

EL SURREALISMO DE LA POESÍA LORQUIANA Y SU INTERPRETACIÓN

Nadie se excita con lo que se ve cotidianamente.
(Sade)

Federico García Lorca, pasados los cien años de su nacimiento, sigue siendo uno de los poetas españoles más conocidos, traducidos, leídos y recitados en el mundo. Su imagen de juglar moderno se ha convertido en un fenómeno cultural hispánico, o mejor dicho, en uno de los tópicos españoles. Su obra poética ha ido cobrando a lo largo de este siglo dimensiones de una obra clásica española, comparable a la de Cervantes, de Lope de Vega o de Luis de Góngora. Su lenguaje poético, brotado de la vieja tierra mediterránea, nos ha hechizado a todos y su metáfora presagiosa todavía nos estremece al hacernos sentir el misterio de la vida y de la muerte.

A la mistificación de la poesía lorquiana, sobre todo en el extranjero, ha contribuido también su muerte trágica y misteriosa que frecuentemente ha tenido una connotación política. La tragedia personal de García Lorca siempre se relacionaba con la tragedia nacional de los españoles que con la Guerra Civil se vieron obligados a sepultar para muchos años el espíritu democrático. La imagen demasiado uniformada de García Lorca de que era un poeta típico español, republicano, luchador por los derechos humanos, víctima del fascismo ... Juan Goytisolo comenta este fenómeno en su ensayo *Examen de conciencia* de manera siguiente: «En lo exterior las apariencias no han cambiado y los atributos del “alma española” fascinan y seguirán fascinando a nuestros visitantes: los toros, el cante flamenco, el piropo, el donjuanismo, etc.»¹

García Lorca es sobre todo el melancólico poeta andaluz con guitarra que murió trágicamente con los versos en sus labios. Su poesía más traducida al esloveno y más leída, sobre todo entre los jóvenes, pertenece a dos libros poéticos que mayor fama y difusión han alcanzado en el mundo, *Poema del Cante Jondo* y *Romancero gitano*. La forma más popular de difusión de la poesía lorquiana entre el público esloveno han sido hasta ahora varias antologías en las que más espacio se ha dado a la poesía flamenca de dos libros poéticos mencionados; también aparecen algunos poemas de las *Primeras canciones*, del *Diván del Tamarit* y del *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* en su totalidad. La fase surrealista lorquiana prácticamente se ha desconocido hasta la traducción del libro entero *Poeta en Nueva York* en 1995 (traducido por Ciril Bergles), porque en la antología más conocida del traductor Jože Udovič (1978) sólo aparecen cinco poemas neoyorquinos, en el orden siguiente: *Vuelta de paseo* (de la primera parte *Poemas de la soledad en Columbia University*), *La Aurora* (de la tercera parte *Calles y sueños*), *Niña ahogada en el pozo* (de la quinta parte *En la cabaña del Farmer*),

¹ JUAN GOYTISOLO, *El furgón de cola*, Barcelona, Seix Barral, 1982³, p. 255.

Pequeño poema infinito (de la décima parte *El poeta llega a la Habana*) y al final, *Ciudad sin sueño* (también de la tercera parte *Calles y sueños*). De esta selección el lector esloveno, por supuesto, no puede obtener ninguna impresión relevante de lo que realmente es el libro *Poeta en Nueva York* y qué es lo que representa su poesía en la trayectoria poética lorquiana. A esta pregunta no responden adecuadamente ni los comentarios al final de la antología donde sólo se dice de que se trata de la poesía surrealista, un poco especial, porque cada poema sigue una lógica determinada del poeta que con esto se aleja de una de las exigencias principales de la estética surrealista – de la “escritura automática”. El lector esloveno, entonces, hasta hace muy poco (desde 1995) no ha podido tener idea muy clara sobre cómo es la poesía de *Poeta en Nueva York* y qué es el surrealismo lorquiano. Por eso se ha quedado bastante sorprendido de que el autor de tal poesía haya podido ser un Federico García Lorca, cuya fama mundial, y no sólo en el ámbito esloveno, se debe sobre todo a su imagen del poeta popular con determinados fines políticos. Para que se determine el valor de la fase surrealista lorquiana y para que el lector la acepte de un modo apropiado son necesarias, a lo mejor hoy más que nunca, ciertas aclaraciones y explicaciones más precisas, a pesar de las dificultades que pueda plantearlas tal tarea.

Algunos críticos de la obra lorquiana han dudado que Lorca sea poeta surrealista auténtico (Ángel del Río², Ricardo Gullón³, Guillermo de Torre⁴), otros (Paul Ilie⁵) lo estudian como un verdadero surrealista; pero todos están de acuerdo de que la teoría surrealista no es literalmente aplicable a la poesía lorquiana y que el poeta granadino interpretó de su modo particular la estética surrealista sirviéndose de ella en una fase particular de su trayectoria poética. Al poeta mismo siempre le resultó difícil, si no casi imposible, hablar de la poesía o de su propia poesía. Es muy difundida la declaración de Federico García Lorca a Gerardo Diego en 1932, cuando éste preparaba el material para su monumental *Antología*:

«Pero, ¿qué voy a decir yo de la Poesía? ¿Qué voy a decir de esas nubes, de ese cielo? Mirar, mirarlas, mirarle, y nada más. Comprenderás que un poeta no puede decir *nada* de la Poesía... Aquí está; mira. Yo tengo el fuego en mis manos. Yo lo entiendo y trabajo en él perfectamente, pero no puedo hablar de ellas si no cambiara de opinión cada cinco minutos. No sé... En mis conferencias he hablado a veces de la Poesía, pero de lo único que no puedo hablar es de mi poesía. Y no porque sea un inconsciente de lo que hago. Al contrario, si es verdad que soy poeta por la gracia de Dios —o del demonio—, también lo es que lo soy por la gracia de la técnica y del esfuerzo, y de darme cuenta en absoluto de lo que es un poema.»⁶

² ÁNGEL DEL RÍO, *Estudios sobre literatura contemporánea española - García Lorca*, “Poeta en Nueva York”, Madrid, Gredos, 1972, pp. 251-293.

³ RICARDO GULLÓN, “Lorca en Nueva York”, *La Torre*, 18 (1957), pp. 161-170.

⁴ GUILLERMO DE TORRE, *Historia de las literaturas de vanguardia*, Madrid, Guadarrama, 1965, p. 573.

⁵ PAUL ILIE, *The Surrealist Mode in Spanish Literature*, The University of Michigan Press, Ann Arbor, 1968, pp. 57-104.

⁶ Citado por ANTONIO F. CAO, *Federico García Lorca y las vanguardias: hacia el teatro*, London, Tamesis Books Limited, 1984, p. 11 de las *Obras completas* de FEDERICO GARCÍA LORCA, Madrid, Aguilar, 1980²¹.

García Lorca empieza con su vanguardismo cuando se traslada a Madrid en 1919 y se instala en la Residencia de Estudiantes. Ningún otro lugar más apropiado para familiarizarse con las corrientes literarias que para esta fecha ya habían convertido a Madrid en uno de los centros de la vanguardia cultural europea. La capital española está incluida, por ejemplo, en la lista de las ciudades dadaístas que figuran en el documento oficial del dicho movimiento. Vicente Huidobro entusiasma el ambiente artístico madrileño con su visita en 1918 y con la publicación de *El espejo del agua*, donde se proclamaba padre absoluto del creacionismo. Anteriormente, a partir de 1908, el destacado cultivador del vanguardismo español, Ramón Gómez de la Serna, publica sus *Morbideces*, empieza a dirigir la revista *Prometeo* y a escribir sus “greguerías”, siempre discutiendo y propagando las nuevas ideas estéticas y literarias en el café del Pombo. La Residencia de Estudiantes representaba el centro del vanguardismo porque allí residían también algunos importantes vanguardistas de la época, entre otros Buñuel y Dalí, amigos inseparables de García Lorca en aquel entonces. También la Residencia era la tribuna obligatoria para muchas personalidades literarias, artísticas y científicas que pasaban por Madrid, entre ellas Louis Aragon, por ejemplo, quien, en 1925, dio una conferencia sobre el surrealismo.

Por otra parte, Barcelona no fue menos importante dentro del panorama vanguardista español. En 1922 André Breton dicta una conferencia sobre la evolución moderna en el Ate-neo de Barcelona. Sobre todo por medio de su amistad con Dalí, García Lorca llega a familiarizarse por completo con los círculos vanguardistas barceloneses.

No todos los “ismos” tienen la misma influencia sobre la poesía de Federico García Lorca. Entre ellos sobresalen el ultraísmo —sinónimo del vanguardismo en España, particularmente en su fase creacionista—, y el surrealismo, mientras que otros apenas atraen su interés y no dejan ninguna huella estética en su obra poética. Sin embargo es importante constatar que cuando se publica el primer *Manifiesto surrealista* y se produce en Francia la polémica acerca del término “surréalisme”, la crítica española, con Guillermo de Torre al frente, defiende el dadaísmo frente al surrealismo. En el fondo, lo que los críticos defendían era una parte significativa de los planteamientos estéticos de la literatura española del momento; porque el dadaísmo en España desde el principio fue fácilmente emparentado con las corrientes ultraístas y creacionistas que suponían, sin duda, la evolución natural y autóctona de la literatura española.

Cuando en la primavera de 1929 García Lorca decide marcharse a Nueva York, se encuentra empapado de la estética vanguardista y sobre todo surrealista. El poeta se siente torturado por una profunda crisis sentimental, aunque en la época ya es uno de los poetas españoles de mayor prestigio con la fama de poeta puramente popular. Harto de la imagen folklórica de su arte poético y zambullido en su depresión personal, igual que en la nacional, decide escribir un tipo de poesía distinta a primera vista, incluso chocante, que no pueda relacionarse, por lo menos aparentemente, con nada que escribió antes.

Rafael Alberti describe el ambiente que le empujó al poeta granadino a la primera salida de España:

«Antes de embarcar, Federico pasa por Madrid, donde los amigos lo despiden con una comida. ¡Adiós a la Residencia, al piano de sus canciones, el viejo Pleyel de los años felices! García Lorca se iba a Norteamérica sacudido también por la hora de España, aquel ciclón político que ya se avecinaba contra la dictadura y la monarquía y cuyas primeras ráfagas hacían temblar las calles madrileñas en oleadas ciegas de estudiantes contra los caballos de la guardia civil. Es el momento en que nuestras conciencias están exacerbadas, nuestras ideas estéticas confundidas, el momento en que el surrealismo irrumpe en Madrid, de la mano de Luis Buñuel, con su desconcertante película *Un perro andaluz*, “imagen —como diría luego Sadoul— de una juventud convulsionada”. Por todas partes resuenan gritos de protesta: en las calles, en los cafés, en los teatros ... Se había creado un clima de violencia que nos fascinaba.»⁷

Y en este «clima de violencia», recargado de todo tipo de injusticias, García Lorca quiere protestar, quiere gritar y atraer la atención del público, pero de un modo distinto; por eso recurre a la estética surrealista y produce poemas insólitos del libro *Poeta en Nueva York*, «espada tajante»⁸, según las palabras de Rafael Alberti, o ejercicios caprichosos y excéntricos, ajenos al poeta hasta entonces, como solía decir la crítica.

El término francés “surréalisme” ha recibido en España distintas traducciones: superrealismo, hiperrealismo, suprarrealismo y subrealismo como más frecuentes. Sin embargo se ha consolidado en la historia y crítica literaria el término galicista *surrealismo* y no sus variantes españolas, un tanto de un purismo innecesario, porque denotan origen estético de procedencia.

A pesar de los esfuerzos de sus teóricos por darle al surrealismo el carácter y la importancia de una doctrina filosófica, lo que salta a la vista, es su condición de procedimiento estético. Se trata básicamente de una manera de tratamiento de la materia estética. O dicho de otra manera, un procedimiento de creación artística a partir de una determinada materia, de una determinada realidad.

La estética surrealista parte de una peculiar concepción de la realidad artística que, tratada de una manera estéticamente adecuada, dará nacimiento a la obra de arte, sea en el campo de la plástica sea en el de la literatura. Esta concepción de la materia estética se basa en la identificación entre lo bello y lo maravilloso. Para Breton lo maravilloso es siempre bello y no hay nada fuera de lo maravilloso que sea bello.⁹ Y aunque no hay nada que exprese manifestación en tal sentido, de muchas observaciones hechas por Breton en los *Manifestos* y en el resto de su obra podemos deducir que para él lo maravilloso era, a su vez, identificable con lo insólito, lo extraño, lo inesperado, lo fuera de lo común. Los surrealistas emprenden en busca de lo maravilloso una exploración fascinante, que los lleva fuera de la realidad circundante, objetiva y concreta. Tal viaje desemboca en el descubrimiento de una superrealidad más allá de la realidad que nos rodea diariamente; se trata, en realidad, de un procedimiento psíquico, porque más allá de lo circundante, de lo cotidiano, existe una superreali-

⁷ RAFAEL ALBERTI, *Federico García Lorca, poeta y amigo (poesía)*, Granada, Biblioteca de la cultura andaluza, 1984, pp. 210-211.

⁸ *Ibid.*, p. 212.

⁹ ANDRÉ BRETON, *Manifestos del surrealismo*, Barcelona, Guadarrama, 1980³.

dad, maravillosa, bella, y cuya naturaleza es puramente mental, una realidad absoluta, fuente primaria de todo arte.

Entre los procedimientos estilísticos surrealistas ocupa la posición central la “escritura automática”, proclamada como definición esencial en el *Manifiesto* de 1924 que para Breton es realizable; el que desea practicarla, que siga los consejos siguientes:

«... Prescindid de vuestro genio, de vuestro talento, y del genio y del talento de los demás. Decíos hasta empaparos de ello que la literatura es uno de los más tristes caminos que llevan a todas partes. Escribid deprisa, sin tema preconcebido, escribid lo suficientemente deprisa para no poder refrenaros, y para no tener la tentación de leer lo escrito. La primera frase se os ocurrirá por sí misma, ya que en cada segundo que pasa hay una frase, extraña a nuestro pensamiento consciente, que desea exteriorizarse.»¹⁰

En cuanto a la recepción del texto, el famoso “automatismo psíquico” puro no importa, y sobre todo no importa la pureza: lo que importa son los efectismos que produce el estilo automático, que resulte éste de un estado inconsciente o de una expresión hecha adrede. Cualquier automatismo, como por ejemplo las yuxtaposiciones lexicales incompatibles, la sintaxis liberada de normas lógicas, la libre asociación de palabras, etc., será igual y tendrá el mismo efecto, sea o no sea producto de mecanismos inconscientes. La producción consciente o inconsciente del efecto automático sólo se diferencian al nivel teórico de Breton.

Al nivel de lectura, como lo comenta Michel Riffaterre¹¹, la racionalización del texto es un elemento inevitable del procedimiento de lectura. Ningún texto, y tampoco el surrealista, no se lee automáticamente. El lector busca explicar un texto surrealista atribuyendo los elementos extraños e ilógicos a la inspiración onírica o a la imaginación del autor. Incluso la apariencia de arbitrariedad del texto es producto de la racionalización del lector, ya que las palabras en sí no pueden ser arbitrarias y sólo parecen arbitrarias con respecto a las normas establecidas para el discurso narrativo o lírico.

Los poetas españoles enfocaron su distanciamiento frente al surrealismo precisamente desde el punto de vista del automatismo que ellos querían rechazar. Pero como lo afirma Derek Harris¹², esto fue levantar un problema falso porque el automatismo en realidad no importa, sino importa el asombro entre los lectores al leer un texto surrealista. Federico García Lorca compartió la opinión de sus contemporáneos destacando el papel pragmático de su arte cuyo fin era llegar a comprender la complejidad del mundo en que le tocó vivir. Sólo el *Segundo Manifiesto Surrealista* acentúa una mayor orientación surrealista hacia la responsabilidad social: «le surréalisme au service de la révolution» y en este aspecto García Lorca siente afinidad con el movimiento literario surrealista.

¹⁰ *Ibid.*, p. 49.

¹¹ MICHEL RIFFATERRE, “La métaphore filée dans la poésie surréaliste”, *Langue Française*, 3 (1969), pp. 46-53.

¹² DEREK HARRIS, “¿Escritura automática: lectura racional? Una pesquisa comparativa acerca del surrealismo en España y Francia”, *Litoral - Revista de la Poesía y el Pensamiento*, 174-175-176 (1968), pp. 190-206.

Si es creencia común de que el poeta nunca explica la realidad en que vive, sino transmite en su lenguaje peculiar la percepción poética de esta misma realidad, García Lorca en su *Poeta en Nueva York* comunica al lector sobre todo su visión horrorizada del mundo moderno urbano en que se había encontrado, sirviéndose de procedimientos estéticos surrealistas para los que creía que mejor pudiesen expresar su enajenación mental.

El libro tiene una clara organización externa, compuesta de diez partes, e interna, formada por distintos estados de ánimo del poeta. Siguiendo esta propuesta, se puede dar una interpretación lógica de la estructura del libro que a primera vista puede parecer desordenada e ilógica. La distribución externa en diez partes puede corresponder a la distribución interna de cinco experiencias sucesivas del mundo espiritual del poeta¹³ que las vivió durante su estancia en Nueva York:

1. soledad – el poeta se siente perdido en un mundo extraño, hecho de lujuria, y tiene nostalgia por estar ausente de su tierra y lejos de sus seres queridos (*Poemas de la soledad en Columbia University*);
2. dolor y vaciedad espiritual – el poeta se siente horrorizado por la selva urbana, por la sociedad industrial y tecnológica, por un mundo violento y hostil, expresado sobre todo en torno a dos motivos significativos de la tradición medieval: el paraíso perdido y la danza de la muerte (*Los negros y Calles y sueños*);
3. tranquilidad recobrada – el poeta recupera su equilibrio sentimental después de haber visitado el lago Edem Mills y sus alrededores, trata de recobrar su antigua voz, la voz de la sinceridad y del amor que no conocía la angustia de la pesadilla (*Poema del lago de Edem Mills*), aunque algunos poemas ya presagian la presencia sutil de la muerte (*En la cabaña del Farmer*); estos poemas representan también un intermedio entre la falta de relación lógica aparente de la primera parte del libro y los poemas más coherentes que siguen;
4. afán de superación – el poeta parece superar la crisis sentimental y la reacción confusa que le provocó el primer encuentro con la sociedad industrializada; los sentimientos son los mismos de antes, pero actúan más bien de un modo abstracto, universal, impersonal; triunfan la muerte, el vacío, la soledad, pero el tono expresivo del poeta se ha convertido ahora en un tono más meditativo, universal, y menos sentimental y personal; el nuevo mundo le sigue pareciendo completamente deshumanizado, como un nuevo caos donde las cosas han perdido no sólo sus sentidos sino también sus formas y donde son posibles todo tipo de mutaciones (*Introducción a la muerte y Vuelta a la ciudad*);
5. indignación e impotencia – el poeta se siente indignado e impotente frente a la sociedad deshumanizada moderna; antes de su huida de la civilización (*Huida de Nueva York*), que terminará en las costas cubanas (*El poeta llega a la Habana*), donde reencontrará su alegría poética de antaño, quiere lanzar su última protesta y gritar desde la torre más alta neoyorquina (Chrysler Building), acusando la traición del credo democrático y la corrupción (*Dos odas*) y expresando su angustia.

¹³ Ver también ÁNGEL DEL RÍO, *Estudios...*, op. cit.

De este modo la estructura de *Poeta en Nueva York* tiene una base referencial muy concreta y real que parece ilógica al nivel denotativo de lectura, pero que va cobrando sus significados y referencias al segundo y al tercero de los estratos connotativos.

Algo parecido ocurre con la supremacía de la imagen o metáfora (las vanguardias prefieren el término “imagen” a “metáfora”¹⁴), otra característica tomada de la estética surrealista y elaborada de un modo particular por el poeta granadino. La imagen se convierte en el instrumento que aproxima la antinomia realidad-sueño:

«La imagen es una creación pura del espíritu.

La imagen no puede nacer de una comparación, sino del acercamiento de dos realidades más o menos lejanas.

Cuanto más lejanas y justas sean las concomitancias de las dos realidades objeto de aproximación, más fuerte será la imagen, más fuerza emotiva y más realidad poética tendrá... »¹⁵

La imagen, según Breton, ejerce el papel de la única directriz espiritual e inclusive, es el más elevado ideal poético: «Incluso cabe decir que, en el curso vertiginoso de esta escritura, las imágenes que aparecen constituyen la única guía del espíritu.»¹⁶

De 1928 data la conferencia de Federico García Lorca *Imaginación, inspiración, evasión*, indispensable para la comprensión de su pensamiento estético del momento que presagia la poesía de *Poeta en Nueva York*. Desgraciadamente la conferencia no se ha conservado en su versión íntegra, sino sólo en fragmentos en los que el poeta determina una nueva jerarquía de realidades poéticas y define la “imaginación”: «Para mí la imaginación es sinónima de aptitud para el descubrimiento. Imaginar, descubrir, llevar nuestro poco de luz a la penumbra viva donde existen todas las infinitas posibilidades, formas y números. La imaginación fija y da vida clara a fragmentos de la realidad invisible donde se mueve el hombre.»¹⁷

Entonces, la imaginación hace posible todo lo que a la razón, o sea, a la realidad exterior, concreta y palpable en que vive el hombre parece imposible o inconcebible. ¿Cuál es el procedimiento utilizado por la imaginación o sea, cuál es el camino que el hombre debe emprender para llegar al otro lado? La respuesta la ofrece la inspiración poética que es considerada como una evasión del mundo real al mundo del sueño o del subconsciente:

«Así como la imaginación poética tiene una lógica humana, la inspiración poética tiene una lógica poética. Ya no sirve la técnica adquirida, no hay ningún postulado estético sobre el que operar; y así como la imaginación es un descubrimiento, la inspiración es un don, un inefable regalo. [...]

¹⁴ Tal preferencia es arbitraria; aparte de eso, la imagen vanguardista en general, y particularmente la surrealista, no implica ninguna analogía, en ella dos o más significados se acercan de un modo enteramente arbitrario, ilógico; mientras que la metáfora sí establece la relación de analogía entre dos o más significados en virtud de semejanza.

¹⁵ ANDRÉ BRETON, *Manifiestos...*, op. cit., p. 38.

¹⁶ *Ibid.*, p. 59.

¹⁷ Citado por ANTONIO F. CAO, op. cit., p. 61 de las *Obras completas* de FEDERICO GARCÍA LORCA, Madrid, Aguilar, 1980²¹.

¹⁸ *Ibid.*, p. 62.

Esta evasión poética puede hacerse de muchas maneras. El surrealismo emplea el sueño y su lógica para escapar. En el mundo de los sueños se encuentran indudablemente normas poéticas de emoción verdadera.»¹⁸

En la nueva realidad, revelada por la imaginación e inspiración poéticas, rigen otras normas, otros postulados, allí gobiernan las emociones más puras: «Se trata de una realidad distinta, dar un salto a mundos de emociones vírgenes, teñir los poemas de un sentimiento planetario. Evasión de la realidad por el camino del sueño, por el camino del subconciente, por el camino que dicte un hecho insólito que regale la inspiración.»¹⁹

Federico García Lorca llega a identificar su poesía de los años 1928-29 como la poesía de evasión: «ahora tengo una poesía de ABRIRSE LAS VENAS, una poesía EVADIDA ya de la realidad con una emoción donde se refleja todo mi amor por las cosas»²⁰. Destacó que su nueva poesía era desligada del control lógico, pero que poseía una lógica poética y una conciencia que la iluminaba. «No es surrealismo, ¡ajo!, la conciencia más clara los ilumina.»²¹

En *Poeta en Nueva York* la imagen surrealista lorquiana alude frecuentemente al mundo objetivo o parte del mundo exterior, pero lo hace mediante comparaciones absurdas para sugerir estados de ánimo interiores, lo que ya vimos antes. Entonces, la imagen neoyorquina de García Lorca difiere de la imagen tradicional por su característica irracional. Y la apertura al mundo subconciente, suministrada por el surrealismo, lleva la imagen lorquiana a una visión plurivalente. En este sentido podemos estar de acuerdo con Gustavo Correa que, refiriéndose a *Poeta en Nueva York*, destaca el problema de la doble visión de la realidad poética: «primeramente nos topamos con una visión plástica de carácter onírico y, en un plano más profundo, se halla el mundo de los símbolos, que ordena el caos aparente de la primera visión.»²²

Tomemos sólo un ejemplo aislado de imagen plurivalente del poema *Vuelta de paseo*:

«Asesinado por el cielo,
entre las formas que van hacia la sierpe
y las formas que buscan el cristal,
dejaré crecer mis cabellos.»²³

Estas imágenes, al nivel de la primera visión, parecen muy caóticas, incluso ilógicas; pero al nivel de la visión más profunda, subconciente, frente al «misterio del símbolo», según el decir de Mallarmé, donde todo queda sólo sugerido, es posible aproximarse a una multiplicidad de interpretaciones. Son múltiples las interpretaciones del «cielo», de la «sierpe» y del «cristal»; aquí cabe destacar sólo tres, a lo mejor más evidentes: el ambiente sugerido puede corresponder a una realidad típica para las ciudades muy grandes, con altísimos rascacielos

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ *Ibid.*, p. 63.

²¹ *Ibid.*

²² GUSTAVO CORREA, *La poesía mítica de Federico García Lorca*, Madrid, Gredos, 1970, p. 167.

²³ FEDERICO GARCÍA LORCA, *Poeta en Nueva York*, Madrid, Espasa-Calpe, 1984⁵, p. 15.

de cristal que tapan el cielo; el ser humano, perdido en las calles que se parecen a las enormes serpientes (incluso el metro puede recordar a la serpiente), se siente deshumanizado y temeroso de que los grandes edificios lo puedan aplastar; es posible también la interpretación de que se trata de un estado anímico del poeta que disminuye su poder vital, pero que alude a algo más positivo, a una meta de inaccesible plenitud, a «las formas que buscan el cristal». Igualmente serían posibles también otras interpretaciones.

«*Il n'y a pas de vrai sens d'un texte*» dice Paul Valéry. Y Umberto Eco destaca asimismo la importancia del símbolo «como comunicación de lo indefinido, abierta a reacciones siempre nuevas.»²⁴

La obra de arte es entonces un mensaje fundamentalmente ambiguo por la polisemia de los signos que la conforman. En *Poeta en Nueva York* esta polisemia de signos, sin ninguna relación aparente, sólo empieza a cobrar vida y a funcionar con cierta lógica razonable al nivel de la visión profunda. La mirada hacia la profundidad subconsciente, identificable con la superrealidad de Breton, fue desvelada al poeta granadino por la estética surrealista.

Si lo que se llama el surrealismo puro es relativo por ciertas discrepancias entre la teoría y práctica, y si lo que se llama el surrealismo español es aun más relativo por no haber abolido del todo la lógica racional, el surrealismo de García Lorca es el menos puro de todos por mantener la apariencia del surrealismo puro y por seguir en su profundidad una lógica racional muy objetiva y concreta. Aunque nunca aceptó plenamente este principio estético, sin el auge del surrealismo, el poeta granadino no hubiese escrito *Poeta en Nueva York* de la manera en que lo hizo.

Bibliografía

ALBERTI, RAFAEL : *Federico García Lorca, poeta y amigo (poesía)*, Granada, Biblioteca de la cultura andaluza, 1984

BRETON, ANDRÉ: *Manifestos del surrealismo*, Barcelona, Guadarrama, 1980³ CAO, ANTONIO F.:

Federico García Lorca y las vanguardias: hacia el teatro, London, Tamesis Books Limited, 1984

CORREA, GUSTAVO: *La poesía mítica de Federico García Lorca*, Madrid, Gredos, 1970

ECO, UMBERTO: *Obra abierta*, Barcelona, Seix Barral, 1963

GARCÍA LORCA, FEDERICO: *Poeta en Nueva York*, Madrid, Espasa-Calpe, 1984⁵

GARCÍA LORCA, FEDERICO: *Pesnik v New Yorku*, Ljubljana, Mladinska knjiga, 1995.

(Traducción: Ciril Bergles)

GARCÍA LORCA, FEDERICO: *Lorca*, Ljubljana, Mladinska knjiga, 1978. (Traducción: Jože Udovič et al.)

GIL, ILDEFONSO - MANUEL: *Federico García Lorca*, Madrid, Taurus, 1980³

GOYTISOLO, JUAN: *El furgón de cola*, Barcelona, Seix Barral, 1982³

²⁴ UMBERTO ECO, *Obra abierta*, Barcelona, Seix Barral, 1963, p. 35.

GULLÓN, RICARDO: "Lorca en Nueva York", *La Torre*, 18 (1957)

HARRIS, DEREK: "¿Escritura automática: lectura racional? Una pesquisa comparativa acerca del surrealismo en España y Francia", *Litoral - Revista de la Poesía y el Pensamiento*, 174-175-176 (1968)

ILIE, PAUL: *The Surrealist Mode in Spanish Literature*, The University of Michigan Press, Ann Arbor, 1968

RIFFATERRE, MICHEL: "La métaphore filée dans la poésie surréaliste", *Langue Française*, 3 (1969)

RÍO, ÁNGEL DEL: *Estudios sobre literatura contemporánea española - García Lorca, "Poeta en Nueva York"*, Madrid, Gredos, 1972

TORRE, GUILLERMO DE: *Historia de las literaturas de vanguardia*, Madrid, Guadarrama, 1965

UMBRAL, FRANCISCO: *Lorca, poeta maldito*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1975²

NADREALIZEM V LORCOVI POEZIJI IN NJEGOVA INTERPRETACIJA

Avtorica v članku obravnava Lorcovo poezijo v zbirki *Pesnik v New Yorku*, ki med kritiki velja za nadrealistično. Povprečnemu slovenskemu bralcu do prevoda knjige leta 1995 ni bilo znano, kako izrazito je bil Lorca pod vplivom francoskega nadrealizma. Vendar ne gre za enostaven prenos francoskega estetskega gibanja v španske razmere. Lorca je zelo prefinjeno obdelal zasnove *Nadrealistične revolucije* in jih na originalen način prilagodil predvsem lastnim ustvarjalnim vzgibom ter družbenemu in kulturnemu kontekstu, v katerem je takrat živel.