

La regeneración del '27: *Poeta en Nueva York* y *Un chien andalou*

The Regeneration of '27: Poeta en Nueva York and Un chien andalou

TANYA ROMERO-GONZÁLEZ

Department of Modern Languages
Faculty Hall 4-A5, Murray State University
Murray, Kentucky 42071. EE.UU.
tromerogonzalez@murraystate.edu

RECIBIDO: 6 DE SEPTIEMBRE DE 2012
ACEPTACIÓN DEFINITIVA: 18 DE DICIEMBRE DE 2012

Resumen: En el presente artículo se realiza un estudio comparativo entre *Poeta en Nueva York* de Federico García Lorca y *Un chien andalou* de Luis Buñuel y Salvador Dalí con el fin de destacar cómo la visión creadora de estos autores trasciende los límites que se imponen entre diferentes movimientos literarios. El poemario de Lorca y la película de Buñuel y Dalí toman como punto de partida la convergencia de elementos tanto tradicionales como vanguardistas, creando unas obras únicas. Señalaré esta perspectiva regeneradora por medio del análisis de tres elementos que se repiten en ambas obras. Primero, las imágenes en las que se vincula la violencia hacia el ojo y la fragmentación corporal. Segundo, la presencia reiterada de diferentes animales y su conexión con la muerte y, finalmente, la importancia de las imágenes religiosas en estas obras. De esta forma, podemos comprobar que estos autores, lejos de romper con la tradición, la utilizan como base creativa, transformando el universo artístico del siglo xx.

Palabras clave: Lorca. Dalí. Buñuel. Generación del '27. Surrealismo.

Abstract: This paper presents a comparative study between Federico García Lorca's *Poeta en Nueva York* and Luis Buñuel and Salvador Dalí's *Un chien andalou* in order to highlight how the creative vision of these authors transcends the boundaries between different literary movements. Lorca's collection of poems and Buñuel and Dalí's film fuse traditional and avant-garde elements as a starting point, thereby creating unique works. I will point out this regenerative perspective by way of analyzing three elements that are repeated throughout these works: first, the images in which violence against the eye or bodily fragmentation take place; second, the recurring presence of different animals and their connection with death, and, finally, the importance of religious imagery in these works. Thus, we can ascertain that these authors, far from breaking with tradition, use it as their creative base as they transform the artistic universe of the xxth century.

Keywords: Lorca. Dalí. Buñuel. Generation of '27. Surrealism.

El mundo poético creado por Federico García Lorca está dotado, a un tiempo, de la capacidad de evocar lo cercano e íntimo, así como de provocar un alejamiento por medio de imágenes extrañas, difíciles –o imposibles– de descifrar. En su colección *Poeta en Nueva York*, publicada póstumamente en 1940,¹ estos sentimientos y metáforas encontradas alcanzan una sublimación que ya se anticipaba en su *Romancero gitano* (1928). El universo creativo de Lorca estuvo parcialmente compartido por otros dos autores también pertenecientes a la Generación del 27: Luis Buñuel y Salvador Dalí. La trascendencia de este encuentro vital y la configuración de lo que supuso un fenómeno artístico inscrito en la historia literaria española son señaladas por Agustín Sánchez Vidal:

No hay en la cultura española un episodio equivalente, ni tampoco abunda en otros países. Los tres nombres más universales que ha dado España al siglo XX resulta que fueron amigos íntimos, y que trenzaron sus obras respectivas con estímulos de afecto, pero también de rivalidad, e incluso de decidida hostilidad. Cervantes, Lope de Vega, Quevedo y Góngora se influyeron entre sí, es cierto; pero no convivieron durante años en el mismo colegio mayor ni llegaron a condicionar recíprocamente sus vidas y obras como lo hicieron Buñuel, Lorca y Dalí. (1988, 12)

La intensidad de esta alianza marcará una red de asociaciones que quedará patente en la obra lorquiana, *Poeta en Nueva York*, y en *Un chien andalou* (1929), el cortometraje escrito mano a mano entre Dalí y Buñuel.² La concomitancia entre las obras coetáneas *Poeta en Nueva York* y *Un chien andalou* es símbolo tangible de la conciliación entre la tradición y las nuevas tendencias artísticas.

Si bien, como veremos más adelante, la obra de Lorca se enmarca dentro de la vanguardia y contiene elementos que generalmente se califican de surrealistas, la poesía lorquiana va más allá de la vanguardia, del surrealismo y de la modernidad, para conformar un universo poético propio e inconfundible. En el presente trabajo, por medio de un análisis comparativo y contrastivo entre *Poeta en Nueva York* y *Un chien andalou*, mi propósito consiste en poner de manifiesto los matices que constituyen estas obras especulares, evidenciando una perspectiva común, así como la individualidad tanto del texto poético como del fílmico. Asimismo, si bien Lorca, Dalí y Buñuel se consideran parte de la denominada Generación del 27, quiero profundizar en la particular mirada de estos autores, en cuyas obras la tradición literaria y cultural se

emplea y combina con una nueva visión poética, produciéndose una regeneración creativa. Para ello, me centraré en la recurrencia en ambas obras de la conexión entre los ojos y los objetos cortantes y, por extensión, las imágenes de fragmentación corporal. Asimismo, exploraré la persistente aparición de los animales y la muerte y en qué forma se relacionan con el trasfondo religioso que permea el poemario de Lorca y el filme de Buñuel y Dalí.

Con el fin de delimitar el alcance de la conexión entre *Poeta en Nueva York* y *Un chien andalou* es conveniente advertir, en primer lugar, el ataque personal que Lorca percibía en este título por el que sus íntimos amigos acabaron decantándose.³ Buñuel niega esta interpretación, escudándose en que se trata simplemente de un título que ya empleó para un poemario que escribió años antes: “Cuando en los años treinta estuve en Nueva York, Ángel del Río me contó que Federico, que había estado también por allí, le había dicho: ‘Buñuel ha hecho una mierdecita así de pequeñita que se llama *Un perro andaluz*; y el perro andaluz soy yo.’ No hay nada de eso. *Un perro andaluz* era el título de un libro de poemas que escribí” (Sánchez Vidal 1988, 67). Esta justificación, si bien es cierta, no desestima las sospechas de Lorca. Gibson, en su biografía sobre el poeta, alude a esta forma descalificativa con la que algunos –entre ellos Buñuel y Dalí– se referían en la Residencia de Estudiantes al amplio grupo procedente del sur, cuya figura predominante era Lorca (229). De forma similar, Sánchez Vidal indica la consistente asociación en la obra de Dalí, por una parte, entre la figura de Lorca y los perros y, por otra, entre los perros y la muerte, una dimensión que también puede verse en la obra de Lorca y que se remonta a la obra decimonónica *Los cantos de Maldoror* del Conde de Lautréamont (1988, 216-18).

Las conexiones personales que Lorca veía en esta obra incitarían su curiosidad sobre el filme. El poeta, sin duda, tuvo acceso tanto antes como después de su estreno a informaciones sobre esta película, al encontrarse en continuo contacto con amigos afines, incluso cuando se encontraba en el extranjero.⁴ A pesar de que, como apunta Gibson, existen escasas posibilidades de que Lorca pudiera visionar la película antes de su marcha a Nueva York (239), el guión de la película fue publicado en *La Révolution Surréaliste* el 15 de diciembre de 1929 y, a partir de ahí, empezó a circular debido a su éxito inmediato. No obstante, hay pruebas de que Lorca, en efecto, vio el filme, puesto que Buñuel recordó el encuentro que tuvo con Lorca tras la proyección de la película en Madrid en noviembre de 1931 (Sánchez Vidal 1988, 221). Cabe señalar que el interés de Lorca por *Un chien andalou* se manifiesta

ta explícitamente en su estancia en Nueva York, pues, como observa Monegal, el poeta granadino se dedicó durante dos días a escribir el guión fílmico *Viaje a la luna*, tras la conversación que mantuvo con el director mexicano Emilio Amero, en la que discutieron ampliamente *Un chien andalou* (1994, 9). En este guión, único en la producción lorquiana, también pueden apreciarse resonancias del cortometraje de Buñuel y Dalí, algunas de las cuales señalaremos más adelante.

Tras delinear las confluencias personales y profesionales que existen entre Lorca y *Un chien andalou*, hay que señalar que, independientemente de los hechos que vinculan ambas obras, el poemario neoyorquino de Lorca es fruto de un contexto más amplio. De este modo, *Poeta en Nueva York* es el producto de una trayectoria en la que se combinan, por un lado, la infancia y adolescencia de Lorca en Granada, la estrecha convivencia del poeta con Dalí, Buñuel y otros representantes de la Generación del 27 en la Residencia de Estudiantes y, por otro, el contexto específico de la tradición histórica y literaria española en conjunción con la ebullición de los movimientos de vanguardia en un ámbito más general. Por tanto, las similitudes entre ambas obras están arraigadas en una realidad que sobrepasa los guiños intertextuales.

La importancia que se otorga en ambas obras no sólo a la mirada, sino, de manera particular, a los ojos, subraya un *leitmotiv* lírico empleado tanto por Lorca como por Buñuel y Dalí. *Un chien andalou* abre con una secuencia que se ha convertido en un icono cinematográfico por derecho propio. Buñuel se introduce como actor en la diégesis fílmica y lo encontramos afilando una navaja. Este instrumento, simultáneamente cotidiano y amenazador, seccionará la pupila de una mujer que aparece sentada en una silla, imitando el movimiento de una alargada nube que pasa por encima de la luna llena que Buñuel contemplaba instantes antes de la acción. En un plano anterior, no se mostraba directamente el efecto que la hoja producía sobre el dedo de Buñuel, donde la había aplicado a modo de prueba. En ese momento, se inserta un plano de la cara del personaje interpretado por el director, que tan sólo nos revela una leve mueca de dolor. Por el contrario, el primerísimo plano del ojo cortado se prolonga inesperadamente hasta exponer la materia viscosa que emana del órgano. Esta impactante imagen causa un desasosiego y una reacción ineludible, si bien, al mismo tiempo, el estremecimiento que se produce no está exento de emoción poética. Monegal recurre a esta secuencia para elucidar la limitación subjetiva de lo que se considera poético: “When we see an image of an eye being cut by a razor blade, some may say it is poetic, but for many

others it will simply be disgusting. In that case poetry would be contingent on the resiliency of the spectator's stomach" (2001, 152). Sin embargo, la sensibilidad individual no impide admitir que el efecto de esta escena no se limita al estómago, sino que nos perturba, tal y como apunta Morris, "no por el acto violento en sí, sino por lo que puede significar" (87). El comienzo de la película, por tanto, nos produce una incertidumbre que se dilatará a lo largo del resto del filme.

Otra escena de *Un chien andalou* reincide en esta agresión visual, pues, en un plano transicional antes de la aparición de la mujer con ropas de hombre que encuentra una mano en la calle, se introduce un desconcertante fundido. En este plano, una axila de mujer sin depilar se transforma en un erizo de mar, al que se le superpone un iris. Esta escena se detalla en el guión y, aunque en la versión fílmica más distribuida se produce un error en el montaje que no hace coincidir el ojo con el espinoso animal,⁵ ha quedado demostrada la intención de Buñuel de que el ojo sea, una vez más, atacado. A este respecto, cabe señalar la conexión que el cineasta especifica en un texto de 1928 entre la segmentación cinematográfica –o *découpage*– y el ojo de la cámara. Para Buñuel el proceso de *découpage* es esencial para la creación fílmica. Si vinculamos este énfasis con su descripción de la cámara –"ese ojo sin tradición, sin moral, sin prejuicios, capaz, sin embargo de interpretar por sí mismo" (Buñuel/Dalí 2009, 218)– podemos apreciar cómo la fragmentación del ojo cinematográfico es imprescindible para el análisis fílmico.

En *Poeta en Nueva York* las alusiones a ojos y objetos punzantes reaparecen en diversos poemas de la colección. Esta doble tendencia confluye simbólicamente en imágenes como la que se presenta en "Crucifixión" donde la voz poética evoca el "ojo de una aguja" (García Lorca 2008, 210). En un sentido literal esta expresión puede referirse al orificio que tiene este utensilio para enhebrar el hilo. Sin embargo, desde otra perspectiva, es posible interpretar esta imagen como un esfuerzo por parte del poeta de vincular directamente la percepción visual y el peligro afilado que la amenaza. En "Fábula y rueda de los tres amigos" se dice de uno de los tres hombres, Emilio, que estaba helado "por el mundo de los ojos y las heridas de las manos" (117). De este modo, los ojos hacen su primera aparición, significativamente, junto a unas manos dañadas. En *Un chien andalou* uno de los personajes –la mujer andrógina– posee una mano mutilada encerrada en una caja. También, la joven protagonista atrapa la mano del Personaje en la rendija de una puerta,⁶ siendo la única parte del hombre que queda visible. Sánchez Vidal interpreta la yuxtaposición

de ojo y mano en relación a *Un chien andalou* destacando la relación que guarda con nuestra estructuración cognoscitiva del arte en general y el cine en particular: “Si la mutilación de la mirada es la más epistemológica –dado que atenta contra nuestro órgano de conocimiento cinematográfico por excelencia–, hay otra que le sigue en rango, y es la de la mano” (2009, 77). Este análisis también podría aplicarse a Lorca, pues tanto el ojo como la mano configuran gran parte de la labor creativa del poeta. Asimismo, según la tradición aristotélica recogida por Johansen, es en este sentido, “in the inside of the eye” (83), donde específicamente reside la esencia del alma.

Continuando con “Fábula y rueda de los tres amigos”, la segunda estrofa determina que los tres amigos están quemados y, específicamente, “Emilio por el mundo de la sangre y los alfileres blancos” (García Lorca 2008, 117). Estos elementos, vinculados a versos anteriores, aluden a la sangre que emana de la herida de la mano y los alfileres que, como instrumentos punzantes y en analogía a *Un chien andalou*, podrían destinarse al globo ocular. Hacia la mitad del poema, la voz poética toma protagonismo para atestiguar cómo se desvanecen los tres amigos –cuyos nombres han sido sustituidos por una cuenta atrás–; una desaparición que es descrita siguiendo la analogía de versos precedentes, uno de los cuales, puntualiza: “por mi dolor lleno de rostros y punzantes esquirlas de la luna” (118). De forma contrapuesta al filme de Dalí y Buñuel, Lorca dota a la luna de una capacidad cortante. Asimismo, en la tercera estrofa, se establece que los tres amigos se encontraban “enterrados”, uno de ellos, Enrique, “en los ojos vacíos de los pájaros” (118). Los ojos vacuos de estos animales, por tanto, también han sufrido algún tipo de mutilación para reconvertirse en agujeros donde depositar el cadáver de uno de los hombres.

Aunque no sabemos qué ha ocurrido con los ojos de las aves que aparecen en el poema anterior, en los versos que inauguran “El rey de Harlem” se nos describe de forma explícita el proceso de extirpación de los órganos visuales: “Con una cuchara de palo / le arrancaba los ojos a los cocodrilos” (125). Esta vez, el instrumento utilizado es algo menos amenazador –pero aparentemente igual de implacable– que las navajas, las esquirlas de la luna o los alfileres.⁷ No son sólo los animales los que sufren, sino que el rey de Harlem tiene también “ojos oprimidos” y “sangre estremecida dentro del eclipse oscuro” (128), enlazando, una vez más, los ojos, la sangre y la luna, por medio de la figura obstructora y metonímica del eclipse. Se trata de la sangre de un rey sin corona, “viva en la espina del puñal” y “que mira lenta con el rabo del ojo” (129), rebelándose contra su opresor designio.

El estrago visual vuelve a surgir en “Poema doble del Lago Edén”, donde Lorca reescribe, por una parte, el paraíso bíblico de Adán y Eva y, por otra, el *locus amoenus* de la tradición pastoril, creando un mundo donde los elementos, en lugar de ofrecer la plácida atmósfera tradicional, perjudican a la voz poética que se lamenta de que sus “ojos se quiebran en el viento” (166). En “Vaca” Lorca vuelve a alterar el bucólico mundo pastoril para representar la agonía de una vaca lastimada, con un “hocico que sangraba al cielo”, mientras que todas las vacas –tanto las vivas como las muertas– “balaban con los ojos entornados” (170). Esta imagen ofrece un paralelo con respecto al Personaje del filme de Buñuel y Dalí, pues vemos que, al acorralar a la mujer contra la pared y tocarle lúbricamente los pechos, un hilo de sangre se escapa por la comisura de su boca. Además, el hombre echa la cabeza hacia atrás –como mirando al cielo– y se presenta extático y con los ojos vueltos. La vaca moribunda de Lorca y el Personaje embriagado de Buñuel y Dalí manifiestan su dolor-placer de la misma forma, equiparando el amor con la muerte; Eros con Tánatos. Una resonancia directa entre “Vaca” y *Un chien andalou* es que uno de los versos introduce a “aquel niño que afila su navaja” (176), disponiéndose a comerse al animal. En su conferencia “Teoría y juego del duende” Lorca vuelve a emplear la imagen de la navaja, esta vez a modo de símil: “Un muerto en España está más vivo como muerto que en ningún sitio del mundo: hiere su perfil como el filo de una navaja barbera” (García Lorca 1957, 42). Según García-Posada, “la destrucción de los ojos simboliza el triunfo de la muerte” (157). Efectivamente, Lorca, por medio de estas imágenes de desgarramiento ocular, expresa la trascendencia de la muerte y el doloroso amor que produce la pérdida.

En “Luna y panorama de los insectos (Poema de amor)” Lorca fusiona de manera directa el impulso devorador que aparece en “Vaca” con los ojos. En el poema, se enumera una serie de figuraciones que incluyen “el gallo japonés que se comió los ojos” (García Lorca 2008, 198). De manera anfibológica, Lorca nos presenta un verso que puede tener diversas implicaciones, ya que no sabemos si el animal se comió sus propios ojos o los de otra persona o animal, aunque más tarde la voz poética se lamentará por su “comido rostro” (199). En cualquier caso, el verso continúa con la violencia ejercida contra la visión, que se retoma en “Oda a Walt Whitman”, donde se describen ambiguamente distintos tipos de sexualidad y se ensalza la figura de Whitman, cuya homosexualidad está desprovista de las connotaciones negativas adscritas a los “maricas”. En un juego de contrastes, que evidencia la crisis personal de Lorca, se establece un vaivén entre un Whitman con “muslos de Apolo virgi-

nal” (220) y los “maricas” de “ojos arañados” (221), a los que se reprocha, tras una serie de apelativos despectivos que trascienden lenguajes y fronteras, que “la muerte mana de vuestros ojos” (223). La persistente conexión entre los ojos y la violencia ejercida contra ellos con diferentes herramientas pone de relieve el imaginario compartido por Lorca, Buñuel y Dalí.

Otro de los hilos conductores que vertebran ambas obras es, por un lado, la importancia de los animales y su conexión con la muerte, y, por otro, el sedimento religioso que el catolicismo ha dejado en estos artistas. El interés de Buñuel por los insectos llega a tal grado que, durante una época de su vida, considera la entomología como profesión. Las detalladas instrucciones que el director pormenoriza en una de sus misivas a Dalí, donde le encarga que traiga a París unas hormigas para la película, atestiguan lo significativos que son estos insectos (Buñuel/Dalí 2009, 36-37).⁸ En la película, mientras la protagonista observa el traje dispuesto en la cama y que, a pesar de estar vacío, parece dejar la huella de un cuerpo, el joven aparece de forma repentina en el cuarto, observando intensamente su mano. En la palma descubrimos un agujero desde el cual están saliendo unas hormigas. Este orificio es una alusión clara a las llagas de Cristo tras la crucifixión. El trasfondo religioso tanto en la obra de Lorca como en la trayectoria de Buñuel y Dalí es uno de los rasgos predominantes e ineludibles de estos autores. Tal y como Havard ha elaborado elocuentemente en *The Crucified Mind*, la realidad española está marcada por un catolicismo inscrito en la familia y en la educación, esta última supeditada, en la mayoría de los casos, a órdenes religiosas.⁹ Lorca, Buñuel y Dalí hacen reiterado uso de imágenes religiosas, subvirtiéndolas y situándolas en contraste con elementos distantes. No obstante, cabe notar que “religion is not wholly negative, even from a surrealist perspective” (Havard 22).¹⁰ En *Un chien andalou* se advierte esta veta religiosa en la inclusión de dos religiosos –según el guión son hermanos de las Escuelas cristianas, uno de ellos interpretado por Dalí– como parte de la singular guirnalda viviente y surrealista de la que tira el Personaje por medio de dos cuerdas y que consta de trozos de corcho, melones, los sacerdotes, y dos pianos de cola que contienen sendas carroñas de burro. Este burro putrefacto simboliza, además de la descomposición de la muerte, la faceta artística que esta tríada de autores desdeñaba: “For Lorca, Dalí, and Buñuel the concept of putrefaction in art represented old-fashioned, traditional aesthetics” (Monegal 2001, 151).¹¹

La mano supurando hormigas de *Un chien andalou* reaparece en la secuencia mencionada anteriormente, en la que queda atrapada en el resquicio

de la puerta que la mujer interpone entre ella y el hombre. Una caterva de hormigas recorre la palma y dedos agarrotados del Personaje, mientras que la joven forcejea para mantener la puerta cerrada. Por una parte, estas hormigas sustituyen la sangre que debería manar de la herida abierta. Al igual que Jesucristo transmutó el agua en vino, en las manos del personaje aparecen, milagrosamente, las hormigas. Por otra parte, estos insectos, según Martínez Herranz, encarnan “el cosquilleo del deseo” que el Personaje expresa (108). En efecto, la avidez demostrada por el protagonista en la escena precedente apoya esta interpretación.

Otro insecto que se asoma hacia el final de la película, tras la secuencia en ralentí en que el Personaje mata a su doble, y que está estrechamente ligado a la muerte, es una “mariposa de la muerte”, como se la denomina en el guión. Se trata de una *Acherontia atropos*, en cuyo tórax se vislumbra una calavera; una particularidad que un plano detalle se encarga de exhibir y que la joven mira intensamente. La mariposa, que ya ha pasado por la fase de larva y crisálida, si bien se encuentra en lo que se considera tradicionalmente como el apogeo de su belleza, se halla al mismo tiempo en el estadio que precede a su muerte. Para Lorca, como él mismo indica en una misiva a Jorge Guillén, publicar implica “ver muertos” sus poemas (García Lorca 1997, 415). En este sentido, los lepidópteros encarnan este ciclo vital bajo el que Lorca concebía su poesía pues, en el último proceso de revisión el texto lírico alcanza su plenitud pero, también, está próximo a su publicación-muerte.

Si la primera escena de *Un chien andalou* resulta sobrecogedora, el plano que clausura este filme regresa circularmente a esa sensación turbadora. La protagonista se reúne con un joven galán en una playa que surge tras una de las puertas de su habitación. Al dejar a sus espaldas al Personaje y el asfixiante interior de la habitación, la película parece transformarse, introduciéndose en el código de las películas románticas. En la secuencia se incluye al impaciente joven que reprocha la tardanza de la mujer –amonestación expresada mediante un plano medio de su muñeca y reloj de pulsera–, un apasionado beso y un paseo por la orilla en el que el joven ofrece su apoyo a la mujer. Este paseo se ve interrumpido momentáneamente por el hallazgo de la caja del Personaje y los despojos de su peculiar atuendo que, como restos de un naufragio, aparecen a los pies de la pareja. Los jóvenes reanudan su camino y la cámara permanece estática para que podamos observar cómo los amantes se alejan. El espectador inocente espera que en este momento hagan su aparición un “Fin” seguido de los títulos de crédito. No obstante, se introduce un

intertítulo con una inscripción que nos sitúa en la primavera. El último plano consiste en un *tableau* pero, en este caso, se trata de un *tableau mort*. Esto se debe no sólo a que los amantes aparecen enterrados en la arena por encima de la cintura, sino porque se trata de maniqués. La sensación que nos provoca esta visión de lo *uncanny* es semejante a la descrita por Freud en su canónico ensayo, donde se analiza “The Sand-Man” de Hoffmann. Freud emplea este relato para ilustrar la sensación de pavor que nos provoca lo familiar desfamiliarizado así como otros miedos. Significativamente, entre estos temores se destaca el miedo a perder los ojos, una fobia que se remonta a nuestra infancia (383). En *Un chien andalou* la dramatización de nuestros miedos más profundos se ve subrayada porque estos seres inanimados están siendo devorados “por un enjambre de insectos”, tal y como especifica el guión (Buñuel/Dalí 1960, 26). De este modo, los insectos son los protagonistas del final de la película y teloneros de la muerte.

En *Poeta en Nueva York*, el autor granadino, entre la fauna que incluye en su concepción de la ciudad, subraya –tanto en sus poemas como en sus dibujos– la presencia de las hormigas y otros animales, así como la pátina fúnebre con la que éstas revisten lo que tocan. En el poema ya mencionado “Fábula y rueda de los tres amigos”, que aparece en tercer lugar en la colección, la muerte extiende sus redes progresivamente, puesto que descubrimos, a medida que avanzan las estrofas, que el terceto de amigos está sin vida. Las tres primeras estrofas invocan cada uno de los nombres de esta tríada de amigos en tres versos sucesivos. Cada uno de estos versos, como mencionamos anteriormente, está formado por uno de los nombres de estos compañeros –Enrique, / Emilio, / Lorenzo–, constanding cada nombre, a su vez, de tres sílabas. La situación de los amigos se establece tras estos versos onomásticos. En la primera estrofa se asevera que “estaban los tres helados” (García Lorca 2008, 117). Este adjetivo es sustituido en la siguiente estrofa por el antónimo “quemados”. A pesar de que estos calificativos no tienen por qué ser aplicados literalmente, en la tercera estrofa se desenmascara el posible significado de los versos precedentes: “Estaban los tres enterrados”. Bajo este prisma, nuestra lectura del poema hasta el momento se ve modificada. Ante esta nueva información, reinterpretamos el primer adjetivo asociándolo al frío corporal que acompaña a la muerte. A ilación de esta idea, “quemados” implica la cremación que en ocasiones sigue a la muerte.¹² Este razonamiento es sustentado por el epíteto que acompaña al estribillo: “Estaban los tres momificados”, haciendo alusión a otro de los estados en que un cadáver puede encontrarse. Además, el mundo que se describe está

inmerso en una corriente mortífera. De este modo, abundan las referencias a la sangre, al “mundo de los muertos” (117), “la yerta ginebra” (118), los borrachos que se alimentan de muerte (118), la noche que muestra “el esqueleto de tabaco” (118) y “los cementerios” (119). La ubicuidad de los animales en este inframundo destaca el halo de muerte que corona la rueda de los amigos, quienes, en la última estrofa, se convierten en tres esqueletos a los que han sido arrebatados los dientes de oro (118). Los animales desfilan cebándose en el espectáculo mortal: las hormigas, los pájaros de ojos vacíos, la sombra de los caballos, las moscas del invierno, un perro que orina tinta, una gallina que, ajena a lo que ocurre a su alrededor, sigue poniendo huevos, unas palomas que aturden el pecho de la voz poética y, finalmente, un ciervo que ha sangrado pero que es capaz de soñar a través de los ojos de un caballo. La muerte de la que esta fauna es testigo alcanza al yo poético que, a modo de epifanía, se percata, en la última estrofa, de que ha sido asesinado (117-19). En este poema, por tanto, Lorca nos retrotrae a un tiempo mítico en el que los animales son testigos de la progresiva extinción de los humanos.

En “Nacimiento de Cristo” se estrechan los lazos conectores entre los animales, la muerte y el aspecto religioso. El poema nos presenta un nacimiento singular, donde los elementos tradicionales se entremezclan de manera inquietante con imágenes que parecen ser extraídas de una dimensión onírica. Así, la estrofa introductoria nos presenta el habitual pastor, la nieve y la figurita de barro del “Cristito”, si bien estos elementos son calificados de forma extraordinaria. Las dos estrofas subsiguientes dejan el marco sacramental de la escena, representando un turbador cuadro:

¡Ya vienen las hormigas y los pies ateridos!
 Dos hilillos de sangre quiebran el cielo duro.
 Los vientres del demonio resuenan por los valles
 golpes y resonancias de carne de molusco.
 Lobos y sapos cantan en las hogueras verdes
 coronadas por vivos hormigueros del alba.
 La mula tiene un sueño de grandes abanicos
 y el toro sueña un toro de agujeros y de agua. (159)

La estructura rítmica y la versificación siguen el mismo esquema en las cinco estrofas que conforman el texto lírico. Cada estrofa consta de cuatro versos alejandrinos, de los cuales los pares tienen una rima asonante que varía en ca-

da estrofa, mientras que los impares quedan sueltos. La estructura métrica se aproxima a la del romance, aunque éstos suelen estar constituidos por versos octosílabos. Por tanto, Lorca adopta una forma tradicional con la que ya estaba ampliamente familiarizado tras haber compuesto su *Romancero gitano*, adaptándola y dotándola de un esquema más libre.

Un análisis detallado de este poema nos permitirá especificar la complejidad del universo lírico lorquiano. El primero de los versos se plantea como una advertencia exclamatoria en la que se anuncia la llegada inminente de las hormigas que, como hemos podido comprobar, están lejos de ser insectos inofensivos. En otro nivel, podemos considerar que los pies “ateridos” pueden manifestar una sensación de hormigueo, de forma que la imagen de los insectos se multiplica en distintos niveles de literalidad. También, el adjetivo “aterido” podría explicarse por el frío que trae consigo la nieve que aparece en la primera estrofa. No obstante, como vimos en el poema de “Fábula y rueda de los tres amigos”, el frío también es síntoma de muerte. Asimismo, los pies podrían hacer referencia al Cristo de barro, cuyos dedos, como especifica la primera estrofa, están partidos. Dentro del campo semántico de la fragmentación se enmarcan términos como “partido”, aplicado al niño, mientras que, también en la estrofa introductoria se habla de “maderas rotas” y, en la segunda estrofa, se introduce la forma verbal “quiebran”. En un proceso inverso, una materia corporal –los dedos del niño– ha modificado su estado debido a un elemento inerte –la madera–. En cambio, en la estrofa que le sigue es la sangre la que quiebra un inactivo firmamento. Asimismo, el contraste que se establece entre el diminutivo “hilillos” y el cielo, que está caracterizado por su dureza, pondera la fortaleza de la sangre que, a pesar de su disminuida apariencia, es capaz de subyugar la inmensidad de un férreo cielo. En la segunda y tercera estrofa Lorca emplea la figura retórica de la poliptoton, intercalando una palabra en distintas formas gramaticales. Así, aparece en primer lugar la forma verbal “resuenan” y, en el verso subsiguiente, el sustantivo “resonancias”. De forma similar, la estrofa posterior oscila entre la categoría nominal y verbal de “soñar”. Estas palabras, aunque etimológicamente proceden de palabras latinas distintas (*sonare* y *somniare*, respectivamente), evidencian una estrecha similitud. Además, la licencia poética permite a Lorca reiterar a la vez que modifica, estableciendo un paralelo con su forma de crear, puesto que, partiendo de la tradición, el poeta introduce elementos innovadores.

En este poema se insiste en el tema de la fragmentación corporal, revelando la importancia que Lorca otorga a este tipo de imágenes. No sólo los ya

mencionados dedos del niño se ven escindidos del cuerpo. En la segunda estrofa “los vientres del demonio” reverberan, situándose paralelamente al sonido que proviene de la “carne de molusco” (159). Este molusco se ha visto desprovisto de su rasgo definitorio, puesto que sólo se hace alusión a la carne. En “Danza de la muerte” reaparece este “molusco sin concha” (189), subrayando la naturaleza truncada del animal. Los “hilillos de sangre” que se dirigen al cielo, al igual que los vientres demoníacos, están fuera de su continente orgánico, por lo que se puede considerar una separación, en este caso, de una de las sustancias internas del cuerpo. El protagonista del poema también ha sido sustraído del útero maternal por medio de su nacimiento, caracterizando otra escisión corporal. La muerte de Cristo, que aparecerá en otro de los poemas de la colección –“Crucifixión”– escenifica un proceso semejante. Según la tradición cristiana, este sacrificio implica la salvación de los hombres y, al mismo tiempo, señala la resurrección posterior de Cristo. No obstante, tal y como argumenta Harris a lo largo de su ensayo en torno a las imágenes religiosas en *Poeta en Nueva York*, Lorca subvierte esta interpretación tradicional. Al mismo tiempo, Harris señala la visión negativa que se percibe en la reinterpretación de la escena descrita en este poema: “The traditional motif of the angels’ gathering of Christ’s blood becomes in Lorca’s version a failure because the chalices cannot contain it. The miracle of the Living Christ in the wine of the Mass will thus not be achieved, and there will be no Risen Christ” (52).¹³ Este sacrificio hecho por Cristo se representa en la liturgia católica por medio de la hostia consagrada y el vino, que en el momento de la transubstanciación se convierten en el cuerpo y la sangre de Cristo. Por tanto, el cuerpo está separado de la sangre, representando una nueva partición física.

En el belén tradicional, el pesebre del Niño-Dios está acompañado por una mula y un buey. Si bien Lorca mantiene la figura de la mula, el buey es sustituido por un ibérico toro y, además, se insertan en el poema otros animales difíciles de encontrar en el establo de los belenes: moluscos, lobos, sapos, hormigas y toros pueblan la representación onírica de la *mise-en-scène* bíblica. Harris apunta la invasión de este tipo de fauna en varios poemas de contenido religioso, aseverando que “the weak, defenceless figure of the Infant Christ is in marked contrast to the powerful, hostile activity of the creatures around Him” (50). Lorca redefine las imágenes de índole religiosa, aportando una nueva perspectiva sobre escenas tradicionales. De este modo, la inclusión del toro, protagonista de uno de los espectáculos característicos de la cultura hispana, no sólo está ligada a la muerte, sino también a la religión. En “Teoría y

juego del duende” Lorca, en su apología de los elementos característicos de la cultura nacional, introduce la fiesta de los toros, que, junto con los otros componentes enumerados, “forman el triunfo popular de la muerte española” (1957, 44). Lorca encuentra esta muerte-como-espectáculo ineluctablemente arraigada a la realidad de su país, pues “España es el único país donde la muerte es el espectáculo nacional” (1957, 46).¹⁴ En el mismo texto, equipara el rito del toreo a la liturgia, pues se trata de un “auténtico drama religioso donde, de la misma manera que en la misa, se adora y se sacrifica a un Dios” (1957, 45). Aplicando este pensamiento al presente poema, el toro, además de desplazar al icónico buey, también reemplaza al “Cristito” como figura divina. El título del poema, por ende, es subvertido en dos dimensiones. Por un lado, el nacimiento se ve supeditado a la procesión hacia la muerte que el contenido tauromáquico enfatiza. Por otro, Cristo es suplantado por el toro, también destinado a ser sacrificado por el hombre.

Las acciones que se adscriben a los animales –cantar y soñar– los dotan de una capacidad antropomórfica, puesto que son funciones típicamente asociadas a los humanos. Este es uno de los rasgos representativos de *Poeta en Nueva York*, donde animales, plantas, objetos, líquidos y cuerpos celestes transfieren los actos característicos y propios de su naturaleza a otros agentes, no identificados con esos actos, representando una de las traslaciones más comunes en la obra lorquiana.¹⁵ A modo de muestra, algunos de los ejemplos que se incluyen en el poemario neoyorquino ilustran esta tendencia: en “Cielo vivo” se expresa la incapacidad del “mugido del árbol” de alcanzar el firmamento, en “Niña muerta en el pozo (Granada y Newburg)” las estrellas “croaban” (García Lorca 2008, 178), en “Nocturno del hueco” el paradójico “diminuto griterío de las hierbas” no surte el menor efecto (185), en “Cementerio judío” los girasoles tiemblan (208), en “El rey de Harlem” la sangre “mira lenta con el rabo del ojo” (129) y en “Asesinato (Dos voces de madrugada en el Riverside Drive)” un alfiler bucea (147). El mundo aparentemente trastornado que Lorca diseña desafía la lógica, puesto que nuestras expectativas se ven continuamente derribadas.

Una vez que se ha establecido este reto interpretativo, Lorca va un paso más allá, añadiendo una nueva capa de confusión. De este modo, en “Nacimiento de Cristo” el hecho de que la mula y el toro sueñen deja de sorprendernos cuando descubrimos cuál es el contenido de tales sueños. Mientras que el mundo onírico de la mula incluye “grandes abanicos”, el toro sueña con “un toro de agujeros y de agua” (159). *Un chien andalou* se encuentra estrechamente relacionado con este tipo de trasgresión de las fronteras de la reali-

dad pues, como hemos podido comprobar, la sucesión de planos y secuencias cinematográficas está dotada de una irresolución y enajenamiento que resulta desconcertante. Esta técnica de inclusión de elementos disonantes se acerca tanto al extrañamiento propuesto por Shklovsky como a un enfoque surrealista. El extrañamiento consiste en la inserción de un objeto cotidiano en un contexto totalmente inesperado. La finalidad de esta relocalización consiste en “incrementar y prolongar la duración del goce estético” (Sobejano-Morán 43). De este modo, los abanicos del sueño de la mula del poema lorquiano, así como los melones que cuelgan de la cuerda que arrastra el Personaje en *Un chien andalou*, recrean algo cercano y familiar, pero, a la vez, lejano y foráneo, ya que no se nos permite descifrar su significado. Igualmente, el surrealismo busca desestructurar el razonamiento lógico, deshaciéndose de las ataduras impuestas por la realidad.

Una de las etapas creativas de Buñuel y Dalí se arraiga en el surrealismo. No obstante, no fue hasta después del rodaje de *Un chien andalou* cuando sus autores declararon su adscripción a este movimiento. El guión de la película, como ya hemos mencionado, se publica por primera vez en francés en una revista emblemática. Las palabras preliminares de Buñuel dejan pocas dudas con respecto a la adhesión de *Un chien andalou* a esta corriente surrealista: “La publication de ce scénario dans ‘La Révolution Surréaliste’ est la seule que j’autorise. Elle exprime, sans aucun genre de réserve, ma complète adhésion à la pensée et à l’activité surréalistes. *Un Chien Andalou* n’existerait pas si le surréalisme n’existait pas” (Buñuel/Dalí 2009, 13).¹⁶ No obstante, hemos de leer esta declaración de principios con cautela, puesto que el entusiasmo de Buñuel, influenciado por la vorágine vanguardista de aquellos momentos, declinó con el paso del tiempo. Asimismo, la inscripción tanto de la obra de Lorca como de la de Buñuel y Dalí dentro del movimiento surrealista constriñe estos trabajos y simplifica la situación en la que son concebidos y desarrollados. Monegal señala la inmanente naturaleza contradictoria del surrealismo y la confusión que puede provocar: “El surrealismo aspiraba a un imposible, y es esta aspiración la que lo relaciona y despierta parecido con otras prácticas poéticas que no son necesariamente surrealistas” (1991, 62). El surrealismo, en su esfuerzo por desvincularse de la realidad, reconoce la importancia que ésta tiene y crea otro sistema que, a pesar de su manifiesto esfuerzo rompedor, está inevitablemente basado en dispositivos comunes. Aunque Lorca, Dalí y Buñuel tienen una concepción revolucionaria del arte, no niegan la realidad que les rodea ni la tradición que les precede, tal y como demuestran sus obras.

CONCLUSIONES

A pesar de que Lorca se propone crear desde una perspectiva original, es consciente de que ningún efecto de vanguardia sirve de nada si no se tiene “duende”. Este talento es lo que propicia la regeneración artística: “La llegada del duende presupone siempre un cambio radical en todas las formas sobre planos viejos, da sensaciones de frescura totalmente inéditas, con una calidad de rosa recién creada, de milagro, que llega a producir un entusiasmo casi religioso” (1957, 40-41). Estas palabras expresan concisamente el esfuerzo de la Generación del 27 por innovar y trasgredir los límites previamente impuestos, si bien Lorca no puede evitar calificar esta experiencia acudiendo a la religión, inherente al trasfondo cultural e histórico de España. De este modo, en el presente trabajo, he interpretado las conexiones entre *Un chien andalou* y *Poeta en Nueva York* con el fin de demostrar la perspectiva regeneradora que comparten estos autores, marcados por una trayectoria común y una afinidad artística producto de unas circunstancias particulares. Por medio de la imagen del ojo rasgado, recurrente en la película de Dalí y Buñuel y en la colección de poemas de Lorca, se revela uno de los propósitos principales que estos autores querían alcanzar con sus obras: ir más allá de la superficie y provocar un efecto permanente en sus lectores y espectadores. De forma similar, el esfuerzo por crear un mundo artístico sin precedentes lleva a estos autores a configurar una nueva realidad donde los animales protagonizan y desafían nuestras expectativas, recordándonos continuamente el acecho de la muerte. Finalmente, la constante presencia de la iconografía y el simbolismo religioso es síntoma de la persistencia de unos valores que, independientemente de las creencias personales, siguen formando parte de la realidad y la cultura españolas. Este recorrido por *Poeta en Nueva York* y *Un chien andalou* demuestra el éxito de Lorca, Dalí y Buñuel, puesto que consiguen sacudir nuestra imaginación, obligándonos a imbuirnos en un universo poético abrumador.

Notas

1. La historia textual del poemario es un tanto compleja, como señala Millán en su introducción a una de las ediciones de la obra (García Lorca 2008). A pesar de que los poemas se redactaron en su mayoría entre 1929 y 1930, éstos fueron revisados en los años sucesivos, durante los cuales

Lorca modificó títulos y el orden en que debían aparecer. El manuscrito ha estado perdido durante décadas y sólo ha sido encontrado recientemente, tras un periplo dilucidado por Dennis en *Vida y milagros de un manuscrito de Lorca*.

2. La obra subsiguiente que Buñuel realizó, muy próxima a este cortometraje estética e ideológicamente, es *L'âge d'or* (1930). Aunque este filme suele también adscribirse a la colaboración conjunta de Buñuel y Dalí, el director relata cómo el intento de repetir la experiencia simbiótica de redacción de *Un chien andalou* fracasó. Por tanto, Buñuel escribió el guión por su cuenta, aceptando tan sólo una de las ideas propuestas por Dalí (Sánchez Vidal 1988, 230).
3. Buñuel, en una carta a Pepín Bello, amigo común de los residentes y figura emblemática de la Generación del 27, registra como título inicial *La marista de la ballesta*, a la vez que menciona el nuevo título provisional: *Dangereux de se pencher en dedans* (Buñuel/Dalí 2009, 39).
4. Según Sánchez Vidal, “*La Gaceta* de principios de febrero de 1929 no sólo se hacía eco del número especial de *L'Amic* dedicado al surrealismo, sino que también recogía el proyecto fílmico de Dalí y Buñuel” (1988, 204). Así, en una de las revistas más influyentes de su época y a la que Lorca tuvo acceso, el poeta pudo estar al tanto, dos meses antes de su estreno en París y de su propia salida hacia Nueva York, de algunos detalles de la obra.
5. Alberich, en una encomiable labor de investigación y restauración, descubre que el origen de este error –que hasta entonces parecía una simple modificación del guión– radica en un defecto en uno de los rollos que fueron montados artesanalmente lejos de la supervisión del cuidadoso director. Alberich aporta la copia que existe en la Filmoteca Española como prueba de que el iris, en efecto, aparece superpuesto directamente sobre el erizo (118).
6. El protagonista masculino de la película es denominado en el guión como “el Personaje”. El único momento en que no se le llama así, se utiliza el apelativo “el paciente” (Buñuel/Dalí 2009, 23). El cambio resulta repentino, abriendo la puerta a hipotéticas implicaciones: ¿se trata de un personaje de un hospital o de un psiquiátrico? Esto último explicaría el mundo fragmentario y alucinatorio que se desarrolla ante las cámaras. No obstante, la intención de Buñuel y Dalí era eludir cualquier tipo de concatenación racional.

7. En el guión de *Viaje a la luna* Lorca incluye una escena con beso en la que, en un forcejeo análogo entre la joven y el Personaje de *Un chien andalou*, se describe un conato de amputación visual: “La muchacha se defiende del muchacho, y éste con gran furia le da otro beso profundo y pone los dedos pulgares sobre los ojos como para hundir los dedos en ellos” (1994, 75). A pesar de que, por medio de un símil, tan sólo se anticipa este acto de extirpación que no llega a producirse, el hecho de que el personaje esté dispuesto a llevarlo a cabo es suficiente para resultar angustiioso. Este tipo de imágenes están asociadas en el imaginario colectivo a una serie de ecos, como la automutilación visual que Edipo ejerció contra sí mismo. Además, este temor está presente en el refranero español: “Cría cuervos y te sacarán los ojos”, usado en alusión a los descendientes traidores y que también está vinculado al mito edípico.
8. Sánchez Vidal rastrea la historia de estas hormigas mediante dos testimonios. Dalí declaró a un periódico catalán la imposibilidad de encontrar hormigas en París, las cuales “son indispensables para la película de vanguardia que Luis Buñuel y yo realizamos” (Sánchez Vidal 1988, 205). Por tanto, Buñuel tuvo que recurrir a Carlos Velo, quien mandó unas hormigas desde la Sierra de Guadarrama y sólo descubrió posteriormente su utilidad: “Las hormigas son famosas hoy en el mundo, son las de *Un perro andaluz*” (Sánchez Vidal 1988, 205).
9. El ámbito escolar también está refractado en el filme de Buñuel y Dalí. Cuando el doble del Personaje irrumpe en la casa donde transcurren las escenas interiores, éste castiga al protagonista poniéndole de cara a la pared y con los brazos en cruz, sosteniendo unos libros en cada mano. Estos libros proceden, como nos muestra un prolongado plano, de un “pupitre” –término que se emplea en el guión y que explicita la dimensión colegial–. El *döppelgänger* se detiene a mirar este mueble nostálgicamente. En una secuencia anterior, la joven se parapeta en esa misma esquina tras una silla, defendiéndose del ataque lascivo del Personaje. A modo de arma protectora, la mujer enarbola una raqueta con prensa que estaba colgada en la pared. Esta raqueta sustituye iconográficamente al crucifijo que se encuentra en las aulas de los colegios religiosos.
10. El subtexto religioso es una de las características que marcaron a la Generación del 27 debido, en parte, a una enseñanza católica basada en la culpabilidad y el pecado. En este sentido, Havard delinea en su libro cómo los colegios pertenecientes a la orden jesuita instilaron en sus pupilos

un profundo sentimiento de culpabilidad, particularmente con relación a la sexualidad.

- 11 . Tanto la imagen de los burros putrefactos –reclamados por los recuerdos infantiles de Buñuel y Dalí– como el concepto de putrefacción son atribuidos a Pepín Bello. Alberti, entre otros, reivindica el influjo de Pepín en estas ideas que fueron desarrolladas en la obra de cada uno de estos artistas (Sánchez Vidal 1988, 50).
12. Las cenizas son un *leitmotiv* que configura la obra de Lorca. Limitándonos a *Poeta en Nueva York*, la imagen aparece vinculada de forma más o menos implícita con la muerte. En el caso de Dalí, su cuadro “Cenicitas”, pintado durante la estancia veraniega de Lorca con Dalí y su familia en 1927, incluye una representación tanto de su propia cabeza como de la de Lorca –un recurso que el pintor emplea en otras obras (Gibson 181)–. Finalmente, una versión cinematográfica que gira en torno a la vida de Lorca en la Residencia de Estudiantes y la relación que estableció con Dalí fue titulada *Little Ashes* (2008).
13. De forma similar Southworth señala que “the forces of evil are not kept at bay by Christ’s sacrifice, however; the chalice for the Precious Blood is not a cup of blessing” (139). Tanto Southworth como Harris coinciden en que en *Poeta en Nueva York* Lorca reinterpreta de forma negativa su visión de lo religioso, al margen de su fe.
14. La obsesión de Lorca con la muerte se traduce en las pequeñas representaciones de su propia muerte y posterior resucitación que él mismo llevaba a cabo ante los residentes. Esta muerte simulada prefigura la supuesta muerte del Personaje, que aparece tendido en la cama, para, en un plano posterior, reaparecer inesperadamente de pie mientras contempla las hormigas que brotan de su mano (Sánchez Vidal 1988, 82). Buñuel y Dalí también compartieron con Lorca una aguda obsesión con respecto a la muerte. En el caso del pintor, la muerte de un hermano mayor con el que comparte el mismo nombre, y al que denomina “mi doble”, hace que confunda la línea que separa la vida de la muerte (Sánchez Vidal 1988, 84). Buñuel por su parte habla de la “permanente conciencia de la muerte” que posee ya desde su infancia (Sánchez Vidal 1988, 19).
15. Este tipo de traslación es lo que Bousño denomina desplazamiento calificativo. Bousño observa y analiza distintos tipos de desplazamientos calificativos en la obra lorquiana –así como en la de Juan Ramón Jiménez–. Es interesante que Bousño distinga este recurso de la hipálage, donde no

- existe “la intención de irracional sorpresa que el desplazamiento calificativo conlleva” (113-14). No obstante, habría que matizar que aunque algunas imágenes poéticas empleadas por Lorca pueden causar desconcierto, la poética de Lorca va más allá de la búsqueda de un golpe de efecto.
16. Dalí se expresa en términos semejantes no sólo al hablar del surrealismo, sino al hablar de la misma realidad: “Que los hechos de la vida aparezcan coherentes es el resultado de un proceso de acomodación muy parecido al que también hace aparecer el pensamiento como algo coherente, siendo, como es en su funcionamiento libre, la incoherencia misma” (Buñuel/Dalí 2009, 38).

Obras citadas

- Alberich, Ferrán. “La materia de los sueños”. Luis Buñuel y Salvador Dalí. *“Un perro andaluz” ochenta años después*. Coords. Yolanda Hernández Pin y Pilar Sánchez. Madrid: SECC/La Fábrica Editorial, 2009. 117-25.
- Bousoño, Carlos. *Teoría de la expresión poética*. Madrid: Gredos, 1970.
- Buñuel, Luis, y Salvador Dalí. *Un chien andalou*. Les grands films classiques, 1960.
- Buñuel, Luis, y Salvador Dalí. *L'âge d'or*. Kino Internationals, 2004.
- Buñuel, Luis, y Salvador Dalí. *“Un perro andaluz” ochenta años después*. Coords. Yolanda Hernández Pin y Pilar Sánchez. Madrid: SECC/La Fábrica Editorial, 2009.
- Dennis, Nigel. *Vida y milagros de un manuscrito de Lorca: en pos de “Poeta en Nueva York”*. Santander: Sociedad Menéndez Pelayo, 2000.
- Freud, Sigmund. “The Uncanny”. *Collected Papers*. Vol. 4. Ed. Joan Riviere. Londres: The Hogarth P, 1953. 368-407.
- García Lorca, Federico. “Teoría y juego del duende”. *Obras completas*. Madrid: Aguilar, 1957. 36-48.
- García Lorca, Federico. *Viaje a la luna*. Ed. Antonio Monegal. Valencia: Pretextos, 1994.
- García Lorca, Federico. *Epistolario completo*. Eds. Christopher Maurer y Andrew A. Anderson. Madrid: Cátedra, 1997.
- García Lorca, Federico. *Poeta en Nueva York*. Ed. María Clementa Millán. Madrid: Cátedra, 2008.
- García-Posada, Miguel. *Lorca: interpretación de “Poeta en Nueva York”*. Madrid: Akal, 1981.

- Gibson, Ian. *Federico García Lorca: a life*. Londres/Boston: Faber and Faber, 1989.
- Harris, Derek. *Federico García Lorca: "Poeta en Nueva York"*. Critical Guides to Spanish Texts. Londres: Grant & Cutler, 1978.
- Havard, Robert. *The Crucified Mind: Rafael Alberti and the Surrealist Ethos in Spain*. Londres: Tamesis, 2001.
- Johansen, T. K. *Aristotle on the Sense-Organs*. Cambridge: Cambridge UP, 1997.
- Monegal, Antonio. "La 'poesía nueva' de 1929: entre el álgebra de las metáforas y la revolución surrealista". *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 16.1-2 (1991): 55-72.
- Monegal, Antonio. "Introducción". Federico García Lorca. *Viaje a la luna*. Ed. Antonio Monegal. Valencia: Pre-textos, 1994.
- Monegal, Antonio. "Shall the circle be unbroken?: verbal and visual poetry in Lorca, Buñuel and Dalí". *Bucknell Review* 45.1 (2001): 148-58.
- Martínez Herranz, Amparo. "Del *Découpage* a la mariposa". Luis Buñuel y Salvador Dalí. "Un perro andaluz" ochenta años después. Coords. Yolanda Hernández Pin y Pilar Sánchez. Madrid: SECC/La Fábrica Editorial, 2009. 95-111.
- Morris, C. Brian. "Érase una vez *Un perro andaluz*". Luis Buñuel y Salvador Dalí. "Un perro andaluz" ochenta años después. Coords. Yolanda Hernández Pin y Pilar Sánchez. Madrid: SECC/La Fábrica Editorial, 2009. 85-94.
- Sánchez Vidal, Agustín. *Buñuel, Lorca, Dalí: el enigma sin fin*. Barcelona: Editorial Planeta, 1988.
- Sánchez Vidal, Agustín. "Transferencias". Luis Buñuel y Salvador Dalí. "Un perro andaluz" ochenta años después. Coords. Yolanda Hernández Pin y Pilar Sánchez. Madrid: SECC/La Fábrica Editorial, 2009. 71-94.
- Shklovsky, Victor. *Theory of Prose*. Trad. Benjamin Sher. Illinois: Dalkey Archive Press, 1990.
- Sobejano-Morán, Antonio. "Modalidades discursivas en la ficción posmoderna española". *Nueva Revista de Filología Hispánica* 43.1 (1995): 37-58.
- Southworth, Eric. "Religion". *A Companion to Federico García Lorca*. Ed. Federico Bonaddio. Woodbridge: Tamesis, 2007. 129-48.