

Reseña bibliográfica

El Apocalipsis según Federico García Lorca. Los dibujos de Nueva York

The Apocalypse according to Federico García Lorca. New York drawings

Ramón Soto Gámez¹  0000-0001-7751-8121

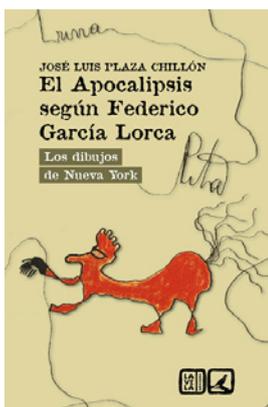
¹Doctorando en Estudios Literarios. Facultad de Filología, Universidad Complutense de Madrid.

Correspondencia

Correo electrónico: ramsoto@ucm.es

RESEÑA DE / A REVIEW OF

Plaza Chillón, J. L. (2022). *El Apocalipsis según Federico García Lorca. Los dibujos de Nueva York*. Comares.



La audacia interpretativa del profesor Plaza Chillón se lanza, de nuevo, al torrente de la obra lorquiana, en un salto arriesgadísimo por lo que tiene de huida del lugar común, aquel que convierte la producción del poeta granadino en lo que puede parecer un ámbito de redundancia temática, cuando lo que en realidad oculta es el agotamiento de sus cauces de aproximación. Complemento inmejorable de su anterior *Efebos tristes* (hasta el punto de que ambos libros pueden leerse como volúmenes separados de una sola obra), *El Apocalipsis según Federico García Lorca* va desgranando, con especial detenimiento en los dibujos neoyorquinos, el periplo vital del poeta granadino antes, durante y después de su estancia en Nueva York y Cuba. El poeta, quien intenta recomponer el manojo de fragmentos en que se ha convertido tras sucesivos desencuentros madrileños¹, emprende una huida/exilio americano del cual vuelve transformado, metamorfosis que será el germen de sus trabajos deliberadamente más críticos.

No se nos escapa que este periodo lorquiano (entre 1927 y 1931) está profusamente documentado y estudiado; ahora bien, entre los muchos méritos del libro de José Luis Plaza está el de rastrear las huellas de *Poeta en Nueva York* o del teatro irrepresentable en los oscuros *Poemas en prosa* o en los dibujos de los años anteriores a su marcha a Nueva

¹ Es casi un lugar común en los estudios lorquianos la carta que Federico le dirige en 1928 a su compañero en la Residencia de Estudiantes, José Antonio Rubio Sacristán: "Ahora me doy cuenta qué es eso del fuego de amor de que hablan los poetas eróticos y me doy cuenta, cuando tengo necesariamente que cortarlo de mi vida para no sucumbir. [...] Ahora estoy lleno de desesperanza, sin ganas de nada, *tullido*" (Gibson, 2010, p. 177; el subrayado es nuestro). Lorca se refiere al fracaso de su relación con Emilio Aladrén, quien lo dejó por Eleanor Dove, identificable con la Elena de *El público* (figura tras la cual se podrían rastrear reminiscencias de Gala, musa de Salvador Dalí, otra pareja frustrada del granadino).

York. Sus creaciones en la megalópolis, además, no son tanto leídas como testimonio de los efectos que la moderna Babel origina en García Lorca, sino como proyección de la intimidad del poeta-pintor interactuando con el paisaje urbano. No por casualidad, a su regreso, en 1930 y en la Residencia de Señoritas, afirmaba: “hoy no tengo más espectáculo que una poesía amarga, pero viva, que *creo podrá abrir sus ojos*[...]. He dicho «un poeta en Nueva York» y he debido decir «Nueva York en un poeta». Un poeta que soy yo” (García Lorca, 1989, p. 359; el subrayado es nuestro). En este sentido, resulta un acierto que el título de este ensayo haga referencia al *Apocalipsis* de Juan; del mismo modo que el libro del evangelista de Patmos debe entenderse, en su sentido puramente etimológico, como ‘revelación’, el maremágnum de símbolos del Lorca de más difícil acceso nos descubre el núcleo profundo de la personalidad del autor.

El primer capítulo del libro se centra en el análisis de dos fenómenos clave para entender al artista que volverá de América: su relación con Dalí y la ruptura con el arte figurativo. El binomio Lorca-Dalí, que en los años de la Residencia de Estudiantes conocerá una de las etapas más fecundas para ambos por las influencias recíprocas, representa la simbiosis entre poesía y pintura, como una encarnación del *ut pictura poesis* horaciano llevado un paso más allá por cuanto Federico conseguirá desvincularse del principio mimético de representación, y será desde los dibujos (son muy pertinentes aquí los comentarios al autorretrato de *Ddooss* de 1931 y a *La miel es más dulce que la sangre*, obras ambas perdidas) desde donde se proyectarán a un teatro, el imposible, que no estará supeditado el desarrollo de una trama argumental.

“Las incursiones de Lorca en el *Apocalipsis* harán volar su imaginación, inspirando estas pequeñas criaturas que parecen cobrar vida propia” (Plaza Chillón, 2010, p.18). Estas palabras, escritas hace doce años, demuestran el tiempo que el autor del ensayo ha dedicado al tema que aborda. Lunares como lunas, criaturas mitológicas influidas por los *Beatos* medievales, rascacielos donde letras son el reflejo elevado de “un cieno de números y leyes”, fluidos corporales (lágrimas, vómitos, sangre), son minuciosamente observados y relacionados para establecer las características fundamentales del corpus dibujístico neoyorquino, herramienta de autoconocimiento que acaso puede caracterizarse con un acertado epígrafe de este libro, “la angustia dibujada” (114). Este segundo bloque constituye el grueso del volumen, y no solo se ocupa de estos dibujos, tan inquietantes (y en ocasiones poco conocidos) como la *Figura de lengua bífida* o los autorretratos, sino que también los entronca con los textos de *Poeta en Nueva York*. La lucidez del profesor Plaza Chillón nos vuelve a llevar a la conclusión del difícil deslinde entre el Lorca poeta y el Lorca dibujante, por más que, como es sabido, el libro de poemas neoyorquinos no fuese originalmente ilustrado con las postales que el autor granadino fue recopilando por la voluntad de Bergamín: “Pero, hombre, ¿no

comprendes que si metemos estas fotografías con tus dibujos, va a quedar horrible?”². En esta debida restitución del valor de la obra dibujística alcanza el libro algunos de sus pasajes más brillantes, ya que son los dibujos los que justifican la interpretación de *Poeta en Nueva York* como una *peregrinatio* por la ciudad hostil tras la que el poeta se encontrará a sí mismo; “[f]rente a lo que pudiera deducirse de una primera aproximación a esta obra, el eje esencial de estas creaciones no es la ciudad neoyorquina, sino la interioridad de su protagonista poético” (Millán, 1998, p.79).

A su regreso de Cuba, habiendo asumido su condición sexual, el poeta-pintor vuelve otro³. Este viaje transformatorio ilumina la comprensión de *Así que pasen cinco años* o *El público* (“en América hubo una vez un muchacho a quien la máscara ahorcó colgado de sus propios intestinos”, dice el Director en esta última pieza dramática, retomando elementos del imaginario neoyorquino), y podría explicar la reaparición de las figuras femeninas (desde una óptica distinta) en su producción siguiente. Este proceso también eclosiona en Nueva York, como atestiguan las dos versiones de la *Muerte de Santa Rodegunda* (magistral la relación de ambos dibujos con el guion cinematográfico de *Viaje a la Luna* en 172-186), y se aborda en el tercer capítulo de este *Apocalipsis* lorquiano, donde nos reencontramos con imaginería religiosa, amputaciones, marineros o erotismo herido (terribles, al tiempo que deslumbrantes, los acercamientos al *Agua sexual* que ilustraba el nerudiano *Paloma por dentro* o el *Epitalamio*). En cualquier caso, la relación del poeta-dramaturgo con la ciudad estadounidense no volverá a ser la misma; lejos de amilanarse por el fracaso del estreno en Broadway de *Bodas de sangre* en 1933, Lorca se yergue frente a las críticas: “No se puede decir que en Nueva York el fracaso del público fuera completo. [...] El crítico de *The Times* era el único que hablaba con soltura, ya que empezaba confesando que no había entendido nada en absoluto, y que después añadió que una obra como aquella nunca podría [...] penetrar en su civilización”.⁴

Cierra el volumen una coda que revaloriza este periodo de la producción lorquiana, coda que concluye con una declaración rotunda del propio poeta-pintor: “Mi arte no es popular” (212). Frente al poeta del estereotipo, lejos del dramaturgo localista, contra el academicismo huero (en los estudios lorquianos ya tiene su propia sigla, FIC) que, como dice el poeta en “Grito hacia Roma”, “ignora que Cristo puede dar agua todavía”, la obra de Federico es siempre vivificante, fecunda e inagotable. *El Apocalipsis según Federico García Lorca* confirma a José Luis Plaza Chillón como un referente en los estudios lorquia-

² Palabras de José Bergamín a Eutimio Martín; reproducidas en Anderson, 2015, p.127.

³ Al menos desde Rimbaud, quien la acuña, esta condición de la otredad es inherente al artista moderno. El deseo de disolución asociado a la agonía romántica entronca (y aquí se cita, 210) con la noción de “parte maldita” de Bataille. La máscara, la sombra, son imágenes lorquianas para la expresión de esta tendencia al exceso y a la (auto)destrucción.

⁴ Conversación con J. Palau-Fabre, reproducido en Plaza Chillón, 1998, p. 342.

nos (si es que antes no lo era)⁵ y contribuye a que podamos desenvolvemos con soltura por los meandros de esa ramera de Babilonia que fue la ciudad de Nueva York.

Referencias

Anderson, A. A. (2015). *Poeta en Nueva York. Primera edición del original fijada y anotada por Andrew A. Anderson*. Galaxia Gutenberg.

García Lorca, F. (1989). *Obras completas (tomo III)*. Madrid: Aguilar.

Gibson, I. (2010). *Caballo azul de mi locura. Lorca y el mundo gay*. Planeta.

Millán, M^a C. (Ed.) (1998). *Poeta en Nueva York*. Cátedra.

Plaza Chillón, J. L. (1998). *Escenografía y artes plásticas: el teatro de Federico García Lorca y su puesta en escena (1920-1935)*. Fundación Caja de Granada.

Plaza Chillón, J. L. (2010). El tiempo detenido: autorretratos de Federico García Lorca en Nueva York. *HUM 736: Papeles de cultura contemporánea*, 12, 15-21.

⁵ Otra muestra más de su dedicación al poeta granadino es la reciente exposición que ha comisariado (del 23 de noviembre de 2022 al 12 de enero de 2023), colofón excepcional al trabajo desarrollado con este libro; "Nueva York en un poeta: Visiones urbanas. «Lorca: Vuelta de paseo»" (<https://etsag.ugr.es/la-escuela/noticias/expolorca>).