

El *flâneur* y la multitud en la ciudad mundo de García Lorca

The *flâneur* and the multitude in the world city of García Lorca

Tatiana Suárez Turriza

Universidad Pedagógica Nacional, Campeche, México

tatianne679@hotmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-8913-183X>

ISSN-0185-4259; e- ISSN: 2007-9176

DOI: <http://dx.doi.org/10.28928/ri/932022/aot6/suarezturrisat>

Resumen

Este artículo tiene por objetivo analizar la especial configuración del poeta como *flâneur* y la representación de la metrópoli neoyorquina como una *ciudad mundo* en la poesía de Federico García Lorca. El análisis se centra en la Conferencia-recital sobre sus composiciones poéticas neoyorkinas que Lorca dictó y representó en varios países entre 1931 y 1935, y en algunos poemas de la obra ya publicada en 1940, *Poeta en Nueva York*, de manera específica en los de la sección "Calles y sueños". En la introducción se definen algunos de los conceptos clave de la poética lorquiana planteados en la Conferencia-recital, como en otras obras: "imaginación", "evasión" e "inspiración". En un segundo apartado se explica el concepto de "ciudad mundo" para abrir la discusión sobre la conformación del poeta como un *flâneur* y su relación compleja con la multitud citadina. Para fundamentar el análisis se acude a los estudios de Walter Benjamin sobre la figura del *flâneur* en la obra de Baudelaire, y sus definiciones sobre "mirada", "multitud" y "ciudad"; se subrayan las correspondencias y diferencias respecto de la expresión poética lorquiana. Por último, a partir de las definiciones de Kayser y Bajtín, este artículo concluye que lo grotesco es el recurso estético que estructura la expresión de la *ciudad mundo*, mediante la mirada del poeta "paseante", en los poemas de "Calles y sueños".

Palabras clave: poesía española, vanguardia, *flâneur*, *ciudad mundo*, grotesco.

Abstract

The objective of this article is to analyze the special configuration of the poet as a *flâneur* and the representation of the New York metropolis as a *world city* in the poetry of Federico García Lorca. The analysis focuses on the Lecture-recital on his New York poetic compositions that Lorca dictated and performed in several countries between 1931 and 1935, and on some poems of the book *Poeta en Nueva York*, published in 1940, specifically in those of the section "Calles y sueños". In the introduction of this work, some of the key concepts of Lorca's poetics raised in the Conference-recital are defined, as in other works: "imagination", "evasion" and "inspiration". In a second section, the concept of "world city" is explained to open the discussion on the conception of the poet as a *flâneur* and his complex relationship with the crowd. To support the analysis, we turn to Walter Benjamin's studies on the figure of the *flâneur* in Baudelaire's work, and his definitions of "gaze", "crowd" and "city"; correspondences and differences with respect to Lorca's poetic expression are underlined. Finally, based on the definitions of Kayser and Bajtín, this article concludes that the grotesque is the aesthetic resource that structures the expression of the *world city*, through the gaze of the *flâneur* poet, in the poems of "Calles y sueños".

Key Words: *spanish poetry, avant-garde, flâneur, world city, grotesque.*



IZTAPALAPA

Agua sobre lasjas

Wintertime in New York town
The wind blowing snow around
Walk around with nowhere to go
Somebody could freeze right to the bone
 BOB DYLAN, 'Talkin' New York

Introducción

Los avatares en torno a la edición de *Poeta en Nueva York* de Federico García Lorca son bastante conocidos. La pasión de García Lorca por el teatro y su especial concepción del arte como vida lo impulsaron a llevar sus poemas neoyorquinos al escenario, antes que al espacio editorial. En la conferencia-recital sobre *Poeta en Nueva York* que dictó y representó en Buenos Aires, Montevideo y en San Sebastián, Madrid y otras ciudades de España entre 1931 y 1935, Lorca ofreció una lectura particular de su poemario, que la crítica considera como uno de sus libros más complejos y herméticos, junto con su pieza teatral *El público*, escrita por la misma época y con semejante tenor.

Al inicio de la conferencia, Lorca define su postura ante el público receptor de su obra, al que se refiere como un “caimán” o “enorme dragón” contra el que se propone luchar. Pero, aunque asume una actitud agresiva (un tanto impostada por el tono teatral del recital), hace notar la importancia que tiene en su concepción de poesía, “hablada o escrita”, el comunicar “algo” al lector o receptor, por más oscura o compleja que sea la expresión poética:

Un poeta que viene a esta sala y quiere hacerse la ilusión de que está en su cuarto y que vosotros... ustedes sois mis amigos, que no hay poesía escrita sin ojos esclavos del verso oscuro ni poesía hablada sin orejas dóciles, orejas amigas donde la palabra que mana lleve por ellas sangre a los labios o cielo a la frente del que oye (“Un poeta en Nueva York”, 1994a: 343).

Para esclavizar la atención del público, para hacerle sentir la vida —sangre y cielo— que fluye por los “versos oscuros” de *Poeta en Nueva York*, que son su “carne”, “alegría” y “sentimiento”, Lorca no necesita explicarse, pero sí esperar la ayuda cordial del “duende”. Acude a la imagen del “duende” para dar nombre al espíritu artístico arrebatador, para el que no hay “mapa ni ejercicio”, “que rechaza toda la dulce geometría aprendida, que rompe los estilos, que se apoya en el dolor humano que no tiene consuelo” (“Juego y teoría del duende”, 1994a: 328), en fin, para nombrar el espíritu que asiste al artista que crea más con la emoción y la sangre que con la razón. Pero si con esta idea Lorca parece decir que sus poemas fueron creados también con este ánimo irracional que simboliza el “duende”, esto no significa que en ellos no haya una lógica que dé coherencia y unidad a sus poemas. La sensación de irracionalidad que se desprende de la lectura de *Poeta en Nueva York* ha llevado a muchas interpretaciones que parten de la afirmación categórica de la presencia determinante del surrealismo. Gabriel Rojo Leyva, con base en un minucioso análisis de los principales elementos y recursos formales de los poemas de esta obra de Lorca, ha estudiado la manera como el sentido es determinado e inseparable de un mecanismo coherente de “tensiones y relaciones”, es decir, de una dinámica bien definida, “entendida ésta como la forma en que el significado del poema se va produciendo a través de la dramatización del sentimiento y la visión del mundo del poeta” (Rojo, 1990: 93). De acuerdo con James Valender, para Lorca “el surrealismo (el camino del sueño y del subconsciente) era sólo una de varias formas que existían para lograr la evasión de la realidad que él anhelaba” (1990: 17). De manera que para entender la especial expresión surrealista de Lorca hay que tener en cuenta su concepto de “evasión”, al cual se refirió en otra de sus famosas conferencias, junto con las nociones de “imaginación” e “inspiración” poética.

En “Imaginación, inspiración, evasión”, después de afirmar que la realidad impone límites a la imaginación, que solo pueden ser superados mediante la inspiración, el poeta declara: “Así como la imaginación poética tiene una lógica humana, la inspiración poética tiene una lógica poética” (1994a: 282). Aún más, la poesía que nace de la inspiración responde a un orden y una armonía exclusivamente poéticos, y se reduce a la creación del hecho poético bajo “las normas que este mismo le impone, sin escuchar la voz del razonamiento lógico ni el equilibrio de la imaginación”; en opinión de Lorca, ejemplo de esta poesía es la de San Juan de la Cruz, a diferencia de la de Góngora, a quien considera un poeta de la imaginación. La poesía de inspiración consiste, por lo tanto, en una evasión de la realidad; evasión que el surrealismo logra a través del sueño y el subconsciente: “Pero esta evasión por medio del sueño o del subconsciente es, aunque muy pura, poco diáfana. Los latinos queremos per-

files y misterio visible, forma y sensualidades” (“Imaginación, inspiración, evasión”, 1994a: 284). En una de sus cartas al crítico catalán Sebastián Gasch, Lorca confiesa también su distancia respecto de los derroteros surrealistas:

He cercado algunos días el sueño, pero sin caer del todo en él y teniendo desde luego un seguro andamio de madera [...] Mi estado es siempre alegre, y este soñar mío no tiene peligro en mí, que llevo defensas; es peligroso para el que se deje fascinar por los grandes espejos oscuros que la poesía y la locura ponen en el fondo de sus barrancos. (García Lorca, 1994b: 946).

El sentido de “evasión” en la poética de Lorca, en particular en *Poeta en Nueva York*, no es signo, de manera obligada, del apego puntual a las técnicas surrealistas de escritura —por ejemplo, del automatismo—, ya que para el autor la escritura literaria puede lograrse mediante otras vías, más allá del flujo libre y sin cauce del inconsciente. Al hablar de poesía evadida, Lorca alude también a la influencia de la ironía (“Imaginación, inspiración, evasión”, 1994a), lo cual resulta significativo si se tiene en cuenta que la ironía, como recurso retórico, implica una toma de posición crítica frente a la realidad que, de manera paradójica, se pretende evadir; es un modo de distanciarse, pero, a la vez, constituye una forma de mirar y objetivar la realidad o la propia situación.

En *Poeta en Nueva York* los procedimientos de evasión de la realidad incorporan en ocasiones un matiz de ironía que trasluce crítica social. Resulta evidente en la obra la importancia que se confiere a la mirada con la que el poeta percibe, se “evade” y “re-crea” la realidad citadina; abundan a lo largo del poemario alusiones al “mirar” o a los “ojos” del poeta. Y la concepción de la mirada en los poemas se relaciona con la expresión de la figura del *flâneur* o paseante citadino. Pero la imagen del *flâneur*, ligada al concepto de bohemia y de modernidad en la literatura romántica, en particular en la obra de Baudelaire, adquiere en los poemas de Lorca otra dimensión de sentido.

Walter Benjamin (1972) explicó con detalle la representación del poeta o del artista como *flâneur*, signo y consecuencia de la repercusión de la modernidad en el concepto de arte. Estructuró su análisis desde una perspectiva sociológica, tomando en cuenta tanto aspectos biográficos como del contexto sociocultural y económico en el que se sitúan las obras y los poetas que estudia. Y centró su atención en el significado de la obra de Baudelaire en el seno del capitalismo.

En este trabajo se analiza la especial configuración del poeta como *flâneur* y la representación de la metrópoli neoyorquina como una *ciudad mundo* en la poesía de

Federico García Lorca. El análisis se centra en la ya citada Conferencia-recital, y en los poemas de la sección “Calles y sueños” del poemario publicado, *Poeta en Nueva York*. Toda vez que se han definido en esta introducción algunos de los conceptos clave de la poética lorquiana planteados en la Conferencia-recital, como en otras obras: “imaginación”, “evasión” e “inspiración”. En un segundo apartado se explica el concepto de *ciudad mundo* para abrir la discusión sobre la conformación del poeta como un *flâneur* y su relación compleja con la multitud citadina. Para fundamentar el análisis se acude a los estudios de Walter Benjamin sobre la figura y obra de Baudelaire; me interesa retomar algunas de las conclusiones de Benjamin en torno a la imagen del *flâneur* ligada al concepto de “multitud” y a la relevancia de la mirada o la perspectiva del poeta sobre la realidad urbana, con el propósito de confrontarlas con su manifestación en *Poeta en Nueva York*. Por último, se expondrá también la relación de la mirada o perspectiva desde donde se delinea la ciudad en los poemas con la estética de lo grotesco, en particular en poemas como “Danza de la muerte”, “Paisaje de la multitud que vomita”, “Paisaje de la multitud que orina”. Lo grotesco entendido, según la propuesta de Wolfgang Kayser, como estética y estructura, cuya índole, como afirma el teórico alemán, “es el mundo distanciado”, mediante el que se destaca una escena o un momento significativo, “una situación que reboza de tensiones amenazantes” (1964: 226).

Antes de iniciar con el análisis de los poemas de la sección “Calles y sueños”, considero necesario exponer la especial configuración de los dos espacios principales que aparecen en el poemario en general: la ciudad y el campo, con el fin de intentar elucidar la singular percepción del poeta respecto del espacio urbano.

Menosprecio de ciudad y alabanza de aldea: la concepción de la *ciudad mundo*

Aunque en la lectura de su poemario, Lorca establece una clara oposición entre su valoración de la ciudad como un espacio negativo y el campo como positivo o idílico —contraposición que evoca la expresión en la tradición poética gongorina del “menosprecio de corte” y la “alabanza de aldea”—, lo cierto es que, como bien hace notar Clementa Millán, en los poemas lorquianos esta escisión no es tan evidente y categórica: “tampoco el campo es en los poemas el lugar idílico de la conferencia. La oposición campo-ciudad, que el autor promueve en este acto, no aparece en las composiciones, donde las escritas fuera de la ciudad están entre las más amargas del conjunto” (Millán, 2008: 65).

Si el campo y la ciudad se configuran y valoran mediante las reacciones líricas del poeta, estas son tan desoladoras en los poemas de uno como de otro espacio. En los poemas que se salen del contexto urbano, de las secciones IV, V y VI —“Poemas del Lago Eden Mills”, “En la cabaña del farmer”, “Introducción a la muerte en Vermont”— aparecen expresiones e imágenes de dolor y vacío semejantes a las que asoman en los “poemas de ciudad”. Sin embargo, los procedimientos que emplea el poeta para expresar su “mirada” de la ciudad sugieren una división significativa respecto de los otros poemas situados en un ámbito campestre. Es decir, la intensidad de las imágenes, y su mayor cercanía a la estética de lo grotesco, por ejemplo, sí advierten de la diferente perspectiva y valoración de estos dos espacios.

No obstante, la oposición ciudad/campo no se sostiene de manera sólida, pues las diferencias de representación de estos dos espacios no son fundamentales y, por lo tanto, no cabría presentarlos como un conflicto entre lírica pastoral y lírica urbana. Como hace notar Luis Fernández Cifuentes, la arquitectura de la metrópoli en el poemario está gobernada por una nueva, irónica —acaso perversa— versión del *topos* pastoral, que puede considerarse “como una de las estrategias más importantes del libro contra las expectativas —literarias, históricas, arquitectónicas— de sus lectores o de sus oyentes” (Fernández, 1992: 132). Es decir, en contra de las expectativas de una representación de la ciudad según las formas convencionales de la época, al estilo cinematográfico de Fritz Lang en su *Metrópolis*, como una ciudad mecanizada o automatizada, en la que no tiene cabida ninguna referencia o imagen de un ámbito natural. En la conformación de su imagen del espacio urbano, el poeta incorpora elementos del reino animal y vegetal, a veces del campo; otras, de la selva.

En esta estrategia de desautomatización o extrañamiento de la imagen convencional de la ciudad, aunque con semejante valoración negativa, puede leerse una afinidad con la estética de lo grotesco, en tanto que para ofrecer la imagen de “un mundo distanciado” se suele recurrir a la disolución de las fronteras entre el mundo animal, vegetal y humano. Es decir, en una representación grotesca los ámbitos se mezclan y los órdenes se invierten, es este “mundo al revés” una imagen característica de lo grotesco, según explica Mijail Bajtín (1999: 35).

Lorca asume la visión negativa de la gran urbe, como un mundo adverso para el hombre, pero la relaciona con otros motivos esenciales en su poética, como el tema amoroso, y con el gran tema, señalado por James Valender, “del dolor que acompaña la pérdida de la niñez” (1990: 11). En los poemas de “Calles y sueños” se describe un momento significativo de tensiones amenazantes que tiene un referente histórico concreto, la caída de la bolsa norteamericana en 1929. Sin embargo, esta referencialidad se relativiza con el epígrafe de los versos amorosos de Vicente Aleixandre:

“Un pájaro de papel en el pecho / dice que el tiempo de los besos no ha llegado”, que alude a la situación de crisis íntima del yo poético. Ese paratexto consigue ampliar la significación de los poemas, al sugerir la relación de la circunstancia de crisis emocional, íntima, del poeta con su percepción de una determinada situación de caos en la ciudad de Nueva York.

El mismo Lorca señaló, en una entrevista, esta particular expresión del ambiente de la ciudad en su poemario: “es interpretación personal, abstracción impersonal sin lugar ni tiempo dentro de aquella ciudad mundo” (Gil Benumeya, 1988: 890). Una *ciudad mundo* sin lugar ni tiempo que, como precisa también Clementa Millán, se presenta como símbolo del sufrimiento del hombre, en general, y del poeta, en particular (2008: 73). Más allá de los datos referenciales conocidos, los poemas de la ciudad son la representación de una realidad intemporal.

No obstante, en “Calles y sueños” de *Poeta en Nueva York*, el espacio y el tiempo (no referenciales, sino poéticos), además del tema de la ciudad como símbolo del sufrimiento ante la pérdida o la muerte, son los aspectos y motivos que relacionan y dan unidad a los poemas de esa sección como un conjunto bien definido. La sección puede leerse como una serie de poemas que corresponden a distintos momentos del transcurso de una noche en el deambular del poeta como *flâneur* por las calles y parajes de esa *ciudad mundo*, concretizada en la metrópoli de Nueva York. Casi todos los poemas, mediante elementos paratextuales (subtítulos) o alusiones en los versos, refieren instantes específicos de la duración de una noche, lo mismo que lugares o calles. El tiempo y el espacio referenciales (de horas, fechas y lugares determinados) y poéticos (tiempo eterno y espacio infinito o indefinido), así como las nociones de realidad y sueño, se fusionan bajo la mirada del *flâneur* poético lorquiano. Y es también a partir de su particular mirada —de *voyeur* que hace “botánica del asfalto” — que se delinea la imagen grotesca de la ciudad.¹

¹ Habría que contrastar la figura del *flâneur* concebida por Walter Benjamin con la del *blasé* que propuso George Simmel como “producto-tipo” de la gran ciudad (Simmel, 2016: 59-77). Mientras que el *flâneur* lucha por mantener su individualización respecto de la multitud precisamente a través de su “mirada” y sensibilidad poética o artística, el *blasé* se ha vuelto insensible, incapaz de reaccionar ya a las excitaciones nuevas que ofrece la gran ciudad. El hombre *blasé* ya no distingue objetos de sujetos, se aproxima a la sensación de indolencia que antecede el anestesiamiento respecto de los otros (Cuesta, 2016: 29)

La multitud en “Calles y sueños”: atisbos del *flâneur* baudelaireano

En su conferencia-recital “Un poeta en Nueva York”, Lorca sugiere la identificación del poeta con el *flâneur* por el modo como ordena y presenta su poemario. El desarrollo del recital es a la manera de un deambular por la ciudad; se mencionan con detalle los nombres de calles y lugares de la ciudad que el poeta recorre —“el Bronx”, “el gran barrio negro de Harlem”, el cabaret “Small Paradise” de ese barrio, “Park Avenue”, “Coney Island”, “Battery Place”—. Pero la perspectiva o mirada no consiste en una mera descripción exterior, “por fuera”, de los sitios neoyorkinos, más bien radica en el registro de su “reacción lírica con toda sinceridad y sencillez”. La mirada del paseante ofrece una “visión” de Nueva York como *ciudad mundo* en la que se empalman la denuncia de la crueldad y el sufrimiento que en ella gobierna con la expresión del dolor personal del yo poético. Enfrentarse a la ciudad, más bien a la multitud que personifica esa ciudad, es una condición esencial para el poeta; solo después de “haber rozado con las personas de las avenidas y con la baraja de hombres de todo el mundo” le es posible entregarse “a las reacciones líricas” (“Un poeta en Nueva York”, 1994a: 345).

Esa actitud ambivalente respecto de la ciudad y la multitud que la habita recuerda la de Charles Baudelaire. En “À une heure du matin”, uno de sus *Petits poèmes en prose*, Baudelaire se refiere al cansancio y vacío que la ciudad le inspira: “Enfin ! seul ! [...] Enfin ! la tyrannie de la face humaine a disparu, et je ne souffrirai plus que par moi-même. [...] Horrible vie ! Horrible ville !” (1869: 25-26); y en “Les foules”, en aparente contradicción, alude al contacto con las muchedumbres como un “arte”, privilegio solo entendido por el poeta: “Il n’est pas donné à chacun de prendre un bain de multitude : jouir de la foule est un art ; et celui-là seul peut faire, aux dépens du genre humain, une ribote de vitalité, à qui une fée a insufflé dans son berceau le goût du travestissement et du masque, la haine du domicile et la passion du voyage” (1869: 31-32). No es gratuito que en su recital Lorca aluda a la figura de Poe, de quien Baudelaire aprendió esa fascinación y temor a las multitudes, para referirse a la necesidad de evasión del poeta ante la amenaza del vacío, la enajenación de la ciudad y la vida moderna: “La impresión de aquel inmenso mundo [la ciudad de Nueva York] no tiene raíz, os capta a los pocos días de llegar y comprendéis de manera perfecta cómo el vidente Edgar Poe tuvo que abrazarse a lo misterioso y al hervor cordial de la embriaguez en aquel mundo” (“Un poeta en Nueva York”, 1994a: 345).

Desde la perspectiva del *flâneur* baudelaireano, emboscarse en la multitud se estima en ocasiones de manera positiva, a manera de comunión o fraternidad con los

“otros”, sin que esto implique necesariamente una disolución de la identidad, sobre todo, si el poeta tiene “gusto por la careta y el disfraz”. Como advierte Benjamin, la mirada del *flâneur* es la del alienado, “cuya forma de vivir baña todavía con un destello conciliador la inminente y desconsolada [forma de vivir] del hombre de la gran ciudad” (1972: 184). El *flâneur* busca asilo en la multitud, y es a través de ella que “la ciudad habitual le hace guiños de fantasmagoría” (1972: 184). En “Calles y sueños”, la fusión del poeta con la multitud adquiere matices más trágicos: la comunión implica la pérdida dolorosa de la identidad. Esta disolución de la identidad o más bien de la individualidad es sintomática, para George Simmel, del estilo del ciudadano de las grandes metrópolis que le “niega su naturaleza y su valor individuales para alcanzar un grado tal de generalidad que despoja al sujeto de su autonomía absoluta” (Cuesta, 2016: 28). En el poema lorquiano simboliza, además, el sufrimiento por el abandono de la inocencia infantil y la toma de conciencia de lo inexorable de la muerte y del vacío en esa ciudad enajenada:

¡Ay de mí! ¡Ay de mí! ¡Ay de mí!
 Esta mirada mía fue mía, pero ya no es mía.
 Esta mirada que tiembla desnuda por el alcohol
 y despide barcos increíbles
 por las anémonas de los muelles.
 Me defendiendo con esta mirada
 que mana de las ondas por donde el alba no se atreve.
 Yo, poeta sin brazos, perdido
 entre la multitud que vomita,
 sin caballo efusivo que corte
 los espesos musgos de mis sienas.
 (“Paisaje de la multitud que vomita”: 144)

La fusión del yo poético con los *otros* de la multitud se presenta de manera paulatina en los poemas de “Calles y sueños”; este proceso se puede notar mediante los cambios de persona del sujeto lírico.² En “Danza de la muerte” es un “yo” el sujeto

² Sin embargo, como apunta Simmel, si bien las existencias caracterizadas por impulsos irracionales son opuestas al tipo del ciudadano —que se rige por la vida intelectual— no son imposibles en el contexto urbano. De ahí, explica Simmel, el “odio apasionado contra la gran ciudad de algunas personalidades como Ruskin o Nietzsche”, ya que “para ellas el valor de la vida se encuentra únicamente en la peculiaridad ajena a los esquemas y en aquello que se sale del uniforme” (Simmel, 2016: 64-65). El *flâneur*, para Benjamin,

lírico: “No es extraño este sitio para la danza. Yo lo digo”, “Yo estaba en la terraza luchando con la luna” (138. Las cursivas son mías); mientras que, en el segundo poema, “Paisaje de la multitud que vomita”, se transforma en un “nosotros”: “Son los muertos, los faisanes y las manzanas de otra hora / los que *nos empujan* en la garganta” (143. Las cursivas son mías). También los diferentes grados de asimilación del poeta a la multitud se marcan por la posición desde donde “mira” y describe el paisaje y los acontecimientos, en especial en los tres primeros poemas del apartado que aluden directamente al tema.

La particularidad de la mirada del artista en la configuración del paisaje también ha sido destacada por Simmel, y retomada en estudios recientes por Joan Nogué.³ Se subraya el carácter totalizador de la mirada del artista que es capaz de delimitar “un trozo [de paisaje] a partir de la caótica corriente e infinitud del mundo inmediatamente dado, aprehenderlo y conformarlo como una unidad que encuentra su sentido en sí misma y que ha cortado los hilos que lo unen con el mundo” (Simmel 1913, citado por Nel.lo, 2016: 182). Algunos poemas de Lorca pueden leerse precisamente como “trozos” del paisaje citadino, que convierten lo fragmentario en unidad

es una existencia con sensibilidad artística o poética, que, si bien padece de “hastío” a semejanza del *blassé* Simmeliano, a diferencia de este no es un ser anestesiado o insensible. Podría decirse que, en el poemario de Lorca, el sujeto lírico, el poeta, se nos presenta como un *flâneur* que experimenta y sufre la agónica lucha contra la ciudad y la multitud que amenazan con convertirlo en un *blassé*. Frente a la vida intelectual que para Simmel prevalece en la gran ciudad, el *flâneur* lorquiano antepone y se defiende con la irracionalidad, la imaginación, simbolizada en el “dueño”, el espíritu artístico arrebatador.

³ Para continuar el análisis de esta mirada y experiencia del poeta respecto de la ciudad-mundo, habría que definir la noción de *paisaje*, que da título a dos de los poemas que se analizan en este trabajo: “Paisaje de la multitud que vomita” y “Paisaje de la multitud que orina”. El paisaje en este estudio no se concibe como “una extensión de terreno bastante amplia que puede captarse con la mirada y que es considerada desde un cierto punto de vista, el de un observador situado” (Cauquelin, citado por Lindón, 2016: 217), se trata del paisaje —más bien de los paisajes—, de acuerdo con las teorías de Joan Nogué, como “construcción social”, composición, “forma de ver” el mundo; el paisaje existe en tanto que hay quien lo mira. Se entiende así el paisaje como una “mirada” y una interpretación que suele responder a una ideología que pretende transmitir una forma de apropiación del espacio (Nogué, 2016: 12). En *Poeta en Nueva York* se configuran distintos paisajes —sobre todo urbanos— a partir de la mirada del artista, del poeta, que exponen los símbolos que manipulan y legitiman las relaciones sociales y de poder en la urbe. De ahí que, para este análisis, nos sean útiles algunas nociones o ideas en torno a la construcción social del paisaje urbano de algunos estudiosos que parten de los planteamientos de Nogué.

de sentido, en símbolo, en totalidad. La mirada del poeta, paseante, hace visibles los paisajes invisibles de la ciudad: “los paisajes fugaces y efímeros de la metrópoli contemporánea, los paisajes del miedo contruidos socialmente, los paisajes de la ciudad oculta...” (Nogué, 2016: 14).

“Danza de la muerte” se divide en dos partes. En la primera se refiere el tiempo o momento del día en que inicia la “danza”, mediante un cúmulo de imágenes que sugieren la hora del crepúsculo o el atardecer, la huida de la luz natural y el arribo de la artificial: “Se fueron los árboles de la pimienta/ *los pequeños botones de fósforo*”, “y los *valles de luz* que el cisne levantaba con el pico”, “Era el momento de las cosas secas: / de la espiga en el ojo y el gato laminado”, “Medio lado del mundo era de arena, / mercurio y sol dormido el otro medio”, “el cielo tendrá que huir ante el tumulto de las ventanas”; también se alude en esa primera parte del poema al espacio: “el Mascarón llegaba a Wall Street”, “entre columnas de sangre y de números” (137-138. Las cursivas son mías).

En la segunda parte, el yo poético define su posición respecto del espectáculo de la multitud danzante, se sitúa por encima de ella; la observa desde una “terrazza” donde “lucha con la luna”, es decir, desde un sitio privilegiado que le permite describir la escena de manera panorámica. Piero Menarini ha estudiado con detalle la relación de este poema de Lorca con la tradición literaria medieval de las “danzas de la muerte”, y señala que, como corresponde al género medieval, este poema presenta a un “autor/actor que interviene al comienzo y al final para amonestar a todos los hombres” (1992: 147-164), y que anuncia la llegada de la Muerte: “El mascarón. Mirad el mascarón / cómo viene del África a New York” (“Danza de la Muerte”: 149).

Pero el motivo de la “máscara” relacionado con la multitud adquiere en el poema de García Lorca otro sentido respecto de la poética baudelaireana. Como se ha mencionado, Baudelaire alude a la máscara como un elemento fundamental del arte que poseen los hombres —sobre todo el poeta— para sobrevivir en la sociedad enajenante; en los poemas de Lorca la máscara adquiere un sentido trágico y siniestro al tomar vida propia, más bien, cuando deja de ser simple objeto “usado” por el hombre para enfrentarse o convivir con la multitud, para convertirse en el hombre mismo. Detrás de la máscara no hay nada más que vacío y cuerpos “huecos”, “sin desnudo”.

En “Paisaje de la multitud que vomita”, segundo poema del apartado, el yo poético se sitúa en medio de la multitud, se confiesa absorbido y maniatado por ella, como se lee en los versos antes citados: “Yo, poeta sin brazos, perdido entre la multitud que vomita”. Asimilado, confundido con ella, el poeta “mira” y describe la multitud que desfila precedida por la muerte, ahora transfigurada en la forma grotesca de una “mujer gorda, enemiga de la luna” —y, por lo tanto, enemiga del poeta—, que

arrasa con todo a su paso: “La mujer gorda venía delante / arrancando las raíces y mojando el pergamino de los tambores. / La mujer gorda, que vuelve del revés los pulpos agonizantes” (144-145). Las referencias escatológicas al acto de “vomitar” y de “orinar” (en el poema “Paisaje de la multitud que orina”) sugieren también el proceso paulatino de enajenación de la identidad, como un vaciamiento de lo que hay dentro de la “cáscara” del cuerpo. Además, lo escatológico es signo de la estética de lo grotesco que fundamenta la representación poética de la *ciudad mundo*.

Advertir las correspondencias entre “Paisaje de la multitud que vomita” y “*A une passante*” de Baudelaire puede contribuir a aclarar la diferente expresión de la mirada del poeta hacia la multitud en la poética de Lorca respecto de su formulación en la literatura del siglo XIX, donde se origina. Antonio Cao, en su libro *Federico García Lorca y las vanguardias: hacia el teatro* dedica un muy breve pero interesante apartado al tema de los paralelismos entre la obra poética de Baudelaire y la del poeta español.

Entre las afinidades, Cao señala la despersonalización del “yo”. El crítico plantea que “si bien en *Las flores del mal* hay un ‘yo’ perenne, éste evita toda alusión directa empírica personal”, mientras que en la poesía de Lorca una expresión semejante se puede advertir en el *Poema del lago Edén* “con la plasmación de un ‘yo’, no diría que, despersonalizado por su filón humano de sinceridad y sufrimiento, pero sí totalmente desprovisto del detalle empírico” (Cao, 1984: 25). Con el término *despersonalización*, Cao se refiere, al parecer, a una objetivación del “yo” como un “otro” a través de metonimias como: “Era mi voz antigua”, “Voz mía libertada que me lames mis manos”. Si es tal el sentido, en los poemas de “Calles y sueños” esta despersonalización se inserta, a veces, para reforzar la idea del extravío de la identidad en la fusión con la multitud, que se puede notar con claridad en el uso de la metonimia de la “mirada” o los “ojos” que utiliza el poeta para referirse a ese “yo” que ha dejado de ser, un “yo” que suele corresponder al de la infancia del poeta, o a una etapa de inocencia que se ha dejado atrás. Recuérdese el verso de “Paisaje de la multitud que vomita”: “Esta mirada mía fue mía, pero ya no es mía”, que enuncia el poeta cuando se siente perdido en la multitud. Y en el poema “Navidad en Hudson”, de la misma sección, esta “despersonalización” se expresa como una unión del sujeto lírico, el poeta, con el paisaje que describe, a pesar de que, por vez primera en el apartado, se hace más explícita la correlación entre el “mundo solo” y vacío con su situación emocional amorosa:

Lo que importa es esto: hueco. Mundo solo. Desembocadura
Alba no. Fábula inerte
Sólo esto: Desembocadura.

¡Oh esponja mía gris!
 ¡Oh cuello mío recién degollado!
 ¡Oh río grande mío!
 ¡Oh brisa mía de límites que no son míos!
 ¡Oh filo de mi amor! ¡Oh hiriente filo!" (150)

En su poema "*A une passante*", Baudelaire exalta también la imagen de una multitud bulliciosa entre la que sobresale, como en el poema de García Lorca, una figura femenina. En los dos poemas —el de Baudelaire y el de Lorca—, aunque con diferente sentido, la mujer que precede la multitud es símbolo de la muerte para el poeta. Pero en "*A une passante*" es más explícita la connotación amorosa de esta figura con relación a la idea de la muerte, en tanto que esta se percibe como irremediamente unida al "deseo" amoroso: "*La rue assourdissante autour de moi hurlait. / Longue, mince, en grand deuil, douleur majestueuse, / une femme passa, d'une main fasteuse / soulevant, balançant le feston et l'ourlet*" (1999: 276). Este soneto de Baudelaire, como aclara Benjamin, presenta a la multitud como asilo del amor que se le escapa al poeta. Si bien en esta percepción de la multitud como un contexto de fugacidad amorosa puede advertirse una connotación negativa, no es tal, pues "es en la multitud donde únicamente se le entrega" el amor al poeta (Benjamin, 1972: 60).

Pero en el poema de Lorca la figura femenina adquiere rasgos grotescos, personifica el "enorme vacío" que siente el poeta entre la multitud, en gran medida por la imposibilidad de comunión sin la aniquilación de la propia identidad. Más que el asilo del amor, la multitud en los poemas de Lorca es el lugar en el que el poeta se enfrenta con su propio vacío y la soledad, el lugar que le recuerda la imposible existencia del amor sin la muerte, entregarse a la multitud, lo mismo que entregarse al amor supone la idea de suicidio, pues implica la anulación de la individualidad. Mediante la imagen de la mujer obesa que provoca a la multitud a "vomitar", a vaciarse, o del "mascarón" que encubre la "nada", como figuras que infunden el miedo y la desesperación en la ciudad, se simboliza también el *horror vacui* que es determinante tanto en el contenido como en la forma de los poemas.

Fernández-Cifuentes, ha señalado este *horror vacui* que priva en *Poeta en Nueva York*, con relación a la estructura arquitectónica con la cual se edifica la imagen de la ciudad en los poemas. Más allá de las continuas alusiones a las palabras "hueco", "vacío", "oquedad", Fernández-Cifuentes nota bien cómo este *horror vacui* se refleja en la aglomeración y superposición de imágenes en algunos poemas, "una congestión sin duda intencionada, una especie de superpoblación que agobia" (1992: 132). Por

ejemplo, en el pasaje de “Danza de la muerte” se refiere la algazara siniestra que provoca la entrada del “mascarón” a la ciudad:

Son los otros los que bailan, con el mascarón y su vihuela.
 Son los otros, los borrachos de plata, los hombres fríos,
 los que duermen en el cruce de los muslos y llamas duras,
 los que buscan la lombriz en el paisaje de las escaleras,
 los que beben en el banco lágrimas de niña muerta
 o los que comen por las esquinas diminutas pirámides del alba
 (141)

Esta sensación de hacinamiento se logra por el abundante uso de recursos poéticos como la anáfora o la aliteración,⁴ que en el caso del pasaje arriba citado, mediante la repetición de vocablos con “o”, funciona como onomatopeya del ruido violento y hueco de los tambores que acompaña la danza africana del mascarón de la muerte. Asimismo, es de notar el uso del polisíndeton que propicia una sensación de mayor lentitud y solemnidad, acordes con la escena del desfile de la “mujer gorda”; lentitud que se acentúa también en virtud de la amplia extensión métrica de los versos:

Y dejaba por los rincones pequeñas calaveras de paloma
 Y levantaba furias de los banquetes de los siglos últimos
 Y llamaba al demonio del pan por las colinas del cielo barrido
 Y filtraba un ansia de luz en las circulaciones subterráneas.
 Son los cementerios, lo sé. Son los cementerios
 Y el dolor de las cocinas enterradas bajo la arena.
 Son los muertos, los faisanes y las manzanas de otra hora
 Los que nos empujan en la garganta.
 (“Paisaje de la multitud que vomita”: 143).

⁴ Se entiende anáfora, en su sentido retórico, como “empleo de palabras o conceptos repetidos” (RAE, 2021); en el poema referido se expresa mediante la repetición de palabras o frases como “Son los otros”, “los que...”. Y el efecto de este recurso se refuerza con el empleo de la “aliteración”, que es la “repetición de sonidos en un verso o un enunciado con fines expresivos” (RAE, 2021); en los versos arriba citados, por ejemplo, es evidente la repetición del sonido de la “o” y de la “s”, o más bien de “os”: *son los otros, los borrachos de plata, los hombres fríos*.

La mirada de lo grotesco. Conclusiones

La representación de la multitud y la ciudad con este abigarramiento de imágenes, que da cuenta del *horror vacui*, tiene elementos afines con la estética de lo grotesco. La mirada para el poeta no es solo su forma de conocer y describir la ciudad que deambula, es su modo de enfrentarse a ella, de distanciarse y defenderse: “Me defiendo con esta mirada / que mana de las ondas por donde el alba no se atreve”, una mirada que “tiembla desnuda por el alcohol” (“Paisaje de la multitud que vomita”: 144). Así, esta mirada, aunque tenga mucho de alucinada, de infantil, y se acerque a las visiones que surgen en el umbral de la vigilia y el sueño, está lejos de ser un medio de evasión de la realidad, es, como ya se ha dicho, un “arma” de defensa y denuncia a la vez.⁵

⁵ Encuentro también correspondencias entre la descripción de los paisajes citadinos en los poemas de “Calles y sueños” y la concepción de “paisajes del miedo”, desde los planteamientos de la Geografía Humanista (Lindón 2016: 217-240); en particular en aquellos poemas que desde el título se exponen como “Paisajes”, y llevan como subtítulo la alusión a lugares específicos de Nueva York y a momentos especiales del día: “Paisaje de la ciudad que vomita. (Anochecer de Coney Island)” o “Paisaje de la multitud que orina. (Nocturno de Battery Place)”. Si bien no se hace referencia a espacios marginales, sí son lugares periféricos de la metrópoli neoyorquina. En ellos se expresa una noción de miedo que “se siente en relación con los otros pero que se espacializa”, “el miedo que invade a una persona a partir de figuras nocturnas que circulan o atraviesan su espacio circundante, entendido como un espacio abierto” (Lindón 2016: 224). La metáfora de la “mujer gorda, enemiga de la luna” que deambula por un espacio solitario de “calles y pisos deshabitados” puede interpretarse como ese “otro” que en los paisajes del miedo representa “al agresor frente a un sí mismo frágil y vulnerable” (que en el poema se puede identificar con el sujeto lírico, el poeta) (Lindón, 2016: 226). Además, se advierten en los poemas ciertos elementos de la configuración espacial que, a decir de Lindón, contribuyen a la construcción de los paisajes del miedo (2016: 228-231): se trata de paisajes oscuros entre lo diurno y lo nocturno; espacios lodosos o con encharcamientos, tanto el Battery Place como Conney Island son espacios muy húmedos, el primero es una zona ganada al río Hudson y el segundo también es un barrio sobre una especie de isla al sur de Brooklyn, que en un tiempo fue una zona de “mala fama” por la proliferación de burdeles y de establecimientos para juegos de azar. También aparecen animales, específicamente perros o canes, como elementos propios del paisaje del miedo: “Sólo cuando izaron la bandera y llegaron los primeros canes la ciudad entera se agolpó en las barandillas del embarcadero” (“Paisaje de la multitud que vomita: 145). Queda para otro trabajo un análisis pormenorizado de la representación de los distintos tipos de paisajes (de miedo, invisibles, de la nostalgia...) que pueden reconocerse en el poemario de Lorca, a la luz de los planteamientos de la Geografía Humanista. En este trabajo me interesa, por lo pronto, centrar el análisis en la utilización de lo “grotesco” como la estética y la estructura que

“Lo grotesco es una estructura” —sostiene Kayser— que da coherencia y lógica a un “mundo distanciado” que parece absurdo, porque es trágico (1964: 226), como sucede en la “ciudad mundo” de *Poeta en Nueva York*. En el poemario este distanciamiento del mundo que es lo grotesco se configura a través de una mirada que, aunque se supone onírica o alucinada, posee la lucidez de la ironía y es, por lo tanto, crítica de la realidad. Entre los recursos más evidentes de lo grotesco que se advierten en los poemas de “Calles y sueños” se encuentra el de la máscara, que se ha analizado en este trabajo. Si bien, como se ha planteado en otro momento, la “máscara” se relaciona con la idea de la multitud desde Baudelaire, en la “Danza de la muerte” de *Poeta en Nueva York* toma matices grotescos, ya que, siguiendo a Kayser, esta máscara “no encubre un rostro vivo y que respira, sino que ella misma se ha convertido en rostro del hombre. Si se la arrancara, se vería la mueca del cráneo desnudo” (1964: 224). Kayser alude también de manera precisa a las posibilidades que ofrece la tradición de las “danzas de la muerte” —que es reformulada por Lorca en su poema— para configurar un mundo grotesco: “Varias veces hemos podido señalar estímulos provenientes de las danzas de la muerte que, con sólo desprenderse de su significado de advertencia, enriquecían con sus elementos formales la representación de lo grotesco” (1964: 225)

El entrecruzamiento y la disolución de las fronteras entre el reino animal, vegetal y humano son característicos de lo grotesco en su expresión en el arte. En los poemas de “Calles y sueños”, como se ha mostrado, es evidente ese rasgo; sin embargo, a esta mezcla e inversión de ámbitos se añade la del mundo de la tecnología, pues como anota Kayser: “forma parte de los motivos característicos del grotesco todo cuanto despliega, como utensilio, su propia vida peligrosa. En la época moderna, los objetos puntiagudos [...] han sido remplazados por los nuevos instrumentos de la técnica [...] La mezcla de lo mecánico con lo orgánico se ofrece con la misma facilidad de la desproporción” (1964: 223). Para crear el efecto de esta confusión de lo orgánico y lo material, que aparece en varios pasajes de los tres primeros poemas de la sección, el autor recurre a figuras poéticas como la hipálage, intercambio de epítetos o complementos entre palabras que por lógica no les corresponden. Un ejemplo es la imagen: “la espiga en el ojo y el gato laminado”, en la que, por lógica, o más bien por convención, la imagen sería “el ojo del gato”, y “la espiga laminada” (por el color “dorado” de la espiga que sugiere la palabra laminado). También la prosopopeya —a saber, humanización de cosas inanimadas— es otro recurso que contribuye a esta

tamiza la “mirada” del poeta a partir de la que se configuran los paisajes citadinos en los poemas del apartado “Calles y sueños”.

intención: “la máscara que baila”, “el dolor de las cocinas enterradas”. Esta mezcla de lo orgánico y lo material se presenta en los poemas también como una tensión entre lo primitivo o natural y lo artificial: “El ímpetu primitivo baila con el ímpetu mecánico, / ignorantes en su frenesí de la luz original” (138); “El mascarón bailará entre columnas de sangre y de números / entre huracanes de oro y gemidos de obreros parados / que aullarán, noche oscura, por tu tiempo sin luces” (139).

Lo grotesco en los tres poemas aludidos, sobre todo en “Danza de la muerte”, incluye aspectos del “carnaval”, pero también reconfigurados. Si en el carnaval, asociado a la tradición literaria medieval, según Bajtín, “es la vida misma la que juega e interpreta [...] su propio renacimiento y renovación sobre la base de los mejores principios” (1999: 13), en el carnaval de *Poeta en Nueva York* es la muerte la que, de manera paradójica, celebra su renacimiento y su gobierno sobre la vida. Este espíritu de carnaval se manifiesta también en una inversión de jerarquías sociales, en razón de la cual los que participan en el espectáculo, los que reinan el escenario son los “otros”, los hombres anónimos de la multitud, y no los poderosos, que conservan su individualidad:

¡Que no baile el Papa!
 ¡No, que no baile el Papa!
 Ni el Rey;
 Ni el millonario de dientes azules
 (“Danza de la Muerte: 141)

No obstante, en el escenario del carnaval de la muerte de *Poeta en Nueva York* tampoco tienen derecho a bailar los alienados, los marginados de la sociedad, aquellos que se diferencian de la multitud, si no por su poder económico o político, sí por apartarse de las convenciones establecidas: “Ni las bailarinas secas de las catedrales, / Ni constructores, ni esmeraldas, ni locos, ni sodomitas” (“Danza de la Muerte” 141).

En “Paisaje de la multitud que orina”, poema que cierra la tríada que describe el inicio del carnaval de la muerte, el poeta vuelve a distanciarse y observa la escena desoladora que sucede al término de la danza y el desfile grotesco. En este poema se consuma el vaciamiento al reconocerse la presencia de la muerte en la ciudad; se confirma la verdad de la soledad y el desamparo consustancial a la vida del hombre:

Se quedaron solos.
 Aguardaban la velocidad de las últimas bicicletas.
 Se quedaron solas.

Esperaba la muerte de un niño en el velero japonés.
 Se quedaron solos y solas,
 soñando con picos abiertos de los pájaros agonizantes,
 Al sapo recién aplastado,
 bajo un silencio de mil orejas
 y diminutas bocas de agua
 en los desfiladeros que resisten
 el ataque violento de la luna.
 (“Paisaje de la multitud que orina: 145)

No parece arbitrario que a estos tres primeros poemas de “Calles y sueños”, en los que la concepción de la multitud y la ciudad se asocia con la violencia, el aniquilamiento y el crimen, siga el poema breve “Asesinato”, donde esa idea se concretiza en una pequeña escena, a manera de diálogo dramático. En “Asesinato” es notable el cambio de métrica a versos mucho más cortos respecto de aquellos de los poemas anteriores, y la presencia intencionada de imágenes más sutiles que enfatizan la idea del sufrimiento y de la muerte:

¿Cómo fue?
Una grieta en la mejilla.
 ¡Eso es todo!
Una uña que aprieta el tallo.
Un alfiler que bucea
 Hasta encontrar la *raicillas del grito.*
 Y el mar deja de moverse.
 ¿Cómo, cómo fue?
 Así.
 ¡Déjame! ¿De esa manera?
 Sí.
 El corazón salió solo.
 ¡Ay, ay de mí!⁶
 (“Asesinato”: 147. Las cursivas son mías)

⁶ El patetismo de las escenas, que acentúa su tono teatral, se refuerza en este como en los otros poemas analizados, por el abundante uso de exclamaciones, gritos de emoción, de desahogo en los que se mezclan sentimientos encontrados de júbilo y de terror.

La idea del crimen en la ciudad también es mencionada por Benjamin. Al estudiar la figura del *flâneur*, el teórico alemán indica que uno de los atributos de ese personaje es la “sagacidad criminalista”, lo define como un observador que se convierte en “un detective a su pesar”, y de esa manera, “legitima su paseo ocioso. Su indolencia es solamente aparente. Tras ella se oculta una vigilancia que no pierde de vista al malhechor” (1972: 55). Y más adelante, afirma: “Cualquiera que sea la huella que el *flâneur* persiga [en sus paseos por la ciudad], le conducirá al crimen” (1972: 60). El crimen, el asesinato se presentan como parte de la topografía urbana. Pero en *Poeta en Nueva York* esta idea adquiere un sentido metafísico, relacionado con la imposibilidad del hombre moderno de *ser* sin una continua transformación, un cambio de máscaras que implica el crimen o la muerte.

De manera significativa, “Calles y sueños” cierra con el poema titulado “Aurora”, que describe el regreso de la luz natural después de una noche en la que el poeta como *flâneur*, con imágenes nacidas en el umbral de la vigilia y el sueño, ha registrado y plasmado la angustia y desolación de la *ciudad mundo* moderna. Pero este amanecer no se percibe en el poema con un sentido de esperanza o renacimiento, la “aurora” solo devela y acentúa la realidad de una ciudad desolada y la certeza de la muerte: “La aurora llega y nadie la recibe en su boca / porque allí no hay mañana ni esperanza posible”.

Bibliografía

Bajtín, Mijail

1999 *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, Madrid, Alianza.

Baudelaire, Charles

2003 *Obra poética completa*, trad, Enrique López Castellón, Madrid, Akal.

Baudelaire, Charles

1869 *Oeuvres complètes de Charles Baudelaire*. IV, París, Michel Lévy frères.

Benjamin, Walter

1972 *Iluminaciones II. Baudelaire, un poeta en el esplendor del capitalismo*, trad. Jesús Aguirre, Madrid, Taurus.

Cao, Antonio F.

1984 *Federico García Lorca y las vanguardias: hacia el teatro*, Londres, Tâmesis.

Cuesta, Micaela

- 2016 “Georg Simmel o la actualidad de lo anfibio”, estudio introductorio a *Las grandes ciudades y la vida intelectual*, Madrid, Hermida Editores, pp. 11-42.

Fernández-Cifuentes Luis

- 1992 “Lorca en Nueva York: arquitecturas para un poeta”, *Boletín de la F. G. L.*, 50 Aniversario de la edición príncipe de *Poeta en Nueva York*, 4(10-11), pp. 125-138.

García Lorca, Federico

- 2008 *Poeta en Nueva York*, María Clementa Millán (ed.), Madrid, Cátedra

García Lorca, Federico

- 1994a *Obras. Prosa I. Tomo VI. Conferencias, alocuciones, homenajes*, Miguel García (ed.), Madrid, Akal.

García Lorca, Federico

- 1994b *Obras. Prosa II. Epistolario. Tomo VI. Miguel García (ed.)*. Madrid: Akal

García Lorca, Federico

- 1978 *Federico García Lorca escribe a su familia desde Nueva York y La Habana [1929-1930]*, Christopher Maurer (ed), *Poesía, revista ilustrada de información poética*, 23-24, Madrid, Ministerio de Cultura.

Gil Benumeya, Rodolfo

- 1988 “Estampa de Federico García Lorca”. *Obras Completas*, t. II, México, Aguilar, p. 890.

Kayser, Wolfgang

- 1964 *Lo grotesco: su configuración en pintura y literatura*, Buenos Aires, Editorial Nova.

Lindón, Alicia

- 2016 “La construcción social de los paisajes invisibles del miedo”, Nogué, Joan (ed.), *La construcción social del paisaje*, Madrid, Biblioteca Nueva, pp. 217-240.

Millán, María Clementa

- 2008 “Introducción” a Federico García Lorca, *Poeta en Nueva York*, Madrid, Cátedra, pp. 11-106.

Nel.lo, Oriol

- 2016 “La ciudad, paisaje invisible”, Joan Nogué (ed.), *La construcción social del paisaje*, Madrid, Biblioteca Nueva, pp. 181-196.

Nogué, Joan (ed.)

2016 *La construcción social del paisaje*, Madrid, Biblioteca Nueva.

Piero Menarini

1992 “La Danza de la Muerte en *Poeta en Nueva York*”, *Boletín de la F.G. L.*, 50 Aniversario de la edición príncipe de *Poeta en Nueva York*, iv, pp. 147-164.

Rojo Leyva, Gabriel

1990 “Análisis de tres poemas de *Poeta en Nueva York* de F. G. L.”, en *Tres ensayos sobre Federico García Lorca*, pról. James Valender, México, Universidad Autónoma Metropolitana/Iztapalapa.

Simmel, Georg

2016 *Las grandes ciudades y la vida intelectual*, trad. J. Rafael Hernández Arias, Madrid, Hermida Editores.

Valender, James

1990 “Prólogo” a *Tres ensayos sobre Federico García Lorca*, México, Universidad Autónoma Metropolitana/Iztapalapa.

TATIANA SUÁREZ TURRIZA

.....

Licenciada en Lengua y Literatura Hispánica y maestra en Literatura Mexicana, ambos por la Universidad Veracruzana. También es maestra y doctora en Literatura Hispánica por el Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios de El Colegio de México. Sus líneas de investigación son: literatura mexicana del siglo XIX, vanguardias hispánicas, ecdótica y didáctica de la literatura. Sobre estas líneas ha publicado diversos artículos en revistas académicas indexadas. En 2014 realizó una estancia posdoctoral en el Centro Peninsular en Humanidades y en Ciencias Sociales Universidad Nacional Autónoma de México. Ha publicado los libros: *Los yucatecos pintados por sí mismos. Estudio y edición de los primeros artículos de costumbres de Yucatán en el siglo XIX* (UNAM, 2017); y la edición crítica (estudio, notas, cronología) de los *Cuentos románticos* de Justo Sierra (UNAM/ Penguin Random House, 2019). Es profesora de Tiempo Completo de la Universidad Pedagógica Nacional, Unidad 041, sede Campeche. Es miembro, desde el 2015, del Sistema Nacional de Investigadores del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, de México en el Nivel I, y profesora con Perfil Deseable de Programa para el Desarrollo Profesional Docente (PRODEP), México.

Citar como: Suárez Turriza, Tatiana (2022), “El *flâneur* y la multitud en la ciudad mundo de García Lorca”, Iztapalapa. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades, núm. 93, año 43, julio-diciembre de 2022, ISSN: 2007-9176; pp. 307-328. Disponible en <<http://revistaiztapalapa.izt.uam.mx/index.php/izt/issue/archive>>.
