



Módulo 3

### 3.3. LA LUZ DE LA CONTRADICCIÓN

Por **Miguel Ángel García**

Profesor titular del Departamento de Literatura Española de la Universidad de Granada

El estímulo surrealista, como lo llamó Jorge Guillén, ayuda a poner en crisis el tratamiento distanciado y reflexivo del material lírico que Lorca ha aprendido en las filas de la vanguardia racionalista, del cubismo y la pureza poética. Igualmente interviene el debate artístico con Dalí. Tras la coincidencia en la estilización constructiva de la naturaleza mediante el formalismo cubista, tal y como prueba la oda al pintor catalán, comienza un intercambio de ideas estéticas entre los dos amigos, incluso una vigilancia mutua (cf. Soria Olmedo) a la que seguirá la ruptura. La primera disensión la encontramos en una carta de junio de 1927, en la que Dalí se hace eco de *Canciones* en tono negativo. De entrada argumenta, bajo un ideario neofuturista, que las máquinas lo han cambiado todo y que hasta su llegada no había cosas perfectas. Las canciones lorquianas son, sin embargo, Granada sin tranvías, sin aviones, una Granada antigua con elementos naturales, lejos de hoy, puramente populares. Más taxativa, y más dolorosa para Lorca, debió de ser la acogida que Dalí presta al *Romancero gitano* en carta de septiembre de 1928, en principio también articulada sobre la falta de vanguardismo rupturista en el libro. Para el pintor, la poesía lorquiana cae de lleno dentro de lo tradicional, se encuentra atada a las normas de la poesía antigua, incapaz ya de satisfacer los deseos actuales: «Tu poesía está ligada de pies y brazos a la poesía vieja». Aunque Lorca crea atrevidas ciertas imágenes, o que ha dotado de mayor irracionalidad a sus poemas, estos se mueven, sentencia Dalí, dentro de la ilustración de los lugares comunes más estereotipados y más conformistas. Lo anima, así, a romper con «los Salinas», con la *joven literatura*.

Hasta llegar a este punto de inflexión, el poeta pinta y el pintor escribe (cf. Soria Olmedo). En septiembre de 1927, en su reseña de *Canciones*, Gerardo Diego define a Lorca como «juglar de boca» y como poeta lírico moderno, autor de teatro y dibujante gitano-catalán, todo ello a un tiempo. En efecto, coincidiendo con el estreno de *Mariana Pineda* en Barcelona, Lorca expone sus dibujos en las Galerías Dalmau (de aquí lo de dibujante gitano-catalán; en cuanto a lo de juglar, Diego ya había llamado a Lorca «juglar devotísimo y disperso» en la epístola en tercetos encadenados que dirige a Alberti en septiembre de 1926 para avivar los ánimos gongorinos). En julio de 1927, Dalí publica en la revista *L'Amic de les Arts* un texto titulado «San Sebastián», en el que encarna su estética de la Santa Objetividad, atenta a las asociaciones irracionales que despiertan las cosas, en lo que es una aproximación al surrealismo. El Lorca dibujante y el de los poemas en prosa dialoga con la estética fisiológica a la que por ese camino llega Dalí poco después (degollaciones, mutilaciones, presencia de la sangre y de lo orgánico, hasta derivar en los burros podridos, compartidos con Buñuel).

# Un MOOC sobre

Federico García Lorca



En febrero de 1928 aparece la revista granadina *gallo*, impulsada por Lorca junto a una serie de jóvenes de la generación siguiente a los integrantes de la tertulia del Rinconcillo. En ese número inicial ve la luz una traducción al castellano del «San Sebastián» de Dalí; y en el número dos –y último– de abril, traducido a su vez, el «Manifest Groc» («Manifiesto antiartístico catalán») que había sido firmado en marzo de 1928 por Dalí, Gasch y Montanyà y publicado por *L'Amic de les Arts*. La inclusión de este texto en *gallo*, como indica Soria Olmedo, supone una respuesta de Lorca a las exigencias estéticas de Dalí y a la vez una manifestación de independencia dentro del grupo de *la joven literatura*. De hecho, la publicación del manifiesto, y la forma en que lo comenta uno de esos jóvenes granadinos, Joaquín Amigo, provocan la indignación de Salinas, quien vuelca sobre Federico una «sarta de atrocidades». La revista *gallo*, que cuenta con el suplemento festivo y jocoso *pavo* (el modelo son las *Carmen* y *Lola* de Gerardo Diego), es concebida por Lorca como un instrumento de renovación cultural en Granada, otra vez lejos de todo localismo: «Todos a una. Con el amor a Granada, pero con el pensamiento puesto en Europa». Revista de Granada, para fuera de Granada, antilocalista, antiprovinciana, del mundo, como lo es Granada, sigue diciendo Lorca en «Banquete de *gallo*», donde también la llama viva y alegre (inicialmente el poeta pensó titularla *Revista de alegría y juego literario*, en la línea del carácter lúdico del arte nuevo diagnosticado por Ortega).

La «Historia de este *gallo*», que Lorca publica en el primer número de la revista, es una suerte de manifiesto contra el letargo y la atonía de su ciudad nativa, contra la inacción que ya Ángel Ganivet había detectado en el carácter granadino; una filosofía vital sobre la que vuelve Lorca –como ya había hecho en la conferencia sobre Soto de Rojas– urdiendo la leyenda del melancólico don Alhambro, amante de todos los permanentes filtros mágicos de Granada, que a su regreso a la ciudad en 1830 intenta sin éxito remover ese ambiente abúlico fundando una publicación con un gallo por lema: «Fue una lástima. Pero en Granada el día no tiene más que una hora inmensa, y esa hora se emplea en beber agua, girar sobre el eje del bastón y mirar el paisaje. No tuvo materialmente tiempo». La leyenda lorquiana de don Alhambro es la última sobre Granada que la redacción de la revista dice admitir, para marcar distancias con respecto al alhambrismo y su peso literario en la ciudad (cf. Miguel Ángel García). El suplemento *pavo* acoge la parodia de alhambristas y poetas putrefactos –el término había nacido en el ambiente de la Residencia– y publica una nota en la que advierte que don Alhambro no es Isidoro Capdepón, el poeta apócrifo y colectivo que los amigos del «Rinconcillo» habían inventado para burlarse de la poesía casticista y tradicionalista, así como del pintoresquismo pseudogranadino, y para utilizarlo como elemento de diversión y arma de combate entre antiguos y modernos (cf. Soria Olmedo). Capdepón, en cambio, sí es el maestro de don Emiliano Sandoval y Lindoré, otro poeta ficticio granadino que pronuncia un gran discurso –muy probablemente obra de Lorca– en el acto antivanguardista de *pavo*, que no es sino una parodia del banquete por la aparición de *gallo*.

1928 y 1929 son los años en que la luz de la contradicción lleva a Lorca a su nueva manera espiritualista, al abandono de la vanguardia encauzada por el programa modernizador de Ortega. La vida y la poesía lo arrojan por entonces a una crisis que se agrava por la mala acogida que no solo Dalí sino también Buñuel dispensan al *Romancero gitano* con el celo de los conversos a los modos provocadores del surrealismo francés (cf. Soria Olmedo). Interesado en apartar a Dalí de la «nefasta influencia del García» y atraerlo a París, donde ya se ha instalado desde 1925, Buñuel escribe al residente José (Pepín) Bello en septiembre de 1928 dándole su opinión sobre el libro lorquiano. A su juicio, el *Romancero* participa de lo fino y aproximadamente moderno que debe tener cualquier poesía de hoy para que guste a los Andrenios, a los Baezas –dos críticos que



# Un MOOC sobre

Federico García Lorca



habían reseñado favorablemente el libro— y a los poetas «Cernudos de Sevilla». Hay dramatismo y alma de romance clásico, añade Buñuel, para los que gusten de ello; incluso imágenes magníficas y novísimas, pero mezcladas con un argumento que le resulta insoportable.

En enero de 1929 Dalí y Buñuel escriben el guión de *Un perro andaluz*, que se rodó en abril y fue estrenada en París en junio de ese mismo año. En principio era un libro de poemas que Buñuel pensaba dar a la imprenta hacia 1927, aunque no lo publicó finalmente (cf. Sánchez Vidal). Lorca no dejó de sentirse aludido por la película, que no parece que llegara a ver. De su estreno en Madrid da cuenta *La Gaceta Literaria* en diciembre de 1929, pero el poeta ha desembarcado en Nueva York a finales de junio, junto a Fernando de los Ríos, buscando una salida a su crisis personal y poética, que la recepción del *Romancero* en otro nivel —con su enorme popularidad y los mencionados peligros de encasillamiento como poeta salvaje y gitano— no ha hecho sino agrandar.

La metrópoli y la deshumanización del progreso, la técnica sin raíces y las multitudes urbanas irrumpen en la obra de Lorca para invertir la significación del sueño matemático y de la perfección arquitectónica que lo habían movido en la etapa de la vanguardia constructiva, y que ahora se presentan como ámbitos agresivos (cf. García Montero). No hay más que irse a la conferencia «Un poeta en Nueva York» (1932), que Lorca escribe para acompañar una lectura de sus poemas neoyorquinos (no publicados como libro hasta 1940), y podrán pulsarse las dimensiones del choque y el calado de esa inversión: «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 bandidaje. Las aristas suben al cielo sin voluntad de nube ni voluntad de gloria». A pesar de todo, el horizonte interpretativo del texto no debe limitarse a ese choque con la gran urbe, a una lectura de reducciones biográficas (cf. García Montero).

El asunto del libro es, como bien señala Soria Olmedo, «Nueva York en un poeta», ya que Lorca se asoma a dos terrenos desconocidos: la metrópoli y el yo poético, cuya identidad se ve confundida y amenazada por la angustia derivada de esa arquitectura extrahumana («Vuelta de paseo»). Lo cual no quiere decir que el libro suponga una ruptura y marque un antes y un después en la trayectoria lorquiana. El propio poeta considera su labor como una resultante directa del *Romancero* y establece la relación entre su tratamiento del mundo de los gitanos y el de los negros, que no son, a pesar de las macroscópicas diferencias formales (cf. Piero Menarini), sino dos versiones poéticas del mismo mito —de nuevo romántico— de los orígenes. En este caso, los orígenes representan la defensa de lo natural y elemental frente a lo artificial y mecánico («y América se anega de máquinas y llanto»), del paraíso de los negros frente a su norma en una civilización como la capitalista, que Lorca llega a considerar «un sistema económico cruel al que pronto habrá que cortar el cuello». De aquí la imagen de la ciudad invadida por la Naturaleza o la selva («Que ya la Bolsa será una pirámide de musgo») y arrasada por la revolución social de los oprimidos («la muchedumbre de martillo, de violín y de nube»), con los que otra vez se solidariza el yo poético; y ello en textos que conjugan la denuncia («Yo denuncio a toda la gente / que ignora la otra mitad») con la profecía apocalíptica, que se olvidan de la estrofa para alojar el grito (cf. García Montero) y una emoción desligada del control lógico, abierta al verso libre y al versículo en ocasiones (cf. Soria Olmedo).



# Un MOOC sobre

Federico García Lorca



Los poemas neoyorquinos, de cualquier modo, se mueven en tres niveles sincrónicos y complementarios: el intimista, el religioso y el social (cf. Menarini). En el primer nivel asoman de nuevo, en correlación con la angustia del paisaje urbano, la conciencia trágica y la crisis del sujeto poético de la modernidad, la experiencia del vacío o del hueco (cf. García Montero), los paraísos perdidos de la infancia y del amor («1910 (Intermedio)», «Tu infancia en Menton», «Poema doble del lago Eden»); en el segundo nivel, aparecen una actitud crística (cf. Menarini), de autosacrificio o martirio ante la humanidad explotada, una reescritura laica del Padrenuestro (cf. Soria Olmedo) y una defensa del mensaje evangélico (el «reino de la espiga») al constatar que la vida no es buena, ni noble ni sagrada («Grito hacia Roma», «Oda a Walt Whitman»); el tercer nivel, en fin, donde actúan una conciencia política de carácter socialista (cf. Menarini; García Montero) y una temática ideológica (cf. Anthony L. Geist), es previsible desde el momento en que estamos otra vez ante una subjetividad herida que manifiesta su comprensión simpática de los perseguidos («Del gitano, del negro, del judío, del morisco que todos llevamos dentro»). Nos encontramos ante un libro que va y viene continuamente de lo personal a lo social, de las inquietudes íntimas a la ciudad, un libro en el que Lorca une la crisis de una sociedad fallida con su crisis individual (cf. García Montero). Efectivamente, como plantea Geist, *Poeta en Nueva York* responde a una triple crisis –personal, poética y social– articulada en horizontes concéntricos. Los tres se conectan gracias a la «causalidad expresiva».

El 15 de enero de 1931 Lorca declaraba en *La Gaceta Literaria* que había traído preparados de América cuatro libros, de teatro y poesía. El de impresiones neoyorquinas, que por entonces pensaba titular *La ciudad*, constituía según sus palabras una «interpretación formal, abstracción impersonal sin lugar ni tiempo de aquella ciudad-mundo», símbolo patético que resumía el sufrimiento, pero abordado sin dramatismo: «Es una puesta en contacto de mi mundo poético con el mundo poético de Nueva York». Resulta una precisión interesante, de la que hay que partir para aquilatar cuánto hay en *Poeta en Nueva York* de continuidad con su mundo poético anterior y cuánto de novedad, no de ruptura, como queda dicho. El guión cinematográfico *Viaje a la luna*, con el que el Lorca neoyorquino responde al Buñuel y Dalí de *Un perro andaluz* (cf. Sánchez Vidal), es asimismo inseparable de los debates estéticos en los que se sumerge el poeta antes de poner el pie en los Estados Unidos. Lo mismo podría decirse de *El público* (1930), cuyo lenguaje prueba hasta qué punto el surrealismo salta en este caso por encima de los géneros: poesía, teatro, prosa, cine. No se equivoca Rafael Alberti cuando escribe que Nueva York, «el mágico y brutal monstruo de piedra», aplasta el ritmo airoso, faroleado, lleno de largas y recortes de Lorca, dándole un tono y lentitud extraños a su voz; tampoco cuando añade que de ese contacto con la gran ciudad surge un libro de andaluz jondo, perdido por muelles y avenidas de rascacielos, y que la preocupación de la muerte le venía a Federico de su desgarrado sur español, aunque el duro Nueva York que lo aísla se la acrecienta hasta hacérsela insoportable. La ciudad sin sueño solo hace avanzar al poeta bajo la luz de la contradicción, solo presta una posible salida a la crisis y a la necesidad de reinventarse continuamente. Federico García Lorca seguía tropezando, como artista, con su rostro distinto de cada día.



Un MOOC  
sobre

Federico García Lorca



## Bibliografía

García Montero, Luis, «La poesía de Federico García Lorca», Prólogo a Federico García Lorca, *Antología poética*, Madrid, Visor, 2013, págs. 7-58.

Geist, Anthony L., «Las mariposas en la barba: una lectura de *Poeta en Nueva York*», en Luis Fernández Cifuentes (ed.), *Estudios sobre la poesía de Lorca*, Madrid, Istmo, 2005, págs. 447-479.

Menarini, Piero, «Introducción» a Federico García Lorca, *Poeta en Nueva York*, Madrid, Espasa Calpe, 2000, 17ª ed., págs. 11-32.

Soria Olmedo, Andrés, *Fábula de fuentes. Tradición y vida literaria en Federico García Lorca*, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2004.



UNIVERSIDAD  
DE GRANADA

 **ObiertaUGR**  
la formación abierta de la UGR

