



Geometría & angustia

Nueva York a los ojos de un Poeta

Noordin Hassan Burguete
dirigido por Carmen Díez Medina



Universidad
Zaragoza

1542

Trabajo Fin de Grado

Geometría y angustia : Nueva York a los ojos de
un Poeta

Geometry and distress: New York in a Poet's
eyes

Autor/es

Noordin Hassan Burguete

Director/es

Carmen Díez Medina

Escuela de Ingeniería y Arquitectura
2023

Geometría y angustia: Nueva York a los ojos de un Poeta

Agradecimientos

He de agradecer a la directora de este trabajo, Carmen Díez Medina, por permitirme realizar un Trabajo Fin de Grado tan transversal como es este, tan próximo a mi persona; por dirigirme diligentemente, tanto para definir lo que quería conseguir con él, como para orientar mis investigaciones sin traicionar mis intenciones.

Agradezco también profundamente a mis padres por apoyarme siempre sin cuestionarme; especialmente a mi madre, por darme la oportunidad de aprovecharme del placer que es la lectura. Doy también las gracias a los amigos que han tenido que lidiar con mis ‘idas y venidas’ y con la lectura y relectura de mis inexpertas palabras.

También he de reconocer el apoyo de la Fundación Federico García Lorca que, en varias ocasiones, me ha prestado su tiempo y su paciencia, y sin cuyos recursos este trabajo no hubiera sido posible.

Para terminar, gracias Lorca (mi perro) por todos estos años de felicidad.



Lorca, mi perro, 2021.

Resumen

“Asesinado por el cielo.
Entre las formas que van hacia la sierpe
y las formas que buscan el cristal,
dejaré crecer mis cabellos.”

María Clementa Millán, *Federico García Lorca, Poeta en Nueva York*

Los poemas recogidos en *Poeta en Nueva York*¹ fueron escritos por Federico García Lorca en América entre 1929 y 1930. A su escritura y posterior publicación dedicó el poeta mayor atención que a ninguna otra obra anterior. Él era consciente del tipo de texto que quería crear, un *collage* formado por los poemas, epígrafes, fotografías, fotomontajes y dibujos que había realizado durante su estancia en la ciudad. “También empiezo a escribir, y creo que cosas que valen la pena (...). Me interesa mucho Nueva York y creo que podré dar una nueva nota, no solo en la poesía española sino en la que gira alrededor de estos motivos”². Conocedor de la dificultad que su poemario entrañaba, escribió una conferencia recital con la que lo explicaba al público al tiempo que recitaba fragmentos de él.

Poeta en Nueva York, como el mismo Lorca señala, es un libro de viajes en el que el autor muestra una visión de la ciudad americana que no difiere de las ofrecidas por la literatura y el cine de la época; novelas como *Manhattan Transfer* de John Dos Passos, *La ciudad automática* de Julio Cambia, *Diario de un poeta recién casado* de Juan Ramón Jiménez, *Metrópoli* de Fritz Lang..., todas ellas, manifiestan el interés que despertó la gran urbe como

tema artístico desde un punto de vista ‘negativo’. Lorca hace de su percepción de la ciudad y su arquitectura, “óxido, fermento, tierra estremecida”, “Desfiladeros de cal (...)”, “(...) tumulto de ventanas” un símbolo de la alienación del ser humano; denuncia en sus versos la situación de explotación que sufren los habitantes de la metrópoli a manos del capitalismo, por eso él se ofrece “a ser comido por las vacas estrujadas”, por eso grita: “No, no; yo denuncio”. Como él mismo expresa en su conferencia, su obra no pretende ser una guía ‘superficial’ de Nueva York, no pretende escribir un libro de viajes al uso, sino la “reacción lírica, con toda sinceridad y sensatez” ante su urbanismo.

Los dos elementos que Lorca captó de la ciudad fueron “arquitectura extrahumana y ritmo furioso. Geometría y angustia”. La impresión que generó Nueva York en él fue la de un mundo sin raíces, sin esperanza, que odia al ser humano que la habita y lo esclaviza. A continuación, se pretende explorar la relación que se establece entre las palabras llenas de sufrimiento del autor y las aristas de la ciudad. Para ello, en primer lugar se presenta al poeta y el entorno en el que vive antes de ‘huir’ a la gran urbe; a continuación se ofrece un *collage* con las impresiones de la ciudad que otros intelectuales del momento ofrecen en sus obras; en el siguiente apartado se pretende demostrar la relevancia del paseo para la obra de un Lorca *flâneur*; y, finalmente, se expone un análisis de algunos de los poemas que ejemplifican la tesis, esto es, que la arquitectura de Nueva York, sus “torres”, es generadora de una fuerte angustia en el poeta.

1. María Clementa Millán, *Federico García Lorca, Poeta en Nueva York* (Madrid: Cátedra, 1988), 105.

2. Christopher Maurer y Andrew A. Anderson, *Federico García Lorca en Nueva York y La Habana: Cartas y recuerdos* (Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2013), 32.

Palabras clave: Lorca, Nueva York, geometría, angustia, *flâneur*, pueblo negro, paisaje urbano, atmósfera, capitalismo, explotación.

Abstract

“Asesinado por el cielo.
Entre las formas que van hacia la sierpe
y las formas que buscan el cristal,
dejaré crecer mis cabellos.”

María Clementa Millán, *Federico García Lorca, Poeta en Nueva York*

The poems compiled in *Poeta en Nueva York*³ were penned by Federico García Lorca during his time in America between 1929 and 1930. The poet dedicated more profound attention to their creation and subsequent publication than to any of his previous works. He possessed a clear vision of the textual composition he aimed to craft: a *collage* comprising his poems, epigraphs, photographs, photomontages, and drawings, all born during his sojourn in the city. In his own words, “También empiezo a escribir, y creo que cosas que valen la pena (...). Me interesa mucho Nueva York y creo que podré dar una nueva nota, no solo en la poesía española sino en la que gira alrededor de estos motivos.”⁴ Aware of the challenges entailed by his poetry collection, he composed a lecture-recital wherein he explained it to the audience while reciting fragments thereof.

As Lorca himself points out, *Poeta en Nueva York* is a travel book where the author presents a vision of the American city that aligns with the depictions found in literature and cinema of the time. Novels like John Dos Passos' *Manhattan Transfer*, Julio Camba's *La ciudad automática*, Juan Ramón Jiménez's *Diario de un poeta recién casado*, Fritz Lang's *Metrópoli*... all express the

interest that the great metropolis sparked as an artistic subject from a ‘negative’ perspective. Lorca transforms his perception of the city and its architecture, described as “óxido, fermento, tierra estremecida”, “Desfiladeros de cal (...)”, “(...) tumulto de ventanas” into a symbol of human alienation. Through his verses, he denounces the exploitative conditions endured by the metropolis’ inhabitants under the grip of capitalism, which is why he offers himself “a ser comido por las vacas estrujadas”, and shouts: “No, no; yo denuncio.” As he expresses in his lecture, his work is not intended to be a ‘superficial’ guide to New York, nor does it aspire to be a conventional travel book. Instead, it represents a “reacción lírica, con toda sinceridad y sensatez” to its urbanism.

The two elements that Lorca captured from the city were “arquitectura extrahumana y ritmo furioso. Geometría y angustia”. The impression that New York generated in him was that of a world without roots, bereft of hope, harboring hatred for its human inhabitants and enslaving them. The following seeks to explore the relationship established between the author’s words, brimming with suffering, and the edges of the city. First, we present the poet and the environment in which he resides before ‘escaping’ to the metropolis. Next, we offer a *collage* of impressions of the city as depicted by other intellectuals of the time in their works. The subsequent section aims to demonstrate the significance of strolling for Lorca as a *flâneur* in his work. Finally, we present an analysis of select poems that exemplify the thesis that the architecture of New York, with its towering structures, engenders profound anguish in the poet.

3. María Clementa Millán, *Federico García Lorca, Poeta en Nueva York* (Madrid: Cátedra, 1988), 105.

4. Christopher Maurer y Andrew A. Anderson, *Federico García Lorca en Nueva York y La Habana: Cartas y recuerdos* (Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2013), 32.

Key words: Lorca, Nueva York, geometry, anguish, *flâneur*, black people, urban landscape, atmosphere, capitalism, abuse.

Título: **Geometría y angustia. Nueva York en un Poeta**
Autoría: Noordin Hassan Burguete
Dirigido por: Carmen Díez Medina
Maquetación: Noordin Hassan Burguete + Estudio DUCTUS
Encuadernación: Estudio DUCTUS

Trabajo de Fin de Grado
Universidad de Zaragoza

Noviembre-diciembre 2023:

Definición del tema y enfoque inicial del trabajo.

Enero-junio 2023:

Recopilación y análisis de la información bibliográfica.

Mayo-Julio:

Redacción y maquetación del TFG y creación de la documentación gráfica propia aportada.

Julio-Agosto:

Revisión, edición y maquetación.

Impreso en España

Cubierta: "Autorretrato en Nueva York" de Federico García Lorca

— 12 —

— 13 —

Índice

17	1. Introducción
18	1.1 Motivación
22	1.2 Objetivo
28	1.3 Metodología
32	1.4 Estructura del trabajo
37	2. El poeta. Lorca
38	2.1 Lorca y el paisaje urbano español
52	2.2 Cronología de una huida
63	3. La ciudad. Nueva York
64	3.1 Nueva York. Literatura, fotografía, arte y cine
89	4. Lorca. Un flâneur en Nueva York
90	4.1 Caminar como práctica estética
92	4.2 El flâneur
96	4.3 “(...) me vi perdido y me dediqué a ver las calles (...)"
109	5. Poeta en Nueva York
110	5.1 Atmósferas ‘lorquianas’
126	5.2 Harlem - “los negros”
142	5.3 “Geometría y angustia”
194	5.4 Huida del Infierno y llegada al Paraíso
203	6. Coda
213	7. Fuentes gráficas & bibliografía
214	7.1 Fuentes gráficas
218	2.2 Bibliografía





1.

Introducción

"Cabeza asustada que mira fija
un punto y se disuelve sobre
una cabeza de alambre con un
fondo de agua".

Viaje a la luna, Federico García Lorca.

Motivación

“Cuando tú eras pequeño hicimos una visita a la Huerta de San Vicente. Te enseñé la casa de Lorca y te diste un baño en sus jardines, se escuchaban los pájaros y las campanas de la catedral de fondo.”

“Conversaciones con mi madre”

Me gusta entender a los arquitectos como narradores de historias, y a los proyectos como los escenarios en los que surgen estos relatos, con sus propios personajes y atmósferas, fruto de la sucesión de referencias, interpretaciones y enriquecimiento que se produce entre todas las artes humanas. Soy de la opinión de que se puede establecer una clara y estrecha relación entre arquitectura y literatura. La primera opera con la espacialidad e interviene tangiblemente sobre la realidad; la segunda obra con el lenguaje y su intervención no es tangible. Las dos prácticas tienen su origen en una realidad concreta, esto es, son producto de un momento histórico-político-social específico, y dan lugar a una circunstancia alternativa. La literatura nos permite a nosotros, los arquitectos, encontrar nuevas sensibilidades, reflexionar sobre tiempos pasados y presentes, o aprovechar la oportunidad de imaginar posibles futuros.

A lo largo de mis estudios me he visto inspirado en muchas ocasiones por las novelas, los poemas o los cuentos que leía en ese momento, y no son pocas las veces que he tratado de materializar imágenes o conceptos literarios en mis tanteos proyectuales de la universidad. Mi madre es la responsable de transmitirme esta pasión por la palabra escrita, por las frases que son capaces de transportarte a nuevos lugares, de impartir conocimientos o emociones. En el presente trabajo pretendo satisfacer la curiosidad que siento por ambas disciplinas –la literatura y la arquitectura–, pues considero que existen “lugares comunes y convergencias entre ambas, donde una influye sobre la otra, y se puede

1. Introducción

ver cuándo un elemento arquitectónico es tratado en una obra literaria o cuándo la literatura genera obras arquitectónicas”⁵.

Conozco el nombre de Federico García Lorca desde que era pequeño: mi madre me leía los poemas adaptados del *Romancero Gitano* para que me quedase dormido; a los 8 años adoptamos a un perro de unos vecinos al que llamamos Lorca y que, hasta hace poco, seguía con nosotros; en numerosas ocasiones, como manifiesta la cita al comienzo del apartado, hemos viajado al sur e indagado en la figura del granadino, dónde vivió o qué lugares frecuentaba; y, por supuesto, estudié su trayectoria en Bachiller como parte del programa de lecturas obligatorias de mi instituto.

La primera vez que leí *Poeta en Nueva York* fue como parte de esas lecturas ‘imprescindibles’. En aquellos años no entendí mucho de lo que en la obra se presentaba. Me pareció densa, difícil de seguir, oscura, excesivamente ‘gutural’⁶, y me dejó con una fuerte sensación de inquietud. Fue hace relativamente poco, a día de hoy hace ya más de un año, durante mi cuarto curso de arquitectura, que redescubrí el texto en mi estantería, recordaba vagamente los temas que trataba, así que decidí volver a leerlo. Me encontré a mí mismo paseando por las calles de Nueva York, observando a través del prisma de Lorca los ‘horrores’ que se encontró en la ciudad.

Esta vez, el mensaje del autor, aunque todavía muy confuso dada la naturaleza de la obra –el lenguaje surrealista me resulta muy complejo de seguir–, me pareció más comprensible. De nuevo, surgió la inquietud en mí y con ella la curiosidad por entender al

⁵. José Joaquín Parra, César Antonio Molina y Antonio Ortiz, “Casas de citas. Lugares de encuentro de la arquitectura y la literatura”, presentación a la prensa del curso de verano de la Universidad Internacional de Andalucía (Sevilla, 2016).

⁶. Se entiende como ‘gutural’ el frecuente uso que hace Lorca de imágenes relacionadas con el vómito, la sangre, la orina o las heces.

autor, por explorar los medios por los cuales expresó sus emociones, por investigar –fruto de mis actuales estudios– cómo a través de la arquitectura, como se verá más adelante, gran protagonista del escrito, Lorca comunica las mismas al mundo. La lectura de *Delirious New York* de Rem Koolhaas, su inspirador manifiesto sobre la gran urbe, me dió el empujón final para satisfacer mi intriga y me llevó a la que considero la clave del trabajo, a buscar las relaciones entre los versos del granadino y la urbe norteamericana. Lamentablemente, aún no he tenido la posibilidad de visitar personalmente Nueva York, por lo que una parte de este trabajo, la que deriva de mis propias observaciones al recorrer sus calles, queda pendiente de redacción. Espero poder hacerlo en algún momento.



Mi madre, mi prima y yo delante de la casa de los Lorca en la Huerta de San Vicente, 2000.

Objetivo

“La aurora de Nueva York gime por las inmensas escaleras buscando entre las aristas nardos de angustia dibujada”

María Clementa Millán, *Federico García Lorca, Poeta en Nueva York*

A la hora de elegir un título para el trabajo, me decidí por las palabras que Lorca pronunció en su conferencia-recital, “Geometría y angustia”, con la que, entre 1931 y 1935, a su regreso de Nueva York⁷, presentó su obra en diversas ciudades. Creo que estas palabras definen y delimitan claramente el objetivo de este trabajo: explorar cómo la arquitectura de NY, su geometría, sus edificios de aristas, angustian al poeta de tal manera que provocan en él un efecto catártico que le permite liberar su propia angustia vital. Del choque entre ambas angustias, la vital y la provocada por el paisaje urbano, surge su obra maestra, *Poeta en Nueva York*⁸.

Hay parte de la crítica que estima que la gran metrópoli no ‘afectó’ a Lorca, o cuando menos no en la medida que es posible observar. María Clementa Millán, en su introducción a la edición crítica de *PNY* (1988)⁹, señala que el libro no tiene como eje esencial a la ciudad de NY, sino al ‘yo’ del poeta: “el eje esencial de estas creaciones no es la ciudad neoyorquina, sino la interioridad de su protagonista poético”¹⁰. Reafirma su teoría haciendo referencia a los dibujos-autorretratos que Lorca se hace en esa época, y que se han incluido a lo largo de este trabajo, en los que

1. Introducción

se representa insistente con una cara/luna triste atacada/devorada por un animal mitológico que representaría su angustia. Millán establece tres voces poéticas en la obra: la angustia vital de Lorca –provocada, como podrá verse más adelante por un desengaño amoroso y de amistad–, la liberadora de su condición sexual y la solidaria con los oprimidos de la gran ciudad.

Tal y como afirma la profesora Millán, no pocos de los poemas reflejan abiertamente el ‘yo’ de Lorca, el sufrimiento producido por la traición y la añoranza de su infancia –época dorada para Lorca–; así mismo, la vida en NY y el anonimato que esta gran ciudad le ofrecía, le permitió encontrarse y aceptar su tendencia sexual; y por último, resulta evidente que muchos de sus poemas son la muestra de un compromiso con los más oprimidos, en el caso de la ciudad de NY, la comunidad negra –eco del gitano de su etapa anterior–¹¹. Sin embargo, personalmente disiento con la autora en su interpretación de que Lorca proyecta su dolor en lo negativo de NY o que su solidaridad está estrechamente ligada a su propia situación como persona que sufre.

En mi opinión, el ‘paisaje’ neoyorquino no es un mero símbolo sobre el que Lorca proyecta sus sentimientos, sino que fue este ‘paisaje urbano’, por su ‘dureza’ urbanística y arquitectónica, el que influyó sobre el poeta dando lugar a la liberación de su propio dolor. Otros estudiosos como Christopher Maurer estiman que, dado que la imagen que Lorca da de NY en las cartas a amigos y familia es mucho más positiva que la que se refleja en sus poemas, no habría por qué insistir en la influencia negativa que la ciudad y su arquitectura produjeron en el poeta. Para Maurer, la angustia que se encuentra en ellos no es sino un ‘apostamiento’.

Mi interpretación personal, la que se ha ido consolidando a lo largo de la lectura de *PNY*, de sus cartas y su conferencia, y a

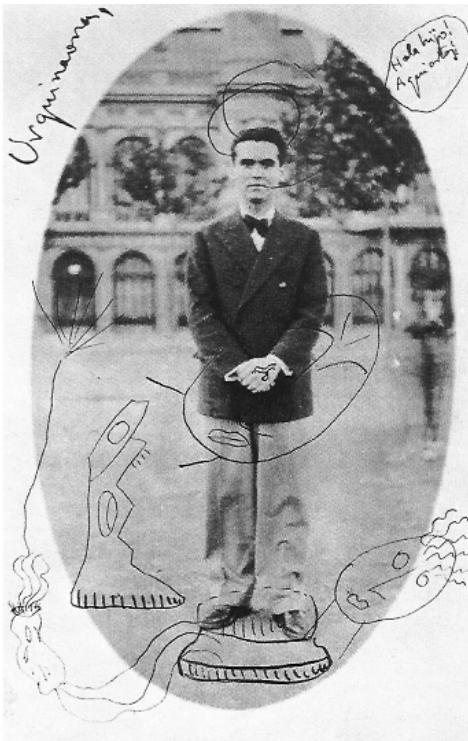
7. A partir de ahora nos referiremos a la ciudad con NY.

8. A partir de ahora nos referiremos a la obra con *PNY*.

9. Millán, *Federico García Lorca, Poeta en Nueva York*, 150.

10. Ibidem, 74.

11. Millán, *Federico García Lorca, Poeta en Nueva York*, 78.



Lorca, 1927: el autor dibuja sobre su propia imagen con unos trazos que se asemejan a los que producirá posteriormente en sus "Autorretratos".

medida que he ido profundizando en la figura de Lorca, es que, si bien es cierto que la visión que encontramos en poemas y cartas es divergente, la ‘verdadera’ es la de los poemas, y la ‘apostada’ es la que ofrece a su familia¹². Sería comprensible que así fuera, ya que Lorca se hallaba lejos de ellos, dependía económicamente de sus padres y, probablemente, no podía ni quería transmitirles preocupación alguna. Siendo así, sería fácil entender por qué lo que se desprende de su correspondencia es una visión más positiva de la ciudad. En ella Lorca muestra su irresistible necesidad de inventar, algo propio de su carácter. Cómo Gibson afirma, desde pequeño, el poeta tenía una tendencia a la fabulación¹³. En mi opinión, Lorca fabula la imagen de NY que presenta en sus cartas, haciéndola mucho más amable y humana.

Como arquitecto en ciernes, me interesa especialmente estudiar cómo la ciudad de NY pudo impactar en el ánimo del poeta. Toda obra de arte, toda creación producto del ingenio humano, tiene un gran impacto en la manera de sentir y de identificarse de las personas que las perciben; y la arquitectura no es una excepción. Los espacios que nacen de los conceptos y diseños arquitectónicos son reflejo del colectivo que las crea y, por lo tanto, estos espacios pueden influir en la felicidad¹⁴. Sin embargo, en el caso de NY, quienes diseñaron sus calles y sus edificios no lo hicieron pensando en satisfacer esa emoción, sino en la mera especula-

12. Maurer escribe en su artículo “Presentación”: “Las cartas revelan una extraordinaria, una casi irreprimible necesidad de inventar, de enriquecer la ‘realidad’ que le circunda. Si se comparan las noticias que Lorca transmite a sus padres con los hechos que pueden rastrearse en los periódicos y otras fuentes documentales de la época, se tropieza a cada paso con la verdad a medias o la verdad estilizada”. Christopher Maurer, “Presentación”, *Poesía. Revista ilustrada de información poética 23-24* (Madrid: Ministerio de Cultura, 1978), 9.

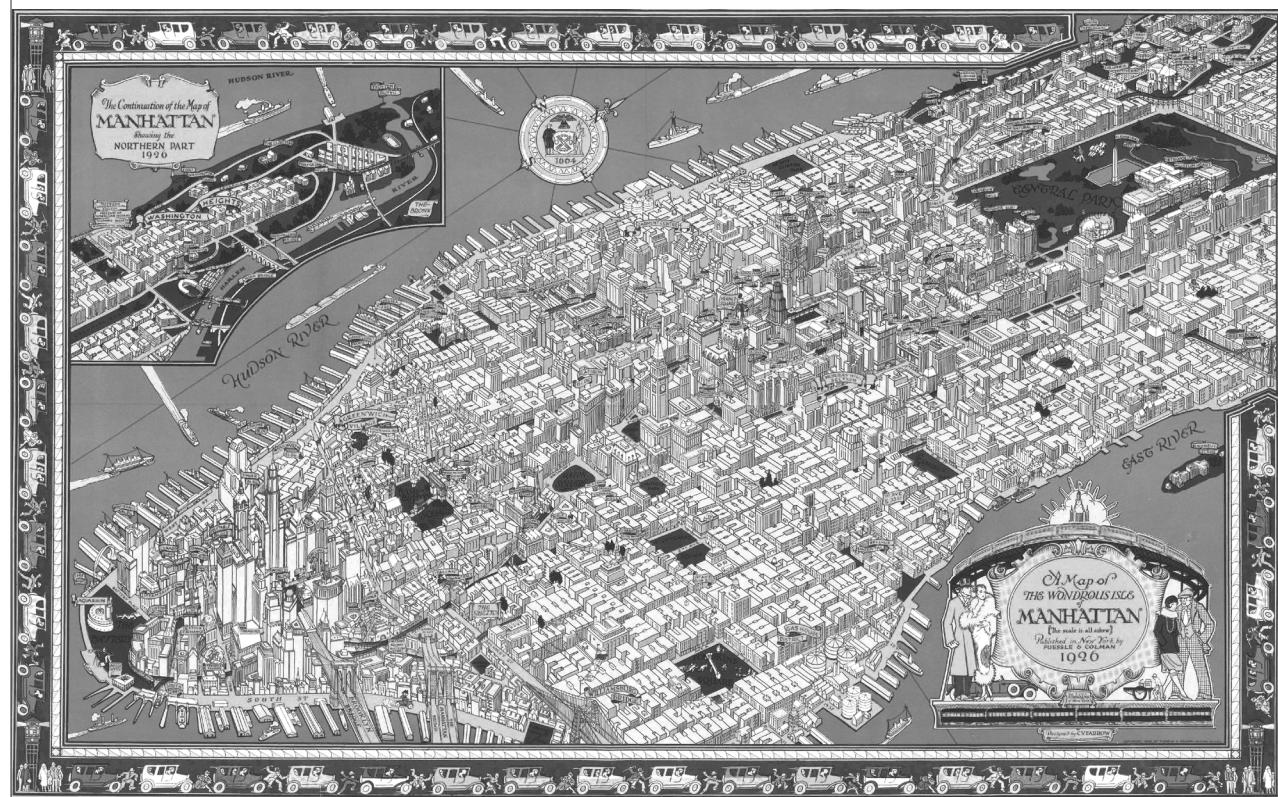
13. Ian Gibson, *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca, 1898-1936* (Barcelona: Plaza y Janés, S.A. 1998), 62.

14. Christin Parcerisa, “La arquitectura como canal de emociones”, ARCA, <https://gpoarca.com/blogs/container-mag/la-arquitectura-como-un-canal-de-emociones> (consultada el 25 de junio de 2023).

ción, en el consumo voraz y en la productividad hiperactiva de sus habitantes.

Lo que quisiera demostrar en este trabajo es que la arquitectura de la gran ciudad, tan diferente a la que estaba acostumbrado el poeta, impactó en él. La escala de sus edificios, sus rigurosas formas, el trazado urbano tan ‘original’ –una cuadrícula que facilitaría sus paseos de *flâneur* a alguien tan despistado como lo era Lorca–, los monumentos, la multitud que transita por sus calles, el ruido, la iluminación, los anuncios, la diversidad de sus gentes, etc., necesariamente debieron causar una fuerte impresión en Lorca y en su estado de ánimo. Me gusta pensar que fue este viaje el que le ayudó a superar su doble crisis emocional y estética, a encontrarse y encontrar una nueva voz poética, el surrealismo.

Es esta imagen ‘dura’ y negativa de NY la que pretendo analizar en la obra de Lorca, una NY en la que la arquitectura ha desterrado a la naturaleza, una ciudad en la que, como el propio Lorca describe en su conferencia, “las aristas suben al cielo sin voluntad de nube ni voluntad de gloria (...) estas ascienden frías con una belleza sin raíces ni angustia final (...)¹⁵”.



A map of the Wondrous Isle Manhattan, Fuessle & Colman, Nueva York, 1926: diseñado por C.V. Farrow, en sus bordes puede verse a los neoyorquinos siendo atropellados por el veloz tráfico de la ciudad.

^{15.} Maurer y Anderson, *Federico García Lorca en Nueva York y la Habana: Cartas y recuerdos*, 135.

1.3

Metodología

A la hora de llevar a cabo este trabajo he seguido la siguiente metodología:

En primer lugar, comencé con la lectura, análisis y comprensión de *PNY*. Enseguida me di cuenta de que se trata de una obra que presentaba ciertas dificultades. Por un lado, las relativas a la identificación de un único texto, ya que se editó al mismo tiempo en EEUU con la editorial Norton, y en México con Séneca, y los poemas no coinciden con exactitud en ambas. Por otro lado, la duda de si me encontraba ante un libro de poemas único, o si Lorca había agrupado sus poemas en dos manuscritos, *PNY* y *Tierra y Luna*¹⁶. Dudaba acerca de la edición y los poemas que debía tener en cuenta. Tras sopesar varias opciones, tomé la decisión de utilizar la edición que María Clementa Millán comenta para Cátedra. Se trata de una editorial consolidada y que goza de amplio reconocimiento, asimismo, la profesora presenta la obra y la analiza de forma muy interesante y útil para mi análisis.

Resuelta la cuestión acerca de qué edición emplear como base, me encontré con que la obra no solo está formada por los poemas, sino que Lorca, antes de entregarla a José Bergamín, amigo y editor, los agrupó en 'secciones' a las que dio título: *Poemas de la soledad en Columbia University*, *Los negros*, *Calles y sueños*, *Poemas del lago Eden Mills*, *La cabaña del Farmer (Campo de Newburg)*, *Introducción a la muerte (Poemas de la soledad en Vermont)*, *Vuelta a la ciudad*, *Dos odas*, *Huida de Nueva York (Dos valses hacia la civilización)* y *El poeta llega a la Habana*; añadió además citas de

Cernuda, Guillén, Aleixandre, Garcilaso y Espronceda, encabezando alguno de los epígrafes con la intención de 'guiar' su lectura; e incluyó fotografías, fotomontajes y dibujos que ilustraban sus vivencias neoyorquinas. Tras completar una primera lectura a fondo, pude comprobar que la obra podría ser considerada como un diario, pero también como un libro de viajes, o un cuaderno de bitácora, en el que un paseante, un *flâneur*, recorre sin rumbo, sin objeto, las calles, siempre abierto a ver y dejarse impresionar por la ciudad.

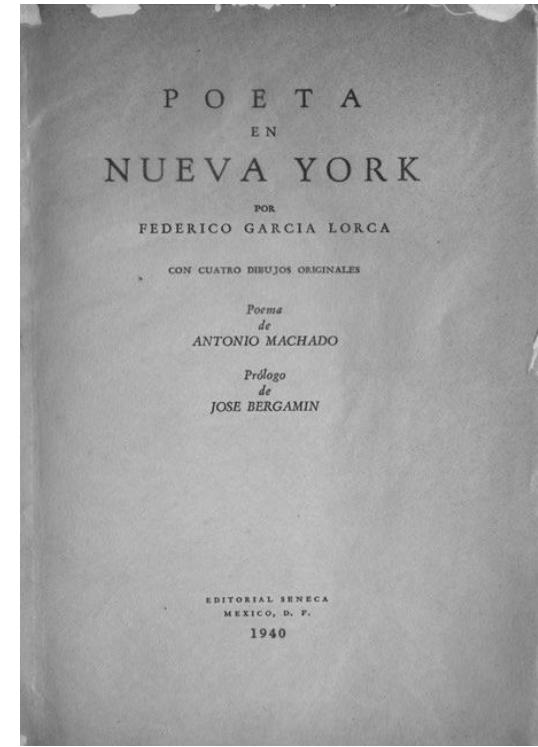
Durante la búsqueda de información constaté que la imagen, el impacto que NY había producido en Lorca, no solo está recogido en los poemas, sino que también se encuentra en las cartas que escribió a su familia y a los amigos, en la conferencia-recital y en los documentos gráficos con los que acompaña la obra. Pude comprobar que la mirada que muestra en *PNY* diverge de la de las cartas, y que ambas acaban uniéndose en la conferencia-recital. Por ello, cartas, conferencia, fotografías y dibujos han sido incluidos dentro del análisis que aquí se presenta.

La siguiente fase consistió en recabar bibliografía con el fin de poder organizar el estado de la cuestión. Por un lado, localicé no pocos estudios de la obra poética de Lorca, algunos meramente literarios, que me permitieron adentrarme en sus poemas y llegar a comprender mejor las imágenes surrealistas que Lorca utiliza para hablar de NY y expresar la angustia que la urbe le produjo; otros ofrecían un análisis más próximo a la arquitectura de NY. Así mismo busqué documentación que me permitiese entender la figura del *flâneur*, y, por supuesto, también profundicé en la gran protagonista de este trabajo, NY, a través de las miradas de otros intelectuales del momento. Me adentré en sus orígenes, en el porqué de su arquitectura y de su urbanismo para poder comprender la imagen que pudo percibir Lorca a su llegada y en sus paseos.

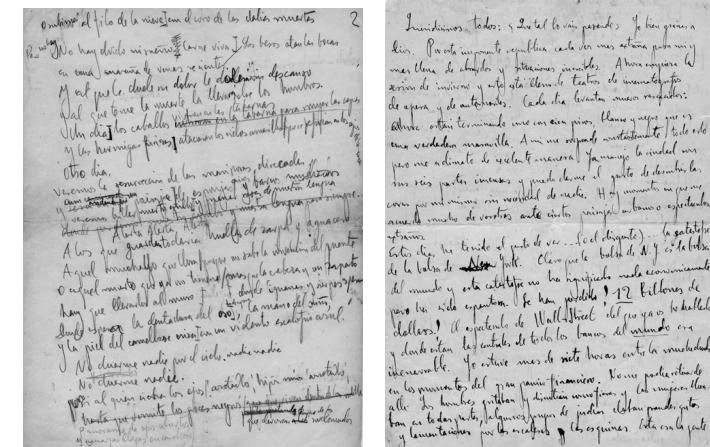
16. Tradicionalmente se han incluido en las ediciones de *PNY* los poemas que más tarde aparecieron en una lista titulada *Tierra y Luna*, que el propio Lorca escribió. Así mismo, en la conferencia-recital con la que presenta su obra, él habla de dos libros distintos: *PNY* y *Tierra y Luna*. Esto lleva a pensar que son dos obras diferentes e independientes. Millán, *Federico García Lorca, Poeta en Nueva York*, 25.

Superadas ambas fases de lectura y documentación, me centré en el análisis de los poemas. En un principio dudé acerca del enfoque que quería dar a este trabajo. Pero tras una lectura más meticulosa, decidí prescindir de los epígrafes *Poemas de la soledad en Columbia University*, *Poemas del lago Eden Mills*, *En la cabaña de Farmer (Campo de Newburg)* e *Introducción a la muerte (Poemas de soledad en Vermont)*, ya que tratan más directamente de la angustia vital del poeta, de su sufrimiento amoroso, de su soledad, de la añoranza de su tierra y de su infancia. Será inevitable hacer referencia a ellos en algún momento, pero no formarán parte directa de este estudio.

Decidí centrarme en seis de los epígrafes: *Calles y sueños*, *Vuelta a la ciudad*, *Los negros*, *Dos odas*, *Huida de Nueva York (Dos valses hacia la civilización)* y *El poeta llega a la Habana*. En ellos se recogen aquellos poemas que más muestran ese impacto de la arquitectura en el poeta, el compromiso y la denuncia de la opresión del pueblo afroamericano y del Vaticano, y el consuelo que siente el poeta al llegar a Cuba. Consideré que todos ellos están directamente relacionados. En *Calles y sueños* y *Vuelta a la ciudad* Lorca expone la inhumanidad de NY fruto de su urbanismo y su arquitectura capitalista; en *Los negros* deja constancia de la残酷, la injusticia que sufre un sector de la población que vive esclava del gran capital, que ha dado lugar y al que obedece esa arquitectura; en *Dos odas* acusa la falta de empatía del Vaticano; y finalmente, en *Huida de Nueva York (Dos valses hacia la civilización)* y *El poeta llega a la Habana*, Lorca muestra su alivio tras dejar atrás la gran urbe y llegar a un entorno urbano mucho más próximo a su Andalucía natal.



Portada original de la primera edición en español de *Poeta en Nueva York*, 1940.



Manuscrito de "Ciudad sin sueño: Nocturno de Brooklyn Bridge" incluido en PNY, 1929.

Carta escrita por Lorca dirigida a sus padres y hermanos. Nueva York, septiembre de 1929.

Estructura del trabajo

Una vez acotado el campo de trabajo y llevado a cabo el análisis de los poemas, se trabajó sobre varios borradores de índice, que acabó por estructurarse en los siguientes apartados:

Introducción. Se trata de la presentación de la investigación, motivación, punto de partida, objetivo, metodología y organización.

El poeta. Lorca. Se realiza aquí un retrato del poeta y del entorno arquitectónico que le rodeaba cuando estaba en España. También se exploran los motivos que le llevaron a dejar su país y marchar a NY.

La ciudad. Nueva York. Este capítulo consiste en un *collage* sobre los aspectos clave de la ciudad de NY que el autor de este trabajo considera, tras diversas lecturas y un proceso de documentación, que más impactaron a Lorca a través de las miradas de otros escritores y artistas del momento. Para ello, se ha partido de las referencias que sobre la ciudad aportan artistas de distintas disciplinas, en aquellos años o en los inmediatamente anteriores. El objetivo es llegar a entender el enorme impacto estético y moral de su arquitectura ‘inhumana’, su escala, su geometría y su urbanismo.

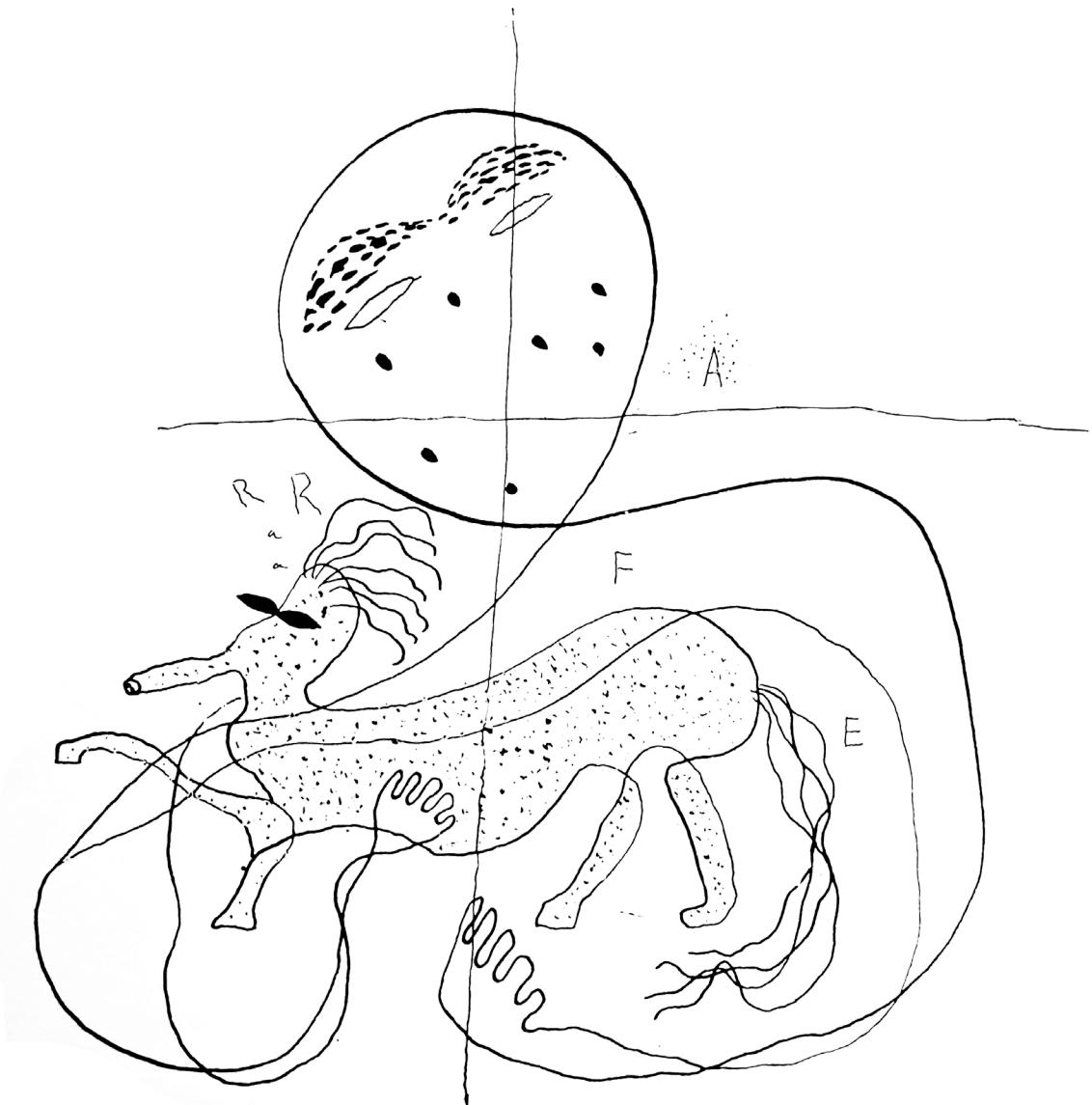
Lorca. Un *flâneur* en Nueva York. El objetivo de este capítulo es relatar cómo Lorca, siempre soñador y poco disciplinado, pronto abandonó las clases y decidió pasearse por las calles de NY, dejando que ese mundo penetrase en él y le impulsase a crear de nuevo. Se intentará seguir esos paseos neoyorquinos que le llevaron a la posterior escritura de los poemas y se reconstruirán en la medida de lo posible.

Poeta en Nueva York. Un paisaje arquitectónico. Se ofrece aquí un análisis personal de la NY que conoció Lorca. Como se ha explicado en la introducción, el análisis se centra en la visión crítica

de los poemas, fotos, cartas y conferencia, que mejor reflejan la angustia ante el poder del capitalismo de la ciudad que explota los recursos naturales y a la población.

Coda. En este capítulo final se pretende ratificar el impacto que tuvieron la geometría, las aristas de NY, en la sensibilidad de Lorca; que la palabra ‘angustia’, tan reiterada en la obra, representa un sentimiento que Lorca identificó con NY, y que su discurso es clara muestra de ello.





2.

El poeta.

Lorca

“Autorretrato” en el que Lorca abraza con aparente cariño uno de los animales que le acechan.

2.1

Lorca y el paisaje urbano español

“Lorca es el hombre joven que al llegar a Nueva York se ve aligerado de la pesadumbre del pasado inmediato, que vive cada día en la ciudad con los ojos y los oídos abiertos del todo, en un vértigo de hallazgos que van a revelarle las mejores posibilidades de su vida y de su literatura. Volvió a España y era otro. Vivió hasta el final en la luz de aquel viaje.”

Antonio Muñoz Molina, “El viaje de Lorca”

Ian Gibson define a Lorca como “uno de los seres humanos más artísticamente dotados de todos los tiempos”¹⁷. Ya desde su juventud demostró su gran talento artístico, no solamente en la literatura –cultivó poesía y teatro– sino también en la música –fue alumno de Falla– y en la pintura. Ello le permitía escribir sus obras y también componer la música y diseñar los decorados de las mismas. En cuanto a su carácter, según Gibson y otros autores, el poeta era de una simpatía arrolladora, con sus dotes musicales y dramáticas se convertía en el centro de todas las reuniones. Sin embargo, detrás de esa alegría, Lorca siempre escondía una parte oscura, su dolor, su frustración, y su gran obsesión, la muerte; dolor y muerte son dos constantes que vertebran toda su obra.

Lorca nace en Fuente Vaqueros en 1898¹⁸. Durante toda su infancia, hasta los 11 años, vivió en Fuente Vaqueros y Valderrubio, población cercana en la que la familia también tenía casa y fincas. Ambos lugares conforman un entorno que para él será el paraíso perdido. Como él mismo confiesa en *Mi pueblo*, “En toda la vega de Granada, y no es pasión, no hay otro pueblo más hermoso (...)”¹⁹. Estos años permanecieron en Lorca como una

^{17.} Gibson, *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca, 1898-1936*, 41.

^{18.} Es hijo de Federico García Rodríguez, hacendado del pueblo y Vicenta Lorca, maestra de la misma localidad.

^{19.} Federico García Lorca, *Obras completas* (Madrid: Aguilar, 1986), 420-421.



Residencia de Lorca en Fuente Vaqueros: Lorca nació en el número 4 de la calle de la Trinidad en Fuente Vaqueros (hoy conocida como calle Federico García Lorca). Poco después de su nacimiento, en el 1901, la familia se trasladó a la calle de la Iglesia en la misma población.



Residencia de Lorca en Valderrubio: en 1906 los Lorca se trasladaron desde Fuente Vaqueros a Valderrubio. Al comienzo se alojaron en una vivienda en la calle Ancha, no obstante, poco después se reubicaron en una amplia casa labriega sobre la calle de la Iglesia número 20. Ocuparon esta hasta 1908.



Casas de la calle Montereros en Algeciras, 1925: similares a las que Lorca pudo ver en Fuente Vaqueros y Valderrubio. Un tipo de arquitectura muy sencilla, surgida para satisfacer las necesidades básicas: cobijarse y llevar una vida decente y humilde.

presencia constante, serán fuente de inspiración de los poemas de su primera etapa, y en esos escenarios ambientó obras como *Yerma*, *Bodas de sangre* o *La casa de Bernarda Alba*.

Fuente Vaqueros es una pequeña réplica de Granada, está situada, como esta última, entre dos ríos, el Cubillas y el Genil. De sus textos se puede intuir que para él su vega era un vergel en el que se movía con entera libertad, jugaba con los niños de los trabajadores de la finca, salía a pastorear o se pasaba el día en plena naturaleza. “Amo la tierra. Me siento ligado a ella en todas mis emociones. Mis más lejanos recuerdos de niño tienen sabor a tierra (...). Toda mi infancia es pueblo. Pastores, campos, cielo, soledad. Sencillez en suma.”²⁰ Este es el entorno en el que ha crecido Lorca, naturaleza antropizada²¹ en estado puro, campos, caminos, olivares, pinos...

Lorca vivió rodeado de la arquitectura típica andaluza: fachadas en las que se combina el blanco de la cal con los marrones, ocres y otros colores suaves de puertas, cierres de ventanas y zócalos, que dan lugar a una sutil policromía y cuya blancura contrasta con el color rojizo de las tejas árabes de las cubiertas y patios. Se trata de una arquitectura rural, levantada con los materiales naturales del entorno inmediato (barro, piedra, arcillas, madera, cal...), y con técnicas constructivas heredadas de la historia y de la tradición en respuesta de las necesidades físicas y sociales de un colectivo. “Es, sencillamente obra humana, natural, colectiva y humilde”, como señala Torres Balbás²².

No obstante, las viviendas en las que reside Lorca, de familia pudiente, y las de los jornaleros, aunque con características comu-

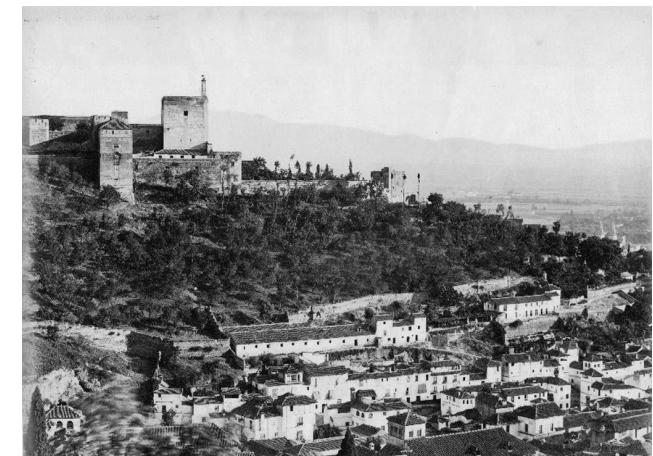
20. Lorca, *Obras completas*, 420-421.

21. Elemento de la naturaleza que se ha visto transformado por la actividad del ser humano, límite entre el mundo natural y el mundo humano.

22. Leopoldo Torres Balbás, “La vivienda popular en España”, *Folklore y Costumbres de España*. Vol. III (1933), 153.

nes, distan de ser iguales. Por su parte, las casas de los segundos, de diseño sencillo, son edificaciones de planta rectangular, con fachadas estrechas que se proyectan longitudinalmente y cubiertas a dos aguas, hacia la calle y al corral interior. Son viviendas bajas, generalmente de una sola planta y sin rejas en las ventanas. Su diseño responde al habitar funcional del campo y a la modestia de sus habitantes. Por otra parte, en ambas casas en las que Lorca pasó su infancia, además de las diferencias obvias en cuanto a la escala, estas tienen dos plantas, sus ventanas son más grandes y algunas tienen rejas, hay balcones y aparece el espacio articulador y constante del patio, un espacio que da luz y que marca el estatus de la familia, un lugar de ocio, algo que no se pueden permitir los jornaleros, y que se ornamenta con azulejos, flores y, a menudo, fuentes o pozos²³.

A sus 11 años, como recoge Gibson, la familia se instala en Granada para que él y sus hermanos puedan cursar el Bachillerato. La ciudad es una pequeña capital de provincia, regada por dos ríos, el Darro y el Genil. En estos años, sus calles llegaban a fundirse con huertas, alquerías y acequias. El inquieto niño que era Lorca pronto explorará Granada: la majestuosidad de la Alhambra, la Catedral, Puerta Elvira, los baños árabes del Buñuelo y de la Casa de las Tumbas, los numerosos conventos e iglesias, los palacetes y casas señoriales; barrios tan emblemáticos como el Albaicín, o el barrio judío, o el cercano Sacromonte... Lorca dice sobre ellos y sobre la ciudad: "Calles que sienten las melodías plateadas del Dauro y las romanzas de hojas que cantan los bosques lejanos de la Alhambra (...). El Albaicín de las fuentes, de las glorietas, de los cipreses, de las rejas engalanadas, de la luna llena, del romance musical antiguo"²⁴. Durante el verano, la fa-



La Alhambra, 1900: Lorca se sintió atraído por la ciudad palatina. Visitaba el monumento con cierta frecuencia y es el escenario de no pocas de sus obras.



Granada, Acera del casino embovedado, 1913: a pesar de que Lorca salió varias veces de la península y de que siempre tuvo la vista puesta en las corrientes internacionales; jamás dio la espalda al lugar que le vio nacer, Granada, Andalucía.

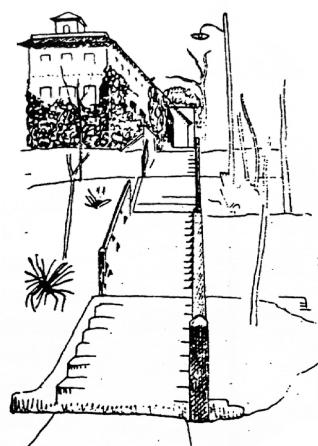
23. Es en la casa de Valderrubio, cuyo patio conectaba con la casa vecina, en la que Lorca se inspiró para escribir y escenificar uno de sus dramas, *La Casa de Bernarda Alba*.

24. Rafael Lozano Miralles, *Federico García Lorca, Impresiones y paisajes* (Madrid: Cátedra, 1998), 50.



Residencia de Lorca en la Huerta de San Vicente: a partir de 1926 la familia de Lorca, que ya se había trasladado a Granada, pasa todos los veranos en la finca y casa de campo de la Huerta de San Vicente. En ella vieron la luz numerosas de

las obras del poeta. La vivienda contaba con dos plantas y un total de 500 metros cuadrados de superficie repartidos entre dos volúmenes edificados, uno para la familia y otro para almacenar aperos y animales.



Dibujo de José Moreno Villa, 1926: con el escritor malagueño coincidió Lorca durante su estancia en la Residencia.

milia se trasladaba a la Huerta de San Vicente, a la finca familiar, un paraje lleno de naturaleza (rosales, siemprevivas, geranios...) y una casa de características similares a las de Valderrubio, a la que se accedía por un camino flanqueado por árboles frutales y flores.

Lorca vivió en todo momento rodeado por el medio natural: los campos y paisajes de Fuente Vaqueros y Valderrubio, los "borrones ásperos y verdes oscuros de las chumberas"²⁵ de las calles de Granada, los jardines de sus cármenes, o el vergel de la Huerta de San Vicente. Todo ello conforma una atmósfera, en la que la arquitectura y el urbanismo no han dejado de lado la naturaleza, sino que se han integrado en ella influyendo en Lorca, en sus obras y en su sensible visión de la realidad.

Gibson señala que, a instancias de sus padres, Lorca inició la carrera de Derecho, pese a que no le suscitaba interés alguno. Su verdadera pasión era la literatura. Con tan solo 20 años, en 1918, se publicó su primera obra, *Impresiones y Paisajes*, con cuyos gastos de impresión corrieron a cuenta de su padre. Ya en el título se muestra la sensibilidad del poeta por su entorno. En 1919, es también su padre el que, tras ver que la carrera de su hijo estaba estancada, aceptó el consejo de Fernando de los Ríos, profesor del poeta y amigo de la familia, para que Federico se trasladase a Madrid y se instalase en la conocida Residencia de Estudiantes.

La Residencia de Estudiantes, heredera de la Institución Libre de Enseñanza fundada por Giner de los Ríos, buscaba introducir el progreso intelectual, moral y material en la sociedad española. Jiménez Fraud, su director pretendió crear una residencia como los *colleges* ingleses de Oxford o Cambridge²⁶. El complejo

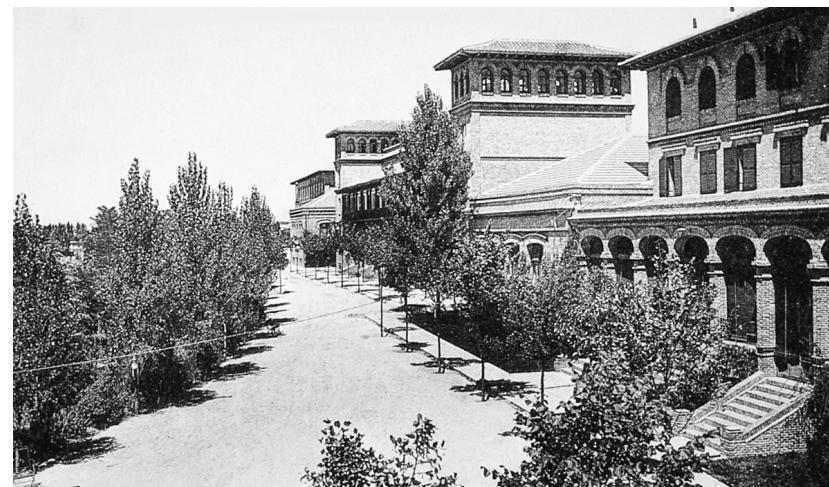
²⁵. Miralles, *Federico García Lorca, Impresiones y paisajes*, 45.

²⁶. Fundación la Caixa, *Dalí, Lorca y Buñuel en la Residencia de Estudiantes* (Barcelona; Obra Social Fundación la Caixa, 2010), 7.

arquitectónico constaba de un conjunto de cinco sobrios pabellones de estilo neomudéjar construidos con ladrillo recocido entre 1913 y 1917 por los arquitectos Antonio Flórez y Francisco Javier Luque. El conjunto, compuesto en gran medida por sobrias habitaciones, disponía de un salón de actos, comedor, despachos, servicios generales, un pabellón de laboratorios y una biblioteca. El poeta Juan Ramón Jiménez diseñó el jardín y dirigió la plantación de árboles y arbustos, unas adelfas, que dieron nombre al patio, Patio de las Adelfas, situado entre los dos primeros pabellones, que permitía la entrada de luz en los austeros dormitorios.

En la Residencia Lorca coincidió con Juan Ramón Jiménez, José Moreno Villa, Alberti, Dalí, Buñuel, Jorge Guillé, Pepín Bello, Luis Cernuda... De ella escribe Lorca a sus padres, "estamos de primera, vivimos juntos en un cuarto muy bien soleado, [...] disponemos de una biblioteca espléndida donde podemos estudiar en firme", o "[...] tengo un cuarto pequeñito que mira al campo y de donde se ven rebaños y sembrados [...] El salón de esta casa es magnífico. Allí nos reunimos los residentes por la noche a charlar y a hacer música. En Madrid no se puede vivir en otro sitio [...]"²⁷. En este entorno de sencillez, serenidad, equilibrio y mesura, residió Lorca hasta casi su partida a NY. Un entorno austero, modesto y racional, en el que lo importante era el aprender y el crear.

La Residencia se encontraba a las afueras de Madrid²⁸, en el Cerro del Viento, uno de los altozano del Hipódromo, lo que ofrecía unas impresionantes vistas de la sierra de Guadarrama, y una buena comunicación en tranvía con la ciudad. "(...) mi cuarto está bañado por el sol desde que sale hasta que se pone,



Acceso a la Residencia de Estudiantes, 1941: "(...) veo, sin embargo, claramente, la entrada en mi despacho de aquel joven moreno, de frente despejada, ojos soñadores y sonriente expresión, que venía a Madrid a solicitar su entrada en la Residencia." Alberto Jiménez Fraud, 1957.



Lorca en su habitación, 1926: "Su habitación de la Residencia se convirtió en uno de los puntos de reunión más solicitados en Madrid." Luis Buñuel, 1982.

^{27.} Residencia de Estudiantes, *Una habitación histórica de la Residencia de Estudiantes* (Madrid: Residencia de Estudiantes, 2010), 15.

^{28.} Ibidem, 21.

es amplio y tiene magníficas vistas hacia Madrid (...)"²⁹, comentó el propio Lorca. La capital española, a principios del siglo XX, se encontraba en plena ebullición, arquitectónica y culturalmente³⁰, la ciudad se estaba volviendo más moderna y habitable, Lorca se encontró la Gran Vía en plena construcción, se acababa de estrenar el metro, y la Ciudad Lineal de Arturo Soria se encontraba en pleno desarrollo³¹. Se quería que Madrid tuviese un nombre tan importante en Europa como lo era el de París o Londres.

La urbe presentaba una arquitectura que respondía al aumento masivo de la población. Esto llevó a la aparición de grandes almacenes, oficinas ministeriales, entidades bancarias, nuevos sistemas de comunicación (metro, tranvía, teléfono, correos) que dieron lugar a una serie de arquitecturas confusas y contradictorias. Como recoge Carlos de San Antonio Gómez³², ello era reflejo del conflicto entre la tradición y la vanguardia en el intento por establecer aquello que definía lo 'español' en el contexto arquitectónico.

Así pues, Fuente Vaqueros, Granada y las afueras de Madrid eran unos entornos con una escala mucho más humana, en los que la vida era fácil y amable, en los que nada agredía al que los habitaba y en los que la naturaleza estaba integrada. Eran unos paisajes urbanos que, como se podrá ver, contrastan poderosamente con la capital.

29. Residencia de Estudiantes, *Una habitación histórica de la Residencia de Estudiantes*, 9.

30. Se trata de un Madrid que entra en la modernidad tras las pérdidas de las colonias imperiales con un brío y una creatividad singulares. En este momento Lorca va a coincidir con Galdós y con miembros de la 'La Edad de Plata', como la denomina José-Carlos Mainer. José-Carlos Mainer, *La Edad de Plata (1902-1939)* (Madrid: Cátedra, 1983), 222.

31. Experimenta Madrid, "Lorca, Dalí, Buñuel y la Residencia de Estudiantes", Madtour - Onda Madrid, <https://www.experimenta-madrid.com/>

32. Carlos de San Antonio Gómez, *20 años de Arquitectura en Madrid. La edad de plata: 1918-1936* (Madrid: Comunidad de Madrid, 1996), 12.

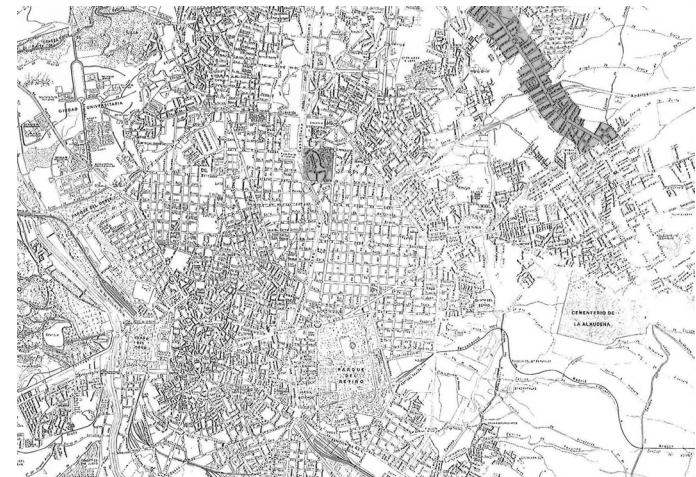
samente con NY, donde la naturaleza apenas tiene cabida³³. No es de extrañar entonces que el poeta escriba sobre NY que "La aurora llega y nadie la recibe en su boca / porque allí no hay mañana ni esperanza posible"³⁴.



Puerta del Sol, 1906: en el año 1919 Lorca llegó a Madrid, una ciudad en la que pasaría un total de 17 años, con sus idas y venidas.

2. El poeta. Lorca

Plano de la Villa, Ayuntamiento de Madrid, 1956: la Residencia de Estudiantes se encontraba a las afueras de Madrid. Para 1920, momento en el que Lorca se trasladó a Madrid, la Ciudad Lineal de Arturo Soria había comenzado a tomar forma. En gris se representan el emplazamiento de ambos lugares, en el centro la institución de enseñanza y arriba a la derecha la propuesta del urbanista.



Gran Vía en plena construcción, 1910: unos años antes de la llegada de Lorca a Madrid, Alfonso XIII había inaugurado las obras de la Gran Vía, el gran proyecto urbano de principios de siglo en la capital española, cuyo proceso de construcción Lorca vivió. Para construir Gran

Vía se tuvieron que demoler más de trescientas viviendas, desaparecieron más de una docena de calles y se levantaron nueve mil metros de aceras y espacios públicos. Se instalaron alrededor de veintinueve mil metros de cañerías y canalizaciones subterráneas.

2.2

Cronología de una huida

“Nueva York me parece horrible, pero por eso me voy allí (...) Me separaba de Nueva York con consentimiento y admiración profunda.”

Christopher Maurer y Andrew Anderson, *Federico García Lorca en Nueva York y la Habana*

A tenor de lo que el propio Lorca expresa en sus textos y de lo que otros estudiosos han determinado, tiene sentido pensar que el viaje de Lorca a NY fue una huida cuya cronología abarca desde enero hasta junio de 1929, fecha de su partida hacia la ciudad americana. Ya en ese mes de enero Lorca comenta a su familia la posibilidad de un proyecto de viaje a Cuba y a universidades norteamericanas para impartir una serie de conferencias que le reportarían cierta solvencia económica. En la misma carta les confiesa que está pasando por duros momentos, dice: “Yo no tengo culpa de muchas cosas mías. La culpa es de la vida y de las luchas, crisis y conflictos de orden moral que yo tengo”³⁵. Con ayuda de Gibson es posible entender los “conflictos” a los que se refiere el poeta.

En el ámbito artístico, él no estaba satisfecho. Por esas fechas, *Romancero Gitano* había cosechado un sonoro éxito, sin embargo algunas críticas la encasillan en “lo gitano”, la veían como fruto de lo tradicional y alejada de las vanguardias. Él quiere ser considerado un poeta moderno y ciertamente lo es, la crítica y los lectores sólo vieron la superficie teñida de folklore, pero no ahondaron en la vanguardia de sus metáforas³⁶. A este “fracaso” hay que añadir que Primo de Rivera había censurado su obra teatral, *Don Perlimplín* y, tampoco consiguió reestrenar *Mariana Pineda*. Estos tres “fracasos” justificarían su crisis “estética”.

^{35.} Andrew Anderson y Christopher Maurer, *Federico García Lorca. Epistolario completo* (Madrid: Cátedra, 1997), 605.

^{36.} Gibson, *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca, 1898-1936*, 35.

Emocionalmente, Lorca sufrió una gran angustia provocada por su tendencia sexual –reconocer su homosexualidad, aceptarse y confesarlo a sus allegados, en esa sociedad tan poco permisiva, debía generar en él una gran angustia–³⁷. A ello se suma la ‘traición’ de sus amigos Dalí y Buñuel³⁸. Por esas fechas, Dalí y Buñuel se aislaron en Cadaqués para preparar el guión de su película surrealista, *Un chien andalou*³⁹. Fue inevitable que Lorca se viese reflejado y ofendido al reconocerse en el protagonista, un andaluz, homosexual e impotente. Además, en este momento, Lorca estaba viviendo un apasionado romance con Emilio Aladrén, pero éste había comenzado una relación con Eleanor Dove. Lorca se sintió golpeado. “Tú nunca me habías visto más amargo, y es verdad. Ahora estoy lleno de desesperanza, sin ganas de nada, tullido” le confiesa a José Antonio Rubio Sacristán en una carta⁴⁰.

Estas son las dos crisis –estética y emocional– en las que estuvo inmerso. Ante esta situación, su padre, Don Federico García Rodríguez, que veía a su hijo deprimido, viajó a Madrid para consultar a Rafael Martínez Nadal, amigo de Federico, qué le ocurría a su hijo, y si él creía que le iría bien un cambio de aires. Martínez Nadal, sin confesar los motivos de su crisis, le recomendó el viaje transoceánico.

Después de que Fernando de los Ríos convenza a su familia de que le acompañe a NY, el viaje se había concretado, “(...) se que-

^{37.} Gibson, *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca, 1898-1936*, 40.

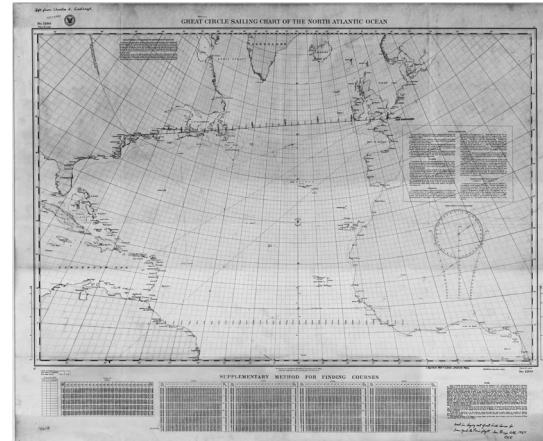
^{38.} Lorca coincide con ambos en la Residencia de Estudiantes. Con Dalí le unirá una relación de amistad/amor. Sin embargo, el aragonés es muy crítico y cruel con Lorca, tal vez porque no “soporta” su homosexualidad. José María del Pino, “De la Residencia de Estudiantes a Nueva York: A modo de prólogo”, *Revista de crítica literaria latinoamericana*. Vol. 61. Junio 2005, 33.

^{39.} El título se debe a la forma que algunos de los estudiantes de la Residencia tenían de llamar a los andaluces, “perro andaluz”, considerando a Lorca como el mayor ejemplo.

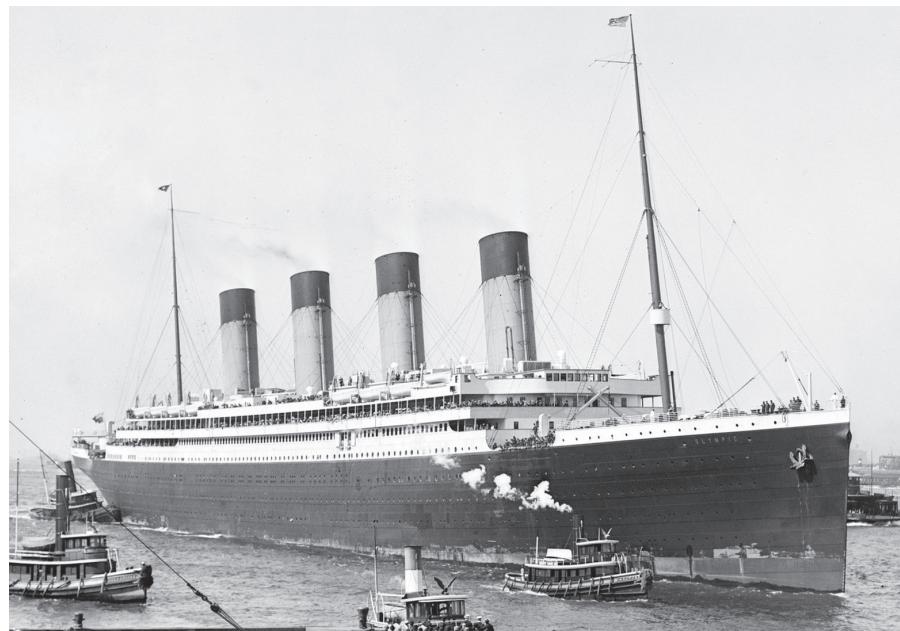
^{40.} Gibson, *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca, 1898-1936*, 39.



Anuncio en *The New York Times* del Titanic y el Olympic, 1912: Federico García Lorca y su amigo y maestro Fernando de Los Ríos viajaron en el conocido en su día como el "old reliable", o "viejo fiable", gemelo del Titanic y del Britanic.



Great circle sailing chart of the North Atlantic Ocean, 1927:
su ruta marítima oceánica discurreía entre Southampton y Nueva York, via Cherburgo y Queenstown.



La clase Olympic, 1929: fue un proyecto de la naviera White Star Line para crear los barcos de pasajeros más grandes y lujosos hasta ese momento. Fueron diseñados por Thomas Andrews y construidos por los astilleros Harland & Wolf.

2. El poeta. Lorca

dará en Nueva York seis meses estudiando la vida, asistiendo a clases y aprendiendo inglés (...) a Federico le conviene el choque con un mundo nuevo y la inmersión en un ambiente cargado de sugerencias realmente insólitas⁴¹. Lorca partió el 9 de junio, huyendo de un entorno que le hacía sufrir, con la esperanza de encontrar su desahogo en la ciudad que simbolizaba lo moderno. Él sabía lo privilegiado que era, estaba contento por ello, y por salir de España. El día 7 se despidió de sus amigos, quienes le rindieron un homenaje en Madrid. Ante ellos se muestra feliz, deseoso de ir a Nueva York. Sin embargo, su tristeza, su angustia no le permite disfrutar del viaje. Esto puede deducirse de la carta que le escribió a su amigo Carlos Moya Lynch el 6 de junio, "NY me parece horrible (...) por eso mismo me voy allí"⁴². Ya a bordo del *Olympic*, entre los días 20-25 de junio le escribió de nuevo, "(...) no sé para qué he partido, me lo pregunto cien veces al día. Me miro en el espejo del estrecho camarote y no me reconozco"⁴³. Se observa que el poeta no estaba totalmente convencido de su visita a NY, pero, la esperanza de visitar Cuba, –país que le fascinaba desde que en su infancia jugaba con las cajas de cigarros puros de su padre–, le daba la confianza de que, en caso de que la metrópoli le produzca una impresión intolerable, le esperaba un paraíso de vitalidad y de alegría.

Federico de Onís se hizo cargo de matricular a Lorca en un curso de inglés en la Universidad de Columbia y de conseguir habitación en el Furnald Hall, residencia de la Universidad. Sobre la institución Lorca escribe, "(...) la universidad es un prodigo. Está situada al lado del río Hudson en el corazón de la ciudad, en la isla de Manhattan, que es lo mejor (...)." Se trataba de un edificio de 9 plantas, que, en cierto modo, por su arquitectura, a Lorca le recordaba al de La Residencia. Una arquitectura, de

41. Maurer y Anderson, *Federico García Lorca en Nueva York y la Habana: Cartas y recuerdos*, 165.

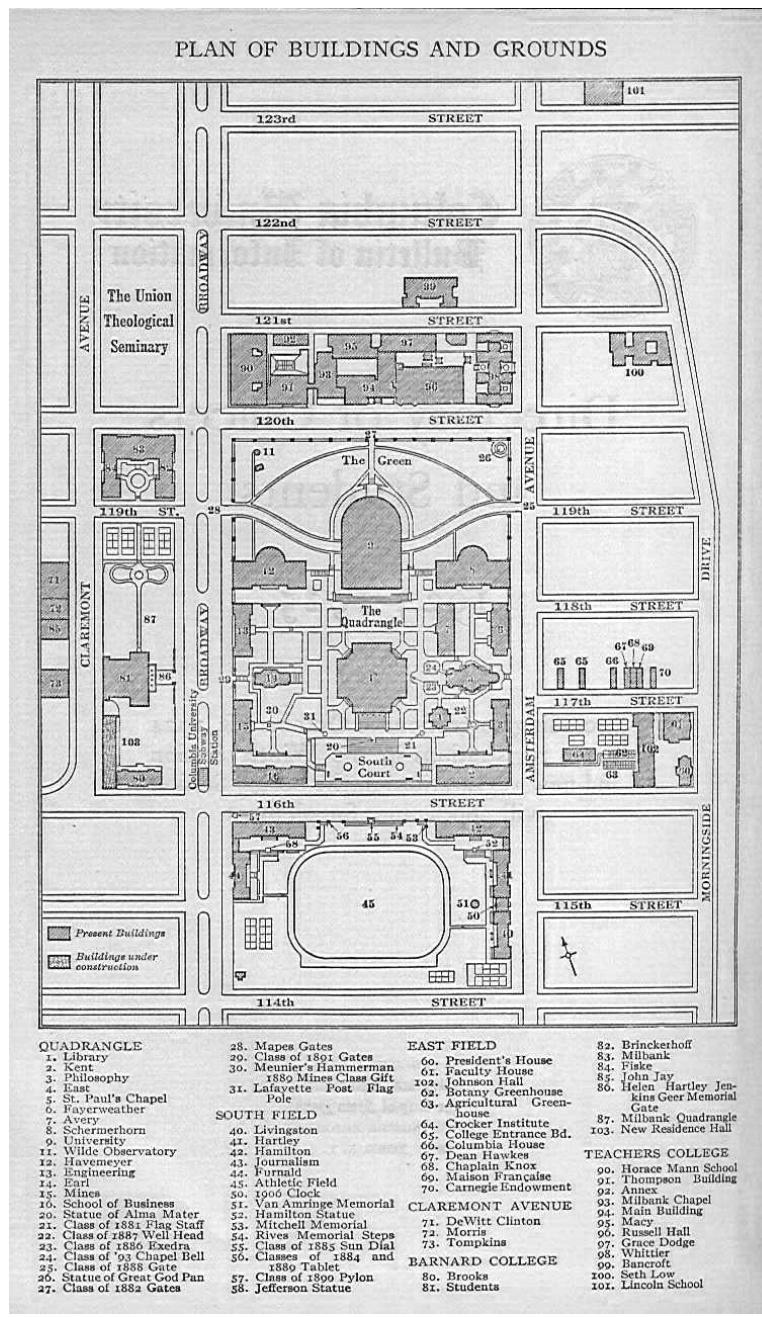
42. Ibidem, 3.

43. Ibidem, 6.

nuevo, con escala humana, que invita a la paz y el sosiego que unos estudiantes necesitan. En este edificio, rodeado de árboles, Lorca pudo aislar de la angustia que le provocaron sus paseos por NY, sus visitas a Harlem, a Coney Island, a Wall Street o a Broadway.

Para el poeta el viaje era una huida, pero también un anhelo, quería hacer lo mismo que habían hecho los intelectuales españoles desde dos generaciones antes, viajar a la gran ciudad. El viaje a la metrópoli como una manera de enriquecer su mirada. Ellos sabían que era en las grandes urbes (París, Moscú y Nueva York) donde se fraguaban las corrientes estéticas, los movimientos vanguardistas de principios de siglo XX, que tan bien conoce Lorca, estaban muy unidos a la experiencia urbana. Para estos artistas, modernidad social y artística iban estrechamente unidas. Sin embargo, el autor granadino viajó a Nueva York, no a París, como hicieron Buñuel y Dalí, o a Londres.

Obviamente, la amistad con Fernando de los Ríos fue vital. El que él se hiciera cargo de un Lorca de 31 años, pero un tanto ‘incapaz’ de solventar los asuntos más cotidianos, tranquilizaba a su familia. Pero no es menos cierto que NY era ya conocida mundialmente como la ciudad del futuro por excelencia. Él ya habría sabido de ella por las obras de maestros como Juan Ramón Jiménez o José Moreno Villa, quienes, tras su regreso de NY habían publicado obras sobre su estancia, *Diario de un poeta recién casado* y *Pruebas de Nueva York*, respectivamente. Moreno Villa escribió algún artículo que salió publicado el periódico *El Sol*, Lorca también los leería. Los viajes de ambos, y sus libros tuvieron gran impacto en los círculos artísticos. Es posible también que Lorca supiese de la novela de John dos Passos, *Manhattan Transfer*, traducida por José Robles y publicada en Cenit poco antes de su partida, y quizá la leyese durante el viaje o a su llegada. Todas estas obras presentan una visión similar de la ciudad. Es seguro también que, o bien en Granada, o bien en Madrid, vio la película *Metrópolis*, de Fritz Lang estrenada en



Plan of buildings and grounds de la Universidad de Columbia, 1925: el campus principal de la universidad ocupaba seis manzanas en Morningside Heights (Manhattan) y fue diseñado por McKim, Mead & White con la idea de crear un pueblo académico urbano. Los arquitectos fueron responsables de la urbanización así como de algunos edificios concretos, incluyendo la Biblioteca Low Memorial, el Philosophy Hall, el John Jay Hall, Avery Hall y Hamilton Hall.



Vista aérea de la Universidad de Columbia, 1920: Lorca no logró muchos avances en sus clases de inglés, consiguiendo apenas un dominio básico del idioma. Le interesó más descubrir la ciudad y socializar, asistió a numerosos espectáculos y

eventos con sus amistades del momento. Visitaba con asiduidad el Spanish Institute de la Universidad de Columbia, donde tenían lugar veladas literarias, musicales y conferencias.

2. El poeta. Lorca

1927⁴⁴. Ya en NY coincidió con dos escritores españoles, Julio Camba, quien publicaría *La ciudad automática*, conjunto de artículos en el que se recogen sus impresiones sobre su estancia en la ciudad; y León Felipe, profesor de la universidad de Columbia durante la visita de Lorca, que compondría su obra *Poemas del alma*, en la que figura su visión sobre la urbe. Lorca quiso escribir uno de esos libros de viajes sobre NY que parecen haberse puesto en boga en ese momento, y eso es PNY. La modernidad y el capitalismo americano fascina y atrae a todos estos escritores y artistas que vienen, en la mayoría de los casos, de un entorno arquitectónico muy opuesto de escala más 'chata' y estrecha, de identidad europea

44. Andrés Morales, "Metrópolis de Fritz Lang y Poeta en Nueva York de Federico García Lorca", *Revista Chilena de Literatura* núm. 53 (julio-diciembre 1998): 139.



3.

La ciudad. *Nueva York*

"Si se descuida un momento
este triste marinero, sus ojos se
irán para siembre al fondo del
agua. ¡Qué lento mar sin velas!
¡Qué mar cubierto de obscuras
rosas y peces muertos! (...)".

*Carta a Chacón y Calvo, Federico
García Lorca.*

3.1

Nueva York. Literatura, fotografía, arte y cine

“Poesía de la ciudad es aquella que se fundamenta sobre las relaciones entre un sujeto poético y un objeto formado por el espacio urbano y sus habitantes”

Dionisio Cañas, *El poeta y la ciudad. Nueva York y los escritores hispanos*

A partir de la documentación que se ha recabado, que recoge las impresiones de artistas de diversas disciplinas (principalmente de sus coetáneos literarios, pero también de cineastas o pintores de vanguardia), así como de la visión de Manhattan que ofrece Koolhaas en un libro tan esencial para conocer la historia de NY como *Delirious New York*; a lo largo de este capítulo, se pretende reconstruir la NY que Lorca recogió en su poemario.

Como señala Dionisio Cañas, el libro de viajes de Lorca responde al tipo de obra que daremos en llamar poesía urbana. En él confluyen dos campos semánticos, dos realidades: el yo del poeta y la gran ciudad, con su maquinismo, su tecnología y la vida de quienes la habitan. El ‘yo’ poético, la identidad del autor choca con lo ajeno, con la ciudad⁴⁵. En el caso de Lorca, el choque provoca en el poeta angustia, soledad, alienación, culpa y la revisión moral de la propia esencia urbana de la ciudad.

La relación entre la ciudad y la literatura se ha dado siempre, determinados elementos de la escena urbana (escala, formas, dimensiones, trazado urbano, tipología de sus habitantes, sus calles...) han inspirado a los escritores, ya sea para ambientar sus obras, ya sea como protagonistas absolutas de ellas. Cañas, señala que esta relación se consolida en la ciudad postindustrial,

^{45.} Cañas, *El poeta y la ciudad. Nueva York y los escritores hispanos*, 11.

con Baudelaire y Whitman⁴⁶, el primero centra su atención en la capital francesa en su *Le Spleen de Paris*, y el segundo en NY con su poema “Mannahatta”. Del mismo modo, Dublín es protagonista de *Ulises* de Joyce; Barcelona, de las novelas de Joan Marsé; Madrid, de las de Galdós; y Nueva York lo es de *Manhattan Transfer* de John Dos Passos o, como se podrá ver, de *PNY* de Lorca.

Hasta comienzos del siglo XX, París, Londres o Berlín eran las ciudades míticas para las artes y la arquitectura. Pero, desde que Marinetti publicó su Manifiesto en 1909, NY se convirtió en la depositaria de las estéticas de vanguardia, la metrópoli moderna, el referente literario por excelencia, la ciudad que representaba los principios del Futurismo⁴⁷. En esto mismo coinciden Mónica Muñoz y Enrique Castaño en su artículo “Amerika y Metrópolis: Erich Mendelsohn y Fritz Lang. La visión expresionista de la ciudad moderna”⁴⁸. En este artículo reflexionan sobre el debate entre las miradas antiguas, que se revelaban cada vez más estériles, y la sacudida estilística que supusieron las Vanguardias, reflejos de ‘lo nuevo’ del progreso, y que se adhirieron a la idea de la ciudad nueva. En la “Città Nuova” del Futurismo se mostraba fascinación por el maquinismo, por la adrenalina de la velocidad, y una fe ciega en el progreso, en la tecnología y en la electricidad. “Vi una calle iluminada, como si fuese de día, por neones, todos ellos agresivos, cambiando constantemente, encendiéndose y apagándose, espirales gigantes, inmensos rótulos publicitarios”. Estas son las palabras del director del largometraje futurista *Metrópolis*, Fritz Lang, anotadas en su diario tras sus paseos por la ciudad, y que Muñoz y Castaño recogen en su artículo⁴⁹. En ellas el director de cine plasmó la esencia misma de la experiencia de la metrópoli del futuro, NY.

^{46.} Cañas, *El poeta y la ciudad. Nueva York y los escritores hispanos*, 29.

^{47.} Ibidem, 35.

^{48.} Mónica Muñoz García y Enrique Castaño Perea, “Amerika y Metrópolis: Erich Mendelsohn y Fritz Lang. La visión expresionista de la ciudad moderna”, *Revista Europea de Investigación en Arquitectura* 21 (julio-diciembre 2022): 133.

^{49.} Ibidem, 137.



Portada de la colección *Manifesti del Futurismo*, 1914: los propósitos del Manifiesto Futurista dieron lugar a la exaltación de ciertas características en la ciudad moderna, como la agresividad, el despilfarro, la velocidad o la virilización de la sociedad, que influyeron en la transformación del espacio público en el símbolo del progreso, la velocidad como eje de una nueva era y la uniformidad como seguro de productividad.



Poster de la película *Metropolis*, 1927: en su largometraje, Fritz Lang presenta la visión de un futuro urbano caótico para el año 2026. En este escenario, la ciudad se encuentra dividida en diferentes estratos sociales claramente diferenciados, cada uno representado por un lenguaje arquitectónico específico.

NY, como presenta Koolhaas⁵⁰, "es la piedra Rosetta del siglo XX", un palimpsesto de "arquitecturas fantasma" que se alimenta de una retícula uniforme dibujada a principios del siglo XIX, que se consolida a lo largo del XX y que hoy día mantiene su validez⁵¹. Irene Pérez, en su propuesta de tesis, define la ciudad como un "laboratorio de experimentación urbana y arquitectónica sin precedentes, que trabaja en el límite entre escalas, disciplinas y programas"⁵². En NY, volviendo a las palabras del arquitecto holandés, especialmente en Manhattan, arquitectos y "spectadores" entraron en "éxtasis ante la arquitectura" de la hiperdensidad, no se puede hablar de esta ciudad sin hacer mención a la "cultura de la congestión".

La especulación del suelo, las nuevas tecnologías (las estructuras metálicas, los nuevos materiales o el ascensor seguro) y las lecciones aprendidas en Coney Island⁵³ llevaron a la aglomeración de edificios en el extremo de la isla y al nacimiento de los rascacielos. Estos surgieron como un conjunto descontrolado e impulsivo de alturas, estilos y volúmenes, que oscurecían las calles. Mendelsohn

50. Rem Koolhaas, *Delirio en Nueva York* (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2004), 9-11.

51. Como apunta Koolhaas, en 1811 se propone un modelo regulador para la ocupación de Manhattan. Una retícula de 12 avenidas dirección norte-sur y 155 calles en dirección este-oeste, un total 2028 manzanas que abarcan todo el territorio y todas las actividades de la isla. Es una trama dura, pero muy práctica y adaptable, que permite el desarrollo sin límite de la ciudad condensando vida urbana e intensidad, e impulsa la ideación de nuevas tipologías como el rascacielos o los grandes almacenes. "La retícula es, sobre todo, una especulación conceptual". Ibidem, 18-20.

52. Irene Pérez, "Nueva York. Laboratorio de metropolización de la arquitectura" (Tesis de licenciatura, Departamento de Historia y Teoría Arquitectónica, Universidad Politécnica de Madrid, 2013), 3-4.

53. El barrio peninsular de Coney Island es entendido por algunos estudiosos, como Koolhaas, como el semillero de los temas arquitectónicos que emergen en Manhattan. En ella se ponen a prueba las teorías e instrumentos que luego la moldean: la desconexión con la naturaleza, el artificio de la electricidad, la creación de paraísos compactos como *Steepchase*, los modelos de la "aguja" y el "globo" o la aparición de bosques de "torres". El autor de *Delirio en Nueva York* se refiere a ella como un "Manhattan embrionario". Koolhaas, *Delirio en Nueva York*, 21-79.

se refiere a ellas como “calles cañón”⁵⁴. Los rascacielos dieron lugar a un paisaje urbano que rompía con la escala humana y que provocaban problemas de ventilación e iluminación en los edificios de las manzanas colindantes. Las protestas de la población ante las sombras que proyectaban edificios como el Equitable fueron la causa de su regulación mediante la *Zoning Resolution o Ley de Zonificación de 1916*⁵⁵. Hugh Ferriss, con motivo de esta nueva normativa, realizó sus conocidos estudios para ilustrar el nuevo ‘estilo escalonado’, dibujos que recogió posteriormente en el libro *La Metrópolis del Mañana*⁵⁶.

Así pues, a partir de esta fecha se decidió el diseño definitivo de Manhattan, una cuadrícula de 2028 manzanas que se dividía en fragmentos y que se multiplicaba en altura. La extrusión de estos edificios –solución planteada para la problemática de la densificación y la congestión en la ciudad de principios de siglo XX– en vez de poner fin a ambos problemas, llevó a lo que Rem Koolhaas y otros autores denominan como *Manhattanismo*⁵⁷.

Henry James, el novelista británico-estadounidense, se refiere a NY como una “ciudad provisional”⁵⁸, no porque se viese afectada por frecuentes períodos de ocupación, sino por la cantidad

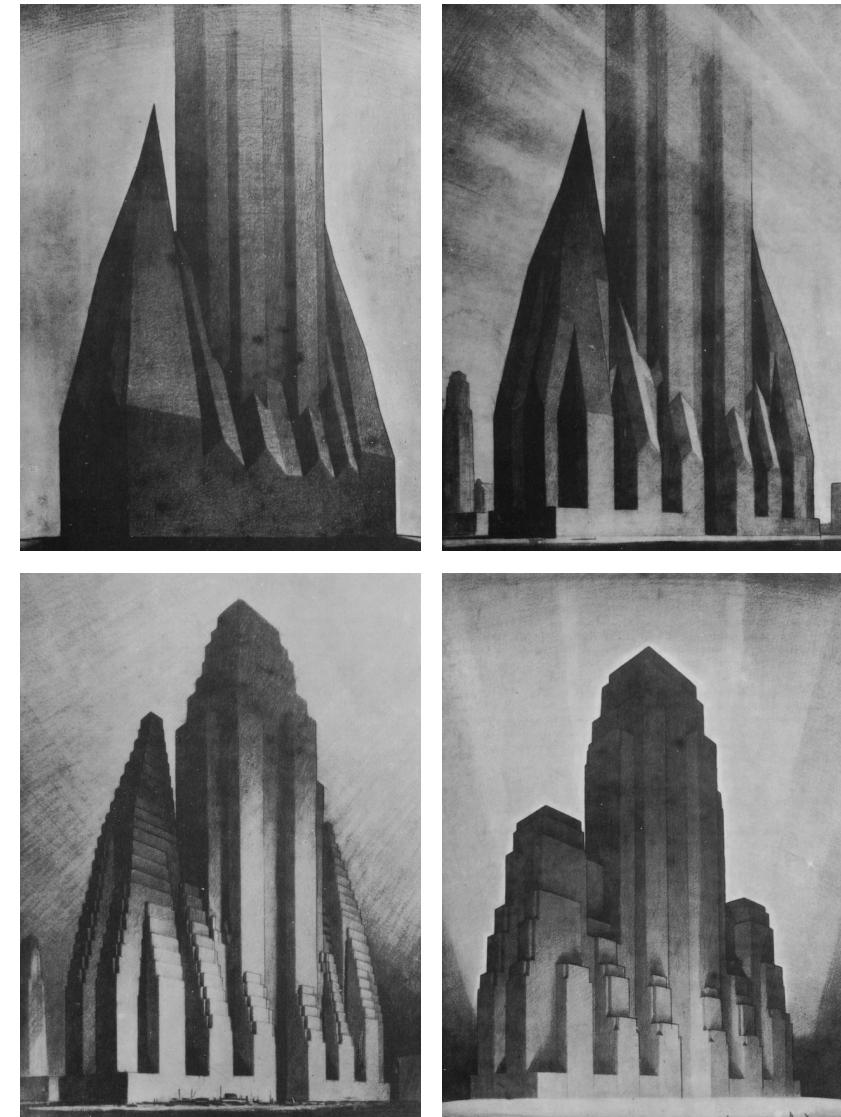
^{54.} Muñoz y Castaño, “Amerika y Metrópolis: Erich Mendelsohn y Fritz Lang. La visión expresionista de la ciudad moderna”, *Revista Europea de Investigación en Arquitectura* 21: 139.

^{55.} Con esta nueva ley se limita la altura ‘pura’ de los rascacielos. Se establece que debe iniciarse un retranqueo perimetral del edificio en función de la anchura de las calles que lo rodean de modo que se garantice el soleamiento de las mismas. Así mismo se establece que una parte del mismo edificio, a la que la norma se refiere como “torre”, y que corresponde a un máximo del 25% del solar, puede elevarse sin límite alguno. Irene Pérez, “Nueva York. Laboratorio de metropolización de la arquitectura”, 7.

^{56.} Hugh Ferriss, *La Metrópolis del Mañana* (Nueva York: Ives Washburn, 1929).

^{57.} Irene Pérez, “Nueva York. Laboratorio de metropolización de la arquitectura”, 8.

^{58.} Henry James, *The New York Stories of Henry James* (Nueva York: Nordica, 2005), 257.



Variaciones de Ferriss sobre la Ley de Zonificación, 1916: en cuatro fases: 1, “máximo volumen”; 2, “primer paso del arquitecto”; 3, “se tallan las formas”; y 4, “volumen que queda finalmente”. *Delirio en Nueva York*, Rem Koolhaas.

de cambios que tenían lugar en ella, sin importar su relevancia patrimonial o su consolidación en la trama. Todo era y es objeto de cambio de un día para otro. Alois Schumpeter, economista que vivió en Manhattan durante una de sus épocas más oscuras, la describe como un proceso de “destrucción creativa”⁵⁹. Y no es coincidencia que Koolhaas titulase su libro-manifiesto sobre la urbe “Delirious New York”, literalmente traducida al español como “Nueva York Delirante”. El autor parece considerarla como una ciudad que sufre y/o provoca “confusión mental caracterizada por alucinaciones, reiteración de pensamientos absurdos e incoherencia”, significado de “delirante” en la RAE.

A esta “Ciudad Nueva”, a la ciudad del progreso y del futuro, se vieron atraídos como un imán los intelectuales del momento, por su vitalidad, por su modernidad y por su vida acelerada. A ella viajaron, como ya se ha señalado, no pocos de nuestros escritores y sobre ella escribirán diarios o libros de viajes. Juan Ramón Jiménez la visitó en 1916, y en 1917 publicó su *Diario de un poeta recién casado*; José Moreno Villa recogió su experiencia neoyorquina en *Pruebas de Nueva York* de 1927 y *Jacinta la pelirroja* de 1919; Lorca escribió dos obras a partir de su estancia, *PNY y Tierra y Luna*⁶⁰; Julio Camba, quien coincidió con Lorca en la ciudad y compartiría no pocas de las vivencias, publicó en 1932 *La ciudad automática*; John dos Passos escribió *Manhattan Transfer* en 1925; y León Felipe compuso alguno de los poemas que recogió en *Versos y oraciones del caminante* en 1929. Así mismo, se inspiraron en ella José Martí, Rafael Alberti, Salinas, Guillén, entre otros. En estos mismos años también la visitaron otros intelectuales: arquitectos renombrados, como Mendelso-

hn o Le Corbusier, cineastas, como Buñuel o Fritz Lang, o pintores, como Maruja Mallo o Dalí.

Ciertamente, no todos ellos presentaron la misma visión de NY. Juan Ramón nos muestra una mirada más lírica; Moreno Villa, es ‘positivo’ en su análisis; Julio Camba, la describe con cierta objetividad; en tanto que las miradas de Lorca o la de John dos Passos, León Felipe, Mendelsohn o Fritz Lang nos la presentan en toda su crudeza. Estas miradas no sólo dependen de las circunstancias vitales de quien observaba, sino también de su forma de mirar hacia fuera en sus ‘paseos’, y hacia su interior, esto es, de sus vivencias personales. Todos ellos, y Lorca no es una excepción, recorrieron sus avenidas, como *flâneurs*, observaron sus rascacielos, se dejaron ‘poseer’ por la vida de sus gentes y, a posteriori, en sus apartamentos crearon una imagen de la urbe, en la que confluyan las dos ciudades, la real, por la que ellos transitaban, y la imaginada, la recreada en sus recuerdos y sus imágenes oníricas.

Dionisio Cañas señala que, ante la nueva ciudad cosmopolita e industrial, los intelectuales mostraban las dos actitudes, la de quienes la admiraban incondicionalmente, o la de quienes la repudiaban⁶¹. En lo relativo a NY, a los primeros pertenecen Walt Whitman, Buñuel o Dalí, éstos no la veían como una ciudad deshumanizada, sino como una ciudad que, con sus rascacielos, sus ascensores, sus coches, su bullicio, sus letreros luminosos, era un organismo vivo que representaba la libertad del ser humano. “Yo adoraba América antes de conocerla. Todo me gustaba: las costumbres, las películas, los rascacielos y hasta los uniformes de los policías. Pasé cinco días en Nueva York (...) totalmente deslumbrado. (...)"⁶², dice Buñuel. Visión parecida muestra Dalí en sus palabras: “La poesía de Nueva York es la de un gigantesco órgano multitubular de marfil rojo, no

59. Alois Schumpeter, *Capitalism, Socialism and Democracy* (Londres: Harper & Brother Publishers, 1942), 76.

60. La crítica, como expondremos más adelante, no se pone de acuerdo a la hora de considerarlas como dos obras independientes, incluyendo en la primera poemas que Lorca consideró que formaban parte de la segunda. Su muerte en plena guerra impidió que llegara a “definir” ambas.

61. Cañas, *El poeta y la ciudad. Nueva York y los escritores hispanos*, 32.

62. Luis Buñuel, *Mi último suspiro* (Barcelona: Plaza y Janés, 1993), 52.

rasca el cielo, resuena en él, y resuena en él con los compases de la sístole y diástole de los cánticos viscerales de la biología elemental”⁶³.

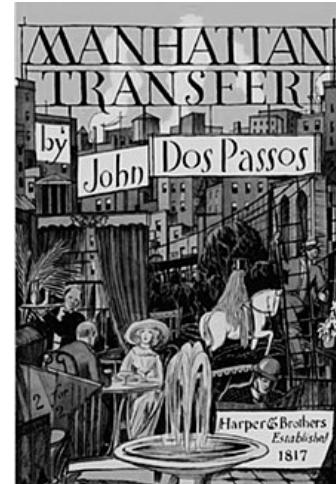
Entre los segundos están Mendelsohn, Fritz Lang, John Dos Passos, León Felipe, Julio Camba, Juan Ramón Jiménez, José Moreno Villa o el propio Lorca. Todos ellos la veían como una Babilonia, una Sodoma, como el símbolo del capitalismo⁶⁴. Sus rascacielos, sus paisajes urbanos, su tráfico, la masificación de sus calles aprisionaban y esclavizaban al hombre; la percibían como una ciudad deshumanizada. Lorca dice de ella “(...) los dos elementos que el viajero capta en la gran ciudad son arquitectura extrahumana y ritmo furioso. Geometría y angustia. En una primera ojeada el ritmo puede parecer alegría, pero cuando se observa el mecanismo de la vida social y la esclavitud dolorosa de hombre y máquina juntos, se comprende aquella típica angustia vacía que hace perdonable, por evasión, hasta el crimen y el bandajaje”⁶⁵.

NY les impactó, les provocó rechazo al tiempo que les maravilló. Pero, aquello que les impresionó, lo que percibieron en sus calles llenas de gente, de tráfico, de tablones de anuncios, de ruido, la percepción que tuvieron de la arquitectura, la diversidad de masas o la explotación de los más pobres; son solo algunos de los ‘matics’ que se destilan de las palabras que se han recogido en sus obras. Con todas ellas, junto con los fotogramas de *Metrópolis*, las fotos tomadas por Mendelsohn, fotos de NY de esos años y los dibujos de Hugh Ferriss se pretende crear un *collage* que

3. La ciudad. Nueva York



Portada de *La ciudad automática*, 1929: el autor narra los que considera las virtudes y defectos de la Gran Manzana tras la caída de la economía.



Portada de *Manhattan Transfer*, 1925: John Dos Passos retrata desde la gran ciudad la América de la postguerra de la Primera Guerra Mundial.

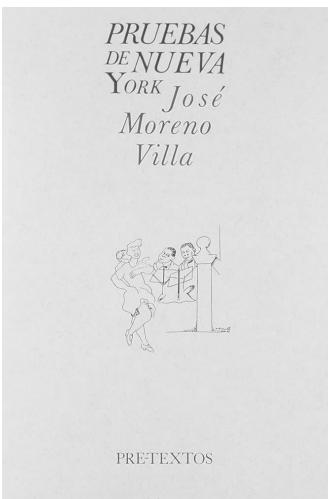


Fotograma de *Metropolis*, 1927: Para su película, Lang se inspiró en las visiones que tuvo de Nueva York de noche, con sus rascacielos y calles iluminadas.

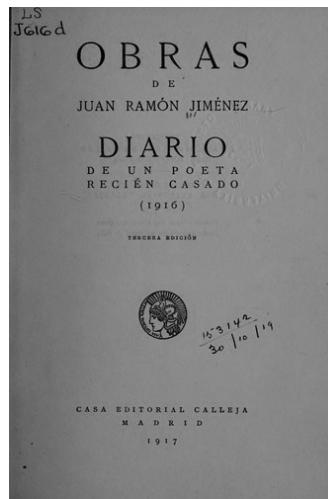
63. Salvador Dalí, *Vida secreta de Salvador Dalí* (Barcelona: DASA Editions), 360.

64. Del Pino, “De la Residencia de Estudiantes a Nueva York: A modo de prólogo”, 35.

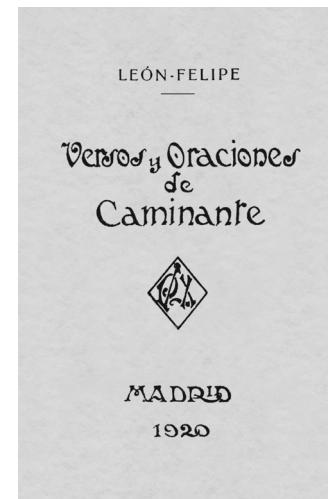
65. Maurer y Anderson, *Federico García Lorca en Nueva York y la Habana: Cartas y recuerdos*, 135.



Portada de *Pruebas de Nueva York*, 1927: en su obra, José Moreno Villa, habla sobre una mujer y un apasionado romance que se produce en la ciudad a finales de los años 20.



Portada de *Diario de un poeta recién casado*, 1917: Ramón Jiménez redacta un diario de sus viajes por los Estados Unidos en el que mezcla lirica y prosa.



Portada de *Versos y Oraciones de Caminante*, 1920: fue el primer poemario de León Felipe fruto de sus peregrinajes por Guinea Ecuatorial, Estados Unidos y México.



"New York, Central Station", 1929: "The information center of New York's Grand Central Station is entirely in metal and glass. The great steel window of the hall is already gothicly distorted. The walls are entirely falsified with borrowed decoration." *Rusia-Europa-América: Una sección arquitectónica*, Erich Mendelsohn.

permite mostrar esa imagen crítica de NY⁶⁶. En ellas se observa una ciudad que, en su ciego progreso tecnológico, en su crecimiento caótico se vio desbordada, convirtiéndose en un 'inferno' que atraía al visitante, pero que provocaba en él, 'angustia y delirio'.

A la hora de seleccionar y ordenar los materiales que van a conformar el *collage* (las palabras de los escritores, los fotogramas, las fotografías y los dibujos), se han seguido tres temáticas: la impresión y crítica de la ciudad (sus olores, ruidos, gentes...); la crítica social; y, por supuesto, el impacto que provocó en ellos su arquitectura y su urbanismo (calles, tráfico, carteles luminosos, luces de los edificios...).

66. A la hora de analizar la imagen que los intelectuales tienen de NY se ha limitado la búsqueda a los escritores españoles coetáneos de Lorca, que, o fueron compañeros de generación, o sus maestros (Dalí, Buñuel, León Felipe, Juan Ramón Jiménez, José Moreno Villa...). Se han añadido las miradas de John Dos Passos, ya que, como hemos señalado, su novela se publicó justo antes de su llegada, y es muy posible que la leyese. En cuanto a el director de *Metrópolis*, el poeta también vería la película e influiría, inevitablemente en él a la hora de crear sus imágenes surrealistas para plasmar la angustia que NY le provocaba. Así mismo, se ha añadido el análisis que Mendelsohn hace en su obra *Rusia-Europa-América: An architectural Cross Section*, en la que recoge fotografías de la NY de finales de los 20. Tanto Fritz Lang como Mendelsohn coincidieron en el mismo barco cuando hicieron su viaje a la ciudad del futuro, y ambos muestran una misma perspectiva, el uno con sus fotografías, y el otro en su película. Así mismo he estimado interesante añadir alguno de los dibujos que Hugh Ferriss hizo en su análisis para implantar la *Ley de Zonificación*. Las obras de todos estos intelectuales son una clara muestra del impacto negativo que NY provocaba en quienes vivían en ella o quienes la visitaban.



Fritz Lang

"(...) when you look closely and sit there as I do for a while and just wait, all sorts of creatures show themselves, with little heads popping out of the sand. It is a metropolis".

E. Mendelsohn

"The longing for culture on the part of the new wealth, shakes all the styles of European Art History in one pot. Romanticism becomes the mask of building and land speculation".

J. R. Jimenez

"Es como si en un trust de malos olores todos estos pobres que aquí viven –chinos, irlandeses, judíos, negros– juntasen en su sueño miserable sus pesadillas de hambre, harapo y desprecio".

J.M Villa

"Todas las casas tienen escaleras de escape, para burlar el fuego".

J. Camba, *La ciudad automática*

"Es una civilización de masas y no de individuos. Es una civilización de grandes estructuras arquitectónicas. Es una civilización de insectos".

J. Dos Passos

"Luz roja. Campana. Cuatro filas de automóviles en el paso a nivel (...) llenos de trajes de baño mojados, cuellos tostados por el sol, bocas pringosas de sodas y salchichas (...). Luz verde. Los motores aceleran, (...) Los coches fluyen en larga cinta por el espectral camino de cemento".

León Felipe, *Versos y oraciones de caminante*

"¡Nueva York!
piedra, cemento y hierro
en tempestad.
(...)
donde se acaban las torres
y los puentes".

Hugh Ferris

"The character of the architl forms and spaces which all people habitually encounter are powerful agencies in determining the nature of their thoughts".

Si se analiza el formato que muestran las obras utilizadas (un diario, una recopilación de artículos, poemas, novela fragmentada, fotografías, fotogramas sin apenas diálogo, dibujos) todas ellas hacen uso, en cierta medida, de la técnica del *collage*, herramienta habitual en las vanguardias históricas. Tal vez ello responda al propio carácter de la ciudad de NY, una ciudad *collage*, esto es, una urbe formada por fragmentos aislados, edificios con identidad propia, que juntos van conformando una imagen completa.

A pesar de que todos fueron deslumbrados por la ‘gran ciudad del futuro’, la visión que se destila de NY es de rechazo a esta vida moderna, de miedo, inquietud, angustia y desorientación.

Hay que tener en cuenta que, salvo John dos Passos, el resto procedían de ‘la vieja Europa’, donde las ciudades no mostraban esta evolución arquitectónica. Las máquinas y la modernidad todavía no se habían adueñado de ellas. En el caso de los escritores españoles, ha de destacarse que procedían de entornos principalmente rurales, como el propio Lorca. Estaban acostumbrados a una arquitectura de una escala ‘más humana’. A ello hay que añadir que en NY fueron testigos de una ciudad que está al servicio de la especulación, una ciudad en la que, a pesar de su modernidad, existía la explotación y la segregación racial.

Juan Ramón Jiménez viajó a NY para contraer matrimonio con Zenobia Camprubí. De sus palabras se puede entender que sus edificios le parecieron pretenciosos, los consideró enjambres próximos al infierno. El vertiginoso y caótico ritmo de vida con el que se encontró, las grandes distancias que solo era posible recorrer en coche, los anuncios luminosos, la desigualdad racial y social impactaron en él y le provocaron rechazo. Tanto es así que, este nuevo entorno arquitectónico y urbanístico, le llevó a desarrollar una nueva estética que le permitiese plasmar las sensaciones que sentía ante esta nueva realidad y la crítica social que le provocaba.



Tráfico en la Quinta Avenida, 1920: “Nueva York (...) es una ciudad delirante, una ciudad exasperada y frenética. Paseando por las calles uno va poco a poco saturándose de electricidad (...). *La ciudad automática*, Julio Camba.



Hombre saludando desde la estructura del Empire State, 1930: “(...) las distancias y el tiempo. Este resulta siempre pequeño, insuficiente, porque aquéllas son grandes. ¿Cómo resolver este conflicto? El tiempo es irreductible; el espacio también; pero cabe ganar tiempo en el espacio; para eso está la mecánica.” *Pruebas de Nueva York*, José Moreno Villa.

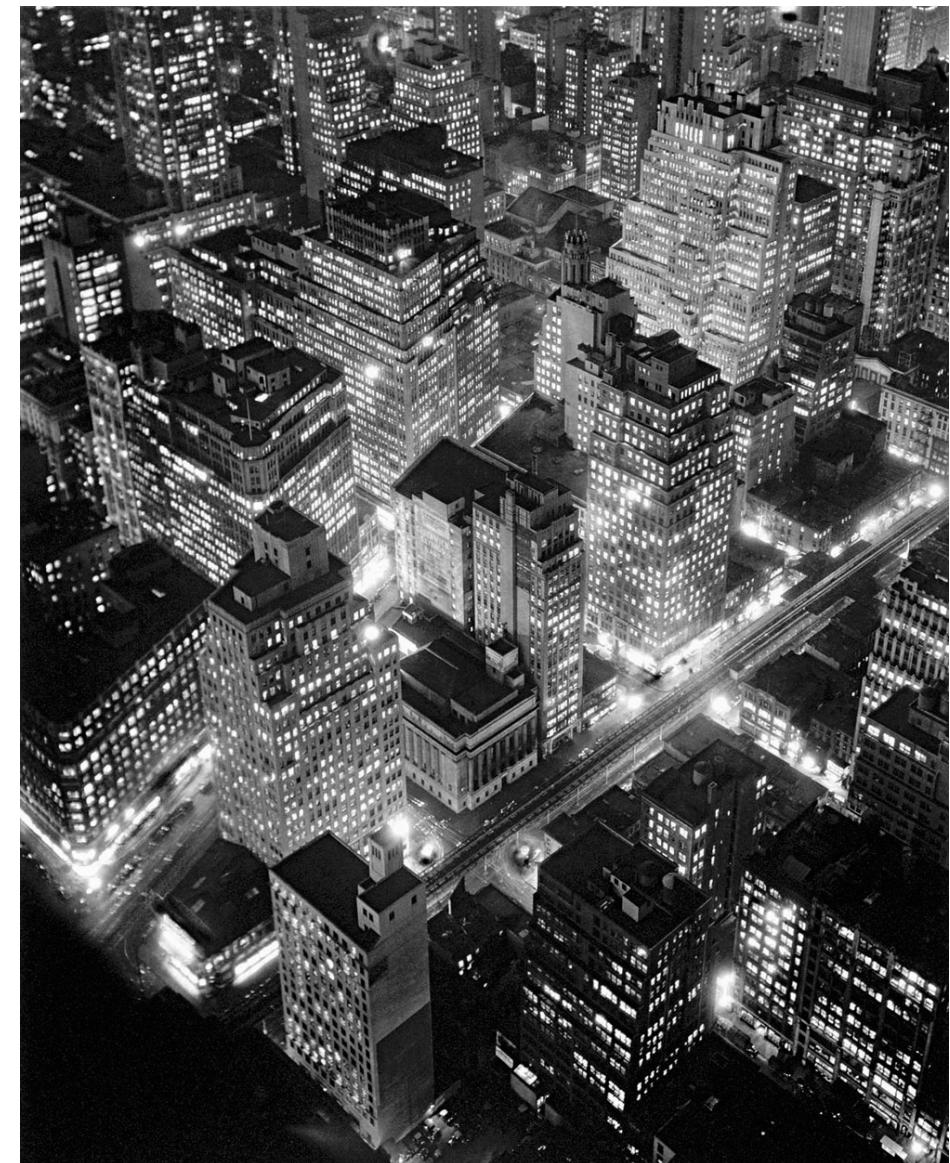
Julio Camba, periodista español con el que coincidió Lorca durante su estancia, como puede verse, sostenía que los rascacielos no respondían a la necesidad de terreno o a la densificación, sino que eran inventos 'arquitectónicos' fruto del desarrollo de las tecnologías del hormigón armado, el acero o los ascensores. Esta es también, en parte, la tesis de Koolhaas. La densificación y los rascacielos son fruto de meros intereses espurios. Los artículos de Camba sobre NY destilan ironía y desencanto. Él viajó a la gran metrópoli en busca del símbolo del progreso, pero encontró el capitalismo y la alienación.

La impresión de la gran urbe que recibe León Felipe es también ambivalente. Sintió ante ella fascinación, pero sobre todo desesperación y rechazo. NY hirió de muerte su sensibilidad. En su poema "Elegía", dedicado a la muerte de un capitán mercante, Huertos Marqués, fallecido en altamar, y que es enterrado en NY, lejos de su tierra, habla sobre la ciudad con agonía.

La imagen que la novela de John dos Passos transmite de NY es ambigua: el innegable atractivo de sus edificios, sus atardeceres y su actividad incessante contrastaba para él con la crueldad con que devoraba a sus hijos. Todos los personajes, incluso los que consiguen ascender en la escala social, viven vidas difíciles, insatisfactorias, vacías. En la obra muestra una aguda conciencia social y política, se preocupa particularmente por el destino de los que no forman parte del sueño americano; de los que no encuentran su oportunidad en 'la tierra de las oportunidades'.

Erich Mendelsohn y Fritz Lang coincidieron en el transatlántico *S.S Deutschland*⁶⁷. Ambos viajaban con la intención de conocer la ciudad más vanguardista, NY. En ella, como ya se ha establecido, se inspiró Fritz Lang para crear su largometraje *Metrópolis*.

⁶⁷. Muñoz y Castaño, "Amerika y Metrópolis: Erich Mendelsohn y Fritz Lang. La visión expresionista de la ciudad moderna", *Revista Europea de Investigación en Arquitectura* 21; 141.



Vista aérea de Nueva York de noche, 1936: "Nueva York (...) tan apretado entre sus dos grandes ríos, con sus enormes estructuras arquitectónicas y con la orgía de sus iluminaciones, es la ciudad más plástica del mundo (...)" *La ciudad automática*, Julio Camba.

El filme se desarrolla en el año 2026, en una ciudad-estado de enormes proporciones llamada Metrópolis, fundamentalmente inspirada en NY. Su sociedad se divide en dos grupos antagónicos y complementarios: una élite de propietarios y pensadores que residen en la superficie y que observan el mundo desde los grandes rascacielos; y una casta de trabajadores, que viven bajo la ciudad y que trabajan sin cesar para mantener el modo de vida de los de la superficie. Pretendía sacar a la luz la alienación, la masificación, la mecanización y la deshumanización de la ciudad moderna. La esclavitud en Metrópolis/NY proviene de dos fuentes, del trabajo explotador y de la mecanización. Es un mundo de ricos y pobres, de dominadores y dominados, de banqueros y burgueses ociosos y obreros explotados. En *Metrópolis* se aprecia cómo la arquitectura se convierte en coprotagonista, es la que marca/dicta las diferencias sociales. La ciudad luminosa y vanguardista superior, la de los rascacielos, oculta y explota la inferior, sórdida y distópica, de edificios indiferenciados, auténticas 'colmenas' de obreros.

En cuanto a Mendelsohn, tras su visita a Estados Unidos, publicó su obra *Amerika, libro de un arquitecto*, en la que pretendía mostrar sus impresiones de la gran ciudad a partir de las fotos que hizo en su visita y las reflexiones que le provocó su arquitectura. En la obra recoge imágenes de los rascacielos, de los anuncios y su efecto en la escena nocturna, del ritmo y la velocidad de sus calles. Reflexiona sobre la modernidad de los nuevos materiales y las posibilidades que proporciona la tecnología, y sobre todo queda deslumbrado por la escala de sus edificios, tan diferente a la europea⁶⁸.

Los dibujos que Hugh Ferriss realizó de NY y que recogió en *The Metropolis of Tomorrow*, publicada en 1929, muestran, mediante

68. Muñoz y Castaño, "Amerika y Metrópolis: Erich Mendelsohn y Fritz Lang. La visión expresionista de la ciudad moderna", *Revista Europea de Investigación en Arquitectura* 21: 139.

una dramática iluminación la monumentalidad de NY. Rafael Díez⁶⁹ señala que con ellos Ferriss pretendía realizar una necesaria y sana crítica a la arquitectura descontrolada del momento. Son una clara muestra del infierno urbanístico de una ciudad que crecía caóticamente; una ciudad desbordada por el tráfico, por el ruido, por las luces de sus anuncios, por la masa de sus gentes; una ciudad que aplastaba al transeúnte. David Rivera señala que la mirada de Ferriss se dirigía "hacia el crecimiento de la ciudad moderna, al mundo de las máquinas, la economía concentrada y la vibrante congestión urbana. (...) Ferriss había alertado acerca del peligro del capitalismo ciego que hacía crecer las montañas-rascacielos y amenazaba con avasallar al hombre"⁷⁰.

Salvo los dibujos de Ferriss y las fotos de Mendelsohn, el resto son obras, que como ya ha quedado dicho, Lorca conoció y que forzosamente influyeron en su mirada. Sus paseos por la urbe estarían guiados por estas imágenes. Como Carmen Díez Medina señala en su artículo, "Cartografías íntimas. Escribir, filmar, interpretar la ciudad", cuando se visita una ciudad sobre la que se ha leído o visto películas, como es el caso de Lorca; cuando, como *flâneurs*, se pasea por sus calles con calma y sosiego, es inevitable que las imágenes recibidas en esas lecturas se superpongan a las recibidas en estos paseos. Podría decirse que juntas forman un panorama de "experiencias, impresiones y memorias"⁷¹.

69. Rafael Díez, "NY-1920: Hugh Ferriss y la utopía vertical", *DPA: Documents de Projectes d'Arquitectura*, núm. 21 (septiembre 2005): 20-25.

70. David Rivera Gámez, "La metrópolis sublime de Hugh Ferriss. Actualidad de un modelo visionario", *Teatro Marítimo*, núm. 2 (marzo 2012): 212-233.

71. Carmen Díez Medina, "Cartografías íntimas. Escribir, filmar, interpretar la ciudad", *Urban Workshops*, núm. 7 (diciembre 2017): 46-61.



Fotograma de *Metropolis*, 1927:

"Blanco sucio y negro sucio.
Arriba (...) el interminable
intestino retorcido del humo de
los trenes sin tregua (...). Abajo,
la nieve en todo, dejando fuera
piedras y casas negras. (...) el
humo y la nieve lo ennegrecen
todo por igual." *Diario de un
Poeta Recién Casado*, Juan
Ramón Jiménez.

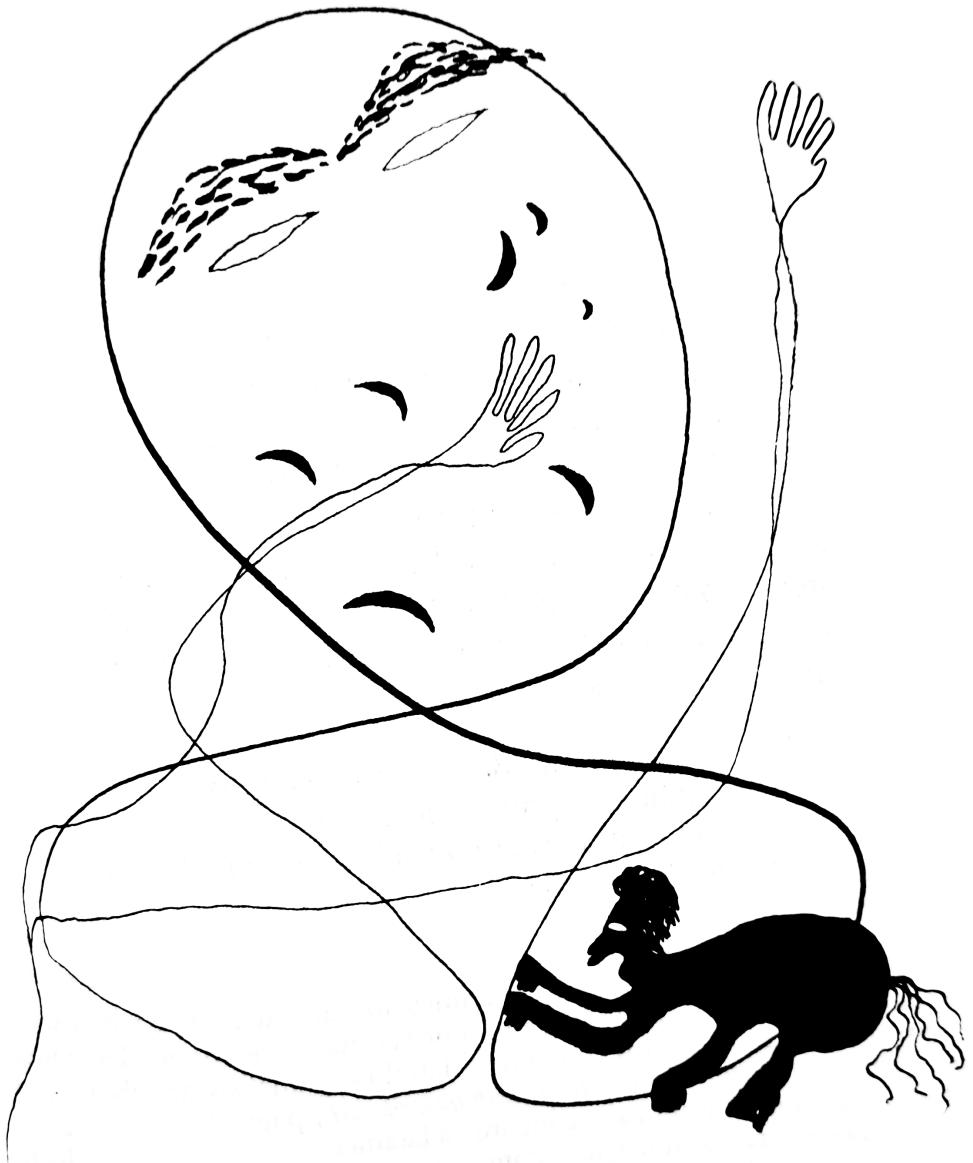


"A First Impression of the
contemporary city", 1929:
"Luces de ventanas, anuncios...
El crepúsculo redondea
suavemente los duros ángulos
de las calles. La oscuridad pesa
sobre la humeante ciudad de
asfalto, funde los marcos de
las ventanas, los anuncios,
las chimeneas, los depósitos
de agua, los ventiladores".
Manhattan Transfer, Julio
Camba.



"New York, Times Building",
1929: "... Y van a tomar los
dos un cuartito de un metro
cuadrado –que aquí llaman
oficina– sin escalera, con
ascensor, entre el purgatorio y
el infierno". *Diario de un Poeta
Recién Casado*, Juan Ramón
Jiménez.





4.

Lorca.

*Un flâneur en
Nueva York*

El óvalo lorquiano se protege
con sus delgadas manos alzadas
de las garras de la bestia negra.

4.1

Caminar como práctica estética

“(...) el andar ha producido arquitectura y paisaje, (...) esta práctica, casi olvidada por completo por los propios arquitectos, se ha visto reactivada por los poetas, los filósofos y los artistas, capaces de ver aquello que no existe y hacer que surja algo de ello.”

Francesco Careri, *Walkscapes. El andar como práctica estética*

Los artistas e intelectuales de los que se ha servido el capítulo anterior han basado sus obras en una actividad aparentemente anodina, el caminar. Francesco Careri en su trabajo, *Walkscapes. El andar como práctica estética*⁷² plantea una reflexión muy interesante sobre el ‘caminar’, según él se trata de la primera práctica estética del hombre. Esta actividad tan esencial del ser humano es la que le permite construir el paisaje que le rodea. Una acción tan sencilla como atravesar el espacio para buscar alimentos, es decir, pasar del sedentarismo al nomadismo fue lo que le dio la posibilidad de habitar el mundo. Este recorrido fue su primera acción estética mediante la cual transformó el caos en el orden que permitió el desarrollo del arte y la arquitectura. En su análisis, Careri reflexiona acerca de las implicaciones del caminar en la producción artística desde los primeros hombres nómadas hasta el siglo XX.

Tanto Carreri como René Araya Alarcón señalan a Baudelaire como el primer escritor que utilizó el caminar dentro de la urbe como base esencial de su creación artística. En *Las Flores del mal*, el protagonista de “Cuadros parisinos” es un *flâneur* que camina indolente por la París renovada. Araya Alarcón atribuye

^{72.} Francesco Careri, *Walkscapes. El andar como práctica estética* (Barcelona: Editorial Gustavo Gili SL, 2002).

4. Lorca. Un *flâneur* en Nueva York

específicamente a Lorca la cualidad de *flâneur*⁷³. Señala que este paseo ocioso fuera retomado por los movimientos vanguardistas; así, los futuristas, con su pasión por la modernidad y por la velocidad, recorrieron “la ciudad atravesada de flujos de energía y por torbellinos de masas humanas (...) una ciudad que se ponía en marcha con los automóviles a toda velocidad, con las luces, los ruidos, la metamorfosis constante del espacio”⁷⁴. Por su parte, los dadaístas fueron quienes utilizaron el caminar como elemento esencial de sus creaciones. Dada, fue quien, el 14 de abril de 1921, en París, a las tres de la tarde y bajo un diluvio torrencial, convocó una cita para pasear-caminar por los lugares ‘más banales’ de la ciudad. Esta operación estética perfectamente consciente, en la que está implícita la ociosidad, el perder el tiempo deleitándose con un vagabundeo placentero, es la esencia del *flâneur*. Finalmente, fueron los surrealistas, con André Bretón a la cabeza, quienes propusieron el caminar como elemento esencial de su escritura automática⁷⁵. Sus recorridos erráticos quedaban impresos en el mapa mental de los artistas al interactuar con el paisaje. Este trayecto provoca en el poeta “aprehensión” con su doble sentido: “sentir miedo” y “aprehender”⁷⁶. Ello les permitía evocar los otros mundos en los que “la realidad y la pesadilla convivían juntas”. El caminar les facilitaba su curiosidad por indagar y descubrir las “zonas inconscientes de la ciudad”, que solo podían expresarse, contarse por medio de la estética surrealista.

^{73.} René Araya Alarcón, “Configuración del *flâneur* en Poeta en Nueva York de Federico García Lorca”, *Alpha. Revista de Artes, Letras y Filosofía*, núm. 34 (julio 2012): 25-42.

^{74.} Careri, *Walkscapes. El andar como práctica estética*, 70.

^{75.} Araya Alarcón, “Configuración del *flâneur* en Poeta en Nueva York de Federico García Lorca”, 27.

^{76.} Careri, *Walkscapes. El andar como práctica estética*, 78.

4.2

El flâneur

“La palabra *flâneur* alude a una figura del contexto cotidiano, en la medida en que se trata de un sujeto que pasea, pero que pasea por un espacio delimitado y específico que es la calle.”

Araya Alarcón, “Configuración del *flâneur* en *Poeta en Nueva York* de Federico García Lorca”

Como ya ha quedado señalado, el concepto del *flâneur* aparece vinculado a la obra de Baudelaire. Araya señala que fue Walter Benjamin, en su estudio de la obra del poeta francés quien “delimita y elabora el concepto”⁷⁷. En su trabajo se señalan los ‘requerimientos’ que debe ‘cumplir’ un *flâneur*: se trata de una figura urbana que camina indolentemente por la ciudad, por sus calles atestadas de gente, con las que comparte espacio, pero no intereses ni raíces. La masa humana es la que le proporciona el anonimato, el aislamiento que le permite observar con una postura crítica, y es esta mirada la que le separa de ella. Ante la masa siente una paradoja, por un lado, le agobia y la desprecia, pero al mismo tiempo la estudia y analiza. Caminar entre ella facilita poder examinarlo todo y recoger los fragmentos con los que, posteriormente, reconstruir su identidad urbana.

Araya señala que es esta reconstrucción de una identidad a partir de fragmentos dispersos lo que define al *flâneur*. Según él este es la “voz del corifeo”, las “voces de una gran ciudad”, la de esos “personajes (...) que viene a representar la resistencia o la marginalidad”⁷⁸. Otro aspecto interesante de esta figura es su reacción ante su entorno: “en un contexto urbano moderno (...) el advenimiento de las formas arquitectónicas que facilitan la mul-

tiplicación de estímulos y la propia coexistencia de la multitud (...) los sujetos se anestesian (...) de manera que no son capaces de “percibir” los signos de estas transformaciones (...)”⁷⁹. Frente a esta multitud anestesiada, el *flâneur* recibe estos estímulos y experimenta un shock. Esto le permite plasmar lo que percibe en su obra artística, sea esta una novela, un libro de viajes, un *collage* fotográfico, una película o un libro de poemas.

^{77.} Araya Alarcón, “Configuración del *flâneur* en *Poeta en Nueva York* de Federico García Lorca”, 27.

^{78.} Ibidem, 33.

^{79.} Araya Alarcón, “Configuración del *flâneur* en *Poeta en Nueva York* de Federico García Lorca”, 33.



Rally de Wall Street, 1918: "Un grupo primario de esta índole está formada por una multitud de individuos que han puesto un objeto, uno y el mismo, en el lugar de su ideal del yo, a consecuencia de lo cual se han identificado entre sí en su yo". *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, 2001.

4.3

"(...) me vi perdido y me dediqué a ver las calles (...)"

“(...) se paseaba largas horas, solo, por el parque zoológico de Brooklyn, o por los puentes, o se perdía por las calles de Manhattan”.

Christopher Maurer y Andrew Anderson, *Federico García Lorca en Nueva York y la Habana*

Revisando las cartas que Lorca envió a sus padres y amigos y la conferencia que impartió después de su estancia en NY para presentar la obra, puede constatarse que Lorca fue también un *flâneur*. Seguramente era conocedor del ‘uso estético’ que futuristas, dadaístas y surrealistas dieron al caminar, y también de la obra de Baudelaire. Este conocimiento unido a su curiosidad, su indolencia y su pesar melancólico, le llevaron a convertirse en uno. Decidió usar este ‘planteamiento creativo’ para conocer y analizar la ciudad, y, con ello, encontrar un nuevo camino estético en su obra, el *collage*⁸⁰. Instalado en la ciudad de la modernidad se paseaba por sus espacios con una conciencia y ocupación distinta a la de la multitud que le rodeaba, su mirada crítica le permitió captar los ‘retazos’ del entorno que le impactaron y con ellos construyó una ciudad con identidad propia, la NY de su obra. Él la define como una “interpretación personal, abstracción impersonal, sin lugar ni tiempo dentro de aquella ciudad mundo. Un símbolo patético: sufrimiento”⁸¹.

A pesar de que hay poemas que escribe inspirado en los desplazamientos que hace a la naturaleza, Vermont y Newburg, es el contexto urbano de NY lo que predomina en *PNY*. En ella

4. Lorca. Un *flâneur* en Nueva York

menciona Harlem, Bronx, Brooklyn, Manhattan, el Chrysler Building... Desde la Columbia University se adentraba solitario entre la multitud de sus calles. “Y la multitud. Nadie puede darse cuenta exacta de lo que es una multitud neoyorquina (...) Coney Island es una gran feria a la cual los domingos de verano acuden más de un millón de criaturas. (...) Nadie puede darse idea de la soledad que siente un español y más si este hombre es del sur. (...) Yo, solo y errante, agotado por el ritmo de inmensos letreros luminosos del Times Square, huía en este pequeño poema del inmenso ejército de ventanas”⁸², dijo en su conferencia.

Si como señala Benjamin, el *flâneur* es crítico con lo que vio en sus paseos, Lorca lo es en partida doble; por un lado, como ya se ha comentado, su carga emocional era muy negativa; por otro, las obras que había leído sobre NY muestran una visión crítica de la misma; y, a ello ha de añadirse el momento en que él visitó NY, la gran crisis del 29. Estos tres condicionantes –angustia personal, influencias previas y el marco histórico– fueron los responsables de que en su obra se destile una crítica tan dura contra la mecanización de la ciudad y de que en ella se denuncien las injusticias sociales sobre los grupos marginados, la organización del capitalismo o la ‘humillación’ de la naturaleza. “Existen las montañas. Lo sé / Y los anteojos para la sabiduría. / Lo sé. Pero yo no he venido a ver el cielo. / He venido para ver la turbia sangre, / y el espíritu de la lengua de la cobra” dice en su poema “Nueva York. Oficina y denuncia”⁸³. La denuncia de Lorca como *flâneur* es activa, “Yo denuncio a toda la gente / que ignora a la otra mitad, / la mitad irredimible / que levanta sus montes de cemento / (...)” se puede leer en el mismo poema. Su acusación no se limita a la segregación social de la comunidad negra, a las injusticias sociales cometidas por el capitalismo, sino que

80. Lorca concibió su obra como un *collage* constituido por sus poemas, sus dibujos, algunas fotografías y citas de otros poetas.

81. Millán, *Federico García Lorca, Poeta en Nueva York*, 67.

82. Maurer y Anderson, *Federico García Lorca en Nueva York y la Habana: Cartas y recuerdos*, 141-148.

83. Millán, *Federico García Lorca, Poeta en Nueva York*, 187.

también se extiende hasta la figura del Papa. Así, en su poema “Grito hacia Roma” dice, “(...) el hombre vestido de blanco [el Papa] / ignora el misterio de la espiga, / ignora el gemido de la parturienta, / ignora que Cristo puede dar agua todavía, / ignora que la moneda quema el beso de prodigo / y da la sangre del cordero al pico idiota del faisán (...)”⁸⁴. Lorca elige la torre más alta del momento, el Chrysler Building, símbolo arquitectónico por excelencia del capitalismo, para lanzar su grito.

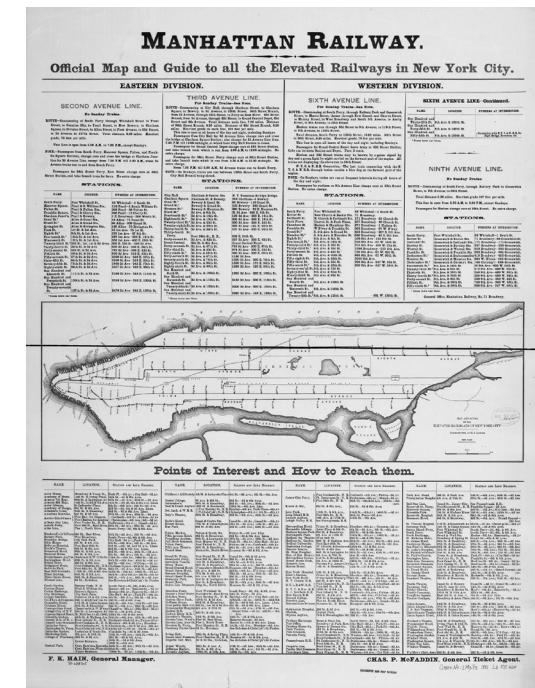
Cuando Lorca llegó a la Universidad de Columbia se le hizo entrega de un mapa⁸⁵ que le sirvió de guía por la ciudad. Posiblemente Lorca señalase en él los lugares que quería visitar. “(...) yo ya empiezo a conocer su plano. Yo voy solo a muchos sitios, única manera de ver bien las cosas sin el comentario o la opinión del acompañante”⁸⁶ contaba en una carta a sus padres. En otra carta posterior que les envió reconoce su torpeza para leer un plano tras perderse por el barrio chino, “(...) no me digas que lleve un plano, porque el plano no me sirve de nada. Es inútil. Yo no tengo sentido de la orientación. Yo no tengo sentido de orientación por medio del plano. Cuando me dejo a mi instinto voy donde quiero y con un plano me equivocaría.”⁸⁷ Por lo que se puede deducir que Lorca abandonaría el plano de la ciudad y se movería por ella siguiendo su ‘sentido de la orientación’.

84. Millán, *Federico García Lorca, Poeta en Nueva York*, 199.

85. Este mapa ha sido recreado en 2021 por la editorial Aventuras Literarias respetando la tipografía y los colores originales. Su objetivo es ilustrar a través del documento gráfico y de sus propias palabras el viaje del autor por la ciudad. Presenta un formato desplegable que contenía la guía para nuevos estudiantes de la Columbia University. Sobre él se sitúan más de 50 lugares que Lorca cita en los textos (poemas, cartas y conferencia) sobre su experiencia en la gran urbe americana. Cuenta también con la cronología de su estancia.

86. Maurer y Anderson, *Federico García Lorca en Nueva York y la Habana: Cartas y recuerdos*, 37.

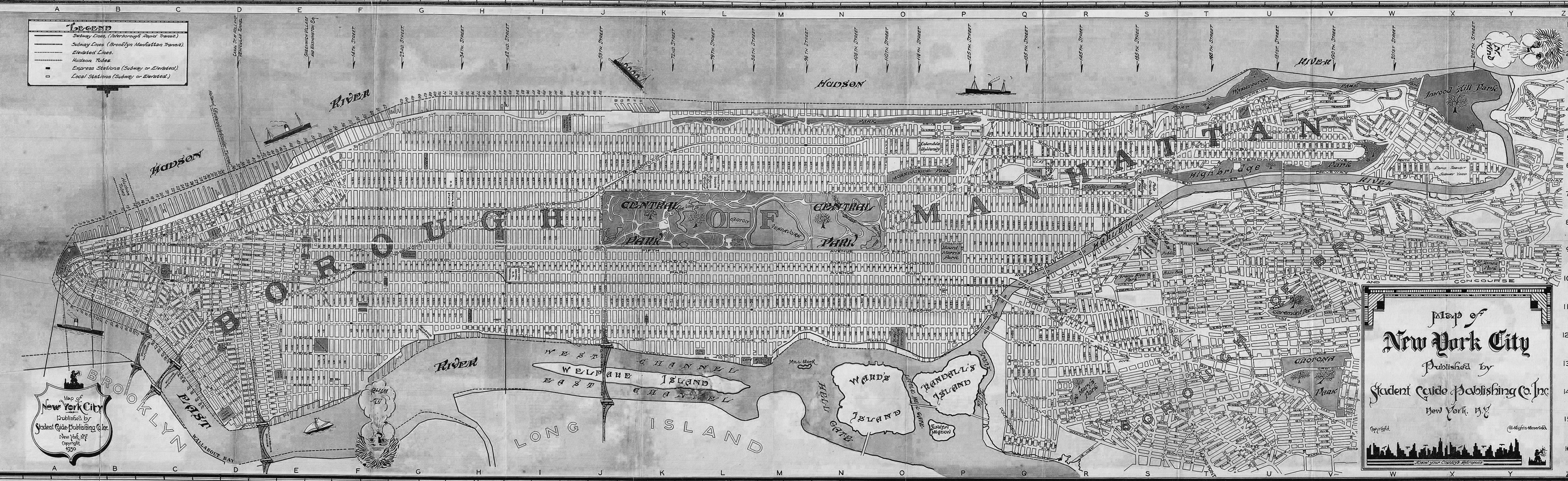
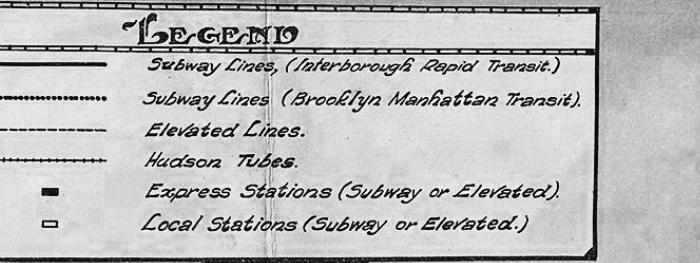
87. Ibidem, 72.



Plano del metro elevado de Nueva York, 1881: la historia del metro en Nueva York no empieza bajo tierra. El transporte público existía en la ciudad en forma de carrozas tirados por caballos desde la década de 1820, y la segunda mitad del siglo trajo consigo los trenes elevados.

“The Hip Sing”, 1932: En la década de 1920, la población china de Nueva York gestionaba una importante industria alimentaria, con agricultores chinos de Long Island que cultivaban productos tradicionales que transportaban diariamente en camiones a Chinatown. En 1930, más de 4.000 chinos vivían en el barrio asiático.



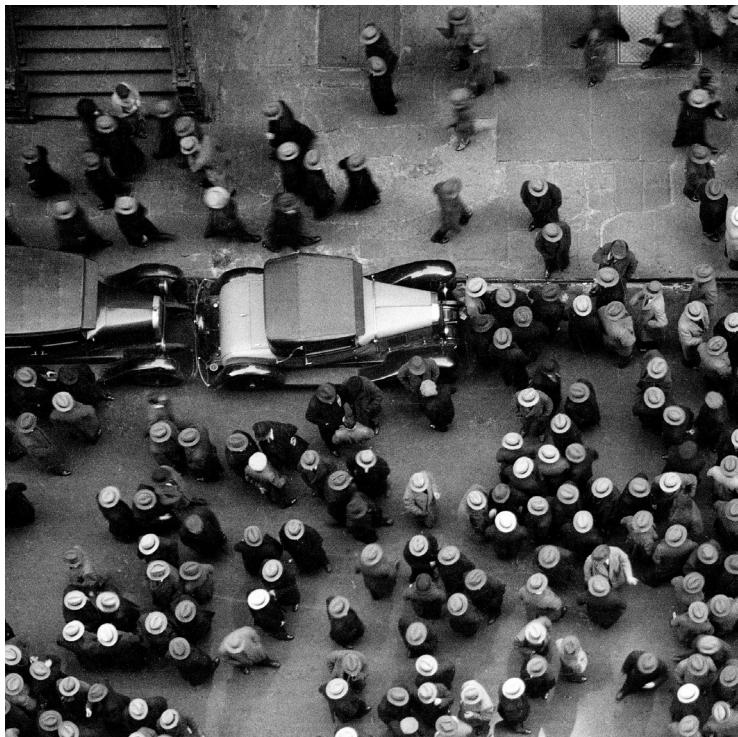


Map of New York City

Published by
Student Guide Publishing Co., Inc.
New York, N.Y.

Copyright
All Rights Reserved

From your Country's Metropolis



Sombreros en Nueva York, 1930: durante el colapso financiero que tuvo lugar en 1929, la ciudad de Nueva York, que se había convertido en la principal metrópolis de Estados Unidos, experimentó la indignación de numerosas personas en el distrito de Wall Street.

Tal vez al principio, Lorca asistió a alguna de las clases a las que estaba matriculado, pero pronto se dedicó a ser un *flâneur*, a pasear por las calles de esa gran ciudad, a observar y analizar todo lo que le rodeaba. Iniciaba sus *flaneries* en la Universidad de Columbia y las termina con su salida/huida de la gran ciudad. Aprovechaba cualquier ocasión para poder aprender de la “ciudad más atrevida y más moderna del mundo” como él la llamaba. La diversidad de razas y de religiones le fascinaba. Asistió a los ritos religiosos de los protestantes, de los judíos, de los ortodoxos –no ha de olvidarse que venía de una España católica y la diversidad de culto le intrigaba–; asistió a fiestas en clubes de jazz, como el Small’s Paradise, cuya música llegó a relacionar con el cante jondo. En estos paseos hay fragmentos/imágenes de la ciudad que le impresionaban y que luego él recogía en los poemas de su obra así mismo fragmentaria.

Las primeras semanas fueron apasionantes, todo le deslumbraba, los rascacielos vestidos de arriba a abajo con los anuncios luminosos, los coches con sus cláxones, los gritos de la multitud, las músicas de las radios, los aeroplanos que sobrevolaban con sus carteles de publicidad tocando sus trompetas. Todo le parecía “alegrísimo y acogedor”, como a un turista más. Pasados los primeros días, cuando se fue adentrando en la gran ciudad, cuando, en sus paseos de *flâneur*, iba conociendo la verdadera cara de esta ciudad en la que incluso, y/o sobre todo su arquitectura, obedecía al poder del dinero, Lorca sentía la angustia que este entorno le producía y que se une e identifica en sus poemas con su propia angustia vital.

Es en estos paseos donde confluyen dos ciudades para el poeta, la real, por la que transitaba, y la imaginada, la que recreó en sus recuerdos a través de las impresiones que recibió de ella. Como señalan Raimundo Bambó Naya y Miriam García García en su artículo “Mapping Urbanism, Urban Mapping”: “Un mapa es la

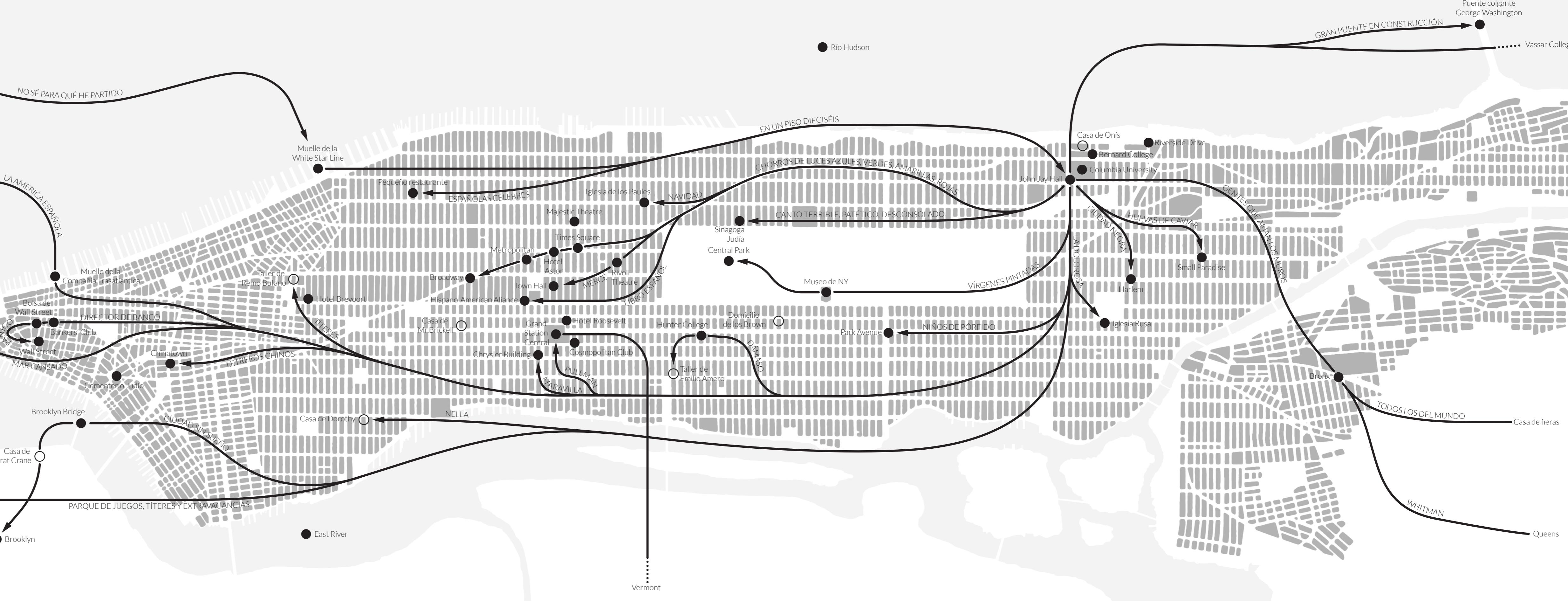
erramienta de representación de la realidad”⁸⁸. Por lo tanto, se considera interesante el ejercicio de representar ambas realidades, ambas ciudades de NY, mediante dos mapas. El primero, inspirado por el plano que recibió el propio Lorca a su llegada, es un plano fondo-figura en el que busco reflejar la realidad de la NY del momento, la “ciudad impersonal” de la que habla Lorca. En él, se recogen los elementos físicos esenciales de la forma urbana y arquitectónica, las calles que el poeta recorrería en sus paseos.

o obstante, dada su actitud indolente, su caminar errabundo de persona despistada, que era Lorca, estos paseos no responderían a ‘lógica’ física alguna. Por ello, en un segundo documento compuesto por nodos y flechas inspirado en el que Francesco Careri recoge en su obra *Walkscapes: El andar como práctica artística*⁸⁹ se recrean esas *flaneries* que llevaron a Lorca a crear su “ciudad personal”. Desde un punto de vista meramente interpretativo, la NY de Lorca que se recoge en este segundo plano es una “metonimia de la NY real”⁹⁰. A través de referencias aisladas de sus elementos más representativos (Battery Place, Coney Island, Wall Street, Bronx, Riverside Drive, Brooklyn, Harlem, ríos, calles, luces, multitudes...) Lorca construye el escenario ‘material’ de la ciudad por la que se mueve.

³. Raimundo Bambó Naya y Miriam García García, "Mapping Urbanism, Urban Mapping", en *Urban Visions. From the culture of the Plan to the Landscape Urbanism*, Miriam García García y Jordi Miró Rábago (Barcelona: ABADA Editores, 2017), 200-207.

• Careri, *Walkscapes. El andar como práctica estética*, 44.

³⁰ Millán, *Federico García Lorca, Poeta en Nueva York*, 68.







5.

Poeta en Nueva York. *Un panorama arquitectónico*

"Autorretrato en Nueva York".
Lorca se representa a sí mismo
con un rostro esquemático,
hundido entre rascacielos,
mientras se defiende del acoso
de cuatro negras bestias con
sus pequeñas manos.

5.1

Atmósferas 'lorquianas'

“(...) interpretación personal, abstracción impersonal, sin lugar ni tiempo dentro de aquella ciudad mundo. Un símbolo patético: sufrimiento.”

María Clementa Millán, *Federico García Lorca, Poeta en Nueva York*

PNY supuso un cambio radical en la obra de Lorca. Fue NY la ciudad que le permitió superar sus dos ‘fracasos’, el emocional y el estético, la que le permitió encontrarse a sí mismo y vislumbrar una nueva forma de crear, el surrealismo⁹¹. Como integrante de la joven Generación del 27, antes de su viaje, Lorca ya era conocedor de este movimiento de vanguardia. Cuando llegó a NY huyendo de sus desengaños, y fue conociendo esa gran ciudad, concibió que solo podía expresar su angustia y todo lo que la gran metrópoli le provocaba mediante esa estética.

Solo había pasado un mes en la ciudad y ya escribía a sus padres: “(...) empiezo a escribir (...) cosas que valen la pena (...); son poemas típicamente norteamericanos, con asunto de negros casi todos ellos. Creo que llevaré a España dos libros por lo menos (...) creo que podré dar una nota nueva, no solo en la poesía española sino en la que gira alrededor de estos motivos”⁹². Pero no solo escribió esos libros de poemas, *PNY* y *Tierra y luna*, sino que, en ese año, también escribió un guion de cine, *Viaje a la luna*, y una obra de teatro, *El público*, todas ellas inspiradas en NY.

91. El surrealismo es una corriente estética que busca la libertad creadora del artista a través de la libre expresión del subconsciente, fuera de toda regla o convencionalismo, social, moral o estético. Se pretende plasmar emociones a través de imágenes. Estas no buscan ser ‘entendidas’ mediante la razón, sino que van directamente dirigidas a las ‘entrañas’ del lector, provocando en él esas mismas impresiones, en el caso de Lorca, la angustia. Víctor García de la Concha, *Historia y crítica de la literatura española. Época contemporánea: 1914-1939* (Barcelona: Ed. Crítica, 1984), 17.

92. Maurer y Anderson, *Federico García Lorca en Nueva York y la Habana: Cartas y recuerdos*, 32.

Por lo que puede leerse en sus cartas, Lorca sabía muy bien cómo quería que fuese su escrito, “(...) creo que el poema que estoy realizando de Nueva York con gráficos, palabras y dibujos es cosa intensísima, tan intensa que no entenderán y provocará discusiones y escándalo. Pero yo estoy seguro de que es lo más granado de mi poesía”⁹³. Se trataba de una obra que no sólo comprendería poemas, sino que Lorca proyectaba incluir alguno de los dibujos que hizo en NY, fotografías de la ciudad y fotomontajes también hechos por él. Como ya se ha dicho, su objetivo era crear una obra totalmente vanguardista, un *collage* en el que las imágenes poderosas de sus poemas dialogasen con las imágenes plásticas de las fotos y de sus dibujos. Como señala Millán, cuando confió el texto a Bergamín para que lo publicase, le hizo entrega de los poemas, los dibujos y las fotografías, y todo ello con instrucciones claras y precisas de cómo debía figurar cada elemento en la obra. La guerra y las siguientes vicisitudes del texto no han permitido conocerlo como él lo concibió. La única edición que añade estos elementos es la editorial Cátedra, en parte, es por ello por lo que la he elegido como base de mi lectura.

Dibujos y fotografías no están colocados como meros prefacios de las secciones, sino que aparecen de una forma más ‘intencionada’. En ocasiones sí que pueden presentar toda una sección, como “Estatua de la Libertad” que encabeza la I, *Poemas en la soledad en Columbia University*; otras veces, acompañan un solo poema como “Negro quemado” que introduce “Norma y paraíso de los negros”; y, en ocasiones, son dos las fotografías que dialogan en un solo poema, como es el caso de “Máscaras africanas” y “Fotomontaje de una calle con serpientes y animales salvajes”, que aparecen al inicio y en mitad de “Ciudad sin sueño”. Por ello, es interesante incluir en el análisis estas fotografías y estos dibujos del poeta que acompañan a los poemas que pretendo analizar.

93. Maurer y Anderson, *Federico García Lorca en Nueva York y la Habana: Cartas y recuerdos*, 101.

Siguiendo de nuevo las palabras de Millán, se puede constatar que la obra presenta dos estructuras, una primera estructura externa, marcada por las diez secciones en las que se agrupan los poemas: *I, Poemas de la soledad en Columbia University*; *II, Los negros*; *III, Calles y sueños*; *IV, Poemas del lago Eden Mills*; *V, En la cabaña de Farmer (Campo de Newburg)*; *VI, Introducción a la muerte (Poemas de la soledad en Vermont)*; *VII, Vuelta a la ciudad*; *VIII, Dos odas*; *IX, Huida de Nueva York (Dos valses hacia la civilización)*; y *X, El poeta llega a la Habana*. Si nos atenemos a esta estructura, estamos ante el diario en el que Lorca recoge cronológicamente su viaje, desde que llega a la metrópoli, hasta que la deja buscando “la civilización” en la Habana. Un diario de viajes escrito desde la perspectiva de un *flâneur*.

La segunda estructura que señala Millán se basa en el contenido de los poemas y en los *epígrafes*⁹⁴, esto es, a las citas de Cernuda, Guillén, Aleixandre, Garcilaso y Espronceda que Lorca selecciona para dirigir la lectura de alguna de las secciones o de algún poema concreto. Atendiendo a esta estructura interna, estamos ante una obra que recoge el dolor, el sufrimiento del propio poeta. Millán estima que es este ‘yo’ sufriente del poeta, el que abarca toda la obra. La autora considera que se trata de una pena que no se debe a que se encuentre en NY, sino a las dos traiciones, amorosa y de amistad, que sufrió y a su crisis estética. Ella señala que hay cierto “(...) desajuste entre los poemas y el contenido de los títulos de las secciones (...)” y que ello lleva erróneamente a “la consideración de Nueva York como la causa fundamental de la angustia del protagonista poético”⁹⁵.

Es cierto que el tema principal de la obra es el ‘yo’ poético, pero no es menos cierto que NY provocó en otros intelectuales la

94. Según recoge el Diccionario de la RAE, el epígrafe es un lema que, a modo de sentencia, pensamiento o cita de un autor conocido, sintetiza o ilustra la idea general.

95. Millán, *Federico García Lorca, Poeta en Nueva York*, 62.

misma reacción de desconcierto y de rechazo que muestra Lorca. Lo que se pretende mostrar en este apartado es que, gracias a la angustia que le suscitó NY, Lorca pudo gritar la suya propia. El 6 de junio confiesa a Carlos Morla Lynch que “Nueva York le parece horrible, por eso mismo me voy allí”⁹⁶. Días después de su llegada, y tras pasar por París y Londres de camino a la urbe americana, escribió a sus padres: “(...) París me produjo gran impresión, Londres mucho más, y ahora Nueva York me ha dado como un mazazo en la cabeza. (...) París y Londres son dos pueblecitos si se comparan con esta Babilonia trepidante y enloquecedora”. Ambas ciudades cuentan con una rica historia arquitectónica europea y un urbanismo clásico de ensanches; frente a estos, el rascacielos hace de NY algo “absolutamente original en todo el mundo, algo que se anunciaba, además, como el modelo de futuro”⁹⁷. De haberse ido Lorca a otra ciudad diferente, no habría sufrido el impacto causado por la arquitectura y el urbanismo de la gran metrópoli, no habría podido liberarse de su propio sufrimiento, ni encontrarse a sí mismo, y, por supuesto, no habría escrito una obra poética tan vanguardista.

Así pues, el gran símbolo de la modernidad sí es importante en la obra y no como mera abstracción del sufrimiento del poeta, sino como un escenario con identidad propia. La ciudad es la coprotagonista de la obra, sin ella, esta no existiría. Lorca reivindica la libertad, el retorno a la naturaleza frente a esta ciudad que aliena al hombre en la que todo es industria, explotación y dinero. Para ello hizo uso de imágenes surrealistas en las que domina lo onírico, lo subjetivo, lo irracional, lo metafórico. Sus metáforas son de muy difícil interpretación, en ocasiones, los poemas parecen carecer de un orden lógico, dan la impresión de

96. Maurer y Anderson, *Federico García Lorca en Nueva York y la Habana: Cartas y recuerdos*, 3.

97. Gaspar Jaén i Urban, *El paisaje urbano de Nueva York en la obra escrita de Federico García Lorca* (Alicante: Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2014), 38.



Regent Street, 1925: a finales de la década de los 30 Londres era la segunda ciudad más poblada en el mundo, sólo por detrás de Nueva York. La ciudad se consagró como urbe global fruto de la importación durante siglos de numerosas influencias –artísticas, literarias...– de todos los rincones del mundo.

Boulevard Montmartre, 1920: París, del mismo modo que la capital Británica, se convirtió en un punto de encuentro de artistas desde mediados del siglo XIX. Querían empaparse de la cultura urbana y social de la ciudad en busca de inspiración y de oportunidades.



Vista de la Bolsa desde Broad Way, 1919: desde la concepción de la retícula y el desarrollo de la tipología del rascacielos, la luz del sol y las sombras que genera han dado forma al carácter y al ritmo de la ciudad de Nueva York, específicamente al de sus espacios públicos, las calles. En la gran urbe, la luz del sol se ha tornado un lujo al que solo unos cuantos pueden acceder.

ser un tanto inconexos, pero en esta ‘libertad creadora’ se basa el surrealismo. Lorca no pretende que los lectores racionalicen sus poemas, lo que busca es que sientan la misma angustia que él sintió en esa ciudad y la misma rabia por aquellos que son ‘maltratados’ por ella.

Los dos campos semánticos que predominan a lo largo de toda la obra, ‘angustia’ y ‘arquitectura’, están reflejados en estas imágenes. Ya en los dos primeros poemas: “Vuelta de paseo” e “Intermedio”, a pesar de que en ellos se centra en la soledad que siente Lorca en NY y en la añoranza de su infancia, pueden encontrarse ambos grupos de palabras, el de la angustia (asesinado, sierpe, cabeza rota, mariposa ahogada, enterrar, muertos, llora, seta venenosa...); y el de la arquitectura (asesinado por el cielo, cristal, desván, vacío, huecos...sin gente). Ciertamente Lorca se sentía solo y añoraba la época dorada de su infancia en Fuente Vaqueros, pero la soledad y la añoranza las sentía en NY, y son ese cielo, esos letreros luminosos situados en los rascacielos y “el ejército inmenso de ventanas vacías donde ni una sola persona tiene tiempo de mirar una nube (...)”⁹⁸, los causantes de esos sentimientos.

La arquitectura, las calles de NY y la vida tan dura de esta ciudad no son un mero decorado en la obra, sino que forman parte de ella, sin ella, la obra no existiría. Incluso en el título, *Poeta en Nueva York*, nos habla del poeta en la ciudad, pero, si nos remitimos a lo que él mismo dice en su conferencia respecto al título, “(...) he dicho ‘un poeta en Nueva York’ y he debido decir ‘Nueva York en un poeta.’ Un poeta que soy yo (...)”⁹⁹, se puede ver la relevancia que tiene la ciudad en la obra. Las *flaneries* de Lorca son lo que inspiran el poemario; su ‘género’, el diario de viaje, recoge las



Fotograma de *The Hudsucker Proxy*, 1994: “Estamos en la quiebra. En abril valía 100.000\$ y hoy tengo 24.000\$ en números rojos”. Después de escribir esta nota, el vicepresidente de la Earl Radio Corporation saltó al vacío desde el vigesimotercer piso del hotel Sheraton en el que se alojaba.

98. Maurer y Anderson, *Federico García Lorca en Nueva York y la Habana: Cartas y recuerdos*, 135.

99. Maurer y Anderson, *Federico García Lorca en Nueva York y la Habana: Cartas y recuerdos*, 133.

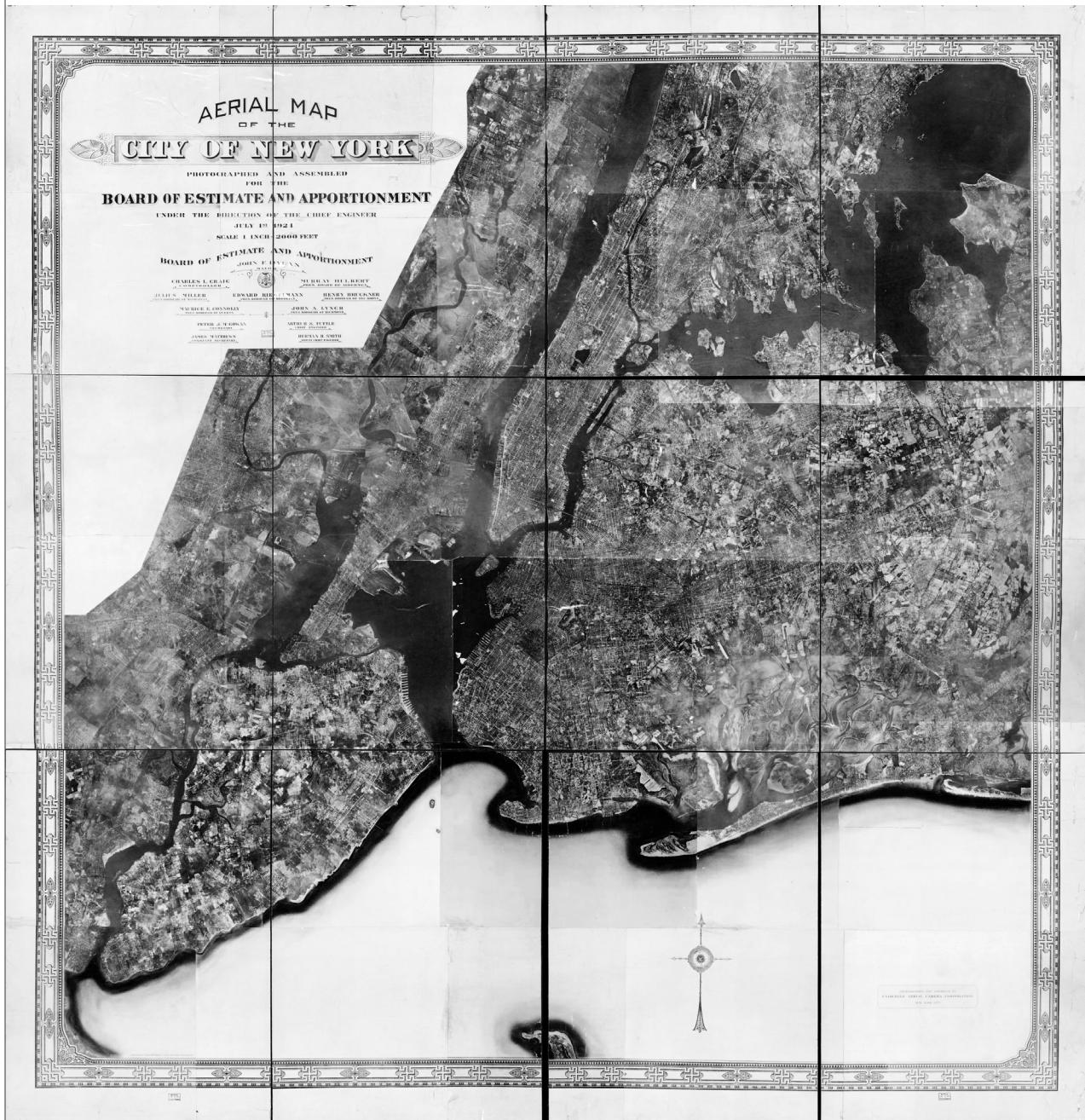
impresiones que esta ciudad le produjo; y, por último, su formato, el *collage* también se vio motivado por el urbanismo de una ciudad que es en sí misma un *collage*, pues en ella “No hay ningún manifiesto, ningún debate arquitectónico, ninguna doctrina, ninguna ley, ninguna planificación, ninguna ideología, ninguna teoría; sólo hay una cosa: rascacielos”¹⁰⁰.

Lorca no sólo hace referencia a lugares concretos de la ciudad: el Bronx, Brooklyn, Coney Island, Wall Street... sino que toda ella es el paisaje en el que se mueve Lorca, un panorama urbano, un entorno en el que las montañas son las torres de cristal, hierro, acero y hormigón; un paisaje en el que las calles son desfiladeros que luchan en el cielo con la luna. “Las calles, o mejor dicho los terribles desfiladeros de rascacielos”, “prodigioso e imponente paisaje de edificios y ríos”, escribe a sus padres. Algunos de sus poemas los tituló ‘paisaje’ o ‘panorama’, “Paisaje de la multitud que orina”, “Paisaje de la multitud que vomita”, “Panorama ciego de Nueva York”. Se trata de un paisaje en el que se enfrentan los rascacielos, elemento urbano artificioso por excelencia, con los elementos naturales, las nubes, el sol, la noche y la luna.

Lorca veía la arquitectura de la ciudad como un ‘enemigo’ contra el que el hombre se tenía que enfrentar, por ello, las referencias a los metales son constantes, no solo a los propios de la arquitectura de NY (hierro, acero, bronce, cobre, níquel) que sostienen y ornamentan los edificios, sino a los más cotidianos (cuchillos, navajas, agujas...)¹⁰¹. Junto a estos elementos metálicos, se hace referencia al vidrio, a las luces eléctricas, a los neones, a los inmensos edificios de oficinas, altos como catedrales, émulo de las torres góticas de Europa. También habla de las ventanas, siempre vistas desde la calle, “huecos por el aire sin gente”, él las

100. Koolhaas, *Delirio en Nueva York*, 89.

101. En Lorca es constante el uso de metales con connotaciones simbólicas negativas: angustia, dolor, muerte. García de la Concha, *Historia y crítica de la literatura española. Época contemporánea: 1914-1939*, 53.



Mapa aéreo de Nueva York, 1924: para el desarrollo de la ciudad y de los mecanismos que habían de regirla se recurrió numerosas veces a mapas fotográficos.

ve como un inmenso ejército de vacíos a los que nadie se asoma para ver el mundo. Son ventanas siempre iluminadas y cerradas que aíslan en vez de comunicar. En su dibujo “Autorretrato en Nueva York” se convierten en letras y en números, símbolos de la incomunicación del hombre en esta ciudad y del poder del dinero que en ella impera. Como puede verse, la arquitectura lo impregna todo en la obra. Ciertamente, hay secciones enteras y poemas de otras en las que las referencias son menores, en ellas el tema tratado es la angustia, la soledad, la añoranza que sentía Lorca.

A continuación se explican brevemente las secciones en las que las referencias arquitectónicas son menos evidentes. Así, la sección I, *Poemas de la soledad en Columbia University* recoge cuatro poemas, “1910 (Intermedio)”, “Tu infancia en Menton” y “Fábula y rueda de los tres amigos”, en ellos se encuentra a un Lorca angustiado por la soledad y por la traición de sus tres amigos, Aladrén, Dalí y Buñuel. En la sección IV, *Poemas del lago Eden Mills* se agrupan dos poemas, “Poema doble del lago Eden” y “Cielo vivo”, en los que de nuevo se recoge el intimismo del poeta. La sección V, *La cabaña del Farmer (Campo de Newburg)* engloba tres poemas que aluden a hechos y personas que conoció en sus vacaciones en el campo, “El niño Stanton”, “Vaca” y “Niña ahogada en el pozo (Granada y Newburg)”. La sección VI, *Introducción a la muerte (Poemas de la soledad de Vermont)* es la más extensa con “Muerte”, “Nocturno del hueco”, “Paisaje con dos tumbas y un perro asirio”, “Ruina”, “Amantes asesinados por una perdiz” y “Luna y panorama de los insectos (Poema de amor)”, en ellos equipara la muerte con la soledad.

En las otras secciones NY se convierte en personaje que hiere, que opprime, que explota al hombre. En “Norma y paraíso de los negros” y “El rey de Harlem” recogidos en la sección II, *Los negros*, Lorca muestra la solidaridad con ese pueblo americano oprimido, alabando su raza primigenia. La sección III, *Calles y sueños* es la sección más descriptiva de NY, en ella expresa la impre-



Construcción del Rockefeller Center, 1932: Después de hincar en el suelo los grandes y profundos pilotes que iban a soportar el edificio, se empezaba a configurar el tramo metálico que iba a dar forma al mismo.



William Street, 1929: tras ocho años en Europa, la fotógrafa Berenice Abbott regresó a Nueva York para capturar el trepidante ritmo de los cambios de la ciudad.



Desde la oscura ventana, 1915:
"La ventana daba a la calle,
frente a las ventanas iluminadas
que brillaban de noche con una
fantasmagoría de cine en blanco
y negro." *Ventanas de Manhattan*,
Antonio Muñoz Molina.

sión que le provocó la ciudad. Sus poemas: "Danza de la muerte", "Paisaje de la multitud que vomita (Atardecer de Coney Island)", "Paisaje de la multitud que orina (Nocturno de Battery Place)", "Ciudad sin sueño (Nocturno de Brooklyn Bridge)", "Panorama ciego de Nueva York" y "Aurora", muestran su rechazo a una urbe mecanizada y a la economía capitalista que ha 'creado' esta arquitectura y este urbanismo tan cruel con el ser humano, que lo explota y que lo hunde en la soledad y la desesperación. En ella hay otros dos poemas: "Asesinato" y "Navidad en el Hudson" en los que la presencia de la ciudad, de su arquitectura, se diluye más. En el primero se trata la violencia que provoca la ciudad, recoge un asesinato ocurrido en sus calles; en el segundo se percibe la soledad del poeta, que ahora a los suyos en estas fechas navideñas tan familiares. Es por ello por lo que no los trataré en mi trabajo.

De los tres que componen la sección VII, *Vuelta a la ciudad*: "Nueva York (Oficina y denuncia)", "Cementerio judío" y "Crucifixión", tan solo analizaré el primero, es el único en el que Lorca recupera de nuevo esa visión de *flâneur*, esa mirada crítica con la que vive la caída de la Bolsa. En este poema la ciudad se convierte de nuevo en la protagonista, Lorca critica su injusticia, su deshumanización y su egoísmo. Los otros dos poemas presentan una temática religiosa, la perspectiva de la muerte de un niño judío y la relación entre el sufrimiento de Cristo en su crucifixión y su propio sufrimiento amoroso.

Cierran la obra tres secciones más breves: la sección VIII, *Odas consta de dos poemas*, "Grito hacia Roma. (Desde la torre del Chrysler Building)" y "Oda a Watt Whitman", en las que trata directamente el tema del amor, a la humanidad, en la primera, y el individual y homosexual en la segunda. En el título de la primera Lorca alude a uno de los símbolos del capitalismo, el Chrysler Building, desde el que lanza su grito de protesta contra la sede de la religión católica, el Vaticano, por ello se incluye en el estudio. La sección IX, *Huida de Nueva York (Dos valses hacia la ci-*

vilización) con “Pequeño vals vienés” y “Vals de las ramas”; y, por último, la sección X, *El poeta llega a La Habana* que consta de un único poema, “Son de negros en Cuba”. Aunque en ambas apenas aparecen referencias a la arquitectura, sí considero que son importantes. En la primera, se observa la felicidad de Lorca al abandonar la ciudad de NY, y en la segunda, la alegría que sintió al encontrarse de nuevo en lo que él consideraba la “civilización”, esto es en un paisaje arquitectónico de escala más humana.

Así pues el trabajo se centrará sólo en aquellos poemas que recogen las *flaneries* de Lorca por NY. Es interesante, como ya hemos expresado, sumar a los poemas las fotografías que Lorca decidió colocar o bien encabezando, o bien en su mitad, creando un diálogo entre las imágenes surrealistas del poema y las realistas que muestran las fotografías. Las que voy a incluir son: “Estatua de la Libertad”, que presenta su llegada; “Negro quemado”, “Negro vestido de etiqueta”, que dialogan con los poemas de la sección de *Los Negros*; “Wall Street”, “Multitud”, “Fotomontaje de una calle con serpientes y animales salvajes”, “Matadero”, “La Bolsa”, que permiten reforzar esa imagen deshumanizada de la ciudad; y “Mar” y “Paisaje de La Habana”, que muestran la paz y la felicidad que siente Lorca cuando abandona NY y llega a La Habana. También incluiré en mi análisis dos de los dibujos con los que él pretendía ilustrar la obra, “Autorretrato en Nueva York”, que figura en mi portada, y “Muerte de Santa Rodegunda”. En ambos casos son una muestra de lo que él sintió ante la arquitectura de NY y ante las multitudes que se movían por sus calles o en Coney Island. Como se ha comentado antes, tanto en los poemas, como en las fotografías y dibujos seleccionados para el análisis se hace uso de los dos campos semánticos citados, el de la angustia y el de la ciudad. Lo que se pretende mostrar es que el segundo provoca o cuando menos facilita la expresión del primero.

Así mismo, creo que para poder comprender mejor la impresión que Lorca recibe de NY es necesario tener en cuenta las pala-

bras que dedicó a la ciudad, tanto en las cartas que dirigió a su familia y amigos, como las de la conferencia que preparó para presentar la obra. Así se puede mostrar una imagen completa de su visión de la ciudad: muy negativa en los poemas, imágenes y dibujos, más positiva en las cartas y una combinación de ambas en la conferencia. En esta última se aprecia tanto el asombro y la admiración que sintió por esta gran metrópoli, como la dura crítica que le merecía ese canto a la modernidad que es NY, donde la naturaleza y el hombre no tenían cabida si no era para ser explotados y destruidos.

El análisis se plantea en ‘bloques’ temáticos, “Harlem-Los negros”, “Geometría y angustia” y “Huida del Infierno y llegada al Paraíso”. Junto a cada uno de ellos se presentan las fotos que el poeta quería incluir en la obra; fotos de las personas que conoció y con las que compartió sus *flaneries*; fotos de la NY de esos años; y los dibujos ya comentados. El objetivo es recrear esas atmósferas, de angustia o de alegría, de las que se nutre el poeta.

Harlem - “los negros”

“Ay, Harlem! Ay, Harlem! Ay. Harlem!
No hay angustia comparable a tus ojos oprimidos,
a tu sangre estremecida dentro del eclipse oscuro,
a tu violencia granate, sordomuda en la penumbra,
a tu gran rey prisionero, con su traje de conserje
(...)”

Es la sangre que viene, que vendrá
por los tejados y las azoteas, por todas partes,
para quemar la clorofila de las mujeres rubias,
para gemir al pie de las camas, ante el insomnio de los lavabos,
y estrellarse en una aurora del tabaco y bajo amarillo”

Maria Clementa Millán, *Federico García Lorca, Poeta en Nueva York*

Desde el campus de la Universidad de Columbia, donde Lorca estaba matriculado en inglés, el poeta podía contemplar la ciudad negra más grande del mundo, Harlem. La Universidad se encontraba en la parte más alta, semejando una fortaleza. Al otro lado de su parque se ubicaba el ghetto¹⁰² de Harlem. El pro-

102. Según recoge Christopher Maurer en su artículo “Negros”, durante la década de los años veinte la población negra de Manhattan aumentó en un 115%. La comunidad negra llegó a constituir el 12% de la población de la isla. Ante esa inmigración masiva de afroamericanos del sur y del Caribe, muchos blancos abandonaron Harlem, que había sido durante la primera década del XX uno de los barrios más atractivos de la ciudad. Para ocupar las casas que las personas blancas dejaban, las personas negras debían pagar alquileres desorbitantes. Así mismo, a finales de los veinte y principios de los treinta, años de la Ley Seca, las segundas acudían a comprar bebidas alcohólicas adulteradas a los locales del barrio regentados por blancos, de ahí que Lorca diga: “es preciso matar el rubio vendedor de aguardiente”. A esto hay que añadir que las personas de raza negra recién llegadas debían enfrentarse a la hostilidad de los ya asentados y, ambos grupos se oponían a los ‘monkey chasers’, esto es, los llegados desde el Caribe. En este mismo artículo se hace también alusión a la obsesión de algunos afroamericanos de piel más clara por distanciarse de otros de piel más oscura con la pretensión de integrarse mejor en la sociedad blanca y así dejar de ser ‘esclavos’. Christopher Maurer, “Los negros”, *Poesía. Revista ilustrada de información poética 23-24* (Madrid: Ministerio de Cultura, 1978), 143.

5. Poeta en Nueva York. Un panorama arquitectónico

pio poeta contaba en su conferencia-recital cómo se dejaba caer por la “ciudad negra”: “yo bajaba muchas mañanas desde la universidad donde vivía y donde era no el terrible mister Lorca de mis profesores sino el insólito Sleepy boy de las camareras, para verlos bailar y saber qué pensaban, porque es la danza la única forma de su dolor y la expresión aguda de su sentimiento”¹⁰³. Estos paseos-*flaneries* de Lorca por el barrio afroamericano, solo, incluso a medianoche, eran frecuentes, como relata John Crow en “Recuerdos de García Lorca: elegancia y vanidad”¹⁰⁴.

Cuando Lorca llegó a NY coincidió con el apogeo de la cultura negra, el llamado ‘Renacimiento negro’, the Harlem Renaissance y con el ‘boom’ de lo español y el mundo de habla hispana. Fue una etapa de gran esplendor en la cultura y el arte en los que, por primera vez, la protagonista era la cominidad negra por un lado, y la hispana por el otro. Lorca conoció a numerosos escritores de color, como él mismo relató en sus cartas, también escucharía en los cabarets a los grandes del jazz, del charleston, o del blues, “(...) Bailó sola [una mujer negra] una especie de rumba acompañada de un tam-tam (tambor africano), y era un espectáculo tan puro y tan tierno verla bailar (...). Con la misma escritora estuve en una cabaret –también negro– y me acordé de mamá (...). Yo vi en un cabaret –Small’s Paradise–, cuya masa de público danzante era negra, mojada y grumosa como una caja de huevas de caviar, una bailarina que se agitaba convulsamente bajo una invisible lluvia de fuego”¹⁰⁵. El arte negro (literatura, música, pintura...) atraía al hombre blanco que visitaba aquellos cabarets integrados en busca de evasión y de un ambiente menos puritano, “lo lúbrico tiene un acento de inocencia que lo hace perturbador (...)”¹⁰⁶.

103. Maurer y Anderson, *Federico García Lorca en Nueva York y la Habana: Cartas y recuerdos*, 139.

104. Ibidem, 207.

105. Ibidem, 23.

106. Ibidem, 2.

Cotton Club	.1
Harlem Stage	.2
The Radium Club	.3
Alhambra Ballroom	.4
Lenox Avenue	.5
Small Paradise	.6
Apollo Theater	.7
Minton's	.8
131th Street	.9
Iglesia Rusa	.10
Park Avenue	.11
Riverside Drive	.a
Bernard College	.b
Casa de Onís	.c
Columbia University	.d
John Jay Hall	.e
Central Park	.f





"A Night-Club Map of Harlem", 1933: dibujado por E. Simms Campbell y publicado en la *Manhattan Magazine* es un mapa caricaturesco de la vida nocturna de Harlem con representaciones de clubes



Nella Larsen, 1927:
Lorca conoce a la autora
afroamericana en 1929, la
famosa escritora negra le regaló
ejemplares de sus dos novelas.

El 25 de junio de 1929 Lorca llegó a NY, poco tiempo después, el 14 de julio, les escribió a sus padres: "he conocido (...) a una famosa escritora negra, Nella Larsen, de la vanguardia literaria de los Estados Unidos, y con ella visité el barrio negro donde vi cosas sorprendentes"¹⁰⁷. De su mano descubrió los spirituals¹⁰⁸ y otros cantos típicos, "¡Pero qué maravilla de cantos! Solo se puede comparar con ellos el cante jondo"¹⁰⁹. Con ella asistió a los conciertos de jazz, al cabaret y en numerosas ocasiones a las tertulias que la autora organizaba en su casa y en las que él era el único blanco, "en la última reunión no había más blanco que yo"¹¹⁰. Es el contacto con la raza negra y parte de su cultura lo que empujó a Lorca a escribir unos poemas "típicamente norteamericanos, con asunto de negros casi todos". "El rey del Harlem", fechado el 5 de agosto, y "Norma y paraíso de los negros", del 12 del mismo mes, son los que fueron finalmente incluidos en su poemario.

Al principio, Lorca visitaba Harlem acompañado por sus 'cicerones', pero muchos de aquellos días en los que dejaba de asistir a sus clases, se adentraba él solo por sus calles, "Yo me lanza a la calle y me encuentro con los negros. En Nueva York se dan cita las razas de toda la tierra, pero chinos, armenios, rusos, alemanes siguen siendo extranjeros, todos menos los negros. Es indudable que ellos ejercen enorme influencia en Norteamérica y, pese a quien pese, son lo más espiritual y lo más delicado de aquel mundo. Porque creen, porque esperan, porque cantan (...)"¹¹¹.

107. Maurer y Anderson, *Federico García Lorca en Nueva York y la Habana: Cartas y recuerdos*, 22.

108. Un tipo de canto cristiano, que surgió a finales del siglo XVIII y se desarrolló a comienzos del XIX.

109. Maurer y Anderson, *Federico García Lorca en Nueva York y la Habana: Cartas y recuerdos*, 23.

110. Ibidem, 133.

111. Ibidem, 139.

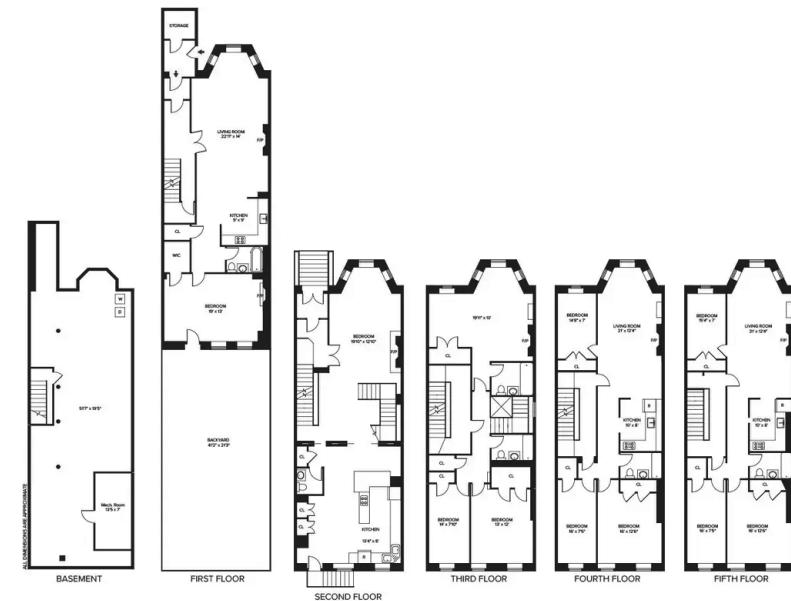
No es de extrañar que Lorca se encontrara integrado en este barrio, “Barrio de casas rojizas lleno de pianolas, radios y cines,...) puertas entornadas, niños de pórfido que temen a las gentes ricas de Park Avenue (...)"¹¹². Frente a las grandes torres de los rascacielos de Wall Street, la arquitectura del Harlem presentaba una escala más humana. Las casas, los *brownstones*¹¹³, mostraban una estética más ‘amable’, adosadas, dispuestas en fila y con sus anchos pasos delanteros que conducían de la calle al segundo piso. Lorca también tuvo que ser testigo de las pintorescas tipologías residenciales de varias alturas de color rojizo con escaleras de incendios en su exterior. Ambos tipos de viviendas en contraste con las arquitecturas del Lower Manhattan debieron de llamar su atención. En las palabras del poeta con las que hemos introducido el párrafo se nos habla de la atmósfera que, a pesar de la marginación y los abusos, inundaba el lugar. Lorca fue testigo de un panorama extrovertido y alegre: las puertas de las casas estaban entornadas, había personas en las escaleras, niños corriendo por las calles y de las ventanas abiertas de las casas se escapaba todo tipo de música, a diferencia de las ventanas cerradas de los rascacielos “por las que nadie se asoma”. Eran calles con vida que probablemente le recordarían a su querida Andalucía.

En este contexto, Lorca se sintió como uno más en el ghetto que era Harlem. Él, que se sabía marginado por su tendencia sexual, se sentía cercano a los que sufrían, la mujer y el gitano en Romancero gitano y el negro en PNY. Los altos alquileres o los trabajos que se ven obligados a tomar –estibadores, operadores de ascensores, porteros, conserjes, chóferes, empleados de ferrocarril, camareros...–, incluso aquellos con estudios universitarios, son solo algunos de los prejuicios raciales a los que estaban sometidos. Es sobre ellos sobre los que se erigía ese ‘gran

^{112.} Maurer y Anderson, *Federico García Lorca en Nueva York y la Habana: Cartas y recuerdos*, 139.

^{113.} Reciben este nombre, por la piedra arenisca con la que están construidas.

5. Poeta en Nueva York. Un panorama arquitectónico



Plantas del número 21 de la calle 121, 1888: el término *brownstone* se ha utilizado en numerosas ocasiones para referirse a las viviendas construidas en la gran ciudad americana a lo largo del siglo XIX y XX, aunque no se hubiesen construido con la piedra de color rosáceo que les

da el nombre. Habitualmente contaban con unas escaleras que conducían de la calle al segundo piso desde el que se podía acceder, a través de otras escaleras al resto de plantas. En su parte trasera a menudo disponían de un pequeño espacio abierto.



Edificios con escaleras de incendios, 1917: las escaleras de incendios comenzaron a aparecer sobre los edificios neoyorquinos sobre 1860 y, aunque tenían un papel utilitario, en muchos casos se ornamentaban para complementar las fachadas de los mismos.



Colada del lunes, 1900: "It was so densely packed that most people couldn't even live inside a tenement itself. The streets in front of these, and the rooftops and the fire escapes were filled with people all of the time because there was no room for all the negroes to fit inside." *Hot Time in the Old Town*, Ed Kohn.

rascacielos' que era el capitalismo desaforado de la gran ciudad. Es por esto por lo que Lorca escribe: "(...) / y es necesario dar con los puños cerrados / a las pequeñas judías que tiemblan llenas de burbujas / (...) / para que nadie dude de la infinita belleza / de los plumeros, los ralladores, los cobres, las cacerolas de las cocinas / (...) / Es por el silencio sapientísimo / cuando los cocineros y los camareros y los que limpian con la lengua / (...)"¹¹⁴. En medio de este sufrimiento que padece la comunidad negra, el poeta percibía que había un "hervor, un ansia de nación bien perceptible a todos los visitantes"¹¹⁵.

Lorca abordó el mundo afroamericano en dos poemas "Norma y paraíso de los negros" y "El rey de Harlem". En ellos no solo habla de su marginación por parte del blanco, sino también del enfrentamiento que existía entre ellos, entre los "negros puros" de Harlem y los recién llegados; entre los "negros azules" y los más blancos. Los poemas se presentan acompañados por dos fotos: "Negro quemado"¹¹⁶ y "Negro vestido de etiqueta"¹¹⁷. La primera dialoga con la imagen del "paraíso quemado" que aparece en el primer poema, y que anuncia la denuncia social que se va a realizar en esta sección. La imagen, una persona negra consumido por las llamas atado a un árbol, muestra al pueblo negro esclavo y sufriente en el mundo que los blancos han construido, NY. La segunda fotografía, "Negro vestido de etiqueta", es la figura del 'rey de Harlem', una persona de color sonriente que simboliza la esperanza de la raza negra tras la inevitable rebelión de este pueblo oprimido.

^{114.} Millán, *Federico García Lorca, Poeta en Nueva York*, 122.

^{115.} Maurer y Anderson, *Federico García Lorca en Nueva York y la Habana: Cartas y recuerdos*, 122.

^{116.} Fotografía tomada durante los trágicos disturbios raciales de Omaha de 1919.

^{117.} Instantánea que alude a los músicos de jazz negros que tocaban en los clubes y que cuidaban su imagen para actuar.

Por un lado, en “Norma y paraíso de los negros”¹¹⁸, el autor presenta la figura del ‘negro’, caracteriza su raza a través de sus odios y sus intereses: “odian” la ‘norma’, esto es, todo aquello que les hace esclavos en esa gran metrópoli, “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”¹¹⁹. En las dos primeras estrofas, sitúa a la raza negra en su ‘norma’, en su ‘infierno’, en la gran ciudad de NY, en la que los aviones/”gran pájaro”, “la luz y el viento” ‘atacan’ al paseante de las calles/”salón” de la ciudad. Los símbolos de su ‘norma’ son siempre dañinos: “sombra, conflicto, nieve fría, flecha sin cuerpo, aguja, presión”. En las siguientes estrofas Lorca presenta el “Paraíso” perdido de los afroamericanos, lo que añoran, lo que “aman”: “azul desierto, luna de los polos, curva del agua en la orilla, patinan lubricos por el agua y arenas, noche, día, hierva camellos...”. Como se puede constatar, en estos versos el referente es siempre la naturaleza, el recuerdo de sus orígenes africanos. Mientras que, para ‘los negros’ de Lorca, África es el paraíso perdido, la metrópoli, es su infierno. Cabe también incidir en el repetido uso del color azul, “azul desierto, azul crujiente, azul sin un gusano, azul sin historia...”, con ello se hace referencia al “negro puro”, aquel que no tiene mezcla de sangre, que es de un negro tan brillante y azulado como el carbón. Así pues, Lorca exalta la raza negra, y nos la presenta en un infierno añorando un paraíso perdido.

Para Lorca ‘el negro’ era naturaleza, en tanto que la ciudad era ciencia/norma, era esclavo de los inventos del hombre blanco, de sus máquinas. A pesar de ello, las personas negras eran “lo más espiritual y lo más delicado del mundo (...). Fuera del arte negro,

118. Con este título Lorca hace referencia al club Small's Paradise, donde solía acudir a escuchar la música negra, al tiempo que se alude a la novela *Nigger Heaven* que Carl Van Vechten publicó en 1926. En ella, se habla del “¡paraíso de los negros!”, el gallinero del teatro al que ellos se veían relegados. Maurer y Anderson, *Federico García Lorca en Nueva York y la Habana: Cartas y recuerdos*, 205.

119. Millán, *Federico García Lorca, Poeta en Nueva York*, 115.

Cuerpo quemado de Will Brown, 1919: “Negro quemado”. Aunque esta fotografía no es la que Lorca eligió para su obra, se trata de una instantánea muy similar a la original. Ambas corresponden a los disturbios raciales de Omaha de 1919 que llevaron al brutal linchamiento de Will Brown, un obrero negro.



Domingo de Pascua, 1930: “Negro vestido de etiqueta”, instantánea capturada por el fotógrafo callejero Arthur H. Fellig, Weegee, el domingo de Pascua a la salida del culto, ocasión que los harlemitas aprovechaban para mostrar sus mejores ropas. Lorca hace uso de la fotografía para poner cara al “rey de Harlem”.



no queda en los Estados Unidos más que máquina y automatismo”¹²⁰. Tanto los afroamericanos, como los gitanos, son muestra de una moralidad superior frente a la mecanización del mundo blanco, su proximidad a la naturaleza, su capacidad creadora les permite vivir de forma más alegre a pesar de la segregación racial.

Por otro lado, “El rey de Harlem” es un poema de protesta social en el que Lorca denuncia el estado de degradación, de injusticia en el que se encontraba el pueblo negro en ese locus infernus que es la gran metrópoli, una ciudad en la que las desigualdades sociales de la sociedad capitalista sometían a este a una doble enajenación: la que le separaba de la naturaleza en NY, y la de su ‘esclavitud’. El poema desarrolla esta denuncia en tres bloques: en el primero, un rey de Harlem, angustiado y alterado por la violencia que le rodea, actúa con violencia y arranca los ojos a los cocodrilos con una cuchara de palo, en este bloque se describe la injusta situación en la que vivía la comunidad negra en NY a través de una atmósfera de angustia: “arranca, golpea, fuego, escarabajos dormidos, olvidan, musgo, lloran los negros y llegan los tanques de agua podrida...”. Ante este mundo inhóspito, es preciso huir, “cruzar los puentes” y “matar al rubio vendedor a aguardiente”, “es necesario dar con los puños cerrados / a las pequeñas judías que tiemblan llenas de burbujas”, es preciso que el pueblo negro, con su rey huya de esta ciudad mecanizada, que lo esclaviza y lo aleja de la naturaleza, “para que el rey de Harlem cante con su muchedumbre”.

En el segundo bloque, Lorca ensalza los trabajos que realizaban las personas negras esclavizadas, “los plumeros, los ralladores, los cobres y las cacerolas de las cocinas (...) los cocineros y los camareros y los que limpian con la lengua / las heridas de los millonarios”. La violencia, el sufrimiento y la angustia que sufrían

los afroamericanos provocaba en ellos, y en el poeta, rabia y deseos de rebelión: “¡Negros! ¡Negros! ¡Negros! ¡Negros! La sangre tiene puertas en vuestra noche boca arriba. / No hay rubor, sangre furiosa por debajo de las pieles / (...) / sangre que busca por mil caminos muertes enharinadas y ceniza de nardos”. Esta ‘sangre’/rebelión del pueblo negro, invadirá el paisaje urbano de NY: “vendrá por los tejados y azoteas, por todas partes” y “quemará la clorofila de las mujeres rubias / para gemir al pie de las camas, ante el insomnio de los lavabos”.

Finalmente, en el tercer bloque, Lorca insta al ‘negro’ a huir por las “esquinas y encerrarse en los últimos pisos”, a “buscar al rey por las calles o en los ángulos del salitre” y a alcanzar la “grieta” en ese “muro impasible” que es la arquitectura de NY, a través de una grieta por la que pueda ver el “sol del centro”, “el sol que se desliza por los bosques [los edificios]”, “el sol que destruye números [la economía] y no ha cruzado nunca un sueño / el tatuado sol que baja por el río”. Aconseja a la comunidad negra: “aguardad bajo la sombra vegetal de vuestro rey / a que las cícutas y los cardos y las ortigas turben poderosas azoteas”, y solo en ese momento podrá el pueblo negro revelarse y “besar con frenesí las ruedas de las bicicletas”. Cierra el poema con un lamento hacia Harlem, “¡Ay, Harlem disfrazada! / ¡Ay, Harlem, amenazada por un gentío de trajes sin cabeza! / me llega tu rumor / me llega tu rumor atravesando troncos y ascensores”¹²¹.

El poeta empatiza con el sufrimiento del pueblo afroamericano, él confía en que algún día pueda vivir en la naturaleza de la que se le ha arrancado, “bajo el amianto de la luna”. Todo el poema es una constante protesta contra el dominio del blanco, contra su superioridad mecanizada. Una protesta contra la tecnología, la arquitectura de una ciudad que esclaviza a la raza negra, explotado física y moralmente por el hombre blanco durante

120. Maurer y Anderson, *Federico García Lorca en Nueva York y la Habana: Cartas y recuerdos*, 123.

121. Millán, *Federico García Lorca, Poeta en Nueva York*, 119-124.



Protesta de la Liga de Comunidades Africanas, 1929: los negros, residentes mayoritarios de Harlem, fueron los últimos en ser contratados y los primeros en ser despedidos tras la caída de la Bolsa.

siglos. Esta explotación del pueblo negro es la misma que sufre la casta de los trabajadores de Metrópolis de Fritz Lang, que trabajan sin cesar para mantener el modo de vida de una élite de propietarios. Si en Metrópolis los trabajadores viven segregados en el subsuelo, en NY, los afroamericanos habitan en el ghetto de Harlem; y, en ambos casos, las personas blancas –la élite de propietarios, banqueros y hombres de negocios– residen en lo alto de los rascacielos, en esos elementos urbanos desde los que dominan el mundo. Jaén i Urban califica a NY como la “ciudad del capitalismo avanzado, (...) con una clara y rotunda segregación de los habitantes, con un ‘zoning’ social “de hecho” mediante el cual se sitúan los barrios marginales junto a los barrios ricos, separados, como cortados con un cuchillo (...)”¹²². Esta división de la ciudad en clases y en razas, necesariamente llamó la atención de Lorca, llegado de una Europa en la que la segregación racial era menos evidente.

El sleepy boy, como llamaban a Lorca las camareras, se encontró en Harlem con una realidad de opresión y explotación racial que le provocó angustia y rechazo. Lorca empatizaba con la comunidad negra, para él representaba la naturaleza segregada por la tecnologización de esa gran ciudad. ‘El negro’ era lo lúbrico, lo inocente, el misterio, todo ello condensado en su baile y su canto. Lorca ve en la raza negra la única esperanza que le quedaba a esa ciudad sin alma, mecanizada, desposeída de raíces. En estos dos poemas se aprecia la defensa de la naturaleza, de lo salvaje frente a la civilización inhumana que era NY.

En ambos, sobre todo en “El rey de Harlem” pueden encontrarse los dos campos semánticos ya referidos, el de la angustia recogido en sustantivos, verbos y adjetivos, que resultan hirientes y dolorosos, que reflejan el mundo de la opresión, del infierno que era la gran ciudad: “sombra, odian, expresión bobina, mentirosa,

^{122.} Jaén i Urban, *El paisaje urbano de Nueva York en la obra escrita de Federico García Lorca*, 74.

amarga, quebrando, desesperación, arrancaba, golpeaba, fuego, borrachos, lloraban, agua podrida, huían, filos, machacaban, manchado, matar, puños cerrados, sangre, espina, puñal, muerte, ceniza, quemar, insomnio...”; y el campo semántico de la geometría, con términos que hacen referencia directa a la arquitectura, a los elementos que representan la modernidad y la mecanización que dominaba NY: “salón, hueco, tanques, puentes, amianto, cocinas, ventanas, tejados, azoteas, camas, lavabos, esquinas, pisos, rendijas, muro, calles, ángulos, azoteas, bicicletas, ascensores y automóviles”. Puede apreciarse que entre estos últimos predominan aquellos que aluden a una arquitectura afilada, dura, llena de aristas; y a los medios de locomoción que habían invadido las calles de la ciudad. Se trata de la “geometría” de la “angustia”.



Trabajador social, 1932: a lo largo de los años 30 tuvieron lugar en Harlem una serie de protestas alimentadas por la dura situación económica, las injusticias raciales y la falta de confianza de la comunidad negra en los cuerpos de seguridad.

5.3

“Geometría y angustia”

“Y la multitud. Nadie puede darse cuenta exacta de lo que es una multitud neoyorkina”

Christopher Maurer y Andrew Anderson, *Federico García Lorca en Nueva York y la Habana*

Este apartado trata de mostrar que la gran metrópoli –su arquitectura y su urbanismo–, que ‘deshumaniza’ al hombre, es protagonista, casi absoluta, de los poemas siguientes: “Paisaje de la multitud que vomita (Atardecer de Coney Island)”, “Paisaje de la multitud que orina (Nocturno de Battery Place)”, “Danza de la muerte”, “Ciudad sin sueño (Nocturno de Brooklyn Bridge)”, “Panorama ciego de Nueva York” y “Aurora” de la sección III, *Calles y sueños*; “Nueva York (Oficina y denuncia)” de la sección VII, *Vuelta a la ciudad*; y “Grito hacia Roma. (Desde la torre del Chrysler Building)” de la sección VIII, *Odas*.

Los dos primeros poemas, “Paisaje de la multitud que vomita (Atardecer de Coney Island)” y “Paisaje de la multitud que orina (Nocturno de Battery Place)”, constituyen un ‘díptico’. En ellos se muestran dos espacios de la ciudad de NY: Coney Island y Battery Place. Lorca refleja tanto la fascinación como el rechazo que siente por la masa de gente que ocupa estos espacios. Grandes grupos de personas “excitadas” acudían a divertirse, buscando liberarse de la desesperación y de la soledad. Lorca dijo en su conferencia: “La soledad de los poemas que hice de la multitud (...) donde marineros y mujercillas y soldados y policías bailan sobre un mar cansado, donde pastan vacas de sirenas y deambulan campanas y boyas mugidoras”¹²³. En el resto de los poemas, el poeta refleja la angustia y el rechazo que sentía ante la arquitec-

^{123.} Maurer y Anderson, *Federico García Lorca en Nueva York y la Habana: Cartas y recuerdos*, 142.

5. Poeta en Nueva York. Un panorama arquitectónico

tura y el urbanismo de la urbe. Es, por lo tanto, esta diferencia temática lo que ha llevado a plantear su análisis en dos ‘bloques’: en el primero se analizan los dos poemas en los que la angustia que siente el autor es provocada por las multitudes de esa gran ciudad; y en el segundo se agrupan aquellos en los que la angustia tiene como origen la geometría de NY.

Se sabe por sus cartas que, tan solo tras una semana de estancia en la ciudad, Lorca fue a Coney Island¹²⁴. Así mismo, en sus paseos matutinos, cuando no asistía a sus clases, o por la noche, visitó las calles que rodeaban Battery Park en el extremo sur de NY, en el Lower Manhattan. Ambos eran lugares muy concurridos que atraían a los visitantes curiosos como Lorca. Estas *flâneries*, igual que ocurrió con los paseos por Harlem, estimulaban su sensibilidad. El impacto que la multitud suscitó en él quedó recogido en: “Paisaje de la multitud que vomita (Atardecer de Coney Island)” y “Paisaje de la multitud que orina (Nocturno de Battery Place)”.

Cuando Lorca visitó Coney Island, lo que antes había sido un lugar de recreo para familias burguesas, se había convertido en el laboratorio de la cultura de masas de la sociedad hiperconsumista americana. Koolhaas afirma: “Coney es una elección lógica como lugar de recreo de Manhattan: es la zona más cercana de naturaleza virgen que puede contrarrestar el efecto debilitador de la civilización urbana (...). Ha de trascender sus orígenes acomodaticios y convertirse en un parque posproletario”¹²⁵. El número de visitantes que acudía a la isla había crecido exponencialmente, y para atender a esta masa ingente de personas se instalaron bares, casinos, restaurantes de comida rápida, circos, museos, casas de baño, atracciones...; incluso, se llegaron a

^{124.} En algunos documentos la visita se fecha el día de la Independencia, el 4 de julio, en otros el 30 de junio. Fue tal vez acompañado por Federico de Onís o Ángel del Río.

^{125.} Koolhaas, *Delirio de Nueva York*, 30,45.





Situación de Coney Island, 1880: Coney Island era una tranquila comunidad agrícola que, de la noche a la mañana, se transformó en el destino turístico de ensueño para los neoyorquinos.

Toda la 'isla' se llenó de hoteles, clubes de música, restaurantes y balnearios que se repartieron el control de las diferentes zonas de playa.



Entrada al Luna Park, 1903:
"Ahora, donde había un
erial (...) se elevan al cielo
miles de rutilantes torres y
alminares: gráciles, señoriales
e imponentes. (...) De noche,
el resplandor de los millones
de luces eléctricas que brillan
en cada punto, cada línea y
cada curva de los perfiles
de esta gran ciudad de la
diversión, ilumina el cielo y da
la bienvenida a los marineros
(...) ". "The Biggest Playground in
the World", *Munsey's Magazine*,
Lindsay Denison.

colocar grandes reflectores de luz que iluminaban el lugar por la noche, extendiendo la duración del día y prolongando la 'diversión'. En su carta del 6 de julio, Lorca contó a su familia que había visitado Coney Island: la isla es como "(...) todo lo de este país, monstruoso. Los periódicos calcularon en un millón de personas los visitantes de aquel día. No os quiero decir la impresión de color y movimiento de la playa en racimos y piñas de veinte y treinta personas. Hay montañas rusas increíbles, lagos encantados (...). La muchedumbre lo llena todo con su rumor sudoroso de sal marina, muchedumbre de judíos, negros, japoneses, chinos, mulatos y rubicundos yankees. (...) Cuando llegó la noche se encendió todo, y fue cosa de prodigo infantil, las grandes ruedas de oro y las torres de madera y cristales, brillantes sobre la música y tatachines"¹²⁶.

El pequeño "apéndice clitoridiano", como lo denomina Koolhaas¹²⁷, era la apoteosis de la multitud que poblaba la gran ciudad. Los millones de habitantes de todas las razas que habitaban los grandes rascacielos y transitaban NY, como ejemplifica Lorca en "Multitud" –fotografía que acompaña al 'díptico'–, los domingos acudía a Coney Island. Llera recoge una foto de Arthur Fellig, conocido como Weegee, "Crowd at Coney Island", en la que puede apreciarse esta masa uniforme de gente en la que "no son posibles la huida ni la individualidad"¹²⁸.

No es de extrañar que Lorca, cuando se vio inmerso entre semejante multitud sintiera asfixia. La idea de esa masa anónima en la que el poeta no encontraba su yo individual, se muestra en ambos poemas con gran intensidad. Como ya se ha señalado, frente a otros poetas, como Whitman o Mildred Adams, que se

^{126.} Maurer y Anderson, *Federico García Lorca en Nueva York y la Habana: Cartas y recuerdos*, 17.

^{127.} Koolhaas, *Delirio en Nueva York*, 30.

^{128.} José Antonio Llera, *Lorca en Nueva York: una poética del grito* (Nueva York: Edición Reichenberger, 2004), 7.



Gentío de la tarde de Coney Island, 1931: "El exorbitante número de personas que se reúnen en una superficie insuficiente, buscando ostensiblemente el encuentro

con la realidad de los elementos (el sol, el viento, la arena y el agua) exige la conversión sistemática de la naturaleza en un servicio técnico." *Delirio en Nueva York*, Rem Koolhaas

reafirmaban a sí mismos, que se sentían 'libres' entre la multitud, Lorca se angustiaba: "Yo poeta sin brazos, perdido / entre la multitud que vomita, / sin caballo efusivo que corte / los espesos musgos de mis sienes"¹²⁹. La mutilación que sentía Lorca era doble, por un lado se encontraba perdido en la masa de gente, y por el otro, se sentía solo, sin brazos que le abrazasen, sin nadie que acariciase sus sienes, que le mostrase cariño. En la conferencia dijo: "En ningún sitio del mundo se siente como allí la ausencia total del espíritu, manadas de hombres que no pueden pasar de tres y manadas de hombres que no pueden pasar de seis, desprecio de la ciencia pura, calor demoníaco del presente (...) su poder consiste en mover aquella gran máquina día y noche y siempre"¹³⁰. Para Lorca la masa urbana que acompañaba al progreso suponía el fracaso del hombre, la pérdida absoluta de la espiritualidad, algo que sí que se había conservado entre la raza negra.

"Paisaje de la multitud que vomita (Atardecer de Coney Island)" muestra ese "imperio del níquel"¹³¹, como se conocía al patio de recreo de América. Era gracias a esta moneda y a la conexión de la isla por el subterráneo, que la clase obrera podía permitirse ir a la isla y disfrutar de un día en la playa. "Es el pueblo más pueblo de Nueva York, el que viene a la isla de los juegos"¹³². Delante de esta multitud va la "mujer gorda", esta mujer representa, como señala Llera¹³³, a la sociedad capitalista americana, una sociedad de un consumismo voraz. "Beben, gritan, comen, se revuelcan y dejan el mar lleno de periódicos y las calles abarrotadas de latas,

^{129.} Millán, *Federico García Lorca, Poeta en Nueva York*, 136.

^{130.} Maurer y Anderson, *Federico García Lorca en Nueva York y la Habana: Cartas y recuerdos*, 141.

^{131.} Silvia Ruiz Tresgallo, "Asedios a la ciudad moderna: acercamientos ecocriticos a Poeta en Nueva York de Federico García Lorca", *Ulúa 31* (Veracruz: Universidad Veracruzana, 2018), 153.

^{132.} Maurer y Anderson, *Federico García Lorca en Nueva York y la Habana: Cartas y recuerdos*, 17.

^{133.} Llera, *Lorca en Nueva York: una poética del grito*, 10.

de cigarros apagados, de mordiscos, de zapatos sin tacón”¹³⁴, dijo Lorca en su conferencia. La mujer gorda/sociedad capitalista engulle y destroza todo a su paso, a la naturaleza y a las personas: “vuelve los pulpos del revés”, es “enemiga de la luna”, “corre por las calles y los pisos deshabitados”, “deja por los rincones pequeñas calaveras de paloma”. La mujer gorda/sociedad de consumo “levanta las furias de los banquetes” y “llama al demonio del pan” y “filtrá un ansia de luz en las circulaciones subterráneas”. La multitud sale del subterráneo en busca de la luz de la playa, y pasa el día en una ‘bacanal’ constante pero sin alegría alguna, “Son los cementerios, lo sé, son los cementerios / y el dolor de las cocinas enterradas bajo la arena / son los muertos, los faisanes y las manzanas (...) / los que nos empujan en la garganta”.

Observar cómo la multitud se deja arrastrar por una ansia de ocio masivo en un comportamiento primitivo, casi animal, convirtiéndose en un monstruo que devora el medio natural, provocó en Lorca dolor y aversión, de ahí que en esta primera estrofa puedan encontrarse tres campos semánticos: el de la comida-vómito: “banquetes, pan, cocinas, faisanes, manzanas, garganta”; el de la angustia-muerte: “agonizantes, calaveras, cementerios, muertos, enemiga, enterradas”; y el de la naturaleza: “pulpos, luna, paloma, colinas, cielo y luz”.

La multitud: “mujeres vacías”, “niños de cera caliente”, “árboles fermentados”, pasaba el día en la playa entregada a la gula y la diversión, servida por “camareros incansables / que sirven platos de sal”. Esta gran masa, tras comer y beber, sentía “los rumores de la selva del vómito”. Pero no se trata de un vómito por placer,

como el de los romanos más opulentos¹³⁵, o el de los hombres poderosos, “No es el vómito de los húsares sobre los pechos de la prostituta”, sino el de los hombres muertos en vida, “son los muertos que arañan con sus manos la tierra”, los explotados, los “que vacilan insomnes / como recién salidos de un naufragio de sangre”, como los llama en “Aurora”¹³⁶. Son los trabajadores que viven en el extrarradio de NY; “gentes de los barcos, de las tabernas y de los jardines”, que, tras ser utilizados como mera mercancía por la gran metrópoli, acuden en masa el domingo a buscar el único consuelo que encuentran, el ocio desaforado de Coney Island. En esta segunda estrofa el campo semántico de la naturaleza ha desaparecido, quedando solo los de la ciudad-sociedad de consumo: “mujer gorda, mujeres vacías, niños, camareros, platos, pedernal, tierra, barcos, tabernas, jardines y niñas” y el de la angustia-muerte que provoca “vómito, selva, muertos y sangre”.

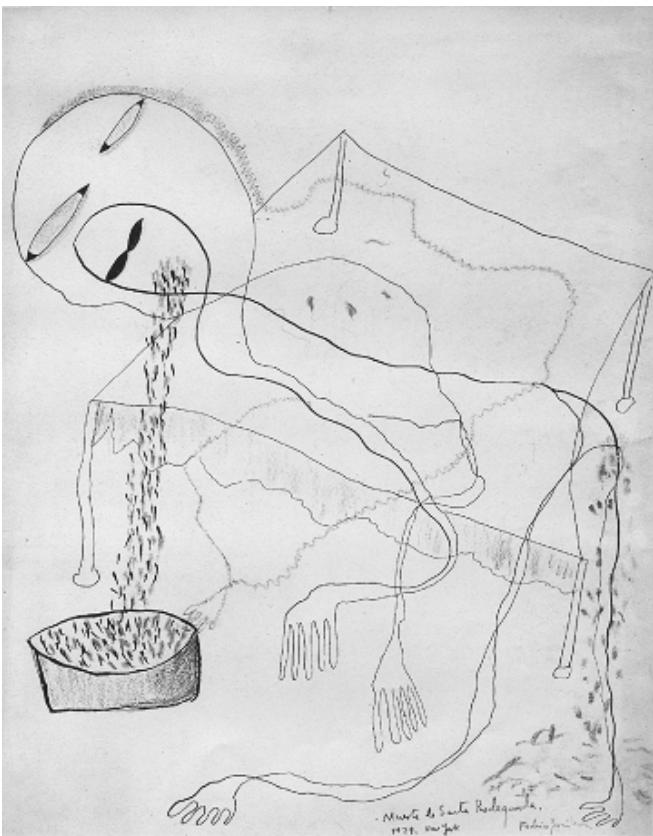
La imagen de esta multitud que vomita se ve reflejada en uno de los dibujos que hizo el poeta durante su estancia en la ciudad, “Muerte de Santa Rodegunda”¹³⁷. En él puede observarse una doble silueta antropomórfica con heridas en el pecho, que sangra-vomitá tumbada sobre una ‘cama’. Su cuerpo, brazos y piernas se aprecian delgados y débiles. Además, a través del cuerpo de la santa se puede distinguir la forma de la ‘cama’ sobre la que reposa, esto muestra la pérdida de identidad de este personaje, la santa se ha ‘cosificado’. Este dibujo representa el sufrimiento

¹³⁴. Maurer y Anderson, *Federico García Lorca en Nueva York y la Habana: Cartas y recuerdos*, 141.

¹³⁵. La supuesta costumbre romana de vomitar para seguir comiendo es probablemente una de las exageraciones históricas más popular. Según algunos autores el vómito se provocaba introduciendo plumas de aves en la garganta y existía hasta un lugar concreto para realizar esta acción: el vomitorium (en plural, vomitoria).

¹³⁶. Millán, *Federico García Lorca, Poeta en Nueva York*, 150.

¹³⁷. Santa Rodegunda (520-587) fue una princesa franca canonizada en el s. IX de la que al granadino pudo interesarle un detalle de su biografía: sus denodados esfuerzos por evitar el casamiento con su raptor, el rey Clotario I, y después su lucha por mantener a salvo su virginidad.



"Muerte de Santa Rodegunda", 1929: dibujada por Lorca, refleja a través de la figura de la Santa sus conflictos sexuales así como el vomito que el poeta se encuentra en las calles de Nueva York.

de los explotados por la gran ciudad y la fragilidad de las personas inmersas en esa cultura de masas de NY.

En la tercera estrofa aparece el yo del poeta, "¡Ay de mí! ¡Ay de mí! / Ay de mí / esta mirada mía fue mía, pero ya no es mía", un Lorca asustado ante lo que observaba, que se sentía perdido entre esa multitud, que había perdido su identidad y que se había convertido en uno más de esos "muertos vivientes". Lorca sentía la imposibilidad del abrazo, la desolación que le inundaba a pesar de estar rodeado de muchas personas: "yo, poeta sin brazos, perdido / entre la multitud que vomita". El poeta, al caer la tarde, se encontró en los muelles de regreso, rodeado de "barcos increíbles", de personas que esperaban a embarcar como él, y cuya "mirada (...) tiembla desnuda por el alcohol", "que vuelve [la muchedumbre] (...) cantando y vomita en grupos de cien personas apoyadas en las barandillas [de los embarcaderos] (...)"¹³⁸. Lorca no comprendía por qué los neoyorquinos acudían en masa a ese lugar en el que, lejos de sentir placer y de descansar, se transformaban en 'monstruos' consumidores de la naturaleza. "Y así es como se divierten los americanos. Se divierten a la americana, esto es, deprisa y con mucha máquina"¹³⁹ dice Julio Camba sobre la multitud de Coney Island.

La sensibilidad de Lorca hizo que rechazase a estos visitantes que, sin el más mínimo pudor, regurgitaban y evacuaban en público, como también ocurría en Battery Place. "Paisaje de la multitud que orina (Nocturno de Battery Place)" refleja las visitas de Lorca a esta calle que bordea Battery Park, en pleno extremo sur de Manhattan. Como recoge Llera, consultando una guía de NY, *New York City Guide*, publicada en 1939, esa calle era un lugar "bullicioso y muy turístico, al lado del mar, en el que se congregaban oficinistas, marineros, estibadores, soldados (...)

^{138.} Maurer y Anderson, *Federico García Lorca en Nueva York y la Habana: Cartas y recuerdos*, 141.

^{139.} Camba, *La ciudad automática*, 66.



La playa y el embarcadero de Coney Island, 1928: "The 123-foot ferryboat was named the Sylph. It made scheduled commuter runs from Sea Gate to Manhattan until around 1950. It was the way for people to get to this shithole of a place." David Moses, 1989.



Vista aérea de el parque de Battery, 1926: lugar idóneo de caza y pesca para los indios, emplazamiento sobre el que se ubica la fortificación holandesa que da origen la ciudad y espacio de desahogo hacia el mar, Battery Park es el lugar que hace que los neoyorquinos se olviden que están en la gran urbe.

además de los curiosos (como Lorca) que se acercaban a ver el ajetreo de los embarcaderos”¹⁴⁰.

“Paisaje de la multitud que orina” da comienzo con dos adjetivos “solos/solas”, que plasman de nuevo la desolación que sentían quienes, como el poeta, se encontraban entre esa multitud que no tenía futuro posible, como el “niño del velero japonés”. Llera, recoge la noticia a la que hace referencia Lorca con esta expresión; se trata de la desaparición del barco en el que el profesor Blanco Alberich había zarpado junto a su hijo con la intención de dar la vuelta al mundo¹⁴¹. La muerte de este niño en el velero representa la muerte inexorable de quienes, como él, pasean por Battery Place.

La multitud neoyorquina, “aguarda la velocidad de las últimas bicicletas”, pero no hay esperanza para ella, como tampoco la hay para el “niño del velero”, para “los pájaros agonizantes” o “para el sapo recién aplastado”; esta multitud transita por las calles de NY, “los desfiladeros que resisten / el ataque de la luna”. Esta masa de visitantes nocturnos, “prostitutas y chaperos”¹⁴² sienten “los corazones / angustiados”, “las negras huellas”, “los nombres oscuros, salivas y radios de níquel”, moneda con la que cobraban sus servicios. A ellos solo les espera “un mundo de la muerte con marineros definitivos / que se asomarán a los arcos”. El “silencio”, el “llanto”, el “gemido” por ese destino lo invade todo, “tropieza con las esquinas” con “las fachadas de crin, de humo”. En plena noche “abierta de piernas sobre las terrazas”. Lorca, paseante entre esa multitud, observa “¡La luna! ¡Los policías! ¡Las sirenas de los transatlánticos!” y lanza un lamento de compasión: “¡Oh gentes! ¡Oh mujercillas! ¡Oh soldados!” El poeta sufría al ver este “paisaje lleno de sepulcros que producen fresquísimas manzanas”. Lorca tenía la esperanza de que algún día “venga la

^{140.} Llera, *Lorca en Nueva York: una poética del grito*, 126.

^{141.} Llera, *Lorca en Nueva York: una poética del grito*, 136.

^{142.} Ibidem, 148.

luz desmedida / que temen los ricos detrás de sus lupas”, el día en que esa multitud, esa masa informe que se había convertido “en un solo cuerpo con una doble vertiente de lis y rata”; esto es, una masa digna y noble –“lis”– por sus orígenes humildes; y despreciable –“rata”– por su comportamiento animalizado cuando “orina alrededor de un gemido / o en los cristales donde se comprenden las olas nunca repetidas”; esa masa informe, algún día sea libre.

En este poema pueden observarse de nuevo los dos campos semánticos de los que se ha hablado, el de la arquitectura/ciudad: “velocidad, bicicletas, velero, desfiladeros, suelo, níquel, trajes rotos, esquinas, policía, sirenas, trasatlánticos, fachadas, guantes de goma, terrazas, paisajes, ricos y cristales” que da lugar a la angustia/muerte inexorable de quien transita por estas calles nocturnas de Battery Place: “solos, solas, agonizantes, pincha, aplastado, silencio, quebraban, ataque, vigilia, lloraba, angustiados, oscuros, negras, clavan, alfiler, muerte, gemido, ocultas, cobras, sepulcros, rata, y orinar”.

Como se ha demostrado, las referencias a la arquitectura y el urbanismo neoyorquinos son constantes a lo largo de todo el poemario, especialmente en los poemas “Danza de la muerte”, “Ciudad sin sueño (Nocturno de Brooklyn Bridge)”, “Panorama ciego de Nueva York” y “Aurora”, que forman parte de la sección III, *Calles y sueños*; “Nueva York (Oficina y denuncia)”, de la sección VII, *Vuelta a la ciudad*; y “Grito hacia Roma” de la sección VIII, *Dos odas*. En todos ellos se recoge la angustia y el rechazo a esta ciudad, a su arquitectura, a su urbanismo y a su economía capitalista. Lorca ofrece una visión que no difiere de la que dan en esas fechas otros intelectuales, como John Dos Passos en *Manhattan Transfer*, o Fritz Lang en *Metrópolis*, una visión muy crítica con ese “mundo adverso para el hombre”, un mundo que

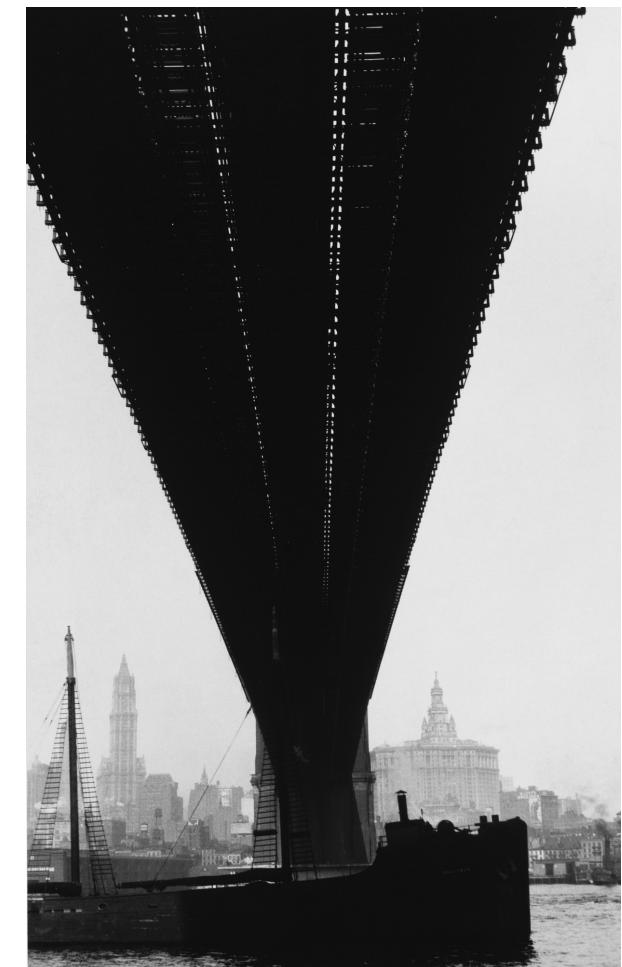
destruye sus "valores genuinamente humanos"¹⁴³, un mundo en el que la posesión de las cosas y la comercialización de todo lo que rodea al ser humano, incluyendo a la misma persona, moldean las relaciones del sujeto con su entorno¹⁴⁴.

Si bien Lorca colocó los poemas siguiendo un orden principalmente cronológico, el análisis que a continuación se presenta sigue un orden temático. En primer lugar, se analizan los poemas en los que Lorca describe, con un tono de censura, lo que Zumthor denominaría la "atmósfera" de NY, hablamos de "Ciudad sin sueño (Nocturno de Brooklyn Bridge)", "Panorama ciego de Nueva York" y "Aurora"; en segundo lugar, el análisis se centra en los dos poemas en los que Lorca lleva a cabo una dura denuncia de la sociedad capitalista de la que es fruto esta ciudad: "Danza de la muerte" y "Nueva York (Oficina y denuncia)"; por último, "Grito hacia Roma", con su crítica a la figura del Papa, cierra el análisis. Junto a los poemas, se ha de hacer referencia a las cartas, la conferencia y a las fotografías que dialogan con los poemas: "Máscaras africanas" y "Fotomontaje de una calle", que interactúan con los tres primeros; "Wall Street", "Broadway 1830" y "La Bolsa", que lo hacen con lo segundos y a los que se incluye también "Matadero" dado que dialoga de forma directa con "Nueva York (Oficina y denuncia)", aunque no esté en estas secciones; y por último, "El Papa con plumas" es la foto que introduce "Grito hacia Roma". Cierra el análisis una reflexión de "Autorretrato en Nueva York", dibujo en el que Lorca plasma su visión de la arquitectura de NY y de lo que esta provoca en él, así como una serie de reflexiones sobre los contrastes de los que el poeta se sirve para definir la gran urbe.

El viernes 28 de junio, recién llegado a NY, Lorca escribió a sus padres: "La llegada a esta ciudad anonada pero no asusta. A mí me levantó el espíritu ver cómo el hombre con ciencia y con téc-

^{143.} Millán, *Federico García Lorca, Poeta en Nueva York*, 69.

^{144.} Cañas, *El poeta y la ciudad. Nueva York y los escritores hispanos*, 86.



Puente de Brooklyn, 1929: las torres de soporte del puente estaban construidas de piedra caliza, granito y cemento. La plataforma, sostenida por cuatro cables, soportaba tanto el tráfico de automóviles como el peatonal. El puente de Brooklyn pone fin al último obstáculo que retenía a la gente en Manhattan.

nica logra impresionar como un elemento de naturaleza pura. Es increíble. El puerto y los rascacielos iluminados confundiéndose con las estrellas, las miles de luces y los ríos de autos te ofrecen un espectáculo único en la tierra. París y Londres son dos pueblecitos si se comparan con esta Babilonia trepidante y enloquecedora”¹⁴⁵. Lorca quedó asombrado ante la ciudad más moderna del mundo, sus rascacielos, sus calles, la mecanización que la dominaba le parecieron “increíbles”. Todo en esta ciudad respondía a la tecnología y a la ciencia. No obstante, y como ya se ha señalado, pronto la experiencia neoyorquina choca frontalmente con la sensibilidad y la cultura de Lorca, un joven educado en la comunión entre el hombre y la naturaleza, para el que afectos y espiritualidad son importantes. El contraste entre esa arquitectura de escala humana de la que procede, y la de la metrópoli, objeto del capitalismo más deshumanizado –el propio diseño de NY, la cuadrícula urbana y la extrusión vertical de los volúmenes/edificios, que obedecen casi exclusivamente a la especulación urbanística– era inevitable. Esta arquitectura se convirtió para el poeta en “el mal de una sociedad injusta, en la que la opresión se perpetúa y los valores morales han sido aniquilados y sustituidos por la hipocresía”¹⁴⁶. Lorca se dio cuenta de que la arquitectura de la urbe era fruto de la ambición del hombre, de su deseo de dominar el espacio físico y espiritual. Así lo comentó en la conferencia: “En una primera oleada, 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 (...) el crimen y el bandidaje”¹⁴⁷.

^{145.} Maurer y Anderson, *Federico García Lorca en Nueva York y la Habana: Cartas y recuerdos*, 10.

^{146.} Isabel Story, “Arquitectura y denuncia en Poeta en Nueva York”, *Revista de humanidades y ciencias sociales*, núm. 8 (marzo 2011): 1-18.

^{147.} Maurer y Anderson, *Federico García Lorca en Nueva York y la Habana: Cartas y recuerdos*, 135.

Es obvio que Lorca ya había visto otras ‘torres’, las de las iglesias góticas y barrocas de la península, pero era la primera vez que se enfrentaba a los rascacielos, a su frialdad matemática, al orden físico al que habían dado lugar, a su escala. Esto le provocaba ansiedad y pánico, y es por ello por lo que, como ya ha quedado dicho, Lorca describe la arquitectura de NY con imágenes ‘bélicas’, como si entre la naturaleza/él y la arquitectura se entablara un combate en el que siempre gana la primera: “Las aristas suben al cielo sin voluntad de nube ni voluntad de gloria. Las aristas góticas manan del corazón de los viejos muertos enterrados; estas ascienden frías con una belleza sin raíces ni ansia final, torpemente seguras, sin lograr vencer y superar, como en la arquitectura espiritual sucede, la intención siempre inferior del arquitecto. Nada más poético y terrible que la lucha de los rascacielos con el cielo que los cubre. Nieves, lluvias y nieblas subrayan, mojan, tapan las inmensas torres, pero estas, ciegas a todo juego, expresan su intención fría, enemiga del misterio, y cortan los cabellos a la lluvia o hacen visibles sus tres mil espadas a través del cisne suave de la niebla”¹⁴⁸. Las torres de NY contrastaban con las torres de la vieja Europa a las que el poeta estaba ‘acostumbrado’, estas eran “ciencia con raíces”, sin embargo, los rascacielos denotaban la falta de ellas que presentaba ese mundo norteamericano. Un poco más adelante afirma que: “viendo Nueva York se han visto ya todas las ciudades de Norteamérica”, unas ciudades, que a diferencia de las europeas carecen de ‘humanidad’ hacia quienes las habitan.

Tras apenas tres meses desde su llegada, Lorca escribió estos tres poemas: “Ciudad sin sueño (Nocturno del Brooklyn Bridge)”, “Panorama ciego de Nueva York” y “Aurora” que agrupa en la sección III, *Calles y sueños*. Ya el título de la sección nos remite al contenido de estos poemas, las calles/desfiladeros de NY, y las esperanzas de quienes los habitan. Los tres están semánticamente relacionados, en ellos Lorca nos muestra una NY en la que la muerte/arquitectura/capita-

^{148.} Maurer y Anderson, *Federico García Lorca en Nueva York y la Habana: Cartas y recuerdos*, 135.



Construcción del Empire State, 1930: la construcción del Empire State competía por ser el edificio más alto de Nueva York. La excavación de su emplazamiento se inició el 22 de enero de 1930, y su construcción comenzó el día de San Patricio, el 17 de marzo. En este proyecto participaron 3400 trabajadores, en su mayoría inmigrantes.



Times Square por la noche, 1932: "Millions pour into the city with their cars and motorcycles, hoping to become a part of the great machine!"
Traffic in New York City, 1941.

lismo amenaza gravemente al hombre; una ciudad/panorama/paisaje "ciego" en el que no hay esperanza ni futuro, en el que la "aurora llega y nadie la recibe en su boca".

Ya en el título del primero de los tres poemas, "Ciudad sin sueño (Nocturno de Brooklyn Bridge)", Lorca hace uso de dos palabras cuya carga semántica es importante. En primer lugar, "nocturno", composición triste y melancólica que anuncia el tema trágico del poema, y al mismo tiempo dirige la mirada a la negritud de la noche, cuando los peligros están al acecho, metáfora de la eterna oscuridad en la que viven los habitantes de NY. En segundo lugar, la palabra "sueño", que en el título de la sección parecía indicar el futuro prometedor del hombre en la gran metrópoli, sin embargo, en este poema se carga con otros dos significados; por un lado, hace referencia a esas personas que no duermen, que "insomnes", como los llama en "Aurora", acuden al centro de Manhattan desde los arrabales; son quienes, explotados, sostienen la pirámide del capitalismo (albañiles, fontaneros, electricistas, conductores, oficinistas...), quienes, tras su dura jornada laboral, deben coger el transporte para llegar a sus hogares, y sin apenas descansar han de regresar de nuevo a esa gran metrópoli que los 'mata'. Por otro lado, ahora Lorca dice "sin sueño", es decir, sin esperanza, "Los primeros que salen comprenden con sus huesos / que no habrá paraíso ni amores deshojados".

En este poema se pueden distinguir dos partes, en la primera, NY se nos muestra como 'la ciudad que nunca duerme'¹⁴⁹, "No duerme nadie por el cielo. Nadie, nadie. / No duerme nadie". Se presenta el estado

149. La conocida expresión 'Nueva York es la ciudad que nunca duerme' fue recogida por primera vez en un informe periodístico del 6 de septiembre de 1912 para el periódico Fort Wayne de Indianápolis. El artículo iba referido a la reciente creación de la mayor planta de gas y electricidad del mundo que había sido instalada para aprovisionar a la ciudad de NY. En el momento en el que Lorca visita la urbe la frase era popularmente conocida entre los habitantes de la ciudad quienes se sentían orgullosos de semejante hecho. Agustina Fontirroig, "La ciudad que nunca duerme", Intiper. <https://urlzs.com/jG7ir> (consultada el 11 de junio de 2023).

Postal nocturna del puente de Brooklyn, 1906: la "octava maravilla del mundo", como se la llamó a Brooklyn Bridge en su día de inauguración.



"Brooklyn Bridge", 1923: de Louis Lozowick. Historiador y crítico de arte, el artista inspira su obra en la gran metrópoli y su rica variedad arquitectónica. Sus pinturas, dibujos y litografías reflejan el ajetreo de los rascacielos, las chimeneas, los trenes elevados y los puentes de América.

de desesperanza de quienes allí viven. Los elementos de la ciudad que amenazan a los 'nuevos esclavos' del siglo XX se muestran con imágenes surrealistas: "Las criaturas de la luna rondan (...) las cabañas", las "iguanas quieren morder a los hombres", "el cocodrilo" espera al acecho al "que huye con el corazón roto". NY es un "cementerio", un "paisaje seco en la rodilla", "paisaje de esponjas grises y barcos mudos", un "muro donde iguanas y serpientes esperan, / donde espera la dentadura del oso, / donde espera la mano momificada del niño / y la piel del camello se eriza con un violento escalofrío azul", "panorama de ojos abiertos / y amargas llagas encendidas". En este mundo sin esperanza, los hombres "nos caemos [Lorca se incluye] por las escaleras", "subimos al filo de la nieve", sintiendo un dolor infinito, soportando el peso aniquilador de la muerte, "al que le duele su dolor le dolerá sin descanso / y al que teme la muerte la llevará sobre sus hombros".

En la segunda parte, el poeta afirma que "un día (...) las hormigas furiosas [los obreros] atacarán los cielos amarillos [los bancos, edificios en los que se maneja el 'oro', el dinero]". Es por esto por lo que llama "A los que guardan todavía huellas de zarpaz y aguacero, / a aquel muchacho que llora porque no sabe la invención del puente / o a aquel muerto que ya no tiene más que la cabeza y un zapato", es decir, a la gente sin sueño/esperanza, a que se levanten, "¡Alerta!, ¡Alerta!, ¡Alerta!" grita Lorca, llama a "los hombres que no sueñan" a que se alcen en contra de las "criaturas de la luna", del capitalismo; y a aquellos que se muestran 'ciegos' ante el panorama horripilante de la ciudad, les apela a abrir "los escotillones [los ojos/las ventanas] para que vea bajo la luna / las copas falsas [Central Park], el veneno [el capitalismo] y la calavera de los teatros [la falsedad de la vida y la muerte en NY]".

A lo largo de todo el poema la ciudad y la muerte están claramente reflejadas en sendos campos semánticos. El de lo nocturno/desesperanza/muerte: "nocturno, no duerme, luna, sin sueño, astros, descanso, quieto, roto, muerto, queja, protesta, seco, dolor, furiosas, disecadas, alerta, violento, escalofrío,

azotadlo, amargas, falsas, veneno, calavera...”; y el de la ciudad/arquitectura/escenario en el que tiene lugar la desesperanza: “Brooklyn Bridge, cabañas, esquinas, cementerio, paisaje, escaleras, puente, muro, panorama y teatros”. En esa ciudad de los rascacielos, ciudad del futuro, el hombre no puede encontrar la paz. NY y su arquitectura representan una socioeconomía que ataca la propia existencia del hombre.

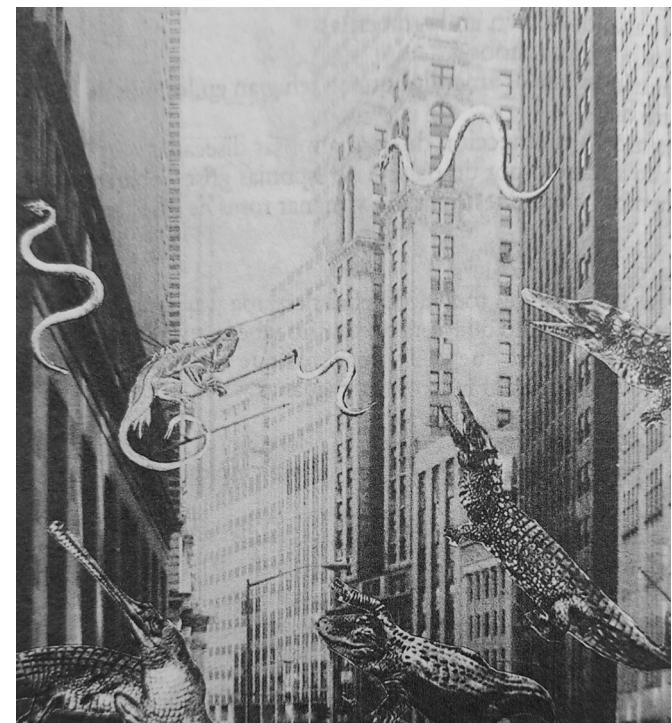
Para reforzar esta imagen de muerte que acecha al hombre en esta ciudad y los peligros que esta representa para él, Lorca acompaña este poema con dos imágenes, el “Fotomontaje de una calle con serpientes y animales salvajes” y “Máscaras africanas”. En la primera, un *collage* realizado por el propio poeta a partir de una fotografía del centro de la ciudad, los “cocodrilos, caimanes, e iguanas” representan los coches, los metros elevados, los depredadores que acechaban y atacaban al hombre en NY. Con la segunda, una foto de una máscara tribal centroafricana, pone cara a la muerte.

Por su parte, el paisaje que se muestra de la urbe en “Panorama ciego de Nueva York” es desolador. Según Millán¹⁵⁰, en este poema el autor se centra en la temática del dolor. Se establece un paralelismo entre un mundo dolorido, la ciudad, en la que “Todos comprenden el dolor que se relaciona con la muerte”; y el propio dolor del poeta: “yo muchas veces me he perdido / (...) / y solo he encontrado marineros echados sobre las barandillas”. Este dolor es compartido por todas las personas, “Todos comprenden el dolor”, y solo “algunos niños idiotas”, seres inocentes y puros, pueden “pronunciar la palabra amor”, esto es, solo ellos conservan aún la esperanza dentro de la ciudad, frente aquellos que han sido corrompidos por la misma.

En este poema, como dice Federico Rivero Scarani, PNY se torna un “panorama” de mutilaciones donde la naturaleza pierde su

^{150.} Millán, *Federico García Lorca, Poeta en Nueva York*, 235.

“Fotomontaje de una calle con serpientes y animales salvajes”, 1929: de Lorca. El poeta emplaza peligrosos reptiles en Wall Street acechando y atacando al hombre en Nueva York.



“Máscaras africanas”, 1931: fotografía similar a la que el poeta utilizó en su obra con la que personifica a la muerte a la vez que hace referencia al origen cultural de los negros de la ciudad.

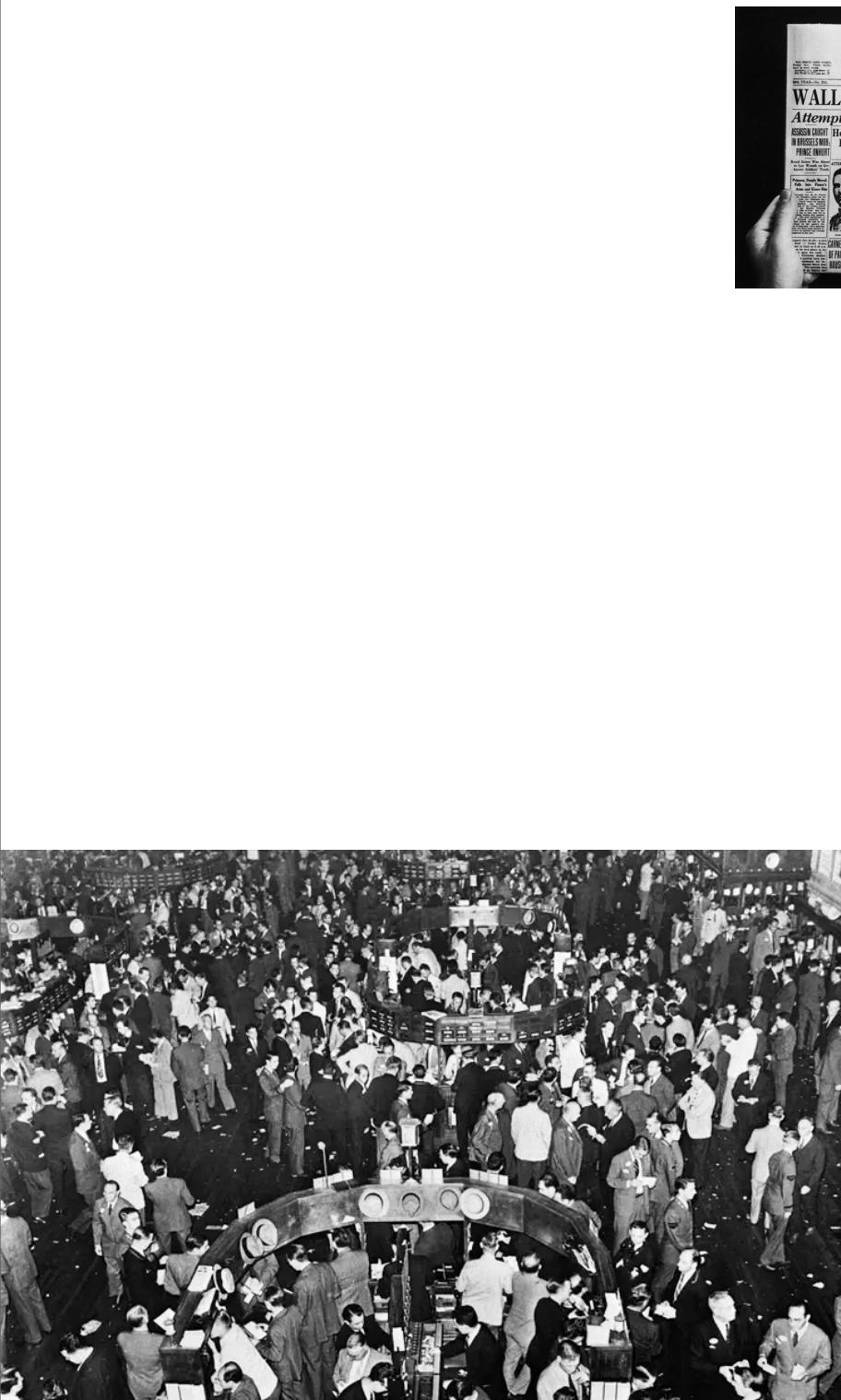


identidad, “porque los pájaros están a punto de ser bueyes”, y aparece dañada e incomprendible excepto para los marginados de la gran metrópolis¹⁵¹, los “negros”, “el filósofo” o los “niños idiotas”. El poeta presenta la atmósfera de la ciudad con amargura: “gemidos que golpean las ventanas”, “[el espíritu] no está en el aire, ni en nuestra vida”, “terrazas llenas de humo”, “arrabales donde el filósofo es devorado”, “un espacio (...) al loco unión de la luz”, “una escala indefinible [los rascacielos] donde las nubes y rosas [lo natural] se olvidan”, “otras plazas / donde los peces cristalizados agonizaban”.

En su conferencia, el poeta dijo: “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”¹⁵². Es este “espectáculo terrible” el que Lorca denuncia con sarcasmo en la tercera estrofa, habla del “metálico rumor de suicidio que nos anima cada madrugada”, este era un traumático suceso del día a día de la ciudad y sus habitantes miraban hacia otro lado. Es la falta de esperanza, el desdén, lo que llevó al poeta a titular la obra como “Panorama ciego de Nueva York”, un lugar en el que ya no hay anhelo de felicidad.

En oposición al resto del poema, los últimos versos muestran las esperanzas que alberga el poeta para superar la muerte y la degradación que supone el panorama de la ciudad, “No hay

5. Poeta en Nueva York. Un panorama arquitectónico



“Wall Street in panic as stocks crash” *Brooklyn Daily Eagle*, 1929.



La Bolsa durante el Jueves Negro, 1929: el edificio de la Bolsa sufrió varias expansiones debido al hacinamiento que en ella tenía lugar. Entre 1901 y 1903 se construyó la estructura en el 18 de Broad Street, que sustituyó la anterior; y a comienzos de los 20, en tan sólo dos décadas, fue necesario construir un nuevo anexo que permitiese dar cabida a los trabajadores de la bolsa.

^{151.} Federico Rivero Scarani, “Un estudio estilístico de *Poeta en Nueva York* de Federico García Lorca”, El laberinto del verdugo, <https://shorturl.at/vIJ02> (consultada el 14 de junio de 2023).

^{152.} Maurer y Anderson, *Federico García Lorca en Nueva York y la Habana: Cartas y recuerdos*, 143.



Policía cubriendo el cuerpo de un baquero suicidado, 1929:
"When Wall Street took that tail spin, you had to stand in line to get a window to jump out of, and speculators were selling space for bodies in the East River."
Will Rogers, 1929.

dolor en la voz. Sólo existen los dientes, / pero dientes que callarán aislados por el raso negro [la raza negra]". Dicha expectación, como se puede comprobar, vendrá de la mano del pueblo negro, de "la Tierra" que "con sus puertas" llevará "al rubor de los frutos [a la felicidad]". Para Lorca, la clave de la redención se encuentra en el regreso a la naturaleza.

Son continuas las referencias semánticas al dolor y a la ciudad que acentúan ese "panorama" dolorido que el poeta percibió en la urbe. La angustia y el sufrimiento con palabras como: "ceniza, gemidos, sangre, oscuridad, luna, heridos, dolor, muerte, humo, quemadura, abandonado, ásperas, devorado, idiotas, turbia, asesinato, suicidios, loco, enterrada, extraño, aislados..."; y aquello que es lo que causa ese mal, la arquitectura, por medio de la mención de elementos como: "ventanas, terrazas, arrabales, cocinas, espacio vivo, luz, escala indefinible, plazas y estatuas".

"Aurora" s, de los tres, el poema en el que Lorca transmite una crítica más directa a la arquitectura y al sistema capitalista de NY. La crítica a la arquitectura se concentra en la primera parte del poema: "Aurora gime / por las inmensas escaleras [las de la Bolsa] / buscando por las aristas / nardos de angustia dibujada". La 'Aurora/naturaleza' vive oprimida entre "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". Hay un uso intencionado de imágenes de la religión católica: La Aurora es la Eucaristía que nadie recibe, el hombre no recibe el cuerpo de Cristo, esto es, ningún consuelo espiritual; frente a la esperanza que representa la blanca paloma del Espíritu Santo, en NY las palomas son negras y "chapotean las aguas podridas"; y el paraíso no es tal en NY. Las "columnas de cieno", las "aguas podridas", las "inmensas escaleras" y las "aristas" "dibujan angustia" en los habitantes de NY.

En la segunda parte, se nombra a los explotados por la economía capitalista, los “enjambres furiosos [que] / taladran y devoran abandonados niños”, “los primeros que salen” de sus casas, que madrugan para ir con el metro al centro de Manhattan “comprenden con sus huesos / que no habrá paraíso ni amores deshijados”, que no habrá más futuro para ellos que la muerte, “saben que van al cieno de números y leyes”, van a sostener esa ciudad, sus bancos, sus oficinas, a levantar sus rascacielos, sus puentes; van a participar en unos “juegos sin arte, a sudores sin fruto”. En esa ciudad la luz del amanecer, la naturaleza, es “sepultada por cadenas y ruidos / en impúdico reto de ciencia sin raíces”. NY esclaviza, aliena al hombre por medio de la tecnología y la mecanización, la ambición ha dejado al hombre sin esencia, sin raíces espirituales. Los ‘esclavos del siglo XX’ “vacilan insomnes [agotados y sin esperanza] / como recién salidos de un naufragio de sangre”.

Como se ha indicado, es en este poema en el que la referencia a la arquitectura es más intensa, y siempre son elementos que dañan, que hieren: “columnas de cieno, huracán, inmensas escaleras, aristas, juegos sin arte, cadenas, ruidos y barrios”, una arquitectura que unida a la vida deshumanizada de la ciudad: “negras palomas, aguas podridas, enjambres furiosos, cieno sin números y leyes, juegos sin arte, sudores sin fruto, ciencia sin raíces”, provoca “angustia dibujada, taladra y devora, sepulta la luz” y condena a las gentes insomnes a un “naufragio de sangre”.

Un mes después de su llegada, Lorca fue invitado a desayunar con el Director de uno de los bancos de Wall Street. En una carta escrita ese mismo día a sus padres dijo sobre él que era una “persona encantadora con un fondo frío y felino de vieja raza inglesa”. Esta primera visita al centro neurálgico del capitalismo se describe como si hubiese asistido a una representación teatral, “Esta mañana he estado tomando el desayuno con mi amigo Colin en el Wall Street, que es el sitio de los negocios, dónde está la Bolsa, los bancos y los grandes rascacielos de las oficinas.

Es el espectáculo del dinero del mundo en todo su esplendor, su desenfreno y su crueldad (...). Un inmenso tumulto de voces, gritos, carreras, ascensores, en la punzante y dionisíaca exaltación de la moneda (...). Es aquí dónde yo he tenido una idea clara de lo que es una muchedumbre luchando por el dinero. Se trata de una verdadera guerra internacional con una leve huella de cortesía”¹⁵³. Ese “espectáculo” le permitió tomar conciencia del ansia mercantilista que dominaba esa sociedad en la que poseer cosas y dinero y comercializar con ello, incluso con el ser humano, dicta las relaciones del hombre y su entorno.

El 29 de octubre, tan solo cinco días después de la caída de la Bolsa, Lorca visitó de nuevo Wall Street y esta visión tan clara del poder destructor del capitalismo que dominaba en NY se intensificó. El impacto que produjo en Lorca se refleja no solo en estos dos poemas, sino también en las palabras de su carta y en la conferencia: “Estos días he tenido el gusto de ver...(o el disgusto)...la catástrofe de la Bolsa de Nueva York (...). El espectáculo de Wall Street (...) era inenarrable. Yo estuve más de siete horas entre la muchedumbre en los momentos de gran pánico financiero. No me podía retirar de allí. Los hombres gritaban y discutían como fieras y las mujeres lloraban por todas partes (...). Las calles, o mejor dicho los terribles desfiladeros de rascacielos, estaban en un desorden y un histerismo que solamente viendo se podía comprender el sufrimiento y la angustia de la muchedumbre (...). Cuando salí de aquel infierno en la sexta avenida, encontré interrumpida la circulación. Era que del dieciséis piso del hotel Astor se había arrojado un banquero a las losas de la calle. Yo llegué en el preciso momento en el que levantaban al muerto”¹⁵⁴.

^{153.} Maurer y Anderson, *Federico García Lorca en Nueva York y la Habana: Cartas y recuerdos*, 41.

^{154.} Ibidem, 80.



Gente reunida en Wall Street, 1929: en una calle estrecha del sur de Manhattan se agolpaba la gente. No se trataba de una fiesta, ni de un desfile, sino de un verdadero huracán de pánico y miedo, en la última negociación, el mercado financiero se había desplomado.

A la especulación urbanística de la gran ciudad se unía la especulación financiera de Wall Street, al poder aniquilador de la arquitectura se unía el de la Bolsa. Los que encarnan el poder económico y político de la gran ciudad –los constructores, los banqueros, hombres de negocios– son presentados en ambos poemas como máquinas que deshumanizan al hombre, y cuyo combustible son los trabajadores, provocando una gran masacre que ocultan bajo la falsa felicidad del consumo. El capital es el gran “depredador que vive de la muerte”¹⁵⁵. Lorca experimentó gran temor al constatar el inmenso poder que este ejercía sobre el individuo, y, como hizo Fritz Lang en *Metrópolis*, él lo denuncia en estos dos poemas, “Danza de la muerte” acompañado de sus fotos “Wall Street” y “Broadway 1830”; y “Nueva York (Oficina y denuncia)”, que dialoga con “La Bolsa”, a la que se ha añadido en este estudio “Matadero” por su relación temática con el poema.

“Danza de la muerte” centra su denuncia en la arquitectura de NY, fruto y metáfora del capitalismo. En su corazón, “enjambres de ventanas acribillan un muslo de noche” y las “brisas de largos remos / golpeaban los cimientos de cristales”; no hay lugar a dudas, la arquitectura es vista como un enemigo que ataca con violencia. A lo largo del poema, el autor va hilando una serie de imágenes para catalogar todas las miserias que encarna Wall Street.

Millán afirma que el poema no solo está dividido en dos partes mediante unos asteriscos sino también temáticamente¹⁵⁶. En la primera parte, el “mascarón” representa al inmigrante negro que “viene de África a Nueva York”, que ha tenido que abandonar su hogar: “los árboles de la pimienta”, “los camellos de carne desgarrada”, “los valles de luz que el cisne levantaba con el pico”; para ir a un lugar que lo explota y en el que es odiado. Por ello, da comienzo la “Danza de la muerte”, título de la composición. “Era

^{155.} Llera, *Lorca en Nueva York: una poética del grito*, 63.

^{156.} Millán, *Federico García Lorca, Poeta en Nueva York*, 231.

el momento de las cosas secas”, “Era la gran reunión de los animales muertos”, cuando esta danza gobernada por el “mascarón” arroja “Arena, caimán y miedo” sobre NY. Tiene lugar el baile entre el “ímpetu primitivo” y el “ímpetu mecánico”, entre África, con su naturaleza, y la ciudad, con su mecanización. La “Danza” es el ataque del mundo natural a la gran ciudad como reacción al tipo de sociedad que habita Wall Street. Este ataque se desencadena en la propia calle, entre “columnas de sangre y de números [la Bolsa], / entre huracanes de oro [la tumultuosa economía] y gemidos de obreros parados”; un paraíso distópico donde el oro sustituye a los recursos naturales. Lorca relaciona este material “amarillo” con la muerte, “el oro no respira, no consume y sólo puede ser acumulado o invertido”¹⁵⁷, y, por si fuera poco no se trata de un sistema perfecto y confiable, pues cuando cae, el capital perdido ‘demanda’ sus víctimas, las provocadas por el Crack del 29.

“Por eso yo puse allí [en Wall Street] esta danza de la muerte. El mascarón típico africano, muerte verdaderamente muerta, sin ángeles ni *resurrexit*, muerte alejada de todo espíritu, bárbara y primitiva como los Estados Unidos”. La máscara africana remite a la condena de “los otros” sobre África, al histórico papel que jugó la nación americana en la trata de esclavos, a la utilización de la riqueza para oprimir a los más desfavorecidos. Es por esto por lo que Lorca dice, “No es extraño para la danza / este columbario que pone los ojos amarillos”, pues Wall Street es el cementerio en el que han ido a morir estas víctimas de la ciudad. Curiosamente, la encarnación de la vida llega oculta por la máscara de la muerte para liberar a la humanidad.

En la segunda parte del poema, el poeta se encuentra “en la terraza luchando con la luna” y, desde allí, puede ver todo el paisaje espeluznante de NY, “no son los muertos los que bailan.

^{157.} Ruiz Tresgallo, “Asedios a la ciudad moderna: acercamientos ecocriticos a Poeta en Nueva York de Federico García Lorca”, 161.

/ Estoy seguro” afirma el poeta, son “los otros, los borrachos de plata [los banqueros], / los hombres fríos, / los que duermen en el cruce los muslos y llamas duras, / los que beben en el banco lágrimas de niña muerta / o los que comen por las esquinas diminutas pirámides del alba”. Pero el autor no desea que sean éstos los que festejen, sino el “mascarón”, para que escupa “veneno del bosque [esencia de la naturaleza] sobre la ciudad y tenga lugar la invasión de África y, de este modo, “las cobras silbarán por los últimos pisos”, “las ortigas estremecerán patios y terrazas”, “la Bolsa será una pirámide de Musgo” y “vendrán lianas”.

Los participantes de esta “Danza” mortal, por lo tanto, son ambos, los que vienen “de África a Nueva York”, “el chino”, las minorías marginadas; y “los otros”, “los hombres fríos”, “los que duermen en el cruce de los muslos”, los banqueros, una yuxtaposición de los personajes que habitan NY. Lorca expone la残酷 con la que los segundos observan a través de las ventanas a los primeros, desde la tranquilidad de sus oficinas, sin que les afecte lo más mínimo el sufrimiento humano que ocasionan, solo se preocupan por el dinero. Arango¹⁵⁸, en su artículo, habla sobre la amenaza que suponen estas ventanas a ojos del poeta, “El cielo tendrá que huir ante el tumulto de ventanas”, “Enjambres de ventanas acribillan a un muslo de la noche”, pues no relacionan el interior de las arquitecturas con el exterior, sino que constituyen un eslabón más de la cadena de opresión y violencia que supone para el ser humano el espacio urbano de la ciudad.

Las fotografías que acompañan y dialogan con este poema son “Wall Street” y “Broadway 1830”, ambos lugares en los que transcurre la “Danza de la muerte” y que son referenciados de

^{158.} Manuel Antonio Arango, “El simbolismo como elemento de protesta en *Poeta en Nueva York*, de Federico García Lorca” (Ontario: Laurentian University, 2007), 1.

forma directa en el texto. En la primera, tomada a principios de los 20, se puede apreciar las sombras que proyectan los grandes edificios sobre la calle y sobre la multitud que se agolpa frenéticamente ante las escaleras de la Bolsa. Con la segunda imagen, una postal de la que será la famosa calle del espectáculo, Lorca apela a la nostalgia, al momento en el que la calle aún estaba poblada por edificios de dos o tres pisos sobre los que solo destacaba la aguja de la Iglesia de la Trinidad; con sus jinetes y sus carroajes, poco o nada tendría que ver con la que pisó el propio Lorca¹⁵⁹.

El poeta hace uso del campo semántico de la geometría del dinero, de las aristas de los templos de acero y cristal, como los llama Story¹⁶⁰, escenario en el que tiene lugar la “Danza”: “puentes, espadas de luz, Desfiladeros, Montañas invisibles, pedazos de espejo, tejado, Wall Street, columbario, rueda, helados proyectos, tumulto de ventanas, columnas, terraza, enjambre de ventanas, cenicientos cristales de Broadway, paisaje de escaleras, banco, esquinas diminutas, catedrales, últimos pisos, patios, Bolsa”; que, por supuesto se acompaña con el propio campo semántico de la “Danza”/lucha a muerte: “carne desgarrada, cosas secas, espiga en el ojo, óxido, animales muertos, ceniza, soledad, abollado, mercurio, dormido, miedo, cielo vacío, acabó, diluvio, lloraba, cruel silencio, tenso, atraviesa el corazón, niños pobres, ignorantes, quema, huir, sangre, huracanes, ola de fango, lucha, acribillaban, muertos, duermen, escarlatina, cobras, ortigas, fusiles, veneno y angustia”. Ambos campos semánticos refuerzan insistentemente la visión que el autor tiene de NY: “geometría y angustia”.

“Nueva York (Oficina y denuncia)” presenta un título muy revela-

159. Luis Caparrós Esperante, “Las fotografías de *Poeta en Nueva York*, de Federico García Lorca: ensayo de reconstrucción” (A Coruña: Universidade da Coruña, 2018), 384–385.

160. Story, “Arquitectura y denuncia en *Poeta en Nueva York*”, 11.



Iglesia de la Trinidad desde Wall Street, 1929: “Wall Street”. Lorca incluyó esta fotografía para ilustrar la jornada del ‘jueves negro’.



Calle de Broadway, 1895: “Broadway 1830”. A pesar de que el poeta data la fotografía de la famosa calle en 1830, se trata de una captura muy posterior, momento en el que aún se pueden ver las líneas de tranvías que recorrían la ciudad.

dor, describe NY con tan solo dos palabras, "oficina" y "denuncia", y recalca las dos partes en las que se divide el poema anunciando su contenido. En la primera, Lorca nos muestra NY como una inmensa "oficina" en la que se llevan a cabo los grandes negocios del capitalismo, en la que todo se vende y todo se compra, en la que todo, incluidos el hombre y la naturaleza, están por y para el dinero, incluso su 'diseño', la extrusión de la cuadrícula obedece a esta ambición desmedida. Ese gran 'despacho' que es Wall Street impresionó a Lorca, así lo manifiesta en su conferencia: "Lo impresionante por frío y por cruel es Wall Street. Llega el oro en ríos de todas las partes de la tierra y la muerte llega con él. En ningún sitio del mundo se siente como allí la ausencia total del espíritu (...) y lo más terrible es que toda la multitud que lo llena cree que el mundo será siempre igual, y que su deber consiste en mover aquella gran máquina día y noche y siempre"¹⁶¹. La fotografía "La Bolsa" refleja ese centro neurálgico de las finanzas, el corazón sin alma de NY. En ella se aprecia el gran templo de la economía en el que el dios 'capitalismo' es adorado por los hombres de negocios. El lenguaje neoclásico que presenta lo imbuye de autoridad frente a los grandes rascacielos que lo rodean y que se elevan hacia el cielo, impidiendo que la luz del "alba mentida de NY" alcance el fondo de las calles/desfiladeros.

Esta gran entidad financiera cuantifica el sacrificio que se provoca en la naturaleza mediante sumas, divisiones y multiplicaciones: "Deabajo de las multiplicaciones / hay una gota de sangre de pato; / debajo de las divisiones / hay una gota de sangre de marinero; / debajo de las sumas, un río de sangre tierna". Estas operaciones mercantilistas, aunque aparentemente se presentan con el lenguaje de "los hombres fríos", presentan una serie de dramáticas consecuencias que se enumeran unos versos más abajo: "Todos los días se matan en Nueva York / cuatro millones

^{161.} Maurer y Anderson, *Federico García Lorca en Nueva York y la Habana: Cartas y recuerdos*, 140.



Oficina del departamento contable, 1940: "Las tapas de las máquinas de escribir chasquean al bajarse; los pupitres se cierran; los ascensores suben vacíos, bajan atestados. Bajamar en las calles céntricas." *Manhattan Transfer*, John Dos Passos.



Bolsa de Valores, 1900: "La Bolsa", fotografía que acompaña al poema "Nueva York (Oficina y denuncia)" muestra la fachada principal de la institución económica. Neoclásica, con sus seis columnas corintias, simboliza el crecimiento de la nación.

de patos, / cinco millones de cerdos, / dos mil palomas para el gusto de los agonizantes, / un millón de vacas, / un millón de cordeiros / y dos millones de gallos". El consumo de carne, de leche, de flores, de trabajadores que necesita la gran 'máquina' que es la ciudad escandaliza a Lorca: "interminables trenes de leche", "de sangre", "de rosas maniatadas".

Estas 'víctimas' manchan con su sangre la economía de NY, ponen sus "gotas debajo de las multiplicaciones", lanzan "terribles alaridos" de protesta con los que "llenan de dolor el valle" ya contaminado por los barcos que transportan las mercancías, "donde el Hudson se emborracha de aceite". Los trabajadores forman parte de este victimario, su sangre es un "río que viene cantando / por los arrabales de Nueva York", que cuando llega a Wall Street se transforma en "plata [dinero] y cemento [construcción]" en un "alba mentida de Nueva York", un amanecer sin esperanza. Esta imagen de NY como un matadero se refuerza con la foto del mismo nombre, "Matadero", situada al inicio de la sección VI, *Introducción a la muerte*, antecediendo al poema "Muerte". La imagen muestra los cuerpos sin vida de las reses en el matadero, subrayando la descripción que hace Lorca de NY, un gran matadero/fábrica de carne y sangre¹⁶².

La segunda parte del poema está directamente relacionada con la segunda palabra del título, "denuncia". Ya en la primera parte, Lorca advierte: "Existen las montañas. Lo sé / Y los anteojos de la sabiduría, / Lo sé. Pero yo no he venido a ver el cielo. / Yo he venido a ver la turbia sangre". Lorca no se muestra como un turista más, como esas personas que se ponen gafas para no ver la realidad y que solo ven lo que hay en la superficie de NY: los maravillosos rascacielos, las asombrosas luces de neón. Lorca es un *flâneur* que se muestra crítico con lo que ve, con lo que le

provoca un shock que luego recoge en sus poemas. De ahí que la segunda parte sea una "denuncia". "Yo denuncio a toda la gente / que ignora la otra mitad, / la mitad irredimible / levanta sus montes de cemento (...)" una mitad que se encuentra en plena "fiesta de los taladros". Denuncia a los hombres de negocios, a los banqueros o a los arquitectos, artífices de esos rascacielos/ montes de cemento, para cuya construcción es necesaria la sangre/muerte de tantos hombres.

"Os escupo a la cara" dice Lorca erigiéndose en defensa de los explotados, de la "otra mitad que (...) escucha", una mitad frágil a la cual se refiere por medio de imágenes de seres débiles e indefensos: "niños, e insectos". Estos seres no viven en el paraíso, sino en un infierno, y este infierno son las propias calles de NY, "no es el infierno, es la calle / No es la muerte / es la tienda de frutas". Esta 'ciudad mundo' es "un mundo de ríos quebrados / y distancias inasibles" en el que los seres indefensos, como el gato/hombre, se ven avasallados por el "automóvil"; un mundo lleno de "Óxido, fermento, tierra estremecida", en el que lo más importante son "los números de la oficina". Ante esta cruda imagen, Lorca no se siente capaz de "ordenar paisajes / ordenar amores que luego son fotografías"; solo puede guardar silencio, por eso dice, "No, no, 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 él, como si fuera Cristo, se ofrece en sacrificio para 'salvar' a esas "vacas estrujadas" que llenan de "gritos el valle [las calles]". Lorca se "erige en chivo expiatorio o mártir de una humanidad que no merece tal nombre, ya que canibaliza a los más débiles", señala Llera¹⁶³.

En este poema los campos semánticos se amplían, el de la arquitectura: "dormitorios de los arrabales, cemento, Nueva York, columnas de cieno, máquinas, Hudson, escaleras, montes de

162. Llera indica que tal vez Lorca visitase uno de los mataderos que había en Manhattan, el Abattoir Center, que se extendía a lo largo de First Avenue, en el barrio de Kips Bay.

163. Llera, *Lorca en Nueva York: una poética del grito*, 96.



Después de la ópera en Broadway, 1935: "El desayuno lo tomamos en un piso 32 con el director de un banco, persona encantadora con un fondo frío y felino de vieja raza inglesa." *Federico García Lorca en Nueva York y la Habana*, Christopher Maurer y Andrew A. Anderson.



Planta de procesado de carne de Swift & Company, 1900: "Matadero", foto escogida por Lorca para acompañar al poema "Muerte". Este tipo de instalaciones estaban ubicadas cerca de la costa para facilitar el movimiento del ganado a través del río Hudson.



"Cañón", 1936: "La belleza de Nueva York (...) era la belleza de un fenómeno natural, donde las montañas eran los rascacielos, y los valles eran las calles llenas de coches como flores (...)" *El paisaje urbano de Nueva York en la obra escrita de Federico García Lorca*, Gaspar Jaén i Urban.

cemento, fiesta de los taladros, tren, automóvil, óxido, fermento, tierra estremecida y desiertas oficinas”, se ve cumplimentado con el de la gestión económica propia de una oficina: “multiplicaciones, divisiones, sumas, un, dos, cuatro, millones, mil, mitad...”; y el de la naturaleza que nutre la gran máquina que es NY: “pato, marinero, cobre, cerdos, vacas, corderos, gallos, flores, perros, palomas”, acompaña al del dolor y la muerte: “sangre, terribles alaridos, estrujadas, dolor, devorado, orinado, quebrados, gimen, agonías”. La sangre que derraman estas víctimas que al principio es una “gota”, pronto pasa a ser “un río de sangre tierna” que se convierte en “catarata” y en “bocanada”.

En cuanto a “Grito hacia Roma”, este poema sitúa a la Iglesia Católica en el centro de su denuncia mediante el uso de la imaginería católica con un tono ‘sarcástico’: el Sagrado Corazón de Jesús, atravesado por una corona de espinas, o por espadines de plata, es transformado en una manzana, “manzanas levemente heridas / por espadines de plata”; la mano de Dios que atraviesa benévolamente las nubes para bendecir al hombre, se transforma en “nubes rasgadas por una mano de coral que lleva en el dorso [no el ojo de Dios, sino] una almendra de fuego”; los peces que representan el pescador de almas son “tiburones”; las lágrimas de la Virgen se han transformado en “gotas de llanto para cegar una multitud”; las rosas no desprenden perfume, sino que “hieren” con sus espinas”. Lorca lanza una amenaza al Vaticano, a la “gran cúpula [la iglesia de San Pedro]”: todos estos elementos amenazantes “Caerán sobre [ti]”. Lorca acusa al Vaticano de haber ungido con su aceite las lenguas militares y de haberse vendido al fascismo, “ignora que la moneda quema el beso del prodigo / y da la sangre del cordero al pico del idiota del faisán [el fascismo]”¹⁶⁴.

164. En Febrero de 1929 el Vaticano había firmado con Mussolini los pactos de Letrán, en el que el dictador reconocía Los estados Pontificios dejaban de estar sujetos a soberanía italiana y pasaban a tener autogobierno, a cambio, el Vaticano reconocía la legitimidad del dictador.

A lo largo de todo el poema, evita usar la palabra Papa, lo llama “hombre que se orina en una deslumbrante paloma [el Espíritu Santo]”, “El hombre que desprecia la paloma que debía hablar”, “El hombre vestido de blanco”, “El viejo de las manos traslúcidas”, de esta manera se burla de su figura, la critica y relega. Esta crítica/burla se incrementa con la foto de “El Papa con plumas” con la que encabeza el poema. Se trata de la imagen del pontífice en la que la mitra ha sido sustituida por un tocado de plumas que responde a la intención anticlerical que transmite el poema. Como señala Luis Caparrós¹⁶⁵, estas pueden hacer referencia a los tocados de plumas de los indios americanos, mostrando que el “hombre de blanco”, representante del amor de Cristo, no muestra ningún amor por los indios, uno de los pueblos marginados en NY; así mismo, argumenta que Lorca las pudo usar para burlarse del Papa, convirtiéndolo en un personaje que podría formar parte de un vodevil; por último, tal vez quisiera denunciar la ostentación de ese “viejo” que “da la sangre del cordero al pico idiota del faisán”.

Acusa al Papa de predicar algo que no practica, el amor cristiano, “no hay quien reparta el amor y el vino / (...) / quien abra los linos del reposo”. En vez de ello, el Vaticano ha firmado un pacto que implicará la esclavitud y la muerte de los hombres, “No hay más que un millón de herreros / forjando cadenas”, “un millón de carpinteros / que hacen ataúdes”. Ese símbolo del catolicismo debería transmitir el amor cristiano a los más desfavorecidos, ser empático con ellos, sufrir con ellos, “ponerse una inyección para adquirir la lepra / llorar un llanto tan terrible que disolviera [conmoviera] sus anillos”. Frente a esta indiferencia del Vaticano, los “maestros” siguen enseñando a los niños el amor cristiano, que está “en las carnes desgarradas”, en la “choza diminuta”, en el “triste mar”, en los “fosos donde

165. Caparrós Esperante, “Las fotografías de *Poeta en Nueva York*, de Federico García Lorca: ensayo de reconstrucción”, 386-387.



Fotomontaje sobre el grabado de Nicolas V: "Foto del Papa con plumas" es una manipulación de un viejo grabado del papa a la que Lorca coloca un discreto tocado indio.



Plaza de la Basílica de San Pedro, 1943: la cúpula de San Pedro tiene 136 metros de alto y 42 metros de diámetro convirtiéndola en el gran símbolo del Vaticano.



Edificio Chrysler, 1932: El edificio Chrysler tiene 319 metros de alto. En 1930, cuando se terminó su construcción, pasó a ser el gran símbolo de Nueva York.

luchan las sierpes del hambre", entre los más débiles, entre los explotados habitantes de la gran ciudad.

Mientras un Papa/"viejo de las manos translúcidas" diga hipócritamente: "amor, amor, amor" esos desfavorecidos por la sociedad capitalista, los "negros que sacan las escupideras / los muchachos que temblan bajo el terror pálido de los directores, / las mujeres ahogadas en aceites minerales [el maquillaje] / la muchedumbre del martillo" ha de gritar tanto que las ciudades como NY temblarán. Porque ellos/nosotros, "queremos el pan nuestro de cada día, / (...) / porque queremos que se cumpla la voluntad de la Tierra / que da sus frutos para todos". En estos últimos versos, Lorca, haciendo uso de una oración del catolicismo, El Padrenuestro, exige el derecho a una vida digna sin explotación, esa es la voluntad de la diosa Tierra, cuyos frutos son para todos y no solo para los que quieren especular con ella, vendiendo terrenos para construir el mayor número de viviendas u oficinas posibles, o con los ahorros de los más ingenuos que invierten en Bolsa; o bien sacrificando a la naturaleza para alimentar al hombre/depredador.

A pesar de que en este poema las referencias arquitectónicas no son abundantes: "columnas, estatuas, chozas, ciudades y prisiones de aceite", lo que lo hace doblemente interesante es que Lorca, para lanzar su acusación, elige el Chrysler Building, el rascacielos más alto de NY en ese momento. "Cada día levantan nuevos rascacielos; ahora están terminando uno con cien pisos, blanco y negro, que es una verdadera maravilla"¹⁶⁶, escribió a sus padres la primera vez que lo ve en sus paseos por NY. En la conferencia lo describió como una gran torre gótica que asciende hacia el cielo, dice de él: "el Chrysler Building se defiende del sol con su enorme pico de plata"¹⁶⁷. Desde ese 'templo' de la socie-

^{166.} Maurer y Anderson, *Federico García Lorca en Nueva York y la Habana: Cartas y recuerdos*, 79.

^{167.} Ibidem, 141.

dad americana, el capitalismo, increpa al templo más importante del catolicismo, al Vaticano. Desde la “gran torre” grita a la “gran cúpula”, a Roma.

Ya se ha comentado que Lorca inició su conferencia con estas palabras: “los elementos que el viajero capta en la gran ciudad son: arquitectura extrahumana y ritmo furioso. Geometría y angustia” y es esta perspectiva de NY la que refleja en su dibujo propio, “Autorretrato en Nueva York”. En él se resume gráficamente lo que ya ha dicho en sus versos. La perspectiva que muestra Lorca de la urbe es la de una ciudad simbólica.

Al fondo, en el dibujo, se sitúan en forma de U una serie de edificios prismáticos/rascacielos representados como moles aparentemente inconclusas, dislocadas, en los que predominan las aristas y cuyas ventanas vacías en uno de ellos, se van transformando en números y letras que remitiendo a sus propias palabras, “columnas de sangre y de números”. Simbolizan el capitalismo que se sustenta a partir de las cifras y la sangre de sus víctimas. En esta ciudad/monstruo, no hay aceras, en ella, como en NY, no hay lugar para el individuo, sólo para la máquina. Uno de los edificios presenta un pórtico sostenido, en su parte delantera, por cinco columnas de curiosas características, por un lado, terminan en capiteles de corte ‘clásico’, pero su fuste aparece ‘recorrido’ por hierros, haciendo alusión a las estructuras metálicas nervadas del momento.

Delante de esta galería se muestra una gran plaza dominada por la figura del poeta en el primer plano asediado por cuatro animales/monstruos fantásticos. En un extremo de la plaza, casi sin lugar en ella, se representa un parque con una sola planta. Con él Lorca muestra que la naturaleza, como el hombre, ha sido desplazada en NY. El propio poeta es representado con una máscara con tres bocas/lunas, sobre sus ojos, las cejas son lágrimas y dos brazos filamentosos lo abrazan intentando protegerlo del ataque de esos cuatro monstruos que lo acechan. La imagen de este

5. Poeta en Nueva York. Un panorama arquitectónico



“Autorretrato en Nueva York”,
1929: dibujado por Lorca
durante su estancia en la ciudad,
iba a acompañar a la obra como
muestra de lo acosado que se
sentía el poeta por la ciudad.

retrato es recurrente en sus ilustraciones. Estas criaturas que lo asedian simbolizan las angustias del propio Lorca: su sexualidad incomprendida, las dos traiciones sufridas, su crisis estética y la geometría de la ciudad que lo rodea. En el dibujo Lorca ha reflejado sus propios fantasmas y los de esa brutal ciudad. Sobre los rascacielos, descendiendo desde el cielo, aparece la imagen de una niña/insecto con dos moñetes de la que cuelgan unas raíces/venas buscando enraizar en el suelo. Tal vez represente al hombre que habita NY o al propio Lorca que busca encontrar su lugar en esa ciudad tan poco ‘amable’, en la que el espacio es claustrofóbico, como lo representa en el dibujo.

En el poemario puede observarse la relación de enfrentamiento que Lorca establece entre los seres esclavizados y humillados –aquellos que realizan los trabajos más duros y degradantes, “entre los niños abandonados”–, y los opresores –los hombres de negocios, “los dueños del oro”–. Son dos clases enfrentadas, como se muestran también en *Metrópolis* o en *Manhattan Transfer*; los que viven en el subsuelo o en los arrabales, en habitáculos inhóspitos desde los que acuden al centro con el suburbano; y los que viven en los grandes edificios de la superficie y se trasladan en limusinas desde sus oficinas hasta sus casas residenciales. El conflicto entre ambas ‘clases’ se representa en sus poemas en un paisaje simbólico, son escenarios que muestran una realidad en la que se niegan los derechos a los más débiles, una sociedad basada en la desigualdad. La arquitectura de NY que nos muestra Lorca es una metáfora de esa otra realidad de NY en cuyo espacio físico no hay cabida para el hombre ni para la naturaleza, como representa en su dibujo, una ciudad en la que lo espiritual, que es lo que define al hombre, no existe, por lo que en ella, quienes la habitan y él mismo, se sienten sin raíces. Los edificios que describe en sus poemas son los mismos que dibuja, moles dislocadas, ‘enfermas’ que representan el peligro de una sociedad injusta. Parra señala: “La ciudad (...) funciona como una advertencia del futuro. Es una metáfora múltiple de la deshumanización, de la soledad, de la destrucción, de la angustia, de la

corrupción”¹⁶⁸.

No todo lo que dice Lorca de NY es negativo. Como ya ha quedado señalado, Lorca es feliz en Harlem, allí se encuentra como en su Andalucía natal, rodeado de edificios de una escala similar a la que está acostumbrado, entre gentes que, a pesar de sus sufrimientos, viven con alegría. Si bien es cierto que la visión que nos muestra en sus poemas es casi siempre negativa, no ocurre lo mismo con la que da en sus cartas, en ellas, como ya se ha mostrado cuando se han citado. Lorca refleja su asombro, su admiración, como cuando, casi nada más llegar visita Broadway: “Anoche fui con León Felipe, con Maroto y con el señor Flores (...) fui al corazón del inmenso Broadway. El espectáculo de Broadway de noche me cortó la respiración. Los inmensos rascacielos se visten de arriba a abajo de anuncios luminosos de colores que cambian y se transforman con un ritmo insospechado y estupendo, chorros de luces azules, verdes, amarillas, rojas, cambian y saltan hasta el cielo. Más altos que la luna, se apagan y se encienden los nombres de bancos, hoteles, automóviles y casas de películas, la multitud abigarrada de jerséis de colores y pañuelos atrevidos sube y baja en cinco o seis ríos distintos, las bocinas de los autos se confunden con los gritos y músicas de las radios, y los aeroplanos encendidos pasan anunciando sombrero, trajes, dentífricos, cambiando sus letras y tocando grandes trompetas y campanas. Es un espectáculo soberbio, emocionante, de la ciudad más atrevida y más moderna del mundo”¹⁶⁹.

Es posible que reservase la visión más crítica para los poemas, en un intento de no transmitir angustia a la familia. En todo caso, ambas miradas, la positiva y la crítica se aúnan en algunos de los

168. José Joaquín Parra Bañón, “Por la angustia perfecta de Nueva York. Federico García Lorca y la arquitectura de escarcha”, *Arquitectura de Palabra, Leticia y Melancolía 1* (diciembre de 2018): 79.

169. Maurer y Anderson, *Federico García Lorca en Nueva York y la Habana: Cartas y recuerdos*, 12.

comentarios que vierte en la conferencia: "Ahora la arquitectura de Nueva York se me parece como algo prodigioso, algo que, descartada la intención, llega a conmover como un espectáculo natural de montaña o desierto. El Chrysler Building se defiende del sol con su enorme pico de plata, y puentes, barcos, ferrocarriles y hombres los veo encadenados y sordos; encadenados por un sistema económico cruel al que pronto habrá que cortar el cuello"¹⁷⁰.



Calles mojadas de Nueva York, 1940: "I knew racial discrimination at its worst in the 1930s. I lived with the humility of it but I never lost my sense of humor. Humor is the escape valve from the deadly reality of adversity". Nipsey Russell, 1985.

^{170.} Maurer y Anderson, *Federico García Lorca en Nueva York y la Habana: Cartas y recuerdos*, 141.

5.4

Huida del Infierno y llegada al Paraíso

"Arista y ritmo, forma y angustia, se los va tragando el cielo. Ya no hay lucha de torre y nube, ni los enjambres de ventanas se comen la mitad de la noche."

Christopher Maurer y Andrew Anderson, *Federico García Lorca en Nueva York y la Habana*

El 4 de marzo de 1930, dos días antes de lo previsto, Lorca cogió un tren hacia Miami para embarcar en el transbordador Cuba e ir al país latinoamericano del mismo nombre. Permaneció allí dos meses en los que, además de visitar La Habana, conoció otras ciudades de la isla, Santiago, Pinar del Río, el valle de Viñales, Cienfuegos y Varadero. Sobre Cuba plasmó en su correspondencia lo siguiente: "pasé los mejores días de mi vida" o "No olvidéis que en América ser poeta es algo más que ser príncipe"¹⁷¹. El impacto negativo que había provocado la ciudad de NY en Lorca pronto se vio compensado con el sueño cumplido de ver Cuba, país que, como hemos señalado anteriormente, le atraía desde niño. Su 'huida' de NY y su llegada a La Habana quedan recogidas en las dos últimas secciones de PNY.

La sección IX, *Huida de Nueva York (dos valses hacia la civilización)*, con sus dos poemas: "Pequeño vals vienés" y "Vals de las ramas", presenta un título aparentemente contradictorio para el lector. En principio, como ya se ha señalado, NY es el símbolo de la civilización moderna, en ella se han desarrollado los adelantos tecnológicos más avanzados; sin embargo, estos no suponen para Lorca la civilización, sino el infierno. Se trata del tópico

^{171.} Maurer y Anderson, *Federico García Lorca en Nueva York y la Habana: Cartas y recuerdos*, 123.

5. Poeta en Nueva York. Un panorama arquitectónico

'menosprecio de corte y alabanza de aldea'¹⁷². Lorca rechazó y 'huyó' de esa majestuosa y salvaje corte arquitectónica, del *locus infernus* que era la metrópolis; y buscó la aldea acogedora, el *locus amoenus* que será para él La Habana. En sus cartas puede leerse: "El ritmo de la ciudad es acariciador, suave, sensualísimo, y lleno de un encanto que es absolutamente español, mejor dicho, andaluz. Habana es fundamentalmente española, pero de lo más característico y más profundo de nuestra civilización. Yo naturalmente me encuentro como en casa (...)"¹⁷³. Este paisaje urbano lo traslada a su Andalucía natal, "Si yo me pierdo, que me busquen en Andalucía o en Cuba"¹⁷⁴. Su paso por el país latino inspiró el único poema, "Son de los negros de Cuba", que constituye la sección X, *El poeta llega a La Habana*. Ambas secciones, la IX y la X, van acompañadas por sendas fotos "El mar", con la que abre el apartado, y "Paisaje de la Habana", con la que cierra la obra. Lorca escapa del "salón con mil ventanas" que es NY, y es "El mar" el que lo lleva hasta el "Paisaje de La Habana", donde alcanza la verdadera libertad.

En ambas secciones, la angustia deja paso a la alegría. Tal vez ello se deba, en parte, a que la arquitectura de "aristas que suben al cielo sin voluntad de gloria"¹⁷⁵ que ofrecía ese inmenso mundo sin raíces había sido sustituida por una arquitectura que presentaba una escala más humana, sin rascacielos, en la que los edificios mostraban un ornamento más acorde a la de las grandes ciudades europeas, como su Granada natal: "El otro día entré en un

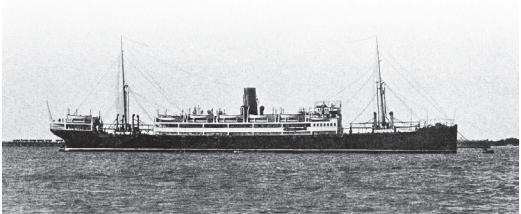
^{172.} Jaén i Urban recoge en su texto que el rechazo al paisaje urbano moderno que aparece entre los poetas de esos años "no era sino una versión de (...) la disputa entre la vida plácida y el paisaje agrario, por un lado, y la vida frenética ciudadana y el paisaje urbano de las inmensas construcciones y las infinitas multitudes, por el otro". Jaén i Urban, *El paisaje urbano de Nueva York en la obra escrita de Federico García Lorca*, 54.

^{173.} Maurer y Anderson, *Federico García Lorca en Nueva York y la Habana: Cartas y recuerdos*, 113.

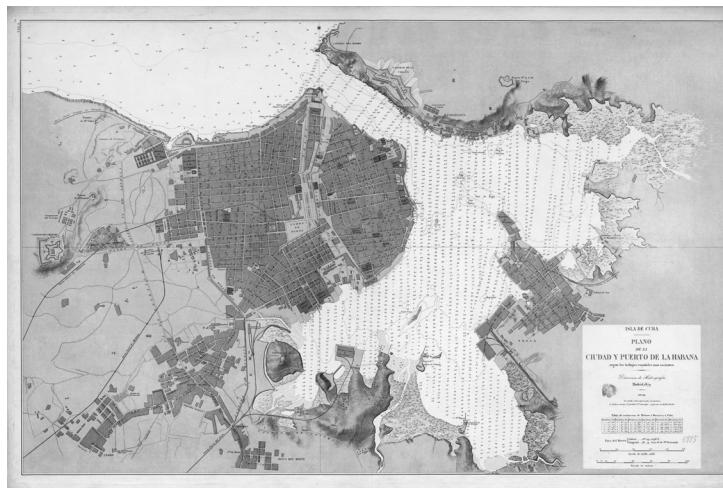
^{174.} Ibidem, 122.

^{175.} Ibidem, 135.





Transbordador Cuba, 1930:
“(...) me separaba de Nueva York con sentimiento y admiración profunda. Dejaba muchos amigos y había recibido la experiencia más útil de mi vida.” *Federico García Lorca en Nueva York y la Habana*, Christopher Maurer y Andrew A. Anderson.



Plano de la ciudad y puerto de la Habana, 1870: La Habana fue fundada en 1514. Su privilegiada ubicación, una bahía frente a las costas del Atlántico Norte la convirtió en un importante puerto comercial.



Calle San Rafael, La Habana, 1930: La mezcla de influencias culturales y artísticas que ha recibido La Habana ha dado lugar a una ciudad ecléctica y diversa. En el momento en el que la visita el poeta granadino,

las calles son abiertas y luminosas, con edificios que no superan las cinco plantas y arcadas que permiten pasear al resguardo de los elementos y el tráfico.

gran patio colonial barroco, lleno de azulejos y fuentes (...)”¹⁷⁶; sus calles no estaban transitadas por una multitud que invadía la intimidad y al mismo tiempo lo alienaba, como ocurría en NY. La arquitectura que el poeta encontró en Cuba, lejos de relegar la naturaleza, convivía con ella y la integraba. Por otra parte, las personas negras de Cuba no vivían marginadas y explotadas por la mecanización de la gran metrópoli, en Cuba eran felices, Lorca se sintió cercano a su cultura, se sintió atraído por su música, que identificaba con la andaluza: “Y salen los negros con sus ritmos que yo descubro típicos del gran pueblo andaluz, negritos sin drama (para diferenciarlos de los negros norteamericanos) que ponen los ojos en blanco y dicen: Nosotros somos latinos”¹⁷⁷.

Si se observan los títulos de los poemas, puede verse que en ellos el autor hace referencia a dos composiciones musicales, el vals y el son. No es la primera vez que Lorca utiliza el nombre de una pieza musical en sus poemas, en el poemario hay dos nocturnos “Ciudad sin sueño” (Nocturno de Brooklyn Bridge) y “Nocturno del Hueco”; y dos odas: “Grito hacia Roma (Desde la torre del Chrysler Building) y “Oda a Walt Whitman”. El nocturno es una composición que evoca algo triste y oscuro, una ciudad que no duerme, que está en eterna vigilia; o un hueco, el vacío que ha dejado en su alma el amor perdido y que remite a las ventanas vacías y grises de los rascacielos. En el caso de la oda, se trata de un poema para ser cantado con la intención de ensalzar o gritar la figura de alguien (Roma y Walt Whitman en el caso de PNY). Frente a la tristeza y al grito del nocturno y la oda, el vals y el son constituyen dos composiciones de ritmo vital y alegre que anuncian la alegría de Lorca por salir de la gran urbe y llegar a La Habana. El vals, por su parte, es una composición utilizada por el poeta para hacer referencia a la “civilizada Eu-

^{176.} Ibidem, 122.

^{177.} Maurer y Anderson, *Federico García Lorca en Nueva York y la Habana: Cartas y recuerdos*, 147.

ropa”¹⁷⁸; por otro lado, el son, desconocido hasta ese momento por Lorca, le recuerda al folklore andaluz. “En La Habana, Lorca había descubierto una mina musical: el son”, recuerda Adolfo Salazar¹⁷⁹, este cuenta cómo Lorca asistía a los locales populares, escuchaba a los músicos e incluso osaba interpretar alguna de sus alegres composiciones. Esta alegría se transmite incluso en el ritmo de sus versos, éstos son más cortos, dando un ritmo ágil a las composiciones.

En una lectura más detallada de los poemas se puede comprobar que hay un cambio en los dos campos semánticos que se mantienen a lo largo de toda la obra. El campo semántico de la angustia se mantiene solo en “Pequeño vals vienés” pero en menor intensidad, las palabras usadas son menos y de menor dramatismo: “solloza, muerte, disecadas, melancólico, quebrada y mendigos”. Este campo semántico desaparece en “Vals de las ramas” y en “Son de los negros en Cuba”. En cuanto al de la arquitectura, al igual que en el caso anterior, solo aparece en el primer vals mediante términos referidos a espacios interiores: “museo, pasillo, salón, ventanas, butaca, desván, espejos, tejados y cama”, junto a estos aparece Viena, la ciudad imperial europea que representa la civilización para Lorca, frente a modernidad salvaje de NY. En el segundo vals y en “Son de los negros de Cuba” no hay referencia arquitectónica alguna.

Ambos campos semánticos han sido sustituidos por el de la naturaleza; ya en “Pequeño vals vienés” la naturaleza convive con la arquitectura: “bosque, palomas, escarcha, mar, lirio, luna, tortuga, ovejas, nieve, río, jacintos, azucenas”. En “Vals de las ramas” y en “Son de los negros de Cuba” la naturaleza se convierte en el único campo semántico, imperando en el último de los poemas las referencias a la naturaleza isleña: “hoja, pez, agua, rama,

pino, piña, trino, ruiseñor, nieve, hormigas, laurel, luna, sol, agua, mar, palmeras, cigüeña, plátano, semillas, gota, madera, arena, fruta, cañavera”. “La Habana surge entre cañaverales y ruido de maracas (...). Con las grandes líneas horizontales, línea de cañaveral, línea de terrazas y línea de palmeras, mil negras teñidas de naranja surgen (...)”¹⁸⁰ describe Lorca a sus padres en su carta.

Si en NY la arquitectura y el urbanismo habían expulsado a la naturaleza de la ciudad relegándola a ser una naturaleza domesticada, Central Park¹⁸¹ es el mejor ejemplo de esto. En Cuba la naturaleza lo es todo, el medio natural se integra en el paisaje urbano, por ello domina en los poemas de Lorca. Sin duda, estos tres poemas son el resultado de sus vivencias personales, vivencias que contrastan con el desgarramiento, la tristeza, la angustia y la soledad que tan patentes son en PNY. NY era “arista y ritmo, forma y angustia”, Cuba es “mar, palmera, ruido de maracas y cornetas. ¿Pero qué es esto? ¿Otra vez España? ¿Otra vez Andalucía mundial?”¹⁸²

178. Millán, *Federico García Lorca, Poeta en Nueva York*, 56.

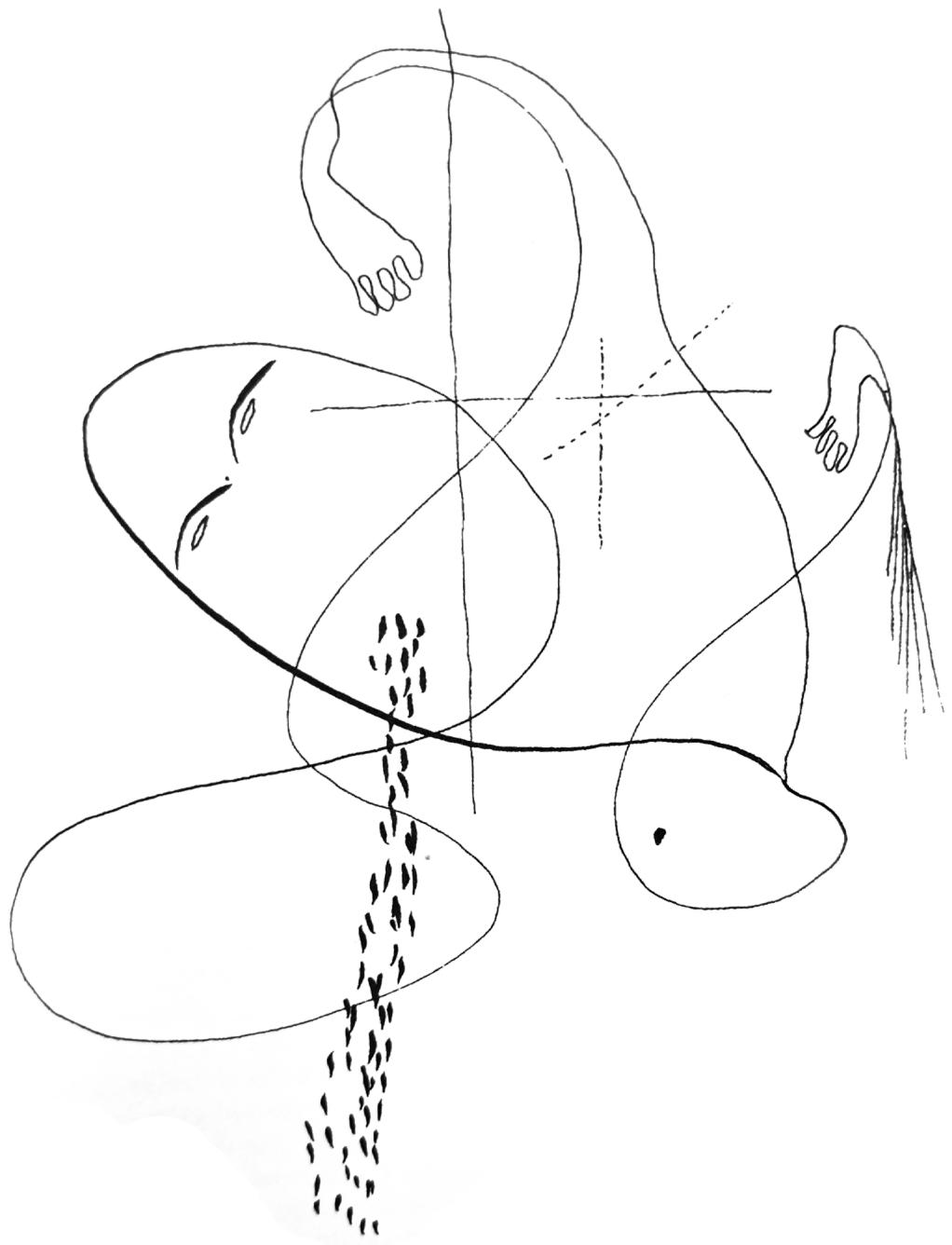
179. Maurer y Anderson, *Federico García Lorca en Nueva York y la Habana: Cartas y recuerdos*, 321.

180. Maurer y Anderson, *Federico García Lorca en Nueva York y la Habana: Cartas y recuerdos*, 147.

181. Construido a posteriori tras la división de la retícula y tras constatar que esta no había contemplado un espacio natural de desahogo urbano en la isla.

182. Maurer y Anderson, *Federico García Lorca en Nueva York y la Habana: Cartas y recuerdos*, 147.





6. Coda

“Autorretrato” con claras semejanzas al dibujo que realiza el poeta de Rodegunda. Es él ahora el que vomita y el que sangra.

"Nueva York es una catástrofe; y cincuenta veces: es una hermosa catástrofe
 (...) Es Manhattan con sus fervorosas siluetas. Verdades de la técnica. Trampolín del lirismo. Las llanuras del agua, los ferrocarriles, los aviones, las estrellas y la ciudad de pie, con sus diamantes inimaginables. Todo está ahí, verdadero."

Le Corbusier, *Cuando las catedrales eran blancas*

Como indica Careri, el caminar por un espacio, por un paisaje, es la base de la transformación de este en arquitectura, en arte. Cuando Lorca llega a NY, ese *flâneur* que llevaba dentro, le hizo recorrer un paisaje ya transformado en arquitectura y arte y del que la naturaleza había sido expulsada, convirtiendo el paraíso en un infierno. Como cualquier turista, los primeros días quedó impresionado por la ciudad del futuro; pero, sus crisis, lo que había leído o visto sobre ella, y el que llegase en el año del crack, condicionaron su forma de mirar cuando se paseaba por sus calles. Tras esos primeros días de asombro, caminó por esos espacios, por ese paisaje, con una conciencia y una mirada crítica, que le permitieron crear una NY que él definió como: "interpretación personal, abstracción impersonal, sin lugar ni tiempo dentro de aquella ciudad mundo. Un símbolo patético: sufrimiento"¹⁸³.

NY era un paisaje totalmente diferente al conocido por Lorca. Él había pasado su infancia rodeado de naturaleza: "Toda mi infancia es pueblo"; y, hasta los 31 años, había vivido en dos ciudades, Granada y Madrid, cuyo urbanismo respondía al habitar y no a intereses espirituales. A su llegada al símbolo de lo moderno y del futuro, constató que en ella no había monumentos arquitectónicos de tiempos pasados –medievales, renacentistas, barrocos–; que no había bulevares, que su trazado no era el de una ciudad burguesa europea con jardines, paseos, plazas o parques. Y esto era lo que deparaba el futuro de la arquitectura. Desde finales

del siglo XIX y principios del XX, NY, junto con Chicago¹⁸⁴, que no respondían a una disciplina arquitectónica y urbanística clásica, dictaron las 'normas' de las ciudades que quisieran ser "modernas"¹⁸⁵, incluyendo los rascacielos como muestra de ello.

La gran metrópoli, ya desde su diseño inicial –la cuadrícula– es fruto de la geometría, sus calles y edificios responden a una sola máxima, el cálculo frío y productivo del caos y del movimiento, como señala el propio Lorca: "andar por aquí es muy fácil (...) porque las calles tienen números y toda la ciudad es matemática y cuadrícula, única manera de organizar el caos del movimiento"¹⁸⁶. A ello hay que añadir que Lorca se topa con una sociedad basada en la vorágine del consumo, con la esencia máxima del capitalismo. Para Lorca, la abundancia y la riqueza de unos pocos supone la muerte y la destrucción de la gran masa devorada por "enjambres furiosos" en los que se transforma para Lorca el recuento de las monedas. Es esta imagen 'dura', que 'ataca' con sus aristas a quien la habita y lo aliena, la que se ha analizado en este trabajo.

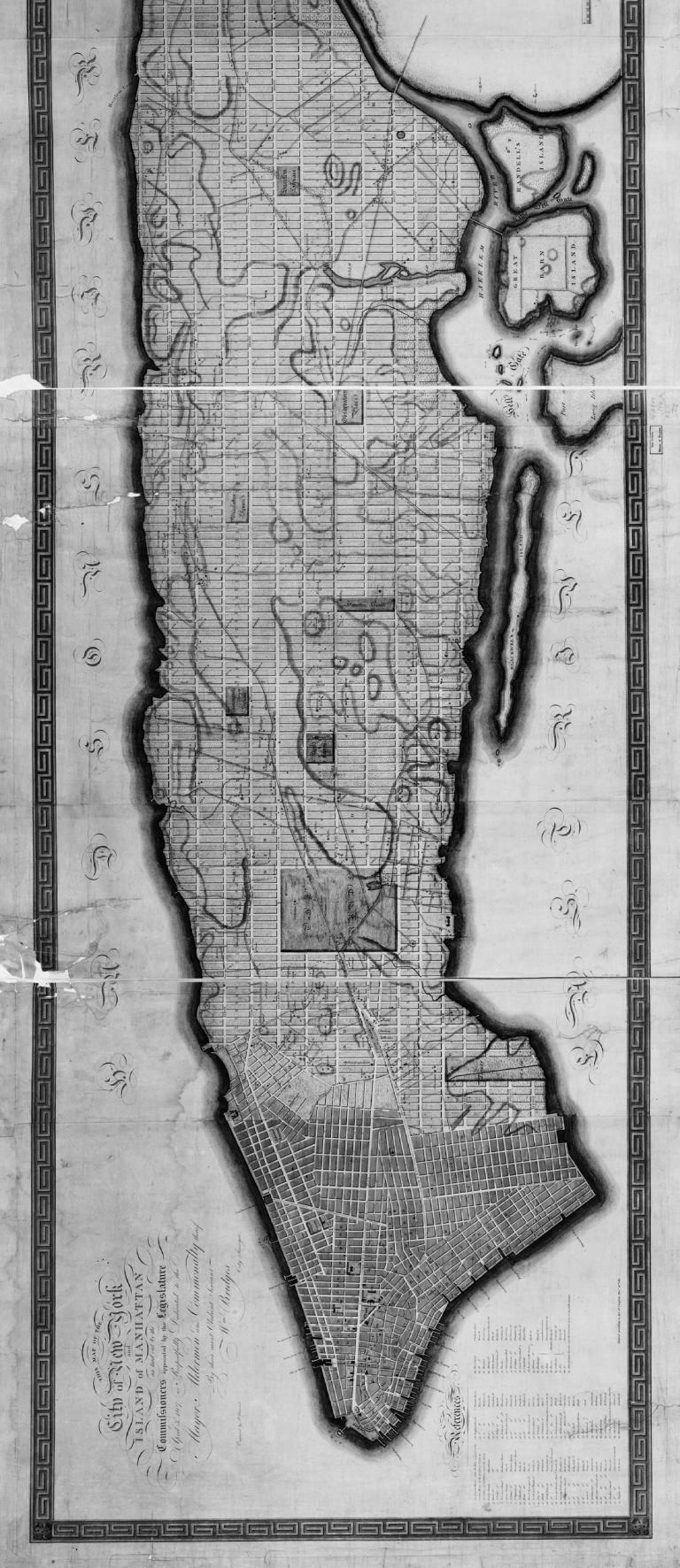
A lo largo de toda la obra, en las fotos, en los dibujos, en las palabras de sus cartas y de la conferencia las referencias al paisaje urbano de NY son constantes. Es un paisaje 'natural', dominado por montañas, árboles, ríos y animales. No obstante, todos ellos son metáforas de la arquitectura de la ciudad: las montañas y los árboles son torres de hierro y cemento, los rascacielos; las hojas de los árboles son ventanas cerradas, vacías; los ríos son desfiladeros/calles; la tierra, la hierba, el agua son oxido, hierro, acero, níquel, cristal; el sol y la luna son luces de neón; el mar ha sido devorado por la multitud/plaga... Los elementos de la naturaleza

^{183.} Millán, *Federico García Lorca, Poeta en Nueva York*, 67.

^{184.} Lugar original de nacimiento de esta tipología fruto de la Escuela de Chicago.

^{185.} Jaén i Urban, *El paisaje urbano de Nueva York en la obra escrita de Federico García Lorca*, 38.

^{186.} Millán, *Federico García Lorca, Poeta en Nueva York*, 69.



Árboles de Long Island, 1850:
“Máquina para mover árboles (...) se podían transplantar árboles más grandes y así se reducía el intervalo entre la plantación y la apariencia definitiva”. *Delirio en Nueva York*, Rem Koolhaas.

Propuesta de los comisarios para la *retícula* de Manhattan, 1811: “el terreno que divide, desocupado; la población que describe hipotética; los edificios que coloca fantasmales; y las actividades que enmarca inexistentes”. *Delirio en Nueva York*, Rem Koolhaas.

6. Coda

son sustituidos por el poeta por elementos de la arquitectura, artificiales, técnicos, sin raíces. En esta ciudad, “los únicos valores significativos son la suavidad de la luz [debido a las sombras que proyectan los edificios], la sutileza de las lejanías [su gran escala], los precipicios sublimes al pie de los rascacielos [sus calles], y valles umbríos sembrados de automóviles multicolores, como flores (...)”¹⁸⁷. Los animales que habitan este paisaje atacan, son ‘monstruos’, como los que aparecen en su “Autorretrato en Nueva York”: caimanes, cocodrilos, hipopótamos, gusanos, iguanas, sierpes... Ciertamente, también lo pueblan animales más ‘amables’: pájaros, mariposas, cisnes, gacelas..., pero siempre aparecen como “dolientes”, como los denomina Jaén i Urban¹⁸⁸, siempre desvalidos, maltratados, heridos o muertos. Este paisaje no invita al placer y al disfrute, sino que provoca temor y deseo de huir, como él mismo transmite en Huida de Nueva York (Dos valses hacia la civilización).

Frente a la opinión de críticos, como Millán, que estiman que la arquitectura de NY aparece en la obra como simples referencias aisladas¹⁸⁹, mero escenario en la obra, en este trabajo he pretendido demostrar que la arquitectura es muy importante en PNY, tan importante, que sin ella el poemario no existiría. En primer lugar, muchos de los poemas se inspiran en los desplazamientos que hace el poeta por las calles y barrios de NY, a los que se hace referencia en muchos de los títulos: Harlem, Bronx, Brooklyn, Manhattan, el Chrysler Building, Coney Island, Battery Place, Riverside Drive, East River. En segundo lugar, las palabras ‘paisaje’ y/o ‘panorama’ también aparecen en muchos de ellos, como “Paisaje de la multitud que vomita”, “Panorama ciego de Nueva

¹⁸⁷. Claude Levi-Strauss, *Tristes trópicos* (1955), citado por Gaspar Jaén i Urban, *El paisaje urbano de Nueva York en la obra escrita de Federico García Lorca*, 92.

¹⁸⁸. Jaén i Urban, *El paisaje urbano de Nueva York en la obra escrita de Federico García Lorca*, 70.

¹⁸⁹. Millán, *Federico García Lorca, Poeta en Nueva York*, 68.

York". En tercer lugar, hay una serie de poemas, los analizados en este trabajo, en los que la arquitectura no es un escenario en la que ubicar el tema tratado en el poema, sino que comparte protagonismo con el poeta o es protagonista absoluta; y por último, incluso en aquellos poemas que han quedado fuera del análisis, debido a que la arquitectura de NY no es tan 'evidente' en ellos, también aparecen elementos arquitectónicos: "desván, huecos, iglesia, arcos, andamios, pozo, escala, edificios, tumbas, ruina, arquitectura de escarcha, puertas, martillo, industria, alambre, bares, alcantarillas....". La NY de la obra no es un 'paisaje-símbolo' sobre el que Lorca proyecta su angustia, sino que es reflejo de un paisaje urbano que, con su 'dureza', hirió la sensibilidad del poeta provocándole gritos de "angustia dibujada".

Es cierto que no hay arquitectura 'angustiosa', sino que la angustia es un sentimiento que percibe quien la habita. Angustia es una palabra que en latín significa "estrechez, angostura, dificultad", y esto es lo que eran las calles-desfiladeros de NY para Lorca. Los altos rascacielos quitaban luz a las calles por las que transitaba una multitud de personas y coches que hacía que el peatón se ahogase. Este paisaje 'asfixiante' fue para el poeta no un mero espacio referencial, sino el dispositivo, el detonador de su fluir poético.

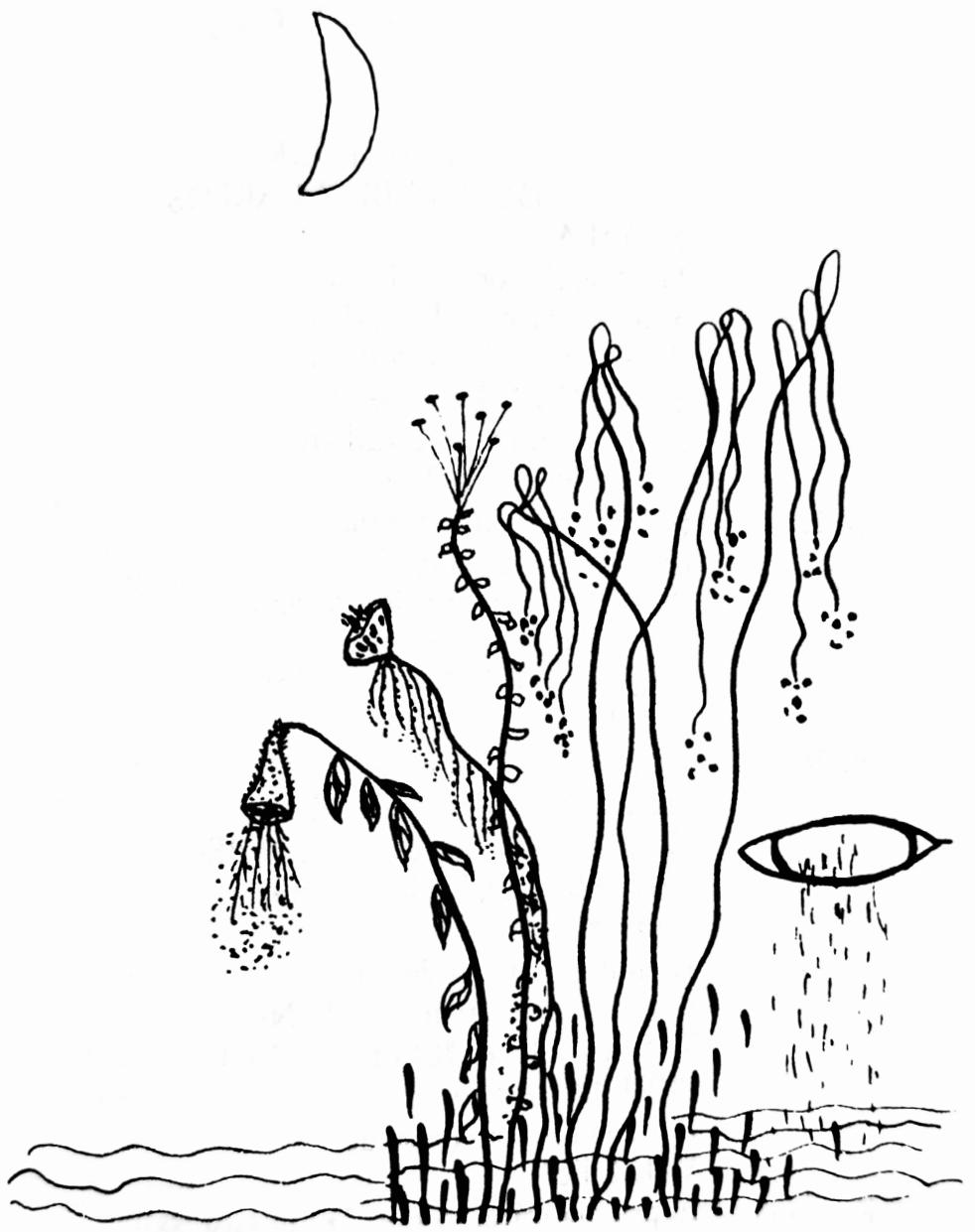
Tal vez haya sido 'osado' por mi parte hacer una lectura tan autobiográfica de la relación entre la arquitectura y la obra, pero es evidente que NY es el espejo en el que Lorca proyecta su alma. Su arquitectura, la atmósfera que en ella se respiraba afectó inevitablemente a su escritura. PNY no es un tratado sobre la arquitectura de NY, pero esta –sus edificios, calles, ventanas, escaleras, esquinas– está presente en la obra como un elemento 'amenazante' para Lorca. El joven provinciano se siente admirado y amedrentado por la gran ciudad, que en esos momentos se hallaba en plena transformación, en plena especulación inmobiliaria, creciendo en altura, y en plena crisis de su economía. El impacto angustioso que su arquitectura le produjo permitió

que se librara de su propia angustia, ser él mismo y encontrar su nuevo "yo" poético. Su amigo Neira comenta: "[la arquitectura de la ciudad] resultó decisiva para el desarrollo de su trayectoria personal y literaria. Volvería a España siendo otro"¹⁹⁰.

190. Julio Neira, *Geometría y angustia*. Sevilla: Fundación José María Lara, 2012, 25.



THOMPSON-STARRETT
COMPANY, INC.
BUILDING CONSTRUCTION



7.

Fuentes gráficas & bibliografía

Dibujo de Lorca para *Poeta en Nueva York*.

Fuentes gráficas

Archivo Apostólico Vaticano, Vaticano: 184 (abajo-izquierda).
American Geographical Society Library, Milwaukee: 27.
Archivo Nacional de la República de Cuba, La Habana: 194 (arriba-izquierda), 194 (abajo).
Archivo personal del autor: 7, 21.
Ayuntamiento de Granada, Granada: 42 (abajo).
Berenice Abbott Image Centre, New York: 81, 113, 119, 181.
Biblioteca digital Memoria de Madrid: 52-53.
Biblioteca de la Universidad de Zaragoza, María Moliner: 73 (arriba), 74 (arriba).
Centro de documentación de la Residencia de Estudiantes, Madrid: 44 (abajo), 47.
Charles Phelps Cushing: 165(abajo).
Christian Müringer: 177 (abajo).
Colección J. Kent Layton: 54.
Columbia University Archives, Nueva York: 57, 58, 60-61, 158 (arriba), 175 (arriba).
Coney Island History Project, Nueva York: 142 (abajo).
Ebbets Photo-Graphics online catalog: 79 (abajo).
Erich Mendelsohn, Rusia-Europa-América: Una sección arquitectónica: 74 (abajo), 76-77, 85 (abajo).
Ethan Jesse Coen, The Hudsucker Proxy: 115.
Everett Collection, Nueva York: 99 (abajo).

Fritz Lang, Metropolis: 66 (abajo), 73 (abajo), 76-77, 84.
Fundación Federico García Lorca, Granada: 17, 24, 31, 37, 39, 40, 43 (arriba), 47 (abajo), 63, 89, 107, 148, 163 (arriba), 184 (arriba), 187, 201, 211.
Hugh Ferriss, The Metropolis of Tomorrow: 69, 76-77, 85 (arriba).
International Center of Photography - Helen Levitt, Nueva York: 191.
International Center of Photography - Weegee, Nueva York: 133 (abajo), 139, 144, 166, 180.
Instituto Geográfico Nacional de la República de Cuba, La Habana: 194 (arriba-derecha).
Library of Congress, Nueva York: 14-15, 99 (arriba), 117, 126 (arriba), 129 (arriba), 130, 133 (arriba), 136, 142 (arriba), 170, 175, 184 (abajo-derecha).
Margaret-Bourke-White: 100.
Metropolitan Museum of Art, Nueva York: 163 (abajo).
Ministère de Culture - Collections publiques, Paris: 112 (derecha).
Museum of Modern Art, Nueva York: 94-95, 155, 198-199.
Museum of the City, Nueva York: 204.
New York City Department of Records & Information Services, Nueva York: 160 (arriba), 177 (arriba).
Patrónato de la Alhambra y del Generalife, Granada: 42 (arriba), 129 (abajo).
Redhistoria, <https://redhistoria.com/características-del-futurismo/>: 66 (arriba).

Smithsonian American Art Museum, Washington: 160 (abajo).

The Alfred Stieglitz Collection | - The Art Institute of Chicago,
Chicago: 120.

The Brooklyn Daily Eagle Archive, Nueva York: 165 (arriba).

The Keasbury-Gordon Gallery, Nueva York: 151.

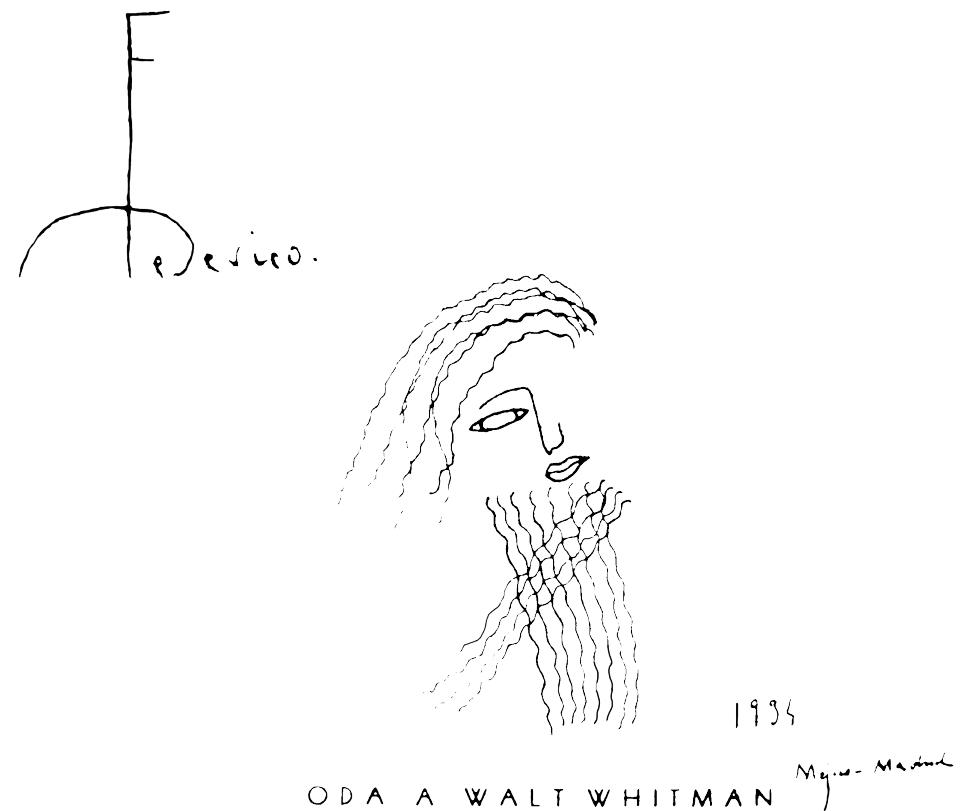
The London Picture Archive, Londres: 112 (izquierda).

The New York Public Library Archives & Manuscripts, Nueva
York: 126 (abajo).

The New York Times Archive, Nueva York: 150-151 (arriba).

Universal Images Group North America LLC, Chicago: 34-35,
79 (arriba), 86-87, 158 (abajo).

William Klein Aperture Foundation, Nueva York: 104-105.



7.2

Bibliografía

Arango, Manuel Antonio. El simbolismo como elemento de protesta en *Poeta en Nueva York*, de Federico García Lorca. Ontario: Laurentian University, 2007.

-Araya Alarcón, René. "Configuración del *flâneur* en *Poeta en Nueva York* de Federico García Lorca", *Alpha. Revista de Artes, Letras y Filosofía*, núm. 34 (julio 2012): 25-42.

Bambó Naya, Raimundo y García García, Miriam. Mapping Urbanism, Urban Mapping. En *Urban Visions. From the culture of the Plan to Landscape Urbanism*. Miriam García García y Jordi Miró Rábago, 200-207. Barcelona: ABADA Editores, 2017.

Buñuel, Luis. *Mi último suspiro*. Barcelona: Plaza y Janés, 1993.

Camba, Julio. *La ciudad automática*. Madrid: Colección Austral, 2003.

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

Caparrós Esperante, Luis. Las fotografías de *Poeta en Nueva York*, de Federico García Lorca: ensayo de reconstrucción. A Coruña: Universidade da Coruña, 2018.

Careri, Francesco. *Walkscapes. El andar como práctica estética*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili SL, 2002.

Dalí, Salvador. *Vida secreta de Salvador Dalí*. Barcelona: DASA Editions.

Del Pino, José María. "De la Residencia de Estudiantes a Nueva York: A modo de prólogo", *Revista de crítica literaria latinoamericana*. Vol. 61. Junio 2005.

Díez, Rafael. "NY-1920: Hugh Ferriss y la utopía vertical", *DPA: Documents de Projectes d'Arquitectura* 21 (septiembre 2005): 20-25.

Díez Medina, Carmen. "Cartografías íntimas. Escribir, filmar, interpretar la ciudad", *Urban Workshops*, núm. 7 (diciembre 2017): 46-61.

Dos Passos, John. *Manhattan Transfer*. Barcelona: Edhsa, 2005.

Durán Fernández, J. "Nueva York 1916. La ciudad sin límites". Universidad de la Rioja, 2017, <https://riunet.upv.es/handle/10251/94885>.

Experimenta Madrid. *Lorca, Dalí, Buñuel y la Residencia de Estudiantes*. Madtour - Onda Madrid. <https://www.experimenta-madrid.com>

Felipe, León. *Versos y oraciones del caminante*. Libro 2. Nueva York, 1929. Nueva York: Instituto de las Españas, 1930.

Ferriss, Hugh. *La Metrópolis del Mañana*. Nueva York: Ives Washburn, 1929.

Fontirroig, Agustina. La ciudad que nunca duerme. Intiper. <https://urlzs.com/jG7ir> (consultada el 11 de junio de 2023).

Fundación la Caixa, *Dalí, Lorca y Buñuel en la Residencia de Estudiantes*. Barcelona: Obra Social Fundación la Caixa, 2010.

García de la Concha, Víctor. *Historia y crítica de la literatura española. Época contemporánea: 1914-1939*. Barcelona: Ed. Crítica, 1984.

García Lorca, Federico. *Obras completas*. Madrid: Aguilar, 1986.

Gibson, Ian. *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca, 1898-1936*. Barcelona: Plaza y Janés, S.A. 1998.

Gómez, Carlos de San Antonio. *20 años de Arquitectura en Madrid. La edad de plata: 1918-1936*. Madrid: Comunidad de Madrid, 1996.

Jaén i Urban, Gaspar. *El paisaje urbano de Nueva York en la obra escrita de Federico García Lorca*. Alicante: Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2014.

James, Henry. *The New York Stories of Henry James*. Nueva York: Nórdica, 2005.

Jiménez, Juan Ramón. *Diario de un poeta recién casado*. Ed. Ricardo Gullón. Madrid: Taurus, 1982.

Koolhaas, Rem. *Delirio en Nueva York*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2004.

Llera, José Antonio. *Lorca en Nueva York: una poética del grito*. Nueva York: Edición Reichenberger, 2004.

Lozano Miralles, Rafael. *Federico García Lorca, Impresiones y paisajes*. Madrid: Cátedra, 1998.

Machado, A. Jiménez, J.R., Valle Inclán, etc. Mainer, José-Carlos. *La Edad de Plata (1902-1939)*. Madrid: Cátedra, 1983.

Maurer, Christopher y Anderson, Andrew A. *Federico García Lorca en Nueva York y La Habana: Cartas y recuerdos*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2013.

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

Maurer, Christopher. "Presentación", *Poesía. Revista ilustrada de información poética 23-24*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1978.

Maurer, Christopher. "Los negros", *Poesía. Revista ilustrada de información poética 23-24*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1978).

Mendelsohn, Erich. *Russia-Europe-America: An architectural cross section*. Boston: Birkhäuser, 1989.

Millán Jiménez, María Clementa. *Federico García Lorca, Poeta en Nueva York*. Madrid: Cátedra, 1988.

Morales, Andrés. *Metrópolis de Fritz Lang y Poeta en Nueva York de Federico García Lorca*. *Revista Chilena de Literatura* núm. 53 (julio-diciembre 1998): 139.

Moreno Villa, José. *Pruebas de Nueva York*. Valencia: Pre-textos, 1989.

Muñoz García, Mónica y Castaño Perea, Enrique. Amerika y Metrópolis: Erich Mendelsohn y Fritz Lang. La visión expresionista de la ciudad moderna. *Revista Europea de Investigación en Arquitectura* 21 (julio-diciembre 2022): 133.

Muñoz Molina, Antonio. "El viaje de Lorca", *El País*, 16 de abril de 2013, sección Columna.

Parcerisa, Christin. La arquitectura como canal de emociones. ARCA. <https://gpoarca.com/blogs/container-mag/la-arquitectura-como-un-canal-de-emociones> (consultada el 25 de junio de 2023).

Parra Bañón, José Joaquín. Por la angustia perfecta de Nueva York. Federico García Lorca y la arquitectura de escarcha. *Arquitectura de Palabra, Leticia y Melancolía*, núm. 1 (diciembre de 2018).

Parra, José Joaquín, Molina, César Antonio y Ortiz, Antonio. "Casas de citas. Lugares de encuentro de la arquitectura y la literatura", presentación a la prensa del curso de verano de la Universidad Internacional de Andalucía (Sevilla, 2016).

Pérez, Irene. Nueva York. Laboratorio de metropolización de la arquitectura. Tesis de licenciatura. Departamento de Historia y

Teoría Arquitectónica, Universidad Politécnica de Madrid, 2013.

Peñín Ibáñez, Alberto y Peñín Llobell, Alberto. "Aprendiendo de Manhattan: La consistencia de una trama", *Ciudad y Territorio. Estudios Territoriales*. Vol. XLIX. Otoño, 2017.

Residencia de Estudiantes. *Una habitación histórica de la Residencia de Estudiantes*. Madrid: Residencia de Estudiantes, 2010.

Rivera Gámez, David. "La metrópolis sublime de Hugh Ferriss. Actualidad de un modelo visionario", *Teatro Marítimo*, núm. 2 (marzo 2012): 212-233.

Rivero Scarani, Federico. Un estudio estilístico de *Poeta en Nueva York* de Federico García Lorca. El laberinto del verdugo. <https://shorturl.at/vIJO2> (consultada el 14 de junio de 2023).

Ruiz Tresgallo, Silvia. "Asedios a la ciudad moderna: acercamientos ecocriticos a Poeta en Nueva York de Federico García Lorca", *Ulúa 31*. Veracruz: Universidad Veracruzana, 2018.

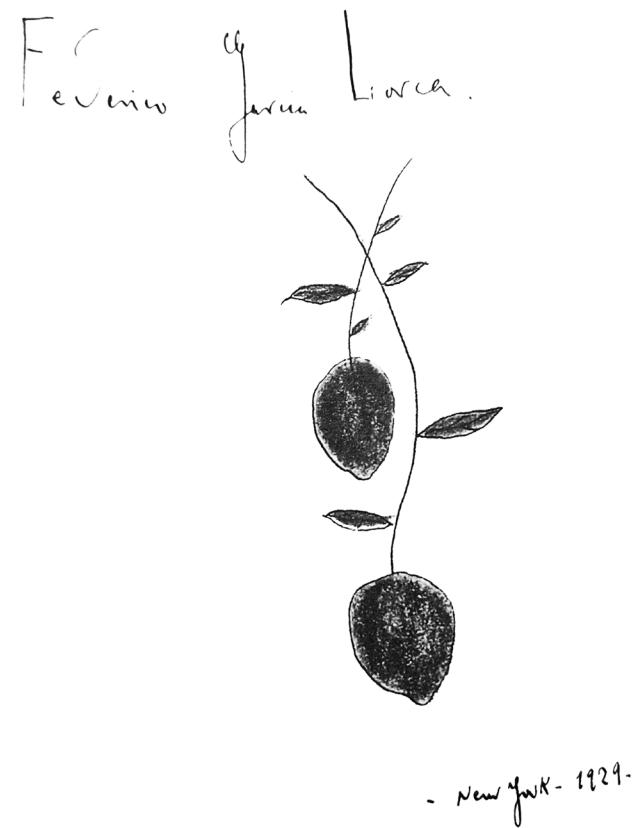
Schumpeter, Alois. *Capitalism, Socialism and Democracy*. Londres: Harper & Brother Publishers, 1942.

Stavagna, Michelena. "Imagen y espacio en la ciudad moderna Amerika: Bilderburch Eines Architekten de Erich Mendelson", *Infolio*, (enero 2015).

Story, Isabel. "Arquitectura y denuncia en Poeta en Nueva York", *Revista de humanidades y ciencias sociales*, núm. 8 (marzo 2011): 1-18.

Torres Balbás, Leopoldo. "La vivienda popular en España", *Folklore y Costumbres de España*. Vol. III. 1933.

Trece de nieve, 1-2, Segunda época, Dic. 1976.



**NEW YORK IS A
FRIENDLY TOWN**



Trabajo de Fin de Grado
Universidad de Zaragoza