

**ARQUITECTURA  
DE PALABRA  
LETICIA Y  
MELANCOLÍA**

**Por la angustia perfecta de Nueva York.  
Federico García Lorca y la arquitectura de escarcha**

José Joaquín Parra Bañón

# ARQUITECTURA DE PALABRA LETICIA Y MELANCOLÍA

AUTORES

ENRIC BOU I MAQUEDA - MARIA FERNANDA DE ABREU  
THOMAS HARRIS ESPINOSA - JUAN LÓPEZ MUÑOZ  
RUBÉN MUÑOZ RODRÍGUEZ - JOSÉ JOAQUÍN PARRA  
BAÑÓN - SEBASTIÁN SCHOENNENBECK GROHNERT

RUBÉN MUÑOZ RODRÍGUEZ

EDITOR



EDICIONES UNIVERSIDAD DEL BÍO-BÍO

## **Arquitectura de Palabra Leticia y Melancolía**

© Universidad del Bío-Bío  
Casilla 5-C Concepción, Chile  
Derechos reservados  
Inscripción N°: 297643  
ISBN: 978-956-9275-65-4

Editor

**Rubén Muñoz Rodríguez**

Ediciones Universidad del Bío-Bío  
Primera edición diciembre 2018

Diseño editorial

**Nicolás Sáez Gutiérrez**

Corrección de estilo

**Jorge Acevedo Alegría**

Diagramación

**Marcos Espinoza Avello**

Impresión

**Trama Impresores S.A.**



## **Índice**

Gratuidad IX

Biografías 295

- 13 Arquitectura de palabra: creación,  
imaginarios, memoria y existencia

Rubén Muñoz Rodríguez

ACERCA DE LA ARQUITECTURA  
Y LA MELANCOLÍA, LAS HETEROTOPÍAS  
Y LA ANGUSTIA

- 55 **Por la angustia perfecta de Nueva York.  
Federico García Lorca y la arquitectura de escarcha**  
José Joaquín Parra Bañón

- 123 Casas donosianas: heterotopías y catástrofes

Sebastián Schoennenbeck Grohnert

- 157 Poesía y ciudad: zonas de peligro

Thomas Harris Espinosa

ACERCA DE LA ARQUITECTURA  
Y LA LETICIA, LOS LUGARES  
Y SUS PASEANTES

- 189 Carto-Grafías de la ciudad: paseantes y poetas

Enric Bou i Maqueda

- 227 Droctulf o acerca de los no lugares

Juan López Muñoz

- 259 Fernando Pessoa en Lisboa: el amante visual de  
una ciudad soñada, habitante de cuartos alquilados

María Fernanda de Abreu





**POR  
LA ANGSTIA  
PERFECTA  
DE  
NUEVA  
YORK  
FEDERICO  
GARCÍA LORCA  
Y LA  
ARQUITECTURA  
DE  
ESCARCHA**

РОР

АИТЗУИМА АЛ

АТЗЭЭРЭЭ

ЭД

АВЕАИ

ЖОРК

ОСИРЕЭЭ

АСЯОЛ АІСЯАЭ

АЛУ

АПУТЗЭТИУОРА

ЭД

АИСЯАСЭЭ

**Por la angustia  
perfecta de Nueva York.  
Federico García Lorca  
y la arquitectura de  
escarcha**

José Joaquín Parra Bañón

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

F. García Lorca, *La aurora*,  
en *Poeta en Nueva York*

“la angustia imperfecta de Nueva York”

F. García Lorca, *Danza de la muerte*,  
en *Poeta en Nueva York*

Una investigación sobre las relaciones de Federico García Lorca con la arquitectura, es decir, de las correspondencias entre el escritor y su obra con un concepto general de arquitectura que no excluyera ninguna de sus heterogéneas manifestaciones (que incluyera el territorio y la habitación, el proyecto y la obra edificada, la ciudad y el dibujo o la palabra y

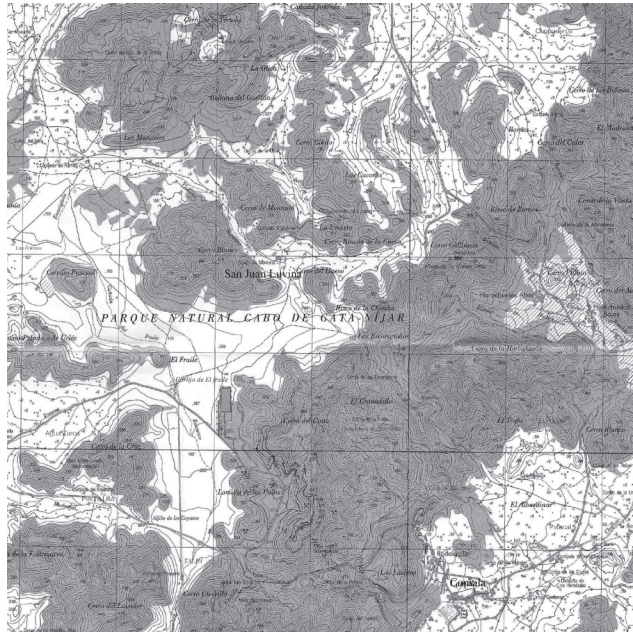
la línea como materiales de construcción de la arquitectura), tendría que ocuparse, entre otros, del análisis de los lugares físicos con los que el poeta tuvo vínculos afectivos: desde la casa de su infancia en Fuente Vaqueros hasta el cuarto en el que residió en la Residencia de Estudiantes en Madrid, o la habitación número 617 en la novena planta de la residencia Furnald Hall en la Universidad de Columbia durante su estancia en Nueva York [Fig. 1]. También, entre las arquitecturas reales, de aquellas que experimentó y sobre las que escribió: del análisis de su versión de las ciudades sobre las que opinó y teorizó, o a las que describió y poetizó, o las que añoró, o las que le hicieron algún daño: es decir, y entre tantas, de Granada, de Madrid, de Nueva York o de la Habana. Ciudades y casas: incluida la arquitectura vernácula, rural, surgida de la tierra a la que pertenece y que en no pocas ocasiones le sirvió para proyectar los escenarios de sus dramas: así la casa en Valderrubio que inspiró la *Casa de Bernarda Alba* o el cortijo de Campos de Níjar en el que acontecieron parecidos sucesos a los que se relatan en *Bodas de Sangre*: arquitecturas que por haber sido tenidas en cuenta por el dramaturgo han adquirido cierta consideración patrimonial (ante su destrucción se han activado movimientos sociales que promueven su conservación y su protección legal). Federico García Lorca [FGL en adelante] nunca tuvo casa propia: no le concedió tiempo suficiente la vida para construirse la suya. Quizás por eso una cierta enajenación de lo doméstico, la parca afectividad hacia el hogar que es posible rastrear en sus obras.



[Fig. 1] Casa natal de Federico García Lorca en Fuente Vaqueros (Granada). Estado en abril de 2016. Fotografía: J. J. Parra, 2016.

El análisis de su propia arquitectura constituye otro de los grandes capítulos de la investigación: el anterior se ocupaba de las arquitecturas ajenas, de cómo FGL se las apropiaba. Estudiar las arquitecturas que proyecta pasa, por ejemplo, por el análisis de los escenarios que proyecta para sus obras teatrales y por la revisión de sus teorías sobre la arquitectura, que no se podrán encontrar ordenadamente formuladas en ninguno de sus escritos sino diseminadas en su correspondencia y en sus poemas, en alguna de sus conferencias y en sus dramas.

Algunas de estas investigaciones ya se han comenzado, y por algunos caminos probablemente se ha llegado al final del trayecto. Así por ejemplo, los estudios sobre FGL y la ciudad de Nueva York son cuantiosos y amplios, y en su mayoría profundos y



[Fig. 2] Cartografía del Parque Natural Cabo de Gata-Níjar (Almería) con la situación del Cortijo de El Fraile y la toponimia modificada de acuerdo a El páramo en Llamas de Juan Rulfo. Autor: José Joaquín Parra, 2010.

elocuentes: casi todos se han llevado a cabo desde la crítica literaria o desde la literatura comparada, motivados por la trascendencia que su obra tuvo su experiencia Norteamericana (algunos de ellos se citan a lo largo de este ensayo y se referencian en la bibliografía final). Los estudios de la arquitectura de FGL planteados desde los intereses de la disciplina arquitectónica son, sin embargo, muy escasos. Unos se han ocupado de analizar y documentar la arquitectura (los lugares, los paisajes, las formas, los mo-

dos de vida, las formas de uso, las costumbres, etc.) que le sirvieron de inspiración o de argumento para sus obras<sup>1</sup> y otros, en cuya línea se inscribe el ensayo al que estas palabras sirven de prólogo, se ocupan de analizar las nociones de arquitectura que es posible encontrar en su obra poética. Pues la arquitectura de FGL, a quien podríamos llamar «arquitecto de la escarcha» por ser él en *Poeta en Nueva York* el primer promotor de tal modalidad arquitectónica, hay que buscarla tanto en el teatro como en la poesía: también (y quizás sea la más sincera) en sus cartas, y también, con igual calidad y no menor interés, en otra fuente caligráfica: en sus dibujos.

<sup>1</sup> Unas realizadas por J. J. Parra y otras dirigidas por él, durante el periodo 2008-2013 se llevaron a cabo un conjunto de investigaciones sobre FGL y el Cortijo de El Fraile en el que se estudiaron, entre otras, las relaciones entre Bodas de sangre y la arquitectura vernácula en el Parque Natural de Cabo de Gata-Níjar, en la provincia de Almería (España). Algunos de ellos, cuyos resultados pueden consultarse en el Catálogo Fama de la Universidad de Sevilla, fueron: Análisis y documentación gráfica del Cortijo de El Fraile, M. Sánchez Calderón, 2010; El Cortijo de El fraile: cine, fotografía y sociedad, R. Fenutría, 2010; El Cortijo de El fraile: literatura y prensa / E. Erickson, 2010; Cortijo de El fraile. Parque Natural Cabo de Gata-Níjar, Almería. Análisis y documentación gráfica del patrimonio arquitectónico, Diego J. Sánchez, 2010; Análisis y documentación gráfica del Cortijo Montano: patrimonio arquitectónico en el Parque Natural Cabo de Gata-Níjar, N. Sánchez, 2011; Análisis y documentación gráfica de la Cortijada Campillo de Doña Francisca, Cortijos Tía Pepa y Las Canicas, P. González, 2011; Análisis y documentación gráfica de las dependencias productivas del Cortijo Tía Pepa y Las Martinas, M<sup>a</sup> V. Tinoco, 2013. Cf. PARRA, J.J.; Erickson, E.; Fenutría, R.; Sánchez, M.; Pesquisas sobre el Cortijo de El fraile. Análisis y levantamiento de la arquitectura, AA.VV.; Actas del Seminario de Innovación, Investigación y Transferencia, ETS de Arquitectura, Sevilla, 2010, pp.15-24.

## Perspectiva urbana con autorretrato

“Los dos elementos que el viajero capta en la gran ciudad son: arquitectura extrahumana y ritmo furioso. Geometría y angustia”

F. García Lorca,  
*Poeta en Nueva York*

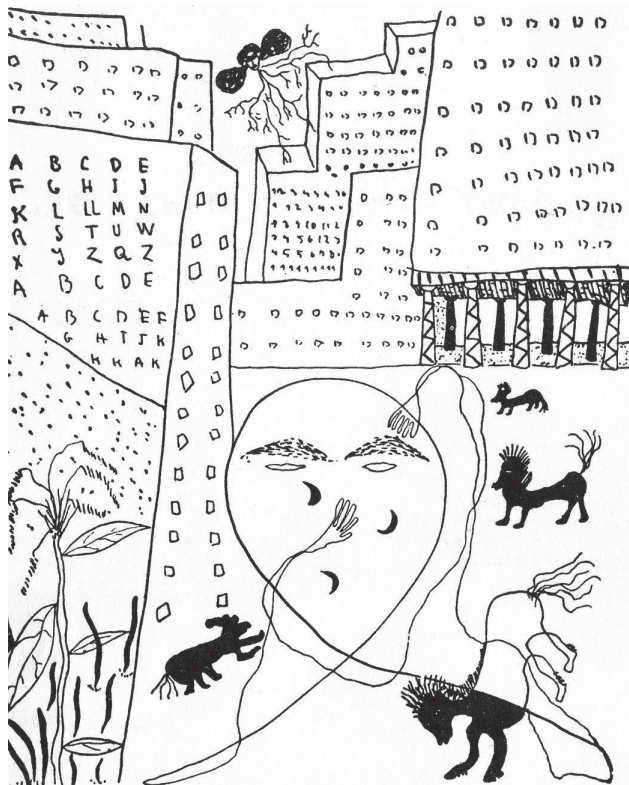
Hay un dibujo de FGL que resume de forma esquemática la teoría arquitectónica que, entreverada en los versos, se desarrolla en *Poeta en Nueva York*. Se trata del dibujo titulado *Perspectiva urbana con autorretrato* [Fig.3], construido durante su estancia en Nueva York. Es el dibujo número 9 del Apéndice de la edición en Aguilar de Federico García Lorca, Obras completas, con prólogo de Jorge Guillén y epílogo de Vicente Aleixandre, editada por primera vez en 1954<sup>2</sup>. La perspectiva urbana es la de una ciudad idealizada, simbólica y espectral que alude a Nueva York<sup>3</sup>. En algo, no solo por la presencia del alfabeto y de los números epigrafiados en los muros, parece una versión contemporánea de las torres de babel dibujadas durante el periodo barroco. Es la versión abstracta de una desacogedora acumulación de edificaciones prismáticas

<sup>2</sup> Federico García Lorca. Obras completas. J. Guillén (prólogo); V. Aleixandre (epílogo). Madrid: Aguilar 1960 (4ª edic.). p.1803.

<sup>3</sup> Este dibujo se ha utilizado con profusión en la publicidad de actos y en las publicaciones relacionadas con FGL y *Poeta en Nueva York*. Entre ellas, 2013 en la exposición y ciclo de conferencias *Back Tomorrow Federico García Lorca, Poet In New York*, en la Biblioteca Pública de Nueva York, comisariada por Chistopher Maurer y Andrés Soria, o en *Por la angustia imperfecta de Nueva York*, análisis arquitectónico de Pequeño vals vienés, conferencia impartida por J. J. Parra en la Università Ca'Foscari de Venecia en octubre de 2014.



que carecen de sombra: una estructura edificatoria fantasmal precedida por una silueta humana que mira a los espectadores del escenario urbano.



[Fig.3] *Perspectiva urbana con autorretrato (o Autorretrato en Nueva York)*, Federico García Lorca, 1929. Fuente: <http://poetaennuevayork.com/es/autorretrato-en-nueva-york>.

FGL dibuja seis moles arquitectónicas, unas vistas desde el suelo de los viandantes y otras desde el cielo de las palomas. Es una ciudad axonométrica a la que el poeta le ha dado forma con líneas, en la que predominan las aristas y las ventanas cuadradas, dislocadas, a veces sustituidas por letras o por números: una ciudad sin aceras, inconclusa, incompleta, que no acaba por ningún lado (todos los edificios son fragmentos de edificios; no hay ninguno entero), que tiene un pórtico industrial con cinco columnas contradictorias, pues tienen capiteles clásicos sustentando el arquitebe y fustes de celosía metálica triangulada (“en el barrio negro hay como un constante cambio de sonrisas, un temblor profundo de la tierra que oxida las columnas de níquel” escribió FGL. Fogo, p.48). Y delante del pórtico, de la galería ahora trazada en perspectiva cónica, con sus cuatro negras columnas en sombra, la plaza: el zoológico de los cuatro animales fantásticos y del parque reducido a una planta, quizás acuática, quizás en un estanque, con cuatro hojas lanceoladas. Y en primer plano la gran máscara, el autorretrato lineal: la careta con cejas como montañas, con tres lunas que parecen lágrimas. Y dos manos filamentosas y transparentes: manos ramificadas como el sistema cardiovascular, o nervioso, que flota en lo alto, en las azoteas inaccesibles de los rascacielos.

“Pero hay que salir a la ciudad y vencerla”, dijo FGL. Y añadió a continuación: “no se puede uno entregar a las reacciones líricas sin haberse rozado con las personas de las avenidas y con la baraja de sombras de

todo el mundo” (Fogo, p.47). *Perspectiva urbana con autorretrato* es una de estas salidas a la ciudad con la intención de vencerla. FGL tuvo relaciones poliórce-ticas con Nueva York: conflictos con la “arquitectura extrahumana” de la ciudad<sup>4</sup>.

### **Federico García Lorca. *Pequeño vals vienés***

Federico García Lorca nació en Fuente Vaqueros en 1898 y fue asesinado, en un lugar y en unas circunstancias aún no aclaradas por completo, en 1936, cuando tenía 38 años. Ambos acontecimientos sucedieron en las inmediaciones de Granada: su revolución literaria fue concebida y gestada, sin embargo, en la angustia imperfecta de Nueva York. Hay quien defiende, acordes con lo que afirmó Jorge Luis Borges, que su muerte prematura y trágica favoreció la fama de su obra. La fama merecida de obras teatrales fundamentales en la literatura universal como *Bodas de sangre* (1933), *Yerma* (1934) o *La casa de Bernarda Alba* (1936), y la de una obra poética a la que algunos, como fue su amigo Salvador Dalí respecto al *Poema del cante jondo* (1921) y al *Romancero gitano* (1924-

<sup>4</sup> Otros dibujos contruidos por FGL en Nueva York en 1929 manifiestan esta relación tensa del poeta-dibujante con la ciudad-símbolo: en *Deseo de las ciudades muertas* (uno de los cuatro dibujos que se reprodujeron en la primera edición norteamericana de *Poeta en Nueva York*, <http://poetaennuevayork.com/es/sueNo-de-las-ciudades->) un hombre de pie sobre un pedestal (el propio escritor) es transfundido por la arquitectura: su sangre trasiega desde su cuerpo hasta cinco pirámides. En *Animal fabuloso dirigiéndose a una casa* (<http://poetaennuevayork.com/es/animal-fabuloso-dirigiEndose-a-una-casa->) negras manos amputadas dejan huellas en suelo que rodea a la casa mediterránea que, miniaturizada y contemplada desde el cielo por un solo ojo, muestra su contradictoria terraza solada con tejas.

27), tildaron de estereotipada, conformista y costumbrista, aunque pronto, a partir de *Poeta en Nueva York* (1929), quebraría la línea sinuosa de la tradición y, ya inmersa en lo que luego la crítica historiográfica consideraría «vanguardia», abriría caminos aún vigentes para la lírica y ámbitos creativos innovadores en el teatro de lo imposible: en el premonitorio *Así que pasen cinco años* (1931) o en *El público* (1930), que tardaría cincuenta y seis años en ser representado por primera vez.

De todos sus libros, incluidas sus obras teatrales, *Poeta en Nueva York* es el que a mi parecer tiene un mayor y más interesante contenido arquitectónico: la obra que alberga una lectura del proceso de formación de la ciudad moderna más profunda y una interpretación y una expresión inusitada de la arquitectura, inédita hasta que su mirada sorprendida y su verbo se pusieron, activados por lo extranjero, en acción. De los treinta y cuatro poemas del libro, quizás el más idóneo para practicarle una autopsia arquitectónica sea el titulado *Pequeño vals vienés*. Las razones de la elección se detallarán más adelante como somera justificación de la osadía que es proponer una lectura del texto poético desde la arquitectura, buscando la arquitectura que pudiera haber escondida en él, agazapada entre las palabras, ya que entre las preocupaciones del autor nunca figuró la producción de pensamiento arquitectónico. Nada excusa, en cualquier caso, el delito de destruir y descomponer algunos versos enigmáticos para estudiar qué arquitectura los sostiene, la infracción

metodológica que es practicarle un análisis gráfico y arquitectónico a un poema. A un poema de amor y, por tanto, a un poema sobre la destrucción<sup>5</sup>. Un poema de amor y de muerte escrito en Nueva York en 1929 que dice cinco veces te quiero y tres amor mío<sup>6</sup>:

### PEQUEÑO VALS VIENÉS

En Viena hay diez muchachas,  
un hombro donde solloza la muerte  
y un bosque de palomas disecadas.  
Hay un fragmento de la mañana  
en el museo de la escarcha.  
Hay un salón con mil ventanas.  
¡Ay, ay, ay, ay!  
Toma este vals con la boca cerrada.

Este vals, este vals, este vals,  
de sí, de muerte y de coñac  
que moja su cola en el mar.

Te quiero, te quiero, te quiero,  
con la butaca y el libro muerto,  
por el melancólico pasillo,  
en el oscuro desván del lirio,  
en nuestra cama de la luna

<sup>5</sup> Vicente Aleixandre (Sevilla, 1898 – Madrid, 1984) escribe La destrucción o el amor entre 1932 y 1933 y lo publica 1935. Forma, dice A. Rodríguez López-Vázquez en la revista Signos, v.30 n.41-42, Valparaíso, 1997 “con Luis Cernuda y Federico García Lorca, el trío de grandes poetas de orientación surrealista dentro de la llamada generación del 27”.

<sup>6</sup> Para este ensayo se ha utilizado la grafía del poema contenida en la edición de Andrew A. Anderson, Federico García Lorca. Poeta en Nueva York. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2013.

y en la danza que sueña la tortuga.  
¡Ay, ay, ay, ay!  
Toma este vals de quebrada cintura.

En Viena hay cuatro espejos  
donde juegan tu boca y los ecos.  
Hay una muerte para piano  
que pinta de azul a los muchachos.  
Hay mendigos por los tejados.  
Hay frescas guirnaldas de llanto.  
¡Ay, ay, ay, ay!  
Toma este vals que se muere en mis brazos.

Porque te quiero, te quiero, amor mío,  
en el desván donde juegan los niños,  
soñando viejas luces de Hungría  
por los rumores de la tarde tibia,  
viendo ovejas y lirios de nieve  
por el silencio oscuro de tu frente.  
¡Ay, ay, ay, ay!  
Toma este vals del “Te quiero siempre”.

En Viena bailaré contigo  
con un disfraz que tenga  
cabeza de río.  
¡Mira qué orilla tengo de jacintos!  
Dejaré mi boca entre tus piernas,  
mi alma en fotografías y azucenas,  
y en las ondas oscuras de tu andar  
quiero, amor mío, amor mío, dejar,  
violín y sepulcro, las cintas del vals.

## Viaje y estancia de FGL en Nueva York

Federico García Lorca llegó a Nueva York el 26 de junio de 1929 a bordo del transatlántico *Olympic*, donde permanecerá nueve meses, residiendo entre la ciudad y Vermont, a orillas del lado Eden, donde viaja invitado por su amigo Philip H. Cummings, hasta que en mayo de 1930 regrese a España, tras pasar por Cuba, arribando a Cádiz el 30 de junio de 1930<sup>7</sup>. Es su primer viaje al extranjero y la estancia más prolongada que tendrá nunca en el exterior. Se matriculó en la Universidad de Columbia, donde era profesor de literatura española Ángel del Río, y residió en Broadway, en una residencia de piedra y ladrillos cerca del río Hudson, en una habitación de la novena planta desde la que veía “el gran campo de deportes, verde de hierba con estatuas” (Gibson, p.18).

Aunque todas las razones de su viaje no son conocidas, por su correspondencia se sabe que hubo razones sentimentales (la ruptura de su relación afectiva con el escultor Emilio Aladrén) y razones vitales (las críticas despiadadas a sus obras de sus compañeros en la Residencia de Estudiantes madrileña Dalí y Luis Buñuel) que potenciaron su deseo de desvincularse de los ambientes que hasta entonces frecuentaba y de distanciarse de ciertas personas. En la primavera de 1929, Fernando de los Ríos, antiguo maestro

<sup>7</sup> Sobre el viaje y la residencia en Nueva York, aunque con algunas imprecisiones, Cf. Fogo Vila, 2009. Imágenes inéditas sobre la estancia de Lorca en NY y Vermont pudieron verse en la exposición de 2013 titulada *Back Tomorrow Federico García Lorca, Poet In New York*, en la Biblioteca Pública de Nueva York, comisariada por Christopher Maurer y Andrés Soñora Olmedo, <http://poetaennuevayork.com>.

de Federico y amigo de su familia, le propuso que lo acompañara a Nueva York, donde tendría la oportunidad de aprender inglés, de vivir por primera vez en el extranjero y, quizás, de renovar su obra.

Se ha destacado la importancia traumática que para el poeta tuvo esta estancia: fue, en palabras del propio poeta, “una de las experiencias más útiles de mi vida”. “La estancia neoyorquina de García Lorca resultó decisiva para el desarrollo de su trayectoria personal y literaria. Volvería a España siendo otro” (Neira, p.22); “la experiencia marcará un hito fundamental en el desarrollo de su obra poética” (Denis, p.25).

“Fue ésta su primera visita al extranjero; su primer encuentro con la diversidad religiosa y racial; su primer contacto con las grandes masas urbanas y con un mundo mecanizado. Casi podría decirse que su viaje a Nueva York representó su descubrimiento de la modernidad. Allí exploró el teatro en lengua inglesa, paseó por el barrio de Harlem con la novelista negra Nella Larsen, escuchó jazz y blues, conoció el cine sonoro, leyó a Walt Whitman y a T. S. Eliot”.

Sus impresiones sobre esta ciudad que dice haberle dado “como un mazazo en la cabeza” (*Epistolario*, 614) están recogidas en la correspondencia que mantiene con su familia, en la que continuamente hace referencia a las dimensiones de la metrópolis, a la que a menudo compara con la de Granada: “Sería tonto que yo expresara la inmensidad de los rascacielos y el tráfico. En tres edificios de éstos cabe



Granada entera” (*Epistolario*, 616); “Los inmensos rascacielos se visten de arriba debajo de anuncios luminosos de colores que cambian y se transforman” (*Epistolario*, 616); “Sería inútil que yo intentara expresar el inmenso tumulto de voces, gritos, carreras, ascensores” (*Epistolario*, 637). La ciudad y cada una de sus partes, tanto Wall Street como Coney Island, le parece un espectáculo con frecuencia “excesivo” y “monstruoso”. De sus cartas se deduce una visión de la ciudad distinta, y más favorable, de la muy pesimista que se deduce de su libro: en aquellas Nueva York es la “ciudad más atrevida y más moderna del mundo”; en este Nueva York es, parafraseando a Rulfo, donde anida la angustia.

Para conocer al completo la visión lorquiana de NY, además de los poemas y las cartas, habría que atender a las conferencia-recital que impartió por primera vez en 1932 sobre *Poeta en Nueva York* en la que se negó a hablar de sus impresiones o de su conocimiento de la apariencia de la ciudad: “no os voy a decir lo que es Nueva York por fuera” dijo. Renunció a describirla y a narrar su viaje y se dedicó a hablar de su “reacción lírica con toda sinceridad y sencillez; sinceridad y sencillez difícilísimas a los intelectuales, pero fáciles al poeta” (Maurer, p.111-112). “Del conjunto de estos tres textos —conferencia, cartas, y, sobre todo, el libro de poemas— surge una visión penetrante y memorable no sólo de la civilización norteamericana, sino de la soledad y la angustia del hombre moderno”.

Aunque sería un error hacer una lectura autobiográfica de *Poeta en Nueva York*, es evidente que la ciudad, que el contexto, que el medio ambiente neoyorkino afectó a su escritura: que el lugar de la creación, como en tantos otros casos, condicionó al creador. Que aunque *Poeta en Nueva York* no es un tratado sobre Nueva York ni un ensayo sobre la ciudad de Nueva York, la arquitectura de Nueva York, es decir, los edificios y los paisajes, sus calles amenazantes y las ventanas multiplicadas hasta el infinito que lo atemorizaban, están presentes e interfieren en lo sentido y en lo dicho por el poeta. Que afectaron a FGL mientras escribía en ese lugar, aunque escribiera de otro o de ningún lugar.

### **Publicación de *Poeta en Nueva York* y de *Pequeño vals vienés***

Durante su estancia en Nueva York FGL se dedicó a escribir uno de los poemarios que a la postre serían más trascendentes del conjunto su obra: salvo tres, todos los poemas fueron escritos durante los meses que residió allí. *Poeta en Nueva York* se publicó cuatro años después de la muerte del poeta, si bien algunos poemas sueltos los había publicado en vida en ciertas revistas afines. Lo publica por primera vez completo, en 1940 en México la editorial Séneca, fundada por José Bergamín (Anderson, p.42). Ese mismo año se publicará también en EE.UU., aunque con una deficiente traducción.

El *Pequeño vals vienés* se publicó por primera vez en el número I de la revista *1616*, editada en 1934 en Londres por Manuel Altolaguirre. El poema autógrafo original se cree perdido, aunque se conserva una copia pasada a limpio por el propio Lorca, manuscrita y autógrafa, realizada con tinta negra en tres hojas de papel con filigrana (BL Trade Mark Oceanic). Esta copia, que se conserva en la Fundación García Lorca, está fechada el 13 de febrero de 1930 (Anderson, p.110), aunque no figura en ella, como sí ocurre en otros poemas, el lugar en el que fue escrito. Se sabe que el poema lo escribió Lorca en Nueva York mientras vivía como estudiante en Columbia University (Anderson p.57-63). Es un poema escrito en invierno: no debe extrañar, por tanto, que las imágenes del frío estén muy presentes, que la gran ciudad sea un lugar polar.

*Pequeño vals vienés* es el poema número 32 de los 34 de los que consta la versión publicada originalmente (que sigue la edición A. Anderson), el primero de los dos que componen la sección IX, titulada “Huída de Nueva York (Dos vals hacia la civilización)”. El segundo es el *Vals en las ramas*.

## **Poesía urbana y fotografía**

La ciudad que FGL construye en *Poeta en Nueva York*, aunque está inspirada en lo que el poeta ve, vive, siente y experimenta en directo, se aleja de la realidad objetiva y es resultado no tanto de una descripción cuanto de un proyecto, no tanto de la observación y

el análisis cuanto de la vivencia y las sensaciones. No es una representación, una écfrasis de la ciudad cambiante. Nueva York es aquí una ciudad ingrávida, imaginada a partir no de lo conocido sino de lo sentido.

La poesía urbana occidental, es decir, aquella poesía que se ocupa de la ciudad no solo como escenario sino como acontecimiento y como experiencia vital, comienza a mediados del XIX probablemente, y casi al unísono, en París y en Nueva York, debido a Charles Baudelaire y a Walt Whitman. En París, Charles Baudelaire por *Las flores del mal* (1857), donde plantea cómo la ciudad trasformada y reordenada por el prefecto Haussman repercute en los parisinos transfigurándolos y condicionándolos. Baudelaire atenderá a los conflictos, a los nuevos vínculos que se establecen entre las estructuras y formas arquitectónicas recientes y las personas que residen, no siempre conscientes, entre ellas: a las relaciones íntimas que en ese periodo se inauguran dando lugar a lo que luego se llamará modernidad.

Pues al tiempo que se gesta la, así llamada, “poesía urbana”, se gesta la modernidad. El tema de la ciudad, de la gran ciudad acogedora y aniquiladora, que antes había sido casi en exclusiva un asunto narrativo, se incorpora ahora con gran ímpetu al repertorio temático de la lírica. La ciudad en transformación que anuncia nuevos tiempos, con los profundos cambios que en ella se están produciendo (no solo de su imagen, de tamaño, etc.), será atendida por la poesía ansiosa de nuevos temas.

En EEUU, donde la ciudad está transformándose de un modo más radical y evidente, la poesía urbana se desarrolla fundamentalmente de la mano de Walt Whitman. En *Hojas de hierba* (1855-1892) Nueva York tendrá la misma potencialidad que París en *Las flores del mal*. La ciudad es una poderosa fuente de inspiración: en ella se evidencian los beneficios y los riesgos del avance tecnológico. La ciudad representa el optimismo, el futuro. Pero en esa ciudad positiva se esconden algunos males que el poeta se va a encargar de denunciar y analizar. El poeta que siente al mismo tiempo atracción por esa nueva criatura y rechazo por su falta de humanidad y la violencia que engendra. La ciudad, como bien ha registrado la poesía, le provoca sentimientos contrapuestos. Y serán las vanguardias de los años veinte las que lleven a término las propuestas de Baudelaire y de Whitman: así, en 1913 Apollinaire publicará *Alcools*, cincuenta y cinco poemas en los que estará presente la moderna urbanidad que de algún modo anticipa la que luego va a denunciar FGL.

FGL, en el fondo inexperto y provinciano, siente entreverados miedo y admiración por la gran ciudad (“Sería tonto que yo no expresara la inmensidad de los rascacielos y el tráfico. Todo es poco. En tres edificios de éstos cabe Granada entera. Son casillas donde caben 30.000 personas”, Gibson, p.18; “Nueva York es el Senegal con máquinas. Los ingleses han llevado allí una civilización sin raíces. Han levantado casas y casas, pero no han ahondado en la tierra”, Soria, 1989, p.243). En una carta a su familia de 22.8.29, enviada desde el Lago Eden Mills (en Vermont), les

dice: “Ya la Grand Station Central «mete miedo» a cualquiera... pero este país mecánico parece que está hecho para que vivan los tontos... Es además mi primer paseo en el «Pullman» americano (que habéis visto en el cine) y que es un prodigio de técnica y comodidad.”

La ciudad con la que se encuentra FGL es una ciudad en transformación, en expansión, sometida a un desaforado proceso de elevación, de crecimiento en altura, proceso que se ralentizará temporalmente a consecuencia de la crisis económica del 1929. Un lugar en el que, como dijo Goethe a propósito de Venecia en su *Viaje a Italia* (1816): “surgieron las viviendas oprimiéndose”<sup>8</sup>. Descubre una ciudad inmensa, injusta e inhumana que maltrata a muchos de sus habitantes. Una ciudad opresiva y antropófaga, en la que conviven la creación y la destrucción, que la fotografía se está ocupando de documentar. Los grandes fotógrafos atenderán con sus cámaras al fenómeno de la construcción de las colosales estructuras metálicas, de las osamentas que sustentarán los rascacielos, y registrarán al mismo tiempo los sorprendentes avances de la técnica y el sacrificio de la mano de obra que lo hace posible. Alfred Stieglitz, Berenice Abbott, Walker Evans, Lewis Heine y tantos otros fotógrafos de Nueva York, son testigos, y dejan testimonio con sus imágenes periódicas y documentales de la mutación del paisaje urbano y de la sumisión de los ciudadanos a las leyes impuestas por la metrópolis. Las series de fotografías

<sup>8</sup> Citado por Matvejević, Padrag. *La otra Venecia*. L. F. Garrido (tr.). Valencia: Pre-Textos, 2004. p. 39.

sobre, por ejemplo, la construcción del Flatiron Building, concluido en 1902, o décadas después las de las obras del Chrysler Building y del Empire State Building, evidencian la convivencia de la fascinación y el temor, de la admiración por la obra de los hombres y de la inquietud por las condiciones laborales de un modo similar al que registra la iconografía barroca de la Torre de Babel.

Tal vez la primera impresión que tuvo FGL sobre la ciudad, bien cuando la contempló en el horizonte desde el barco o bien cuando la recorrió el primer día, se parezca a la que, según Manuel Chaves Nogales, tuvo unos años antes *Juan Belmonte, matador de toros*, desconcertado ante el espectáculo.

“No sé por qué me desconcertó profundamente aquel espectáculo. Miré con rabia los gigantescos rascacielos que proyectaban sus sombras monstruosas sobre el puerto y entré en Nueva York con una extraña sensación de miedo... desembarqué apretando en el bolsillo nerviosamente una pistola que me había comprado en París.

Por Nueva York anduve con mi pistola en el bolsillo y un aparato fotográfico en bandolera. Yo había visto que todos los turistas llevaban una máquina de hacer fotografías y no quería ser menos... Nueva York no me gustó. Demasiado grande y demasiado distinto. Ni aquellas simas profundas eran calles, ni aquellas hormiguitas

apresuradas eran hombres, ni aquel hacina-  
miento de hierros y cemento, puentes y rasca-  
cielos era una ciudad.”<sup>9</sup>

Nueva York ha sido la ciudad extranjera elegida como símbolo de otras grandes ciudades por la poesía española: la megalópolis por antonomasia. Nueva York es para ella, al menos en la primera mitad siglo XX, lo que fue la Atlántida o Babilonia en la antigüedad: una ciudad mítica en la que confluían los deseos y las obsesiones, los miedos y las esperanzas, ambas condenadas, una platónica y otra bíblicamente, a la aniquilación<sup>10</sup>. Aunque fue FGL quien (casi) fundó Nueva York como lugar poético para la poesía ibérica, hubo otros antes que él: es probablemente a Juan Ramón Jiménez a quien le corresponde la iniciativa. En 1916 escribió su *Diario de un poeta recién casado* ya condicionado por la ciudad a la que viajó, aunque es después, en el poema en prosa titulado *Espacio*, escrito en 1941, donde la presencia de esta ciudad es más fuerte. En marzo de 1935 llegará Rafael Alberti con María Teresa León a bordo del transatlántico *Bremen* marcando otro hito: allí permanecen un mes y medio. Testimonio de esta intensa experiencia arquitectónica es la composición crítica *Nueva York* (“Nueva York, Wall Stret, banca de sangre / áureo pulmón, comido de gangrena, / Araña de tentáculos

<sup>9</sup> Chaves Nogales, Manuel. Juan Belmonte, matador de toros (1935). Madrid: Alianza, 2012. p.200.

<sup>10</sup> La condición simbólica de Nueva York pervive en la contemporaneidad. El poeta jerezano Juan Bonilla (1966) se presentó diciendo: “Me llamo Juan Bonilla / y vivo en las afueras de Nueva York / (para ser más exactos, en Sevilla)”. Bonilla, Juan. “Presentación”, en *Multiplícate por cero*. Madrid: Hiperión, 1996.



que hilan / fríamente la muerte de otros pueblos”), publicada en el poema-libro de viajes *13 bandas y 48 estrellas*. Poema del mar Caribe (1936). Julio Neira en *Geometría y angustia* se ha ocupado de analizar la nómina de poetas españoles que, además de FGL, se encargaron de dibujar con palabras Nueva York<sup>11</sup>.

### **La ciudad de Nueva York en *Poeta en Nueva York***

La ciudad de Nueva York, más que como realidad objetiva, está presente en el poema como representación, como escenario simbólico, como referencia, casi como estado anímico. A FGL, como de tantas otras arquitecturas, incluidas las teatrales, le importa más su significado que su forma, más las ideas que la morfología de los signos<sup>12</sup>. La ciudad no es una conformación urbana concreta sino un símbolo: podría decirse que es un símbolo en construcción en cuanto a que no procede del pasado sino que 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, etc.<sup>13</sup>

<sup>11</sup> Neira, Julio. *Geometría y angustia*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2012. Fogo se ha ocupado de la experiencia de Alberti en Nueva York en Fogo Vila, Joan Carles. *Los espacios habitados de Rafael Alberti*. Cádiz. Fundación Rafael Alberti, 2009.

<sup>12</sup> En *Bodas de sangre* sustituye el escenario histórico en el que sucedieron los hechos que inspiran la obra (un crimen pasional en el entorno del Cortijo del Fraile, en Níjar, Almería) por una cueva heredera de las cavernas habitadas del ámbito de Purullena, en Granada.

<sup>13</sup> Además de Nueva York, en *Poeta en Nueva York* se citan dos ciudades europeas: Roma y Viena, según García-Posada, por tratarse de dos viejas ciudades corruptas y caducas, decadentes capitales de imperios, como ahora lo es NY de otro. GARCÍA-POSADA, Miguel. *Lorca: interpretación de Poeta en Nueva York*. Madrid: Akal, 1981.

Desde el título se evidencia la oposición, o el desencuentro, que entre la poesía y la arquitectura imperial hará acto de presencia en sus versos.

La ciudad es presentada en *Poeta en Nueva York* como el nuevo escenario del drama humano: como el lugar de los sucesos que ha sustituido a la naturaleza. La dolorosa constatación de que la naturaleza, el medio ambiente sin alterar, o levemente intervenido por el hombre, ha quedado relegado, y la reivindicación que FGL hace de ella, unas veces desde la melancolía y otras desde la denuncia, permite postular que en *Poeta en Nueva York* late una cierta conciencia ecológica: una evidente defensa de la naturaleza frente a la civilización, de lo salvaje frente a lo inhumano, de lo no domesticado frente a la ciudad opresora y claustrofóbica (del campo frente a la urbe, de la granja en el lago Eden en la que pasa unas semanas invitado por su amigo Philips H. Cummig frente a Manhattan).

Así, en el poema *Danza de la muerte* se refiere el brutal enfrentamiento entre la ciudad y la selva, simbolizadas respectivamente por Nueva York y por África. Y así, el mascarón venido de África “escupe veneno de bosque” [verso 87] sobre “la angustia imperfecta de Nueva York” [verso 88]. El bosque (la selva africana, la naturaleza indómita) escupe veneno (letal, para aniquilar) sobre la angustia imperfecta (la ciudad, la civilización).

## **Contenido y estructura de *Poeta en Nueva York*. Contextos**

*Poeta en Nueva York* contiene, en la que por el momento es su edición definitiva (A. Anderson, 2013) 34 poemas irregularmente repartidos en diez secciones (la tercera contiene nueve poesías, y la última una). Las diez secciones llevan por título:

- 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 del framer (Campo de Newburgh)
- 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 vales hacia la civilización)
- X El poeta llega a La Habana

Por los títulos de las secciones es posible hacerse una cierta idea de cuáles son los asuntos nucleares del libro (la soledad, la muerte, la naturaleza y la civilización, etc.), evidenciándose ya en ellos la presencia de la ciudad y de otras manifestaciones de la arquitectura: es decir, la importancia que FGL le concede a los lugares. Columbia University, Lago Eden Mills, Campo de Newburgh, Vermont, Nueva York, La Habana, son los primeros nombres propios de la geografía sentimental, de la cartografía personal que el poeta

traza en su libro. Calles, cabaña y ciudad son las denominaciones genéricas de los ámbitos de la soledad y la muerte, de la pasión y la angustia, antes de que en los títulos de los poemas estos enclaves sean con precisión situados en el plano.

- 4 Tu infancia en Menton
- 7 Iglesia abandonada (Balada de la Gran Guerra)
- 9 Paisaje de la multitud que vomita (Anochecer en Coney Island)
- 10 Paisaje de la multitud que orina (Nocturno de Battery Place)
- 11 Asesinato (Dos veces de madrugada en Riverside Drive)
- 12 Navidad en el Hudson
- 13 Ciudad sin sueño (Nocturno del Brooklyn Bridge)
- 14 Panorama ciego de Nueva York
- 17 Poema doble del Lago Eden
- 21 Niña ahogada en el pozo (Granada y Newburgh)
- 23 Nocturno del hueco
- 24 Paisaje con dos tumbas y un perro asirio
- 25 Ruina
- 28 Nueva York (Oficina y denuncia)
- 29 Cementerio judío
- 30 Grito hacia Roma (Desde la torre del Chrysler Building)

Algunas de las secciones y algunos poemas añaden, ya desde el título, información geográfica, datos sobre la localización de la acción y acerca de la ubicación del sentimiento: el edificio, el barrio, el río, el puente, la calle o la plaza. Menton, Coney Island, Battery Place,

Riverside Drive, Brooklyn Bridge o, para concluir, el Chrysler Building en obras. Parece, por tanto, muy relevante para el poeta granadino el contexto, el medio ambiente del poema, el lugar y la atmósfera en la que es concebido y gestado, el sitio y la situación que contiene: ni el *Romancero gitano* podría haber sido escrito en Manhattan ni *Poeta en Nueva York* en Fuente Vaqueros. La arquitectura para FGL en *Poeta en Nueva York* no es un decorado mudo, un componente pasivo, sino todo lo contrario: a él la arquitectura le habla y él sabe oír su voz en medio del ruido; él la tiene en todo momento presente y la hace expresarse en sus versos. La importancia del lugar y su significado también se pone de manifiesto mediante la presencia titular de los paisajes, de los panoramas, de los horizontes: *Paisaje de la multitud*, *Panorama ciego* o *Paisaje con dos tumbas*. Hay poemas (y pasajes) que son paisajes. Y hay también términos específicamente arquitectónicos que refieren formas y funciones: iglesia, ciudad, pozo, hueco, tumba, ruina, oficina y torre. Recintos de diferentes usos y dimensiones de la arquitectura que amplían el listado de referentes.

### **Interpretación poética con imágenes**

*Poeta en Nueva York* es, según dijo el propio Lorca, “una interpretación poética de Nueva York” (Anderson, p.11), una versión poética de la ciudad más moderna entonces del planeta a través de un conjunto de

imágenes, a menudo difíciles de desentrañar, de ver, de entender cabalmente: de imágenes contrapuestas que recurren a la estrategia lautremontiana de provocar o de forzar encuentros entre máquinas de coser y paraguas sobre mesas de disección. Imágenes poéticas a menudo indescifrables, no tanto por opacas cuanto por lo innecesario de su desciframiento, por pertenecer al código privado del escritor. Algunos han dicho que se trata de imágenes surrealistas; otros han defendido que son imágenes expresionistas<sup>14</sup>. FGL es, en cualquier caso, un avezado y sorprendente constructor de imágenes inéditas: un excepcional dibujante. Lo visual tiene en él una energía singular. Soria ha señalado de FLG “la audacia de las imágenes y metáforas vanguardistas” desde *Romancero gitano* en adelante (Soria, 1998, p.85).

Las imágenes más potentes, construidas con pocas palabras, no siempre recurren a la metáfora, apenas a la analogía. Es más frecuente en él el uso de sutiles o de explosivos oxímorones, el empleo en una misma estructura sintáctica de dos expresiones o dos palabras de significado opuesto que pretenden originar un sentido nuevo: el encuentro forzado de dos términos contrarios, en algún sentido contrapuestos, como ocurre con danza y con tortuga en el verso 17 de *Poeta en Nueva York*: “y en la danza que sueña la tortuga”. Pues podrá la tortuga soñar cuanto quiera pero, desde que la asociamos a la lentitud y la caracterizamos con una cierta torpeza al caminar, difícilmente bailar. Su singularidad simbólica es la inactividad y la parsimonia, y acaso la falta de ritmo: es decir, todo lo contrario a la danza.

<sup>14</sup> Cf. García-Posada, Miguel. Lorca: interpretación de poeta en Nueva York. Madrid: Akal, 1981.

LISTA DE FOTOGRAFÍAS

- nº 1.-Estatua de la Libertad O
- " 2.-Estudiantes bailando vestidos de mujer O
- " 3.-Negro quemado T
- " 4.-Negro de frac
- " 5.-Wall Street T
- " 6.-Broadway 1830 O
- " 7.-Multitud T
- " 8.-Desierto T
- " 9.-Máscaras africanas T
- " 10.-Fotomontaje de calle con sierpes y fieras X
- " 11.-Pinos y lago T
- " 12.-Foto rural americana O
- " 13.-Matadero T
- " 14.-Foto de la Bolsa O
- " 15.-Foto del Papa con plumas
- " 16.-Fotomontaje de la cabeza de Walt Whiteman con la  
barba llena de mariposas. T
- " 17.-Foto de mar O
- " 18.-Paisaje de La Habana T

[Fig. 4] Listado con las dieciocho ilustraciones propuestas a José Bergamín para incluir en *Poeta en Nueva York*, Federico García Lorca, 1935-36. Fuente: <http://poetaennuevayork.com/es/lista-de-ilustraciones-para-poeta-en-nueva-york>.

FGL a menudo propone un equilibrio entre contrarios: “Allá donde flota mi cuerpo, entre equilibrios contrarios” dice en el verso 49 de *Poema doble del lago Eden*. El significado opuesto o contrario de los términos ayuntados no siempre será evidente, como sucede con el binomio museo/escarcha, que más adelante se analiza, de *Poeta en Nueva York*. [Fig. 5]



[Fig. 5] Fotografía de Federico García Lorca sobredibujada, Federico García Lorca, Barcelona, 1927. Fuente: AA.VV. *Federico García Lorca (1898-1936)*, cat. Exp. MNCARS. Madrid: Tf editores, 1998, p. 34.



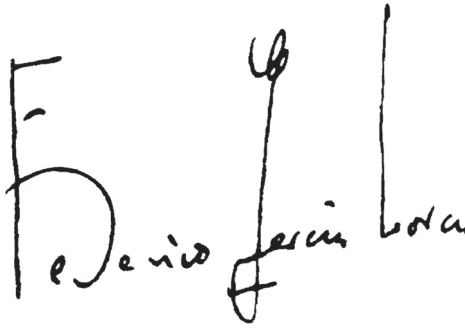
La significativa presencia de la imagen construida en *Poeta en Nueva York* hubiera sido mayor si se hubieran cumplido los deseos de FGL de que este fuera un libro ilustrado con fotografías, con imágenes cinematográficas y con sus propios dibujos, trazados expresamente para que se inmiscuyeran entre sus poemas como si se tratara de otros poemas (Anderson, p.23). FGL solo lo consiguió en parte. FGL, cuando en 1935-36 preparaba la edición de *Poeta en Nueva York* seleccionó un conjunto de fotografías (obtenidas, entre otras fuentes, de libros de viajes), de panfletos turísticos y de tarjetas postales compradas en Nueva York, de fotomontajes compuestos con fotografías y con dibujos, y de otros dibujos también realizados por él mismo con la intención de ilustrar su libro, e hizo un listado que ordenaba y numeraba la serie de dieciocho ilustraciones que le propuso a José Bergamín [Fig. 4]: “Estatua de la Libertad, Estudiantes bailando vestidos de mujer, Negro quemado, Negro de frac, Wall Street, Broadway 1830, Multitud, Desierto, Máscaras africanas, Fotomontaje de calle con sierpes y fieras, Pinos y lago, Foto rural americana, Matadero, Foto de la Bolsa, Foto del Papa con plumas, Fotomontaje de la cabeza de Walt Whitman con la barba llena de mariposas, Foto de mar y Paisaje de La Habana”. Bergamín, que iba a ser el primer editor del libro (y Manuel Altolaguirre el impresor), intentó disuadirlo de llevar a cabo su proyecto por considerar espantosas las fotografías que les proponía el poeta (Anderson, p.28). Debido al consejo y la oposición de sus amigos, Federico más o menos desistió. En la edición Séneca de México, no obstante, se incluyeron cuatro dibujos de Federico (Anderson, p.132).

Lo más innovador no era su deseo de publicar un libro de poesía ilustrado sino su voluntad de incluir fotografías manipuladas por él mismo, imágenes sobre las que él dibujaba líneas y palabras, apropiándose las (como Marcel Duchamp había hecho en 1919 con la de la Gioconda transformándola en *L.H.O.O.Q.*), así como fotomontajes y collages [Fig. 5]. Los fotomontajes, promovidos por Dada, y luego por los surrealistas, los constructivistas, futuristas, etc., eran por entonces una novedad plástica casi de vanguardia (Max Ernst fue uno de sus mayores exponentes), así como una reciente técnica publicitaria con la que el poeta quiso experimentar<sup>15</sup>.

FGL dibujó a menudo: dibujar fue para él algo más que un entretenimiento o que una afición. Era un escritor que también dibujaba, aunque nunca se reivindicó como artista plástico. También durante su estancia en Nueva York se ocupó de dibujar. Sus dibujos son básicamente lineales, construidos, como su caligrafía, con líneas de grosor uniforme, matizadas por la inclinación y la presión a la que sometía la pluma. Una línea delgada que se desenrolla y, a veces, se deshilvana. Con frecuencia a sus dibujos escuetos les añade algún color con lápices: manchas

<sup>15</sup> Max Ernst construyó a base de collages novelas en imágenes, relatos compuestos a partir de la manipulación de dibujos como *Una semana de bondad*, en 1934 (incluido en Ernst, Max. *Tres novelas en imágenes*. Madrid: Atalanta, 2008). Otros poetas contemporáneos, como el sevillano Adriano del Valle (1895-1957), también adscrito a la Generación del 27, se ocuparon de componer extraordinarios collages a base de recortes o, como Nicolás de Lekuona (1913-1937), otros se dedicaron a producir fabulosos fotomontajes (AA.VV., p.339).

de color que avivan las líneas, que enfatizan algún acontecimiento de la composición. Dibuja en papeles de tamaño convencional, en las mismas cuartillas en las que escribe. Su temática es variada: como la de su poesía. A menudo, onírica. Nunca toma apuntes del natural: rechaza la realidad objetiva como motivo.

A handwritten signature in black ink on a white background. The signature reads "Federico García Lorca". The letters are stylized and connected, with a prominent vertical stroke for the letter 'l' in "Lorca".

[Fig. 6] Firma autógrafa de Federico García Lorca. Fuente: *Federico García Lorca, Obras completas*. Madrid: Aguilar 1960 (4ª edic.), p. VI.

Algunos de sus dibujos, como los previstos para *Poeta en Nueva York*, tenían por objeto acompañar discretamente a su poesía, aunque no como una ilustración o como una explicación del texto. Alguno de ellos incluso podría leerse como un “poema gráfico”, no en la senda de la “poesía visual” de Guillaume Apollinaire, aunque FGL también se interesó por los caligramas<sup>16</sup>. Dibujaba también en libros impresos para dedicarlos,

<sup>16</sup> En *Poeta en Nueva York* no podría hablarse en sentido estricto de “poesía visual” en cuanto a que la teoría literaria, o la teoría estética, limitan esa denominación a otras formas poéticas experimentales en las que los caracteres, la palabras, las frases juegan con la tipografía y componen imágenes: Apollinaire o Joan Brossa.

como una modalidad de firma [Fig. 6]. Su firma es quizás, entre todas las de los escritores contemporáneos, la más plástica: la más dibujada, con sus iniciales alargadísimas como cuellos de jirafas que otean desde las alturas. Aunque sus dibujos no constituyen un *corpus* autónomo, independiente de su producción literaria, el FGL dibujante, el artista plástico, está aún pendiente de un análisis en profundidad que ponga en relación su obra gráfica con su obra poética y teatral.

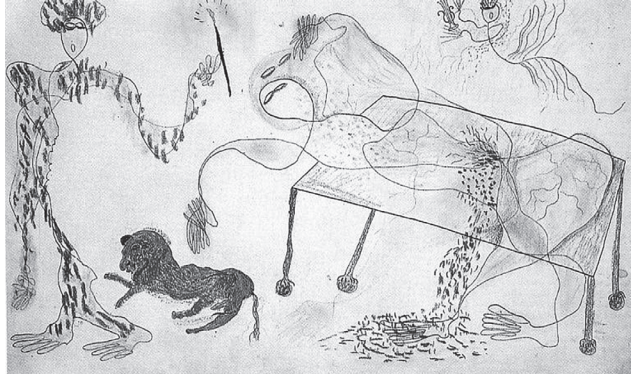
Algunas de sus imágenes (verbales) tienen una gran plasticidad: tanta que parece que unas veces él las tomara de la pintura y otras que algunos pintores se hubieran inspirado en él. Así, en *Paisaje con dos tumbas y un perro asirio* (que recuerda por su atmósfera, por ejemplo, a *Cante hondo* de Julio Romero de Torres, 1925) hay un picassiano caballo que “tenía un ojo en el cuello”. O en *Panorama ciego de Nueva York*, “donde los peces cristalizados agonizaban dentro de los troncos”, hay deslumbrantes fragmentos que remiten a escenas de *El jardín de las delicias*, de El Bosco, o la presencia en ese mismo poema de ambientes metafísicos de Chirico, con sus “plazas del cielo extraño, para las antiguas estatuas ilesas / y para la intimidad de los volcanes”. También la iconografía de Santa Lucía, aquella a la que martirizaron extrayéndole los ojos de sus órbitas oculares y exhibiéndolos en un plato, subyace en: “Yo sé del uso más secreto / que tiene un viejo alfiler oxidado / y sé del horror de unos ojos despiertos / sobre la superficie concreta del plato”, *Poema doble del Lago Eden*. El santoral, los martirologios, la tortura, las amputaciones y la sangre presente en su universo gráfico de manos cortadas,

de objetos cortantes y punzantes, de mesas sacrificiales (de lautremontianas mesas de disecciones, de quirúrgicas mesas de autopsias) como en la *Muerte de Santa Rodegunda*, dibujada dos veces 1929, también ciega, desdoblada, sangrando por la boca y por la vagina [Fig. 7]<sup>17</sup>. “Mi corazón tendría la forma de un zapato / si cada aldea tuviera una sirena”, dice en *Luna y panorama de insectos (Poema de amor)*: si las sirenas se transformaran en aldeas, los zapatos lo harían en corazones.

### **Autopsia de Pequeño vals vienés**

El título *Pequeño vals vienés* es sorprendente, alarmanante. No sabemos porqué el vals es pequeño, salvo que pequeño se refiera a la extensión del poema si se compara con la duración convencional de la música del vals. Aunque no hay vales pequeños ni grandes, no es un tipo de baile precisamente breve. Es un baile de salón (de interior) en el que la pareja baila abrazada y compone «figuras»: el abrazo, es decir, el contacto íntimo de los cuerpos, y el espacio interior, están presentes en el poema. El vals es, en origen, un baile del Tirol; también la música que sustenta este baile. En el vals clásico las parejas de baile permanecen siempre enlazadas; en el

<sup>17</sup> La Fundación García Lorca en Madrid conserva un dibujo a tinta y lápices de colores (26,4 x 22,4 cm) de, según el título manuscrito en la esquina inferior izquierda, la Muerte de santa Rodegunda, fechado en 1929 en Nueva York. En la Pierpont Morgan Lybrary de Nueva York se conserva otra Muerte de santa Rodegunda (36,7 x 58,7 cm), también dibujada en 1929 en Nueva York, donde además de la reina santa merovingia sangrando sobre la mesa-lecho-ara hay dos figuras deshilachadas (una lleva una lira y otra una vela) y un animal tendido que recuerda a algunos leones apáticos en la iconografía de san Jerónimo.



[Fig. 7] Fragmento de *Muerte de santa Rodegunda*, Federico García Lorca, Nueva York, 1929. Fuente: AA.VV. *Federico García Lorca (1898-1936)*, cat. Exp. MNCARS. Madrid: Tf editores, 1998, p. 242.

vals «estilo americano» las parejas sí pueden soltarse. El poema lorquiano no tiene ni el ritmo ni la estructura clásica del vals, como quizás sí lo tiene el *Vals en las ramas* que le sigue, dedicado a Vicente Aleixandre (el premio nobel de literatura sevillano de 1977) por su poema *El vals*, del libro *Espadas como labios* (1932). La dedicatoria debe ser un añadido posterior a la escritura, del que tanta presencia hay en *Poeta en Nueva York*<sup>18</sup>.

<sup>18</sup> No es el de FGL el único vals que tiene por objeto una ciudad. En Los espejos comunicantes, de Óscar Hahn, hay uno dedicado a Santiago de Chile, no muy lejano del de Federico: "Un bosque depresivo invade la ciudad / un bosque trashumante / que quisiera escapar pero no puede. // Desde los árboles que se agitan irascibles / caen castañas de carbón. // Veloces monstruos de metal / con cerebros de moscas / se han adueñado de las calles. // Chillan y chillan. // No queda oxígeno que respirar. La clorofila se ha vuelto alquitrán. // Pasan tortugas que parecen perros / y gatos que parecen caballos. Pasan pájaros que no consiguen volar / por el peso del hollín en sus alas. // Una ballena se ha varado en la Plaza de Armas. // Está nevando en pleno verano mamá / y los niños no pueden columpiarse. / Nada se mece nada se balancea. / El viento está inmóvil como una idea fija." Hahn, Óscar. *Los espejos comunicantes*. Madrid: Visor, 2015.

No es este el único poema del libro en el que se baila o se danza. Se baila en los valeses y en *Danza de la muerte*, y bailan “las tres ninfas del cáncer” en *Paisaje con dos tumbas y un perro asirio*<sup>19</sup>. Quizá lo importante del título no sea el vals sino Viena, la ciudad del primer verso. Viena como la ciudad del vals aristocrático, del vals refinado, codificado, civilizado y, por tanto, opuesto a la danza de la naturaleza, al baile espontáneo e improvisado del pueblo. Viena como referente, como emblema de una ciudad fúnebre, decadente, imperial: al fin y al cabo es la capital del imperio austrohúngaro (de ahí la posible cita de Hungría en el poema).

En el poema hay un cierto paralelismo entre Nueva York y Viena. “No es extraño este sitio para la danza” dice el poeta sobre Nueva York en el verso 34 de *Danza para la muerte* sin aclarar porqué Nueva York no es extraño para la danza, o para cuál danza (acaso para las danzas tribales africanas adaptadas a la gran ciudad, acaso para el flamenco patrio): renunciando a definir cuáles son los sitios extraños para la danza y en qué se diferencian de los que no lo son. Porque la danza es, dijo FGL refiriéndose a los negros de Harlem, “la única forma de su dolor y la expresión aguda de sus sentimientos” (Fogo, p. 48).

<sup>19</sup> Pequeño vals vienés ha sido un poema reiteradamente versionado por la música: desde el canadiense Leonard Coen (“Take This Waltz”, en el disco *I’m your Man*, 1988) hasta el flamenco granadino Enrique Morente (con Lagartija Nick en Omega, 1996), más fiel a la letra este que el primero (<https://www.youtube.com/watch?v=gqwjjgdikfe>). Entre las más recientes, e inspiradas en las anteriores, la versión desgarrada de la joven cantante catalana Silvia Pérez Cruz, con música interpretada a la guitarra por Raül Fernández Miró, incluida en su disco granada, 2014. <https://www.youtube.com/watch?v=vx5CW0Vyi8>.

## Estructura espacial y términos arquitectónicos

Tal vez no sea irrelevante la disposición espacial del poema: la longitud del verso (la métrica), su posición; la subdivisión en párrafos (las estrofas), el uso de mayúsculas y minúsculas, la tipografía. Tal vez pueda analizarse gráficamente, como si de una imagen se tratara, un poema. Para ejecutar un análisis arquitectónico del poema (en el que se podría incluir el análisis constructivo, funcional, espacial, etc.), hay que partir del dibujo, que tener en cuenta la composición gráfica, de la que hay varias versiones<sup>20</sup>. Elegida la canónica y considerando que el poema es un territorio y que cada estrofa es un lugar, este paisaje, o esta casa, tendría cinco habitaciones de dimensiones similares y un pasillo que moja su cola en el mar [Fig. 8].

Las estrofas impares se construyen en torno al verbo haber: las pares, sobre el verbo amar. La primera y tercera estrofa están dedicadas a decir lo que hay; la quinta, a exponer lo que habrá. La segunda y cuarta se ocupan de argumentar el amor.

Los lugares construidos por la arquitectura, es decir, los artificios y recintos estrictamente arquitectónicos citados en el poema, por orden de aparición, son: Viena-museo-salón- pasillo-desván-desván-sepulcro. La nómina transcurre desde Viena al sepulcro y, por tanto, desde el exterior al interior, en una sucesión

<sup>20</sup> En la versión Aguilar (4ª edición), aunque las estrofas son las mismas, las lamentaciones ("¡Ay, ay, ay, ay!") están sangradas a la derecha.



hay	<p>En Viena hay diez muchachas, un hombro donde solloza la muerte y un bosque de palomas disecadas. Hay un fragmento de la mañana en el museo de la escarcha. Hay un salón con mil ventanas. ¡Ay, ay, ay, ay! Toma este vals con la boca cerrada.</p>	1
	<p>Este vals, este vals, este vals, de sí, de muerte y de coñac que moja su cola en el mar.</p>	
quiero	<p>Te quiero, te quiero, te quiero, con la butaca y el libro muerto, por el melancólico pasillo, en el oscuro desván del lirio, en nuestra cama de la luna y en la danza que sueña la tortuga. ¡Ay, ay, ay, ay! Toma este vals de quebrada cintura.</p>	2
hay	<p>En Viena hay cuatro espejos donde juegan tu boca y los ecos. Hay una muerte para piano que pinta de azul a los muchachos. Hay mendigos por los tejados. Hay frescas guirnaldas de llanto. ¡Ay, ay, ay, ay! Toma este vals que se muere en mis brazos.</p>	3
quiero	<p>Porque te quiero, te quiero, amor mio, en el desván donde juegan los niños, soñando viejas luces de Hungría por los rumores de la tarde tibia, viendo ovejas y lirios de nieve por el silencio oscuro de tu frente. ¡Ay, ay, ay, ay! Toma este vals del "Te quiero siempre".</p>	4
quiero		
tenga	<p>En Viena bailaré contigo con un disfraz que tenga cabeza de río. ¡Mira qué orilla tengo de jacintos! Dejaré mi boca entre tus piernas, mi alma en fotografías y azucenas, y en las ondas oscuras de tu andar quiero, amor mio, amor mio, dejar, violin y sepulcro, las cintas del vals.</p>	5

[Fig. 8] Estructura espacial de *Pequeño vals vienés*, J. J. Parra, 2014.

desde lo abierto a lo cerrado, de la ciudad al corazón del cementerio. La serie también conduce de lo grande a lo pequeño, de lo comunal a lo individual, de lo colectivo y público a lo privado. Va de la vida a la muerte en una suerte de rayuela inversa: desde el cielo (Viena como una versión profana de la Jerusalén celestial) a la tierra. En Viena nace la música: en el sepulcro perece. Viena y sepulcro, por tanto, como arquitecturas terminales, extremas.

Todos los términos aluden, de un modo u otro, a habitaciones, a recintos: la ciudad como unidad espacial y funcional y el sepulcro (construcción aérea, no subterránea, para cobijar cadáveres humanos) como dependencia especializada. Tres términos hacen referencia a lo doméstico, a la arquitectura residencial, a dependencias de la casa (salón, pasillo, desván) y el resto (Viena/ciudad, museo, sepulcro) a otras arquitecturas no domésticas. Museo y sepulcro son, como Viena en el poema, lugares de la memoria, lugares pretéritos (quizá para la muerte): también, de algún modo, desván. Museo, desván y sepulcro son lugares oscuros, recintos fúnebres. Lugares en los que demorarse.

En *Pequeño vals vienés* hay otros muchos términos arquitectónicos. Partes de un edificio: ventanas, tejados; muebles: butaca, cama, espejo; instrumentos musicales: piano, violín. Hay lugares naturales: bosque, mar, luna, río; lugares corporales (espacios orgánicos): hombro, brazos, frente, boca, piernas; lugares inconcretos: fragmento, muerte, orilla, tarde, alma; lugares florales: lirio, jacinto, azucena. Y se cita a Hungría [Fig. 9].

En otros poemas de *Poeta en Nueva York* habrá terrazas en vez de tejados, y torres y pirámides, riberas y avenidas, y estarán Granada y Roma como nostalgia. Abundan en él las referencias arquitectónicas, las alusiones geográficas, las analogías y las metáforas en las que la arquitectura, directa o indirectamente, participa.

Viena no es exactamente la objetiva capital de Austria sino una ciudad genérica que contiene [Fig.10] “diez muchachas”; “un hombro donde solloza la muerte”; “un bosque de palomas disecadas”; “un fragmento de la mañana”; “un museo y un salón con mil ventanas”. Un lugar ocupado por “cuatro espejos”; “una muerte para piano”; “mendigos por los tejados” y “frescas guirnaldas de llanto”. La disección puede comenzar con la autopsia del bosque de palomas disecadas.

### **“Un bosque de palomas disecadas”**

En el verso 7 de *Panorama ciego de Nueva York* se dice que: “los pájaros están a punto de ser bueyes”. En *Poeta en Nueva York* las metamorfosis son posibles: las metamorfosis de Publio Ovidio Nasón y no *La transformación* de Kafka. Los pájaros pueden convertirse en bueyes, lo ligero en pesado, lo menudo en gigantesco, lo bípedo en cuadrúpedo, un pico en dos cuernos. En este lugar pueden las palomas mutar en bueyes y los bovinos –acaso los bravos toros patrios– disfrazar palomas. El poeta, el escritor, contempla el proceso de transformación. Lo que está a punto de ser, lo que ha comenzado a ser. Esta tensión, esta energía de la transformación, tan presente en el Nueva York en el que FGL se sumerge, palpita en muchas de las imágenes del libro. En el “bosque de palomas disecadas” del vals, esta energía se apacigua.

Viena	En Viena hay diez muchachas, un hombre donde solloza la muerte y un bosque de palomas disecadas. Hay un fragmento de la mañana en el museo de la escarcha. Hay un salón con mil ventanas. ¡Ay, ay, ay, ay! Toma este vals con la boca cerrada.
museo salón	Este vals, este vals, este vals, de sí, de muerte y de coñac que moja su cola en el mar.
desván	Te quiero, te quiero, te quiero, con la butaca y el libro muerto, por el melancólico pasillo, en el oscuro desván del lirio, en nuestra cama de la luna y en la danza que sueña la tortuga. ¡Ay, ay, ay, ay! Toma este vals de quebrada cintura.
Viena	En Viena hay cuatro espejos donde juegan tu boca y los ecos. Hay una muerte para piano que pinta de azul a los muchachos. Hay mendigos por los tejados. Hay frescas guirnaldas de llanto. ¡Ay, ay, ay, ay! Toma este vals que se muere en mis brazos.
desván	Porque te quiero, te quiero, amor mío, en el desván donde juegan los niños, soñando viejas luces de Hungría por los rumores de la tarde tibia, viendo ovejas y lirios de nieve por el silencio oscuro de tu frente. ¡Ay, ay, ay, ay! Toma este vals del "Te quiero siempre".
sepulcro	En Viena bailaré contigo con un disfraz que tenga cabeza de río. ¡Mira qué orilla tengo de jacintos! Dejaré mi boca entre tus piernas, mi alma en fotografías y azucenas, y en las ondas oscuras de tu andar quiero, amor mío, amor mío, dejar, violín y sepulcro, las cintas del vals.

[Fig. 9] Lugares y términos arquitectónicos de *Pequeño vals vienés*, J. J. Parra, 2014.

un hombro  
**un bosque**  
un fragmento

**ventanas**

**el mar**

**butaca**

**el libro**

**cama**

lirio  
**la luna**

**espejos**

piano

una muerte

**tejados**

guirnaldas

mis brazos

Hungría

la tarde

lirios

tu frente

**río**

orilla

jacintos

mi boca

tus piernas

mi alma

**fotografías**

azucenas

violín

En **Viena** hay diez muchachas,  
un hombro donde solloza la muerte  
y un **bosque de palomas disecadas**.  
Hay un fragmento de la mañana  
en el **museo de la escarcha**.  
Hay un **salón con mil ventanas**.

¡Ay, ay, ay, ay!  
Toma este vals con la boca cerrada.

Este vals, este vals, este vals,  
de sí, de muerte y de coñac  
que moja su cola en el mar.

Te quiero, te quiero, te quiero,  
con la butaca y el libro muerto,  
por el **melancólico pasillo**,  
en el **oscuro desván del lirio**,  
en nuestra cama de la luna  
y en la danza que sueña la tortuga.

[Fig. 10] Arquitecturas de *Pequeño vals vienés*, J. J. Parra, 2014.

Un bosque, es bien sabido, es un lugar ocupado por un conjunto de plantas de gran porte, por una agrupación desordenada de árboles: no es ni una selva ni un jardín. Es lo vegetal, y no lo animal, lo que sustancialmente define el bosque. Un bosque de palomas disecadas es un conjunto, probablemente azaroso, de cadáveres de palomas, de organismos inertes que, intervenidos por un taxidermista, han sido depositados en el suelo o sobre muñones de ramas. Un bosque de palomas es una serie de palomas muertas que aparentan estar vivas y que, parálíticas, no pueden volar.

La metamorfosis de lo animal en vegetal (lo contrario, plantas transformadas en animales, es inusual) procede del mito: aparece con frecuencia en las mitologías grecolatinas, en la obra de Ovidio y en otros

compendios de transformaciones fisiológicas. Basta recordar el destino vegetal, floral o arbóreo de, respectivamente, Narciso y de Dafne: la Dafne en transformación labrada por Bernini entre 1622 y 1625. La transfiguración o la analogía entre la hoja de una planta y el ala de un ave no le es en absoluto ajena al arte. Ambas son formas aerodinámicas favorecidas por el viento.

René Magritte (1898-1967) fue uno de los contemporáneos de Lorca que confundieron pájaros y vegetales, que le dieron apariencia al sueño no de un ala metamorfoseada en una hoja, sino de lo contrario (Magritte a menudo trastoca los mitos y por ello pinta sirenas con cabeza y torso de pez y con piernas femeninas). Así acontece en *Las gracias naturales*, una escultura de bronce de 1967 en la que cuatro pájaros emergen de unas hojas que brotan sin tronco desde el suelo, pieza que es heredera de otras gracias naturales al óleo de 1948 en donde también cuatro palomas, bajo la luna menguante, salen a la luz desde su crisálida verde y despliegan por primera vez sus alas, o de *El sabor de las lágrimas*, un lienzo de ese mismo año en el que una paloma cabizbaja se erige monumental, como un brote carnoso, desde la misma planta sin tronco de otras ocasiones mientras es consumida por una oruga omnívora.

De 1942, dos años después de la publicación en Méjico de *Poeta en Nueva York*, son otras pinturas que insisten en demostrar que las aves son un fruto natural que brota de determinadas plantas de hojas lanceoladas, tales como *Los compañeros del miedo*, donde cinco aves

nocturnas, tres búhos y dos lechuzas, híbridos de la fauna y la flora, criaturas mitad pájaro y mitad planta, acechan, y como sus diversas revelaciones o versiones de *La isla del tesoro*, en las que junto al mar, al óleo o al guache, una mata silvestre se vuelve zoológica porque algunas de sus hojas quieren alzar el vuelo y, para ello, se transforman en una familia numerosa de palomas.

A parte de con Magritte (y quizás con Max Ernst), las palomas no estuvieron cómodas volando en la atmósfera surrealista. No abundan las palomas en los cielos convulsos del surrealismo. Mientras Lorca preparaba su viaje a Nueva York, Marcel Duchamp viajó a Sevilla y se fotografió en el Parque de María Luisa rodeado de palomas, casi como si fuera un prestidigitador sacándoselas de la chistera. Vino como acompañante (criado, mozo, personal de servicio) de Katherine S. Dreier en febrero de 1929 durante su viaje por el sur de España<sup>21</sup>. También Henri Matisse se fotografió con palomas en su casa: con palomas modélicas, enjauladas o no. Posó para Cartier-Bresson con palomas en el hombro y en la mano, sujetándolas mientras las dibujaba. Con palomas detenidas, como si estuvieran disecadas.

Abundan las palomas en *Poeta en Nueva York*: aunque hay hipopótamos, gacelas, cocodrilos, colibríes, lombri-ces, caracoles, elefantes, hormigas y otras especies zoológicas, las palomas son la fauna más numerosa, en más ocasiones traída a colación: “y dejaba por los rincones

<sup>21</sup> Katherine S. Dreier fue la mecenas millonaria de Duchamp y otros muchos vanguardistas sin recursos. Junto a Man Ray fundaría la Société Anonyme, Inc., con sede en 11 19 East 47th st de Nueva York entre 1920 y 1940.



pequeñas calaveras de palomas”, *Paisaje de la multitud que vomita*, v7; “el agua era una paloma”, *Cementerio judío*, v4; “todos los días se matan en Nueva York /.../ dos mil palomas para el gusto de los agonizantes” *New York (Oficina y denuncia)*, v16 y v19; “un huracán de negras palomas”, *La aurora*, v3; “quiere echar las palomas a las alcantarillas” *El niño Stanton*, v32. Todas ellas palomas convulsas, problemáticas, traumáticas, mártires, contradictorias y urbanas.

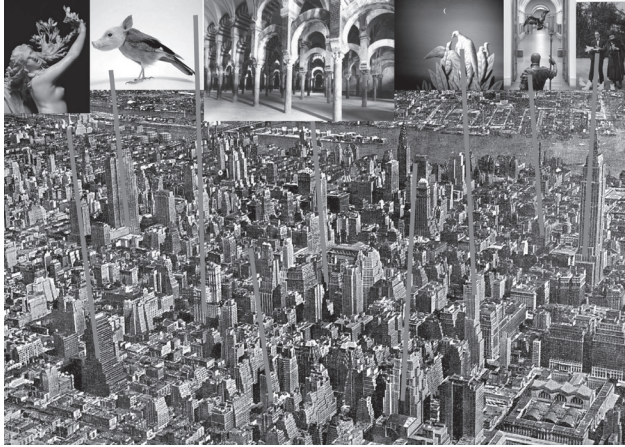
El hábitat de las palomas vivas no es tanto el bosque como el campo abierto o la ciudad. Las palomas son aves dominadas, domesticadas, desnaturalizadas: urbanas. El domicilio de las aves disecadas es el laboratorio y el gabinete de curiosidades: hoy el ámbito de la taxidermia y de las réplicas es el museo. Un bosque, en el ámbito de la poesía, también puede ser una ciudad, y quizá el bosque de palomas disecadas no sea otro que el de la ciudad habitada por las palomas de las plazas y los parques. Tal vez se trate de la propia ciudad de Nueva York, en la que los rascacielos son interpretados como troncos de árboles colosales. Si en *Los cantos de Maldoror* el Conde de Lautréamont vio torres en los troncos de los baobabs, bien pudo FGL ver árboles en los fustes de las torres neoyorkinas<sup>22</sup>.

<sup>22</sup> “Dos pilares que no era difícil, y mucho menos imposible, tomar por baobabs, se distinguían en el valle, con un tamaño superior al de dos alfileres. En efecto, eran dos torres enormes... un baobab no difiere tanto de un pilar como para hacer inconcebible la comparación entre esas formas arquitecturales” dice Lautréamont en el cuarto canto de *Los cantos de Maldoror* (1869), precisamente al inicio del fragmento elegido por André Breton para incluirlo en su *Antología del humor negro*, p.154, donde tal vez fuera más oportuno columna que pilar.

Siempre ha habido ciudades, como la italiana San Gimignano, que, según la luz y quien las mira, recuerdan a bosques petrificados en los que las torres, no siempre cilíndricas, hacen la vez de troncos, de mástiles. A José Hierro (el poeta que quizá tuvo una visión más arquitectónica de la ciudad estadounidense), Nueva York contemplada desde el Hudson, le parecía una jungla: en “Baile a bordo” el perfil de Manhattan erizado de torres se le antoja “órgano, selva de metal y luz y escalofrío”. Las columnas, desde que el capitel corintio lo afirmó, proceden del mundo vegetal. Son troncos, muñones de árboles. Hay bosques de columnas, como por ejemplo el interior de la Mezquita de Córdoba o como en la primera sala del proyecto de Terragni para el *Danteum*, aquella que remite con sus fustes cristalinos a la selva oscura de la que habla Dante en su *Comedia*<sup>23</sup>. Tal vez el “bosque de palomas disecadas” sea la ciudad de las torres, de las columnas exentas, de la arquitectura vertical en la que la naturaleza ya es una naturaleza fingida, sin vida propia [Fig. 11].

Hizo FGL un dibujo a pluma titulado *Columna y casa* (reproducido en la página 1804 de la referida edición de Aguilar de las obras completas de Federico García Lorca) en el que una columna salomónica, que tiene por basa una mano, sostiene sobre su capitel un florero, una planta, una zanahoria en rama. A lo lejos, a la derecha, al final de la balastrada, hay una casa con un tejado de telaraña.

<sup>23</sup> Antoni Gaudí fue uno de los arquitectos que se ocuparon reiteradamente de que sus agrupaciones de columnas se asimilaran a bosques: de disipar, como en el Parque Güel, la arquitectura en la naturaleza. En la ermita románica y mozárabe de San Baudelio, s. XI, en Berlanga de Duero, una sola columna central, una sola palmera petrificada, se basta para ser todo un bosque. César A. Molina habla de ello en *Todo se arregla caminando*, pp. 24-33.



[Fig. 11] *Bosques de palomas disecadas*, J. J. Parra, 2014.

### “Museo de la escarcha”

En Viena, dice FGL, hay un “museo de la escarcha” que contiene “un fragmento de la mañana”. Supongamos que ni museo ni escarcha son aquí metáforas. Que son realidades objetivas. La escarcha, por su naturaleza efímera, no se puede conservar: se derrite al alba. Es una conformación perecedera de la materia situada entre el hielo y el agua, frágil entre lo sólido y lo líquido. La escarcha procede de la congelación del rocío nocturno que con los primeros calores del amanecer retorna a su condición líquida. La escarcha es lo fugaz y lo pasajero: un estado frágil, también de inestable equilibrio entre contrarios. La escarcha es en *Pequeño vals vienés* ese fragmento de la mañana cobijado, protegido en su propio museo.

Un museo, en el sentido en el que aquí se emplea, es un lugar en el que preservar algo de la destrucción, en el que conservar, en el que proteger de la extinción algo que merece ser preservado. Es un lugar arquitectónico en el que se detiene el tiempo y se amplía. Museo y escarcha son términos, en este sentido, antagónicos: que emparejados se ponen uno a otro en tensión. No es el museo sino el laboratorio, la heladería o la cámara frigorífica el lugar en el que la escarcha puede seguir siendo escarcha. Chema Madoz ha logrado aproximarse con alguna de sus composiciones fotográficas a la imagen de lo que tal vez podría ser un imposible museo de la escarcha. También Jannis Kounellis cuando en un plato con agua sumerge dos peces y el filo de una navaja [Fig. 12].

En el poema *Amantes asesinados por una perdiz*, donde se dice que “se amaban por encima de todos los museos”, el museo se propone como un lugar que se opone al amor (al amor libre, salvaje, natural, irreductible): un lugar negativo, intimidatorio y restrictivo para el amor. Amarse por encima de los museos es amarse a pesar de los museos: amar es oponerse, anular el significado del museo. Porque un museo es, en cierto sentido, también un cementerio.

¿Qué cobija, qué ampara el museo de la escarcha si no es a la propia escarcha? Quizá, como se propone en el verso anterior, fragmentos de la mañana, instantes del amanecer en los que la escarcha aún no ha retornado al rocío del que proviene. El museo de la escarcha es, como ella misma, un estado precario, fugaz,

transitorio: es un museo de lo efímero, de lo imposible. Un lugar a la intemperie edificado y limitado por la propia escarcha, que es nocturna y no diurna, que solo tiene posibilidad de existir en el límite.

En el verso 20 de *Cementerio judío* FGL inaugura para la posteridad “la arquitectura de escarcha”. Quizá este museo sea el primer edificio de ese nuevo tipo de arquitectura de la mañana. FGL es el arquitecto de la escarcha: de la arquitectura breve, de la imagen fulminante de la arquitectura que deflagra.



[Fig. 12] St., Jannis Kounellis, sf. Fuente: Moure, Gloria; *Jannis Koune-llis. Obras, Escritos 1958-2000*, Barcelona: Polígrafa, 2001 (portada).

### “Un salón con mil ventanas”

Salones con mil ventanas, con ventanas innumerables, con excesivas ventanas, hay en los palacios y en otras arquitecturas desmedidas. Salones deslumbrantes, perforados por orificios por los que entra al interior la luz a raudales, habitaciones de grandes dimensiones en las que el exterior penetra por todos lados. Salones de baile, de los pasos perdidos, galerías de los Oficios-Uffizi. El salón con mil ventanas más inmediato sería un salón de baile vienés donde el artificio y la convención impiden la espontaneidad y el amor. Pero un salón con mil ventanas, un cuarto con cientos de orificios por los que el interior comercia con el exterior, es también un palomar. Y un bosque meridional, durante el día, es también un salón inundado por luces diagonales, filtradas o no por las carpinterías, matizada o no por los velos y las válvulas.

Un salón con mil ventanas es una casa con mil ventanas. Una casa con mil ventanas es un edificio con miles, con innumerables ventanas. Un salón con mil ventanas era ya en aquellos años en Nueva York, y lo será con mayor nitidez algunos años después debido a la proliferación de los muros cortina, un rascacielos. No sería extraño que FGL se refiera a los rascacielos que tanto le impresionaron cuando habla de los salones con mil ventanas. Si así fuera FGL estaría trasplantando los grandes rascacielos desde Nueva York a Viena<sup>24</sup>.

<sup>24</sup> Hay otros salones con mil ventanas. Chiharu Shiota ha construido literalmente habitaciones con mil ventanas: construyó en la BIACS de 2005, en un patio de la Cartuja de Sevilla, From-Into (desde adentro) para que en su interior plácidas doncellas cercadas por carpinterías de derribo yacieran líricamente ensabanadas bajo las enredaderas en camas de hospital. Y con más ventanas aún, estas también pintadas de blanco, edificó circular una Habitación de la memoria que ascendía cónica hacia la luz.

Estas arquitecturas con mil ventanas son, en cualquier caso, arquitecturas ciegas y deshabitadas. En *Poeta en Nueva York* los interiores están vacíos. En él hay continuas referencias a lo hueco y a lo huero: por ejemplo en *Nocturno del hueco*. “Lo que importa es esto: hueco. Mundo solo. Desembocadura” se dice en el verso 32 de *Navidad en el Hudson*. Se trata de los “edificios deshabitados” de los que habla en *Niña ahogada en un pozo*; de las “desiertas oficinas” a las que alude en *New York (Oficina y denuncia)*, de “los pisos deshabitados” del verso 6 de *Paisaje de la multitud que vomita*, etc. los interiores o están vacíos (son calaveras) o son macizos: no son interiores, como sucede con las críticas casas de mármol talladas por Louise Bourgeois (1911-2010). Densos, macizos, labrados en piedra, casi prehistóricos parecen los rascacielos-enjambre que FGL dibujó en su *Perspectiva urbana con autorretrato*.

Dijo FGL en *Un poeta en Nueva York* “Yo solo y errante, agotado por el ritmo de los inmensos luminosos de Times Square huía... del inmenso ejército de ventanas donde ni una sola persona tiene tiempo de mirar una nube”<sup>25</sup>. Ese inmenso ejército de ventanas en formación militar (alineadas y verticales) que hace huir al poeta es el mismo al que años después se referirá Rafael Alberti en *La arboleda perdida* cuando llegue a Nueva York y vea que “La tremenda ciudad se alzaba en un amanecer de rascacielos como si fueran iluminadas ventanillas de trenes subiendo entre la niebla”<sup>26</sup>.

<sup>25</sup> Neira, p.29.

<sup>26</sup> Neira, p.24.

La ventana cerrada, fija, bloqueada, que es imposible abrir desde dentro y que tanto inquieta a FGL, es un tema recurrente en el testimonio que dejó Rafael Alberti de su estancia en Nueva York en *Versos sueltos de cada día* (1982), donde escribe: “Millones y millones / de ventanas cerradas, / de levantados edificios ciegos / sin que nadie se asome”, y también: “Estoy solo, sumergido, / bajo un inmenso océano / de ventanas”; y “De todos modos voy / indiferente a veces, por tus largos / tubos de sombra / tus frías hondonadas de avenidas / con los ojos al cielo acribillado / de ventanas cegadas, / sin que nadie las mire”. Es la ventana que no es ventana, que no permite que aire la trasgreda, que no deja respirar y que provoca la angustia: que es sólo límite transparente.

Además de la cantidad y de la homogénea regularidad de las ventanas (el mismo orden monótono que llamó la atención de Gregor Samsa cuando en *La transformación* Kafka refirió lo que el viajante veía a través de la ventana de su cuarto), a los poetas les aturde y enerva la perpetua oclusión de las ventanas. La angustia consecuente es suscitada por la percepción tanto del rigor geométrico en la forma y la composición de los huecos como de la clausura inhumana de las carpinterías; clausura que en muchas ocasiones impide incluso mirar al cielo a través de ellas.



## “Por el melancólico pasillo”

No hay, al igual que no hay casas tristes ni ciudades nostálgicas, pasillos melancólicos. Hay pasillos, como hay casas y hay ciudades, que inducen a la melancolía, a la tristeza o a la nostalgia. Es el que percibe, el organismo sensible, quien le atribuye a la arquitectura su melancolía, quien la responsabiliza de su tristeza o de su nostalgia. El pasillo no es aquí más que un espejo en el que verse la cara, o el alma: un estado anímico. El pasillo es, en la arquitectura, el lugar de la angustia (imperfecta): por ser un lugar estrecho, en el que predomina el largo sobre el ancho, es el lugar de la angustia, pues eso es lo que etimológicamente significa angustia: estrechez, estrechamiento de un conducto, estenosis que dificulta la respiración. Es la forma, la proporción junto a la función, lo que define el conducto que es el pasillo.

Funcionalmente un pasillo es un lugar de paso, un espacio de tránsito. No es, en sentido estricto, una estancia: un lugar proyectado para permanecer, en el que estar. El pasillo es el lugar de la dinámica, del movimiento, que hay que atravesar para ir de un sitio a otro. La melancolía del pasillo lorquiano está vinculada a “la butaca y el libro muerto”, pues quizás más que a un pasillo se refiere a una galería, a un lugar alargado que no es solo un lugar de paso, que por su mayor anchura es posible usar como estancia, como habitación en la que situar una butaca sobre la que poder abandonar el libro que se estaba leyendo. Entre la butaca (sepulcro del libro muerto) y la cama

(de la luna) transcurre el pasillo lorquiano. Quizás el pasillo es el camino que en el poema conduce desde el bosque inicial al sepulcro final.

Hay otras dos posibilidades urbanas para este pasillo de la melancolía en el que el poeta quiere (el pasillo es el lugar en el que el amante ama: uno de los lugares en los que quiere, uno de los refugios del amor urgente y salvaje, de los besos furtivos): que sea una calle neoyorquina, una de las desproporcionadas (por su altura) calles de Manhattan a las que él llama desfiladero (“las calles, o mejor dicho los terribles desfiladeros de rascacielos, estaban en un desorden y en un histerismo que solamente viéndolo se podía comprender el sufrimiento y la angustia de la muchedumbre”, Gibson, p.66); y si en vez de un pasillo horizontal se admite, sugerido por la presencia del desván, que pudiera tratarse de un pasillo vertical, entonces se trataría bien del ojo de una escalera de rascacielos o del hueco de la cabina de un ascensor. En la cartografía histórica de Nueva York y en ciertas composiciones de Josef Albers pueden rastrearse ambas hipótesis<sup>27</sup>.

<sup>27</sup> Josef Albers, *Rascacielos B*, 1929; Josef Albers, *Skyscrapers on Transparent Yellow*, c.1929.

## “En el oscuro desván del lirio”

Los desvanes están arriba, en lo alto, en el ámbito de la luz. Aunque son recintos aéreos (opuestos a los sótanos), son interiores oscuros. Son sótanos celestes: por su posición, incrustaciones de noche en el alba, burbujas oscuras en la claridad. Al igual que en el bosque de palomas o en el museo de la escarcha, los epítetos tensionan el significado de la expresión al contradecirse. De nuevo la máquina de coser sobre la mesa de operaciones: el choque frontal de las imágenes.

Los desvanes son estancias terminales, lugares sin salida: a partir de ellos no se puede continuar avanzando, subiendo; llegados a ellos hay que regresar, que dar la vuelta, que bajar. Son adarves: fondos de saco. Los desvanes se usan para almacenar objetos y aparcar memorias. En ellos se arrumban cosas viejas que quizá puedan ser reutilizadas (muebles, vestidos, disfraces); cosas obsoletas (que quizá nunca vuelvan a usarse como tales pero a las que pudiera atribuírsele otra función, quizás decorativa); cosas estacionales (unos esquís para el invierno o una sombrilla para la playa del verano); cosas rotas (inútiles, pendientes de reparar o de tirar); cosas tristes (a las que da pena tirar); cosas temibles (armas, secretos); polvo, telarañas, sueños. Miedos.

El desván es un lugar inquietante. No siempre temible. Es una modalidad doméstica de museo (abandonado, descuidado, desordenado). A veces es un refugio infantil: un lugar en el que estar solo. Una cueva en la que jugar al escondite.

De todas las dependencias, las palomas prefieren los desván: los sitios altos de la arquitectura para anidar. En ellos, salvo que, como sucedía con las palomas boscosas, estén disecados, no se guardan lirios. El desván es la habitación contraria al invernadero. El desván del lirio o es una parte del propio lirio (su corola) o es el lugar donde se preserva la memoria del lirio. No es el desván la habitación propicia para el lirio porque el lirio es una flor luminosa: un lirio en un desván es un fanal, una fuente de luz. También lo son las azucenas y los jacintos del final del poema: todas flores inmaculadas, vírgenes.

No hay desván sin escaleras, sin andamios. El desván es el lugar de la imaginación, del proyecto de arquitectura. “He pasado toda la noche en los andamios de los arrabales dejándome la sangre por la escayola de los proyectos” dice FGL en *Navidad en el Hudson*, quizás impresionado por los altos andamios de los rascacielos en construcción. “por los altos andamios de las flores” dijo Miguel Hernández en su *Elegía* a Ramón Sijé de *El rayo que no cesa* (1936).

### **“En el desván donde juegan los niños”**

En *Poeta en Nueva York* predominan abrumadoramente los sustantivos concretos: García Posada contó cuantos había<sup>28</sup>. Desván y lirio son los únicos sustantivos concretos que se repiten en *Pequeño vals vienés*. Este, el desván donde juegan los niños, es un

<sup>28</sup> García-Posada, p.206.

desván diferente a aquel oscuro del lirio. Los lirios, en los dos casos en los que se citan, serán los mismos, pero no así los desvanes. ¿Acaso juegan los niños en los desvanes? ¿A qué juegan en ellos? Juegan, por ejemplo, a ocultarse, a desaparecer, a refugiarse. Si son varios niños, trepan por los andamios hasta los desvanes para contarse historias a oscuras, sin que los interrumpen; juegan a disfrazarse con la ropa de los baúles, a investigar los secretos de sus antepasados, a tocarse.

Si el desván es el lugar de la memoria, el niño es, por el contrario, el lugar sin memoria: el lugar en el que aún está por construirse la memoria. Desván y niño son, de nuevo, a causa de la memoria, por culpa de su capacidad de recordar, conceptos contrarios.

En *Poeta en Nueva York* hay además otros desvanes. Así en *1910. Intermedio*, un poema de agosto de 1929 en Nueva York, hay un “desván donde el polvo viejo congrega estatuas y musgos”. En *Luna y panorama de los insectos*, de enero de 1930, hay en el verso 66 un desván “que recuerda todas las cosas”.

### **“Violín y sepulcro, las cintas del vals”**

En *Poeta en Nueva York*, que es al fin y al cabo un libro sobre la muerte y algunas de sus manifestaciones y de sus ritos, hay diversos panoramas fúnebres: varios paisajes funerarios, mortuorios. Hay un *Paisaje con dos tumbas y un perro asirio* y hay varios cementerios.

Hay un *Cementerio judío* con “arquitecturas de escarcha”, con “cúpulas humedecidas” por las que bailan alegres las liebres y con “yertas columnas” y “entradas de mármol”. Y hay cementerios convencionales en *Paisaje de la multitud que vomita* (“Son los cementerios. Lo sé. Son los cementerios”, v11).

Un sepulcro es un recipiente: una oquedad no subterránea en la que preservar un cadáver. Es una construcción sobre el suelo (a veces despegada de él) cuyo fin es sepultar a una o a varias personas. Un sepulcro es un contenedor, como lo es un armario o un joyero. Como ellos, tiene puerta, o tapadera, y puede cerrarse.

En el sepulcro se exhibe lo fúnebre: no se oculta. Se oculta la podredumbre, la descomposición, el deterioro, pero se muestra la muerte. Es una arquitectura conmemorativa, monumental. Un monumento en el sentido en el que explicaba san Isidoro de Sevilla en su *Etimologías* el significado original de esta palabra.

Acaso el sepulcro es la caja del violín, su funda, el lugar en el que se sepultará la música, en el que se acallará el vals. Acaso es el sepulcro del “violín de papel” del que se habla en el *Vals en las ramas*: el sepulcro, el cementerio de las palabras.

**Danza de la muerte:  
correspondencias arquitectónicas**

“la angustia imperfecta de Nueva York” reside en *Danza de la muerte*, un poema también escrito en diciembre de 1929 en Nueva York, que es el, arquitectónicamente considerado, más afín al *Pequeño vals vienés* de *Poeta en Nueva York*. El poema trata acerca de “el miedo sobre Nueva York” [v.20]. Su afinidad va más allá del baile: abundan las metáforas-referencias arquitectónicas. En él puede verse, por ejemplo, un “columbario que pone los ojos amarillos” [v.35]. El amarillo es el color que predomina en el iris de las palomas; el rey de Harlem le sacaba los ojos a los cocodrilos en la *Oda al rey de Harlem*. En él puede oírse el “tumulto de las ventanas” [v.43] y pueden contemplarse “columnas de sangre y números” [v.45] y “diminutas pirámides del alba” [v.69]. Hay, además, terrazas desde las que luchar con la luna [v.52] y “enjambres de ventanas” [v.53] que “acribillan un muslo de la noche” [v.53], quizá porque el rascacielos, la torre, el fuste, como en algún grabado de Durero sobre el *Apocalipsis*, es un muslo, una esbelta pierna en la noche construida con “cenicientos cristales” [v.56]. Y, por haber, hasta hay terrazas estremecidas por las ortigas referidas en el verso 81 y amenazadas por “las cobras que silban en los últimos pisos” [v.80]. La muerte, además de la arquitectura, vincula el *Pequeño vals vienés* con la *Danza de la muerte*. La arquitectura violenta, extrahumana, de la ciudad vertical que, como el ciprés de Silos de Gerardo Diego, amenaza al cielo con sus lanzas: la ciudad de las tres

mil torres como espadas que cortan los cabellos de la lluvia: “Nada más patético 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 éstas, 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” (García Lorca, 1976, p.9). Como despedida de Nueva York escribe el poeta:

“El cielo ha triunfado del rascacielos, pero ahora, la arquitectura de Nueva York se me aparece como algo prodigioso, algo que descartada la intención, llega a conmover como un espectáculo natural de montaña o de desierto. El Chrysler Building se defiende del sol, como un 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, y sordos por la sobra de disciplina y falta de la imprescindible dosis de locura.

De todos modos me separaba de Nueva York con sentimiento y admiración profunda. Dejaba muchos amigos y había recibido la experiencia más útil de mi vida”.



## Referencias bibliográficas

AA.VV. *Federico García Lorca (1898-1936)*, cat. Exp. MNCARS. Madrid: Tf editores, 1998.

*García Lorca, Federico. Poeta en Nueva York*. Andrew A. Anderson (edición e introducción). Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2013.

Breton, André. *Antología del humor negro* (1939). Tr. J. Jordá. Barcelona, Anagrama, 2011.

Chaves Nogales, Manuel. *Juan Belmonte, matador de toros* (1935). Madrid: Alianza, 2012.

Ernst, Max. *Tres novelas en imágenes*. Madrid: Atalanta, 2008.

Dennis, Niegel. "Lorca y las ciudades" en pp.21-33 de AA.VV. *Federico García Lorca (1898-1936)*, cat. Exp. MNCARS. Madrid: Tf editores, 1998.

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

*Federico García Lorca (1898-1936)*. Cat. Exp. Madrid: MNCARS, Tf editores, 1998.

*Federico García Lorca. Dibujos como poemas*. Soria Olmedo, Andrés (ed.). Barcelona: La Central, 2009.

*Federico García Lorca. Obras completas*. J. Guillén (prólogo); V. Alexandre (epílogo). Madrid: Aguilar 1960 (4ª edic.).

Fogo Vila, Joan Carles. *Los espacios habitados de Rafael Alberti*. Cádiz. Fundación Rafael Alberti, 2009.

García Lorca, Federico. *Poeta en Nueva York*. Barcelona: Lumen, 1976.

García-Posada, Miguel. *Lorca: interpretación de Poeta en Nueva York*. Madrid: Akal, 1981.

Gibson, Ian. *Federico García Lorca, 2. De Nueva York a Fuente Grande (1929-1936)*. Barcelona: Grijalbo, 1987.

Hahn, Óscar. *Los espejos comunicantes*. Madrid: Visor, 2015.

Matvejević, Padrag. *La otra Venecia*. L. F. Garrido (tr.). Valencia: Pre-Textos, 2004.

Molina, César A. *Todo se arregla caminando*. Madrid: Destino, 2016.

Moure, Gloria. *Jannis Kounellis. Obras, Escritos 1958-2000*. Barcelona: Polígrafa, 2001.

Neira, Julio. *Geometría y angustia*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2012.

Parra Bañón, J.J.; Erickson, E.; Fenutría, R.; Sánchez, M.; *Pesquisas sobre el Cortijo de El fraile. Análisis y levantamiento de la arquitectura*, AA.VV.; Actas del Seminario de Innovación, Investigación y Transferencia, ETS de Arquitectura, Sevilla, 2010, pp.15-24.

Soria Olmedo, Andrés. *Treinta entrevistas a Federico García Lorca*. Madrid, Aguilar, 1989.

Soria Olmedo, Andrés, "Cien años de Federico García Lorca", en pp.83-86 de AA.VV. *Federico García Lorca (1898-1936)*, Cat. Exp. MNCARS Madrid: Tf editores, 1998.

