

MARIANA IGLESIAS ARELLANO

EL AMOR Y LA TRANSFORMACIÓN EN  
*POETA EN NUEVA YORK*



GRANADA  
2021

COLECCIÓN HISTORIA LITERARIA Y FILOLOGÍA

DIRECTOR: Andrés Soria  
(Universidad de Granada)

CONSEJO ASESOR: Miguel Ángel García, Encarna Alonso, Juan Varo, Ginés Torres Salinas (Universidad de Granada); Javier Blasco (Universidad de Valladolid); Paolo Tanganelli (Universidad de Ferrara); José Lara Garrido (Universidad de Málaga); Roland Béhar (École Normale Supérieure de Paris); Patricia Marín Cepeda (Universidad de Burgos).

© MARIANA IGLESIAS ARELLANO

© UNIVERSIDAD DE GRANADA

ISBN: 978-84-338-6923-4 • Depósito legal: Gr./1348-2021

Edita: Editorial Universidad de Granada

Campus Universitario de Cartuja

Colegio Máximo, s.n., 18071, Granada

Telf.: 958 243930-246220

www: editorial.ugr.es

Fotocomposición: María José García Sanchis. Granada

Diseño de cubierta: Josemaría Medina Alvea. Granada

Imprime: Printheaus. Bilbao

*Printed in Spain*

*Impreso en España*

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley.

*Para ti, Amelia*



*Amor, amor, un hábito vestí*

GARCILASO DE LA VEGA



## ÍNDICE

Capítulo I. CONTEXTO DEL POEMARIO NEOYORQUINO . . . . .	13
BREVE HISTORIA DE <i>POETA EN NUEVA YORK</i> . . . . .	13
EL PAPEL DE LA CRÍTICA . . . . .	22
<i>La hipótesis surrealista</i> . . . . .	23
<i>El debate textual</i> . . . . .	28
<i>Los temas de Poeta en Nueva York</i> . . . . .	30
<i>El simbolismo del poemario</i> . . . . .	37
<i>Cuestiones formales</i> . . . . .	40
LA EVOLUCIÓN DE UN PENSAMIENTO POÉTICO (1926-1933) . . . . .	41
<i>Calas en la correspondencia del poeta (1927-1928)</i> . . . . .	44
<i>Cuatro conferencias (1926-1933)</i> . . . . .	51
Capítulo II. LA DIALÉCTICA AMOR-MUERTE . . . . .	67
LA PASIÓN DE CRISTO . . . . .	71
LA CONFORMACIÓN DEL CICLO VITAL AMOR-VIDA-MUERTE . . . . .	78
LA MITOPOÉTICA DEL AMOR . . . . .	89
LA PRIMACÍA DE LA VOLUNTAD AMOROSA . . . . .	94
Capítulo III. DEL CICLO VITAL A LA TRANSFORMACIÓN . . . . .	109
LA HOMOSEXUALIDAD EN «ODA A WALT WHITMAN» . . . . .	117
LA TRANSICIÓN DEL PLANO VITAL AL PLANO POÉTICO . . . . .	125
LA POÉTICA DE LA TRANSFORMACIÓN . . . . .	132
<i>El caso de los borradores</i> . . . . .	138
«Cementerio judío» . . . . .	142
«Navidad en el Hudson» . . . . .	147
«Norma y paraíso de los negros» . . . . .	152
Capítulo IV. CONCLUSIONES . . . . .	159
LA ESTÉTICA DE LA TRANSFORMACIÓN . . . . .	159
BIBLIOGRAFÍA . . . . .	167





## Capítulo I

### CONTEXTO DEL POEMARIO NEOYORKINO

#### BREVE HISTORIA DE *POETA EN NUEVA YORK*

Federico García Lorca escribió la mayor parte de los poemas de *Poeta en Nueva York* durante su estancia en la gran metrópoli entre el verano de 1929 y la primavera de 1930 (cfr. Maurer y Anderson, 2013). El poemario, sin embargo, se fijaría casi seis años después, en 1936, y tardaría cuatro años más en publicarse, en 1940. El poeta vaciló por largo tiempo sobre el título, sobre los poemas que conformarían el libro —dejando fuera algunos poemas también escritos en Nueva York— y sobre el orden que la obra finalmente tendría. De acuerdo con la detallada investigación que Andrew A. Anderson expone en su reciente edición de *Poeta en Nueva York*, si bien hacia mayo de 1931 Lorca comenzó a leer algunos de los poemas a sus amigos más cercanos<sup>1</sup>, la estructura del libro,

1. La primera lectura de la que se tiene constancia es, según Anderson, la que Lorca ofreció en casa de Carlos Morla Lynch, hacia finales de 1931. La primera mención del poemario que refiere una estructura similar a la que conocemos ahora se da en una entrevista publicada el 5 de marzo de 1933 (Federico García, 2013: p. 10).

Puesto que la primera edición de *Poeta en Nueva York* que se basa directamente en el manuscrito original (elaborado por Lorca entre 1935 y 1936) es la que Anderson publicó en 2013, citaré ésta a lo largo del presente trabajo. Quedando esto referido y para efectos de brevedad, únicamente registraré la numeración de páginas o de versos en cada lugar donde cite dicha fuente, excepto cuando haya posibilidad de duda; en este caso, anotaré el autor y el año de la fuente.

tal y como lo conocemos hoy, no la habría concebido sino hasta agosto de 1935, cuando elaboró el original que serviría como base a la primera edición. Finalmente, fue hasta julio de 1936 cuando el poeta decidió entregar el «original» a José Bergamín para su publicación, a pocos días del estallido de la Guerra Civil<sup>2</sup>. Sería inútil pretender explicar el titubeo en la génesis del poemario que, por otra parte, tal y como relata Francisco García Lorca, no fue un fenómeno exclusivo de *Poeta en Nueva York*<sup>3</sup>. No hay lugar a dudas de que el poeta era muy consciente de estar incursionando en una estética a la cual su público —aquel que en 1928 había hecho suyo el *Romancero gitano*— no estaba todavía acostumbrado. Aún más, parece que Lorca se dio cuenta de que sus poemas se prestaban cuando menos a dos formas de interpretación. Por un lado, se leen como un relato autobiográfico dotado de imágenes que reflejan el día a día del poeta en la ciudad neoyorquina. Por otro, se leen como un complejo universo *creado*, hecho de poemas que rebasan por mucho los confines de una lectura meramente biográfica. De hecho, la tensión resultante, lejos de resolverse, determina la esencia conflictiva y fascinante del conjunto.

2. Anderson prefiere el término «original», porque:

Evita los malentendidos ocasionados por palabras más corrientes: «manuscrito» puede sugerir un texto escrito a mano, y el original sólo lo es en contadas ocasiones, y «mecanografiado» sugiere un texto producido en una máquina de escribir, caso de un buen número de los poemas incluidos en el original, pero por cierto no de todos. (García Lorca, 2013: p. 115).

El crítico ofrece una descripción de la composición híbrida del original: 11 páginas manuscritas de portada y portadilla, escritas por Lorca; 25 textos mecanografiados (22 hechos por un copista: 1 hecho por otra persona; y 2 hechos por una tercera persona); 2 textos copiados a mano por Lorca; 1 primer borrador autógrafo escrito por Lorca; y 4 pruebas de imprenta de una publicación anterior (García Lorca, 2013, pp. 86-87).

3. Según Francisco García Lorca (1998), hermano del poeta:

Su obra se publicó, en general, mucho después de escrita. El *Poema del cante jondo*, escrito originalmente en 1921, no se publica hasta 1931. [...] Muchas composiciones del *Libro de poemas*, de *Canciones* y otras fueron rechazadas por el autor y han aparecido y se han publicado después. A la misma razón podría imputarse la entrega de manuscritos, hoy en manos de innumerables personas, que hacen una edición crítica sobre el estudio de los textos originales, empresa extremadamente difícil. (p. 190).

Como ya se había dicho, antes de publicar el libro, Lorca decidió darlo a conocer a través de recitales. Para tal fin, redactó una conferencia-recital en la que propuso enmarcar esta poesía dentro de una narrativa biográfica que resumiera su experiencia neoyorquina. La lectura pública de este texto la dio por primera vez el 16 de marzo de 1932 y el suceso se repitió en diversas ocasiones durante los siguientes tres años<sup>4</sup>. En 1933, en la lectura de esta conferencia que dio en Buenos Aires, el poeta detalló lo siguiente:

Este libro sobre Nueva York que traje de mi viaje a los Estados Unidos no he querido darlo a ninguno de los editores que me lo han pedido. Después lo publicaré; pero primero quiero darlo a conocer en la forma de una conferencia. Leeré versos y explicaré cómo han surgido. Es decir, lo iré leyendo y analizando al mismo tiempo. (Federico García, 1994: p. 563).

Lo interesante de esta conferencia, titulada *Un poeta en Nueva York*, es que en ella parece haberse canalizado —aun a pesar de las intenciones del orador y poeta— aquella tensión entre los dos modos de comprender el poemario que acabamos de mencionar. El poeta deja muy clara la dificultad de comprender los poemas que recitará:

Esta clase de poemas que voy a leer —dice Lorca—, por estar llenos de hechos poéticos dentro exclusivamente de una lógica lírica y trabados tupidamente sobre el sentimiento humano y la arquitectura del poema, no son aptos para ser comprendidos rápidamente sin la ayuda cordial del duende. (Maurer y Anderson, 2013: p. 134).

El poeta prepara a su público y advierte que, al ofrecer la conferencia, tiene el propósito no tanto de contar un viaje cuanto de introducir al público en el universo lírico del poemario. No obstante, Lorca intenta justificar sus poemas relacionándolos con tal o cual anécdota de su propia vida, lo cual limita mucho el vasto universo que cada

4. Cfr. con la introducción que Anderson preparó para su edición del poemario neoyorquino.

uno de los poemas evoca. La conferencia adopta así la forma de un anecdotario que pretende señalar los episodios de su vida que suscitaron la escritura de los poemas; pero está muy lejos de explicar el sorprendente mundo que ha creado, cuya relación con dichos episodios resulta a menudo muy tenue. Los poemas no guardan, al menos no en todos los casos, relación directa con la anécdota que supuestamente los inspira. Únicamente, se podría decir, quedan resquicios de una cierta atmósfera emotiva. Existe una notoria distancia, pues, entre el sentido autobiográfico que el poeta quiere asignar a su poemario, y los poemas que recita para «ilustrar» las vivencias mencionadas.

En el manuscrito que se conserva de la conferencia-recital *Un poeta en Nueva York*, Lorca comienza la narración de su vivencia en la ciudad estadounidense destacando lo que hay en ella de «arquitectura extrahumana y ritmo furioso. Geometría y angustia». Según el propio poeta:

En una primera ojeada, el ritmo puede parecer alegría, pero cuando se observa el mecanismo de la vida social y la esclavitud dolorosa del hombre y máquina juntos, se comprende aquella típica angustia vacía que hace perdonable, por evasión, hasta el crimen y el bandidaje. (Maurer y Anderson, 2013: p. 135).

Ya desde el inicio, el poeta asume una tonalidad lírica, al ofrecer una descripción de la lucha entre los rascacielos y el «cielo que los cubre»:

Nieves, lluvias y nieblas subrayan, mojan, tapan las inmensas torres, pero éstas, ciegas a todo juego, expresan su intención fría, enemiga de misterio, y cortan los cabellos a la lluvia o hacen visibles sus tres mil espadas a través del cisne suave de la niebla. (Maurer y Anderson, 2013: p. 135).

La sensación de soledad que provoca en él aquel «inmenso mundo» que «no tiene raíz» lo lleva a recordar su infancia. Así nace, según la cronología que propone, el poema «1910 (Intermedio)». En efecto, se puede percibir una cierta consonancia atmosférica entre los versos que conforman el poema y aquella sensación de desarraigo que el poeta dice

haber experimentado. En su conferencia el poeta continúa describiendo aquella experiencia, «Yo, solo y errante, agotado por el ritmo de los inmensos letreros luminosos de Times Square» (Maurer y Anderson, 2013: p. 135), para luego sacar a colación el arranque del primer poema del libro, «Vuelta de paseo»; a pesar de que transmite cierta sensación de abandono y soledad, la experiencia que este último poema evoca es otra:

Asesinado por el cielo.  
Entre las formas que van hacia la sierpe  
y las formas que buscan el cristal  
dejaré crecer mis cabellos. (vv. 1-4).

Al comparar los poemas con lo que el poeta comenta sobre ellos en su conferencia, se siente como si en la poesía hubiese un significado soterrado, un significado que no se puede explicar de otra forma más que en aquellos versos. En la conferencia-recital, el poeta se limita a transmitir la anécdota que, según él, ha desencadenado tal o cual poema; pero nunca explora la «lógica poética» que menciona en su conferencia y que, finalmente, ha convertido esa experiencia original en otra cosa muy distinta. Para ilustrar su experiencia en Harlem el poeta lee «Norma y paraíso de los negros» y «El rey de Harlem», y después habla de la profunda impresión que en él provocó el famoso *crack* de la bolsa de valores en Wall Street:

Yo tuve la suerte de ver por mis ojos el último *crack* en que se perdieron varios billones de dólares, un verdadero tumulto de dinero muerto que se precipitaba al mar, y jamás, entre varios suicidas, gentes histéricas y grupos desmayados, he sentido la impresión de la muerte real, la muerte sin esperanza, la muerte que es podredumbre y nada más, como en aquel instante, porque era un espectáculo terrible pero sin grandeza. (Maurer y Anderson, 2013: pp. 140-141).

Lorca explica que esta experiencia motivó la escritura de «Danza de la muerte»: «El mascarón típico africano, muerte verdaderamente muerta, sin ángeles ni *resurrexit*, muerte alejada de todo espíritu, bárbara y primitiva como los Estados Unidos, que no han luchado ni

lucharán por el cielo». (Maurer y Anderson, 2013: p. 141). No obstante, basta leer un cuarteto del poema para ver cuán poco se relaciona éste —por lo menos en una interpretación literal— con una perspectiva realista de Wall Street:

Se fueron los árboles de la pimienta,  
 los pequeños botones de fósforo.  
 Se fueron los camellos de carne desgarrada  
 y los valles de luz que el cisne levantaba con el pico. (vv. 3-6).

Resulta casi imposible relacionar muchos de los poemas que Lorca escogió para recitar con la anécdota vivencial que, según él, los suscitó. Aun así, en este caso, el lector podría —no sin esfuerzo— captar la línea narrativa que se entrevé en el poema. En el verso 33, por ejemplo, figura una alusión al lugar de la anécdota: «el mascarón llegaba a *Wall Street*». La línea autobiográfica es más fácil de seguir en los poemas que el poeta comenta a continuación. Allí Lorca describe, por ejemplo, la multitud borracha que dice haber inspirado el poema «Paisaje de la multitud que vomita (Anochecer de Coney Island)»: «Beben, gritan, comen, se revuelcan y dejan el mar lleno de periódicos y las calles abarrotadas de latas, de cigarros apagados, de mordiscos, de zapatos sin tacón» (Maurer y Anderson, 2013: p. 141). También relata la anécdota que suscitó la redacción de «Niña ahogada en el pozo (Granada y Newburgh)»:

Pero un día la pequeña Mary se cayó a un pozo y la sacaron ahogada. No está bien que yo diga aquí el profundo dolor, la desesperación auténtica que yo tuve aquel día. Eso se queda para los árboles y las paredes que me vieron. (Maurer y Anderson, 2013: p. 143).

Y, a pesar de que en estos poemas es más fácil identificar cierto trasfondo autobiográfico, ellos también albergan versos que poco o nada se relacionan con aquella narrativa propuesta. Versos intermedios de «Paisaje de la multitud que vomita», por ejemplo, apuntan: «Son los cementerios. Lo sé. Son los cementerios / y el dolor de las cocinas enterradas bajo la arena» (vv. 11-12), mientras que «Niña ahogada en el pozo» se inaugura con los siguientes versos: «Las estatuas sufren con

los ojos por la oscuridad de los ataúdes, / pero sufren mucho más por el agua que no desemboca / ...que no desemboca» (vv. 1-3). El «que no desemboca» podría aludir a que el cuerpo de la niña bloquea el paso del agua, pero desde luego esta imagen no guarda ninguna conexión lógica con «las estatuas» que «sufren con los ojos por la oscuridad de los ataúdes».

En esta conferencia-recital, Lorca relató después anécdotas de su estancia en Vermont y Eden Mills, su vuelta a la ciudad y su viaje a La Habana; cerró su lectura con el «Son de negros en Cuba». A esta misma lectura biográfica responden los títulos asignados a las secciones que finalmente articularon el poemario: «Poemas de la soledad en Columbia University» (sección I), «Los negros» (sección II), «Calles y sueños» (sección III), «Poemas del lago Eden Mills» (sección IV), «En la cabaña del farmer (Campo de Newburgh)» (sección V), «Vuelta a la ciudad» (sección VII), «Dos odas» (sección XVIII), «Huida de Nueva York (Dos valsos hacia la civilización)» (sección IX) y «El poeta llega a La Habana» (sección X). Pero, si bien estas secciones fueron fijadas entre agosto de 1935 y julio de 1936 (cuando el poeta preparó el original para entregarlo a la imprenta), la línea cronológica comenzaba a entrecerse, en realidad, desde la redacción de la conferencia en 1932. Y es que, como explica Anderson, la elaboración del poemario está en «relación simbiótica» (Federico García, 2013, p. 9) con la redacción de la conferencia.

Las secciones aquí señaladas podrían, en principio, dar la impresión de que el poeta quiso resaltar, por encima de todo, la perspectiva autobiográfica. Ahora bien, si algunos versos de los poemas recitados durante su conferencia parecen resistirse a esta lectura autobiográfica, hay poemas enteros que difícilmente se adecuan a la sección en que están insertos y que, por lo mismo, se resisten también a dicha línea interpretativa. «Fábula y rueda de los tres amigos», por tomar un ejemplo, forma parte de la primera sección, «Poemas de la soledad en Columbia University». El poema, sin embargo, no parece pertenecer a la atmósfera de ese primer conjunto de poemas. Lo mismo sucede con «Iglesia abandonada (Balada de la Gran Guerra)» que cierra la sección «Los negros». Mientras «Norma y paraíso de los negros» y «El rey de

Harlem» ofrecen una evocación de la comunidad negra y de su vida en los suburbios («¡Ay Harlem! ¡Ay Harlem! ¡Ay Harlem! / No hay angustia comparable a tus rojos oprimidos», vv. 31-32), «Iglesia abandonada», en cambio, es un poema que trata el tema de la paternidad. Y pasa algo similar en la sección «Calles y sueños»: aunque los nueve poemas que la conforman se emplazan geográficamente en lugares paradigmáticos de Nueva York, la mayoría no tiene conexión con la temática urbana más allá de dicho emplazamiento. Quizás los más fáciles de situar son «Paisaje de la multitud que vomita (Anochecer de Coney Island)» y su complemento, «Paisaje de la multitud que orina (Nocturno de Battery Place)». «Panorama ciego de Nueva York», en el extremo opuesto, despliega un universo que, fuera del título, no ofrece ninguna relación evidente con la línea narrativa propuesta.

Puede ser que la conflictiva colocación de algunos de los poemas se deba al hecho de que, en algún momento, hayan formado parte de otro proyecto literario, de un libro de poemas (finalmente nonato) cuyo título provisional, mencionado por Lorca en varias entrevistas, era *Tierra y luna*. Anderson señala que el índice provisional de este otro proyecto se encuentra en el reverso de una versión mecanografiada del poema «El niño Stanton». Aparecen apuntados allí diecisiete títulos, de los cuales tres se incorporarían más tarde a *Diván del Tamarit* y nueve, la gran mayoría, a *Poeta en Nueva York*. Cuatro de estos poemas son, en efecto, los «disonantes», los que más se alejan de la estructura autobiográfica anunciada en los títulos de las nueve secciones: «Cielo vivo» aparece en «Poemas del Lago Eden Mills»; «Asesinado» (según Anderson, se trata, «con bastante probabilidad», de un título temprano de «Vuelta de paseo») pertenece a «Poemas de la soledad en Columbia University»; «Templo del cielo» (título original de «Panorama ciego de Nueva York») forma parte de la sección «Calles y sueños»; el enigmático poema «Vaca» está inserto «En la cabaña del farmer (Campo de Newburgh)».

Los otros cinco poemas de *Poeta en Nueva York* que figuran en la lista de *Tierra y luna* forman parte de la sección VI, «Introducción a la muerte (Poemas de la soledad en Vermont)»: «Nocturno del hueco», «Luna y panorama de los insectos (poema de amor)», «Muerte», «Ruina» y «Paisaje con dos tumbas y un perro asirio». Para completar esta sección,



sólo faltaría «Amantes asesinados por una perdiz», poema en prosa que se incorporó tardíamente al poemario y que fue escrito, al igual que otros textos del mismo género poético, antes del viaje del poeta a Nueva York. El título que adoptó esta sección, sin el paréntesis, tiene que ver precisamente con la evolución de *Tierra y luna* y su posterior incorporación al poemario neoyorquino. De acuerdo con las notas de Anderson, *Tierra y luna* seguiría preocupando al poeta por un largo periodo, hasta que en algún momento de su estancia en Buenos Aires (entre octubre de 1933 y marzo de 1934) y gracias a los consejos de Pablo Neruda, Lorca se decantaría por un nuevo título para este proyecto: *Introducción a la muerte*. Finalmente, fue descartada la idea de un poemario independiente con dicho nombre y se incorporó la sección homónima a *Poeta en Nueva York*, lo cual ocurrió en algún momento entre agosto y octubre de 1935 (Federico García, 2013: p. 18).

Vuelto a España en 1930, Lorca comenta con Miguel Pérez Ferrero la existencia de tres proyectos literarios:

- Y dime, ¿de libros en proyecto o en la realidad?
- Tres libros, tres: el de «Odas», empezado aquí y ahora terminado. Y dos de allá.
- Uno.
- «Tierra y luna», trabajo en el campo, en New England.
- Otro.
- Una interpretación poética de Nueva York.
- ¿Su título?
- «Nueva York». No puede haber otro. (Federico García, 2013: p. 11).

El poeta menciona las «Odas». En efecto, antes de su ida a Nueva York, Lorca había escrito su «Oda a Salvador Dalí» (publicada en abril de 1926, en *Revista de Occidente*), la «Oda y burla de Sesostris y Sardanápalo» (escrita entre 1927 y 1929) y el borrador —aparentemente inacabado— de una «Oda al toro de lidia»<sup>5</sup>. Al proyecto se anexaría

5. De éstas, tres fueron incluidas en *Poeta en Nueva York*: «Oda a Walt Whitman», «Grito hacia Roma. Desde la torre del Chrysler Building» y «El rey de Harlem». Aunque nunca fueron publicadas en un solo libro, se podrían considerar en conjunto

la «Oda al santísimo sacramento». Lo curioso es que, aunque esta oda fue terminada durante su estancia en la gran ciudad, parece ser que el poeta quiso dejar claro que este poema no formaba parte de la serie poética resultante de la experiencia neoyorquina. En cambio, *Tierra y luna* (más tarde *Introducción a la muerte*) parece compartir con *Nueva York* (finalmente *Poeta en Nueva York*) la misma fuerza creativa. Si en un principio Lorca había separado los poemas en dos libros distintos, posiblemente fue porque observaba que algunos de los poemas llevaban una carga más directamente autobiográfica, mientras que otros presentaban el universo neoyorquino transfigurado en una experiencia poética de distinta naturaleza. La razón por la que el poeta decidió finalmente reunir la mayoría de estos poemas en un solo libro titulado *Poeta en Nueva York* es algo que nunca se sabrá. Sea como fuere, está claro que Lorca sentía que algo unía a los poemas de ambos grupos, más allá de sus diferencias, y esto llevó a que finalmente todos se movieran en una misma órbita. Una clara evidencia de esta fusión es el hecho de que, a pesar de que la mayor parte de los poemas de *Tierra y luna* fueron subordinados a la sección VI, «Introducción a la muerte», Lorca decidió agregar el subtítulo «(Poemas de la soledad en Vermont)», enfatizando así el carácter biográfico del poemario.

¿Cómo entender entonces el poemario? Desde su propia génesis *Poeta en Nueva York* oscila entre dos mundos: uno marcado por una lógica autobiográfica no desprovista de una perspectiva lírica y otro que, a pesar de orbitar cerca, se impulsa mediante una lógica más puramente poética. Esta tensión finalmente da como resultado un poemario en sí mismo inestable y, por ello, extraordinariamente complejo.

#### EL PAPEL DE LA CRÍTICA

Un estado de la cuestión que trate todo lo escrito en torno a *Poeta en Nueva York* rebasa por mucho los límites del presente estudio. Es

---

con las siguientes odas: «Soledad. Homenaje a Fray Luis de León», «Apunte para una oda» y «Teorema en el paisaje». Para un breve estudio de las odas de Federico García Lorca, vid. Santiáñez (2000).

útil, en todo caso, resumir a continuación la naturaleza y el alcance de las principales líneas de aproximación crítica que se han registrado.

### *La hipótesis surrealista*

Los primeros testimonios de la recepción del poemario neoyorquino aparecieron tan pronto como salió editado, en junio de 1940. El objetivo de muchos de ellos, como suele suceder con las primeras impresiones, fue evaluar la importancia del poemario y situar su valor en el horizonte del conjunto de la obra literaria de García Lorca. Las valoraciones fueron, con algunas lúcidas excepciones, negativas<sup>6</sup>. Quizás la pauta para ello fue establecida por el prólogo, «La muerte vencida», con que José Bergamín acompañó la primera edición del poemario publicada en México por la editorial Séneca; si el propio editor definía el poemario como «una nube que pasa por el pensar y sentir, hondo y claro, de nuestro poeta [...] algo aparte y extraño a los otros, un raro paréntesis de sombra» (Federico García, 1940b: p. 25), no es extraño que esa valoración se instalara en el ambiente literario de aquel momento.

Desde ese momento, comenzó a fraguarse la idea de un poemario no pensado, desordenado, en que el poeta suspendía su rigurosa actitud estética para dejarse llevar por una corriente informe de palabras. Apenas un mes después de la aparición del libro en México, el poeta y ensayista de vanguardia Juan Larrea (1940) parecía corroborar la idea al describir *Poeta en Nueva York* como un conjunto de poemas

6. Una grata excepción fue la breve reseña que publicó el poeta guatemalteco Luis Cardoza y Aragón dos meses después de la aparición del poemario, en agosto de 1940, en *Revista Popular Hispanoamericana*. Cardoza y Aragón (1940) fue el primero —antes incluso que Ángel del Río— en reconocer y reivindicar la superioridad de esta obra lírica respecto de la producción anterior del granadino:

Todo este mundo en cuarta dimensión que en la poesía de Federico suele estar en potencia y otras veces vivo y presente, me interesa más que sus delicadas y preciosas *Canciones*, su *Romancero gitano* o su *Poema del Cante Jondo*, aunque en ellos se esconda, con donaire insuperable y españolismo, el milagro de la poesía. (p. 2).

que buscaban reflejar «lo disparatado, con mayor o menor fortuna literaria, con mayor o menor riqueza de elementos metafóricos, mas despidiendo siempre calorías delirantes» (p. 252); por su parte, Rafael Alberti (2000), en diciembre del mismo año, señalaba en la obra «una concatenación de misterios, que [al poeta] ni le interesa comprender, y menos descifrar» (p. 272). Estos tres comentarios, firmados por figuras destacadas del mundo literario del momento (entre ellas, dos amigos personales del poeta granadino), contribuyeron a crear la idea de que Lorca se había lanzado a la experimentación literaria simplemente por el placer de hacerlo, sin necesidad alguna de describir o justificar lo que había escrito. Ángel del Río (1966) dijo años más tarde: «Fue opinión corriente la de que el autor andaba extraviado, al abandonar las fuentes habituales de su inspiración» (p. 251). O, en todo caso, se vio *Poeta en Nueva York* como una «desviación momentánea» provocada por:

El deseo de superar, entregándose a lo extravagante, la fama de poeta puramente «popular», o el afán de competir con otros poetas de su generación, y en particular con Rafael Alberti, lanzado entonces hacia la aventura surrealista. (Del Río, 1966: p. 251).

Justamente, de este tipo de valoraciones críticas surgió el primer pilar interpretativo sobre el que la crítica lorquiana centraría, por muchos años, su atención: ¿es *Poeta en Nueva York* un poemario surrealista?

Como apunta Del Río, en la obra neoyorquina se vio una inquietud vanguardista similar a la que vivieron otros compañeros de su generación. Esto resulta bastante natural, ya que de la misma época datan otros poemarios con una estética similar, como: *Sobre los ángeles* (1929), de Rafael Alberti; *Un río, un amor* (1929) y *Los placeres prohibidos* (1931), de Luis Cernuda; *Espadas como labios* (1932), de Vicente Aleixandre. A raíz de ello, una parte de la discusión crítica sobre *Poeta en Nueva York* coincidió con el debate más general entablado sobre si estos poemarios debían adscribirse, o no, al surrealismo de André Breton, Louis Aragon y Paul Eluard. Había los que reconocían una estética surrealista practicada por los miembros de la generación del 27 que, sin embargo, no parecía emparentarse directamente con el

movimiento francés. Dentro de esta línea crítica está, por ejemplo, el estudio de Paul Ilie de 1968. Para el crítico norteamericano, no deben buscarse paralelismos con la escuela francesa sino, más bien, ver de qué modo la estética surrealista de Lorca y sus amigos se insertaba en una tradición literaria, como la española, que ya contaba con numerosos ejemplos de humor negro, mundos irracionales y visiones oníricas (Ilie, 1968: p. 193). Asumiendo una posición contraria, Brian Morris intentó demostrar, en su libro *Surrealism and Spain 1920-1936* (1972), que había una línea muy directa que conectaba el movimiento francés con la literatura española, la cual podía rastrearse mediante el estudio de las revistas literarias de la época (*Hélix*, *Alfar*, *L'Amic de les Arts*, *La Gaceta Literaria*, *Litoral*, etc.) y de las estancias en Francia de distintas personalidades del mundo artístico (Joan Miró, Larrea, Buñuel, Dalí, Oscar Domínguez, Picasso) o, incluso, estudiando la importancia de las teorías de Freud y el subconsciente en la España de la época. Aunque las investigaciones de Morris imponen un contrapeso muy necesario a la postura defendida por Ilie, enriqueciendo enormemente el debate, resulta difícil calcular en qué medida el diálogo intelectual y artístico con Francia influyó en las obras poéticas de la generación del 27 escritas entre los años 1929-1931<sup>7</sup>.

Por su complejidad, el caso de Lorca es especialmente difícil de analizar. Puesto que durante los años que vivió en la Residencia de Estudiantes se hizo muy amigo de Salvador Dalí y de Luis Buñuel —dos figuras que con el tiempo habrían de incorporarse plenamente al grupo surrealista de París—, muchos han supuesto que los versos más vanguardistas de Lorca reflejan su adhesión al surrealismo<sup>8</sup>. Sin embargo, quienes leen tanto la correspondencia del poeta cuanto sus conferen-

7. Sobre este muy debatido asunto, pueden consultarse (entre otras muchas) las siguientes obras: *El surrealismo* (1982), coord. Víctor García de la Concha; *Surrealismo. El ojo soluble* (1987) y *Bibliografía y crítica del surrealismo y la generación del veintisiete* (1989), ed. Jesús García Gallego; *The Surrealist Adventure in Spain* (1991), ed. Brian Morris.

8. Sobre este capítulo de la crítica, vid. Antonina Rodrigo (1984) y Agustín Sánchez Vidal (2009).

cias saben que en varias ocasiones Lorca asumió una independencia frente al surrealismo. En el presente trabajo, tendré oportunidad de volver sobre este tema, con el fin de justificar mi decisión de restar importancia a la influencia del movimiento francés en la obra de Lorca. Por ahora quiero referirme a dos perspectivas que me han resultado instructivas a la hora de acercarme al problema de la posible relación de *Poeta en Nueva York* con el surrealismo.

En una breve monografía sobre *Poeta en Nueva York*, Derek Harris inscribió el poemario en una línea muy particular del surrealismo: aquella practicada en España por algunos poetas de la generación del 27. Según Harris (1979), se trataba de una forma del surrealismo distinta de aquella practicada por sus contemporáneos en París:

The combination of hallucinatory experience with the expressive technique of the objective correlative may be regarded as what produces poetry of a surrealist nature in Spain. A heightened and distorted perception enables the Spanish poets to use private symbols and imagery created by processes of free association in a way that has the lack of inhibition of French surrealism but which retains a measure of control derived from the emotional condition they seek to express. (p. 12).

Según Harris, Lorca hizo suya la arbitrariedad conceptual propia de la poesía surrealista, pero enmarcándola en unos parámetros estéticos conscientes. Esto refleja una reserva muy prudente ante la tentación de leer la poesía de Lorca como un simple ejercicio de sumisión al automatismo reivindicado por el grupo de Francia.

Por su parte, James Valender se mostró todavía más escéptico sobre la proyección del surrealismo francés en España. En un artículo dedicado justamente a reflexionar sobre la influencia surrealista en la poesía de la generación del 27, Valender (1994) estableció paralelismos entre los supuestos rasgos surrealistas de Lorca, por un lado, y la poesía de corte simbolista de Manuel Altolaguirre, por otro (pp. 99-114). Puesto que la poesía de Altolaguirre tiene muy escasa relación con el movimiento francés, emparentándose más bien con el misticismo de San Juan de la Cruz, el ejercicio podría parecer algo disparatado. Sin embargo, al proceder así, Valender sugiere que muchos aspectos

de la obra más vanguardista de Lorca podrían deber más al místico español del siglo XVI que al automatismo de Breton o de Aragon. De esta manera, Valender replanteó la discusión: propuso situar la obra vanguardista de Lorca (y la de los poetas de su generación) dentro de una tradición que, pasando primero por el simbolismo y la poesía pura de Juan Ramón Jiménez y luego por la escuela romántica «representada en el Norte de Europa por profetas y visionarios como Hölderlin, Goethe, Nietzsche, Novalis, Coleridge y Blake» (p. 112), encuentra su origen en la obra mística del gran poeta y santo español del siglo XVI.

En resumen, el artículo de Valender resulta instructivo no sólo porque incorporó otras influencias literarias al debate, sino además porque hizo notar: 1) que hay elementos fundamentales en la poesía vanguardista del 27 que no están en la poesía surrealista (el anhelo de trascendencia mediante una espiritualidad de orden religioso y amoroso, por ejemplo); 2) que aquellos elementos que sí se comparan con el surrealismo son, en realidad, deudas que éste tiene con el romanticismo y el simbolismo (la búsqueda del absoluto, el deseo de liberarse a través de una evasión del mundo visible, la escisión interior del individuo, etc.); y 3) que hay elementos centrales en el surrealismo que no aparecen necesariamente en los poetas del 27 o que incluso son incompatibles con sus propuestas poéticas (a los poetas españoles —de acuerdo con Valender— no les interesa buscar la trascendencia de manera «mecánica» y «voluntariosa» mediante una técnica tan científica como el freudiano dictado del inconsciente)<sup>9</sup>. Es decir, aunque

#### 9. Dice Valender (1994):

En el contexto de la presente discusión, tendríamos que empezar por reconocer que también la teoría surrealista encerraba cierto elemento místico: el deseo de reconciliar «estos dos estados, aparentemente tan contradictorios, que son el sueño y la realidad» implicaba igualmente una búsqueda del Absoluto. Pero entre lo que proponían Lorca y Altolaguirre, y lo que proponían Bretón y sus colegas, había una diferencia fundamental: aquella que media entre un estado mental irracional, provocado racionalmente, y un estado de alma, producto de un ascetismo espiritual. Porque, a diferencia de lo que ocurre con los surrealistas, para