

LORCA EN IMÁGENES. *EL PASEO DE BUSTER KEATON*

RUBÉN ROJAS YEDRA
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

1. EN TORNO AL CICLO NEOYORQUINO

Bajo la etiqueta de “teatro imposible”, Federico García Lorca compuso varias piezas dramáticas con la aceptación de su irrepresentabilidad. Desde su realización, los dos dramas principales de este período –*El público* (1930) y *Así que pasen cinco años* (1931)– han sido acusados con insistencia “de hermetismo o de irrealismo” (García Posada, 1992: 23), además de que se ha cuestionado su dimensión teatral y se las ha tildado de confusas o incompletas, “por prejuzgar el acaso y la improvisación como bases de la creación” (Huélamo Kosma 1996: 9).

De idénticas acusaciones se han contaminado algunas narraciones previas, las datadas entre 1925 y 1929. Hablo del libro de poemas *Poeta en Nueva York* (1929-1930) y de una colección de textos breves en forma dialogada, entre los que sobresalen *La doncella, el marinero y el estudiante* y el *Diálogo de la bicicleta de Filadelfia*, fechados en julio de 1925 y publicados en abril de 1928 en la revista filo-surrealista granadina *Gallo* –en la que este último diálogo se renombró como *El paseo de Buster Keaton*, tal como hoy en día lo conocemos–.¹

Miguel García Posada, uno de los grandes especialistas lorquianos desde la década de los 70, ha recopilado todas las piezas dramáticas breves, acabadas o inacabadas, y las ha agrupado con el

¹ En el epígrafe “La gestación de las comedias imposibles” de Ucelay (1995: 36-47) se recogen estos y otros datos biográficos pertinentes sobre el período.

sobrenombre de *Diálogos*.² En su análisis de las *Obras completas*, las ha conectado con el universo “imposible” del autor. De acuerdo a las dos obras dramáticas largas, García Posada defiende que configuran el marco desde el que todo acercamiento crítico ha de ser centrado: “Los *Diálogos* fueron su boceto o su introducción” (1992: 23).

El paseo de Buster Keaton, pieza breve pero dotada de un fértil núcleo simbólico, se adelanta en varios aspectos a las tres grandes obras del ciclo neoyorquino ya citadas (Gibson, 1985: 420). Escrita antes de su experiencia americana –doce meses desde junio de 1929–, se adelantan en ella los recelos que a Lorca le despierta la gran metrópoli de los rascacielos una vez que ha superado el impacto inicial.³ Nueva York es enfocada con una luz de denuncia “universal” que a su vez alumbró a la sociedad, deshumanizada y entregada al materialismo y al tecnicismo. Durante la posterior producción neoyorquina, sus turbaciones quedarán modeladas siguiendo un esquema constante: el conflicto entre la naturaleza y la civilización.⁴

2. UN SURREALISMO PROPIO

Si atendemos al conjunto de su obra, Federico García Lorca no puede ser considerado un artista surrealista; en este punto no existen desavenencias críticas. Desde 1918 ya había leído *Los cantos de Maldoror* (1869) del Conde de Lautréamont, poeta que extremó el culto romántico al mal a través de una imaginativa multiplicación de imágenes tenebrosas, y que le comportará posteriormente la aclamación de los surrealistas como su antecesor. Los manuscritos del

² Afirma García Posada al respecto de los *Diálogos*: “el proyecto de Lorca era el de escribir un libro de diálogos. El género estaba en boga en la época” (1992: 22). No obstante, Higginbotham (1982: 241) las llama “narraciones en prosa”; Utrera (1982), “textos para teatro”; y Ucelay (1995), “pequeñas obras dramáticas”. Aceptadas todas las acepciones y “dados los enormes recursos dramáticos latentes” (Aranda, 1981: 89) los signos teatrales presentes en las didascalias serán puntualmente reseñados.

³ Según Muñoz Molina, “La osadía estética, política y sexual de *Poeta en Nueva York* es inseparable de ese impacto físico de la ciudad sobre el recién llegado. Nueva York deslumbra a las personas muy imaginativas con el hermoso desafío de lo desconocido, pero también tiene el efecto paradójico de hacerlas ahondar en lo que traían consigo al llegar a la ciudad” (2010: 6).

⁴ Sobre *Poeta en Nueva York*, Millán afirma que “Uno de los temas importantes de este poemario es la denuncia por parte del poeta de un universo que está en continua lucha. Los distintos seres se atacan entre sí, siendo el mundo natural el más amenazado por la nueva sociedad tecnológica” (García Lorca, 2006: 73, nota 4).

Lorca adolescente manifiestan una firme unión con el joven autor francés: ambos se sienten atraídos por un lenguaje y una temática escabrosa y desamparada (Higginbothan, 1982: 240). En su técnica común subyace una concepción artística: el simbolismo metódico,⁵ la construcción de imágenes sugestivas a costa de la desfamiliarización de la percepción primera de los objetos. Uno y otro podrían ser considerados “pioneros intuitivos del surrealismo” (Aranda, 1981: 103), pues comparten “numerosos puntos de contacto en el ámbito ideológico, temático y técnico” (Huélamo Kosma, 1996: 265).⁶

El *Primer Manifiesto del surrealismo* de André Breton fue firmado en octubre de 1924.⁷ Lorca, al igual que otros poetas del 27, se informará poco a poco del movimiento a medida que en la Residencia de Estudiantes crecía el interés por el último *ismo* francés.⁸ Los escritos de este período (1925-1928) adoptan aparentes concomitancias; sin embargo, nunca se adhirió al surrealismo como dogma.⁹ Sencillamente, su concepto poético, aún en gestación pero de gran personalidad, se enriqueció con la apropiación de algunas ideas aprehendidas. Esta maduración en la vanguardia alcanzó su cima en el poemario *Poeta en Nueva York* (1929-1930), “la más rica y completa acumulación de espléndidas imágenes del diccionario surrealista español” (Aranda, 1981: 105).

A propósito del referido *Manifiesto*, Lorca rechaza el mundo de los sueños como fuente primaria de imaginación, aunque “conocía de los mecanismos de elaboración del sueño [...], tomando como guía las teorías, enormemente difundidas por entonces, de Freud” (Huélamo Kosma, 1996: 89-90). No admite el surrealismo inconsciente asentado

⁵ Flys define “el primer período de la producción lorquiana como época de la concretización emblemática del pensamiento abstracto” (1955: 26).

⁶ En el libro de Ucelay (1995: 36-47) se hace un repaso crítico del “problema” surrealista en la obra de Lorca.

⁷ Ese mismo año, Fernando Vela publicó un artículo, “El suprarrealismo”, en el número 18 de *Revista de Occidente*, “explicando sin tardanza lo esencial de la propuesta de Breton” (Gubern, 1999: 10).

⁸ Anota Millán: “Aleixandre, Cernuda y Alberti, además de Juan Larrea y José María Hinojosa, entre otros, se sintieron atraídos, hacia 1927-29, por el grupo francés, que también habría incidido poderosamente en los autores catalanes, capitaneados por Salvador Dalí” (García Lorca, 2006: 91, nota 1).

⁹ En todo caso, si algunos autores españoles fueron surrealistas, “lo fueron en el plano de la creación estética, pero no tanto, como los franceses, en el plano de la moral y de la política” (Gubern, 1999: 151).

en la base de la creación pero participa del procedimiento onírico como una parte de su experimentación.

En consecuencia, su imaginería no resulta de incontroladas distorsiones; el artista se siente capaz de domar el caos surrealista para convencerse de que la palabra más llana “puede cargarse de la identidad semántica más inesperada” (García Posada, 1970: 69). Su indagación constante en el lenguaje, superando el significado acostumbrado, culmina en un asentamiento en el trasfondo de las palabras¹⁰ que adquieren, por condensación expresiva, el carácter constructivo de un universo desconcertante, conmocionante y misterioso, sugerido mediante las imágenes conformadas, no a través de las palabras deformadas.

En su creación mantiene intacta la oscuridad y la aparente confusión y el genio brota de un esquema puntualmente precisado¹¹ y, aun estimulando la sorpresa y el horror instintivo con las visiones resultantes, la exuberancia metafórica se protege de la inteligencia y la racionalidad debida.¹² Así pues, Lorca se decanta por una “oscuridad perceptible”, por una “lógica poética”, en la que el surrealismo es más un adjetivo de algunas de sus obras que una noción inspiradora general.¹³

Efectivamente, el ciclo neoyorquino de Lorca puede admitir correspondencias con el surrealismo, pero también, tal como argumentan diferentes estudios críticos, con el formalismo ruso (Gullón, 1982: 82), el irracionalismo (García Posada, 1992: 21), el romanticismo (Sheklin Davis, 1982: 337) y el expresionismo (Anderson, 1992: 215-226). Sin ahondar en cada una de las

¹⁰ Gullón lo llama “descenso ritual a que desde siempre se sienten llamados los poetas” (1982: 81).

¹¹ Con respecto a *Poeta en Nueva York*, Millás señala: “La obra de Lorca está sometida a una configuración lógica, claramente palpable en la ‘estructura externa’ del libro derivada de los títulos de sus secciones”. El poemario está dotado de “una coherencia interna difícilmente discutible” (García Lorca, 2006: 93).

¹² Las opiniones de Lorca acerca de las metáforas que pueden considerarse su propia poética se encuentran en la conferencia “La imagen poética de don Luis de Góngora” (García Lorca, 1997: 53-77).

¹³ El propio Lorca lo confirma en una carta remitida a su amigo Sebastián Gasch, refiriéndose a sus últimas creaciones en prosa: “Responden a mi nueva manera espiritualista, emoción pura descarnada, desligada del control lógico, pero ¡ojo!, ¡ojo!, con una tremenda lógica poética. No es surrealismo, ¡ojo!, la conciencia más clara los ilumina” (Ucelay, 1995: 39, *Apud*. Maurer, Christopher, 1984, *F. G. L. Conferencias*, Madrid, Alianza).

atribuciones, pues no es la intención del presente estudio, Flys sugiere que la disparidad de formas vanguardistas europeas insertadas en la obra de Lorca responde a la curiosa y ávida personalidad del poeta que acaba siendo “esclavo de la enorme capacidad absorbente que posee” (1955: 27).¹⁴

Muestra de ese afán experimental son los *Diálogos*, que le suponen el primer contacto con su *nuevo estilo*: “poesía pura, desnuda”, en palabras del propio Lorca. Son también ejercicios surrealistas en la mayor parte de los casos, pues están revestidos de moral subversiva con el fin de “acosar al espectador”, despojados de cualquier vínculo con la realidad, interesados en las desviaciones morales —el asesinato como centro—, el “extrañamiento sistemático” de escenas y personajes y la imposición del “lenguaje como grito y arrebató, como símbolo y poesía”, funciones específicas para el teatro surrealista que proclamaba el movimiento francés (Huélamo Kosma, 1992: 210-211).

Entre todos los diálogos conservados he elegido para mi análisis *El paseo de Buster Keaton*, el germen lorquiano con mayor sustancia surrealista. En esta pieza breve conviven los motivos y procedimientos surrealistas antes mencionados.

3. A PROPÓSITO DE *EL PASEO DE BUSTER KEATON*

Este breve diálogo o “microcuadro”, en contraposición a las restantes obras lorquianas, ha sido abiertamente considerado por la crítica como una muestra perfecta de surrealismo aplicado al género dramático. No es un pasaje complejo, aunque sí dotado de una incuestionable densidad simbólica. Un análisis detallado puede arrojar conclusiones interesantes; es un texto que carece de profundas elucidaciones críticas y que se presta con facilidad a la reflexión. Me detendré en el estudio pormenorizado de cada uno de los símbolos y trataré de interpretar las imágenes. No rehusaré dificultad alguna en el esclarecimiento, aun a riesgo de errar en mi interpretación.

Como referencias, rescataré exploraciones de críticos tan importantes como Miguel García Posada, Julio Huélamo Kosma, Margarita Ucelay y Pietro Menarini, pese a que no analicen directamente los *Diálogos* sino, sobre todo, *Poeta en Nueva York*,

¹⁴ Vid. Llera (2013), donde se analizan las vertientes culturales y sociales que influyeron en la gestación de *Poeta en Nueva York*.

madurez del mundo simbólico neoyorquino. En tales estudios quedan distinguidas las asignaciones de sentido de los símbolos lorquianos; claves que no ostentan valor absoluto pero que orientarán mis propias reasignaciones y justificarán una “manera” de leer la obra.

En cuanto al orden, quizá lo más conveniente es el trazado de las definiciones de acuerdo a su aparición cronológica en el texto, con la virtud doble de servir al lector como esquema aclarativo y como guía de lectura. A medida que van surgiendo, las imágenes completan gradualmente a las anteriores, y así estará notado. Según lo dicho, la construcción interna de mi estudio tratará de acomodarse a la de la pieza dramática. Tras haber agrupado los símbolos en grupos con características comunes de acuerdo a su constancia y/o similitud emblemática, he subordinado la idea al análisis que aquí ofrezco, ya que se ocasionaría el alejamiento del lector con la narración original. Considero que el método finalmente elegido ayudará a los lectores a formarse una idea exacta y completa sobre *El paseo de Buster Keaton*.

4. ESQUEMA DE SÍMBOLOS

En una primera lectura de *El paseo* se desprende una constante lorquiana: la colisión de dos impulsos humanos esenciales: la alegría y la brutalidad (Ruiz Ramón, 1971: 187). Partiendo de esta dicotomía, las dos secciones se edifican con numerosos símbolos que, por contraposición, producen una sensación de desconcierto y delirio.

El diálogo se inaugura con el canto de un gallo:¹⁵ “GALLO. Quiquiriquí”. La tesis más factible es la que conecta este gallo con el que diseñó el productor y director de cine Charles Pathé (1863-1957)¹⁶ como imagen de marca de su Noticiario Cinematográfico, un nuevo género mezcla de realidad y fantasía, de violencia directa y patetismo, que triunfó durante la Primera Guerra Mundial por su acercamiento al drama bélico adaptado a las posibilidades espaciales y materiales. El impacto emocional del noticiario le trajo un éxito multitudinario y se irguió en un referente informativo durante el combate. La misma fórmula de espectacularidad era la empleada en su filmografía.

¹⁵ Recordemos que *Gallo* era el nombre de la revista que publicó *El paseo*.

¹⁶ Creador de películas como *Historia de un crimen* (1901), *Las víctimas del alcohol* (1901), *Viaje a través de lo imposible* (1904) o *El amante de la luna* (1905), títulos que conectan con los temas de *El paseo*, como quedará constatado.

La atribución del gallo de Pathé es perfectamente asumible en esta pieza.¹⁷ El juicio se refuerza casi al final, cuando Lorca introduce un gramófono, “instrumento que reproduce las vibraciones de la voz humana o de cualquier otro sonido” (DRAE), hecho sin importancia si no tuviéramos en cuenta que Charles Pathé se interesó muy pronto por el fonógrafo de Thomas A. Edison (1847-1931), el primer dispositivo grabador y reproductor de sonidos. En paralelo a su producción cinematográfica, Pathé invirtió en una copiosa distribución, para lo que se valió de la citada herramienta.

Asumida la correspondencia, advierto un intento de Lorca por imitar el noticiero de Pathé, al tomar la crueldad y la angustia con una base de denuncia social. Al mismo tiempo, observamos que, junto al gallo, otros pájaros, un loro y un búho, se reunirán sucesivamente para cantar o aletear en un trasfondo de naturaleza apacible.¹⁸ En la obra de Lorca los pájaros son símbolo de naturaleza y libertad; junto a la extensa flora, se erigen en representantes de ese “amor universal” que en *Poeta en Nueva York* se perfila en decadencia ante la gran ciudad, que encarna, por oposición, la civilización y la esclavitud y, en extremo, el infierno –tema sobre el que más adelante me detendré–. He aquí la acusación social arriba referida.

El canto del gallo anuncia un nuevo día. Es uno de los pocos datos que se aporta al lector para una reconstrucción temporal lógica.

De inmediato, la primera acotación: “(Sale Búster Keaton...)”. Elegir al actor y director de cine Buster Keaton (1895-1966, apodo de Joseph Francis) como protagonista, responde a la idoneidad de su ridícula figura de cara a la distorsión surrealista. No olvidemos que Lorca planteó *El paseo* como un ejercicio más o menos dogmático del movimiento. Keaton, en esta caracterización, adopta un semblante inquietante y siniestro, muy útil según las intenciones buscadas.

¹⁷ Así lo ha visto igualmente Gubern (1999: 447). De hecho, de 1921 es un texto de Gómez de la Serna publicado en la revista *Ultra* “titulado ‘El corral de Pathé’, en el que juguetea con el entonces popularísimo gallo que era símbolo altivo del poder político francés y emblema de la productora gala Pathé Frères, utilizado para publicitar sus películas y sus discos gramofónicos” (Gubern, 1999: 16).

¹⁸ En este punto, es esclarecedora la comparación de *El paseo* con un poema de Rafael Alberti, “Buster Keaton busca por el bosque a su novia, que es una verdadera vaca”, leído en el Cineclub Español en mayo de 1929 y publicado en julio en *La Gaceta Literaria*. Allí, los paréntesis que representan sonidos –“(Pi, pi, pi.)” o “(Cri, cri, cri, cri.)”– sirven a Alberti, según Morris, para dar “a su poema una vivacidad, una riqueza fónica y una ingenuidad de cuentos infantiles; al mismo tiempo se burla, con esos paréntesis, de los subtítulos de las películas mudas” (Alberti, 1996: 39).

Tanto Lorca como su gran amigo Salvador Dalí (1904-1989) se había encandilado con las películas de Charles Chaplin (1889-1977) y Buster Keaton, y también de Charles Pathé, que se proyectaron en el seno de la Residencia de Estudiantes de Madrid gracias al interés de Luis Buñuel y su Cineclub.¹⁹ Durante un período de separación, Lorca y Dalí se intercambiaron obras de arte como homenaje a *El navegante* (1924), la última comedia en la que Keaton alternaba su atavío entre el de marinero con sombrero de paja y el de buzo con escafandra.



Fotogramas de *The Navigator* (“El navegante”)
Dir.: Donald Crisp y Buster Keaton, 1924
Metro-Goldwyn-Mayer, EE. UU.

Según Ian Gibson, Dalí fabricó un *collage* titulado *El casamiento de Buster Keaton* (1925) (1985: 420). Tal regocijo causó en Lorca que no tardó en devolver la sátira del personaje con *El paseo de Buster Keaton* (1925)²⁰, remedo teatral tanto de los *sketches*, género cinematográfico adoptado por Keaton y Chaplin,²¹ como del Noticiero Cinematográfico de Pathé.

¹⁹ Vid. nota informativa de Sánchez Millán en la que puede consultarse la “programación vanguardista”; en el libro de Gubern además se estudian las razones de la fascinación de estos artistas por el cine (1999, 79 y ss.).

²⁰ “Se puede especular acerca de si este collage heterosexual fue un intencionado mensaje en clave, o una advertencia cordial del pintor al poeta en un momento en que su íntima amistad producía zonas de equívocos sentimentales. Pudo serlo, porque *El paseo de Buster Keaton*, muy probable fruto de aquel envío, constituyó también una declaración cifrada sobre la crisis de identidad del poeta” (Gubern, 1999: 447).

²¹ Para Morris, “Bastantes huellas había dejado el cine en poetas españoles [...], como se ve en títulos tales como ‘Cinemática’ de Vicente Aleixandre (en *Ámbito*, 1924-27), ‘Cinematógrafo’ de Pedro Salinas (en *Seguro azar*, 1924-28) y ‘En el

Aunque prevalece este propósito sarcástico, el *marinero*, como profesión, se alzaría en el universo simbólico de la obra madura de Lorca como una de las constantes fundamentales, siempre “asociado a un mundo enajenante de alcohol y gente frívola” (García Posada, 1981: 145), concepción no muy alejada de la que merece Buster Keaton en *El paseo*, como poco a poco descubriremos.

Búster Keaton “sale”, y es este un primer apunte sobre el género literario pues indica que en el momento de componer la pieza Lorca le atribuía una visión escénica.

“...con sus cuatro hijos de la mano”). Hijos y niños manifiestan una misma entidad: la *infancia*. Es frecuente advertir en el poeta la necesidad de escapar de las pautas lógicas para recuperar los valores infantiles que en lo más íntimo de sus obsesiones aparecen como la anhelada recuperación de la libertad originaria, rasgo que se ajusta al surrealismo.²² Los niños miran lo que les rodea con ojos incontaminados, inocentes, y por eso mismo infancia se iguala a paraíso en la concepción de Lorca.²³

Los hijos, símbolos de la infancia engendrada y en extensión de la fecundidad y de la generación (García Posada, 1981: 158-164), se relacionan con la frustración íntima del artista. Normalmente, son los hijos no nacidos quienes se apoderan del significado de esterilidad o de fecundación imposible.²⁴

“BUSTER K. ¿Pobres hijitos míos?”. Ucelay advierte un “peculiar uso de los diminutivos [en este caso, ‘hijitos’] que comunica un sentimiento de ternura y suaviza el sentimiento de frustración

cinema’ de Guillermo de Torre (en *Hélices*, 1918-22). [...] Ensalzaron no la vitalidad y la originalidad de los actores, sino la maravilla misma del cine” (Alberti, 1996: 35).

²² Menarini extrae un fragmento del *Primer Manifiesto del surrealismo*: “Si el hombre observa con un poco de claridad no puede sino volverse hacia la infancia, la cual, por mucho que haya sido dura y torturada [...] le resulta rica en encantos”. Y otro del *Segundo* (1929): “De los recuerdos de infancia y de alguno más se deriva un sentimiento de virginidad [...] Es quizás la infancia que más se acerca a la vida real [...]; la infancia que contribuía a que el hombre fuera dueño de sí mismo [...]. Gracias al surrealismo parece que este estado de gracia tan raro vuelve” (1982: 269).

²³ “En Nueva York a Lorca los ojos se le llenan del espectáculo de lo inusitado, pero a la vez, en los poemas que escribe en la ciudad, hay una corriente que navega en dirección a la infancia, sus espantos tan vívidos como sus paraísos” (Muñoz Molina, 2010: 6).

²⁴ Según Millán, “El poeta también añora la presencia de un hijo que, como fruto de una relación heterosexual, le habría evitado el dolor presente” (García Lorca, 2006: 88).

dominante” (1995: 104). Insuficiente bálsamo para el terrible acto que Keaton se dispone a cumplir: “(*Saca un puñal de madera y los mata*)”.

Sin tiempo para perfilar a los niños, Keaton, representante de la civilización norteamericana, “quiebra los principios morales básicos” (Huélamo Kosma, 1992: 211) al matar a sus hijos y destruir la inocencia original. Se trata de un “feroz parricidio, negador de la institución de la familia y la paternidad” (Gubern, 1999: 447). Un nuevo cacareo del gallo contrapone brutalmente el asesinato y la pureza más elemental. Este ceremonial de “desnaturalización” se narra mediante un procedimiento sobrio, tajante, sin acudir a la densidad poética del resto de las acotaciones.

No puede pasar desapercibido el material del *puñal*. Los puñales, cuchillos o navajas de Lorca son habitualmente metálicos y se interrelacionan con la muerte violenta y el sufrimiento. Este puñal es de madera, pero el filicidio es igual de violento. Para esclarecer este pasaje –la inclusión de un puñal de madera no debe ser considerada arbitraria– he de dirigir al lector hacia lo que en mi opinión es una nueva definición del arma que en el propio texto se nos proporciona más adelante. Otro personaje, Americana, pregunta a Keaton: “AMERICANA. ¿Tiene usted una espada adornada con hoja de mirto?”. Keaton finge no saber por qué utensilio le interroga, aunque el lector sabe que oculta el arma del delito. El mirto o arrayán es un arbusto originario del norte de África, cuya madera, dura y moteada, es muy apreciada por ebanistas y torneros por la persistencia de los artículos labrados en ella. La talla de una espada de mirto parece factible. Las hojas son apuestas y lustrosas, de verde muy vivo y aromáticas, por lo que no es descabellado mantenerlas como adorno. El mirto contiene un alcohol, el mirtol, que le confiere propiedades balsámicas, antisépticas y sedantes. El elemento alcohol adquiere en Lorca connotaciones de muerte, de muerte invisible, que se acerca sin avisar: “El Nueva York lorquíano es una ciudad de borrachos” (García Posada, 1981: 177). Las propiedades calmantes de este alcohol afectan al asesinato de los niños: ahora sabemos que el parricidio, aunque sin demostración de condolencia, posee una intención consoladora; sin que llegue a significar un paliativo para sus hijos, el sacrificio les “protege” de un futuro de sufrimiento ante la amenaza de la civilización que, como ya sabemos, se corresponde con esclavitud y

sufrimiento.²⁵ Esta idea se refuerza con la inexistencia de sangre, símbolo en Lorca de la vida, lo que nos dice que no ha dado tiempo a que la existencia tome su lugar en los cuerpos infantiles.

Pero hay más. La Antigüedad clásica estableció numerosas simbologías para el mirto, como atestiguan textos de Ovidio o Plinio el Viejo; entre ellas, varias podrían ajustarse a las necesidades de Lorca: en Roma era considerado símbolo de fecundidad; en Grecia conocían al clítoris de la mujer como “botón de mirto”; en el Renacimiento se asoció al matrimonio y al amor eterno por el carácter perenne del arbusto; en la Edad Contemporánea sus ramas acabaron relacionándose a la virginidad; además, la mitología romana le añadió un nuevo significado funerario y en Grecia lo utilizaban para honrar a sus muertos, pues era emblema de la compasión. Los musulmanes obtenían un vino de mirto o arrayán por la maceración de sus hojas y posterior filtrado que empleaban de aperitivo. Como vemos, las conexiones temáticas y simbólicas con el universo lorquiano son cuantiosas. Ninguna combinación debe descartarse en el esclarecimiento de este emblema en la obra del poeta.²⁶

A continuación, Keaton enumera meticulosamente los cuerpos abatidos: “BUSTER K. (*Contando los cuerpos en tierra.*) Uno, dos, tres y cuatro”.²⁷ El número cuatro simboliza tradicionalmente los cuatro elementos que conforman el universo, tierra, agua, aire y fuego, pero también las cuatro estaciones del orden cósmico creado por Dios, como se describe en el Génesis. Lorca suele emplear la tradición sagrada para ampliar e intensificar el código simbólico de sus obras. Aquí la connotación es innegable: sus cuatro hijos representan la universalidad, la luz desde la que se ilumina el conflicto planteado.

Después de esto: “(*Coge una bicicleta y se va.*) La bicicleta, que va adquiriendo protagonismo por sus cualidades mágicas, se alza como estandarte cosificado de la niñez de Lorca. La preeminencia de los objetos es motivo básico surrealista (Huélamo Kosma, 1992: 211).

²⁵ Para Millán, el protagonista de “Grito hacia Roma”, de *Poeta en Nueva York*, “se siente hermanado con todos aquellos que, como él, padecen una situación de desamor, manifestada en la obra por el tema de la muerte” (García Lorca, 2006: 76).

²⁶ Sirva como ejemplo este fragmento de “Granada, calle de Elvira” incluido en *Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores* (1935): “¿Adónde irán las manolas / mientras sufren en la umbría / el surtidor y la rosa? / ¿Qué galanes las esperan? / ¿Bajo qué mirto reposan? / ¿Qué manos roban perfumes / a sus dos flores redondas?” (García Lorca, 2007: 60).

²⁷ De tal manera, “1, 2, 3 y 4”, comienza el diálogo “Buster Keaton busca por el bosque...” de Alberti antes referido.

Que Lorca elija una bicicleta para acompañar las peripecias de Keaton, “muestra su cariño por un artefacto cómico imperecedero” (Morris, 1993: 145), ya que fue protagonista de varias comedias de la época, como en algunas de Harold Lloyd.

La primera parte de esta acotación nos da la impresión de que la bicicleta no le pertenecía, que la encuentra casualmente a mano (Morris, 1993: 144), pero, por la imagen de Keaton que tenemos con *El navegante*, sabemos que el sombrero de paja, que en seguida leemos que come el negro, le pertenecía previamente a él: “*Entre las viejas llantas de goma y bidones de gasolina, un negro come su sombrero de paja*”.

En *Poeta en Nueva York*, la raza negra se convertirá en la identificación de la marginalidad social, del apartamiento y de la ruptura de la prosperidad burguesa oficial, debido a su vida primitiva en la que se concentran la inocencia y la honradez auténticas y la libertad instintiva (Menarini, 1982: 263). Lorca ha descubierto un mundo humillado y degradado que le causa dolor: el negro muerde apaciblemente el “sombrero de paja” que acaba de intercambiar a Keaton por una bicicleta, entre los restos de un vertedero de plásticos, donde van a morir los desechos de la nueva civilización mecanizada.²⁸

Desde su invención, el plástico ha alcanzado una posición significativa en la vida moderna de los países desarrollados. No es necesario mencionar la contribución de los objetos elaborados con este material a la mejora de las condiciones de vida, unido a un gradual crecimiento de la ciencia y la tecnología. Sin embargo, en sus inicios, el plástico no fue un material popular ni barato. En 1860, el estadounidense John W. Hyatt (1837-1920) propuso un nuevo producto, el celuloide, resultado del procesamiento a presión de la celulosa, que originaba un material muy flexible y sensible a la luz. El éxito comercial fue notable gracias a su normalización en la industria del cine, donde se utilizaba para la fabricación de películas cinematográficas, pero resultaba algo caro como para asentarse en la vida de los americanos. Años después, en 1909, el químico belga nacionalizado estadounidense, Lee Hendrik Baekeland (1863-1944), difundió la baquelita, un plástico muy flexible y sobre todo barato. La aceptación popular lo hizo multimillonario y lo llevó a la portada de la

²⁸ En “El rey de Harlem”, de *Poeta en Nueva York*: “Los negros lloraban confundidos / entre paraguas y soles de oro; / los mulatos estiraban gomas, ansiosos de llegar al torso blanco” (García Lorca, 2006: 128).

revista *Time* en diciembre de 1924. Por estas fechas, Lorca se hallaba en la época de mayor avidez cultural y autodidactismo; era su estancia en la Residencia de Estudiantes. No es descabellado pensar que prestara atención al invento, cuyo uso se extendía rápidamente por los EE. UU., utilizándose entre otras cosas para la construcción masiva de llantas de bicicletas y bidones para la gasolina, y que se valiera de “la civilización del plástico” como emblema de marginación social.

En cuanto al *sombrero de paja* que come el negro, deben comentarse algunas ideas. A principios del siglo XX, se puso de moda el sombrero obtenido de esta materia prima, resultante de trenzar pajas de determinadas calidades de trigo. Las mujeres lo utilizaban para protegerse del sol. No obstante, su empleo en *El paseo* dista mucho de esta práctica; más bien es un modo de concebir la pobreza y el hambre. La paja, tallo seco de los cereales de caña, es habitualmente alimento del ganado, de calidad mediocre, aunque muy útil como carburante o en caso de inanición por su alto contenido en celulosa, el material que compone las películas cinematográficas.

El negro, excluido del bienestar tecnológico –las bicicletas, los coches– se alimenta de la fuente de energía más barata que se puede permitir. Come paja, cual animal, para abastecerse de celulosa, componente del sueño hollywoodiense. Este boceto de Lorca se ve completado en *Poeta en Nueva York*, donde se anuncia la venganza de la naturaleza, la única salvación para los negros, pues “llegará el reino de los animales y las plantas”, “el reino de la espiga”.²⁹

“BUSTER K. ¡Qué hermosa tarde!”. Montado en su bicicleta, Keaton se aleja de sus víctimas y disfruta de una tarde apacible. Desde el canto del gallo ha pasado un tiempo indeterminado; algo más de seis horas. “(*Un loro revolotea en el cielo neutro*)”. Los valores que Lorca concentra en el cielo son múltiples. Aquí tenemos un “cielo neutro”. Un color neutro es aquel menos brillante, con menos luz, más grisáceo, porque no se percibe con claridad su color verdadero. Si a lo largo de *Poeta en Nueva York* el cielo azul se convierte en el signo del paraíso para los negros, la “evasión de la realidad dolorosa” (García Posada, 1981: 132), el cambio de tonalidad en *El paseo* por la presencia de la muerte perturba el único subterfugio de los discriminados y los aísla de ese cielo soñado, restaurador de su

²⁹ Así, en “El rey de Harlem”: “...entonces, / podréis besar con frenesí las ruedas de las bicicletas” (García Lorca, 2006: 131).

sufrimiento. Con su color neutro, el cielo, “cosa” inanimada pero eterna, se carga de la misma opresión que sufre la naturaleza:

BUSTER K. Da gusto pasear en bicicleta.
 EL BUHO. Chirri, chirri, chirri, chi.
 BUSTER K. ¡Qué bien cantan los pajarillos!
 EL BÚHO. Chirrrrrrrrrrr.
 BUSTER K. Es emocionante. (*Pausa.*)

Esta pausa, un nuevo recurso teatral, nos sirve para comentar el fragmento, del que nos interesa algo más allá de la antítesis naturaleza-civilización. Me refiero a la intervención del búho. Con este pájaro, Lorca suele mostrarnos la indiferencia; su mirada es “penetrante y enigmática” y “oculta la superficialidad más absoluta” (García Posada, 1981: 170). El búho no ve y por lo tanto no juzga.

Tras la pausa: “(*Buster Keaton cruza inefable los juncos y el campillo de centeno...*)”. Es reseñable la sugerencia que el adjetivo “inefable” añade al pasaje. Keaton atraviesa los juncos de una manera que Lorca no expresa con palabras porque se siente incapaz o lo cree imposible. Tal vez inefable puede igualarse a original o singular, con lo que se añadiría una sutil comicidad que un acto como este, ejecutado por la ridícula figura de Buster Keaton, puede sugerir.

Por otro lado, anteriormente indiqué la importancia de la flora en la obra de Lorca como representante del “amor universal”. El inventario de la vegetación que va conformándose en *El paseo* se inaugura con “los juncos” y “el campillo de centeno”, dos plantas de tallo largo y cilíndrico. Su elección no es gratuita; algunos críticos han dado un significado sexual a ciertos pasajes de la pieza (Gibson, 1985: 421). Teniendo en cuenta este enfoque, en la presencia de dos vegetales de apariencia fálica tenemos la primera revelación.³⁰

En cualquier caso permanece intacto el humorismo del *sketch*. Sin duda la visión de Buster Keaton sorteando velozmente los juncos y el centeno debió divertir a Lorca, y le indujo la escena inmediata:

³⁰ Los juncos suelen relacionarse con los genitales masculinos, como en este extracto de “Casida de la mujer tendida”, de *Diván del Tamarit*: “Verte desnuda es recordar la Tierra, / la Tierra lisa, limpia de caballos, / la tierra sin un junco, forma pura, / cerrada al porvenir: confín de plata” (García Lorca, 1999: 196).

...El paisaje se achica entre las ruedas de la máquina. La bicicleta tiene una sola dimensión. Puede entrar en los libros y tenderse en el horno de pan...

De la ruptura de las leyes físicas se deriva un extrañamiento que podría ser considerado un procedimiento surrealista (Huélamo Kosma, 1992: 211). Ciertamente, el surrealismo desdeñaba abiertamente las formas de la naturaleza, pero este procedimiento no era nuevo en la vanguardia europea.



La desserte rouge (“La habitación roja” / “Red Room (Harmony in Red)”)

Henri Matisse, 1908

Óleo sobre lienzo; 180,5 × 221 cm.

Museo del Hermitage, San Petersburgo

El pintor Henri Matisse (1869-1954) creó un estilo compositivo bidimensional, como se aprecia en *La desserte rouge*: los elementos de los diferentes planos se simplifican y se anula la impresión de profundidad al emplear idéntica intensidad cromática. La sensación es la de un esquema plano, sin volumen, como la bicicleta de Keaton.

Estos (anti)mecanismos surrealistas fundadores del absurdo y de los juegos ilusionísticos son tomados directamente del dadaísmo, vanguardia anterior que pretende ironizar con la creciente importancia del mecanicismo en la sociedad moderna. Así pues, Lorca reúne la parodia, la falta de lógica natural y el desdén a la máquina en la base de su propio surrealismo, donde la bicicleta adquiere propiedades extraordinarias y es capaz de ejecutar contorsiones incoherentes: “...*La bicicleta de Keaton no tiene el sillín de caramelo, ni los pedales de azúcar, como quisieran los hombres malos*”. Los “hombres malos” no alcanzan a comprender la belleza de la naturaleza y la inocencia – caramelo, azúcar– ni la libertad humana. Los blancos, que Lorca equipara a los hombres opresores, destruyen la pureza original y se rebajan al poder del dinero y el consumismo atroz. Por eso la bicicleta, caso de ser azucarada, sería para ellos objeto de deseo. Los opresores son también las instituciones políticas y religiosas que limitan la independencia de los oprimidos, los negros, los niños y los tontos o idiotas (Menarini, 1982: 268-270).

...Es una bicicleta como todas, pero la única empapada de inocencia. Adán y Eva correrían asustados si vieran un vaso de agua, y acariciarían en cambio la bicicleta de Keaton.)

Amplio es el conjunto de significaciones del *agua* en la obra de Lorca. En valor negativo, tal como aquí se muestra, hace referencia a la muerte, fuerza destructora u hostil o expresión del fracaso de la vida (García Posada, 1981: 133). Pero el agua no está en movimiento, no inunda, sino que está delimitada a un “vaso”, presentación de la fuerza opresora. Sin embargo, Adán y Eva “acariciarían” la bicicleta de Keaton, “la única empapada de inocencia”, la única que se baña de naturaleza, de vida, y por lo tanto de inocencia y de pureza, tal como ellos dos, mitos simbólicos del paraíso.

“BUSTER K. ¡Ay amor, amor!”. Hasta aquí vemos una escena repleta de ingenuidad, que se refuerza con comentarios placenteros como este, pero que se sobrepone a la crueldad del asesinato de los cuatro niños. La brutalidad es borrada con la delectación del protagonista durante su paseo, síntoma de la normalidad con que la civilización somete a la violencia.³¹ El resultado es una escena incongruente y perturbadora (Higginbothan, 1982: 243) que deja paso

³¹ Según Millán, “El poeta hace de su visión de Nueva York [...] un símbolo de la falta de solidaridad del universo” (García Lorca, 2006: 74).

a una situación insólita: “(*Buster Keaton cae al suelo. La bicicleta se le escapa. Corre detrás de dos grandes mariposas grises. Va como loca, a medio milímetro del sueño*)”. La bicicleta cobra vida para perseguir dos grandes mariposas grises. Muy reconocida en la obra de Lorca es la inclinación hacia la fauna mínima, “animales sin alma. Simples formas”. Forma que se opone al hueco, al vacío, donde el poeta percibe la muerte y la inutilidad del mundo (García Posada, 1981: 111). Por el contrario, los *insectos* son la vida pura; entre ellos, la mariposa es el resultado de la transformación³² y es la vida perenne, pues se pierde volando en el cielo. Sueño, en definitiva, que es evasión, olvido de la desesperación de los oprimidos. La bicicleta, objeto inerte hasta este instante, pierde su identidad de cosa y se disuelve en la naturaleza como ser animado. Sueña con el paraíso – como las mariposas– y pretende conquistarlo. No olvidemos el lugar del que procede la bicicleta.

Aunque existe, la mariposa gris es escasa en la naturaleza; su color, en este caso, está ligado a las necesidades de la obra. La mariposa es un insecto volador especialmente delicado que muere con la alteración de su hábitat natural. Lorca, atento a estas características, impone un color poco deslumbrante a estas mariposas, quizás a tono con el “cielo neutro”, ante el acecho de la muerte. Es este un síntoma más de naturaleza oprimida; las esperanzas de triunfo se han marchitado. La bicicleta no sabe que persigue una mentira.

El hecho de que las mariposas aparezcan en pareja puede vincularse al amor homosexual, amén de la asociación popular a que induce el insecto y que el propio Lorca asume con naturalidad a lo largo de su obra.

BUSTER K. (*Levantándose.*) No quiero decir nada. ¿Qué voy a decir?

UNA VOZ. Tonto.

BUSTER K. Bueno. (*Sigue andando.*)

³² “Las metamorfosis lorquianas son diferentes. Primero, por su variedad – además de plantas y animales, son frecuentes también las transformaciones humanas: hombre en otro hombre, mujer, niño, payaso, etc. Segundo, porque se valen de una amplia gama de accesorios, como disfraces, caretas, máscaras, biombos. Otro signo distintivo es el constante movimiento de los personajes entre las diferentes formas de manifestación, sugiriendo la inquietud que sienten por su problemática identidad ambigua. La dinámica de las transformaciones, la persistencia de una desesperada búsqueda y al mismo tiempo, la sensación de la imposibilidad de conseguir lo deseado, son el espejo de las angustias y conflictos del propio autor” (Dobos, 2006: 107).

Es inquietante esta “voz” cuyo propietario no se revela. ¿Se trata de una voz divina? ¿Es de uno de sus hijos? Podría ser la voz pública, inquisidora, que exige a Keaton que responda a un estereotipo, el del tonto, el del idiota, el del cómico americano que todos tenemos en mente y que todavía no hemos visto aparecer ante nuestros ojos.³³

“(Sus ojos infinitos y tristes como los de una bestia recién nacida³⁴, sueñan lirios, ángeles y cinturones de seda.” Con esta frase comienza la primera descripción de Keaton. De inicio, sabemos lo que sueña a través de sus ojos. Su mirada se pierde en el vacío y, mientras pasea, Keaton evoca el recuerdo de sus cuatro hijos muertos: cuatro etéreos “ángeles” –serafines, se los nombrará–, engalanados con cinturones de seda y rodeados de fastuosos lirios en flor.

Desde la Edad Media la teología cristiana sitúa a los ángeles como la orden inferior en la jerarquía angelical de espíritus puros e inmortales y por ello en contacto cercano con los hombres –son mensajeros divinos–. Suelen representarse con indumentarias muy simples y ligeras y amplias túnicas.

En cuanto al *lirio*, Lorca lo emplea con abundancia, casi siempre encumbrando su blancura y pureza³⁵ y asociado a la niñez, aunque lo más usual es encontrar estas flores de un color violáceo o azulado. El calificativo proviene del latín *lilium*, plantas herbáceas de hojas largas en forma de espada y flores grandes de seis pétalos. Entre los lirios existe el género *laelia*, muy difundido, así llamado en honor a Laelia, una de las vírgenes que en la mitología romana fueron consagradas a la diosa Vesta, representante del fuego interno, de las emociones, ejemplificadas en el calor del hogar propio. Acaso, con el sacrificio y la separación de Keaton de sus cuatro hijos, Lorca pretende glorificar el sentimiento de paternidad, lo que en su caso lleva intrínseca una honda frustración, como sabemos. Por eso coloca los lirios junto a los cuatro ángeles; son la pureza juvenil y el sacrificio paternal.

³³ “Federico García Lorca dejó inconcluso el poema en prosa ‘La muerte de la madre de Charlot’, fechado el 7 de septiembre de 1928 [...]. Está dividido en dos meditaciones, separadas por el texto de una especie de coro, que lleva el título de ‘Voz del pueblo’, y que se expresa en seis pareados” (Gubern, 1999: 106).

³⁴ “Como los ojos de una víctima melancólica, con la que el poeta podía identificarse en su problema personal, en su penosa soledad afectiva” (Gubern, 1999: 447).

³⁵ Como en “Pequeño vals vienés”, de *Poeta en Nueva York*: “viendo ovejas y lirios de nieve / por el silencio oscuro de tu frente” (García Lorca, 2006: 228).

Sus ojos que son de culo de vaso. Sus ojos de niño tonto. Que son feísimos. Que son bellísimos. Sus ojos de avestruz. Sus ojos humanos en el equilibrio seguro de la melancolía.

Así vemos cómo se terminan de dibujar las extrañas facciones de Buster Keaton. Basándose en los ojos, Lorca produce una serie de imágenes mediante la asociación de “cosas inesperadas y desemejantes” (Higginbotham, 1982: 246), tales como el “infinito”, una “bestia recién nacida”, el “culo de un vaso” o un “avestruz”. En este esbozo, las impresiones directas del artista juegan un papel fundamental en el proceso formativo de las imágenes. Los cotejos resultan aparentemente disímiles y en algunos casos lo son –“ojos feísimos”, “ojos bellísimos”–, pero resumen a la perfección el rostro de Keaton, cuyos apodosos eran “Pamplinas” y “Cara de palo”.



Fotograma de *Go West* (“El rey de los cowboys”)
Dir.: Buster Keaton, 1925
Buster Keaton Productions, EE. UU.

El texto manifiesta con toda claridad el papel de Buster Keaton en la obra. De los *idiotas*, como de los niños –“Sus ojos de niño tonto”, y antes “como los de una bestia recién nacida”–, brota un evidente valor simbólico e ideológico, “como propuesta alternativa a la manera común de ver las cosas” (Menarini, 1982: 261); al igual que de los animales –“Sus ojos de avestruz”–, siempre oprimidos por la civilización, agentes de la pureza. Keaton se iguala a todos ellos, pero

hay algún matiz más. El avestruz es el ave más grande conocida y se caracteriza por no poder volar y estar adaptado a la vida terrestre. Podría decirse que Keaton vive de acuerdo a las coordenadas sociales; admite el mandato de la ciudad y los vínculos represivos de la sociedad, pero su deseo sigue siendo el de volar, el de perseguir sus sueños. Con todo, los ojos negros, grandes y muy alejados entre sí de los avestruces suponen una recurrida comparación en manos de Lorca.

“*A lo lejos se ve Filadelfia*”. Es decir, se nos sitúa en los alrededores de Philadelphia –como se escribe en inglés–. Ya tenemos el primer apunte sobre la localización, en consonancia con el gran espacio mítico que planea sobre Lorca: Nueva York. Philadelphia es capital del estado de Pennsylvania y está situada en la costa este de los EE. UU., a orillas del río Delaware, que la separa de Nueva Jersey, y a unos 400 km. al sur de Nueva York. Casi la mitad de la población es de raza negra y se dedica a los cultivos de secano como el centeno, el trigo y el olivo. Pero me interesa especialmente el origen griego de su nombre: *philos* significa “amor” y *adelphos*, “hermano”. Por tanto, Philadelphia es “Amor de hermano”. Este nombre pudo resultar exótico a Lorca. Sea como fuere, el fondo simbólico de *El paseo* guarda una relación semántica con el nombre de la ciudad.

Los habitantes de esta urbe ya saben que el viejo poema de la máquina Singer puede circular entre las grandes rosas de los invernaderos, aunque no podrán comprender nunca qué sutilísima diferencia poética existe entre una taza de té caliente y otra taza de té frío.

La máquina de coser Singer fue ideada por Isaac M. Singer en 1857. Sobre las máquinas anteriores, Singer añadió el pedal para mover la aguja, marcando una nueva era para estos aparatos de coser. Si en un primer momento solo se utilizó para el trabajo de fábrica, pronto se adaptó al uso doméstico. Así se hizo famoso su traqueteo característico, que Lorca designa “viejo poema”. Ya en 1906, la sede de la empresa se trasladó al Edificio Singer en Nueva York, entonces el rascacielos más alto del mundo.

Las rosas están oprimidas en el invernadero, como el agua en el vaso. De manera tradicional, es la especie que se cultiva con mayor asiduidad en invernaderos. Desde 1867 se cultiva masivamente una variedad de rosa de flor mucho más olorosa y de larga floración, capaz de producir una paleta de colores de mayor amplitud que la rosa

normal. Se la conoce como “rosa híbrido de té”, pues surge de la combinación de la “rosa de té” con un híbrido preexistente. La rosa de té, en Europa desde 1810, fue llamada así por la semejanza de su esencia con la de la infusión. Con esta información, se establece una complicidad interna entre estas rosas y el té de las tazas.

Dejando aparte una multitud de significados que dependen de su color, la rosa encarna el amor y la belleza. La representación proviene de la cultura romana: cada 23 de abril las cortesanas se consagraban a la diosa Venus Ericina, personificación del amor impuro, y se aderezaban con rosas y con mirtos. Es curioso que la costumbre de regalar rosas persista en nuestros días en la fiesta de Sant Jordi de Barcelona, que se celebra igualmente el 23 de abril. En cuanto al té, creo oportuno destacar que, puesto que Lorca diferencia el té caliente del frío, desde sus inicios se bebía caliente y no fue hasta 1904 cuando se empezó a consumir té helado, incluso con añadidos alcohólicos. Desde luego, el consumo del té a partir de esta fecha dejó muy lejos el sentido tradicional y “natural”.³⁶

A partir de estos datos la interpretación que hacemos de uno de los fragmentos más reflexivos de la pieza es la siguiente: los ciudadanos de la gran ciudad viven en conformidad con las instituciones que les limitan, “saben” que la naturaleza está sufriendo un desorden antinatural con la llegada de la nueva economía industrial, pero no reaccionan. A esta sociedad mercantilizada y consumista solo le importa su propio interés y no es capaz de advertir el arma –la palabra poética–³⁷ desde la que se le está llamando a una revolución que supondría el “fin del dinero”, en palabras de Breton, y la “llegada del reino de la espiga”, en palabras de Lorca.³⁸

“*A lo lejos brilla Filadelfia.*” El sol se refleja en los rascacielos de Philadelphia, y entre ellos el Edificio Singer. Según Villanueva,

³⁶ El frío en Lorca adquiere resonancias negativas; así en “Iglesia abandonada (Balada de la Gran Guerra)”, de *Poeta en Nueva York*: “Me envolveré sobre esta lona dura para no sentir el frío de los musgos” (García Lorca, 2006: 134).

³⁷ Salvador Dalí llamaba a Buster Keaton “Poesía Pura” (Gibson, 1985: 420).

³⁸ En *La rebelión de las masas* (1930), Ortega y Gasset también manifestaba una “visión poco grata del tipo humano que él define como ‘hombre masa’, un individuo acomodaticio, adocenado, beneficiario del inconmensurable progreso material que la sociedad ha alcanzado pero desatendido de toda exigencia y esfuerzo, en una actitud pueril y autocomplaciente” (Villanueva, 2008: 48-49). En la misma línea, Charles Baudelaire escribía en *Les fleurs du mal* (1857) que veía “en el París moderno la sombra amenazante de la alienación del poeta y de los más desvalidos, esto es, de los desclasados” (Villanueva, 2008: 63).

“en su conferencia sobre *Poeta en Nueva York* Lorca confiesa que nada le parece ‘más poético y terrible que la lucha de los rascacielos con el cielo que los cubre’” (2008: 227). Mientras, Buster Keaton, ajeno a la realidad arquitectónica de la ciudad, pasea por el campo:

BUSTER K. Esto es un jardín.
(Una Americana con los ojos de celuloide viene por la hierba.)
 AMERICANA. Buenas tardes.

En este primer contacto con la Americana atrae mi interés la *hierba*, que junto al musgo es símbolo lorquiano por excelencia de la muerte. Por este significado negativo la hierba es relacionada con la Americana, y así debe entenderse que “viene por la hierba”, aunque en un sentido moral, cuyo sentido de la vida es contrario o desacertado. Refuerzo esta observación ante “los ojos de celuloide”, material que en *El paseo* ya se ha convertido en lema perjudicial de civilización. De hecho, el celuloide no es más que un material plástico, y por lo tanto químico, que se emplea en el terreno artístico para imitar el acabado del marfil o el coral; y una vez más, como el invernadero o el té frío, falsificación de la naturaleza. Con esta descripción de los ojos de la Americana, Lorca debe pensar en una mujer artificial, con apariencia de actriz de cine.

*(Buster Keaton sonríe y mira en gros plan los zapatos de la dama.
 ¡Oh qué zapatos! No debemos admitir esos zapatos. Se necesitan las
 pieles de tres cocodrilos para hacerlos.)*

“Y esta referencia a los ojos solo podía darse en la pantalla mediante la magnificación óptica del primer plano, que Lorca tiene presente cuando escribe [...] en *gros plan*” (Gubern, 1999: 447). La acotación sirve además al propio autor para posicionarse políticamente en una postura de defensa de la naturaleza ante una sociedad entregada al materialismo y negadora de los atributos más genuinos. Los cocodrilos, en la obra lorquiana, además de constituir la inocencia animal, amplían el bestiario dedicado al tema negro, pues son reptiles de procedencia africana. Con esto, su indignación es todavía mayor.

El diálogo que sigue ha sido abiertamente declarado por la crítica como de diáfano contenido sexual (Gibson, 1985: 421; Utrera, 1982: 54; Morris, 1993: 146):

BUSTER K. Yo quisiera...

AMERICANA. ¿Tiene usted una espada adornada con hoja de mirto?
(Buster Keaton se encoge de hombros y levanta el pie derecho)
 AMERICANA. ¿Tiene usted un anillo con la piedra envenenada?
(Buster Keaton cierra lentamente los ojos y levanta el pie izquierdo.)

Tomando como punto de partida la asociación del mirto con la fecundidad, como se tenía en el período romano, la interpelación de la americana sobre “la espada adornada con hoja de mirto” remite directamente al órgano sexual masculino. Sin variar el campo semántico, los *anillos* recuerdan al matrimonio, y también en Lorca, en cuya obra, la esterilidad y la frustración amorosa van unidas a la pérdida de un anillo, y la plenitud y el amor verdadero —el único capaz de vencer a la muerte (Ucelay, 1995: 83-110)— se asientan en el resplandor de la joya.³⁹ Un anillo, sin embargo, con la “piedra” preciosa o gema “envenenada” sugiere el cuestionamiento de la heterosexualidad por parte de la Americana, donde quizás Lorca vierte una leve indeterminación sexual en la figura de su Buster Keaton.⁴⁰

Las insinuaciones se topan con la ingenuidad (o quizás debilidad) de Keaton, cuyas reacciones “eluden toda su curiosidad acerca de su identidad sexual” (Morris, 1993: 146). La Americana, que tampoco recibe negación taxativa, no entiende qué les impide consumir lo que se ha propuesto: “AMERICANA. ¿Pues entonces...?”

No olvidemos que en las escasas apariciones de la mujer en la obra lorquiana esta suele elevarse como el ideal femenino para un homosexual, de modo que ansía ser ellas.⁴¹ En segundo lugar, y más importante aquí, ellas se convierten en la tentación constante para traicionar la tendencia homosexual, inhibida por todos, a cambio de la heterosexual, la única consentida, y que hace posible la procreación (Huélamo Kosma, 1996: 125-191):

(Cuatro serafines con las alas de gasa celeste, bailan entre las flores. Las señoritas de la ciudad tocan el piano como si montaran en

³⁹ Así en “Ciudad sin sueño (Nocturno del Brooklyn Bridge)” de *Poeta en Nueva York*: “Otro día / veremos la resurrección de las mariposas disecadas / y aun andando por un paisaje / de esponjas grises y barcos mudos / veremos brillar nuestro anillo y manar rosas de nuestra lengua” (García Lorca, 2006: 153).

⁴⁰ En su estudio del teatro lorquiano, McDermid analiza el cuestionamiento de la masculinidad de los personajes de otro drama cercano, *El público* (2007: 126-133).

⁴¹ Aunque, como apunta McDermid: “This ‘belleza pura’, this ideal —the marble or plaster statue as the figure of a stable, hermetic subject— is an imposible state for the human being, whose ‘failure’ is the body’s permeability” (2007: 136-137).

bicicleta. El vals, la luna y las canoas estremecen el precioso corazón de nuestro amigo.

Los cuatro hijos de Keaton ya no son ángeles, sino serafines, otro tipo de seres celestiales. Han ascendido en la escala angelical; ahora pertenecen a la orden de mayor jerarquía, en contacto directo con Dios. Suelen figurarse con tres pares de alas repletas de ojos, con las que se cubren todo el cuerpo. En cualquier caso, bailan felizmente entre los lirios, que antes veíamos, con un vals ejecutado con el piano, al son de las canoas, “embarcación de remo muy estrecha” (DRAE) que por su reducido tamaño se tambalea encima del agua, asemejándose al baile del vals.

La luna, “símbolo arquetípicamente femenino” (Gubern, 1999: 452),⁴² nos sugiere la amenaza y la destrucción⁴³ –de tales atributos se reviste en *Poeta en Nueva York*– en un escenario dominado por la elementalidad, lo natural, la vida verdadera que defiende *El paseo* continuamente. Entiendo que “las señoritas de la ciudad” alude a la Americana, que hace corriente y fácil –“como si montaran en bicicleta”– lo que debiera ser extraordinario y difícil –“tocan el piano”–; es decir, una conversación de tono sexual. Aun interpretando así, no debería pensarse que la Americana es una prostituta, sino más bien “prototipo de la Mujer Moderna, franca y desinhibida” (Morris, 1993: 146), en la línea del personaje de Julieta de *El público* (1930), una mujer que,

outwardly female, inverts the gender binary and appropriates the associated opposition of strength and weakness; she declares herself fearless, claims sexual control, and threatens to dominate physically. (McDermid, 2007: 130)

De igual forma se podría revestir el resto del párrafo leído de un carácter erótico (Gibson, 1985: 421), pero no he considerado tales conclusiones demasiado satisfactorias, más allá de la descripción en tono poético del fin de la tentación femenina.

⁴² En *El público*, la luna “tiene su correspondencia en Elena [...], en frecuente conflicto con el pez, animal fálico y navaja al mismo tiempo” (Gubern, 1999: 452).

⁴³ “La luna será desde 1919 utilizada con frecuencia como metáfora de la pantalla reflectora del cinematógrafo”. Además, “la imaginería lunar [...] acabó desembocando en su proyecto cinematográfico *Viaje a la luna*” (Gubern, 1999: 17).

“*Con gran sorpresa de todos el otoño ha invadido el jardín, como el agua al geométrico terrón de azúcar*”). El agua reaparece en esta acotación en signo negativo. Esta vez “invade”, empapa el “terrón de azúcar”, objeto de deseo de los “hombres malos”, como sabemos desde líneas atrás. El agua es la muerte⁴⁴ y más concretamente el fracaso de la vida. El *otoño*, además, se incorpora con sentido de final.⁴⁵ Si a estos dos componentes, ya de por sí apocalípticos,⁴⁶ unimos la presencia del jardín, otra falsificación de la naturaleza, cuyas hierbas encarnan la muerte moral, el esclarecimiento del sentido del párrafo no alberga dudas.

BUSTER K. (*Suspirando*.) Quisiera ser un cisne. Pero no puedo aunque quisiera. Porque ¿dónde dejaría mi sombrero? ¿dónde mi cuello de pajaritas y mi corbata de moaré? ¡Qué desgracia!

El razonamiento pesimista se refuerza con nuevos símbolos. Keaton, tras pretender ser lo que no puede –“un cisne”–, nos muestra “su deseo de libertad personal y artística” (Morris, 1993: 147), con lo que se reafirma su problema de identidad (Gibson, 1985: 422). En este sentido, y según Gubern, el “anhelo por lo imposible”, “núcleo temático de *El paseo de Buster Keaton*”, manifestado igualmente en *Yerma* o *La casa de Bernanda Alba*, “estaría asociado a las propuestas en *Viaje a la luna, El público y Poeta en Nueva York*” (1999: 448).⁴⁷

Después Keaton se pregunta por su sombrero –de paja, que al principio intercambié con el negro por la bicicleta–, por su “cuello de pajaritas” y su “corbata de moaré”. El cuello de pajarita es “el de camisa, postizo y almidonado, con las puntas dobladas hacia fuera” (DRAE) que, unido a una corbata de moaré, “tela fuerte que forma

⁴⁴ Como en esta “Gacela de la huida”, aunque los ejemplos son muy numerosos: “Como me pierdo en el corazón de algunos niños, / me he perdido muchas veces por el mar. / Ignorante del agua, voy buscando / una muerte de luz que me consuma” (García Lorca, 1999: 193).

⁴⁵ En “Cementerio judío”: “Las arquitecturas de escarcha, / las liras y gemidos que se escapan de las hojas diminutas / en otoño, mojando las últimas vertientes, / se apagaban en el negro de los sombreros de copa” (García Lorca, 2006: 207).

⁴⁶ Agua y otoño también aparecen relacionados en “Casida de los Ramos”, de *Diván del Tamarit*: “Sentados con el agua en las rodillas / dos valles aguardaban al Otoño” (García Lorca, 1999: 195).

⁴⁷ También Gubern emparenta *El paseo de Buster Keaton* con el guion de *Viaje a la luna*, que “desarrolla poéticamente, y con especial violencia, el tema de la identidad sexual del poeta” (Gubern, 1999: 453).

aguas” (DRAE), forman parte del hipotético uniforme de gala que se requiere en los actos ceremoniales. No es nueva la aparición en la obra de Lorca del traje para vestir de *etiqueta*, ya sea frac o chaqué, con “connotaciones fúnebres evidentes” (Huélamo Kosma, 1996: 204, nota 117). Ciñéndome al contexto en que Keaton se pregunta por tales prendas, advierto en sus palabras el preparativo para un triste final.

“(Una joven, cintura de avispa y alto cucuné, viene montada en bicicleta. Tiene cabeza de ruiseñor)”. En 1925 ya no existían mujeres vestidas de tal modo. La “cintura de avispa” es el corsé que se amarra los lazos a la espalda, cuyo uso se desterró con la expansión del sostén en 1916. Tampoco era habitual encontrar moños altos o “cucunés”, un tipo de peinado impulsado por María Antonieta en el siglo XVIII que significaba distinción social. Así pues, es certificable que esta joven pertenece a una época anterior, quizás salida de una película histórica (Morris, 1993: 147) o en todo caso revestida de una inocencia de tintes clásicos, como pronto veremos.

Lo más interesante es que “tiene cabeza de *ruiseñor*”, al igual que los personajes de algunos cuadros de Max Ernst (1891-1976), pintor dadaísta y surrealista (Huélamo Kosma, 1992: 211). Es conocida la tendencia de este pájaro a la lírica, sobre todo en mayo, anunciando la primavera —en contraste con el otoño de *El paseo*—. Tradicionalmente simboliza el amor; en Lorca las referencias hacen al ruiseñor agente de poesía y amor y en gran parte de los casos acaba siendo víctima,⁴⁸ sobre todo en el ciclo neoyorquino, donde el ruiseñor ve destruido lo más puro de la vida, lamentándose por la “ausencia de amor y la inminencia de la muerte” (García Posada, 1981: 279).

Se produce un escueto diálogo entre ellos, que preludia la escena final:

JOVEN. ¿A quién tengo el honor de saludar?

BUSTER K. (Con una reverencia.) A Buster Keaton.

(La Joven se desmaya y cae de la bicicleta. Sus piernas a listas tiemblan en el césped como dos cebras agonizantes. Un gramófono decía en mil espectáculos a la vez: “En América, no hay ruiseñores”.)

El desmayo por impresión de la Joven coincide con la comprobación de la personalidad de Keaton. Si poco antes lo hemos

⁴⁸ Así aparece en la “Casida de la muchacha dorada”, de *Diván del Tamarit*: “La muchacha de lágrimas / se bañaba entre llamas / y el ruiseñor lloraba / con las alas quemadas” (García Lorca, 1999: 197).

visto dudar de su identidad ante las insinuaciones de la Americana, ahora está seguro de quién es: Buster Keaton, famoso actor de cine, mito de Hollywood, una personalidad del momento, capaz de estremecer los corazones de sus seguidores. Así, este Keaton no puede evitar ser prisionero de su imagen popular, debe aceptarse como una víctima de su reputación. Hasta ahora, el Keaton de Lorca representaba ser lo que no era –navegante, marinero, alcohólico y/o asesino–, pero el espectador espera un actor cómico y así se revela (Morris, 1993: 144-146).

El gramófono de Pathé irrumpe para proponerse como sustituto de los ruiseñores. La sociedad acepta el mensaje sin dudarlo, pues, como apuntamos, vive conforme a los vínculos socio-económicos establecidos. Sin duda, Lorca había visto amenazado el canto de estos pájaros por culpa del ruido ambiental de las zonas urbanas, de las grandes ciudades, y deja patente su acusación.

“BUSTER K. (*Arrodillándose.*) Señorita Eleonora, ¡perdóneme que yo no he sido! ¡Señorita! (*Bajo.*) ¡Señorita! (*Más bajo.*) ¡Señorita! (*La besa.*)” Actuando como en una escena de cine clásico, el nombre de la Joven se nos desvela: Eleonora. Sirva como curiosidad que la última mujer de Buster Keaton –y su viuda, tras su muerte en 1965– se llamaba Eleanor Norris. Él, cineasta, y ella, bailarina de profesión, se casaron en 1940, cuando ella contaba 19 años.⁴⁹ Según los cálculos, en 1925, fecha en la que Lorca escribió *El paseo de Buster Keaton*, Eleanor Norris tenía 4 años, por lo que, probablemente, aún no conociera a su futuro marido.

“(En el horizonte de Filadelfia luce la estrella rutilante de los policías)”. Esta inquietante acotación nos recuerda la presencia de la policía, representantes de las normas de la civilización, lo que para Lorca es una amenaza constante hacia ese universo íntimo que ansía libertad. Con este final, Lorca no olvida que los policías, al igual que la bicicleta, son “lugares comunes” en el universo paródico de las comedias americanas.⁵⁰ Pero además se entiende como un sarcasmo sobre el “sueño americano” de libertad (Morris, 1993: 147).

⁴⁹ “En sus films Keaton interpretó el arquetipo de hombre solitario y tímido, enamorado de chicas que no le correspondían. Su matrimonio en la vida real con una actriz famosa [Natalie Talmadge, su primera esposa, de 1921 a 1932] proclamaba una discrepancia llamativa entre la vida y la ficción, entre la realidad y la representación” (Gubern, 1999: 447), discrepancia ya apuntada en este trabajo.

⁵⁰ Para Gubern, puede ser tanto “una referencia a los policías de las persecuciones en los cortos cómicos” como “la irrupción de un símbolo del

5. CONCLUSIÓN

El lector interesado ya tiene en su poder todos los elementos necesarios para adoptar una actitud concreta en lo que respecta a *El paseo de Buster Keaton*. Si por usual se tiene el mal empleo del vocablo surrealismo, tal es así de calificar el “enredo” lorquiano, dicho de manera halagadora, con adjetivos cercanos al dislate. La prosa que compone las acotaciones de la obra analizada posee una manifiesta densidad, pero los sólidos dispositivos que Lorca maneja hacen reconciliable el sentido y la poética que hay en ellos.

Los estudios sobre *El paseo* que he manejado no se acercan a la posición en que finalizo este análisis. En la mayoría de los casos, bastan unos pocos párrafos para referirse a una obra menor, siempre como contexto de obras más importantes. En lo referente a esta pieza, entendemos que se hacía necesaria una disertación mucho más desarrollada, rastrear las conexiones de cada uno de los símbolos. Símbolos que, no hay que olvidar, pertenecen a una mente riquísima y por eso mismo repleta de polivalencias en su plasmación escrita.

A estas alturas la conexión de *El paseo de Buster Keaton* con el resto de la obra neoyorquina del autor resulta indiscutible. De cara a *Poeta en Nueva York* supone un ejercicio de maduración simbólica y anticipo de meditaciones y preocupaciones.⁵¹ Como entidad propia es un asomo experimental al surrealismo y un homenaje al cine cómico mudo.⁵² En el espacio de la obra lorquiana, podríamos considerarla traslación explícita de la personalidad del autor en la figura de su protagonista, como propone Morris (1993).

Las obsesiones primarias de Lorca –“la injusticia social, el amor invertido y la pérdida de la fe religiosa” (Villanueva, 2008: 246)– aparecen aquí delineadas y sin embargo el diálogo es mucho más.

superego censor, llamando al orden al protagonista por su conducta desviante” (1999: 447).

⁵¹ Expone Millán que en las creaciones del ciclo neoyorquino de Lorca aparecen tres voces o perspectivas poéticas: “Una ‘angustiada’ [...] que sirve para manifestar la situación actual del protagonista y sus amargas experiencias pasadas. Otra ‘libertada’, por la que manifiesta con atrevimiento sus deseos amorosos, y por último, otra ‘solidaria’, con la que expresa su comprensión hacia los que sufren y su denuncia ante situaciones no solidarias” (García Lorca, 2006: 82-83).

⁵² No obstante, el diálogo lorquiano es “susceptible de ser perfectamente leído como un guión cinematográfico, basado en el intercambio de frases ágiles y escuetas y en unas acotaciones que explícitamente incluyen notas de técnica cinematográfica” (Villanueva, 2008: 192).

Como ya sabemos, fue escrito en España y sin que el poeta conociera los EE. UU.. No obstante, las percepciones negativas sobre la megalópolis, predestinada a destruir al hombre, su inocencia y todo valor cultural, no se corrigieron tras su estancia en Nueva York. Lorca atravesaba una fuerte crisis, como relata Margarita Ucelay, relacionada con su sexualidad y con su propia maduración artística y personal, lo que le arrastra a defender rabiosamente el estado natural de los seres vivos, reducidos en su libertad más íntima por los vínculos sociales, y el “amor universal” y eterno:

García Lorca very much wanted a restoration of the dimension of eternal Love to a life cheapened by ephemeral desire. I believe that, both out of modernist concerns and as a gay man, García Lorca was tired of being denied Access to Love. Therefore, I want to do García Lorca the justice of viewing the concern he shows for philosophical questions in the drama as legitimately universal rather than to sideline and contain, that is limit the impact of, his ideas by treating them as the obscure preoccupations of someone on the margins of a dominant sexual culture. (McDermid, 2007: 109-110)

En lo que respecta a la ciudad, Lorca consigue armonizar dos factores esenciales, como apunta Millán, “El ser, a la vez, ‘interpretación’ y ‘símbolo’ de una misma realidad negativa, que, en su sufrimiento, se equipara a la intimidad del protagonista” poético (García Lorca, 2006: 78). Preludio de *Poeta en Nueva York*, *El paseo de Buster Keaton* reflexiona sobre un aspecto igualmente doloroso: el estímulo de la sensibilidad. El autor, con su personalidad latente en el texto,⁵³ fuerza el equilibrio de las exigencias externas y las autoimpuestas y explora el difícil avance que supone concordar el pasado con el presente, aceptando que ambos han sido o son atormentados. Esta armonía requiere un estímulo para la sensibilidad del ser humano y este ha de venir de parte del mensaje poético. Lorca impone a sus palabras este valor, dejando a un lado la irracionalidad del arte concebido como simple herramienta estética.

⁵³ Sobre *Poeta en Nueva York*, Millán escribe que la ciudad es sometida a un “proceso de ‘desrealización’ [que] permite al autor exponer sus reflexiones sobre sí mismo y sobre el universo en que vive, sin tener que ceñirse a la realidad neoyorquina. García Lorca hace así de este libro su más importante confesión poética, utilizando como principal vehículo expresivo el gran símbolo negativo que es Nueva York en estas creaciones” (García Lorca, 2006: 75).

Asimilado este propósito, el lector puede encaramarse sobre *El paseo de Buster Keaton* desde la perspectiva semántica que más se adecue a su imaginación, a su conocimiento y a su propia sensibilidad.

BIBLIOGRAFÍA

- Alberti, Rafael (1996), *Sobre los ángeles; Yo no era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos*, Brian C. Morris (ed.), Madrid, Cátedra.
- Anderson, Andrew A. (1992), “*El público, Así que pasen cinco años y El sueño de la vida: tres dramas expresionistas de G. L.*”, en Dru Dougherty y María Francisca Vilches de Frutos (coord. y ed.), *El teatro en España. Entre la tradición y la vanguardia (1918-1939)*, Madrid, Tabapress, pp. 215-226.
- Aranda, Francisco (1981), *El surrealismo español*, Barcelona, Lumen.
- Dobos, Erzsébet (2006), “Máscaras y biombos. La búsqueda de la identidad en *El público*, de G. L.”, en Gabriella Menczel y László Scholz (eds.), *La metamorfosis en las literaturas en lengua española*, Budapest, Hungría, Eötvös József Könyvkiadó, pp. 107-112.
- Flys, Jaroslaw M. (1955), *El lenguaje poético de F. G. L.*, Madrid, Gredos.
- García Lorca, Federico (1996), *Obras Completas II, Teatro*, ed. Miguel García Posada, Valencia, Gutenberg, pp. 181-184.
- (1997), “La imagen poética de don Luis de Góngora”, en *Obras Completas III, Prosa*, ed. Miguel García-Posada, 53-77.
- (1999), *Antología poética (1918-1936)*, Buenos Aires, Losada.
- (2006), *Poeta en Nueva York*, María Clementa Millán (ed.), Madrid, Cátedra.
- García Posada, Miguel (1970), F. G. L., *Escritores de todos los tiempos*, colección dirigida por Mauro Armiño, Madrid, EDAF.
- (1981), *Lorca: interpretación de Poeta en Nueva York*, Madrid, Akal.
- (1992), “Introducción” a F. G. L., *Obras completas V, Teatro, III (Teatro imposible), Cine, Música*, ed. Miguel García Posada, Madrid, Akal.

- (2007), *Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores*, Buenos Aires, Colihue.
- Gibson, Ian (1985), F. G. L., 1. *De Fuente Vaqueros a Nueva York (1898-1929)*, Barcelona, Grijalbo.
- Gubern, Román (1999), *Proyector de luna: la generación del 27 y el cine*, Barcelona, Anagrama.
- Gullón, Ricardo (1982), “¿Hubo un surrealismo español?”, en Víctor García de la Concha (ed.), *El surrealismo*, Madrid, Taurus, pp. 77-89.
- Higginbotham, Virginia (1982), “La iniciación de Lorca en el surrealismo”, en Víctor García de la Concha (ed.), *El surrealismo*, Madrid, Taurus, pp. 240-254.
- Huélamo Kosma, Julio (1992), “Lorca y los límites del teatro español surrealista”, en Dru Dougherty y María Francisca Vilches de Frutos (coord. y ed.), *El teatro en España. Entre la tradición y la vanguardia (1918-1939)*, Madrid, Tabapress, pp. 207-214.
- (1996), *El teatro imposible de G. L. Estudio sobre «El público»*, Granada, Universidad.
- Llera, José Antonio (2013), *Lorca en Nueva York: una poética del grito*, Kassel, Reichenberger.
- McDermid, Paul (2007), *Love, Desire and Identity in the Theatre of Federico García Lorca*, Woodbridge, UK; Rochester, NY, Tamesis.
- Menarini, Pietro (1982), “Emblemas ideológicos de Poeta en Nueva York”, en Víctor García de la Concha (ed.), *El surrealismo*, Madrid, Taurus, pp. 255-270.
- Morris, Brian C. (1993), *La acogedora oscuridad*, trad. de Fuen F. Escribano, Córdoba, Filmoteca de Andalucía. Texto original: (1980), *This Living Darkness. The Cinema and Spanish Writers (1920-1936)*, New York, Oxford University, pp. 134-148.
- Muñoz Molina, Antonio (2010), “Prefacio. El poeta perdido y encontrado en Nueva York”, en F. G. L., *The Poet in New York and other poems*, Rolfe Humphries (trad.), Granada, Diputación, Patronato Cultural F. G. L.: Román y Bueno, pp. 6-10.
- Ruiz Ramón, Francisco (1971), *Historia del teatro español*, 2, Siglo XX, Madrid, Alianza, pp. 187-192.
- Sánchez Millán, Alberto (1991), “La vanguardia cinematográfica en el Cine-Club Español y *La Gaceta Literaria*: nota informativa”, en *Actas del III Congreso de la A. E. H. C.*, San Sebastián, Filmoteca Vasca, pp. 353-361. Disponible en web, Biblioteca Virtual Miguel

- de Cervantes, 2002: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-vanguardia-cinematografica-en-el-cineclub-espanol-y-la-gaceta-literaria-nota-informativa--0/html/ff903890-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html#I_2> [consulta: 18 de abril 2014]
- Sheklin Davis, Bárbara (1982), “El surrealismo”, en Víctor García de la Concha (ed.), *El surrealismo*, Madrid, Taurus, pp. 327-351.
- Ucelay, Margarita (1995), “Introducción”, a F. G. L., *Así que pasen cinco años. Leyenda del tiempo*, Madrid, Cátedra.
- Utrera, Rafael (1982), *G. L. y el cinema. Lienzo de plata para un viaje a la luna*, Colección: Cuadernos de cultura popular, Sevilla, Edisur, pp. 47-58.
- Villanueva, Darío (2008), *Imágenes de la ciudad. Poesía y cine, de Whitman a Lorca*, Valladolid, Universidad.