sjedinjenim Američkim Državama, u New Yorku, 1929. godine; radi se o urbanom pjesništvu i vezi između grada New Yorka i njegovih stanovnika.

U ovom radu pokazali smo Lorkino odbacivanje New Yorka i njegovu pesimističnu i tragičnu viziju metropole, ali i također smo istaknuli neke važne čimbenike i osobe iz pjesnikova života koje su utjecale na njegovu pesimističnu viziju.

Ključne riječi: urbana poezija, New York, apokalipsa, raj-pakao, priroda, spiritualizam, *Andaluzijski pas*, Generacija 27, Federico García Lorca