

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE FILOLOGÍA



TESIS DOCTORAL

**Imágenes literarias de la ciudad en tránsito: Breton, Lorca y
Modiano**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Francisco Jesús Ramallo Guzmán

Directora

Eugenia Popeanga Chelaru

Madrid

© Francisco Jesús Ramallo Guzmán, 2021

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE Filología



TESIS DOCTORAL

Imágenes literarias de la ciudad en tránsito: Breton, Lorca
y Modiano

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Francisco Jesús Ramallo Guzmán

DIRECTOR

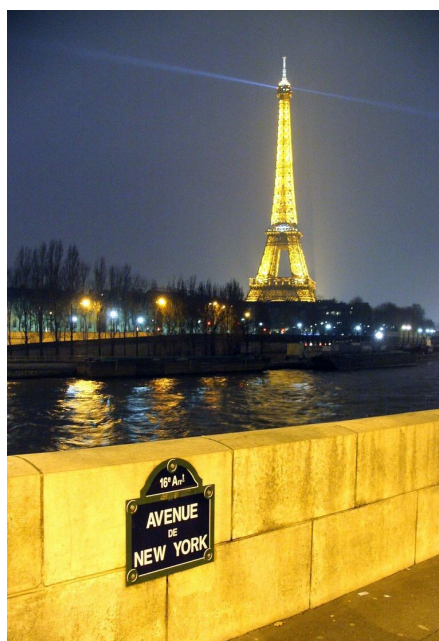
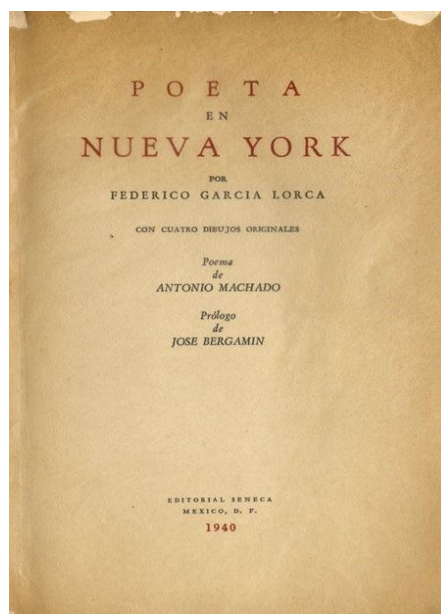
Eugenia Popeanga Chelaru



UNIVERSIDAD
COMPLUTENSE
MADRID

Facultad de Filología

IMAGENES LITERARIAS DE LA CIUDAD EN TRÁNSITO: BRETON, LORCA Y MODIANO



Autor: Francisco Jesús Ramallo Guzmán.

Dirección: Eugenia Popeanga Chelaru

A mis padres, Juan y Antonia, y a mi
hermana Isabel.

Agradecimientos:

A Eugenia Popeanga, por compartir conmigo el conocimiento y las herramientas para que el viaje nunca cese.

A Laura García-Lorca por su estímulo, confianza y generosidad.

*El paseante perfecto, el observador
apasionado, halla un goce inmenso en lo
numeroso, en lo ondulante, en el movimiento,
en lo fugitivo y en lo infinito.*

Charles Baudelaire

*He visto a Duchamp hacer una cosa
extraordinaria, lanzar una moneda al aire
diciendo: "Cruz, me marcho esta noche a
América; cara, me quedo en París"*

André Breton

ÍNDICE

1. RESUMEN	10
2. SUMMARY.....	15
3. INTRODUCCIÓN: CIUDAD EN TRÁNSITO, CIUDAD EXTRAÑA.....	19
- La ciudad.....	19
- De la ciudad surrealista a <i>Pasear, detenerse</i> de Careri	21
- El concepto “ciudad en tránsito”. Entre el campo y la “ciudad líquida” ..	23
- Algunas prácticas artísticas desde lo literario	28
- Hacia una ciudad extraña	31
 4. CIUDAD EN TRÁNSITO 1.	
PARÍS, CIUDAD SURREALISTA: BRETON AVEC LES AMIS.....	34
- París, introducción a la ciudad surrealista en tránsito: Schelle, Baudelaire, Benjamin, Breton, Aragon, etc	36
- <i>Nadja</i> : un itinerario	43
- Transitar los espacios intermedios de París (I): ciudad, <i>flâneur</i> , pasaje, calle y monumento.....	51
- Transitar los espacios intermedios de París (II). <i>Los pasos perdidos</i> y <i>Los vasos comunicantes</i> : encuentros sorprendentes, medios de transporte, tiendas, cafés, hoteles, superposiciones y lo “urbano-acuático”	59
- Un arte del tránsito para Breton: pintar, fotografiar y caminar	68
 5. CIUDAD EN TRÁNSITO 2.	
NUEVA YORK: POETA EN NUEVA YORK/NUEVA YORK EN EL POETA. LORCA HACIA LA CIUDAD DESEO	75
-De Madrid a Nueva York.....	76
-Nueva York <i>now and then</i>	83
-Lorca en tránsito hacia la ciudad deseo	89
-Poeta en Nueva York, Nueva York en el poeta: la necesidad de la experiencia urbana en la ciudad deseo	102

-Viaje a la luna: un itinerario	111
- <i>Poeta en Nueva York</i> : el libro	120
-Entidades del tránsito en el Nueva York de Lorca: calle, rascacielos, metro, parque de atracciones, clubs nocturnos, etc.....	125
-Un arte del tránsito para Lorca. Después de <i>Poeta en Nueva York</i> ..	146
 6. CIUDAD EN TRÁNSITO 3.	
PARÍS II: CIUDAD SURREAL, HERIDA Y POSMODERNA. MODIANO EN BRETONVILLE. BRETON EN MODIANOLAND	168
-Una imagen surreal de la ciudad posmoderna:.....	170
a) Vuelta a París ¿qué ha pasado? <i>Modianoland</i>	171
b) Modiano en <i>Bretonville</i> . Breton en <i>Modianoland</i>	181
- Espacios de tránsito en <i>Modianoland</i> : ciudad, calle, pasaje, casa, hotel, metro, estación y café	194
-Un arte del tránsito para Modiano: paseos, fotografías, prácticas de archivo, etc.....	218
 7. CONCLUSIONES.....	228
 8. ANEXO 1: Itinerarios para un “archivo Modiano”	234
 9. ANEXO 2: Imágenes	269
 10. BIBLIOGRAFÍA.....	281

1. RESUMEN

*La realidad es como esa imagen
nuestra que surge en todos los espejos,
simulacro que por nosotros existe, que
con nosotros viene, gesticula y se va.*

Jorge Luis Borges

Este trabajo tiene como punto de partida el interés por los intercambios o acompañamientos, que se puede establecer entre la literatura y el ámbito artístico, al abordar el fenómeno urbano. Partimos de la existencia de dos miradas miméticas de la realidad, dos formas de representarla que dan lugar a imágenes (literarias y artísticas), entre las que podemos establecer conexiones. Son numerosos los estudios que en torno a la relación entre literatura y pintura se han llevado a cabo desde aquel “ut pictura poesis”. Sin entrar en el asunto de las posibles analogías que se han establecido entre las mismas, ni en el análisis literario, vamos a concentrarnos en los espacios presentes en tres escritores de la ciudad, para detectar cómo funcionan en el texto, y ver de qué manera actúa su transitoriedad en la obra. Después bucearemos en las correspondencias entre las formas de representación de estos espacios intersticiales en la literatura, para ver cómo sustentan la obra artística.

El objetivo de este trabajo es mostrar ciudades asociadas a contextos literarios diferentes, cuya existencia podemos constatar en un mapa, pero que comparten la cualidad de encontrarse a medio camino entre dos entidades, o estados diferenciados. El hecho de que sean contenedores de espacios intersticiales les imprime un carácter particular, que podemos abordar como una atmósfera literaria compartida. Se trata de entidades urbanas que además de solaparse, mantienen sus especificidades. Vamos a visitar dos epicentros fundamentales de la cultura occidental: París, Nueva York, y otro París que, compartiendo características con el segundo, se superpone sobre el primero y lo amplía.

Para nuestro itinerario por los textos que abordan particulares fenómenos urbanos, vamos a partir de una urbe real, para pasar luego a analizarla como una ciudad que no lo es. Esta se encuentra entre la vigilia y el sueño, la realidad y el deseo, o la ensoñación de la transformación urbana contemporánea, y al mismo tiempo nos sirve para conocer cómo es la ciudad que nuestros tres autores han experimentado. Para acercarnos a la misma es fundamental atravesar los espacios de tránsito, que laten en sus textos.

La primera ciudad es un París “fronterizo”, que comienza con un paseo de la mano de Karl Gottlob Schelle, un autor que, además de provocar un cambio en el concepto de la experiencia del paseo, ha sido el primero en suscitar un interés exploratorio por la temática. El itinerario continúa con Baudelaire, para ser finalmente guiados por André Breton a través de obras como *Nadja* (1928) o *Los vasos comunicantes* (1932), y otros

autores de su ámbito estético. El desplazamiento se realizará a través de lo que llamaremos espacios intermedios, intersticiales, fronterizos o de tránsito (las tiendas, los hoteles, los cafés, o los medios de transporte), donde serán analizados fenómenos como la simultaneidad de varias ciudades en una sola, junto a la figura del *flâneur*. La sección termina con una intención de mostrar tendencias, formas artísticas o prácticas, como posible proyección de imágenes literarias, que también atraviesan la ciudad en tránsito del contexto bretoniano.

Para que haya una ciudad deseo tiene que haber una ciudad sueño. La segunda urbe es el Nueva York de Federico García Lorca. Para llegar a ella tenemos que partir de su pueblo natal. Después hay que pasar a la ciudad sueño o a la posibilidad de un Surrealismo en su obra, que se encarna en imágenes, metáforas, o en la narración de experiencias. En la ciudad deseo jugarán también un papel muy significativo los espacios de tránsito. Nos apoyamos en los escritos pertenecientes a su ciclo americano, en el que detectamos itinerarios que circulan por los textos, así como los espacios de tránsito necesarios para la construcción de una urbe deseo. Nos detendremos en *Viaje a la luna*, el proyecto de película de Lorca, que abordamos como parte de un itinerario, que pasa por la ciudad sueño hacia la ciudad deseo, y que funciona también como contenedor de imágenes de entidades que conforman una urbe “en tránsito”. Mostraremos también los antecedentes de los que Lorca parte (o es “expulsado”) para abrazar la experiencia de la ciudad deseo. Nos impregnaremos de la atmósfera de esta, y atravesamos entidades fronterizas como el rascacielos, el metro, el parque de atracciones o los clubs nocturnos. Para abordar el universo plástico lorquiano desde la ciudad sueño que fue deseo, vamos a concretar (e imaginar) una estela que comenzaría en los propios dibujos de Lorca, y que se desarrollaría hasta nuestros días a través de lo pictórico, la fotografía, el paseo, lo performativo, o las exposiciones que lo invocan. Se trata de imágenes que Lorca, en cierto modo, predijo en su obra.

La tercera sección de la tesis se plantea como una continuación de la primera. Para acercarnos a París como protagonista de la obra de Modiano, tenemos que tener en cuenta que esta arrastra cualidades del otro París, y que en la misma late tímidamente uno posterior, que ha experimentado una transformación de tintes posmodernos, más allá de la Ocupación. Aplicaremos el termino surreal al París de Modiano, que será la urbe por la que se filtra aquella primera ciudad. Trasladaremos los conceptos y textos analizados en el primero, para ver de qué manera podemos establecer correspondencias

con los espacios de tránsito de un París más cercano, o actual. Veremos que la obra de Modiano también es un trabajo de tránsito, pues se sitúa en varios formatos literarios al mismo tiempo, sin encajar perfectamente en ninguno de ellos. El propio París también es una entidad fronteriza, que sirve de contenedor de otras (el metro, el pasaje, el café o el hotel). Estas son fundamentales para que la ciudad brumosa de la novela modianesca exista. En esta parte también se recogerán prácticas artísticas, que podemos ver como coincidentes con la forma en la que Modiano trata los espacios de tránsito en su novela (que miran al mismo tiempo a las tratadas en los otros apartados), a través del paseo, la fotografía, las prácticas de archivo, o la figura de Michel Houellebecq, otro ejemplo de escritor que es artista visual, y que nos llevará de nuevo al territorio del arte desde lo literario.

2. SUMMARY

This work has, as its starting point, the special interest in exchanges or accompaniments, which can be established between literature and the artistic field when it comes to addressing the urban phenomenon. We start from the existence of two mimetic views of reality that give rise to a series of images —literary and artistic— between which we can establish connections. Numerous studies that have been carried out regarding the relationship between literature and painting, as expressed by the phrase “ut pictura poesis”. Without going into the possible analogies that have been established between them, nor delving into the literary analysis, we are going to concentrate on the spaces present in three writers of the city, to detect how the spaces work in the text, and observe the way their transience acts in the work. Then we will delve into the relationships between the forms of representation of these interstitial spaces in literature, to see how they simultaneously support artistic works.

The objective of this work is to show cities associated with different literary contexts, whose existence we can see on a map, but share the quality of being halfway between two entities, or different states. The fact that they are containers of interstitial spaces gives them a special character, which we can approach as a “shared” literary atmosphere. These are urban entities that, in addition to overlapping, maintain their specificities. We are going to visit two fundamental epicenters of western culture: Paris, New York, and another Paris that, sharing characteristics with the second, overlaps and expands on the first.

For our itinerary through the texts that address particular urban phenomena, we start from a real city, and then proceed to analyze it as a city that it is not. This is between wakefulness and dream, reality and desire, or the reverie of contemporary urban transformation, and at the same time, it serves to know the type of city that our three authors have experienced. To get closer to it, it is essential to go through its transit spaces, which resonate in its texts.

The first city is a "border" Paris, which begins with a walk by Karl Gottlob Schelle, an author who, in addition to causing a change in the concept of the ride experience, was the first to arouse an interest in the theme.

The itinerary continues with Baudelaire and his connection to Surrealism, to be finally guided by André Breton through works such as *Nadja* (1928) or *The Communicating Vessels* (1932), and other authors of the Surrealist movement. The displacement will be carried out through what we will call intermediate, interstitial,

border or transit spaces (stores, hotels, cafes, or means of transport), where phenomena such as the simultaneity of several cities in one will be analyzed, or the figure of the flâneur. The section ends with the intention of showing trends, artistic forms or practices, such as possible projections of literary images, and which also cross the city in transit from the Bretonn context.

For there to be a desire city, there must be a dream city. The second city is the New York of Federico García Lorca. To get there we have to leave his hometown. Then we will go to the dream city or to the possibility of Surrealism in Lorca, which is embodied in images, metaphors, or the narration of experiences. Transit spaces will also play a very significant role in the city. We will rely on the works belonging to his American cycle, in which we will detect itineraries that cross the texts, and the transit spaces necessary for the construction of a city of desire. We will stop at *Journey to the Moon*, Lorca's film project, which we will tackle as part of an itinerary, which passes through the dream city towards the desire city, and which also functions as a container for images of entities that make up a city "in transit". We will meet the background with which Lorca starts (or is "expelled") to embrace the experience of the desire city. We will immerse ourselves in the atmosphere of this, and we will go through border entities such as the skyscraper, the subway, the amusement park and the nightclub. To approach the plastic lorquian universe from the dream city that was desire, we are going to specify (and imagine) a trail that would begin in Lorca's own drawings, and that would develop to this day through the pictorial, photography, walks, the performative, or the exhibitions that invoke it, and that Lorca, in a way, predicted through his own literary and artistic practice.

The third section of the thesis is presented as a continuation of the first. To approach Paris as the protagonist of Modiano's work, we must bear in mind that it carries qualities from the other Paris, and that a later one will timidly pulsate, which has undergone a transformation of postmodern overtones, beyond the Occupation. We are going to apply the term surreal to Modiano's Paris, the city through which that first city is filtered. We will transfer the concepts and texts analyzed in the first, to see how we can establish connections with the transit spaces of a closer or current Paris. We will see that Modiano's work is also a transit work, since it is located in several literary formats at the same time, without fitting perfectly into any of them. Paris itself is also a border entity, serving as a container for others (the subway, the passage, the café, the hotel, or the

café). These are essential for the misty city of the Modiano novel to exist. In this part, artistic practices are also collected, which we can see as coinciding with the way in which Modiano treats the spaces of transit in his novel (which at the same time look at those treated in the other sections), through the walk, photography, archival practices, or the figure of Michel Houellebecq, who as a writer and artist will take us back to the domain of art from a literary point of view.

3. INTRODUCCIÓN: CIUDAD EN TRÁNSITO, CIUDAD EXTRAÑA

La ciudad

*Caín ha construido una ciudad para sustituir al
Edén divino por el suyo propio.*

J. Ellul

Marc Augé dice que la ciudad es un espacio antropológico del que emanan significados constantes. Según Roland Barthes, también es un discurso a través del cual habla a sus habitantes (BARTHES, 1997: 260-261). Jean La Marche afirma que “la ciudad es una construcción fabricada de varias fantasías de alivio y redención que hemos sido capaces de construir” (LA MARCHE, 2005: 280). Para tratar la metrópolis, esa entidad cambiante (reconfigurada a partir del siglo XIX), vamos a comenzar acudiendo a algunos momentos que hay detrás de la construcción de la imagen urbana de nuestros días.

Entre la infinidad de ciudades imaginarias que podemos recoger aquí, hubo una que fue llamada celestial en la Biblia. Caín el pecador, tuvo un hijo llamado Henoc, que construyó una ciudad del mismo nombre. Del libro sagrado deducimos que mientras Dios crea los campos, el hombre construye ciudades (MANTEROLA, 2004: 13). Muchas de las urbes imaginarias, que siguen a los “textos de Dios”, influyeron no solo en la forma en que fueron representadas en la literatura y en el arte, sino en el propio diseño urbano.

La ciudad es un espacio en el que se establecen un sinnúmero de relaciones, que dan respuesta a la necesidad del hombre por vivir en sociedad. La urbe es también un entorno familiar que puede devenir extraño. Su diseño podría llevar implícito la recuperación del Edén perdido. En el Renacimiento se pensó que la ciudad de la Antigüedad sería la solución a los problemas políticos. Llegó después una ciudad-escenario, un espacio para el espectáculo, en el que podemos ser espectadores y actores a un mismo tiempo, que devendría en simulacro.

El excedente en la producción agrícola, la división del trabajo y el comercio van asociados a la temprana vida de la urbe. A finales del siglo XVIII asistimos a un urbanización masiva y al florecimiento de las nuevas grandes ciudades, con un papel

protagonista de Londres en la llamada era industrial, en la que la ciudad es un lugar hiperpoblado, hipercontaminado, y en el que proliferan las fábricas al mismo tiempo que lo hacen los suburbios. Desde el siglo XIX la ciudad de *Baudelaire* se ha ido acompañando de una serie de elementos ilusorios, que han provocado una ciudad escenario contaminada por los *mass media* (AMENDOLA, 2000: 174).

Asistimos a la decadencia de la urbe como resultado del fenómeno de la desindustrialización, que transforma metrópolis como Michigan o Detroit en ciudades fantasmas, y en un símbolo del fracaso urbano. Al mismo tiempo proliferan las megaciudades, como consecuencia de la economía globalizada, que se materializa en familiares *skylines* y desigualdad social, entre otros, incidiendo así en una imagen urbana hostil, distópica u onírica. Giandomenico Amendola apunta que en nuestra época: “Con los pies estamos todavía en la escena física de la ciudad habitual, y con la cabeza, en la ciudad mediática de la hiperrealidad y del imaginario” (AMENDOLA, 2000: 17).

En nuestros días, el fenómeno de la globalización ha desplazado las especificidades de cada ciudad, ha cambiado la densidad de población y la economía urbana. Los avances en ciencia y tecnología han influido en su diseño y en la manera en la que nos movemos por ellas. Hace 100 años solo un 10% de la población vivía en ciudades. Actualmente lo hace un 50%. Se prevee que en menos de 50 años se eleve al 75%. En los noventa del siglo XX la población urbana mundial pasó de 200 a 2.000 millones, en 2002 alcanzó los 3.000, y se prevee que en 2.030 llegará a 5.000. Actualmente la población de veinte ciudades supera los diez millones de habitantes.

El crecimiento de la urbanización y la globalización llevó a la socióloga Saskia Sassen a acuñar el término “ciudad global” (no confundir con “aldea global”), frente al de “megaciudad” (ciudades con más de diez millones de habitantes), para referirse a una entidad con una influencia mundial, no solo económica, sino también política y cultural.

Cada vez hay más atracción por esta urbe extraña, por un espacio en el que “correr un riesgo”, como ya señalaba Kart G. Schelle en *El arte de pasear*: “El hombre de ciudad está fácilmente expuesto al peligro de perder el sentido de esta, y debe evitar ese peligro paseando por el campo de vez en cuando. Además, las contingencias urbanas acaban por estrechar la mente, que jamás se sustrae a ellas” (SCHELLE, 2013: 47).

En las últimas décadas ciertas tipologías de ciudades han recuperado protagonismo dentro de diferentes ámbitos. Esto se debe no solo al crecimiento de la ciudad, sino a la propia atracción que la ambigüedad urbana ejerce como objeto de

reflexión. La ciudad líquida, el territorio periurbano, el urbanismo difuso, etc. han destapado espacios ocultos sobre los que previamente no habíamos reparado, han provocado que los experimentemos desde otras inquietudes, que los rastreemos en la “literatura de la ciudad” y que, por supuesto, escribamos sobre ellos.

De la ciudad surrealista a *Pasear, detenerse* de Careri

Allí donde faltan paseos en los que poder distraerse de la forma más sencilla, mirando a la gente que camina por ellos, falta el requisito imprescindible de una ciudad que se precie.

Karl G. Schelle

La ciudad le debe mucho a la imaginación, la que provoca para luego nutrirse de ella. Según Marc Augé, esto sería lo que “la hace renacer a cada instante” (AUGÉ, 1998: 111). En el análisis que hace el autor al abordarla como una entidad entre lo imaginario y la ficción, se pregunta: “¿Podemos todavía, en rigor de verdad, imaginar la ciudad en la que vivimos y hacer de ella el soporte de nuestros sueños y de nuestras expectativas?” (AUGÉ, 1998: 112).

En un trabajo anterior (*El espacio como categoría surrealista en la producción artística contemporánea*) dedicamos un capítulo a la ciudad surreal. En el mismo deducíamos que la urbe puede ser vista como un catálogo sobre la materialización de ilusiones de diferentes arquitectos. Nos referíamos a la ciudad como un conjunto de arquitecturas, con una determinada extensión y con una determinada densidad de población. El diseño de sus edificios, las tipologías, o sus funciones, decíamos, pueden proyectar a veces la imagen de una entidad que tiene que ver más con lo futurista, lo fantástico o lo surreal.

En el trabajo citado recogíamos las dos versiones sobre la idea de futuro, que entendíamos también como fantasía, y que David Moriente proponía en su libro *Poéticas*

arquitectónicas en el arte contemporáneo. El autor se refería en el mismo a una visión “entusiasta científico-positivista” de las novelas de Julio Verne y a la expresión “paranoico-desconfiada” de Wells (MORIENTE, 2010: 22).

Podemos afirmar que la ciudad actual tiene un componente fantástico, y que es posible abordar la misma como una entidad que provoca una impresión “surrealista”, como la que tuvo Breton cuando visitó Praga en 1935, o la que experimentó Le Corbusier con la bruma de Manhattan al amanecer, que la convertía en una ciudad casi mística (PINDER, 2005: 180).

La ciudad estimula la imaginación no solo del constructor sino del que la visita, pues “prolonga la lógica y el equilibrio de las formas por medio de sensaciones, percepciones o fantasías que ensanchan su ánimo” (WUNENBURGER, 2004: 43). Peter Inch afirma: “ninguna imagen de la ciudad es completamente satisfactoria. El asunto se complica con la mezcla de ficciones que hay en torno a la misma, imágenes-reflejo basadas en convenciones y aspiraciones, todas fermentando en el subconsciente” (INCH, 1978: 120). La ciudad fantástica, onírica, surreal, surrealista, etc. también tiene su particular historia paralela a la oficial, así como su representación en la literatura y en el arte. Esto es algo que trataremos en un apartado posterior.

Los surrealistas supieron sacar partido a las cualidades de la metrópolis. Como en otras entidades analizadas, en la ciudad también podemos detectar la categoría freudiana de lo *unheimlich*. Se trata de una cualidad que originariamente era detectada en el interior burgués, pero que tiene su propia versión en la ciudad de nuestros autores. En la urbe que nos interesa encontramos que “atracción y repulsión marcan esta nueva centralidad de la ciudad que es al mismo tiempo práctica y simbólica, concreta y onírica” (AMENDOLA, 2000: 46). Lo inquietantemente familiar en la ciudad ha sido detectado también por los arquitectos. Coop Himmelblau, por ejemplo, nos habla de una preferencia por los espacios solitarios (VIDLER, 1992, 75). Esto será algo que también protagonizará algunos de los renglones de este trabajo.

Desde aquellas prácticas surrealistas encontramos bastantes propuestas afines (que recogeremos en un apartado posterior), como el del grupo de investigación Stalker. Este ha sabido registrar algunas de las entidades espaciales de tránsito, estudiarlas y experimentarlas, ofreciéndonos una ciudad que, como dice Careri: “se desarrolla mediante una dinámica que resulta difícil de programar debido a la gran cantidad de variables en juego” (CARERI, 2016: 19).

La ciudad que Careri trata en su libro *Pasear, detenerse* ejemplifica perfectamente la entidad urbana a la que nos dirigimos. Nos sirve de imagen para comenzar a abordar otras urbes, que funcionan como contenedores de espacios de tránsito. Nos referimos, siguiendo al autor, a un sistema de grandes vacíos urbanos que “está formado por el conjunto de parques históricos, por las numerosas áreas sometidas a sujeciones arqueológicas o ambientales, por las grandes áreas industriales y ferroviarias en desuso y por las grandes infraestructuras” (CARERI, 2016: 21).

Careri acude a Patrick Geddes, quién aplicando las teorías de Darwin a la ciudad, habla de un evolucionismo itinerante con el que propone a los investigadores de lo urbano, introducirse en “los pliegues de la ciudad”, “el estudio de las ciudades tal como son o, más bien, tal como las vemos crecer” (CARERI, 2016: 106). Careri añade que:

El urbanismo nace andando, de modo laberíntico y participativo, es un método deambulatorio que nos permite leer y transformar las ciudades. Su producto no es una visión abstracta y cenital de mapas estáticos, coloreados según las distintas zonas funcionales, sino más bien una narración fenomenológica y evolutiva realizada desde un punto de vista horizontal que se pone en movimiento andando entre los pliegues de la ciudad: el survey walk. (CARERI, 2016: 106)

Careri, quien propuso un tránsito por la ciudad itinerante que llamó “Artes Cívicas” con un interés en producir no solo “objetos, instalaciones y pinturas, sino también caminatas, significados y relaciones”, manifiesta que “explorar la ciudad a pie y penetrar en sus significados es un arte como lo son la fotografía, el cine o la poesía, que a menudo nos explican más eficazmente que los urbanistas los fenómenos más difíciles de leer de la ciudad actual” (CARERI, 2016: 105).

El concepto “ciudad en tránsito”. Entre el campo y la “ciudad líquida”

In anticipation, there had simply been a vacuum between the airport and my hotel. Nothing had existed in my mind between the last line on the itinerary (the beautifully rhythmic “Arrival BA 2155 at 15:35”) and the hotel room.

Alain de Botton

Apollinaire afirmaba que “cuando el hombre quiso imitar el andar inventó la rueda que no se parece a una pierna: sin saberlo, hizo así surrealismo” (VELÁZQUEZ, 1997: 14). Los humanos a pie, o en sus medios de transporte, son los motores del movimiento de la urbe protagonista de este trabajo.

La ciudad es un espacio complejo, dinámico, se mueve, cambia, se desplaza. Nada está quieto, la urbe está en movimiento mientras las personas transitan por ella. Careri dice que:

La Nueva Babilonia vive en los desvanes de la ciudad contemporánea como un enorme sistema desértico preparado para ser habitado por la transurbancia nómada. La ciudad nómada vive en ósmosis con la ciudad sedentaria, se nutre de sus desechos ofreciendo a cambio su propia presencia en tanto que nueva naturaleza. (CARERI, 2013: 157)

Al mismo tiempo surgen espacios ambiguos, que se mueven entre dos categorías, público-privados, exteriores-interiores, urbanos-periurbanos, no lugares, etc. La ciudad nos conduce por esos espacios intermedios, nos invita a cruzar esos lugares de paso que contribuyen a que sea una entidad hecha como de líquido amniótico. La urbe también comunica el consciente y el inconsciente, es una proyección del yo, un espacio psicoanalizable, que permite infinitos mapas.

Recorremos físicamente sus espacios fronterizos, pero también podemos circular por ellos mediante la lectura. La ciudad en tránsito proporciona una suerte de “subgénero” que podríamos llamar “literatura del tránsito”, cuyos personajes parecen poner en práctica la teoría o ensayística en torno a temáticas como el paseo, y que encontramos en algunas obras citadas en este trabajo, como en *El arte de pasear* de Karl G. Schelle.¹

El concepto “ciudad en tránsito” también se encuentra a medio camino entre la

¹ Otros textos de interés para este trabajo a propósito de la práctica del paseo son: *Wanderlust* de Rebecca Sonit, *A History of Walking* en la antología *The Art of Walking* editada por Edwin Valentine, *The Vintage book of Walking* de Duncan Minshull, o *On Foot: A History of Walking* de Joseph Amato.

imagen más estándar de la ciudad, que aportábamos al comienzo de esta tesis, y la definición de urbe surreal del apartado anterior. Nos referíamos en este último a una ciudad con un pie puesto en la realidad, pero con otro en un lugar que podemos calificar de irreal. La “ciudad en tránsito” también sería una versión de lo que ocurre en ese espacio intermedio.

Esta entidad también es una urbe con líneas imaginarias. Si las seguimos nos llevan a zonas que también pertenecen a dos lugares simultáneas, que pueden ser intersticiales. A propósito de estas imágenes, en el *Libro de los pasajes* de Walter Benjamin encontramos siguientes palabras:

Sólo en apariencia es uniforme la ciudad. Incluso su nombre suena de distinta forma en sus distintos sectores. En ningún sitio, a no ser en los sueños, se experimenta todavía del modo más primigenio el fenómeno del límite como en las ciudades. Conocerlas supone saber de esas líneas que a lo largo del tendido ferroviario, de las casas, dentro de los parques o siguiendo la orilla del río, corren como líneas divisorias; supone conocer tanto esos límites como también los enclaves de los distintos sectores. Como umbral discurre el límite por las calles; una nueva sección comienza como un paso en falso, como si nos encontráramos en un escalón más bajo que antes nos pasó desapercibido. (BENJAMIN, 2005: 115)

A este discurso contribuye en nuestros días Mar Augé, quien manifiesta que estamos ante una ciudad en la que:

Los espacios de paso, de tránsito, son aquellos en los que se exhiben con mayor insistencia los signos del presente. Éstos se despliegan con la fuerza de la evidencia: los paneles publicitarios, en el nombre de las firmas más conocidas inscrito con letras de fuego en la oscuridad de las autopistas que comunican con el aeropuerto (pensemos en el norte de la circulación parisina) [...] los espacios de lo vacío se encuentran estrechamente entremezclados con los de los demasiado lleno. Una ciudad en la que “en Francia, se repliegan sobre su <<centro histórico>> (la iglesia del siglo XVI, el monumento a los caídos, la plaza del mercado), siguiendo el mismo movimiento que las lleva a proyectar hacia el exterior sus zonas de actividad” (AUGÉ, 2003: 104-105)

Como veremos posteriormente, en la “ciudad en tránsito” también existe una asociación entre caminar, escribir y la práctica artística, cuyo punto de partida podríamos situarlo en la obra citada de Karl G. Schelle, que abrirá la primera sección de este trabajo. El autor señala: “Ciertas cosas parecen darse por sí mismas o incluso estar en contradicción con la noción de arte. Entre éstas parece encontrarse a primera vista el hecho de salir a pasear, pero como digo, esto es tan solo a primera vista” (SCHELLE, 2013: 25). En esta práctica Schelle diferencia dos tipologías de paseante:

Tanto el fanfarrón estúpido, al que se ve en todos los paseos públicos pero al que jamás se divisa en el campo o en la naturaleza, como la cabeza sombría que siempre busca la oscuridad de los bosques o el campo con la esperanza de que nadie se pone a tiro, sacan del paseo un beneficio muy limitado. El primero difícilmente conocerá en sus paseos otro interés que el de la propia vanidad, igual que este último acabará perdiendo por completo la libertad de espíritu que se requiere para sentir un placer desinteresado entre los hombres. (SCHELLE, 2013: 47)

Siguiendo con la introducción sobre la ciudad que vamos a atravesar, y continuando con el texto *El arte de pasear* (donde Schelle cita la obra de Schulz sobre París y los parisinos), vemos que el autor trata algunos de estos “pre-espacios del tránsito”. Lo que más nos interesa de ellos, a priori, son las situaciones que se desarrollan entre dos entidades opuestas al mismo tiempo:

He estado en las partes más elegantes, y, por consiguiente, más tranquilas de los viejos bulevares. A ambos lados de las avenidas hay palacios, cuyos habitantes estaban parte en el campo, parte aún en los tocadores [...] pasaban tranquilas familias burguesas que hacía ya una hora que habían almorzado, en dirección a los Campos Elíseos, mientras que otras descendían en la dirección contraria hacia las partes más concurridas de los bulevares [...] El barullo era mayor en la avenida de la derecha que en la de la izquierda, porque aquí en parte habían quitado muchos árboles [...] la calle Montmartre, donde la parte izquierda ofrecía más árboles y más sombra (SCHELLE, 2013: 135).

En la obra citada contamos con varios ejemplos de espacios opuestos que establecen como una suerte de pasillo imaginario que permiten ir de uno a otro, convirtiendo lo campestre y lo urbano en un espacio de tránsito que en determinadas zonas se confunde. A propósito de los ciudadanos que disfrutaban del jardín de las Tullerías (un entorno natural), nuestro autor cita otra vez a Schulz cuando manifiesta lo siguiente: “estos grupos campestres contrastan gratamente con el lujo de la gran ciudad que se ve o se deja ver por los caminos de arena de las avenidas principales” (SCHELLE, 137). Continúa con la plaza de Luis XV desde la que “se llega en seguida al bosquecito más encantador, que los fascinados parisinos, para los que un césped fresco es algo novedoso, bautizaron como Campos Elíseos” (SCHELLE, 2013: 138). En el Palacio de Luxemburgo ocurre que “tras atravesar todo el patio se entra en un magnífico vestíbulo que conduce al mismo jardín”. Aquí nos encontraríamos rodeados de naturaleza y “a ambos lados la vista se pierde en oscuras avenidas, que no tienen nada que envidiar a las avenidas de las Tullerías” (SCHELLE, 2013: 139).² Se trata de relaciones entre ciudadano y espacio urbano, muy útiles para la experiencia surrealista, como lo fueron el *flâneur*, el bulevar o el pasaje, y que trataremos en el siguiente apartado.

Si saltamos de nuevo a la época actual para continuar con el tránsito, en las dos posibilidades de las que nos habla Marc Augé, permanecer en casa o recorrer el mundo en todas direcciones (AUGÉ, 2003: 64) (que ha posibilitado el hecho de que el planeta se haya vuelto pequeño), si optamos por la segunda, la mayoría de las veces el punto de

² En un mismo sentido, Augé recoge en *El tiempo en ruinas* la experiencia de las fronteras. Se refiere a la que hay entre la ciudad y el campo. También a la noción de ciudad *intra muros* que ordenaba esa continuación de un mundo en otro diferente, y a los conceptos espaciales de los espacios físicos y mentales capital y provincia, que actualmente se han convertido en algo mucho más complejo y difícil de definir, toda vez que la ampliación progresiva del tejido urbano conlleva una fragmentación del paisaje (AUGÉ, 88). Estos espacios ahora pueden ser atravesados a una velocidad mucho mayor que en el momento en el que Schelle escribe el citado libro. Augé añade también una nota dramática: “hoy aplicamos a la naturaleza el trato que infligimos a las ciudades: <<preservamos>> ciertos sectores, en beneficio del espectáculo; pretendemos sustituir la naturaleza mediante otra (por ejemplo, repoblando los bosques)” (AUGÉ, 109).

destino será una ciudad. Esta nos espera para que experimentemos los lugares de paso que contiene.

La “ciudad en tránsito” también tendría otra versión más actual, la ciudad líquida, algo que no podemos asir porque se filtra como el agua entre las manos. Se trata de la célebre metáfora usada por Zygmunt Bauman, quien en su obra *La modernidad líquida* manifiesta, siguiendo la estela del deconstructivismo (tras Nietzsche), que nos encontramos en una posmodernidad que se caracteriza por lo efímero, y por el cambio constante. Sería una ciudad en la que ya no vivimos, solo vamos a trabajar, a comprar, a pasar nuestros momentos de ocio. Esta sería intercambiable por el centro comercial, que incluiría las anteriores posibilidades. Al mismo tiempo no para de cambiar, padeciendo fenómenos como la gentrificación o la turistificación, y demás consecuencias de un capitalismo globalizado.

Por último, como hemos apuntado, hay algo fundamental para nosotros que protagonizará las páginas de este trabajo. La “ciudad en tránsito” es la portadora de los espacios fronterizos (esas entidades que ya asomaban en pensadores como Schelle). Cada vez son más los autores que se preocupan por esa interesante batería de zonas de la ciudad, que funcionan como lugares intersticiales, intermedios, público-privados, fronterizos o neutros, y que ponen el foco sobre sus particularidades espaciales. Estas entidades están pensadas para pasar por ellas el tiempo justo, ser atravesadas o habitadas temporalmente. Aunque son ambiguos, estos subespacios aparecen muy bien definidos en la literatura, no se prestan a equívoco. Como la ciudad, también son legibles, interpretables. Contaminan con su presencia las áreas próximas, expandiéndose un poco más allá del recinto. A veces son brumosos, como si los hubiéramos soñado. Parecen irreales. “Cobran vida a través de nuevas escrituras” (POPEANGA, 2010: 281).

Algunas prácticas artísticas desde lo literario

*Cada ciudad sueña el siglo sucesivo con
el lenguaje del precedente.*

Walter Benjamin

Las diferentes formas de recorrer la ciudad desde el arte, lo que realmente hacen es narrarla.

Hemos hablado de un tipo de ciudad que es una entidad que contiene otras dos. Una parte real que se solapa o intercambia por otra que no lo es. Lo ambiguo es un concepto muy presente en las teorías urbanas contemporáneas. Algunos autores se han manifestado sobre la ciudad acudiendo a conceptos que nos sitúan en ese camino hacia una entidad extraña.

Recordemos a La Marche y su consideración de la urbe como una “construcción de fantasías de alivio y redención” (LA MARCHE, 2005: 280), o a Maderuelo que habla de una entidad en la que la emoción y el recuerdo interactúan “como si de una novela se tratara” (MADERUELO, 2008: 164). Amendola afirma que estamos en el territorio de lo real físicamente pero con la cabeza inmersa en la hiperrealidad (AMENDOLA, 2000: 98). En la relación que Peter Inch hace de ciudades fantásticas y surrealistas manifiesta: “ninguna imagen de la ciudad es completamente satisfactoria. El asunto se complica con la mezcla de ficciones que hay en torno a la misma, imágenes-reflejo basadas en convenciones y aspiraciones, todas fermentando en el subconsciente” (INCH, 1978: 120). Las obras literarias citadas en este trabajo ponen de manifiesto “cómo el inconsciente de los poetas se hallaba en contacto directo con el de las ciudades” (CARMONA, 2002: 10). La ciudad es un estímulo para la imaginación del viajero, pero también del escritor. Leer a pie la urbe, nos hace ser conscientes de lo mucho que esta ha aportado a la literatura contemporánea. Los nombres de las ciudades han llegado incluso a ser intercambiables por el de novelistas, poetas, cineastas o artistas. Al ser la entidad preferida para ser habitada (o visitada), no es de extrañar que en la actualidad sea una de las imágenes más recurrentes para muchos autores.

El crecimiento urbano, así como la atracción que la ciudad ejerce como objeto de reflexión, ha provocado que en las últimas décadas tenga un especial protagonismo en diferentes ámbitos, como el artístico. Por las características que aquí trataremos, no es de extrañar que la ciudad se haya convertido en un material perfecto para la creación, recuperando su protagonismo literario y convirtiéndose en una de las fuentes iconográfica fundamentales para la producción contemporánea. En muchas ocasiones esto ha ido unido a la necesidad de narrar la vida de un espacio urbano a explorar, que es desconocido, real/irreal, extraño, construido con una morfología que en ocasiones podemos calificar de surreal.

En el apartado dedicado a la ciudad hablábamos de un deseo en la civilización occidental, de recuperar una entidad urbana cuya existencia no podemos certificar: el Edén perdido. La ciudad “extraña” más temprana podemos encontrarla en la Edad Media, donde era vista como un lugar opuesto a la ciudad celestial. Esta fue magistralmente representada por uno de los artistas referentes del Surrealismo, el Bosco. La ciudad clásica que recupera el Renacimiento es imaginaria, así como la urbe del XVII y el XVIII, una ciudad-teatro que funcionaba (y que sobrevive en la ciudad contemporánea) como una escenografía. Después tuvieron lugar otras como la paranoia arquitectónica romántica o la arquitectura de Boullée. Podemos continuar esta “historia paralela” de la ciudad surreal, citando un sinfín de espacios urbanos extraños.

Las vanguardias jugaron un papel muy importante en la construcción de la ciudad como símbolo de lo moderno y, a un mismo tiempo, de una entidad que trasciende lo real. Esto también fue plasmado sobre el lienzo partiendo de textos, al mismo tiempo que se generaba teoría artística. Los impresionistas recogieron el potencial estético de las calles. Su velocidad fue captada por los futuristas. Fueron impregnadas de existencialismo por Kirchner, y se volvieron metafísicas con De Chirico, figura fundamental para el Surrealismo.

En el siglo XX, también encontramos que Dadá le dió un cariz estético a la tradición del *flâneur*. Los miembros de este movimiento citaron en un punto de la ciudad a aquéllos que quisieran participar en la experimentación estética de lugares que, por su falta de interés a priori, escapaban de los circuitos turísticos oficiales. Para la cita, que tuvo lugar en la iglesia Saint-Julien-le-Pauvre en abril del 1921, repartieron octavillas con el siguiente texto:

Los dadaístas, de paso por París, queriendo subsanar la incompetencia de las guías y de los presuntos ciceroni, han decidido emprender una serie de visitas a ciertos lugares elegidos en especial a aquellos que realmente no poseen ninguna razón de existir. Se insiste equivocadamente en lo pintoresco, en el interés histórico y en el valor sentimental. La partida no está todavía perdida, pero es necesario actuar con urgencia. Participar en esta primera visita significa rendir cuentas del progreso humano, de las posibles destrucciones y de la necesidad de proseguir con nuestras acciones, que vosotros deberíais intentar apoyar por todos los medios. (CARERI, 2013: 60)

La decadencia de las experiencias Dadá abre paso a la deambulación surrealista de escritores (después de artistas) por una urbe extraña, en la que se podían mantener conversaciones mientras se paseaba. Este será el punto de partida de las propuestas artísticas apoyadas en las imágenes literarias de los espacios de tránsito bretonianos, que serán abordadas en la última parte de la primera sección.

Hacia una ciudad extraña

El siglo XIX, como sabemos, es un importante punto de partida en la relación entre el escritor y el artista con la ciudad. Se trata de una época de gran importancia para este trabajo, si tenemos en cuenta que en los textos y experiencias urbanas de Breton, Lorca y Modiano hallamos un factor *baudelaireano*. A través de sus itinerarios, llevaban a cabo un proceso de selección de lo que más les interesaba de la ciudad, para construir su particular versión de una metrópolis que podemos calificar de onírica, surreal, deseada, posmoderna, etc.

Tales itinerarios han sido trazados a través de la novela surrealista de Breton (o algunos de sus compañeros como Aragon), el libro *Poeta en Nueva York* de Federico García Lorca (así como las obras asociadas a este, su correspondencia, las conferencias y los dibujos que el poeta realizó durante este viaje), y la producción narrativa de Patrick Modiano. Tales obras son fundamentales para identificar la ciudad en tránsito y participar de ella, detectando sus itinerarios, sus lugares de paso, así como una intersección entre lo literario y lo visual.

La intención de este trabajo es mostrar tres ciudades cuya existencia podemos constatar en un mapa, asociadas a tres contextos literarios (y artísticos) diferentes, pero que comparten la cualidad de encontrarse a medio camino entre dos entidades o estados diferenciados. El hecho de que sean contenedores de espacios intersticiales les imprime un carácter especial, que podemos abordar como una atmósfera literaria “compartida”. Se trata de tres entidades urbanas que además se solapan, mientras mantienen sus especificidades: París, Nueva York, y otro París, que comparte características con el segundo, y que se superpone sobre el primero. (Nueva York tomó el relevo a París y se convirtió en la protagonista de diferentes obras literarias, artísticas y cinematográficas, que han ido construyendo una imagen de una metrópolis en constante transformación, ideal para el tránsito). El viaje por las dos ciudades que encontramos en esta investigación,

ha sido además experimentado por el autor de este trabajo. Para ello se ha utilizado como guía la producción literaria de los escritores que posibilitan este texto.

Sin entrar en el análisis literario de la obra de los escritores aquí tratados, la intención de este trabajo es diseñar metáforas urbanas que nos permitan analizar diferentes variantes de comportamiento literario y artístico en la ciudad, partiendo de premisas como el pensamiento de que lo surreal sigue vigente³.

A partir de cada metáfora urbana, vamos a bucear en la teoría sobre la ciudad, que implicando a las urbes aquí abordadas, alcanzan a la metrópolis de nuestros días. Algunos de los fenómenos contemporáneos analizados por teóricos que han estudiado las ciudades aquí tratadas, están vinculados a los espacios intersticiales de las mismas.

Otra intención de este estudio es ver de qué manera se han filtrado los conceptos aquí tratados en el ámbito artístico, e imaginar un pequeño catálogo de obras (o itinerario) con origen en algunas de las primeras imágenes de los espacios de tránsito, que encontramos presentes en el París de Breton (continuadas en el de Modiano), así como en el Nueva York de Lorca.

Otro objetivo de este trabajo es diseñar una estructura que posibilite una investigación continua en torno a las metáforas urbanas, con la que establecer puentes entre la literatura de vanguardia, la contemporánea y las teorías urbanas de nuestros días.

Para este trabajo, necesariamente misceláneo, hemos acudido a métodos eclécticos, a través de un “viaje” interdisciplinario (literatura, arte, cine, urbanismo, antropología, filosofía, etc.). Tras una labor de recopilación bibliográfica y de imágenes sobre ciudades brumosas, oníricas, surreales, etc., en las que late un tránsito, se ha procedido a reducir las mismas a dos, debido a su trascendencia literario-artística. Estas dos ciudades reales son París y Nueva York (el primero dividido en dos mitades temporales marcadas por sus respectivos autores: Breton y Modiano).

Siguiendo un orden cronológico, se ha procedido a la lectura de las obras escritas por tres escritores, en los que la ciudad y sus espacios de tránsito encajan con el objeto de estudio de este trabajo. Se trata de la obra del fundador de un movimiento

³ Recordemos que el *Manifiesto surrealista* nos hablaba de una sed nunca extinguida en el corazón del hombre, fin de todas las filosofías (NADEAU, 2001: 11).

de vanguardia con manifestaciones tanto artísticas como literarias, del trabajo de un poeta que también es artista, y del de un escritor que, además de ser espejo de algunos elementos presente en los otros dos, presenta también una correspondencia con prácticas artísticas contemporáneas.

Nos dirigimos pues hacia tres metáforas urbanas, que suponen tres maneras diferentes de representar la ciudad: la ciudad surrealista, la ciudad deseo y la ciudad posmoderna-surreal, que nos servirán para detectar una urbe que llamaremos “ciudad en tránsito”, y que abordaremos como lugar de espacios fronterizos.

El trabajo se acompaña de un anexo final para la construcción de un archivo, a partir de los espacios de tránsito de los textos de Modiano, que ya ha comenzado a dar sus primeros pasos.

CIUDAD EN TRÁNSITO 1.

PARÍS, CIUDAD SURREALISTA: BRETON *ET LES AMIS*

*Todo el mar en el pasaje de la
Ópera.*

Louis Aragon

París, introducción a la ciudad surrealista en tránsito: Schelle, Baudelaire, Benjamin, Breton, Aragon, etc.

*En la hormigueante ciudad,
ciudad llena de sueños.*

Charles Baudelaire

Mirando hacia atrás desde el siglo XXI, en el que padecemos una civilización alienante, y en la que nuestra relación con el espacio nos aparta de las posibilidades del paseo, proponemos retomar algunas manifestaciones que Karl G. Schelle dejó en sus escritos.

Para tratar un París “fronterizo”, y antes de adentrarnos en el tiempo de los surrealistas, vamos a volver al autor citado por diversos motivos. El filósofo alemán, uno de los generadores de la inquietud que ha provocado esta investigación sobre el tránsito urbano, llevó una tipología previa de paseante (que se evadía mientras transitaba un paisaje), a otro territorio en el que irrumpía lo urbano. En lugar de viajar con los pensamientos que le provocaban el paseo, el nuevo caminante estaba muy atento a lo que ocurría en el espacio por el que transitaba. Sin habitar en una gran ciudad, Schelle consiguió convertir su caminante en un interesante precedente del *flâneur baudelairiano*

Para dirigirnos a los espacios de la “ciudad en tránsito” surrealista, vamos a utilizar algunos fragmentos que el autor alemán recogió en su obra *El arte de pasear*, en los que ya aparecen algunos territorios fronterizos de París. Estos espacios actúan como una entidad a medio camino entre lo urbano y lo natural. Schelle afirma que en cualquier localidad, los paseos más adecuados se encuentran justo en las puertas de la ciudad, desde donde se extienden a su alrededor. También dice que paseos más alejados, que no transcurrieran en torno a la urbe, tendrían como consecuencia que habría que buscar muy lejos el placer de un sendero frecuentado. Esto los haría incómodos y difícilmente habría gente en ellos. Por el contrario, se parta desde el punto que se parta, en una ciudad bien situada, bien construida y bien delimitada, siempre se encuentra uno al instante en los paseos públicos y en la más animada compañía (SCHELLE, 2013: 59).

En el texto citado, Schelle nos dice que la naturaleza dialoga con lo urbano de la siguiente manera. En los paseos públicos de una ciudad, los espacios verdes y los lugares preparados a tal efecto resultan un medio y un vehículo para la vida social. Las avenidas para pasear, construidas ante las puertas de una ciudad dan una doble impresión de naturaleza y civilización, y se funden de manera peculiar (SCHELLE, 2013: 61 y 134). Manifestaciones como estas nos ofrecen solapamientos, o espacios compartidos, que latirán en los territorios en los que nos adentraremos a partir de esta sección.

París es una de esas urbes que parecen tener un origen literario. Sus alienados ciudadanos, debido a los cambios políticos, sociales y económicos del siglo XIX, parecen

salir de las páginas de las novelas para viajar a la capital francesa, en lugar de realizar el periplo inverso.

Charles Baudelaire fue uno de los escritores de la poesía de París, esa ciudad cuyo paisaje solo puede ser urbano. Bastantes años después Alain de Botton, estableciendo paralelismos entre diferentes experiencias del viaje, recoge en su libro *The art of travel* la atracción de Baudelaire por los lugares de tránsito: puertos, muelles, estaciones de tren, hoteles, donde el poeta se siente más en casa que en su propio hogar. (DE BOTTON, 2002: 35). T. S. Elliot manifestó que Baudelaire es el primer artista del siglo XIX en dar expresión a la belleza de los espacios del viaje moderno. En un ensayo sobre el poeta recogió las siguientes palabras: “*The poésie des départs, the poésie des salles d’attente*”, a lo que De Botton añade “*the poésie des stations-service and the poésie des aéroports*” (DE BOTTON, 2002: 35).

Walter Benjamin llevó alguno de esos espacios de tránsito a un territorio intelectual a través de su *Libro de los pasajes*, donde encontramos, entre otras, una entidad espacial (que abordaremos más tarde) formada a partir de una calle controlada y cubierta, igual que un interior burgués. Baudelaire también ocupa un lugar (privilegiado) en su obra. El Surrealismo está conectado al poeta a través de varios “corredores”. Por ejemplo, mediante la relación que establece entre la belleza y el mal, algo que luego será tratado desde la ciencia por Freud y Lacan, y que desarrollará Bataille.

La ciudad y sus espacios de tránsito conformaron una dinámica entidad en el contexto del Surrealismo, que funcionaba como un texto que tenía que ser descifrado. En ella los miembros del grupo surrealista encontraban todos los ingredientes necesarios para su práctica literaria y artística. Pero no les valía cualquier cosa. Se alejaban de una urbe geométrica y racional que borraba un pasado histórico, para introducirse en los márgenes. Bataille, por ejemplo, tenía preferencia por los mataderos. Para él eran como los antiguos templos, espacios de ofrenda y sacrificio (RAMÍREZ, 1983: 71). La tendencia surrealista hacia los márgenes urbanos también se manifestaba en proyectos del grupo, como el plano para desplazarse por una ciudad inexistente basada en Babilonia, que exhibieron en la Exposición internacional de Surrealismo de 1938, o el *Mapa surrealista del mundo* publicado en el número de *Varietes* titulado *Le Surrealisme en 1929*, donde criticaban una convención impuesta.

El Surrealismo, como sabemos, se oponía al anarquismo dadá ⁴ (DE MICHELI, 1998: 173) basándose en la libre asociación del psicoanálisis, el inconsciente y el deseo reprimido. Aunque le interesaba el amor, también le preocupaba la muerte. Estos conceptos junto con el azar o el deseo fueron algunos de sus temas de interés, creando un continuo entre realidad y sueño. Como afirma Giménez Frontín:

El Surrealismo abrió a golpes y con toda osadía unas profundas grietas en la masa compacta de la Realidad, resquebrajándola, e iniciando en aquellos vacíos un buceo experimental y analítico que hoy han rematado otras gentes que no siempre recuerdan la deuda contraída. (GIMÉNEZ, 1978, 8)

Dentro del Surrealismo encontramos tres tipos de ciudad: la vivida, la imaginada y la deseada. Para los surrealistas la ciudad imaginada era la ciudad experimentada, es decir la ciudad real, cuyos edificios, calles y plazas hicieron de la ciudad experimentada la ciudad deseada. Podemos deducir que, para ellos, la metrópolis real tenía que ver más con la imaginación que con la realidad, al mismo tiempo que era un objetivo a perseguir.

⁴ En el año 1917 Apollinaire ya usaba el término surrealismo para referirse al ballet Parade así como para subtitular su obra *Los pechos de Tiresias*. Los surrealistas reivindicaron a Baudelaire, Lautréamont o la novela gótica. Estamos ante un movimiento literario para el que el arte es una consecuencia de la poesía. (Previamente al prólogo que Breton hizo a la exposición de Max Ernst en 1921, donde equipara poesía y collage, el Surrealismo era una propuesta literaria). Breton da la siguiente definición en el *Primer Manifiesto Surrealista* (1924):

Automatismo psíquico, por medio del cual se intenta expresar, verbalmente o por escrito, o de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento. Dictado mental sin control de la razón, más allá de cualquier consideración estética o ética...

(Continúa:)

ENCICLOPEDIA. Filosofía. El surrealismo se funda en la creencia en la realidad superior de ciertas formas de asociación anteriormente desatendidas, en la omnipotencia del sueño, en el juego sin finalidad determinada del pensamiento. Aspira a la destrucción definitiva de todos los mecanismos psíquicos y pretende ocupar su lugar en la solución de los problemas fundamentales de la vida. Profesan el surrealismo absoluto Aragon, Baron, Boiffard, Breton, Carive, Crevel, Delteil, Desnos, Éluard, Gérard, Limbour, Malkine, Morise, Naville, Noll, Péret, Picon, Soupault, Vitrac. (KLINGSÖHR-LEROY, 2004: 6)

Los surrealistas se dieron cuenta de que mientras soñamos se reproducen espacios en nuestra mente. Muchos de ellos son urbanos. Se perciben como oníricos pero a la vez nos resultan reales. Freud, a través de la categoría de lo *unheimlich*, nos señalaba la extrañeza de tales espacios, especialmente cuando son más parecidos a nuestro entorno cotidiano.

Los proyectos surrealistas se presentaron en muchas ocasiones como proyectos espaciales, donde conceptos de arquitectura o urbanismo se combinaban con una terminología onírica. Disfrutaban de las ambigüedades de los espacios de la urbe, (que ya recogían otros autores como Schelle). El consciente y el inconsciente eran situados en un mismo territorio, y en muchas ocasiones se intercambiaba por la ciudad de París. Ramón Gómez de la Serna afirmaba que “en lo que tiene de ensoñado el Surrealismo”⁵,

⁵ Recordemos que en el diccionario de la Real Academia de la Lengua, se define ‘superrealismo’ como un “movimiento literario y artístico, cuyo primer manifiesto fue realizado por André Breton en 1924, que intenta sobrepasar lo real impulsando con automatismo psíquico lo imaginario y lo irracional”. El término ‘surrealista’ (‘superrealista’) aparece como lo “perteneciente o relativo al superrealismo”, o a la “persona que es partidaria de este movimiento o que lo practica”.

En *El diccionario surrealista* encontramos un grupo de definiciones de diferentes escritores y artistas. En lo que al término surrealismo se refiere nos dice:

Todo conduce a pensar que hay un cierto punto del espíritu donde la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, el pasado y el futuro, lo comunicable y lo incommunicable, lo alto y lo bajo dejan de percibirse como contradicciones. En vano buscaríamos en la actividad surrealista otro móvil que la esperanza de la determinación en este punto [André Breton].

El vicio denominado surrealismo es el empleo desordenado y pasional del estupefaciente imagen [Louis Aragon].

El surrealismo, que es un instrumento tanto de conquista como de defensa, trabaja para sacar a la luz la conciencia profunda del hombre, para reducir las diferencias que existen entre los hombres [Paul Éluard].

El surrealismo recompensa con una pequeña y bonita lluvia de carbones encendidos el bazar de la Realidad, que se ha ganado a pulso los mismos derechos de ser incendiada que la caridad, su gemela en la hipocresía [René Crevel].

El surrealismo, en sentido amplio, representa la tentativa más reciente de romper con las cosas que son y sustituirlas por otras, en plena actividad, en plena génesis, cuyos

seguro que entra mucho la emoción triste de la capital francesa (GÓMEZ DE LASERNA, 1968: 237).

París se convirtió en la capital del Surrealismo, pero fue Giorgio de Chirico (también el Simbolismo o artistas como Eugène Atget) quien nos ofrece la primera imagen de la ciudad surrealista (RAMÍREZ, 1983: 357). El pintor italiano encuentra su inspiración en las pinturas romanas descubiertas en el s. XV, donde aparecen casas y palacios como si fueran arquitecturas soñadas. A partir de estas diseña plazas, calles y arcadas que impactaran en los surrealistas, especialmente con obras en las que apenas aparece la figura humana. Los escasos personajes se relacionan de una manera extraña con la ciudad, sumergidos en una atmósfera onírica. Las arquitecturas, las zonas de paso y los objetos se acompañan de una sombra, sin tiempo, con un significado metafísico.

Este tratamiento de la ciudad será continuado por los surrealistas, quienes acudieron al pintor italiano para dar otro tono a las ciudades que representaban en sus obras. Como veremos a continuación, Breton y sus amigos proyectaron su deseo en los lugares intersticiales, unas piezas urbanas fundamentales para leer París como paradigma de la surrealidad. Breton nos guía por la capital francesa, en obras como *Nadja* (1928) o en *Los vasos comunicantes* (1932), y Louis Aragon lo hace mediante en *El campesino de París* (1926), a través de esos particulares espacios que podemos nombrar de diferentes formas (intermedios, intersticiales, fronterizos o de tránsito). En el contexto del Surrealismo estos son fundamentales para encontrar lo “maravilloso cotidiano”.

contornos móviles se registran en filigrana en el fondo del ser [...] Jamás en Francia una escuela de poetas había confundido así, y muy conscientemente, el problema de la poesía con el problema crucial del ser [Marcel Raymond] (BRETON, ÉLUARD, 2003: 96-97)

Nadja: un Itinerario

*Me parece que ya va siendo hora
de que nos vayamos de estos
parajes.*

André Breton

Mostramos en este epígrafe un ejemplo de cómo hemos trabajado la ciudad a partir de los textos. La mejor manera de detectar los espacios de tránsito es localizar itinerarios durante la lectura, e identificar su función. Entre los libros analizados dentro del contexto surrealista, nos vamos a detener en la obra más conocida de André Breton. Vamos a recoger fragmentos de su novela *Nadja*, para mostrar una posibilidad de tránsito. Se trata de un itinerario practicable por el París surrealista, a través de espacios intermedios como la calle, los lugares de ocio, los medios de transporte, las estaciones o los hoteles.

La obra (o “experimento”) *Nadja* fue escrita por Breton en 1928. Su lectura nos ofrece diferentes imágenes urbanas. A través de ellas, el autor nos guía por un recorrido similar a los que descubriremos en las otras dos secciones de este trabajo.

Nadja es un texto en el que el autor inserta cuarenta y ocho ilustraciones, consiguiendo así hacer una obra que trasciende lo literario (como veremos en la intención de *Poeta en Nueva York* de Lorca), al mismo tiempo que narra una relación con una misteriosa parisina. El libro fue además otro de los vehículos a través de los cuales Breton expuso algunos principios surrealistas. El efecto que produjo esta obra a Claude Elsen, nos sirve para sumergirnos en París desde otro ángulo:

Nadja nos había encantado, en el sentido fuerte del término; quiero decir que nos había enseñado a considerar el mundo llamado “real” con otra mirada –Nadja, con sus frases que se convertían en fórmulas mágicas, llaves que abrían puertas de una realidad distinta (que otros digan lo que tenía el estilo de Breton no sólo de admirable, sino también de embrujador a la manera de ciertos encantamientos).
(VELÁZQUEZ, 1997: 26)

Las imágenes de espacios de la ciudad que Breton inserta, y que por momentos nos recuerda a una singular guía de París, son los siguientes: hotel de Grandes Hommes, la estatua de Étienne Dolet, la carbonería, la Puerta Saint-Denis, el mercado de pulgas, la librería de L’Humanité, el bar À la Nouvelle France, la plaza Dauphine, las Tullerías, la joyería de las arcadas del Palacio Real, el Hotel Esfinge en el bulevar Magenta, el palacio de Saint-Germain, y el Teatro Moderno. (Muchos de ellos reaparecen ochenta años después en las páginas de Patrick Modiano, que ocuparan nuestra tercera sección).

Al comenzar el texto bretoniano, nos encontramos con dos citas, que nos sirven como introducción a la experiencia urbana que Breton tendrá con Nadja: un paseo que Hugo hace con Juliet-Drouet por enésima vez, y la comparación de la luz entre los cuadros de Courbert y la plaza Vendôme, en el momento en el que se decreta la destrucción de la columna de este lugar durante las jornadas de la Comuna (BRETON, 1997, 97-98).

Un poco más adelante, Breton nos recuerda que en esta experimentación literaria vamos a asistir a una suerte de paseo que comienza así: “Como punto de partida tomaré el hotel Grands Hommes, en la plaza del Panteón” (BRETON, 1997, 107). Desde aquí, el autor nos lleva a la plaza Maubert de la que dice: “la estatua de Étienne Dolet...siempre me ha atraído y producido un malestar insoportable al mismo tiempo” (BRETON, 1997, 109). Posteriormente le acompañamos al Conservatorio Renée Maubel, al estreno de *Color de Época* de Apollinaire (BRETON, 1997, 112). Un poco más adelante aparece una calle parisina con una carbonería donde puede leerse LEÑA-CARBÓN. Se trata de una imagen que le persigue hasta su habitación, desde la cual, “un soniquete de tiovivo, que llegaba desde la glorieta Médicis” le causa la impresión de encontrarse de nuevo en el comercio citado (BRETON, 1997, 114).

A continuación, Breton nos indica que “seguimos en la plaza del Panteón, tarde, ya de noche” (BRETON, 1997, 114) y unas páginas más adelante nos cuenta:

Mientras tanto, cualquiera puede estar seguro de encontrarme en París, de que no pueden pasar más de tres días sin verme ir y venir, hacia el atardecer, por el bulevar Bonne-Nouvelle, entre la imprenta de Le Matin y el bulevar de Estrasburgo. Ignoro por qué, en efecto, me conducen mis pasos allí, y voy casi siempre sin una razón precisa, sin nada que me decida a hacerlo más que esa oscura seguridad de que lo que tenga que pasar (¿) ocurrirá allí. Durante ese rápido recorrido, no reconozco lo que, incluso sin saberlo, podría suponerme un centro de atención, ni en el espacio ni en el tiempo. No: ni siquiera la muy hermosa y muy inútil Puerta de Saint-Denis. (BRETON, 1997, 120)

Tras estas orientaciones urbanas de Breton, nos dirigimos a la antigua sala del Folies-Dramatiques y de ahí, al Teatro Moderno, situado al fondo de la galería de la Ópera (destruido cuando Breton escribe esas palabras). A continuación, se encuentra con la mujer desnuda en las galerías de al lado del Electric-Palace (un cine del bulevar de

Italiens). Después nos ofrece otra de sus impresiones de otro lugar concreto de la ciudad: “Pero para mí, hundirme de verdad en los bajos fondos del espíritu, allí donde ya no se trata de que la noche descienda o se desvanezca (¿así que ya es de día?) es regresar a la calle Fontaine, al Teatro de las Dos Máscaras” (BRETON, 1997, 127-128).

A continuación, se produce el encuentro con Anne Padiou, un día que ella se “paseaba sola bajo un aguacero” y que “mientras dábamos unos pasos, se ofreció a recitarme uno de sus poemas preferidos...Era tan inesperado, tan fuera de lo normal. Aún más, habiendo ido con un amigo muy recientemente, al mercado de las pulgas de Saint-Ouen” (BRETON, 1997, 137). Dicho lugar aparece en una foto que Breton ha añadido al libro. Poco después nos cuenta que, hace unos días, Louis Aragon le llama la atención sobre un rótulo de un hotel de Pourville con las palabras CASA ROJA, y sobre las posibilidades de un segundo significado.

Tiempo después, vagando sin rumbo, nos continúa ofreciendo direcciones por las que seguir sus pasos: La calle Lafayette, la librería de L’Humanité y de ahí a la Ópera. Tras cruzar una plaza cuyo nombre no recuerda o ignora, observa una muchacha que también pasea, “tan frágil, que apenas se posa al andar”, y que se dirige a una peluquería del bulevar Magenta. Poco después hacen un alto en un café cercano a la estación del Norte (BRETON, 1997: 148-149). A continuación, recuerda un encuentro fortuito con la protagonista, a la que le gusta ir en metro por las tardes.

Algunas páginas después, el autor vuelve en taxi a casa y Nadja le acompaña durante el camino. Tras despedirse, Breton se pregunta: “¿Y yo, ahora? ¿Dónde ir? Pero si es tan sencillo bajar lentamente hacia la calle Lafayette, el Faubourg Poissonnière, comenzar por volver al mismo lugar que estábamos” (BRETON, 1997, 157-158).

Las citas con la protagonista del libro se suceden, mientras se desarrolla la siguiente “ruta”:

Para no tener que deambular demasiado, salgo hacia las cuatro con intención de ir andando hasta “La Nouvelle France”, donde debo encontrarme con Nadja a las cinco y media. El tiempo justo de dar un rodeo por los bulevares hasta la Ópera, donde debo hacer un breve recado. Al contrario de lo que acostumbro, tomo la acera de la derecha de la calle Chaussée-d’Antin. Una de las primeras transeúntes con las que vengo a cruzarme es Nadja, con su aspecto del primer día. Avanza como si no quisiera verme. Como el primer día, volvemos sobre mis pasos. Parece

bastante incapaz de explicar su presencia en esta calle en la que, para no tener que dar mayores explicaciones, me dice estar buscando caramelos holandeses [...] al encontrarla me he dado cuenta de que llevaba en la mano el ejemplar de Los pasos perdidos. (BRETON, 1997, 158)

A continuación, Nadja quiere regresar a casa, y Breton decide acompañarla. Esta “da al conductor la dirección del Teatro de las Artes (actual Teatro Hébertot) que, según me dice, se encuentra a pocos pasos de la casa donde vive. Por el camino me mira de hito en hito, detenidamente en silencio” (BRETON, 1997, 160).

Breton no cesa de regalarnos direcciones por las que seguir el itinerario: “Esta plaza Dauphine es uno de los lugares más profundamente apartados que yo conozca, uno de los peores descampados de París [...] Además, viví durante algún tiempo en un hotel que linda con esta plaza” (BRETON, 1997, 163-164).

Mientras tanto Nadja está segura de que “bajo nuestros pies discurre un subterráneo que viene desde el Palacio de Justicia” (BRETON, 1997, 97-98). Más tarde el autor manifiesta lo siguiente:

Me parece que ya va siendo hora de que nos vayamos de estos parajes. A lo largo de los muelles la noto muy temblorosa. Es ella la que ha insistido en volver hacia la Conciergerie [...] Una vez atravesado el puente, nos dirigimos hacia el Louvre [...] Para recuperar su atención le recito un poema de Baudelaire [...] Hacia la medianoche nos encontramos en las Tullerías, donde quiere que nos sentemos un rato [...] Al salir del jardín, nuestros pasos nos conducen hacia la calle Saint-Honoré, a un bar que todavía sigue iluminado. Me hace observar que hemos venido de la plaza Dauphine al “Dauphin” (BRETON, 1997, 166-171).

Tras este paseo la ruta se reactiva cuando Breton “a la entrada de la calle Saint-Georges” cree haber visto a Nadja y nos relata: “Corro, al azar, en una de las tres direcciones que ha podido tomar” (BRETON, 1997: 172). La encuentra y entran en un café. En una cita posterior, en La Regence, Breton olvida acudir y será el diez de octubre cuando cenar en el muelle Malaquais, en el restaurante Delaborde.

Tras una referencia de la protagonista a la estación de metro Le Peletier, Breton continúa el relato de sus paseos por París de la siguiente manera: “Torcemos por la calle de Seine, pues Nadja se resiste a continuar en línea recta” (BRETON, 1997: 181). Nadja

complementa la ruta relatando una aventura urbana: “creyéndose sola, se paseaba por una galería del Palacio Real”, para posteriormente enseñar una tarjeta a Breton en la que aparece la dirección calle Varenne, núm 20, 3º derecha (BRETON, 1997: 182).

El trayecto parece no cesar nunca: “Deambulamos por las calles uno al lado del otro, pero muy distanciados [...] Pasamos ante el Hotel Esfinge, en el bulevar Magenta” (BRETON, 1997: 184), que aparece ilustrado en la página siguiente. Después de las cuatro, la pareja se encuentra en un café del bulevar de Batignolles, y posteriormente cenaran en un lugar en los alrededores del Palacio Real. Desde ahí se dirigirán a la Estación de Saint-Lazare.

A partir de este punto Nadja se convierte en un ente que queda en la lejanía de los momentos vividos en los espacios de tránsito urbano de París, mientras Breton continúa el relato revisitando el itinerario:

Comencé por volver a visitar algunos de los lugares por los que conduce este relato; en efecto, quería proporcionar, al igual que de algunas personas y de algunos objetos, una imagen fotográfica suya tomada bajo el mismo ángulo especial bajo el que yo los había considerado” (BRETON, 1997: 231) [...] En tanto que el bulevar Bonne-Nouvelle, con las fachadas de sus cines repintadas, se ha quedado desde entonces petrificado para mí como si la puerta de Saint-Denis acabara de cerrarse, he sido testigo del renacimiento y luego de la muerte, otra vez, del Teatro de las Dos-Máscaras, que ya tan solo era el Teatro de la Máscara y que, en la calle Fontaine, se encontraba ya apenas a medio camino de mi casa. (BRETON, 1997: 234)

Terminamos el paseo por el París de *Nadja* con una nueva invocación a Baudelaire. Breton hace referencia al poema “El cisne” de *Las flores del mal* que, además de estar relacionado con las jornadas revolucionarias de 1848, podemos asociarlo a las particularidades de la ciudad en tránsito, espina dorsal de este trabajo:

No seré yo quien medite sobre lo que ocurre con “la forma de la ciudad”, incluso de la auténtica ciudad separada y abstraída de la que vivo por la fuerza de un elemento que sería a mi pensamiento lo que se entiende que el aire es a la vida. Sin la menor nostalgia, veo cómo actualmente se va convirtiendo en otra e incluso

me huye. Se escurre, arde, zozobra, en el estremecimiento de las hierbas salvajes de sus barricadas, en el sueño de las cortinas de sus habitaciones. (BRETON, 1997: 235)

A continuación, abordaremos las entidades de tránsito que han convertido la urbe que Breton que paseaba con Nadja, en esa peculiar entidad. Por algunas de ellas acabamos de pasar, pues son los eslabones del itinerario a seguir por la ciudad surrealista.

Transitar los espacios intermedios de París (I): ciudad, *flâneur*, pasaje, calle y monumento

Lanzaos a los caminos.

André Breton

Además del *flâneur*, otro de los fenómenos que hace del propio París un espacio de tránsito es su simultaneidad o solapamiento con otras ciudades. Se trata de un particular ente urbano surrealista que protagoniza una narración donde late la ciudad que fue, y desde la que se vislumbra la que será.

Vimos en la introducción que las ciudades han sufrido constantemente fenómenos urbanísticos que, si bien rompen con la ciudad antigua, “respetan” pequeñas partes de la misma. Se trata de una práctica que nos permite ver la ciudad como un palimpsesto.

En la ciudad también conviven diferentes tiempos. Baudelaire nos recordaba en sus *Cuadros parisinos*, que en la coexistencia de los campanarios y de las chimeneas de las fábricas, se encuentra la coexistencia del mañana y del ayer para formar el mundo de hoy.

En el París surrealista ya convivían diferentes ciudades. Los miembros del movimiento consideraban el mercado de Les Halles una urbe dentro de otra, y una convivencia de lo real y lo soñado. En la citada obra de Aragon vemos también dos realidades urbanas superpuestas, o que se confunden:

Cuál no sería mi sorpresa cuando atraído por una especie de ruido mecánico y monótono que parecía provenir del escaparate del vendedor de bastones, vi que estaba bañado en una luz verdosa, en cierto modo submarina, cuya fuente permanecía invisible. (ARAGON, 1979: 30)

Breton nos ofrece la posibilidad de trazar nuestra propia ciudad dentro del París surrealista en *La llave de los campos*. Al mismo tiempo nos muestra la existencia de varias ciudades que se superponen:

Los pasos que, sin necesidad exterior alguna, nos devuelven durante años a los mismos puntos de una ciudad, dan testimonio de nuestra sensibilización creciente a algunos de sus aspectos que se presentan oscuramente bajo una luz favorable u hostil. El recorrido de una sola calle un poco larga y de transcurso bastante variado –la calle Richelieu, por ejemplo–, por poco que uno detenga su atención, ofrece, con los intervalos que podrían precisarse por el número, zonas alternantes de bienestar y malestar. Un mapa, muy significativo, sin duda podría ser el dibujado por cada uno, marcándose en blanco los lugares que frecuenta y

en negro los que evita, y quedando el resto iluminado en función de la mayor o menor atracción o repulsión, mediante una gradación de la gama de los grises.
(BRETON, 1976: 157)

En el París de los años de Breton encontramos también otras ciudades superpuestas. La primera es la propia urbe surrealista, resultado de una lectura selectiva (RAMÍREZ, 1983: 342-344) de lugares como las calles desiertas, los edificios en ruinas, las casas abandonadas, etc. Se trata de espacios donde los surrealistas se encuentran con lo “maravilloso cotidiano”. Otra urbe que también se superpone sobre el París “convencional”, es la ciudad que encontramos en artistas como Eugène Atget, y que ha sido vista como un espacio en el que, como podemos comprobar en *Nadja*, se solapa con el personaje femenino. Se trata de una urbe en la que París y la mujer se confunden cuando es vista más allá de su sexualidad. Estaríamos ante un espacio resultado de separar lo espacial de lo sexual (NESBIT, 1992: 308). Podemos incorporar una ciudad más a las anteriores, una metrópolis que amenaza a la surrealidad urbana, pero que a su vez es necesaria para que esta exista. Se trata de la ciudad real, la de los marginados, como aquellos que estaban a la vista en el París de Haussmann (AMENDOLA, 2000, 309-311) y que no gustaban.

Continuando con los ingredientes del tránsito que nos permiten hablar de París como una ciudad surrealista, volvamos a dos de los fenómenos que están presentes en el Surrealismo y que Walter Benjamin analiza en su obra: el *flâneur* y los pasajes.

El *flâneur* es una figura histórica. Estamos ante un investigador protagonista de los espacios de tránsito, que nos permite acercarnos a la surrealidad de la ciudad. Se trata de un detectivesco caminante, que recoge en sus paseos por la urbe un material imprescindible para la investigación surrealista, convirtiendo la ciudad en un *objet trouvé*. La ausencia de orden en la actividad de este personaje ha sido comparada con el collage, una de las prácticas que también encontramos dentro de la experiencia surrealista (PUELLES ROMERO, 2005: 153).

Se trata de un individuo que transita ocioso por calles, plazas, mercados, pasajes, etc., y que se mezcla con la muchedumbre que es “un velo a través del cual la ciudad conocida seduce al flâneur como una fantasmagoría. En ella la ciudad es ora un paisaje, ora una habitación. Ambos, entonces, constituyen el gran almacén que pone en circulación todo, incluso al *flâneur*, como mercancía. El gran almacén es la última broma del *flâneur*” (BRESNIK, 2012: 97).

Epstein Nord distingue dos representaciones de la vía urbana a comienzos del siglo XIX, la panorámica y la que se produce desde la calle (NORD, 1995: 21). El *flâneur* pertenecería a la segunda. Dejando atrás precedentes como la dieciochesca *El espectador francés* de Pierre de Miravaux, o *Lo que se ve en las calles de París* de Victor Fournel en el XIX, vamos a detenernos en la visión que Charles Baudelaire recoge en su obra. El París reformando por Haussmann, por el que pasea el poeta, es un París prácticamente sin pasado medieval, y en el que sus calles son el nuevo lugar para la muchedumbre. Baudelaire manifiesta a propósito de aquél, cuya profesión es “fundirse con la multitud”, lo siguiente:

El paseante perfecto, el observador apasionado, halla un goce inmenso en lo numeroso, en lo ondulante, en el movimiento, en lo fugitivo y en lo infinito. Estar fuera de casa y, no obstante, sentirse en casa en todas partes [...] El observador es un príncipe que disfruta en todas partes de su anonimato. El amante de la vida hace del mundo su familia [...] Así el enamorado de la vida universal entra en la multitud como en una inmensa reserva de electricidad [...] Y se pone en movimiento [...] Contempla los paisajes de la gran ciudad [...] Disfruta de los bellos carruajes [...]. (BAUDELAIRE, 2013: 18)

El *flâneur* baudelaireano, asociado siempre a la calle, no lleva brújula ni mapa para guiarse, se sirve del azar, lo que le lleva a una nueva experiencia de la ciudad.

En el siglo XX se revitaliza la figura del *flâneur* en obras como *El paseante de las dos orillas* de Apollinaire. Los itinerarios que este nos ofrece también son numerosos: “Después del puente Mirabeau el paseo solo atrae a los poetas, las gentes el barrio y los obreros endomingados” (APOLLINAIRE, 2009: 17). Lo que está claro es que es una versión del caminante, que sigue prefiriendo pasear por la calle a los espacios cerrados.

Una vez presentado el agente que transita la ciudad, tengamos en cuenta que uno de los espacios intersticiales por excelencia de esta primera parte es el pasaje. Se trata de una calle comercial que ha sido cubierta, y que funciona como un particular y nuevo espacio que aporta otra atmósfera, pasando así a formar parte de las tipologías espaciales fronterizas que aparecen en los textos surrealistas. El pasaje también es uno de los gérmenes de los espacios de ocio y del espectáculo que veremos posteriormente.

La calle, el *flâneur*, los grandes almacenes, junto al juego, la prostitución o la moda, son los temas protagonistas del *Libro de los pasajes* de Walter Benjamin. Estos se

encuentran engarzados en el fenómeno urbanístico del siglo XIX. El autor recoge en *París, Capital del siglo XIX* las características de la ciudad francesa. Una cita que recoge de una guía ilustrada de París dice lo siguiente:

Estos pasajes, una invención del lujo industrial, son galerías cubiertas de cristal y revestidas de mármol que atraviesan edificios enteros, cuyos propietarios se han unido para tales especulaciones. A ambos lados de estas galerías, que reciben la luz desde arriba, se alinean las tiendas más elegantes, de modo que semejante pasaje es una ciudad, e incluso un mundo en pequeño. (BENJAMIN, 2005: p. 38)

Estamos ante una entidad intermedia, un espacio de tránsito que funcionan tanto “como casa como calle” (BENJAMIN, 2005: 46). Benjamin, al hablar de estos pasadizos parisinos, añade lo siguiente:

Todos los días pasamos por ellos si darnos cuenta pero, apenas nos dormimos, recurrimos a ellos con rápidos movimientos, perdiéndonos en los oscuros corredores. El laberinto de casas de las ciudades equivale durante el día a la conciencia; los pasajes (que son las galerías que conducen a su pasada existencia) desembocan de día, inadvertidamente, en las calles. Pero a la noche, bajo las oscuras masas de edificios surge, infundiendo pavor, su compacta oscuridad, y el tardío paseante se afana por dejarlos atrás, si acaso le habíamos animado a un viaje a través del estrecho callejón (BENJAMIN, 2005: 111). *Con la multitud, la ciudad tan pronto es paisaje como habitación.* (BENJAMIN, 2005: 45)

Otro de los autores que mejor supo usar el potencial de estos lugares de tránsito fue Louis Aragon. Para hablar de él volvemos a *Nadja*. En esta obra vemos que tanto Aragon como Breton sienten el impulso irresistible de: “regresar a los mismos lugares en los que se nos había aparecido esa auténtica esfinge bajo la apariencia de una encantadora joven que iba de una acera a la otra interrogando a los transeúntes” (BRETON, 1997: 160).

En *El campesino de París*, Louis Aragon se comporta como una suerte de médium que penetra en otras dimensiones, igual que haría Walter Benjamin con la historia. En el libro de Aragon vemos “estas especies de galerías cubiertas que abundan en París,

alrededor de los grandes bulevares y que se llaman, significativamente, pasajes, como si en estos corredores robados a la luz no estuviera permitido a nadie pararse más de un instante [...] Los misterios del mañana [...] nacerán así de las ruinas de los misterios actuales” (ARAGON, 1979: 18-19).

La calle es un espacio de tránsito fundamental en las tres secciones de este trabajo. Funciona como un articulador de comportamientos en la ciudad, que tiene un uso temporal, y que cambia con las horas del día. (La calle de noche es muy distinta). Es el espacio intermedio que, a su vez, comunica otros que son de llegada o de salida. En la calle tienen lugares los encuentros fortuitos con conocidos, como veremos en el siguiente apartado. También es un espacio compartido con los que no conocemos. Por la misma también transitan los medios de transporte que fascinaron a nuestros autores. Es el territorio perfecto para toparse con el “objeto encontrado”.

Aragon no sabe lo que va buscando por las calles de París, pero es mucho lo que descubre. Enlaza lo consciente con lo inconsciente, mostrando cómo un espacio banal puede ser emotivo, contradictorio. Es lo que Foster califica de imagen perfecta de la noción surrealista de lo maravilloso, bajo la forma de lo anticuado (FOSTER, 2008: 279-280). La calle tiene una prolongación en el pasaje, donde Aragon no se siente ni paseante ni detective, sino un arqueólogo que al final se topa con lo “maravilloso cotidiano”. En *El campesino de París* afirma

Es muy agradable vivir en una casa de citas por la libertad que allí reina y porque uno se siente menos espiado que en un inmueble normal [...] Este romántico inmueble cuyas puertas bostezan a veces, dejando percibir extraños mariscos, la disposición de los lugares lo hace más equívoco aún que el empleo posiblemente banal que una población flotante puede hacer de él. En los largos corredores, que uno tomaría por bastidores de un teatro, se abren los palcos, quiero decir las habitaciones, todas hacia el mismo lado del pasaje. (ARAGON, 1979: 21)

Como podemos observar en la obra citada de Aragon, el encuentro entre lo real y lo imaginado se produce en lugares urbanos concretos.

La calle, decíamos, funciona además como un conector de otros espacios, que también pueden ser intermedios o fronterizos. Walter Benjamin recoge a propósito del umbral la siguiente cita de de Théophile Gautier:

En París, entre los que van a pie y los que van en coche, no hay más diferencia que la acera”, como decía un filósofo a pie. ¡Ah, la acera!... Es el punto de partida de un país a otro, de la miseria al lujo, de la despreocupación a la preocupación. Es el lazo de unión de quien no es nada con quien lo es todo. La cuestión es poner los pies en ella. (BENJAMIN, 2005: 119)

Las calles hacen de París un referente literario y una ciudad irracional de la que emana lo maravilloso. La capital parisina tiene una atmósfera extraña en la que tienen mucho que ver las aceras. André Breton afirma:

La calle con sus inquietudes y sus miradas, era mi auténtico elemento: tomaba en ella como en ningún otro sitio, el aire de lo eventual. Cada noche dejaba abierta de par en par la puerta de la habitación que ocupaba en el hotel, con la esperanza de despertarme un día al lado de una compañera que yo no hubiese escogido. Sólo después he temido que, a su vez, la calle y esta desconocida me retuvieran. (BRETON, 1972: 10-11)

A través del paseo por esas aceras, los miembros del movimiento se plantearon embellecer la capital francesa desde lo irracional. Se reunieron para tomar decisiones imaginarias sobre conservación, transformación o supresión de espacios de París, llevando a cabo una crítica urbanística que se nutría de sustituciones surrealistas para una nueva ciudad. Prácticas como el collage eran aplicadas a lo urbano con una intención transgresora, y de huida del tiempo histórico, que marcaba el sinfín de monumentos contruidos en París desde finales del XIX. Los resultados de las mismas fueron publicados en *El Surrealismo al servicio de la revolución*.

Con esas intenciones, las estatuas de la ciudad podían ser abordadas como objetos encontrados que podían ser resignificados provocando perturbaciones, al serles aplicados algunas de las estrategias surrealistas. Basándose en los cambios simbólicos que aplicaban a los monumentos, diseñaban al mismo tiempo una nueva ciudad que rechazaba la estatuaria de la Tercera República. Entre las diferentes decisiones que tomaron respecto a la nueva situación de estos monumentos, podemos destacar (dentro de una plúmbea mirada masculina), el traslado a La Villete o a Saint-Chapelle de aquellas estatuas que remitían a formas fálicas (SPITERI, 2005: 193)

Transitar los espacios intermedios de París (II). *Los pasos perdidos* y *Los vasos comunicantes*: calle, encuentros sorprendentes, medios de transporte, tiendas, cafés, hoteles, superposición y lo urbano-acuático

Dio vueltas sobre sí misma un momento y divisando a un tipo de aspecto subalterno que atravesaba la calle, se dirigió bruscamente a él. Unos segundos después cogían el autobús Clichy-Odéon.

André Breton

Para tratar este segundo grupo de espacios intersticiales, vamos a acudir a otras dos obras de Breton que, desde el título, nos regalan imágenes para un tránsito urbano: *Los pasos perdidos* y *Los vasos comunicantes*. Vamos a abordar estos dos libros como un mapa, o un calco del París surrealista, que podemos deducir de las siguientes palabras de Bretón:

La diferencia fundamental que consiste en el hecho de que aquí estoy acostado, duermo, y que allá me desplazo realmente por París, no consigue traer para mí de una parte y de otras representaciones bien distintas. En estos dos planos oponibles, el mismo favor y el mismo desfavor me persiguen. Las puertas de la movilidad, al abrirse ante mí, no me permiten introducirme con certeza en un mundo más consistente que aquel sobre el cual, un poco antes, un poco después, esas puertas pueden cerrarse. Cierto es que me presto entre tanto a la realización de un pequeño número de actos más o menos reflexivos, como los de lavarme, vestirme comportarme más o menos como de ordinario con los amigos. Pero esto no es mucho más que ejercicio de una función acostumbrada, como la de respirar durmiendo, o aun el libre juego de un resorte que solo ha podido soltarse parcialmente. Mucho más significativo es observar como la exigencia del deseo en busca del objeto de su realización dispone extrañamente de los datos exteriores, tendiendo egoístamente a no retener de ellos más lo que puede servir a su causa. La vana agitación de la calle ha llegado a ser apenas más molesta que el roce de las sábanas. (BRETON, 1968: 107-108)

Volvemos a la calle, con Breton recorriéndola: “Aquel día, primero me había paseado sin objeto por los muelles” (BRETON, 1968: 90). Como en *Nadja*, las orientaciones para continuar un itinerario no cesan: “Fue necesario, para que se decidiera, que, volviendo bruscamente sobre sus pasos, emprendiese el camino por la acera desierta que bordea, después de pasar por el bulevar Magenta, el hospital Lariboisière” (BRETON, 1968: 80). Hemos visto que la calle es una entidad necesaria para la experiencia surrealista, que comunica diferentes espacios por los que pasamos, sin quedarnos demasiado. Es el territorio para los encuentros maravillosos y fortuitos:

Aún pensaba en ello cuando se le unió André Breton en el café de los Deux Magots.

Acabo de tener un encuentro sorprendente, le dijo este último apenas se hubo sentado. Al subir por la calle Bonaparte me he cruzado con una muchacha que miraba hacia atrás a cada instante, aunque no parecía mirar a nadie. (BRETON, 1972: 91)

En estas obras de Breton también existen útiles encuentros con personajes masculinos para la experiencia surrealista. Vamos a destacar dos citas: “y que primeramente me pareció oír hablar solo, se me acercó y me pidió que le prestara un franco” (BRETON, 1968: 91); “Me abordó por la calle un individuo que me propuso guiarme por París” (BRETON, 1968: 93).

Pero en la mayoría de ocasiones, tales encuentros están protagonizados de nuevo por una mujer (como ocurriera en *Nadja*): “Otra vez me paseé llevando en la mano una hermosísima rosa roja que destinaba a una de aquellas damas del azar” (BRETON, 1968: 76-77). En el análisis que hace de un sueño, Breton recuerda a su extraño personaje femenino en los siguientes términos: “se trata de Nadja, de quien hace poco publiqué la historia y que vivía, cuando la conocí, en la calle de Chéroy, a donde bien parece conducir el itinerario del sueño” (BRETON, 1968: 33). La mujer aparece como otro agente necesario para dotar la calle de un carácter onírico: “Vivo desde hace dos meses en la plaza Blanche. El invierno es de los más suaves, y, en la terraza de este café, dedicado al negocio de estupefacientes, las mujeres hacen apariciones cortas y encantadoras. Las noches ya no existen más que en las regiones hiperbóreas de la leyenda” (BRETON, 1972: 97). La mujer de la novela ejerce el papel de un personaje portador de misterio, un acertijo que descifrar, pero al mismo tiempo no se desliga de su condición de objeto para la mirada del artista surrealista.⁶

El “objeto” en la novela se encarna en una intrigante y bella parisina a la que perseguir a través de los espacios urbanos de la ciudad, o que protagoniza uno de esos encuentros casuales tan recurrentes en el Surrealismo. En *Los pasos perdidos* Breton manifiesta (en este caso refiriéndose a Barcelona): “me cruzo en la calle, esas mujeres que me son tan deliciosamente extrañas, desconciertan un poco mi audacia” (BRETON,

⁶ Además de su tratamiento en las páginas de estos libros, encontramos una objetización de la mujer en obras como *El violín de Ingres*, realizado por Man Ray en 1924, donde cuerpo femenino e instrumento musical se convierten uno.

1972: 136). Se trata de encuentros y descubrimientos que el autor también utiliza en *Los vasos comunicantes*. Detengámonos en dos de ellos. En el primero, el espacio del sueño es la prolongación de otro interior, que es experimentado por el protagonista del libro:

El lunes 24 de agosto, por excepción, me hallaba junto a una mesa redonda, contigua a aquélla, cuando observé que en la mesa rectangular una mujer joven a quien no había visto aún parecía ocupada en escribir versos [...] Aquella joven me pareció curiosa y bonita, de buen grado hubiera entablado conversación con ella. La continuación del sueño permitirá, por otra parte, encontrarla de nuevo.
(BRETON, 1968: 35-36)

El segundo fragmento recoge una experiencia que ocurre en el exterior, y que es calificada de descubrimiento:

El 12 de abril, hacia las 6 de la tarde, me paseaba con mi perro Melmoth por los bulevares exteriores, cuando, a la altura de la Gaîte Rochechouart ante la cual me había inmovilizado el cartel de Pecado de judía, descubrí cerca de mí a una joven cuya atención no parecía menos vivamente atraída por aquel cartel. (BRETON, 1968: 78)

Podemos decir, por lo tanto, que tenemos una ciudad escenario del universo bretoniano, con insistentes apariciones femeninas, que experimentarán las particularidades de los espacios intersticiales aquí tratados, pero, como señalábamos en el anterior apartado, hay otro París. La ciudad que aparece en la obra Atget nos muestra lugares vacíos, sin parisinas, con límites marcados por lo que esta urbe excluye (NESBIT, 1992: 312X 14). Este artista nos enseña la modernidad de París, mientras desplaza a la burguesía y a sus “genitales ideas fijas” (NESBIT, 1992: 324).

Los surrealistas y sus personajes se desplazaban también en el interior de un novedoso espacio móvil. Recordemos que en 1899 se realizaron las obras del metro (en la calle Saint-Antoine se encontraron los cimientos de una torre de la Bastilla), a la vez que aparecieron los citados pasajes y los panoramas.

Este medio de transporte tiene una especial importancia en este trabajo por las siguientes razones: se trata de un espacio antropológico que permite contemplar la ciudad de París como dos urbes simultáneas (la exterior y la subterránea), aparece en las

tres ciudades que trataremos, y aporta metáforas (anatómicas, etc.) a la morfología urbana. Además, en este medio los usuarios se sumergen en una soledad en tránsito que es, en ocasiones, enajenante como la ciudad misma. Contar la experiencia en metro parece la narración de un sueño. Se vive individualmente, como las posibilidades del caminar. Desarrollaremos otras particularidades de este medio de transporte en el Nueva York de Lorca.

Mientras los panoramas contribuían a crear un puente virtual entre campo y ciudad, a través de avances técnicos que creaban una experiencia campesina en el ámbito urbano, los surrealistas también usaban el taxi, el autobús o el tren, para transitar la capital parisina. Los perezosos lo hacían así: “En cuanto a la llegada y partida de X en taxi era realmente su costumbre. Desde hacía mucho tiempo conocía, además de su pereza de caminar por París, su fobia de atravesar las calles” (BRETON, 1968: 34).

Breton, frecuente usuario de estos medios de locomoción, lo contaba de la siguiente manera: “Comprobé que el taxi que me había llevado a la puerta de la barbería corría con demasiada lentitud, incluso debí observarlo al chofer, así como ahora me parecía que el autobús al que había subido y que seguía los bulevares particularmente obstruidos” (BRETON, 1968: 96).

Tales medios también funcionaban en el ámbito de lo onírico, asociado al movimiento de la ciudad moderna. En la descripción de un sueño que tiene el 26 de agosto de 1931, Breton nos cuenta en *Los vasos comunicantes* que: “una anciana, presa de viva agitación, está al acecho no lejos de la estación del tren subterráneo de Villiers [...] se guardaba mucho de dar un paso en la calle” (BRETON, 1968: 28-29).

La tienda y el almacén (u otros espacios comerciales similares), aparecen en el contexto surrealista como lugares que trascienden su tradicional función, y actúan como entidades que desencadenan una serie de comportamientos que bloquean la intención de hacer una mera compra. Por el hecho de ser espacios abierto-cerrados, tener interiores, trastiendas, o lugares fronterizos como los escaparates, se convierten en una atractiva imagen para el autor surrealista.

En *El campesino de París*, Louis Aragon se refiere a una atracción “por una especie de ruido mecánico monótono que parecía provenir del escaparate del vendedor de bastones, vi que estaba bañado en una luz verdosa, en cierto modo submarina, cuya fuente permanecía invisible. Se parecía a la fosforescencia de los peces [...]” (ARAGON, 1979: 26).

Breton también narra un sueño que transcurre en una tienda en los siguientes términos: “Una corbata granate sobre cuyas puntas se destaca, en blanco y, al menos en la punta visible –hecho el nudo–, dos veces la cara de Nosferatu, que es al mismo tiempo la cara de Francia vacía de toda indicación” (BRETON, 1968: 28-31).

Breton también se hace eco del potencial del escaparate, ese espacio que ha generado además de inquietantes imágenes literarias, proyectos artísticos surrealistas a ambos lados del Atlántico: “Era el escaparate de una pequeña tienda de medias, un ramillete muy polvoriento de capullos de gusanos de seda suspendidos de unas ramas secas que subían de un jarrón incoloro”. (BRETON, 1968: 101)

El café (también el bar o el casino) es una de esas entidades de tránsito de gran popularidad en la literatura. Funciona como lugar de encuentro, como un espacio publico-privado, un “hogar” masculino (que sustituye a la casa⁷) con códigos diferentes a los de su propia vivienda (su otro espacio privado). El café también se expande. Puede tener terraza, o un amplio ventanal por el que se ve lo que ocurre en la calle. Los usuarios que transitan por ella pueden ver a través de los vanos de este local lo que en el mismo acontece. El café de nuestras novelas también trasciende su función originaria (beber, comer, etc.), y actúa en el texto como un acogedor lugar de encuentro: “El lunes 24 de agosto, por excepción, me hallaba junto a una mesa redonda, contigua a aquella, cuando observé que en la mesa rectangular una mujer joven a quien no había visto aún parecía ocupada en escribir versos” (BRETON, 1968: 35-36). La casa (o el estudio) y el café, se alternan en la vida de muchos miembros del movimiento⁸. Esos lugares de encuentro son a su vez un oasis de camaradería y de diálogo, en el que también pueden participar la mujer misteriosa, o donde el *flâneur* repone fuerzas para su importante empresa. Los cafés son fundamentales para la experiencia surrealista. La atmósfera y la ambigüedad de

⁷ Conforme nos adentramos en el siglo XIX, aumenta el bienestar doméstico y el interior se va haciendo más atractivo. Al mismo tiempo aparecen nuevos muebles y objetos, que son representados en espacios sin personas. En un interior sin gente puede haber una inquietante carga humana, o invitarnos a pensar que alguien está a punto de entrar. Se trata de cualidades también presentes en algunos espacios públicos, que en la novela también son tratados como escenarios o entidades intersticiales.

⁸ A estos podríamos añadir otros espacios, en los que tienen lugar los descubrimientos o experiencias sexuales, como el prostíbulo que también puede ser hogar.

estos espacios, que intensifica los efectos *noir* de una escena, ha sido utilizada en varias ocasiones por el padre del Surrealismo para narrar un sueño. Dice Breton en *Los vasos comunicantes*:

El 5 de abril de 1931, hacia mediodía, en un café de la plaza Blanche donde mis amigos y yo teníamos costumbre de reunirnos, acababa de contar a Paul Eluard mi sueño de la noche (el sueño del haschich) y terminábamos, ayudándome él, pues me había visto vivir la mayor parte de las horas del día precedente, de interpretarlo, cuando mis miradas encontraron las de una mujer joven, o una muchacha, sentada en compañía de un hombre, a pocos pasos de nosotros. Puesto que no parecía de ningún modo molesta por la atención que yo le dedicaba, la contemplé detalladamente, de la cabeza a los pies, con mucha complacencia, o quizá fue que desde el primer momento ya no logré separa de ella la mirada. Ahora me sonreía, sin bajar los ojos, y no parecía temer que su compañero se sintiera ofendido. Este, muy inmóvil, muy silencioso y con el pensamiento visiblemente muy lejos de ella –debía tener unos cuarenta años-, me producía el efecto de un hombre apagado, más que desalentado, verdaderamente conmovedor, por otra parte. Lo veo aún bastante bien: desencajado, calvo, encorvado, de aspecto muy pobre, la imagen misma del descuido. Junto a él, aquel ser parecía tan despierto, tan alegre, tan seguro de sí mismo. (BRETON, 1968: 67)

Otra entidad de tránsito es uno de los no lugares por excelencia, el hotel. Estamos ante un espacio que se ha convertido en nuestros días en una microciudad, que nos ofrece todo lo que necesitamos para una estancia temporal. Los hoteles de nuestras novelas son más modestos. Pueden funcionar como zonas de paso y también ser espacios de control. Al igual que en la obra de Modiano, sus personajes pueden vivir permanentemente en ellos. Precisamente una de las características del París de Breton, que será compartida con el París modianesco de la tercera parte, es la necesidad de que algunos de sus personajes se asomen, se reúnan, residan o se escondan en un hotel: “la joven de quien he hablado, a propósito de la mesa rectangular del sueño, volvió el martes a tomar el té en la terraza del hotel (BRETON, 1968: 44).

En tales instalaciones podemos volver a ver algunas situaciones ya descritas, como el encuentro femenino: “A la hora en que yo entré, el martes 20 de abril, el Batifol estaba

casi vacío. Una sola mesa, cerca de la puerta, una mujer, muy primaveral, escribía cartas” (BRETON, 1968: 99).

El hotel también se combina con el pasaje, y subraya la posibilidad espacial de permanecer entre dos entidades o estados al mismo tiempo: “En cuanto a la mesa rectangular bastante grande recubierta por un mantel blanco: He adquirido la costumbre, en Castellane, de leer y escribir sobre una pequeña mesa rectangular situada bajo las arcadas exteriores del hotel (BRETON, 1968: 43).

Tenemos que citar otras otra cualidad a propósito del tránsito en el Surrealismo, que también encontraremos cuando visitemos la prolongación de esta ciudad en el París de Modiano, y sigamos tratando los espacios intersticiales. Nos referimos a lo “acuático-urbano”.

Hemos señalado que podemos ver la capital francesa como una ciudad de urbes superpuestas, atendiendo a los diferentes tiempos que convivían sobre un mismo terreno. Walter Benjamin se refería a París y en concreto a la poesía de Baudelaire, como un lugar en el que las imágenes de la mujer y de la muerte se mezclan con una tercera, la de la ciudad, como “una ciudad hundida, y más bajo el mar que bajo la tierra” (BENJAMIN, 2005: 45).

Además de funcionar como un palimpsesto, sobre París también están presentes entidades espaciales de tránsito pertenecientes a otras ciudades, que contribuyen a ese paisaje acuático. En *Los vasos comunicantes*, Breton describe así un país de países: “El café Batifol confundía en una especie de rumor marino que ascendía y descendía, rumor de ráfaga, la esperanza y la desesperación que se rastrean en el fondo de todos los cafetuchos cantantes del mundo” (BRETON, 1968: 97-98).

Un arte del tránsito para Breton: pintar, fotografiar o caminar

Poco tiempo después, bajo la impresión de un sueño que era una advertencia, decidí dirigirme al lugar indicado.

André Breton

Este apartado pretende mostrar tendencias, formas artísticas o prácticas basadas en la “ciudad en tránsito”, dentro del contexto bretoniano, entendida como una entidad de espacios intersticiales. A su vez servirá de introducción del apartado artístico relativo al París de Modiano, la última parte de este trabajo.

Comenzamos una línea continua desde el Surrealismo y sus precedentes, que engloba diferentes prácticas artísticas, y que se prolongarán en la sección tercera, que entendemos como una continuación de esta. Entre las diferentes clasificaciones que podemos hacer de las propuestas asociadas al movimiento (o sus referentes), nos decantamos por una que las agrupa en tres: pintar, caminar y fotografiar.

Ciudades de ensueño han existido siempre, tanto en literatura como en arte. Las obras de Manet, Seurat o Toulouse-Lautrec fueron el resultado del placer de contemplar la ciudad como un gran espectáculo. Esto tuvo su precedente en dos prácticas en las que se encuentra presente Baudelaire: los *tableaux* y las *bambocciade*. (MARCHÁN FIZ, 1986: 29).

Nuestro movimiento literario-artístico contribuyó a una nueva imagen de la ciudad que impregna las artes plásticas. Los surrealistas retomaron unos ingredientes presentes en el potencial estético de las calles con velocidad de los futuristas, en el existencialismo de artistas como Kirchner, o en la quietud/inquietud que impregna los cuadros de Giorgio de Chirico. Para hablar de pintura surrealista y espacios urbanos tenemos que pasar por este pintor italiano. El llamado “abuelo” del Surrealismo se vale de la arquitectura y la sombra que esta proyecta en la calle, para dotar a los espacios de la ciudad de una atmósfera metafísica. Los lugares vacíos representados, en los que resuena la antigua pintura romana, a veces son atravesados por personajes solitarios. Esto es algo que encontramos, por ejemplo, en dos obras realizadas en 1910: *El enigma de una tarde de otoño* y *El enigma del oráculo*.

Existe una gran variedad de propuestas pictóricas en el Surrealismo. Vamos a destacar un par de ellas que coinciden con dos de sus representantes más populares. Dalí, quien gracias a su método paranoico-crítico, consigue que las calles y plazas de sus pinturas se asemejen a las de de Chirico [Fig. 2 y 3]. En *Arrabales de la ciudad paranoico-crítica* el pintor catalán combina calles con plazas, estilos arquitectónicos diferentes en una suerte de limbo junto al mar o al desierto. Por otro lado, en la pintura de Magritte también asistimos a un universo de objetos descontextualizados. El artista actúa en tres niveles: volviendo el espacio pictórico ambiguo, luego paradójico y, finalmente,

fragmentándolo (PUELLES, 2005: 155), precisamente una actividad que los surrealistas también van a practicar en la ciudad, recorriéndola. En *Mental calculus* (1931) representa una ciudad hecha de modernísimos prismas y arquitectura convencional, provocando esa atmósfera que aquí nos interesa.

Para continuar con nuestro relato atendamos a un creador que, sin ser surrealista, ha sido conectado a la surrealidad (y a Giorgio de Chirico), por la atmósfera que impregna los espacios de tránsito por los que pasan sus solitarios personajes. Además, nos va a servir de autor de transición para solapar el París de Baudelaire sobre la América de Lorca. Se trata de Edward Hopper, quien descubre al poeta francés en su visita a París en 1906. Ambos comparten el interés en el fenómeno urbano, así como por lo que ocurría en sus espacios. [Fig. 6]

A principios de los años cuarenta el pintor se dedica a recorrer Estados Unidos, país que cruza en varias ocasiones hasta el año 1955. El periplo americano le convierte en un experto en restaurantes y moteles de carretera, gasolineras, hoteles de la ciudad, cafeterías urbanas, y en medios de transporte como el coche y el tren. Lugares idóneos para desarrollar una poética de la soledad, pero también lugares de tránsito, que impregnan la personalidad de los protagonistas de sus cuadros.

Alain de Botton subraya el hecho de que estos personajes y sus espacios no son opuestos al hogar *per se*, sino que este parece haberlos traicionado forzándolos a vagar en la noche o por las carreteras. Desde ese momento, los moteles, las salas de espera de las estaciones, o los *diners* 24 horas se convierten en santuarios que el autor conecta con los espacios de Baudelaire (DE BOTTON, 2002: 54), o con otros incluidos en esta sección.

Los lugares de tránsito extraídos de la pintura de Hopper, que De Botton recoge en *The Art of Travel* (y que nos acercan a la siguiente sección) son:

1. HOTELS

Hotel Room, 1931

Hotel Lobby, 1943

Rooms for Tourists, 1945

Hotel by a Railroad, 1952

Hotel Window, 1956

Western Motel, 1957

2. ROADS AND PETROL STATIONS

Gas, 1940

Route 6, Eastham, 1941

Solitude, 1944

Four Lane Road, 1956

3. DINERS AND CAFETERIAS

Automat, 1927

Sunlight in a Cafeteria, 1958

4. VIEWS FROM TRAINS

House by a Railroad, 1925

New York, New Haven and Hartford, 1931

Railroad Embankment, 1932

Toward Boston, 1936

Approaching a City, 1946

Road and Trees, 1962

5. VIEWS INSIDE TRAINS AND OF ROLLING STOCK

Night on the El Train, 1920

Locomotive, 1925

Compartment C, Car 293, 1938

Dawn in Pennsylvania, 1942

Chair Car, 1965. (DE BOTTON, 2002: 50)

El fotógrafo-*flâneur* es otra tipología de artista que encontramos en el Surrealismo. Este se sirve de su cámara para sacar a la luz el lado oculto de lo cotidiano. Señalábamos que *Nadja* es una novela con ilustraciones, que han sido analizadas por autores como Michael Sheringham. Cuando se refiere a este espacio y a lo capturado por la cámara, nos remite también a la ciudad de Giorgio de Chirico, en la que parece que algo está a punto de suceder. (SHERINGHAM, 2006: 94). Las fotografías que ilustran el citado libro de Breton son ejemplos del París enigmático y surreal, producto de la labor del fotógrafo que también es *flâneur*, y que convierte la ciudad en una *ville trouvée*. La técnica fotográfica también se vuelve un “vehículo surrealista de *dépaysement*” (SHERINGHAM, 2006: 86).

Para seguir hablando de fotografía en la urbe de Breton tenemos que detenernos

en André Kertész [Fig. 4]. Lo primero que hace cuando llega a París en 1925 es caminar y fotografiar, igual que harán otros fotógrafos como Eugène Atget. [Fig. 5] De los trabajos de ambos artistas emana una atmósfera fantástica, capturada de las calles del París cotidiano. Lo mismo ocurre con Lee Miller, que llega a París en 1929 con una carta de recomendación de Man Ray. El artista realiza una lectura surrealista de la ciudad a través de su cámara. Esto es algo que también hace Brassai, otro experto en volver surreal lo banal de las calles parisinas.

Podemos afirmar que la cámara va a sustituir a la lupa del detective, profesión a la que se referirá Breton en numerosas ocasiones. “En nuestras ciudades las avenidas paralelas, que van de norte a sur, convergen en un terreno inconcreto, producto de nuestras miradas de detectives hastiados” (COMBALÍA, 2005: 15). La cámara se convierte en un instrumento fundamental para transitar la ciudad, pasar el tiempo justo por los lugares fronterizos, y recoger lo que en ellos ocurre. Entre las fotografías que ilustraban las obras de André Breton, hasta las que en nuestros días plasman la relación performativa del artista con la calle a través del paseo, encontramos un sinfín de maneras de inmortalizar lo maravilloso.

La tercera práctica que habría que incluir en este apartado es la que se apoya en el caminar. Si el paseante se convierte en artista al transitar los espacios intersticiales de la ciudad, esta, debido al paseo, lo hace en obra de arte (PUELLES, 2005: 155). Nos interesa el actor, en el que está presente aquél Breton caminante, que tiene como materia prima los espacios de tránsito de la urbe. La metrópolis surrealista funcionaría como un espacio de recarga previo al trabajo, que el autor desarrolla en su estudio.

Podríamos establecer una línea continua que comenzaría con las imágenes que Schelle comparte con nosotros respecto al paseo (igual que Baudelaire y Benjamin), que pasaría por las excursiones dadá, que en 1921 se dirigían a los rincones de las calles más banales de París. La deambulación que llevó a cabo este grupo en 1924 fue una suerte de escritura automática en el espacio. La decadencia de las experiencias Dadá abrieron paso a la deambulación surrealista, en la que se mantenían conversaciones mientras se paseaba. Tales caminatas eran organizadas por Breton junto con Louis Aragon, Max Morise y Roger Vitrac. Estos paseos fueron el germen del *Primer manifiesto surrealista*. A partir de aquí, y mirando al *flâneur baudelaireniano*, podríamos saltar a 1957, año en el que se funda el grupo COBRA (LAMBERT, 1993: 9). La continuación de estas prácticas podemos situarla en un momento en el que psicografía, deriva y situacionismo, se

convirtieron en conceptos habituales en una experimentación urbana que continuaba la lectura subjetiva de esa ciudad extraña.

Este camino nos conduce a Guy Debord y a la Internacional Situacionista.⁹ Dentro de ese contexto tiene lugar la psicogeografía, una suerte de ciencia que enlazaba la disciplina geográfica con los afectos, mientras se paseaba por la ciudad en busca de la sorpresa. El resultado era la conversión de la ciudad en material para el arte, algo que tendría su origen en la “escritura automática” que supuso el paseo de Breton. De ahí surgió la *dérive*, que se diferenciaba del paseo en que miraba “al reconocimiento de los efectos psíquicos del contexto urbano” (PERNIOLA, 2007: 25). Constant, uno de los fundadores de COBRA, convirtió tal práctica en una utopía futurista que desembocó en la New Babilon, una “concepción megalómana del espacio” que trascendió el paseo y la arquitectura y llegó al arte pop (MADERUELO, 2008: 170-184).

Las prácticas que en este contexto tienen como finalidad reencantar la ciudad de París, conectan con la idea de Constant de que las ciudades tienen que ser lugares de diversión y placer. Esto enlaza con nuevas prácticas surrealistas que, entre otros, se apoyan en el potencial de los espacios fronterizos.

A partir de los años setenta aparecen una serie de intervenciones en la ciudad de París, realizadas con una clara sensibilidad surrealista, y con tintes críticos contra la nueva urbanística de la ciudad. Nos encontramos con lo que parece un “nuevo contexto bretoniano”, que se limita a continuar directamente aquellas prácticas del movimiento. Algunos de estos autores comparten una visión negativa del París más contemporáneo. Joël Gayraud critica que el ángulo recto domina la ciudad, y que esta se vuelve hija de la geometría y no de la poesía. Michel Zimbacca coloca un maniquí con un huevo en la cabeza sobre un edificio medieval. Guy Girard prefiere los espacios parisinos que aparecen en sus sueños. Entre las diferentes soluciones que este grupo propone para cambiar diferentes espacios de París (como invadir los edificios de naturaleza por dentro y por fuera, construir una playa, etc.), destacamos la de Bruno Montpied, una propuesta para sustituir el metro de París por una montaña rusa (FENTON, 2005: 213-218).

⁹ Para los situacionistas la ciudad era como un escenario barroco, un lugar teatralizado donde el espectáculo camuflaba la vida real de la ciudad, y donde se podía practicar de nuevo la escritura automática.

CIUDAD EN TRÁNSITO 2.

POETA EN NUEVA YORK/NUEVA YORK EN EL POETA: LORCA HACIA LA CIUDAD DESEO

De Madrid a Nueva York

*La nieve de Manhattan empuja los
anuncios y lleva gracia pura por las
falsas ojivas.*

Federico García Lorca

En el proceso de maduración artística de Lorca los desplazamientos resultan determinantes. Lo que conocemos sobre su personalidad nos ha llegado a través de varios testimonios de familiares, amigos que lo conocieron bien, sus entrevistas o sus escritos. Todo ello nos va a servir para entender mejor todas las circunstancias que hicieron posible y necesario el viaje a Nueva York, su concepción de la ciudad sueño que será deseo, y la producción literaria y artística a partir de este periplo.

Francisco García Lorca describía a su hermano en *Federico y su mundo* con las siguientes palabras: “Personalidad prodigiosamente irradiante, más dado a la vida que al arte, la poesía era una de las formas de su intenso vitalismo. Conocido ya antes de dar a la imprenta sus libros, con una inmensa escala de amigos, su fama le precedía, era anterior a su obra” (GARCÍA LORCA, 1980: 185).

Las impresiones que Pablo Neruda tenía sobre su amigo eran las siguientes:

Al mirar melancólicamente las fotografías de aquel tiempo, me asombro de su juventud, de su rostro casi infantil. Era un niño abundante, el joven caudal de un río poderoso. Derrochaba la imaginación, conversaba con iluminaciones, regalaba la música, prodigaba sus mágicos dibujos, rompía las paredes con su risa, improvisaba lo imposible, hacía de la travesura su obra de arte. Nunca he visto tanta atracción y tanta construcción en un ser humano. (NERUDA, 1977: 107)

José Bello y Moreno Villa lo recordaban de la siguiente manera, cuando coincidieron en la Residencia de Estudiantes: “No todos los estudiantes le querían. Algunos olfateaban su defecto y se alejaban de él” (SÁNCHEZ VIDAL, 2000: 49). “Era reservadísimo para sus malos tragos, y los pasaba solo: desaparecía. Cuando volvía a presentarse había recuperado su jovialidad y, entonces, sin altibajos”. (SÁNCHEZ VIDAL, 2000: 53).

En la Residencia también conoce a Dalí, quien queda impactado por la personalidad de Lorca. Su impresión podemos encontrarla en *La vida secreta de Salvador Dalí*:

La personalidad de Federico García Lorca produjo en mí una tremenda impresión... Yo reaccioné y adopté enseguida una actitud rigurosa contra el “cosmos poético”.

No decía nada que no fuese definible, nada cuyo “contorno” o “ley” no pudiera establecerse, nada que no se pudiera “comer” (esta era ya entonces mi expresión favorita). Y cuando sentía el fuego incendiario y comunicativo de la poesía del gran Federico elevarse en locas llamaradas desgreñadas, intentaba sofocarlas con la rama de olivo de mi prematura vejez, antifuástica, mientras ya preparaba las parrillas de mi prosaísmo transcendente, sobre las cuales, al llegar el día, cuando solo quedasen las ascuas brillantes del fuego inicial de Lorca, llegaría yo para asar las setas, chuletas y sardinas de mi pensamiento (que, como yo lo sabía, estaban destinadas a ser servidas algún día –en su punto y sazón, calentitas- sobre el blanco mantel de la mesa del libro que están ustedes leyendo), para satisfacer por unos cien años el hambre espiritual, imaginativa, moral e ideológica de nuestra época. (DALÍ, 2001: 189)

También nos son muy útiles los testimonios que se refieren a Lorca utilizando términos opuestos, y que muestran una personalidad contradictoria. Rafael Martínez Nadal se refería así al poeta: “Tan pronto se me ocurre un rasgo, un detalle que creo revelador en el hombre, al instante surge otro, igualmente característico, que contradice lo que el primero pretendía demostrar” (MARTÍNEZ NADAL, 1992: 19). Lorca era esos dos estados de ánimo, dos formas de reaccionar ante los estímulos que el mundo le ofrecía, tras una sucesión de momentos alegres aparecía una sombra:

Pero en ningún otro autor que yo recuerde se da, de forma tan constante, tan acuciante, la coexistencia de las dos fuerzas que abren y cierran el vivir humano: frente o al lado de la alegría vital que suele acompañar a la <<víbora el amor>> y al <<genio y duende en la colina de los chopos>>, está la otra cara del poeta, el <<duende y muerte>> que ponen el acento circunflejo sobre corazón, vida y obra de Lorca: dos partes integrantes de un todo, dos realidades antípodas, sol y sombra en el círculo que es la vida, dos caras, las dos en eterna alternancia, en constante intercomunicación. (MARTÍNEZ NADAL, 1992: 79)

También nos es de gran utilidad conectar dos ideas que Andrés Soria Olmedo vierte en el prólogo de la antología poética *Sólo un caballo azul y una madrugada*. La

particular personalidad del poeta y la posibilidad de un surrealismo en Lorca, nos permitirán abordar su viaje a América como un desplazamiento a la ciudad sueño o deseo:

De tal complejidad –no reductible a un doble plano de alegría superficial y tristeza profunda, sino expresada en polifonía de antinomias [...] Basta con no identificar sin más el surrealismo con la escritura automática y verlo en su carácter, más difuso y profundo, de <<iluminación profana>> capaz de hacer explotar la armonía que yace bajo las cosas, como escribió Walter Benjamin. Bajo esa luz se sitúan, sin vacilación, los poemas de Poeta en Nueva York. (SORIA OLMEDO, 2004: 9-15)

Las manifestaciones, opiniones, deseos, experiencias, etc. que nos cuenta el propio Lorca, también nos sirven para hallar las razones para marcharse a la ciudad sueño/deseo que será Nueva York. La mayoría están recogidas en cartas, de las que deducimos a primera vista la necesidad de cambiar de aire. A medida que el poeta se cansa de Madrid, se va gestando esa entidad urbana que será “atrapada”, entre otros, en un libro de poemas que protagoniza esta sección. En la correspondencia que establece con Melchor Fernández Almagro encontramos las siguientes palabras:

Deseo ardientemente estar en la villa y corte aunque el actual ambiente literario me asquee terriblemente [...] Yo este año estoy inquietísimo; yo no puedo soportar ni un minuto más estar aquí y necesito volar, volar, muy lejos...y, sobre todo, actuar de una manera digna en ese cachupinesco y absurdo Madrid. (LOZANO MIRALLES, 2006: 9)

Sus entrevistas a los medios también nos son de gran utilidad, para descubrir esa búsqueda de la ciudad que aquí nos interesa. En el artículo “Los autores después del estreno” que se publica en el *Heraldo de Madrid* el 15 de octubre de 1927, el poeta manifiesta: “Yo busco las alegrías y no las preocupaciones, naturalmente, en este deporte” (SORIA OLMEDO, 1989: 24). En otra entrevista que se le hace el 5 de marzo de 1933 en *Blanco y Negro* se introduce al poeta llamándolo “un enamorado de la maleta” (SORIA OLMEDO, 1989: 47).

Estos testimonios nos van acercando al momento en el que se desencadenan una serie de circunstancias, que provocan que Lorca se marche a Estados Unidos. Cuenta

Martínez Nadal que Federico estaba sufriendo “una doble crisis profesional y afectiva, actuando una sobre otra”. Esta fue la causa de la depresión del poeta, visible por su entorno y tal vez “la causa determinante de su viaje a América”. Este motivo está acompañado por una anécdota. El padre de Lorca visita a Martínez Nadal y le pregunta: “¿Tú crees que a mi hijo le sentaría bien una temporadita fuera de España?”. El amigo de Lorca continúa: “unos días más tarde, Federico nos anunciaba alegremente que se iba a Nueva York con don Fernando de los Ríos y que su padre costeara todo el viaje” (MAURER, 2013: 167).

Lorca se va a Nueva York por diversas razones: una separación tras una tormentosa relación con Emilio Aladrén (el nombre de este aparecerá en “Fábula y rueda de los tres amigos” junto con el de Enrique y Lorenzo), una crisis creativa, su alejamiento de Dalí (con Gala en ese momento), o la crítica del pintor catalán al “folclorismo” de un exitoso *Romancero gitano*, que tacha de poco vanguardista.

Lorca, como otros autores y artistas de su generación, sabe además que Nueva York es un espacio de renovación estética. También tiene conocimiento de la visión de la ciudad americana, que Juan Ramón Jiménez ofrece a los poetas de la época, a través de *Diario de un poeta recién casado* publicado en 1917.

Nueva York es contradictorio, como el sentimiento que hacia esta ciudad tiene el poeta. Es la imagen de la nueva tierra, de la esperanza, de la libertad, pero también del extrañamiento. Lorca saboreó esta dualidad y así lo manifestó en sus cartas (y en sus poemas). Como apunta Antonio Monegal, a propósito de la relación de Buñuel, Lorca y Dalí con la cultura de masas, “al hablar de ellos tres en el marco de una discusión sobre su experiencia americana, la categoría de viaje suscita de inmediato la posibilidad de reconocer un patrón de desplazamientos en el cual el movimiento geográfico encuentra eco en las transiciones estéticas” (MONEGAL, 2018: 41).

El viaje será un proceso que no se cerrará hasta que el poeta regrese a casa, y ponga orden a la gran cantidad de imágenes de la ciudad sueño/deseo que se trae de América. Es el momento, en palabras de Marc Augé, de la distancia doble: “la distancia de uno mismo (¿qué significa lo que he vivido y observado sobre el terreno?), distancia que tiende a confundirse con la que media entre otros y uno mismo” (AUGÉ, 2003: 12)

Al final queda el análisis del periplo cuando el viajero regresa, algo que explicaba el poeta en *Impresiones y paisajes*, su otro “libro de viajes”:

Porque los recuerdos del viaje son una vuelta a viajar, pero ya con la melancolía y dándose cuenta más intensamente de los encantos de las cosas... Al recordar, nos envolvemos de una luz suave y triste, y nos elevamos con el pensamiento por encima de todo... Recordamos las calles impregnadas de melancolía, las gentes que tratamos, algún sentimiento que nos invadió y suspiramos por todo, por las calles, por la estación [...] (GARCÍA LORCA, 1994b: 63)

En 1930, al regresar a España, Lorca escribe a Dalí una carta en la que, además de compartir con él que ya tiene galería en la ciudad americana para una exposición, le dice que volverá:

He vivido un año en Nueva York de manera estupenda y ahora me encuentro con que no te conozco, no sé lo que te tengo que decir. Pero desde luego era esto: en enero yo tendré mucho dinero y desde ahora te invito para que te vengas conmigo a New York. Allí podrás pasar seis meses y luego volverte a París, o hacer el viaje conmigo a Moscú. (GARCÍA LORCA, 1997b: 1173)

Nueva York *now and then*

*Sólo cuando izaron la bandera y llegaron los
primeros canes la ciudad entera se agolpó en las
barandillas del embarcadero.*

Federico García Lorca

Vamos a volver al siglo XIX, a un momento en el que Nueva York cuenta con un millón de personas, de las cuales aproximadamente la mitad son extranjeras. La ciudad americana se convierte en uno de los focos más destacados, tanto desde el punto de vista económico como desde el cultural. Al mismo tiempo, la construcción urbanística es imparable.

Para nuestro trabajo y respecto a la ciudad de Nueva York, el siglo XX comienza en dos momentos que se corresponden con dos direcciones, o formas de mirar la ciudad: una hacia arriba y otra hacia abajo.

1) Hacia arriba: Debido a la escasez de espacio que padecía la ciudad, se construyen rascacielos como el Pulitzer Building, la Singer Tower o el Chrysler Building. (Estos suponen una respuesta a las catedrales europeas, las mezquitas islámicas, etc.). La imagen de Nueva York es el resultado de una urbanización, que alcanza su mayor intensidad desde los noventa del siglo XIX hasta la mitad del siglo XX, en la que el rascacielos juega un papel fundamental. Este transforma la horizontalidad urbana en una verticalidad de vértigo, algo que diseñará un particular *skyline*, así como la posibilidad de mirar la ciudad a “vista de pájaro”, y desde diferentes alturas. Al mismo tiempo estas construcciones pueden producir claustrofobia, por el “efecto cañón” que provocan sus pasillos arquitectónicos. Esto intensifica la sensación de encantamiento y extrañamiento a la que se han referido algunos de los escritores y artistas que la han visitado. Se trata de algo que coincide con la categoría de lo ominoso, analizada por Sigmund Freud en su obra *Das Unheimliche*, que ha sido desarrollada por autores como Michel de Certeau o Jean Baudrillard, y que podemos aplicar a los espacios urbanos.

2) Hacia abajo: En Nueva York se procede a la apertura de una red de metro, que comunica la periferia con la isla. Con ello se inicia la ciudad subterránea. Las sugerentes particularidades de la misma serán desarrolladas posteriormente.

Estamos ante una entidad que ha cambiado bastante después de la estancia de Lorca, pero en la que siguen presentes algunas de las cualidades de aquel tiempo. Continúa siendo una urbe de injusticias sociales y una ciudad surreal, en la que tienen mucho que ver los espacios de tránsito.

En los años sesenta se procede a la renovación de Nueva York tras haber estado “intacta” en las cinco décadas anteriores. Además, pasa a convertirse en capital financiera.

El fenómeno de la gentrificación también contribuirá a la intensificación de esas cualidades que vuelven a Nueva York “extraña” (y también un lugar de injusticias sociales). Se trata de un concepto acuñado por Ruth Glass, construido a partir del término *gentry* (*people of good social position, specifically the class of people next below the nobility in position and birth*). Utilizado a partir de 1964, irá reformulándose para acabar describiendo un fenómeno consistente en la rehabilitación del *slum*, que provocará nuevas fórmulas urbanas. Se trata de una “conquista” del territorio de la clase trabajadora por la clase media, y que tiene como resultado el desplazamiento de la primera.

Peter Marcuse señala que entre 1970 y 1981, casi ciento cincuenta mil personas fueron desplazadas de su vivienda al año, a causa del abandono de calles y barrios. Hasta cien mil lo fueron por procesos de gentrificación. Según el urbanista, abandono y gentrificación no son estrictamente fases del mismo proceso, y generalmente tienen lugar en diferentes partes de la ciudad. Lo que sí puede ocurrir es que a un proceso de abandono, le siga un proceso de gentrificación (MARCUSE, 1986: 154-174). La causa principal del primer proceso fue la incapacidad del pago de los alquileres y, sobre todo, los recortes de gasto público. El Bronx fue el barrio más afectado.

Los blancos, empujados por las facilidades económicas que el Estado les ofrecía para acceder a una nueva vivienda, se mudaban a nuevos barrios con zonas verdes de la periferia, dando lugar a comunidades blancas (con sus *Homes sweet homes*). Mientras tanto, las comunidades más desfavorecidas residían en el centro como víctimas de los abusos de los propietarios. En estas zonas no era fácil encontrar una hipoteca, produciéndose el abandono de los inmuebles, a la vez que iban siendo adquiridos por promotores privados. Las condiciones eran tan duras que desde los 70 hasta los 80, el centro se convierte en una zona ruínosa de la que huyen sus habitantes.

Desde entonces, el Bronx (el espacio en el que artistas como Matta-Clark llevarán a cabo las prácticas a las que después acudiremos a partir de Lorca), se ha convertido en una entidad que podemos llamar el gueto de guetos, en continua renovación (su última renovación y reconversión es el llamado *The piano District*). El centro por su parte se ha vuelto una zona de paso que conecta el barrio con lo global, totalmente mercantilizada. Su precedente lo encontramos en Coney Island, (el parque de atracciones que tanto impacto al poeta), y después en el *mall*. Y antes de estos, en la exposición universal como evento en el que, siguiendo a Walter Benjamin, se ensalzaba el valor de cambio de las mercancías. (BENJAMIN, 2005: 42)

Michel de Certeau introduce el capítulo “Walking the city” en *La invención de lo cotidiano*, con una imagen de la Gran manzana¹⁰, que funciona tanto para los días de la experiencia lorquiana, como para ilustrar el momento actual. Nueva York es una ciudad ambigua desde hace mucho tiempo, convive entre dos mares, uno de agua, el Océano Atlántico y otro de tierra, América. Es una ciudad que también juega con diferentes temporalidades, con sus pasados¹¹. Al mismo tiempo va modificándose y convirtiéndose en un “campo de experimentación” de fenómenos urbanos. El resultado es una ciudad rara, una *shock city* según Amendola (AMENDOLA, 2000: 54-55). Es la imagen de Estados Unidos pero es su metrópolis más europea. Es una ciudad de ciudades y de tiempos superpuestos. Según Baudrillard es la Disneylandia de la escultura y la arquitectura (BAUDRILLARD, 1978: 9). De la misma se habla en términos de magia, y se hace hincapié en como fascina de una manera no racional.

Un paseo por Nueva York nos permite observar la ruina encubierta, en ese doble proceso urbano al que se refería Henri Lefebvre: es necesario destruir para construir. Se encuentra oculta en lujosos contenedores, provocando que el no lugar sustituya al lugar, e irrumpa un espacio colonizado por las posibilidades arquitectónicas que invitan al consumo. Donde Lorca se perdía en sus paseos, después hubo disturbios. Ahora se consume *frozen yogurt*.

Para que esta ciudad sea un sueño debe transformarse en espectáculo. En Nueva

¹⁰ En esta parte del libro, el autor recomienda dos textos de Alain Médam sobre la ciudad protagonista de esta sección: *New York City* y *New York Terminal*.

¹¹ Pensemos también en la ambigüedad de la ciudad en la novela de John Dos Passos. Esta aparece como una urbe vital y bella, al mismo tiempo que es presentada como un espacio en el que sentirse vacío, en el que sufrir. Sobre estas dualidades se ha pronunciado Michel de Certeau con las siguientes palabras: *Unlike Rome, New York has never learned the art of growing old by playing on all its pasts. Its present invents itself, from hour to hour, in the act of throwing away its previous accomplishments and challenging the future. A city composed of paroxysmal places in monumntal reliefs. The spectator can read in it an universe that is constantly exploding. In it are inscribed the architectural figures of the coincidatio oppositorum concrete, Steel and glass, cut out between two oceans (the Atlantic and the American) by a frigid body of water, the tallest letters in the world compose a gigantic rhetoric of excess in both expenditure and production.* (CERTEAU, 1998: 91)

York (y esto es algo que experimentó Lorca), los recursos del Barroco se han filtrado en los anuncios, los neones, la arquitectura, la velocidad, y los media (que transforman la ciudad en un ente imaginario que satisface el deseo). Se trata de instrumentos de gran utilidad que continúan contribuyendo a la conversión de la urbe en una ciudad sueño, que se volverá un lugar de desorientación. Como afirma David Moriente: “La alteración distraída del *flâneur* y la experiencia urbana son como un juego de superficies reflectantes o de actores, que se envían unos a otros sus propias imágenes sin retener prácticamente nada” (MORIENTE, 2010: 93 y 149).

En el Nueva York de Lorca encontramos una experiencia y una visión de la ciudad moderna, que no solo suponen un paso poético hacia un nuevo territorio, sino un vaticinio de lo que serán algunas de las características de la ciudad de nuestros días. Esto será llevado a cabo a través de una simbología, a veces irracional, que encontraremos presente en la producción literaria y artística contemporánea, y que como veremos al final de esta sección, ya asomaba en la producción lorquiana.

Lorca en tránsito hacia la ciudad deseo

*En los espacios neutros de la ciudad heredada
duermen significaciones y revelaciones ocultas
que tal vez nunca podamos desentrañar.*

Juan Antonio Ramírez

Para que haya una ciudad deseo tiene que haber una ciudad sueño. Con el objetivo de analizar esta entidad urbana que será el Nueva York lorquiano, tenemos que partir de su pueblo natal, Fuente Vaqueros. Después tendremos que adentrarnos en el sueño, entendido como posibilidad de un surrealismo en Lorca que se encarna en imágenes, metáforas, o en narraciones de experiencias, en las que jugarán un papel muy significativo los espacios de tránsito.

En *Mi pueblo* Lorca se refiere a esta entidad como el lugar donde tiene su “primer ensueño de lejanía”. Los caracoles en una cesta parecen “una antigua ciudad de la China” (GARCÍA LORCA, 1998a: 11), dice la doncella en *La doncella, el marinero y el estudiante* antes de que la lluvia ponga “a la ciudad un birrete de doctor en Letras” (GARCÍA LORCA, 1998a: 12)

El personaje de Federico (en tono de humor y usando el título de una de las obras de Alfonso Karr), prefiere viajar alrededor de su jardín en *Diálogo con Luis Buñuel y Augusto Centeno*, y nos indica que “Del Norte al Sur de la veleta del tejado, hay la misma distancia que de un polo a otro polo” (GARCÍA LORCA, 1998a: 68)

Lorca se refiere en “Historia de este Gallo” a su ciudad, en los siguientes términos: “Qué hacer, Dios mío, para sacudir a Granada del sopor mágico en que vive?” (GARCÍA LORCA, 1997b, 298). “Granada y 1850” es otro poema compuesto por sugerentes imágenes, que invitan al tránsito hacia la ciudad que nos interesa:

Desde mi cuarto

oigo el surtidor.

Un dedo de la parra

y un rayo de sol,

señalan hacia el sitio

de mi corazón.

Por el aire de agosto

se van las nubes. Yo,

sueño que no sueño

dentro del surtidor.

(GARCÍA LORCA, 1997a: 403)

Lorca extrae esas cualidades también de los lugares que visita en los viajes organizados por Martín Domínguez Berrueta. Los periplos que realiza con él son los siguientes:

-Primer viaje: Úbeda, Baeza, Córdoba y Ronda (8 de junio de 1916).

-Segundo viaje: Madrid, El Escorial, Ávila, Salamanca, Burgos y Santiago de Compostela, entre otros (15 de octubre-8 de noviembre 1916).

-Tercer viaje: Andalucía, con especial protagonismo de Baeza (abril de 1917).

-Cuarto viaje: el último que realiza con Berrueta. Llegará hasta Burgos (verano de 1917).

Los recuerdos de estas experiencias fueron recogidos en su primer “libro de viajes” *Impresiones y paisajes*. Una obra que Lorca llamó, en un principio, *Caminatas románticas por la España vieja*. En este libro Ávila, por ejemplo, aparece como una ciudad en la que “de un momento a otro esperase oír un cuento fantástico y ver sobre la ciudad un Pegaso de oro entre nubes tormentosas” (GARCÍA LORCA, 1994b: 65).

Poeta en Nueva York también es un libro de viajes, tras una experiencia de una ciudad que ha tomado el relevo a París –también a Londres–, y se convierte en la protagonista de diferentes obras literarias, artísticas y cinematográficas, que han ido construyendo una imagen de una metrópolis en constante transformación. Desde la ciudad americana, Lorca comparte declaraciones como: “Se puede decir que viendo New York se han visto ya todas las ciudades de Norteamérica. Todo es igual y uniforme. Pero en cambio échele usted un galgo a las diferencias españolas. Se viaja más yendo de Granada a Gerona que cruzando de punta a punta los Estados Unidos” (GARCÍA LORCA, 1997b: 1126).

Las palabras sueño y viaje, son en muchas ocasiones intercambiables. Antes de adentrarnos en el Nueva York lorquiano hay que volver a Madrid, otra fase hacia la ciudad sueño que será deseo, en la que es fundamental el Surrealismo. Para ello hay que tener en cuenta que la obra de Sigmund Freud fue conocida por los residentes y que los hallazgos del psicoanálisis se filtraron en sus dispares propuestas.

Las conclusiones respecto a este movimiento en España son variopintas, pero podemos agruparlas en dos: la de los autores que niegan su existencia, por un lado, y la de los que defienden un surrealismo español por otro. Siempre que miremos al Surrealismo como a un movimiento que solo sigue los postulados bretonianos, nos dejaremos por el camino propuestas que, en muchas ocasiones, se solapan con

manifestaciones literarias de nuestro país. No podemos reducir la praxis de este movimiento a la mera escritura automática. Hablar de Surrealismo supone mirar directamente al *Manifiesto Surrealista* de 1924, pero existen otros surrealismos desde otras posiciones, que en su momento se enfrentaron a su fundador.

Años después del Manifiesto nos encontramos con un grupo de obras capitales en España, entre las que incluimos *Sobre los ángeles* y *Sermones y moradas* de Rafael Alberti, *Un río, un amor* de Luis Cernuda, *Espadas como labios* de Vicente Alexandre y *Poeta en Nueva York* de Lorca. Estas nos van a permitir sostener que existió un surrealismo patrio en la generación del 27, y que Lorca es uno de los representantes de la versión española del movimiento de Breton. Se trata de un surrealismo que no puede ser entendido como sinónimo de escritura automática, sino como un “reconocimiento de primitivas fuerzas irracionales dentro del hombre, y, más importante, su inclusión en el arte con un mínimo de transformación por parte de la razón” (GEIST, 1980: 181).

Martínez Nadal distingue entre el Surrealismo de teóricos como Breton o Aragon, y otra versión que encaja perfectamente con la relación que el poeta establece con la realidad (especialmente con lo urbano). Si atendemos a los trabajos a los que seguramente se refiera el autor con “un sector importante en su obra”:

Si por el surrealismo debemos entender actitudes y técnicas que facilitan la comunicación del mundo más íntimo del artista con el mundo exterior, la coexistencia de la realidad y el sueño, la intercomunicación entre distintas esferas, el derribo de los límites tradicionales de tiempo y espacio, El público será un drama surrealista y Lorca, en esta pieza, y en un sector importante de su obra, singular exponente del movimiento. (MARTÍNEZ NADAL, 1974: 78)

En la misma línea, encontramos una carta que Juan Larrea escribe a Vittorio Bodini, en la que manifiesta que el Surrealismo le ha sido útil en los siguientes términos: “Conocí el surrealismo desde antes de sus comienzos, si así puede decirse, pues había estado ya al tanto del dadaísmo. Menos a Breton” (BODINI, 1971: 114).

Los contactos en España con el Surrealismo comprenden la publicación de sus textos programáticos en revistas españolas (en 1925 aparece en la *Revista de Occidente* el *Manifiesto surrealista*, a la vez que Guillermo de la Torre publica *Literaturas europeas*

de vanguardia)¹², la admisión de los proyectos de Dalí y Buñuel, los viajes de los surrealistas a España para dar conferencias, o la visita que hace Breton a Tenerife en 1935.

La poesía surrealista influirá en escritores como Alexandre, Cernuda o Lorca. Ricardo Gullón encuentra en *El Surrealismo* una conexión, entre el movimiento francés y Lorca, Aleixandre, Alberti, Cernuda e Hinojosa, donde puede constatar “onirismos, y manierismos, modos de yuxtaposición e imágenes semejantes a los del grupo de Breton” aunque subraya que estos “surrealistas” no son “de estricta observancia”. Sobre Alberti, Alexandre y Lorca dice que “dejaron oír la voz del inconsciente para así liberar represiones y conocer la sustancia y consistencia de lo reprimido” (GULLÓN, 1982: 85). Sobre el libro protagonista de esta sección, *Poeta en Nueva York*, Gullón se refiere a unas imágenes en las que el autor y el lector pueden reconocer la realidad oculta. Si este libro parece a muchos el más surrealista de la época, es debido a la exaltación de lo visionario y de lo onírico. El autor afirma:

Sería empobrecedor calificar la escritura de Lorca, aquí o en otros poemas, de escritura automática y que tal poemario nace de instituciones surgidas al contacto del autor con una situación concreta y en circunstancias que (según Angel del Río que convivió con él por entonces) permiten hablar de una crisis espiritual grave [...] Ese lenguaje más rico y más enigmático, con sus rupturas entre intuición y expresión es lo que permite hablar de surrealismo en Poeta en Nueva York. (GULLÓN, 1982: 85)

Parece que las respuestas a la pregunta de si ha habido un surrealismo español, o bien no son muy contundentes, o se contradicen en la propia argumentación. El propio Lorca se muestra contradictorio ante el tema. Lo que está claro es que en el primer cuarto del siglo XX hay una atmósfera propicia en la que el Surrealismo se filtra, así como una clara curiosidad hacia el movimiento de Breton. El surrealismo de Lorca (como el de Alexandre o el de Cernuda) está vinculado a una crisis personal. Algunos temas, las

¹² El 18 de abril del mismo año, Aragon da una conferencia en la Residencia de estudiantes, siendo residentes Lorca, Dalí y Buñuel. En 1926 *Alfar* publica la traducción de *El desconfiado prodigioso* de André Breton.

técnicas y su actitud son surrealistas. Al igual que Breton y sus compañeros, leyó a Lautréamont (son muchas las publicaciones que en esos años recogen traducciones de este)¹³, a quien recuerda en *Impresiones y paisajes*. Se trata de tropos que suponen una ruptura con la realidad, lo absurdo, la pesadilla, en la que aparecen cuerpos desmembrados, la doble imagen, lugares reconocibles sobre un mapa que se convierten en espacios *unheimlich*, o historias que suceden en el subconsciente de los personajes.

Hay una carta de Lorca de 1925 a su hermano, que en ese momento se encuentra en Burdeos, en la que le pide lo siguiente: “Cuéntame muchas cosas y pronto. Tu impresión de Burdeos, los chicos surrealistas, etc.” (GARCÍA LORCA, 1980: 16). En la conferencia “Imaginación, inspiración, evasión” se produce una aceptación del Surrealismo. En palabras de Soria Olmedo: “Lorca demostró apropiarse del lenguaje surrealista, abriéndose a lo irracional” (SORIA OLMEDO, 2007: 76).

Encontramos un surrealismo no ortodoxo en poemas como “Santa Lucía y San Lázaro” o en la “Oda a Salvador Dalí”, que se cruzará con otras corrientes en *Poeta en Nueva York*. No podemos dejar de lado la estrecha relación con el pintor catalán, que también supondrá una influencia estética en Lorca. Este le dedica el citado poema, en el que ya encontramos conexiones con su obra neoyorquina:

*Los pintores modernos en sus blancos estudios,
cortan la flor aséptica de la raíz cuadrada.
En las aguas del Sena un ice-berg de mármol
enfría las ventanas y disipa las yedras [...]
La corriente del tiempo se remansa y ordena
en las formas numéricas de un siglo y otro siglo.
Y la Muerte vencida se refugia temblando
en el círculo estrecho del minuto presente [...]
No mires la clepsidra con alas membranosas,*

¹³ Lorca comparte con el conde de Lautréamont el hecho de ser una influencia que Dalí destaca en su “vida secreta”. El pintor manifiesta lo siguiente: “La sombra de Maldoror se cernía sobre mi vida, y fue precisamente en ese periodo cuando, por la duración de un eclipse, otra sombra, la de Federico García Lorca, vino a oscurecer la virginal originalidad de mi espíritu y de mi carne” (DALÍ, 2001: 217).

ni la dura guadaña de las alegorías.

Viste y desnuda siempre tu pincel en el aire

frente a la mar poblada de barcos y marinos.

(GARCÍA LORCA, 1997b: 457).

Tengamos también en cuenta que a través de Dalí, Lorca establece contacto con los vanguardistas de *L'Amic de les Arts*. El poeta no se adhiere al Manifiesto anti-artístico catalán, pero se publica en la revista *Gallo*. Los poemas en prosa que le envía a Gasch son “Nadadora sumergida” y “Suicidio en Alejandría”. Nos encontramos en una antesala de *Poeta en Nueva York* y de su “ciclo literario surrealista” (SÁNCHEZ VIDAL, 2000: 182).

Lorca también nos habla de un “ojo enhebrado” y un “pequeño círculo de humo”, imágenes habituales en el cosmos artístico de Dalí y Buñuel. El narrador, que no ha querido degollar a su perro favorito, se refiere a dos mujeres que “llevaban contadas más de mil olas sin ningún resultado”, en clara alusión a Dalí recordando a Enriquet, un pescador de Cadaqués que prefería las olas de los cuadros a las de verdad, porque se podían contar. El pintor había escrito en una carta a Lorca en septiembre de 1926: “Yo he pintado toda la tarde, 7 olas duras y frías como son las del mar..., mañana pintaré 7 más...” (SÁNCHEZ VIDAL, 2000: 182)

Vittorio Bodini recoge el siguiente fragmento de “Iglesia abandonada” de *Poeta en Nueva York* para ilustrar el Surrealismo en España:

Subí a tocar las campanas, pero las frutas tenían gusanos

y las cerillas apagadas

se comían los trigos de la primavera.

Yo vi la transparente cigüeña de alcohol

mondar las negras cabezas de los soldados agonizantes

y vi las cabañas de goma

donde giraban las copas llenas de lágrimas.

En las anémonas del ofertorio te encontraré, ¡corazón mío!,

Cuando el sacerdote levante la mula y el buey con sus fuertes brazos

para espantar los sapos nocturnos que rondan los helados paisajes de cáliz.

Bodini se refiere en *Poetas surrealistas españoles*, a una adhesión de Lorca al movimiento surrealista en dos tiempos, donde el poeta se introduce, más que

tímidamente en el mar surrealista, en otros aspectos que hemos recogido aquí. El primer momento sería el siguiente:

Entre 1925 y 1928, se trata de un surrealismo muy genérico, mal conocido, que se confunde con las cercanas aspiraciones del irrealismo europeo. Es un surrealismo conocido a través de Dalí y Buñuel, sus amigos íntimos en aquellos años, que Lorca interpretó e incluso reinventó con ayuda de un formidable atout [...] un elemento de su poesía circunscrito no a la investigación, sino al empleo del mundo onírico y del decimonónico popular [...]. (BODINI, 1971: 67)

El segundo momento comenzaría con *Poeta en Nueva York*, donde “su surrealismo explotó en las formas más violentas de liberación de las normas, de denuncia profética y visionaria, de automatismo psíquico” (BODINI, 1971:72). Lorca se aparta de la “escritura automática” o de abandonarse al sueño, pero se encuentra con una atmósfera surrealista. El poeta no solo no será ajeno a ella, sino que los espacios de tránsito de su obra se impregnarán de la misma.

Para hablar de surrealismo en Lorca como elemento necesario de su viaje a la ciudad deseo, debemos acudir también a George Bataille. El autor es el protagonista de un surrealismo disidente, desde el que Foucault nos hizo que viéramos otras posibilidades, ahora más estimulantes, del movimiento francés. David F. Richter establece un paralelismo entre aquél y la surrealidad lorquiana. En el libro *García Lorca at the Edge of Surrealism. The Aesthetics of Anguish*, Richter conecta el pensamiento de Bataille con un asumido surrealismo español, introduciéndose en el universo lorquiano. El autor destaca de los estudios de Bataille lo siguiente:

La evocación de la imagen subversiva, la descomposición corpórea, las culturas primitivas o la expresión sin restricciones –aspectos de un realidad depravada mucho menos sublimada que la visión de lo surreal de Breton, que se orienta a la escritura automática o a lo maravilloso. (RICHTER, 2014: 1)

Bataille se agarra “a unos aspectos más oscuros de la realidad: crisis, sacrificio primitivo, y la representación violenta de la existencia retratada a través de materia sin forma, como la sangre, los excrementos y los cuerpos fragmentados” (RICHTER, 2014: 3),

y se aleja de lo maravilloso que reside en las imágenes bretonianas. (Recordemos aquí que es precisamente en la revista *Documents* editada por Bataille, donde se reproducen por primera vez en Francia el trabajo de Dalí, y que este fue un ferviente admirador de su *Historia del ojo*).

Julio Huélamo Kosma analiza la presencia freudiana en Lorca en “La influencia de Freud en el teatro de García Lorca”, donde concluye que el padre del psicoanálisis sirvió de guía para los dramas más “surrealistas” del dramaturgo (HUÉLAMO, 1989: 59). El alejamiento de la realidad que encontramos en las teorías freudianas, o en los postulados bretonianos, nos permite también conectar las ideas del Surrealismo con “Juego y teoría del duende”.

Nos posicionamos, por lo tanto, en la tesis que afirma que Lorca si fue un autor con una producción surrealista. Nueva York, la ciudad sueño que será deseo (con sus espacios fronterizos), tuvieron que ver mucho en ello. Estamos ante un surrealismo perfectamente calculado, en el que los motivos que encontramos en las manifestaciones artísticas del movimiento, aparecen, por ejemplo, en los dibujos neoyorquinos de Lorca, entre los que se encuentra su famoso autorretrato.

Poeta en Nueva York es un trabajo intersticial, que también mira a otros movimientos o tendencias (expresionismo, cubismo, pintura metafísica, etc.), no solo al Surrealismo. El periplo también nos hace mirar a autores como Walt Whitman, que han sido precursores de esta nueva manera de abordar la ciudad, que ha contribuido a ver la Gran manzana como una entidad de tintes oníricos. En “*Sketch de la nueva pintura*” vemos que Lorca admira a Miró, y a Giorgio de Chirico, quien fue una importante influencia para muchos artistas surrealistas. En palabras de García-Posada:

Se empieza a notar la influencia poética de la pintura con Giorgio de Chirico. Es un raro pintor. Debe mucho a los cubistas y crea una pintura que él llama metafísica y que pretende resolver el siguiente problema: representar lo inmaterial por lo material. A mi modo de ver, lo consigue. Creo que Chirico produce una emoción nueva de inquietud, de soledad, de terror, con sus cuadros. Jean Cocteau, el delicioso poeta francés, ha dicho: “Chirico o el lugar del crimen, Chirico a la hora del trance”. Efectivamente tienen esta angustia sus telas. Telas con un aire extraño y mortal al mismo tiempo:...Y vamos a unos ejemplos de sobrerrealistas. En este,

el joven pintor Dalí, levemente influenciado por Chirico. (GARCÍA LORCA, 1997b: 96)

La urbe con tintes surrealistas que fue Nueva York supuso la ciudad deseo de Lorca. En ella fue admirado, disfrutó de veladas en las que se producían recitales de poesía. Era el centro de atención en las fiestas, donde charlaba con los personajes más variopintos, contaba historias o tocaba el piano. Maroto bromeaba con él diciéndole: “Dondequiera que vas, eres el niño mimado y el acaparador. Donde estés tú no hay nadie. A esto ya no hay derecho” (GARCIA LORCA, 1997b: 1121). El poeta también iba a teatros y locales de Harlem a escuchar jazz. Allí tendría un encuentro con lo afroamericano. También experimentó las *wild parties*. Martínez Nadal nos cuenta:

Se entregaba, como en su juventud granadina, a la bacanal de la risa y carne que tanto le ayudó a vencer la depresión con que llegó a América. Pero como poeta vivió la fiebre creadora, asaeteado por el sufrimiento oculto de negros, prostitutas y homosexuales, por la inconsciente crueldad de la civilización norteamericana respecto a hombre, niño, hoja o animal. (MARTÍNEZ NADAL, 1992: 172)

En este periplo que va desde la ciudad sueño a la ciudad deseo, y que será una experiencia traducible a textos y dibujos, también “viajará” a la luna, escribiendo un guion de cine que visitaremos después.

La ciudad sueño-deseo de Lorca, también es una urbe de sentimientos enfrentados. A la hora de expresar su experiencia neoyorquina el poeta se manifiesta de una manera contradictoria. En una carta a Carlos Morla Lynch de junio de 1929:

Me siento deprimido y lleno de añoranzas. Tengo hambre de mi tierra y de tu saloncito todos los días. Nostalgia de charlar con vosotros y de cantaros viejas canciones de España. No sé para qué he partido; me lo pregunto cien veces al día. Me miro en el espejo del estrecho camarote y no me reconozco. Parezco otro Federico. (GARCIA LORCA, 1997b: 1102)

Por otro lado, en una carta a su familia de junio de 1929:

Yo estoy contentísimo, rebosando alegría y no te tengo más preocupación que tener pronto noticias vuestras...La llegada a esta ciudad anonada, pero no asusta. A mí me levantó el espíritu ver cómo el hombre con ciencia y con técnica logra impresionar como un elemento de naturaleza pura. Es increíble. (GARCÍA LORCA, 1997b: 1103)

Nueva York también es una ciudad de paso hacia La Habana, que también es paraíso o prolongación de la ciudad deseo. En marzo de 1930 Lorca viajó a Cuba, invitado por el presidente de la Institución Hispano-Cubana de Cultura. En la isla continuó su contacto con la cultura de origen africano, se paseó con sus llamativas vestiduras (recordemos las fotografías con su polo a rayas), y el público disfrutó de su “palabra moderna y deportiva” (algo que comenzó en Nueva York). Al mismo tiempo compartió su conocimiento a través de un ciclo de conferencias.

Esta ciudad sueño-deseo en Lorca tiene otra particularidad, la de remitir al punto de partida. Como un boomerang vuelve, como imagen-reflejo de la ciudad de origen: “¿Pero qué es esto? ¿Otra vez España? ¿Otra vez la Andalucía mundial? Es el amarillo de Cádiz con un grado más, el rosa de Sevilla tirando a carmín y el verde de Granada con una leve fosforescencia de pez” (GARCÍA LORCA, 1997b:173).

La ciudad deseo también se expande por las aceras madrileñas. A partir de su vuelta, Lorca ya no será el mismo. Así lo manifestaron sus amigos de la Residencia. Luis Cernuda lo cuenta con estas palabras: “La habitación estaba a media luz, pero me pareció notar en su actitud mayor decisión, como si algo íntimo y secreto se hubiera afirmado en él” (CERNUDA, 1938: 15).

Comenzábamos este apartado citando el texto de Lorca *Mi pueblo*, como el inicio del periplo hacia la ciudad sueño que será deseo. Terminamos con *El público*, otro texto escrito tras experimentar la ciudad protagonista de esta sección y sus zonas de paso. En esta obra de teatro Lorca nos regala las siguientes imágenes: “Julieta puede ser un mapa”, encontramos un “hombre que ama al Emperador en soledad y lo busca en las tabernas de los puertos”, Julieta “ha cruzado más de tres mil arcos vacíos” que canta (y “visita” Nueva York) “y los arcos vacíos por el cielo”. Hay un caballo blanco que la lleva “a lo oscuro”, “la luna empuja de modo suave las casas deshabitadas, provoca la caída de columnas”, el caballo negro advierte a Julieta a las tres de la madrugada, que si se descuida “las gentes cerrarán la puerta y no podrás pasar” (“la puerta del teatro no se

cierra nunca” dice el hombre “) y “que nadie pase a través” de ella. El cuadro quinto se abre con unas indicaciones escenográficas: “arcos y escaleras que conducen a los palcos del teatro”. En este se sugiere un viaje en tren con “tres estaciones, si queda bastante carbón”. La dama 1 afirma que “es horrible perderse en un teatro y no encontrar la salida”. De nuevo aparecen los arcos y las escaleras del fondo, esta vez teñidos de azul, en una atmósfera en la que “la luz toma un fuerte tinte plateado de pantalla cinematográfica”. El estudiante 5 huye por los arcos con el estudiante 1. El hombre 1 dice a continuación: “Agonía. Soledad del hombre en el sueño lleno de ascensores y trenes donde tú vas a velocidades inasibles. Soledad de edificios, de las esquinas, de las playas, donde tú no aparecerás ya nunca”. Suggerentes imágenes del tránsito se suceden a continuación: Dama 1: ¿otra vez la misma decoración? ¡Es horrible! Muchacho 1: ¡Alguna puerta será la verdadera! Dama 2: ¡Por favor! ¡No me suelte usted de la mano! Muchacho 1: Cuando amanezca nos guiaremos por las claraboyas. Más adelante el director manifiesta su intención de “expresar lo que pasa todos los días en todas las grandes ciudades y en los campos [...] mis amigos y yo abrimos el túnel bajo la arena sin que lo notara la gente de la ciudad”, “el verdadero drama es un circo de arcos donde el aire y la luna y las criaturas entran y salen sin tener un sitio donde descansar”. En ese movimiento de tintes cinematográficos donde se sugieren zonas de paso, el director, casi al final, se detiene en una entidad espacial para decirnos: “hemos roto las puertas, hemos levantado el techo y nos hemos quedado con las cuatro paredes del drama” (LORCA, 1996: 11-80).

Poeta en Nueva York, Nueva York en el poeta: la necesidad de la experiencia urbana en la ciudad deseo

*Me siento bien aquí. Mejor que en París, al
que lo noto un poco podrido y viejo.*

Federico García Lorca

*Me separaba de Nueva York con sentimiento y
admiración profunda.*

Federico García Lorca

La relación de Lorca con la ciudad es ese formato de periplo, que nos remite a aquellos viajes que suponían una cura de la melancolía. Respondería a la experiencia a la que se refiere Marc Augé en *El tiempo en ruinas*, y que para Lorca supuso dos desplazamientos, el que realiza en barco y el que se produce en su interior.

Quien hace el viaje o quien escribe la obra no es ya, o piensa no ser ya, exactamente el mismo antes y después del viaje [...] la metáfora del viaje, para evocar la narración, expresa su aire aventurero en el encuentro con los demás, en el encuentro con uno mismo, en la encrucijada de caminos. (AUGÉ, 2003: 73)

La ciudad se convierte en la conciencia del poeta. Nos encontramos con una urbe que nos trae las siguientes palabras de Walter Benjamin: “Pero a la noche, bajo las oscuras masas de edificios surge, infundiendo pavor, su compacta oscuridad, y el tardío paseante se afana por dejarlos atrás, si acaso le habíamos animado a un viaje a través del estrecho callejón” (BENJAMIN, 111).

Acompañado de Fernando de los Ríos y tras pasar por París, Lorca es “confiado” a sus amigos Ángel del Río y Federico de Onís. La llegada a América se produce el 26 de junio de 1929. Lorca regresa a España desembarcando en Cádiz el 30 de junio de 1930.

Podemos leer algunos de los motivos (no serán los únicos) del viaje del poeta, en una carta con fecha del 4 de junio de 1929 de Fernando de los Ríos a Federico de Onís:

Llegaré el 26 y me acompaña en el viaje el joven poeta Federico García Lorca, a quien tanto quiero. Este se quedará ahí en Nueva York seis meses estudiando la vida, asistiendo a clases y aprendiendo inglés, pues no sabe nada...a Federico le conviene el choque con un mundo nuevo y la inmersión en un ambiente cargado de sugerencias insólitas. (ANDERSON y MAURER, 2013: 165)

Para ahondar en esos los motivos, nos es bastante útil también conocer cómo era el contexto del que Lorca parte, o es expulsado, para abrazar la experiencia de la ciudad deseo. Rafael Martínez Nadal manifiesta:

Antes de entrar en el libro Poeta en Nueva York, es preciso tener en cuenta aquel estado de ánimo del poeta al salir de España. Conviene también recordar que en

los círculos madrileños en que nos movíamos se sufría por aquellos años una pequeña psicosis de preguerra: temores y conversaciones de futura conflagración mundial en la que gases y microbios acabarían con la civilización europea. Todo agravado por las constantes traducciones de libros sobre la guerra del 14-18, las películas documentales de los frentes y otras inspiradas en novelas de guerra...que Federico vio varias veces con honda emoción. (ANDERSON y MAURER, 2013: 167)

Son muchos los autores que sostienen que Nueva York para Lorca es solo un escenario de desigualdades sociales y urbanas, “el Senegal con máquinas”. Gregorio Prieto se refiere a la imagen de un Lorca “perdido como un niño indefenso, entre la multitud de ventanas convertidas en letras poéticas por milagro de su poesía, y rodeado de esos números que dan una idea del mercantilismo de las grandes famas notorias a costa del dinero, o de esos leones-ratones que le rodean amenazantes” (PRIETO, 1995: 133X134). Podría ser cierto, si enfrentamos las siguientes palabras con el poema que citaremos después:

Las aristas suben al cielo sin voluntad de nube, ni voluntad de gloria. Las aristas góticas manan del corazón de los viejos muertos enterrados, estas ascienden frías con una belleza sin raíces, ni ansia final, torpemente seguras sin lograr vencer ni superar como en la arquitectura espiritual sucede la intención siempre inferior del arquitecto. Nada más poético y terrible que la lucha de los rascacielos con el cielo que los cubre. Nieves, lluvias y nieblas subrayan, mojan, tapan, las inmensas torres, pero estas, ciegas a todo juego, expresan su intención fría enemiga de misterio y cortan los cabellos a la lluvia, o hacen visibles sus tres mil espadas a través del cisne de la niebla [...]

El cielo ha triunfado del rascacielos, pero ahora, la arquitectura de Nueva York se me aparece como algo prodigioso, algo que descartada la intención, llega a conmover como un espectáculo natural de montaña o desierto. El Chrysler Building se defiende del sol, como un enorme pico de plata, y puentes, barcos, ferrocarriles y hombres los veo encadenados y sordos por un sistema económico cruel al que pronto habrá que cortar el cuello. (FOGO, 2011: 35 y 41)

En su poema “Vuelta de paseo”:

Asesinado por el cielo.

*Entre las formas que van hacia la sierpe
y las formas que buscan el
cristal dejaré crecer mis
cabellos.*

*Con el árbol de muñones que no canta
y el niño con el blanco rostro de huevo.*

*Con los animalitos de cabeza rota
y el agua harapienta de los pies secos.*

*Con todo lo que tiene cansancio sordomudo
y mariposa ahogada en el tintero.
Tropézando con mi rostro distinto de cada día.*

¡Asesinado por el cielo! (GARCÍA LORCA, 2001: 13)

Pero hay tener en cuenta que vamos a transitar por una ciudad contradictoria conformada por imágenes hostiles, y otras que no lo son, de la misma manera que en la luna lorquiana están presentes el valor positivo y el negativo (GARCÍA-POSADA, 1982: 125). Se trata de una metrópolis que también se corresponde con la imagen de la ciudad-cuerpo de algunos poemas, ese organismo dentro de una atmósfera onírica con la sangre de los que sufren. Teniendo en cuenta esa dualidad, en este trabajo abordaremos la experiencia de Lorca en Nueva York como un capítulo alejado de aquella visión oscura, pero que no deja de lado situaciones marginales.

Christopher Maurer defiende la “visión positiva, y a veces pintoresca, de su estancia en el extranjero”. Recogemos aquí dos fragmentos tomados de dos publicaciones diferentes de este autor, en las que se hace referencia a razones tanto positivas como negativas, y que inciden en una experiencia poliédrica de Lorca en la ciudad americana:

Cabe imaginar una verdad más compleja donde la amabilidad, la franqueza, la ingenuidad y la generosidad de los americanos, las pérdidas en los barrios de la ciudad, las visitas al jardín zoológico, los conciertos, las representaciones teatrales, las fiestas, las cenas, el vino y los licores ilegales, lo barato y lo sano de las comidas en los refectorios estudiantiles, y un largo etc., convivan y se mezclen con las madrugadas angustiadas pasadas en desvelo, el sentimiento de desorientación de un granadino entre los rascacielos de Manhattan, el abatimiento, la melancolía, la nostalgia, el asco ante las condiciones de vida y trabajo de muchos de los habitantes, la aflicción ante los problemas sociales y ante la opresión de los negros. (MAURER, 2013: X)

Una obra literaria es siempre resultado de múltiples factores convergentes (tradición, normas estéticas, lengua, etc.); pero también lo es de respuesta a una situación. Y esa crisis ha dejado huellas inconfundibles en los poemas neoyorquinos, y sería tan inútil como impertinente no tenerla en cuenta: la proclamación de la licitud del amor homosexual, el tema de la esterilidad, el desarraigo afectivo, la pérdida de la identidad personal, la crítica de la sociedad madrileña que había fútilmente aplaudido en el Romancero, etc., no son comprensibles sin ese <<universo de discurso>>, en el que también tienen parte esencialísima un Nueva York que a todos los grandes problemas de las ciudades modernas, unía no solo los propios de la sociedad americana (el racismo), sino los que comenzaban a derivarse de una crisis económica de incalculables consecuencias. Asumir ese universo de obsesiones y conflictos es comenzar a comprender ya los poemas neoyorquinos. (MAURER, 1990: 59)

La necesidad de Lorca se transforma en una experiencia, que va de la ciudad sueño a la ciudad deseo, conformada por Nueva York y La Habana, y cuya construcción se apoya en los siguientes textos: los versos de *Poeta en Nueva York*, *El público*, las manifestaciones que Lorca hace en la conferencia “Un poeta en Nueva York”, las entrevistas que realiza a propósito del libro de poemas, un guion de cine, así como los dibujos resultado de su experiencia neoyorquina.

Tras la ruptura amorosa de Lorca con el escultor Emilio Aladrén y la búsqueda de nuevas aventuras, Nueva York se presenta en el horizonte como un nuevo territorio fértil, para soñar con una etapa de nuevas pasiones. Un espacio de libertad cuyo

escenario está “decorado” con nuevos edificios, nuevas máquinas y nuevos medios de transporte. Se trata de una ciudad bastante alejada de la Granada conservadora y claustrofóbica de la que procede, y del “pequeño” Madrid. La estancia en Nueva York provocará que la temática homosexual esté más presente en sus poemas, algo que Lorca desarrollará también en sus dibujos. En *Poeta en Nueva York*:

Es preciso cruzar los puentes

y llegar al rumor negro

para que el perfume de pulmón

nos golpee las sienes con su

vestido caliente de piña [...]

¡Ay, Harlem! ¡Ay, Harlem! ¡Ay, Harlem!

No hay angustia comparable a tus ojos oprimidos,

a tu sangre estremecida dentro del eclipse oscuro,

a tu violencia granate, sordomuda en la penumbra,

a tu gran rey prisionero en un traje de conserje. (GARCÍA LORCA, 2001: 28)

Se trata también de una estancia en la que caben las *wild parties* a las que se refería Rafael Martínez Nadal, bastante alejadas de aquellas fiestas populares granadinas. Nos encontramos al poeta entregado “a la bacanal de risas y carne” (MAURER, 2013: 169), como apuntábamos anteriormente. En palabras de Lorca: “Pero hay que salir de la ciudad y hay que vencerla, no se puede uno entregar a las reacciones líricas sin haberse rozado con las personas de las avenidas y con labaraja de hombres de todo el mundo. Y me lanzo a la calle y me encuentro con los negros”. (MAURER, 2013: 165 y 166).

A esta visión de ciudad que no solo es pesadilla y que será deseo, tenemos que añadir unas reveladoras líneas de una carta que el poeta envía a Melchor Fernández Almagro: “yo me encuentro alegre, con una alegría de primavera reciente, y asisto a estos prodigiosos partidos de football con el candor del mejor aficionado” (GARCÍA LORCA, 1997b: p. 1140). Igual alegría manifiesta cuando escribe a propósito de la ciudad a otros destinatarios, como a su amigo Morla Lynch.

En la correspondencia que envía a su familia, el poeta incide en la positividad de esta experiencia con las siguientes palabras:

Yo estoy contentísimo, rebosando alegría, y no tengo más preocupación que tener pronto noticias vuestras. París me produjo gran impresión, Londres mucho más, y ahora New York me ha dado un mazazo en la cabeza...la llegada a la ciudad anonada pero no asusta...A mí me levantó el espíritu ver cómo el hombre con ciencia y técnica logra impresionar como un elemento de naturaleza pura...El puerto y los rascacielos confundiéndose con las estrellas, las miles de luces y los ríos de autos te ofrecen un espectáculo único en la tierra. (GARCÍA LORCA, 1997b: 1103)

También en otros formatos, Lorca destaca su experiencia positiva al instalarse en la ciudad sueño-deseo. En la conferencia-recital *Un poeta en Nueva York* nos dice: “logro escaparme por un bisel turbio de este espejo del día a veces antes que muchos niños” (LORCA, 2001: 163). Esto es algo que Christopher Maurer asocia a la conocida obra de Lewis Carroll *Alicia a través del espejo* (MAURER, 1998: 133), un libro que estuvo entre los referentes de algunos miembros del Surrealismo. Como señalábamos antes, son muchos los paralelismos entre el París surrealista y el Nueva York de Lorca (que también ha sido tratado como un espacio expresionista). También recogimos algunas opiniones contradictorias al respecto. Vamos a añadir dos más: Dionisio Cañas, afirma que el hecho de que haya en los poemas una conciencia social, lo distancia del ensimismamiento onírico de los surrealistas. Octavio Paz, por otro lado, afirma que los textos de *Poeta en Nueva York* “están escritos a la sombra de Whitman, una sombra desgarrada por los relámpagos del Surrealismo, estos poemas son poderosas detonaciones, explosivas imágenes de una ciudad más soñada que vista” (CAÑAS, 1994: p. 83).

Como apuntábamos anteriormente, la surrealidad en Lorca será fundamental para que la necesidad de la experiencia de la ciudad y el “Nueva York en el poeta”, se conviertan en una imagen de ciudad sueño, que se prolongue en la ciudad deseo. Ya hemos señalado también que, por varias razones, entendemos el libro como surrealista: no porque nos encontremos con técnicas como la escritura automática, sino por aquello que provocó que Breton abriera el Surrealismo al arte, y que, por ejemplo, permitiera activar el “método paranoico-crítico” en Dalí, una de las mayores influencias en Lorca. No es difícil establecer paralelismos, por ejemplo, entre el poema *Iglesia abandonada* y

algunas imágenes de *Un perro andaluz*, la película surrealista por excelencia:

*En las anémonas del ofertorio te encontraré, ¡corazón mío!,
Cuando el sacerdote levante la mula y el buey con sus fuertes brazos
para espantar los sapos nocturnos que rondan los helados paisajes del
cáliz. Yo tenía un hijo que era un gigante,
pero los muertos son más fuertes y saben devorar pedazos de cielo.*
(GARCÍA LORCA, 2001: 35)

A propósito de la “necesidad de ciudad deseo” en Lorca, nos gustaría enlazar la imagen de ese “bisel turbio” con la fotografía del poeta junto al reloj de sol de Columbia. Se trata de un retrato delante de una escultura, que refleja la imagen de los edificios de Nueva York, y que vamos a utilizar aquí como un símbolo de su experiencia urbana. En una carta a su familia, Lorca les cuenta: “Os mando una foto muy bonita hecha en el reloj de la Universidad. Es una bola de pórfido prodigiosa. En ella se ve un paisaje de rascacielos, si os fijáis bien, y el sol” (GARCÍA LORCA, 1997b: 1146). José Muñoz Millanez señala, citando a André Aciman en *Shadow Cities*, que “las ciudades parecen visitadas o frecuentadas por una pululación de presencias fantasmales que en gran medida, se entremezclan a nuestra visión actual”. El autor acude a la fotografía citada de Lorca, que califica de desasosegante, cuando observa a los niños jugar junto a la base de esa esfera de pórfido, que ya no existe (MUÑOZ MILLANES, 2002: 30).

El poeta volverá a España donde contará como ha sido su periplo por América. Oficialmente, y a través de la conferencia-recital citada, Lorca manifiesta que ha recibido la experiencia más útil de su vida. La ciudad sueño-deseo parece haber surtido efecto.

Viaje a la luna: un itinerario

¿es la luna, o es un anuncio de la luna?

Juan Ramón Jiménez

Sin perder de vista el apartado anterior, vamos a detenernos en el proyecto *Viaje a la luna* de Federico García Lorca. Se trata de una película que abordaremos como parte de un itinerario, que pasa por la ciudad sueño hacia la ciudad deseo, y que funciona también como contenedor de imágenes de entidades intersticiales que conforman una “urbe en tránsito”.

El cine tiene gran culpa del imaginario fantástico que en torno a lo urbano se ha creado. Nueva York puso en marcha el motor de los sueños aportando imágenes de una urbe, que se transformaría en una ciudad sueño (o pesadilla distópica). Hablar de la imagen de Nueva York en el cine es también visitar a Walt Whitman. Recordemos la gran influencia de este sobre autores de diferente índole (entre la que se incluyen cubistas o surrealistas), su canto a la modernidad o su identificación con la masa, en un momento en el que Nueva York aparece como la ciudad del futuro (o ciudad soñada), y en la que todavía resuena su pasado indígena. Whitman influye en Griffith, y de su poema “Mannahatta” surge la película *Manhatta* de Paul Strand y Charles Sheeler.¹⁴

Nueva York ha sido representada a lo largo de la historia del cine convirtiéndose en una imagen que parte de modelos como *Blade Runner*. La ciudad imaginada de las ilustraciones de Richard Rummel para el libro de Moses King *King's Views of New York* en 1912 [Fig. 7], es muy similar a la *Metrópolis* de Fritz Lanz. A este universo visual se incorporan, varias décadas después, los proyectos fílmicos realizados a partir de las imágenes del 11 S.¹⁵

Federico García Lorca se refiere a Nueva York como un sueño al que ha contribuido el cine. Recordemos que Hollywood ha sido llamado precisamente “la fábrica de los sueños”, y que es el lugar en el que el poeta nos recuerda que habitan personajes como la mecanógrafa o el simpático botones de las películas americanas (GARCÍA LORCA, 1997b: 1126).

¹⁴ La irrealidad de la ciudad industrial habitada por una masa ya había sido recogida por T. S. Eliot en *The Waste Land* (1922). Otras películas de especial interés y que enlazan con la temática son: *Interior New York Subway, 14th Street to 42nd Street* (1905) de Billy Bitzer, o *Coney Island at Night* de Edwin S. Porter (1905).

¹⁵ Mike Davis (2001) publicó en *New Left Review* un interesante artículo titulado “The Flames of New York”, en el que se recuerda *Poeta en Nueva York* como un libro “saturated with fear and prophecy”.

Los programas de cine y las publicaciones especializadas no pasan inadvertidas para la generación de Lorca. El poeta lee *La Gaceta Literaria*, donde se recogen las novedades de la vanguardia y se publican artículos cinematográficos. Lorca es también espectador. Uno que disfruta del cine comercial pero que, como sus compañeros, también está atento a la vanguardia y a sus emisiones en el Cine-club español. (En esta sala se proyectaron, además de *Un perro andaluz*, *Moana* de Flaherty, o *El Acorazado Potemkin* de Eisenstein).

En la Residencia de Estudiantes Lorca conoció la teoría cinematográfica y asistió a la proyección de *Entr'acte* de René Clair, película en la que participaron Francis Picabia, Marcel Duchamp, Man Ray o Erik Satie. El poeta frecuentaba los cineclubs madrileños y las salas comerciales granadinas, en las que solían proyectarse films de Buster Keaton (el actor preferido de algunos miembros del Surrealismo). En el cine Regio, por ejemplo, se pudo ver *Metrópolis* en 1928. También algunos cafés proyectaban cine. En todos estos espacios también se programaban obras de vanguardia (FERNÁNDEZ, 2012: 151).

Lorca entabló amistad en la Residencia de Estudiantes con un cineasta fundamental en el Surrealismo, Luis Buñuel. Este ejerció de director del cine-club universitario durante tres años. En las memorias *Mi último suspiro*, el director aragonés afirmó a propósito del séptimo arte: “No era todavía más que una diversión. Ninguno de nosotros pensaba que pudiera tratarse de un nuevo medio de expresión, y, mucho menos, de un arte” (BUÑUEL, 1982: 76). Una de sus películas, *La Edad de Oro* (1930), es una muestra de la intención de convertir la ciudad en protagonista en las artes. El poeta asistió al visionado de la misma.

Lorca es un espectador que cita a Epstein en *La imagen poética de Luis de Góngora*, que en *El público* desliza la metáfora “tinte plateado de pantalla cinematográfica”, y que en 1929 crea el guion de una película llamada *Viaje a la Luna*.

Dos años antes escribe *El paseo de Buster Keaton*, un trabajo que publica en el segundo número de la revista *Gallo*, junto a otra “obrita de difícil representación”, *La doncella, el marinero y el estudiante*. Se trata de un precedente de su obra americana, que muestra su gusto por la obra de Keaton, así como por el cine de los Estados Unidos en general, al usar el cliché del ciclista, el policía, el personaje femenino y la persecución. También ofrece elementos que aparecerán posteriormente en su obra, como la manera de hacer evolucionar la historia, los comportamientos de los personajes, o el uso de la bicicleta, un medio de locomoción para el tránsito por la ciudad, tan común en el cine de

la época. Lorca repite Estados Unidos como escenario de circunstancias surreales en *Poeta en Nueva York*, tras haberlo usado en *El paseo de Buster Keaton*. Esta es una obra que podemos llamar surrealista, y que aproxima a Lorca a la ciudad sueño. Huélamo señala en la misma las siguientes características:

La concatenación de los parlamentos, liberada de los avales discursivos habituales, el protagonismo de los objetos (recuérdese la bicicleta mágica del protagonista), la quiebra de los principios morales básicos (Keaton mata a sus cuatro hijos), la presencia de imágenes visuales desasosegantes (una joven tiene cabeza de ruiñeñor, lo que, por cierto, recuerda a algunos cuadros de Max Ernst), el extrañamiento derivado de la ruptura de las leyes físicas (la bicicleta sólo posee una dimensión y Keaton, llegado un momento levita), la adopción de un lenguaje que combina estereotipos de las formas convencionales con imágenes de origen poético e ilógico. (HUÉLAMO, 1992: 211)

Dos años después Lorca viaja a Nueva York, y entre las amistades que allí entabla, se encuentra el artista y el director de cine Emilio Amero. Lorca ve su corto titulado 777, y Amero se interesa por el trabajo del poeta, quien manifiesta su intención de escribir un guion. La idea era convertirlo en película y que su director fuera el propio Amero¹⁶. El título *Viaje a la luna* podría estar tomado de *A trip to the Moon*, una de las atracciones de Luna Park en Coney Island. (El cine de Méliès tampoco pasó desapercibido para el poeta). Se trata de un guion que podemos incluir dentro del mismo ciclo poético con *Poeta en Nueva York*¹⁷, *Así que pasen Cinco años* y *El público*.

Estamos ante un guion pensado para el cine mudo. Se trata de un texto cargado de espacios simultáneos, o de solapamiento de lugares contradictorios, irreales, u oníricos. Un lugar de convivencia de lo literario, lo fílmico y lo artístico, y un contenedor

¹⁶ De su amistad también surge un fotomontaje con el retrato de Lorca.

¹⁷ Como curiosidad tengamos en cuenta, que el paratexto editorial de *Poeta en Nueva York* utiliza en su edición americana un dibujo con el *skyline* de Manhattan rodeado de un halo, como el que aparece en la pantalla cinematográfica de la época, cuando se da paso de un espacio (o tiempo) a otro. Se trata también de algo que encontramos en el cine, en la representación de la transición de la vigilia al sueño, o viceversa [Fig. 8].

de imágenes. Algunas de ellas, a diferencia de las que André Breton incluía en *Nadja*, se corresponden con dibujos del propio Lorca. En el texto encontramos la siguiente referencia: “Doble exposición de barrotes que pasan sobre un dibujo: Muerte de Santa Rodegunda” (GARCÍA LORCA, 2004: 21). El dibujo existe y es una suerte de cuerpo formado por una doble cabeza, y otra imagen doblada de extremidades que vomita desde lo que parece una cama. Tras ser citada por Lorca en el texto, nos remite nuevamente al dibujo unas líneas después, con las siguientes palabras: “Aparece una cabeza que vomita. Y en seguida toda la gente del bar que vomita” (GARCÍA LORCA, 2004: 25).

La crítica ha señalado conexiones entre *Un perro andaluz* y *Viaje a la luna*, un guion que nos remite no solo a la película de sus compañeros de la Residencia, sino también a la imagen del ojo que aparece en los versos de *Poeta en Nueva York*, o en alguno de sus dibujos como *La vista y el tacto*. Algunas de estas imágenes han sido vinculadas a su vez a Bataille por Juan Carlos Rodríguez, quien afirma que “ya desde el Martirio de Santa Olalla hasta los poemas neoyorquinos, es algo que me recuerda directamente la *Historia del ojo*, de Bataille, el amor como transfiguración de la muerte, o de la relación entre la literatura y el mal” (RODRÍGUEZ, 1994: 173).

La luna, además de formar parte del título, aparece como una imagen que se corta en el punto 18 del guion. Además, es un evidente tropo surrealista. Podemos identificarla con el ojo, como el que aparece cortado en *Un perro andaluz*, y que también es agredido en el guion en el apartado 61 de esta manera: “pone los dedos pulgares sobre los ojos como para hundir los dedos en ellos” (GARCÍA LORCA, 2004: 26). No sabemos con seguridad si Lorca finalmente vio *Un perro andaluz*. En *Mi último suspiro*, Buñuel afirma que el poeta se dio por aludido por el título de la película (BUÑUEL, 2017: 154). Lo que sí parece seguro es que Lorca oyó comentarios y descripciones, y que leyó el guion en revistas como *Varietes* o *La Revolution Surréalite*. Roman Gubern afirma lo siguiente:

Aunque Lorca escribió Viaje a la luna cuando rebasó su etapa neopopulista para adentrarse en la surrealista, muchos elementos de aquella persistieron todavía, y su guion ha de conectarse con la sensibilidad mostrada en El público y en Poeta en Nueva York, pero sin romper su humus poético original. (GUBERN, 1999: 451)

La existencia de intertextualidades de *Poeta en Nueva York* requiere que el guion sea leído junto con el resto de su producción neoyorquina. Los tres hombres que aparecen

en el apartado 45, nos llevan a uno de los poemas de *Poeta en Nueva York*, “Fábula y rueda de los tres amigos”, o a la obra de teatro *El público*, que a su vez ha sido propuesta como intertexto para la interpretación del proyecto cinematográfico (MONEGAL, 1999: 26).

Estamos ante una narración sin desarrollo lógico, un novedoso lenguaje literario que se apoya en el dominio de la imagen, con el que Lorca aplica lo aprendido y practicado en su obra literaria, y donde aparecen algunas de las imágenes y espacios de tránsito, que el poeta desarrolla en otros textos americanos. Encontramos una relación entre los personajes y el espacio, que Lorca ya nos anunciaba en sus dibujos. Se trata de algo que el poeta ya había puesto en práctica en varias ocasiones: en su colaboración con la serie de fotografías con la que los poetas del Rincocillo narraban *La historia del tesoro* en 1918, en el uso de imágenes en conferencias, o en las representaciones teatrales que llevaba a cabo junto a sus compañeros de la Residencia (como el velatorio interpretado junto a Dalí). Lorca concluye su charla *Sketch de la nueva pintura* (el uso del término *sketch* ya es una declaración de intenciones), proyectando diapositivas mientras las comentaba.

La narración rota que nos ofrece en *Viaje a la luna*, dista mucho de las obras teatrales a las que tenía acostumbrado a su público. En esta suerte de narración onírica sigue el “modelo” de otras películas vistas en los cines citados, que han sido calificadas también como surrealistas, y que tendrían en *El perro andaluz* su máxima representante. Para *Viaje a la luna* los recursos del cine mudo fueron también fundamentales.

La cadena de imágenes nos permite establecer asociaciones entre aquellas que se encuentran muy próximas en el texto. Se miran para ofrecernos una tercera, que contribuye a intensificar la ruptura narrativa, y el potencial onírico de los elementos descontextualizados. (De estas imágenes tenemos equivalentes en la pintura surrealista). Al mismo tiempo sus metáforas, siguiendo a Antonio Monegal “están fuera del mundo imaginario del relato, porque no hay mundo al que remitirse”. El autor las llama metáforas en ausencia (MONEGAL, 1994: 18).

Lo que más nos interesa de este guion-itinerario para esta investigación es la presencia de espacios urbanos de tránsito, lugares para pasar y no quedarse: el bar, la calle, la “vista de una avenida” (Lorca nos deja claro que es Broadway), etc.

Para hablar del transcurrir por diferentes escenas e imágenes, propios del nuevo terreno en el que se encuentra Lorca, tengamos en cuenta los tres tipos de movimiento que distingue Monegal:

Hay gran cantidad de movimiento dentro del cuadro, en forma de acciones o desplazamientos de la imagen. Más escaso es el movimiento del cuadro mismo, es decir, lo que en el rodaje serían movimientos de cámara [...] el generado por naturaleza sucesiva del lenguaje cinematográfico: una película es una sucesión unidireccional de planos, y es esta dimensión, específica y exclusivamente cinematográfica, del movimiento la que se manifiesta a través, fundamentalmente, del montaje. (MONEGAL, 2018: 37)

Curiosamente estamos ante un texto que es en sí mismo un lugar de tránsito. Como decíamos antes, en *Viaje a la luna* coinciden diferentes disciplinas que Lorca pone en práctica (literatura, arte y cine), en las que encontramos propuestas similares a otras que estaban por llegar, y que trataremos al final de esta sección. Antonio Monegal señala que “un guion de cine no es una película, ni tampoco es un texto escrito para ser leído” (MONEGAL, 2018: 12). Esta posición en un lugar fronterizo intensifica el papel de los espacios intersticiales, que aquí aparecen como ingredientes necesarios para el movimiento en la película.

El guion es un tránsito también, porque contiene un itinerario que pasa por espacios intermedios, que comienza con los “pies que corren rápidamente con exagerados calcetines” en el apartado 3, y continúa con la “cabeza asustada que mira fija un punto y se disuelve” en el apartado 4; le siguen el “sexo de mujer con movimiento de arriba abajo” en el apartado 5; el “pasillo largo recorrido por la máquina con ventana de final” en el apartado 6; la “vista de Broadway de noche con movimiento de tic-tac” en el apartado 7; “seis piernas oscilan con gran rapidez” en el apartado 8; una paliza que “se disuelve sobre el pasillo largo otra vez” en el apartado 12; o la “caída rápida por una montaña rusa” (como la famosa Cyclone en Coney Island) en el apartado 14. Las imágenes se vuelcan y se disuelven constantemente sobre otras en los apartados siguientes: “dos niños que avanzan cantando” en el apartado 19; el pez que avanza “hasta cubrir el objetivo” en el 28; el letrero “Viaje a la luna” en el 30; “Las mujeres se dirigen rápidamente a la puerta” en el 35; y “la cámara baja con gran ritmo acelerado las escaleras” en el 36. En los apartados siguientes continúa el itinerario por la escalera. Por la calle huyen en el apartado 46 los tres tripos con gabanes del apartado 45, y en el 47 un hombre avanza “en saltos de pantalla”. A continuación, este se disuelve sobre un cruce en triple exposición

de trenes rápidos en el apartado 48. Hay otro hombre que hace “movimientos que expresan vida y ritmos acelerados” en el apartado 51. En el apartado 54 “una muchacha vestida de blanco huye con el arlequín” por una calle. Luego subirán en un ascensor en el apartado 56, para terminar con un “final con prisa la luna y árboles con viento”, un broche que va más allá del “beso cursi de cine” del plano en el punto 71 (GARCÍA LORCA, 2004: 13-28).

El guion de *Viaje a la luna* no llegó materializarse como película, pero una copia del mismo fue publicada en el número 18 de la revista “New Directions”, y traducida por Berenice G. Duncan en 1964. En castellano sale a la luz en 1980 gracias a Marie Laffranque, y en 1998 Javier Martínez-Domínguez realiza una versión del mismo.

Frederic Amat presenta otra en 1980 en el Museo Nacional Reina Sofía, que después se publicó como libro. Lo que podemos destacar de este último trabajo es que, partiendo de la fidelidad al guion de Lorca, Amat añade algunos elementos para “rellenar” algunos espacios del mismo, para poder traducir el texto de Lorca a la lectura cinematográfica que este autor hace del guion, no de una filmación anterior.

Dejemos también una puerta abierta para un estudio de los posibles paralelismos que se han producido, no solo entre el proyecto cinematográfico de Lorca y otros más actuales, sino al diálogo entre su teatro y el cine. El primero está siendo estudiado y comparado con producciones contemporáneas para la pantalla grande. Por poner un ejemplo que lo asocie con un éxito cinematográfico, Teresa García-Abad publica en 1998 en el Boletín de la Fundación García Lorca, un artículo con el sugerente título de “Lorca/Spielberg ¿La casa de Schindler o la Lista de Bernarda?”.

Volveremos a acudir a la imagen en movimiento, y a las diferentes versiones de esta dentro del ámbito artístico, en el último epígrafe de esta sección.

Poeta en Nueva York: el libro.

*La poesía es algo que anda por las
calles. Que se mueve, que pasa a
nuestro lado.*

Federico García Lorca

Referirse a *Poeta en Nueva York* como pieza fundamental en el ciclo americano de Lorca, también es hablar de su versatilidad. Estamos ante un poeta, autor de teatro, artista y guionista de cine, en el que constantemente late una tensión entre realidad y deseo, que en ocasiones ha estado presente en la biografía del propio texto.

Poeta en Nueva York es un libro de poemas compuesto por unos manuscritos que han pasado por diferentes vicisitudes y polémicas intelectuales, que han provocado diferentes cuestiones (¿Cómo, cuándo y por qué se entrega el manuscrito a José Bergamín?, ¿Cuál era la intención editorial de Lorca?, etc.). Aunque estas vuelven al texto mucho más interesante si cabe, aquí no van a ser analizadas.

Estamos ante un libro de una complejidad de contenido paralela a la visión que de Nueva York tenía el poeta. Lorca escribe *Poeta en Nueva York*, pero no tiene prisa en publicarlo. Se trata de una obra póstuma que no ha sido revisada por su autor. El 13 de julio de 1936, Lorca dejó a José Bergamín en la redacción de la revista *Cruz y Raya* el original junto con una nota que decía: “He estado a verte y creo que volveré mañana”. No se volvieron a ver por los motivos que ya conocemos. El libro no se publicó hasta el 24 de mayo de 1940, por la editorial W.W. Norton Company de Nueva York, como versión bilingüe, con traducción de Rolfe Humphries; y en español, el 15 de junio del mismo año, por la editorial mexicana Séneca.

El título también tiene su propia historia y, al igual que el libro, sus “contradicciones biográficas”. Andrew A. Anderson, a propósito de *Poeta en Nueva York* recoge el siguiente testimonio de Luis Rosales:

Consultó el título definitivo con Pablo Neruda (en los últimos años, Federico y Pablo Neruda fueron amigos inseparables). Le consultó porque el título de Poeta en Nueva York no le satisfacía completamente. Es posible que recordara su parecido con el libro [Pruebas de Nueva York] de Moreno Villa, por superstición, tal vez. Neruda le propuso que lo llamara Introducción a la muerte, que es el título de una de sus partes, y Federico lo aceptó. Desde entonces lo llamaba así [...] Ahora bien, en el momento de su llegada a Buenos Aires, cuando Lorca habla con los periodistas argentinos, se refiere a su futuro libro como Poeta en Nueva York o, más sencillamente, como Nueva York. (ANDERSON, 2013: 14-15)

El libro interpreta la realidad (y la ciudad) de tal manera, que se ha convertido en

un modelo literario a la hora de tratar la urbe americana. A la vez contribuye, como otras obras literarias y artísticas, a la construcción de otra ciudad que convive con la real. En una entrevista de 1931, el poeta se refiere a *La ciudad*, lo que será el libro de poemas *Poeta en Nueva York*, de la siguiente manera: “Interpretación personal, abstracción impersonal, sin lugar ni tiempo, de aquella ciudad mundo”. (GARCÍA POSADA, 1982: 87)

Se trata de una obra fundamental que Lorca trae a España junto a un teatro imposible, en la que, a la vez que se aparta de un descriptivismo anterior, se encuentra con la metrópolis (que se transforma en una ciudad onírica, que también ha sido abordada como pesadilla), donde Lorca tuvo “la experiencia más útil” de su vida. Apuntábamos en el apartado anterior que el acercamiento a la ciudad sueño, que será deseo, comienza con el viaje que Lorca hace de Granada a Madrid. Después el poeta pasará de vivir en una residencia en las afueras de la capital española, la Residencia de Estudiantes, a otra en la Gran Manzana. La ciudad deseo tendrá su prolongación en La Habana, y, como apuntábamos, continuará en Madrid a la vuelta.

El libro producto de su experiencia americana recoge imágenes urbanas de la modernidad y, al mismo tiempo, incorpora la otredad de una ciudad paralela, en la que reside el oprimido. Se trata de una obra de denuncia, en la que Nueva York actúa como un espacio que comunica varias entidades:

Se vierte en un doble plano, el ontológico y el social, y se produce mediante la configuración de un espacio simbólico central, la Ciudad, con algunas ramificaciones referenciales (Madrid, Viena y Granada) que excede y rebasa el universo del discurso en que estos poemas fueron concebidos – el Nueva York de 1929-30- aunque ese universo, sea, al mismo tiempo, señalado, designado; es decir, se trata de <<Nueva York en un poeta>>, según fórmula acuñada por el propio escritor. (GARCÍA-POSADA, 1982: 237)

El libro estaba pensado para ir acompañado de una lista de ilustraciones, que funcionarían como correlato artístico de los textos y que, como en *Nadja*, nos remitirían a esa tipología de *flâneur* que deambula acompañado de su cámara. Hallamos aquí una doble función: mostrar un correlato plástico, visual, de algunos poemas –los que Lorca consideraría más significativos– y sobre todo, crear un ambiente, una atmósfera. Las imágenes, por orden, serían las siguientes: Estatua de la libertad, estudiantes bailando

vestidos de mujer, negro quemado, negro vestido de etiqueta, Wall Street, Broadway 1830, multitud, desierto, máscaras africanas, fotomontaje de calle con serpientes y animales salvajes, pinos y lagos, escenario rural americano, matadero, la Bolsa, el papa con plumas, fotomontaje de la cabeza de Walt Whitman con la barba llena de mariposas, el mar, paisaje de la Habana. (GARCÍA-POSADA, 1982: 33)

El libro, un contenedor de entidades de tránsito que a continuación pasamos a abordar, debe ser entendido como una pieza perteneciente a una entidad literaria (con una extremidad epistolaria y otra cinematográfica) formada por: *El paseo de Buster Keaton*, *Poeta en Nueva York*, *Así que pasen cinco años*, *El público*, los poemas *Santa lucía* y *San Lázaro*, *Degollación de los inocentes*, *Suicidio en Alejandría*, *Nadadora Sumergida*, *Amantes asesinados por una perdiz*, *La gallina*, las cartas enviadas desde América, y el guion de *Viaje a la luna*.

Entidades del tránsito en el Nueva York de Lorca: calle, Wall Street, rascacielos, metro, parque de atracciones, clubs nocturnos, etc.

*No me digáis que lleve un plano, porque
el plano no me sirve para nada.*

Federico García Lorca

Nueva York es una puerta, un lugar de entrada a América, el espacio donde Lorca tendrá una experiencia tan importante en la ciudad, como la que llevó a Walt Whitman a escribir *Leaves of Grass* setenta y cuatro años antes. (Una obra con la que compartió con nosotros, por ejemplo, su pasión por los medios de locomoción).¹⁸

Vamos a partir de un texto de Lorca anterior al periplo americano, para recoger algunas particulares entidades intermedias, fronterizas, o de tránsito previas. *Impresiones y paisajes* fue su primer libro resultado de su primera experiencia viajera. Dentro de este encontramos un pequeño texto en una página entre el prólogo y el resto de la obra, que nos ofrece dos sugerentes imágenes asociadas al tránsito: una cortina que se descorre para introducirse en el texto, y la metáfora de un libro como jardín que ha de ser cruzado:

Se descorre la cortina. El alma del libro va a ser juzgada. Los ojos del lector son dos geniecillos que buscan las flores espirituales para ofrendarlas a los pensamientos. Todo libro es un jardín. ¡Dichoso el que lo sabe plantar y bienaventurado el que corta sus rosas para pasto de su alma!... Las lámparas de la fantasía se encienden para recibir el bálsamo perfumado de la emoción. Se descorre la cortina. (GARCÍA LORCA, 1994b: 59)

Lorca recoge en *Impresiones y paisajes* una serie de descripciones urbanas, que queremos abordar como precedentes de su particular relación con la ciudad sueño, que también será ciudad deseo. “Hay algo de inquietud y de muerte en estas ciudades calladas y olvidadas”, “Las distancias son cortas, pero qué cansancio dan al corazón”, “Estas gentes que cruzan las calles desiertas” (GARCÍA LORCA, 1994b: 61).

Continuando con las imágenes de tránsito previas, en el *Romancero gitano* la luna va a la fragua. Después huye en el “Romance de la luna, luna”, donde “preciosa tocando

¹⁸ Whitman nos cuenta sobre su experiencia en la ciudad: “Al habitar en Brooklyn o Nueva York a partir de aquel tiempo, mi vida, entonces y más todavía después, se identificó singularmente con el ferry de Fulton [...] Casi todos los días, muy tarde (desde 1850 a 1860), efectuaba la travesía en los vapores del río, con frecuencia en lo alto, sobre la pasarela del piloto, desde donde podía abarcar todo el panorama”. (WHITMAN, 423). Sobre sus paseos en ómnibus afirma: “Estos vehículos (escribe este párrafo en 1881) proporcionan parte del carácter de Broadway, de la Quinta Avenida, de Madison Avenue y de la calle veintitrés, que aún existen.” (WHITMAN, 425)

viene, por un anfibio sendero de cristales y laureles” (LORCA, 1998b: 15) en “Preciosa y el aire”; “grandes estrellas de escarcha vienen con el pez de sombra que abre el camino del alba” (LORCA, 1998b: 30) en el “Romance sonámbulo”; “las piquetas de los gallos cavan buscando la aurora, cuando por el monte oscuro baja Soledad Montoya” (LORCA, 1998b: 51) en el “Romance de la pena negra”; “el mar baila por la playa” (LORCA, 1998b: 59) en el poema “San Miguel”; “la ciudad libre de miedo multiplicaba sus puertas” (LORCA, 1998b: 110) en el “Romance de la guardia civil española”; “tintero de las ciudades vuelcan la tinta despacio” (LORCA, 1998b: 123) en “Martirio de Santa Olalla”; y “a una ciudad lejana ha llegado Don Pedro” (LORCA, 1998b: 131) en “Burla de D. Pedro a caballo”.

El tránsito adquiere una especial importancia en los textos fruto de su estancia neoyorquina, que también es un estar de paso. Los espacios intersticiales son fundamentales para la construcción de la ciudad deseo. Lorca descubre una urbe por la que circulan vehículos, el metro, los ciudadanos que se dirigen al trabajo¹⁹, donde todo funciona como una suerte de coreografía (que derivará en textos como la “Danza de la muerte”). Un grupo humano es “guiado” por Nueva York para formar parte de ese baile, marcado por el ritmo del poema, que empieza y termina con los siguientes versos: El Mascarón. ¡Mirad el mascarón! ¡Cómo viene del África a New York! (GARCÍA LORCA, 1997a: 524). En estos se incide en la idea de movimiento, a través de la cultura negra o lo primitivo, algo que enlaza con investigaciones vanguardistas:

*En la marchita soledad sin honda
el abollado mascarón danzaba.
Medio lado del mundo era de arena,
mercurio y sol dormido el otro medio.*
(GARCÍA LORCA, 1997a: 524)

Contamos con numerosos autores que acuden a las entidades intersticiales (las aceras, el metro, etc.) para hablar de la ciudad contemporánea, que señalan sobre tales espacios fenómenos como el paseo o la desorientación urbana, que experimentara Lorca:

¹⁹ Esto nos hace recordar los *commuters* en *The Waste Land* de T. S. Eliot en la ciudad de Londres, con la presencia de la muerte en los siguientes versos: “A crowd flowed over London Bridge, so many/ I had not thought death had undone so many” (ELLIOT, 2013: 35).

El otro día tuve mi primera pérdida en la ciudad. Salí a unos recados y tomé el ferrocarril elevado. Pero en vez de coger el de la Sexta Avenida, tomé el de la Novena, y me condujo a un sitio opuesto a donde iba y totalmente desconocido para mí...Después corrí esta ciudad (un barrio que es como cuatro veces Granada) y al fin, ya que me consideraba perdido y me había perdido más a caso hecho, me dediqué a buscar estaciones de metro o de ferrocarril elevado. Pero las que encontraba no eran las que me convenían, y me hubiera enredado más aún. Entonces tuve cierta angustia, cierta sensación de estar en el bosque virgen o en una isla de otro planeta que no era el mío. (GARCÍA LORCA, 1997b: 1141)

Para introducirnos en los espacios de tránsito del Nueva York lorquiano, recordemos que hay dos maneras de abordar esta ciudad, la vertical y la horizontal. En palabras de Thomas Bender: “These two movements expressed the urbanity of the city; they represented two intertwined ways of grasping the metropolis” (BENDER, 2002: 24). Christoph Lindner es otro autor que comparte con nosotros su visión de la ciudad de Nueva York, desde el urbanismo y las artes visuales. En *Imagining New York City*, Lindner parte del *boom* arquitectónico y la modernización que se produce en la ciudad a finales del XIX y comienzos del XX. El libro está estructurado en dos partes, una primera con la que aborda la verticalidad de la ciudad, protagonizada por el rascacielos, y una segunda en la que trata la horizontalidad de la Gran manzana. Vamos a utilizar este esquema para abordar los espacios de tránsito del Nueva York de Lorca.

El primer espacio que vamos a transitar es la acera. Desde esta entidad, como indicábamos anteriormente, podemos mirar hacia arriba y experimentar la verticalidad urbana, o desplazarnos por la misma y ser conscientes de las posibilidades de su horizontalidad. Sobre ella tuvo lugar el paseo de Lorca por la ciudad neoyorquina.

La calle no es un espacio inocente, ni vacío de contenido. Esto es algo que ya vimos en la primera parte de este trabajo. Las modernas aceras de Nueva York son el resultado del desarrollo y las prácticas sociales, que emergen en ciudades europeas como Londres, Berlín, y especialmente en el París de los siglos dieciocho y diecinueve (LINDNER, 2015: 111). Se trata de un espacio que también comparte cualidades con aquella otra acera de la primera sección. Estamos ante una identidad por la que transita la multitud neoyorquina. En ella también encontramos, como en el París de Breton, la mujer objeto

grabada por la cámara (masculina) cinematográfica, en el cine que se está realizando en las primeras décadas del siglo XX en Manhattan. Esta idea nos remite a *Nadja*, y a la representación u objetualización femenina por parte de los miembros del movimiento surrealista.

Los paseos de Lorca por las aceras de Manhattan, son una nueva versión de la *ville trouvée* que nos lleva, dando un salto en el tiempo ahora hacia delante, al análisis que Rem Koolhaas hace de la ciudad de Nueva York. El arquitecto ve la ciudad como una construcción que parte o hace de ella un objeto encontrado. En palabras de Lorca:

Esto empieza a cambiar para mí un poco, porque ya me sé manejar perfectamente por esta inmensa ciudad, pero ahora que ya me sé guiar y preguntar y comprar, es cuando me voy dando cuenta de lo increíble, de lo tremendo, de esta urbe y esta civilización. Se necesita vivir varios meses para comprender al fin el plano de New York y su grandeza, insospechada en los primeros días. El otro día tuve al fin mi primera pérdida en la ciudad. (GARCÍA LORCA, 1997b: 1141)

En las calles de Nueva York, como en las de París, también hay lugar para los encuentros fortuitos. Lorca afirma sobre los mismos: “debéis saber que encontrarse en New York es rarísimo y es insólito. Es tan raro como encontrarse en alta mar dos peces” (GARCÍA LORCA, 1997b: 1105). El poeta, que opina que “el mundo es un pañuelito pequeño” (GARCÍA LORCA, 1997b: 1.111), coincide con la señorita Adams, a la que trató mucho en Granada, o con el poeta británico Colin Hackforth, a quien conoció en España:

Pues bien, cuando yo estaba más encantado, de una ventana de un gran restaurant sale una voz grande que dice “Federico, Federico”, y veo a un muchacho que con un jersey rojo de seda da un salto, se tira a la calle con riesgo de romperse una pierna y me abraza. Era el inglés Colin Hackforth, que estuvo en Granda y se hizo tan íntimo mío. (GARCÍA LORCA, 1997b: 1105-1106)

Si el *flâneur* de la poesía de Baudelaire y del pensamiento de Benjamin es una víctima de las cualidades de la ciudad vertical, el de Nueva York se encuentra con un extrañamiento intensificado. El Lorca *flâneur* también tiene una experiencia frente a lo moderno, en una relación estrecha con la ciudad. La transita entre la multitud, y al mismo

tiempo vive momentos de soledad. Experimenta un *shock* y, con los fragmentos de su paso por la ciudad, escribe un texto. Entre las variadas narraciones del paseo, Lorca nos regala el siguiente fragmento:

Hasta que pasa esto, no se entera uno de donde está, de la inmensidad de calles y la agrupación de millones de gentes. Así pues, me voy conociendo esta ciudad. No me digáis que lleve un plano, porque el plano no me sirve para nada. Es inútil. Yo no tengo sentido de orientación por medio del plano. Cuando me dejo a mi instinto voy donde quiero y con el plano me equivocaría. Carezco de ese don. A mí me ha costado un trabajo inmenso saber cuál era mi mano derecha y todavía tengo que hacer la señal de la cruz para cerciorarme antes de entrar en un piso o en una calle. No sé dónde tengo la mano derecha, como no he sabido hasta casi mis veinte años el secreto del reloj. Así es que el plano es una cosa imposible para mí. Me es imposible ligar el signo abstracto de las líneas con la realidad viva y ruidosa que me rodea. Pero sin plano ando por aquí como ya quieran muchas gentes con planos especiales. En cambio, tengo una memoria plástica asombrosa. Por el sitio donde he pasado una vez lo recuerdo siempre y dejo extrañados a mis amigos cuando digo: “Ahora pasamos la calle 8” y es de noche y no se ve casi nada desde el elevado. Pero esto es lo que debe pasar en New York. Desde luego la ciudad, como os dije antes, es fácil. (GARCÍA LORCA, 1997b: 1141-1143)²⁰

Las aceras también conducen a Lorca a barrios periféricos, que provocarán en el poeta la denuncia: “conozco el mecanismo de las calles, hablo con la gente, penetro un poco más en la vida social y la denuncio” (GARCÍA LORCA, 1997b: 172), pero también al rico e inquietante Wall Street, que describe como “impresionante por frío y por cruel. Llega el oro en ríos de todas las partes de la tierra, y la muerte llega con él. En ninguna parte del mundo se siente como allí la ausencia total del espíritu [...] Espectáculo terrible,

²⁰ Tras el paso por la ciudad ultramoderna, el caminar se descompondrá en las décadas posteriores en diferentes versiones que veremos al final de esta sección, y que supondrán diferentes prácticas desde el paseo a la navegación por las *apps* de un *smartphone*, y que incluyen, por ejemplo, el *flâneur* que no puede coger el monorail en Vancouver al que se refiere Jeff Derksen en *After Euphoria*. (DERKSEN, 2014)

pero sin grandeza” (GARCÍA LORCA, 1997b: 53).

Wall Street es otro lugar en el que capturar la vida en tránsito de la ciudad moderna, donde la relación entre arquitectura, acera y habitantes puede ser abordada como esa coreografía social, que autores como Paul Strand supieron recoger en películas como *Manhatta*, previamente a la llegada de Lorca a la ciudad.

Wall Street es una “escenografía” que podemos leer a través de las descripciones y los detalles capturados por el poeta. Lorca lo vuelve onírico: “Realmente el barrio de rascacielos del Wall Street es maravilloso. Hace días vi el *Zeppelin* anclado bajo ellos como un pez verde y tuve la impresión, un instante, de que estaba soñando” (GARCÍA LORCA, 1997b: 1126). Las cualidades que Lorca otorga a esta zona de la ciudad, se filtran a través del género epistolario, y permiten que sobre Wall Street se produzca un solapamiento con una descontextualizada vega granadina: “oigo las sirenas de los barcos que van por el río y puedo tener, si quiero, la sensación de campo” (GARCÍA LORCA, 1997b: 1126). En una “ciudad más atrevida y moderna” (GARCÍA LORCA, 1997b: 1106), Lorca disfruta de su residencia en un cuarto que es “una especie de huerta” (GARCÍA LORCA, 1997b: 1108), desde la que oye las sirenas y el murmullo de Nueva York.

En otra carta, nos encontramos con la posibilidad de que una calle de Granada se solape también con la zona financiera citada:

Hace un momento acabo de recibir una preciosa fotografía de la Acera del Casino a vista de pájaro (o de aeroplano) que me ha enviado un amigo americano. Salió en un periódico de Chicago y él me la envió en seguida suponiendo que en ella estaría mi casa. Y en efecto. En el centro de la foto se ve la casa y el grupo de los árboles del Campillo [...] Esta mañana he estado tomando el desayuno con mi amigo Colin en el Wall Street, que es el sitio de los negocios, donde está la Bolsa, los bancos y los grandes rascacielos de las oficinas. Es el espectáculo del dinero del mundo en todo su esplendor, su desenfreno y su crueldad. Sería inútil que yo pretendiera expresar el inmenso tumulto de voces, gritos, carreras, ascensores, en la punzante y dionisiaca exaltación de la moneda. (GARCÍA LORCA, 1997b: 1125-1126)

Se trata de “lugares” de encuentro sobre el texto, donde coinciden varias entidades al mismo tiempo a través de la memoria, y donde late el deseo. La carta parece

una suerte de mapa que, a través del contraste espacial, transmite imágenes de una placentera experiencia neoyorquina:

La Universidad es un prodigio. Está situada al lado del río Hudson en el corazón de la ciudad, en la isla de Manhattan, que es lo mejor, muy cerca de las grandes avenidas. Y sin embargo, es deliciosa de silencio. Mi cuarto está en un noveno piso y cae al gran campo de deportes, verde hierba con estatuas. Al lado, y por las ventanas de los cuartos de enfrente, ya pasa el inmenso Broadway, el bulevar que cruza todo New York. (GARCÍA LORCA, 1997b: 1104)

Esta descripción podemos vincularla también a otras manifestaciones en las que Lorca se refiere a la ciudad en los siguientes términos: “Así pues, ya me encuentro bien y aclimatado. New York es alegrísimo y acogedor” (GARCÍA LORCA, 1997b: 1105). A través de los textos, la ciudad y sus aceras son mostradas como un espacio intermedio, una suerte de no lugar ambiguo, que permitirá a Lorca encontrarse en dos espacios simultáneos, como la Gran manzana y su Granada de juventud:

*Aquellos ojos míos de mil novecientos diez
no vieron enterrar a los muertos,
ni la feria de ceniza del que llora por la madrugada,
ni el corazón que tiembla arrinconado como un caballito de mar.*
(GARCÍA LORCA, 1997a: 512)

Seguimos comprobando que los testimonios que se refieren a la ciudad deseo, lo hacen en términos bastante positivos. Estos también dan lugar a interesantes yuxtaposiciones. Lorca cuenta así su experiencia en la nueva Universidad:

Yo soy persona que se adapta bien a las circunstancias, y me encuentro bien en este ambiente tan distinto del mío, pero lleno de sugerencias para mí [...] Mi clase de inglés en la universidad es graciosísima, pues no hay más que chinos, japoneses, negros, indios, una cubana de sesenta años pintadísima que se llama Ofelia, y yo. ..Yo estoy todo el día con el diccionario a cuestas, pues estos americanos son muy

simpáticos y constantemente preguntan y hablan conmigo (GARCÍA LORCA, 1997b: 1112-1113)

En otra carta a sus padres: “Vosotros estaréis quizá en la Huerta oyendo las esquilas del seminario y los lejanos campaneos de la catedral. Yo oigo las sirenas y el murmullo de Nueva York” (GARCÍA LORCA, 1997b: 1107). Lorca también les describe su habitación americana, que parece confundirse con el lugar en el que se encuentra su familia. En la descripción de su experiencia arquitectónica y urbana, también se acude el sueño, la evasión sensible, o la posibilidad de irrupción de varias ciudades al mismo tiempo:

Yo vivo en la Universidad de Columbia en el centro de Nueva York, en un sitio espléndido junto al río Hudson. Tengo cinco clases y paso el día divertidísimo y como en un sueño... Estoy sereno y alegre. Ha vuelto a nacer aquel Federico de antes que tú no has conocido, pero que espero conocerás. (GARCÍA LORCA, 1997b: 1140)

Mi cuarto es bonito y siempre tiene brisa, pues es el sitio más alto de la ciudad y situado junto al río, de modo que es bastante fresco. Todavía no he sentido el calor. Hace exactamente el mismo que en Granada y mi cuarto y este sitio es una especie de Huerta. Lo terrible en verano es ir al centro donde están las muchedumbres de autos y personas, pero decidme vosotros si el Embovedado no es también terrible de cruzar un día de julio. (GARCÍA LORCA, 1997b: 1108)

La vuelta a la universidad es como retornar a otro país. Todo es quietud. La hierba y las estatuas de Hamilton y de Jefferson me aplacan con su calor y con sus corazas revolucionarias del siglo dieciocho. Luego, oigo las sirenas de los barcos que van por el río y puedo tener, si quiero, la sensación del campo. Vosotros pensaréis que yo estoy en sitios prodigiosos y yo pienso que vosotros estáis también en una maravilla. (GARCÍA LORCA, 1997b: 1126)

Siguiendo el tránsito por las calles neoyorquinas, vamos a mirar ahora hacia arriba, para ver lo que la verticalidad urbana ofrecía a Lorca. De diferentes impresiones del poeta, deducimos su admiración por la arquitectura americana: “cada día levantan nuevos rascacielos: ahora están terminando uno con cien pisos blanco y negro, que es una verdadera maravilla” (GARCÍA LORCA, 1997b: 1147-1148). La imagen del rascacielos

forma parte de un caleidoscopio de metáforas que inciden en esa idea de ciudad onírica, pero que no deja de lado la postura crítica:

El cielo ha triunfado del rascacielos, pero ahora la arquitectura de Nueva York se me aparece como algo prodigioso, algo que, descartada la intención, llega a conmover como un espectáculo natural de montaña o desierto. El Chrysler Building se defiende del sol con un enorme pico de plata, y puentes, barcos, ferrocarriles y hombres los veo encadenados y sordos; encadenados por un sistema económico cruel al que pronto habrá que cortar el cuello, y sordos por sobra de disciplina y falta de la imprescindible dosis de locura. De todos modos me separo de Nueva York con sentimiento y con admiración profunda. (GARCÍA LORCA, 1997b: 172-173)

Como para cualquiera que deambule por Manhattan, la verticalidad está muy presente en los paseos de Lorca, para quien “los inmensos rascacielos se visten de arriba a abajo de anuncios luminosos de colores que cambian y se transforman con un ritmo insospechado y estupendo” (GARCÍA LORCA, 1997b: 1105). Los rascacielos nos hacen pensar en el mito de la torre. Estos son considerados por Marchán Fiz como las catedrales del futuro, símbolo de la corona en la ciudad. Para ello los asocia a la pintura romántica alemana, que representa tales edificios religiosos. Los rascacielos se han convertido en sus sustitutos (MARCHÁN FIZ, 1986, 88). El poeta queda impresionado por los: “chorros de luces azules, verdes, amarillas, rojas, cambian y saltan hasta el cielo. Más altos que la luna, se apagan y se encienden los nombres de bancos, hoteles, automóviles y casas de películas” (GARCÍA LORCA, 1997b: 1105)

En la imagen mística o sagrada del rascacielos, también va a influir el momento del día en que se contemple. Lorca recibe el espectáculo arquitectónico de noche, de la siguiente manera: “El puerto y los rascacielos iluminados confundándose con las estrellas, las miles de luces y los ríos de autos te ofrecen un espectáculo único en la tierra. París y Londres son dos pueblecitos, si se comparan con esta Babilonia trepidante y enloquecedora” (GARCÍA LORCA, 1997b: 1104).

En esta verticalidad tenemos que destacar también otro “personaje arquitectónico” secundario, que aparece en diferentes momentos en la poesía o en las cartas de Lorca, y que es fundamental para el imaginario vertical de la ciudad deseo. Se trata del puente de Brooklyn, un elemento que comunica dos zonas urbanas (Manhattan

con Brooklyn) fundamental para el tránsito, pero con un tipo de ambigüedad que no hayamos en el rascacielos. En palabras de Bender: “Just as the aesthetic movement of the Brooklyn Bridge is at once vertical and horizontal, so the dynamism and energy of New York City during the half century following the opening of the bridge was both horizontal and vertical” (BENDER, 2002: 24). Se trata de una entidad que aparecerá en el título de uno de los poemas de *Poeta en Nueva York*, y un lugar donde ocurre lo siguiente:

El rumor de la terrible multitud llena todo el domingo de Nueva York golpeando los pavimentos huecos con un ritmo de tropel de caballo [...] La soledad de los poemas que hice de la multitud riman con otros del mismo estilo que no puedo leer por falta de tiempo, como los nocturnos de Brooklyn Bridge y el anochecer en Battery Place, donde marineros y mujercillas y soldados y policías bailan sobre un mar cansado, donde pastan las vacas sirenas y deambulan campanas y boyas mugidoras. (GARCÍA LORCA, 1997b: 169)

Cruzando el puente de Brooklyn, continuamos un trayecto que nos lleva ahora a un espacio que podemos abordar como una mini-urbe ficticia de ensueño para el ocio, tanto para niños como para adultos. Una pieza fundamental para nuestra ciudad sueño, que también es deseo. El paseo (u otros modos de desplazamiento) llevarán a Lorca a lo que será el germen de los actuales parques de atracciones: “mis paseos con Anita, la india portuguesa, y Sofía Megwinov, la rusa portorriqueña y por aquel divino aquarium y aquella casa de fieras donde yo me sentí niño y me acordé de todos los del mundo”²¹. (GARCÍA LORCA, 1997b: 173). Se trata del parque de atracciones Coney Island²², sobre

²¹ García-Posada, a propósito de las cartas que Lorca manda a su familia, nos indica que: “no ayuden demasiado a entender los versos del gran libro sobre la ciudad. Solo dan pistas indirectas (la Bolsa, el frenesí del dinero, el *crack* financiero, el vértigo de las calles, la acumulación general), pero no debe sorprender: el Nueva York lorquiano es un Nueva York interior, “Nueva York en el poeta”, como él mismo corregía el título del poemario en la conferencia-recital. (GARCÍA LORCA, 1997b, 17).

²² Existió un proyecto vinculado a Coney Island llamado *La torre del Globo* (1906). Se trataba de un fracasado empeño de Samuel Friede, que pretendía crear una esfera con diferentes plantas, reproduciendo 5.000 veces la parte del mundo que ocupaba. A través de los ascensores se accedería a los diferentes jardines, teatros, restaurantes, y a su vez estaría comunicada con la

el que Lorca dice lo siguiente:

El domingo pasado estuve en Coney Island, una isla en la desembocadura del Hudson dedicada exclusivamente a parque de juegos, títeres y extravagancias. Es, como todo lo de este país, monstruoso. Los periódicos calcularon en un millón de personas los visitantes de aquel día. No os quiero decir la impresión de color y movimiento de la playa con racimos y piñas de veinte y treinta mil personas. Luego los parques de juegos son el verdadero sueño de los niños. Hay montañas rusas increíbles, lagos encantados, grutas, música, monstruos humanos, grandes bailes, colecciones de fieras, ruedas y columpios gigantescos, las mujeres más gruesas del mundo, el hombre que tiene cuatro ojos, etc. etc., y luego miles de puestos de helados, salchichas, frituras, panecillos, dulces, en una variedad fantástica. La muchedumbre lo llena todo con un rumor sudoroso de sal marina: muchedumbre de judíos, negros, japoneses, chinos, mulatos y rubicundos yankis. Es un espectáculo estupendo, aunque excesivo, y con una vez basta, porque es demasiado popular. Es el pueblo más pueblo de New York, el que viene a la isla de los juegos. No se ve casi un automóvil. (GARCÍA LORCA, 1997b: 1108-1109)

El parque de atracciones (precedente del mall o centro comercial²³) es una de esas entidades del tránsito que impacta a Lorca en su periplo americano. Situada al sur de Brooklyn, se trata, según Félix Duque, de la primera ciudad sueño de la historia (DUQUE, 57). Un lugar en el que se superponen Nueva York y lo que será la irreal Disneyland. Baudrillard sostiene que Manhattan es una de las fases del desarrollo de las ciudades de ficción, que comenzaría con Spa y Bath en Europa, y que tendría su continuación en Coney Island (AMENDOLA, 2000: 250). La ficción es inseparable de estas ciudades. Disneyland (o

ciudad de Nueva York. Se trataría, siguiendo a Koolhaas, de la esencia del rascacielos (KOOLHAAS, 75). También podemos ver este proyecto como un precedente de Las Vegas.

²³ Walter Benjamin afirmaba que el bazar oriental es el precedente de los grandes almacenes. El autor comparaba su decoración con la del almacén Ville de Saint-Denis (BENJAMIN, 82).

sus precedentes, como es el caso del parque de atracciones que visita Lorca) late en la ciudad postmoderna. Lorca añade a su descripción:

Una gran feria a la cual los domingos de verano acuden más de un millón de criaturas. Beben, gritan, comen, se revuelcan y dejan el mar lleno de periódicos y las calles abarrotadas de latas, de cigarros apagados, de mordiscos, de zapatos sin tacón. Vuelve la muchedumbre de la feria cantando y vomita en grupos de mil en los rincones, sobre los barcos abandonados y sobre los monumentos de Garibaldi o el soldado desconocido. (GARCÍA LORCA, 1997b: 172).

Se trata de un espacio que, como las aceras, nos hace de nuevo mirar a Francia a través de las palabras de tres autores desde tres contextos diferentes. Walter Benjamin manifestaba que:

Antes de entrar en el pasaje, en la pista de patinaje, en la cervecería, en la pista de tenis: penates. La gallina que pone huevos de praline, la máquina que graba nuestro nombre y aquella otra que nos pesa —el moderno γνωθισεαυτον—, máquinas de azar, la adivina mecánica, guardan el umbral. Se hallan curiosamente, con mucha menos frecuencia en el interior o en el exterior. Protegen y señalan las transiciones, y los domingos por la tarde la excursión no sólo es al campo, sino también a estos penates llenos de misterio. Construcción onírica. Amor. (BENJAMIN, 2005: 115)

El otro autor que nos hace mirar a Francia a propósito de Coney Island es Marc Augé, quien nos orientará en la travesía por el París de Modiano en la tercera sección. Augé afirma que el parque de atracciones es una entidad asociada a la contaminación que produce la “invasión de las imágenes”, un fenómeno detectado por el autor que nos lleva a dudar de la realidad de la vida social (AUGÉ, 1998b, 15). Es lo que llama un “nuevo régimen de ficción”. Para el antropólogo “todas las sociedades han vivido de lo imaginario y para lo imaginario y todo lo real estaría alucinado si no estuviera simbolizado” (AUGÉ, 1998b: 19). Al hablar de la ficcionalización que está padeciendo el mundo, relaciona una serie de lugares que formarían parte de esa “ciudad sueño”. Entre ellos se encontraría el parque de atracciones que fascinó al poeta:

Los parques de diversiones, los clubes de vacaciones, los parques de entretenimientos y de residencia como los Center Parks, pero también las villas privadas que proliferan en los Estados Unidos y hasta las residencias fortificadas y protegidas que se levantan en las ciudades del tercer mundo como otras tantas plazas fuertes constituyen lo que podríamos llamar “burbujas de inmanencia” [...] las grandes cadenas hoteleras o comerciales que reproducen más o menos la misma decoración, hacen oír el mismo tipo de música en sus diferentes secciones o en sus ascensores y proponen los mismos productos, fácilmente identificables de un extremo a otro de la Tierra. (AUGÉ, 1998b: 146)

Presentar el parque de atracciones como producto de la imaginación no es inocente ni casual. Para Baudrillard, América ya no es real, sino que pertenece al ámbito de lo hiperreal y de la simulación. Disneyland, la continuación de Coney Island, fue una estrategia para que Estados Unidos pareciera real, es decir para “ocultar el infantilismo de los mayores”. Según Vicente Verdú “es el turista el que exige a la ciudad desprenderse de su naturaleza real y responder a la fantasía” (VERDÚ, 2005: 162). Estos conceptos se encuentran también presentes en el París de nuestra tercera parte.

Regresamos ahora desde Coney Island a Manhattan, a Times Square, otro espacio intersticial pariente del parque de atracciones, que comparte cualidades apuntadas por los autores citados. Se trata también de la imagen de la ciudad espectáculo, y del resultado de la evolución de entidades como Coney Island, que terminan convirtiéndose en la nueva plaza, que luego será el *mall* o el centro comercial. Lorca conoció este turístico lugar de tránsito, y lo describió con las siguientes palabras:

Times Square es el centro de la ciudad, donde se reúnen todas las locuras eléctricas y todos los ritmos mecánicos y todos los ruidos de metal y temblores increíbles, allí, en medio de la calle, han puesto un gran pino cubierto de luces eléctricas y letreros dando las felices pascuas a todos los vecinos de Nueva York y extranjeros. (GARCÍA LORCA, 1997b: 1154)

Para algunos de los desplazamientos que se producen en la ciudad, Lorca hizo uso de diferentes medios de transporte que iban sobre vías. Experimentó el tránsito, además, subido a otros más independientes y sobre ruedas: “Como tenía un gran constipado, esa

noche me trajeron a Columbia en auto, que es como ir de Granada a Chauchina” (GARCÍA LORCA, 1997b: 1152). También se desplazó sobre el agua: “todos estos viajes me han servido para conocer a fondo la admirable ribera del río Hadson. He viajado varias veces en barco por él y conozco todos sus pueblos y ciudades” (GARCÍA LORCA, 1997b: 1134). De todos ellos, el metro es la entidad espacial fronteriza que contribuye a la imagen de esta ciudad deseo “extraña”, en la experiencia lorquiana.

El metro es un espacio público de intersección, que funciona como continuación de la calle en un mundo subterráneo, con un gran potencial para el ejercicio de la imaginación. Es una metáfora de la ciudad, una prolongación de sus calles, al mismo tiempo que provoca una consciencia de caminar por el interior de la tierra. Una vez que se asume el espacio y las características de este medio de transporte (olores, temperatura, luz, etc.), el pasajero se abstrae en sus pensamientos. Se puede sumergir en su lectura y, ocasionalmente, pensar en todo el mundo exterior existente sobre nuestras cabezas (una urbe igual de ajetreada que la metrópolis subterránea). Cuando se viaja en metro somos conscientes de que estamos en la ciudad, en una de sus calles, cuando el vagón se detiene en una estación y reconocemos un nombre, pero el tren se pone en marcha y en el exterior todo se oscurece, en ese momento estamos en “ninguna parte”.

Con estas cualidades, no es extraño que los usuarios del metro de Nueva York, tras su apertura en 1904, lo vieran como una forma de viajar más cercana a las novelas de ciencia ficción, que a la manera habitual de moverse por la Gran Manzana. Cuando se decidió aligerar el tráfico de la ciudad en el siglo XIX, por los problemas que había para llegar de unas zonas a otras por el gran crecimiento de la ciudad, el metro fue una de las muchas propuestas de descongestión que surgieron. (Entre otras, nos encontramos con “un tren elevado atmosférico”, ideado por Rufus H. Gilbert). La sensación de transitar por las entrañas de Nueva York tuvo que ser una inquietante experiencia urbana.

En un primer momento se descartó construir una vía subterránea, pues se temía que se acabara convirtiendo en un espacio lúgubre. Se optó por un tren elevado (El) que además de cambiar el paisaje, permitió una nueva vista de la ciudad, diferente a la que se tenía desde el rascacielos o desde la acera. Además de interferir en la atmósfera de los lugares por los que se pasaba, posibilitaba, a un mismo tiempo, estar en la calle y entrometerse visualmente en la intimidad de las casas que se divisaban desde el tren. También se crearon una suerte de “pasajes” en penumbra, que constituyeron un nuevo

espacio intermedio para el tránsito.

El metro intensificó la soledad de sus usuarios, pero también propició el contacto con desconocidos en un pequeño espacio compartido. Al introducirse en la literatura provocó un nuevo punto de vista de la ciudad. Lorca vivió varias experiencias en este medio de transporte, algunas de ellas provocaron que para él irrumpiera un país en otro. Por ejemplo, descubre “en los periódicos americanos que Primo de Rivera abandona el poder y convoca a elecciones generales. ¿Es eso verdad? ¿Qué será de España en esos momentos? Iba yo en el metro y lo leí en el periódico que llevaba un señor que iba sentado a mi lado” (GARCÍA LORCA, 1997b: 1151-1152). En estas experiencias vuelven a solaparse dos espacialidades diferentes: “La gente llega en metro y en barcos de paletas, que es donde yo llegué, remontando la corriente del río bajo un cielo azul primorosocasi de Sevilla” (GARCÍA LORCA, 1997b: 1108-1109)

Nos imaginamos algunos de los miembros de esa multitud que Lorca observa cuando vuelve en metro a casa, “la colectividad sin el festejo y la soledad sin el aislamiento” en palabras de Augé, quien usa la palabra “soledad” como un término que utilizaría un observador exterior del fenómeno social del metro (AUGÉ, 1998a: 56). Pensamos que así lo vio Lorca, quien se perdió (o experimentó) en soledad, el universo de estas modernísimas formas de desplazamiento (en las que incluimos el tren) por la ciudad sueño-deseo:

Ya la Grand Station Central mete miedo a cualquiera...pero este país mecánico parece que está hecho para que vivan los tontos. ¡Es imposible perderse aunque uno quiera! Todo está lleno de números, indicaciones y empleados toscos pero amables y campechanos en extremo. Es además mi primer paseo en el pullman americano (que habéis visto en el cine) y que es un prodigio de técnica y comodidad. Me acosté, apagué la luz y abrí las ventanas. Quise dormir, pero el espectáculo de la luna y las embarcaciones sobre el río Hudson era tan admirable que me llenaba la cabeza de ideas y alejaba el sueño que todo lo borra. A veces el cruce con los grandes expresos del este contrastaba con la barca muda que cabecea en la orilla con un farolito imperceptible²⁴. (GARCÍA LORCA, 1997b:1128)

²⁴ Los itinerarios que el poeta hace por Manhattan en tren, también pueden ser leídos a través de las palabras de Beatriz Colomina a propósito del viaje en ferrocarril: “lo que se ve se vuelve

Para Lorca, pasear por Nueva York sabiendo la dirección de destino, hacer uso de otros medios de transporte sobre vías o vagar a la deriva, también conlleva la posibilidad de pérdida. Esta, tan fundamental para el descubrimiento, también permite los encuentros casuales:

Salí a unos recados y tomé el ferrocarril elevado. Pero en vez de coger el de la Sexta Avenida tomé el de la Novena y me condujo a un sitio opuesto a donde iba y totalmente desconocido para mí. Era una gran ciudad de casas bajas de madera, llena de chinos y de letreros chinos, con una música ensordecida de pianolas y orquestas de jazz. Yo me vi perdido y me dediqué a ver las calles y a recorrer las tiendas chinas...Después corrí esta ciudad (un barrio que es como cuatro veces Granada) y al fin, ya que me consideraba perdido y me había perdido más a caso hecho, me dediqué a buscar las estaciones de metro o de ferrocarril elevado. Pero las que encontraba no eran las que me convenían, y me hubiera enredado más aún. Entonces tuve cierta angustia, cierta sensación de estar en el bosque virgen o en una isla de otro planeta que no era el mío. Yo no quería preguntar a nadie. Basta que hubiese preguntado a un policía para que éste me hubiese indicado..., pero al fin no tuve más remedio. Pregunté a unas señoras que pasaban, en inglés, y ellas me dijeron, ¡oh sorpresa!: “Venga con nosotras, que llevamos el mismo camino”, en español correctísimo. Eran dos coruñesas ricas que viajaban y estaban visitando New York. No quiero deciros cómo nos reímos. Al final tomamos el elevado y desembarqué en Columbia University, pero entonces volví al ferrocarril y fui al sitio donde tenía que ir, que era difícil, e hice lo que tenía que hacer. Cuando volví a Columbia eran las doce de la noche. (GARCÍA LORCA, 1997b: 1141-1142).

Para los siguientes espacios de tránsito nocturnos por la ciudad deseo, vamos a partir del hecho de que Lorca tiene una agitada vida social en la capital americana: “Yo soy el encargado de los coros. Y este año les voy a hacer cantar a estos norteamericanos

mercancía, objetos de consumo” (COLOMINA, 2010: 54). Los elementos que se ven desde la ventana pueden ser considerados *objet trouvé* en movimiento.

la cachucha, “por la calle abajito” y unas sevillanas. Será gracioso oírles cantar en vez de cara, carrrrra”. (GARCÍA LORCA, 1997b: 1111). “En realidad tengo amigos buenísimos y me hacen una vida animadísima. Anoche hubo en casa de *miss* Adams (perteneciente a una de las más distinguidas familias de N.Y.)” (GARCÍA LORCA, 1997b: 1121).

En la primera sección nos referíamos al café o al bistró, como espacios público-privados, a propósito de su importancia en el imaginario urbano surrealista. Vamos a recoger aquí otros espacios, que perteneciendo a la misma familia de espacios intersticiales, suponen una pieza fundamental para el funcionamiento de la ciudad deseo: “Con la misma escritora estuve en un cabaret, también negro, y me acordé constantemente de mamá, porque era un sitio como esos que salen en el cine y que a ella le dan tanto miedo”. (GARCÍA LORCA, 1997b: 1114). Nos referimos a los locales nocturnos, entre los que podemos destacar el *Small Paradise*, local frecuentado por público LGTBI, cuyo nombre no puede encajar mejor en la ciudad deseo. Estos espacios también son ambiguos, se encuentran entre la calle y casa. Son una suerte de no lugares de libertad y deshibición, con sus propios códigos, donde se materializa lo deseado.

Lorca también visitará espacios frecuentados por un público afroamericano. En una entrevista afirma: “Lo que yo miraba, y paseaba, y soñaba era el gran barrio negro de Harlem, la ciudad negra más importante del mundo, donde lo más lúbrico tiene un acento de inocencia que lo hace perturbador y religioso” (SORIA OLMEDO, 1989: 51). En algunos de esos locales, Lorca será el único blanco:

Los negros cantaron y danzaron. ¡Pero que maravilla de cantos! Solo se puede comparar con ellos el cante jondo. Había un muchachillo que cantó cantos religiosos. Yo me senté en el piano y también canté. Y no quiero deciros lo que les gustaron mis canciones. Las “moricas de Jaén”, el “no salgas, paloma, al campo”, y “el burro” me las hicieron repetir cuatro o cinco veces. Los negros son una gente buenísima...Ya podéis suponer que yo estaba encantado de esa reunión. (GARCÍA LORCA, 1997b: 1114)

Como bien dijo Lorca, tras dejar atrás estos ambientes: “La salida de New york ha sido sentida por mí porque ya tengo una sociedad de amigos verdaderamente encantadora” (GARCÍA LORCA, 1997b: 1167).

Para terminar, nos referiremos brevemente a otros dos espacios de tránsito que Lorca mencionó en sus declaraciones. Ambos participan de algunas de las cualidades aquí tratadas. Nos referimos al escaparate y al museo.

Lorca fue testigo, como lo fueron los surrealistas en París, del potencial de los escaparates, esos decoradísimos espacios que continúan sorprendiendo en algunas tiendas neoyorquinas, y que al mismo tiempo son interiores y exteriores.²⁵ Estos contribuyeron al *show* urbano y al ambiente navideño americano, del que Lorca decía: “Pero el espectáculo popular es también vivísimo en esta gran ciudad. Todas las tiendas, teatros, cafés, fachadas, escaparates y casas particulares están llenas de coronas de muérdago con cintas rojas, en espera de la buena suerte” (GARCÍA LORCA, 1997b: 1155). Hay un espacio más que queremos mencionar, que en nuestros días será fundamental para desarrollar y mostrar, entre otros, los hallazgos de Lorca en América, el museo. Mientras se encuentra dibujando, los paseos de Lorca también se adentrarán en ese espacio de tránsito para el arte, marcado por la temporalidad limitada de su visita: “Yo estuve toda la mañana de ese día en el Museo de N. Y., que es una maravilla, tomando apuntes sobre las Vírgenes pintadas por los primitivos del siglo catorce para mi estudio sobre Gonzalo de Berceo. (GARCÍA LORCA, 1997b: 1150).

El tránsito urbano trascenderá esta experiencia neoyorquina, y se prolongará

²⁵ Esos escaparates han sido abordados en obras como *Just Looking* de Rachel Bowlby, quien analiza su presencia desde el siglo XIX, así como su relación con la “cultura de la acera” en ciudades como Nueva York. A estos se referirá Jean Baudrillard en *La sociedad de consumo. Sus mitos, sus estructuras* en los siguientes términos:

Ese espacio específico que es el escaparate, ni exterior ni interior, ni privado ni completamente público, que ya es la calle, sin dejar de mantener, detrás de la transparencia del vidrio, el carácter opaco y la distancia de la mercancía, ese espacio específico es también el lugar de una relación social específica. La sucesión ininterrumpida del escaparate, su magia calculada que siempre es, al mismo tiempo, una frustración, ese vals de vacilación del shopping es la danza canaca de exaltación de los bienes antes del intercambio [...] Las Grandes Tiendas constituyen una especie de pináculo de ese proceso urbano, un verdadero laboratorio y crisol social donde la <<colectividad refuerza su cohesión, como en las fiestas y los espectáculos>>. (Durkheim, en Las formas elementales de la vida religiosa)”. (BAUDRILLARD, 2009: 210)

por otros espacios intersticiales como las aceras de Madrid. Será el momento en el que Lorca, ya en España, se refiere a lo vivido en la ciudad deseo en los siguientes términos: “Nueva York en el poeta”. Después, recogiendo las palabras de Walter Benjamin: “El último viaje del flâneur: la muerte” (BENJAMIN, 2005: 46)

Un arte en tránsito para Lorca. Después de *Poeta en Nueva York*.

*Yo soy persona que se adapta bien a las
circunstancias, y me encuentro bien en
este ambiente tan distinto del mío, pero
lleno de sugerencias para mí.*

Federico García Lorca.

El poeta granadino manifiesta a propósito de su obra plástica:

Yo he pensado y hecho estos dibujitos con un criterio poético-plástico o plástico-poético en justa unión. Y muchos son metáforas lineales o tópicos sublimados, como el San Sebastián o el Pavo Real. He procurado escoger los rasgos esenciales de emoción y de forma, o de super-realidad y super-forma, para hacer de ellos un signo que, como llave mágica, nos lleve a comprender mejor la realidad que tienen en el mundo (GARCÍA LORCA, 1983: 117)

Lorca nos ofrece unas primeras orientaciones sobre arte, en *Impresiones y paisajes* allá por el año 1918, con enunciados como este: “La ornamentación es el ropaje y las ideas que envuelven a toda obra artística. La idea general de la obra son las líneas y por lo tanto su expresión” (GARCÍA LORCA, 1994b: 121)

En el *Sketch de la nueva pintura*, tras pasar por los impresionistas, los cubistas o los futuristas, Lorca señala su admiración por Miró así como por Giorgio de Chirico, (quien fue fundamental para la pintura del movimiento de Breton). El poeta manifiesta que el duende “hace que Goya, maestro en los grises, en los platas y en los rosas de la mejor pintura inglesa, pinte con las rodillas y los puños con horribles negros de betún”, y compara a la niña de los peines con el pintor a propósito de su capacidad de fantasía. En el mismo texto hace referencia a las cabezas heladas por la luna que pintó Zurbarán, o al amarillo relámpago del Greco. Afirma que “cuando llueve saca a Velázquez enduendado, en secreto, detrás de sus grises monárquicos” (GARCÍA LORCA, 1997b: 158).

Lorca también hizo incursiones en el universo de la escenografía y el figurinismo escénico. Las declaraciones del poeta a un periodista a propósito de la Barraca ponen de manifiesto su visión sobre la relación entre lo artístico y el teatro²⁶, su conciencia del

²⁶ El director Aurélien Lugné-Poë fundó en 1893 el Théâtre de l’Oeuvre como reacción al naturalismo, en un contexto simbolista en el que se respiraba un manifiesto que invitaba a la subjetividad, a la espiritualidad, así como a tener en cuenta misteriosas fuerzas internas, que representan una más elevada forma de verdad, que la observación objetiva de las apariencias. Lugné-Poë pretendía alejarse de una ilusión de realismo para potenciar las posibilidades de la palabra, en la que el escenario se convertía en un misterioso *environment*, en el que actores y decorados pintados convivían. Para ello empleó a artistas como Henri Toulouse-Lautrec, o Pierre Bonnard. El autor se basó en un texto que acompañó de pinturas colgadas en las paredes,

“arte nuevo”, así como la riqueza de este ámbito tan presente en su carrera: “Como escenógrafo, tengo la colaboración de los mejores pintores de la escuela española de París, de los que aprendieron el más moderno lenguaje de la línea al lado de Picasso” (SORIA OLMEDO, 1989: 153).

Para abordar el universo plástico lorquiano desde la ciudad sueño que será deseo, tenemos que citar una de las impresiones que le provoca la Gran Manzana, que el poeta narra a su familia como una descripción onírica, en una carta de junio de 1929:

Más altos que la luna, se apagan y se encienden los nombres de los bancos, hoteles y automóviles y casas de películas, la multitud abigarrada de jerseys de colores y pañuelos atrevidos sube y baja en cinco o seis ríos distintos, las bocinas de los autos se confunden con los gritos y las músicas de las radios y los aeroplanos encendidos pasan anunciando sombreros, trajes, dentífricos, cambiando sus letras y tocando grandes trompetas y campanas. Es un espectáculo soberbio, emocionante, de la ciudad más atrevida y moderna del mundo. (GARCIA LORCA, 1997b: 1105-1106)

En las contradicciones que encontramos en Lorca, también vemos que pasa de manifestar su rechazo a un arte onírico, a realizar el dibujo de la “inexacta flora de los sueños, que irrumpe con sus líneas curvas y temblorosas” (HERNÁNDEZ, 1998: 129). En palabras de Mario Hernández:

A despecho de sus afirmaciones, Lorca cada vez se muestra más sumergido en esa corriente totalizadora –no solo literaria–, que pide la exploración del subconsciente y la liberación de una expresión no controlada por la razón, según el manifiesto de André Breton de 1924. Es el dibujo –ahora sí – de la inexacta flora de los sueños, que irrumpe con sus líneas curvas y temblorosas. Pero, si es innegable el influjo del surrealismo en su obra [...] Lorca mantendrá al mismo tiempo una decidida oposición al núcleo de sus principios, defensor siempre de una conciencia vigilante de la construcción de su obra. (HERNÁNDEZ, 1998: 25)

para crear un escenario. Los programas de estas obras también eran diseñados por pintores como Kees Van Dongen.

Lorca se inicia como artista plástico a través de la ilustración de sus poemas, donde utiliza la iconografía popular. En la Residencia de Estudiantes en Madrid comienza una intensa relación con Dalí. El pintor lo invita a Cataluña, donde pasará unos días durante el verano de 1927. Allí entra en contacto con miembros de la vanguardia catalana, conociendo a Sebastià Gasch, Lluís Montanyà y a J. V. Foix. El primero de ellos finaliza su *Panorama de la pintura moderna* con las siguientes palabras: “Esperamos ávidamente una obra genial que aproveche las conquistas técnicas del cubismo, que las enriquezca con la poesía del surrealismo, que fusione, finalmente, la abstracción y la realidad, que una, finalmente, la inteligencia y la sensibilidad” (SORIA OLMEDO 17-18). La galería Dalmau de Barcelona expone los dibujos de Lorca, y la revista *L'Amic de les Arts* publica alguno de ellos.

En febrero de 1928 se edita el número uno de la revista *Gallo*. En el mismo aparece un diseño obra de Dalí, así como su prosa “San Sebastián”. Un mes después aparece en el número dos de la revista la versión en español del *Manifiesto antiartístico catalán*. Lorca colabora en su redacción pero no lo firma.

El paso por la Residencia es fundamental para que Lorca incorpore en sus dibujos imágenes surrealistas. Según Christopher Maurer es Dalí (junto con Manuel de Falla), el que deja una de las huellas más profundas en la obra del poeta (MAURER, 1998: 15). Así lo describe Mario Hernández:

Nos encontramos con geometrismo cubista, mundo circense de Picasso y Ramón Gómez de la Serna, andalucismo legendario, abstracción estilizadora, desdoblamiento en la representación de personajes del sueño y de la vigilia, de vida y muerte, de lo material y de su sombra o reflejo espiritual...ciertos recursos y sombras del surrealismo denotan su contacto con el movimiento, cuyo influjo se volverá cada vez más poderoso y, a la vez, conflictivo para el poeta.
(HERNÁNDEZ, 1998: 21)

Lorca es amigo de pintores. Recordemos que la portada de *Impresiones y paisajes* es de Ismael González de la Serna, que Rafael Barradas hace la escenografía de *El maleficio de la mariposa* en 1920, o que Salvador Dalí le pinta un retrato cubista en 1923 y diseña la escenografía de *Mariana Pineda* en 1927. El poeta demuestra el conocimiento de las diferentes corrientes del momento, y escribe sobre sus manifestaciones artísticas

(*Sketch de la nueva pintura, Elegía a María Blanchard*, etc.). Además de en la exposición citada en la galería Dalmau, su obra artística también fue mostrada en la exposición Regional de Arte Moderno que tuvo lugar en 1929, en la Casa de los Tiros en Granada. Fue allí donde compartió espacio con Salvador Dalí, Manuel Ángeles Ortiz o Maruja Mallo. En 1932 también se mostró obra suya en una exposición en el Ateneo Popular de Huelva.

Llama la atención que los dibujos de Lorca sean de pequeño formato. José Caballero recuerda que cuando preguntó a Federico por qué no utilizaba tamaños más grandes, el poeta contestó que: “lo mancharía todo y me mancharía yo también de pintura”. Podemos imaginar que con estas palabras Lorca da paso a nuevas propuestas, en las que late una intención poético-pictórica. Es José Caballero el que en sus “Notas de trabajo sobre los dibujos lorquianos” compara estos con Hans Hartung, desconocido para Lorca, pero con el que comparte “la decidida seguridad y violencia de la primera intención”. Caballero la considera una pintura o concepto coincidente, no como influencia, pero sí como premonición lorquiana (CABALLERO, 1992: 54).

La obra plástica que tenemos que destacar en este apartado es *Autorretrato en Nueva York* (1929-1931) [Fig. 9], un dibujo publicado por primera vez en la revista *Verve* en 1938, y elegido por José Bergamín para la edición mexicana de *Poeta en Nueva York*. Se trata de una obra única por el especial protagonismo de lo arquitectónico y su relación con el retrato, que abordamos como esa relación de Lorca con la “ciudad sueño que es deseo”.

El dibujo pertenece a una serie de obras que el poeta hace en la ciudad americana, con elementos recurrentes (los lunares convertidos en luna, o los seres fantásticos que lo acompañan), y que nos hablan de la manera en que Lorca da rienda suelta a su imaginación en Nueva York. En cuanto a los animales fabulosos que aparecen en el dibujo, siguiendo a Mario Hernández, son un ejemplo de los conocimientos de Lorca sobre la imaginería mozárabe y románica (HERNÁNDEZ, 1998: 130), que enlaza con ese interés de la vanguardia por algunas expresiones del pasado. A esto hay que añadir que Lorca estaba fascinado por el *Apocalipsis*, texto que cita en *Impresiones y paisajes*. El protagonista del autorretrato aparece en un espacio reconocible, la ciudad de Nueva York (después de Granada, la urbe que más a marcado al poeta). Respecto al resto de elementos, se le han dado diferentes interpretaciones al abecedario, a los animales fabulosos, o a la cabeza del poeta, superpuestos sobre los edificios de Manhattan: la reproducción plástica de las imágenes del libro, la denuncia del trato a las minorías

americanas, etc. Para nosotros también son imágenes proyectadas desde la ciudad deseo por la que el protagonista pasea, y donde se desarrolla una experiencia positiva, aunque también quepa una angustia.²⁷ En cualquier caso estamos ante un espacio urbano, en el que se establecen relaciones insólitas entre edificios y cuerpos. Estos también aparecen en otros dibujos desmembrados. (En *Hombre muerto*, el cuerpo sin vida parece haberla recuperado, mostrándose sin ojos, sobre un fondo muy similar a los paisajes dalinianos). Lo mismo ocurre en el autorretrato, en el que solo aparece la cabeza y las manos. La relación surrealista con los edificios es intensificada por los animales fabulosos, que parecen dirigirse hacia el protagonista de la obra. También por las plantas que, como ocurre en la *Persistencia de la memoria* de Dalí, surgen de una entidad no natural.

En este dibujo, dominado por las verticales que “hoy dominan la imaginación cultural del espacio urbano” (LINDNER, 2014: 17), Lorca no es el personaje abstraído y solitario de los cuadros americanos de Hopper. Es un individuo en tránsito que camina por las calles y establece una relación inquietante con la arquitectura, igual que la que encontramos en Giorgio de Chirico y que después recogen Conroy Maddox, Francis Bacon [Fig. 13], o artistas más recientes como Cindy Sherman.

Lorca había podido admirar la ciudad a “vista de pájaro” a través del cine. Este ha mostrado una parte escondida del alma de Manhattan y ha sido responsable en gran parte de que la imagen de Nueva York se turne con la realidad, para que, siguiendo a teóricos como Baudrillard, la verdadera imagen de Nueva York no se encuentre en la ciudad, sino en el cine. Esto dará lugar a interesantes propuestas artísticas, que serán el punto de llegada en esta biografía de “un arte en tránsito para Lorca”.

A partir de los dibujos y de las metáforas urbanas neoyorquinas de Lorca, se puede establecer un catálogo de propuestas artísticas, en las que están presentes imágenes o conceptos aquí vertidos, que nos conducirán nuevamente a las calles de Nueva York, a Lorca, al paseo y a los espacios intersticiales.

²⁷ David F. Richter añade a las cualidades de esta ciudad en tránsito, la existencia de numerosos huecos y vacíos que se comunican en un *environment* centrado en la aniquilación. De forma “similar a los paisajes dalinianos y espacios vacíos que sugieren angustia y frustración, el uso del hueco por Lorca también refleja el vacío y refugio existencial de los sujetos líricos de sus textos” (RICHTER, 2014: 93).

Nos vamos a mover ahora entre la premonición, la coincidencia, la influencia o el homenaje al trabajo de Lorca. Vamos a seguir la estela de *Poeta en Nueva York* como un espacio literario (con correspondencia pictórica), que recoge otros que son urbanos y de paso, para abordar un “arte para Lorca”. Mostraremos una encrucijada en la que coincidirán la ciudad de Nueva York, el tránsito, cualidades de su obra, así como propuestas que desde entonces y hasta nuestros días podrían acompañar y prolongar el trabajo del poeta.

En las primeras décadas del siglo XX hallamos diferentes acercamientos a la ciudad de Nueva York desde el arte y la arquitectura, que han contribuido a la construcción del imaginario urbano de la Gran Manzana. A mediados de los años 30 la ciudad de Nueva York es “conquistada” por Salvador Dalí y Le Corbusier: el primero interpretándola y el segundo proponiendo la destrucción literal de la misma. El rascacielos que aparece en la obra de Dalí no es solo el símbolo del progreso: representa a la ciudad y también al país (cuando se quiso atacar a la nación norteamericana, se atentó contra las Torres gemelas).

En un artículo para la revista *Vogue*, Dalí mencionaba la tumba toledana del cardenal Talavera, y revelaba cuál era el cuadro del Museo del Prado que más impresionaba a Lorca: *El tránsito de la Virgen*, de Mantegna. En el *San Sebastián* del mismo autor hay una nube en forma de un jinete con un caballo. En “Ruina” de *Poeta en Nueva York* Lorca dice que: “Las nubes en manada/se quedaron dormidas contemplando/el duelo de las rocas con el alba” (SÁNCHEZ VIDAL, 2000: 215)

Vimos que muchas de las ciudades representadas en el arte pueden ser calificadas de fantásticas.²⁸ Son producto de la imaginación del artista, pero también nos remiten a ciudades reales como Nueva York. Se trata de lugares que son un anticipo a cómo será la ciudad que está por venir, donde hallamos un tiempo que se funde con el presente y que se proyecta nuevamente al futuro.

Georgia O’Keeffe pinta su primer cuadro de Nueva York en el año 1925 desde su habitación en la trigésima planta del Hotel Shelton [Fig. 14]. Se trata de una pintura en la que la luna, la luz roja del semáforo, y la que emite la farola, establecen un extraño

²⁸ Peter Inch hace una recopilación de estas urbes, entre las que encontramos: las ciudades embudo de Walter Jonas, la ciudad cósmica vertical de Xenakis (n. 1922) o la urbe laberinto de Jean-Claude Bernard (INCH, 1978: 121-122).

juego que intensifica la atmósfera onírica de la calle. La perspectiva forzada nos permite observar dos tiempos simultáneamente, el de la iglesia neogótica que vemos al fondo, que se encuentra bañada aún por los últimos rayos de sol, y el de la abstracción del rascacielos (sin llegar a la que Mondrian hiciera en *New York City, New York* en 1940). La luna asoma por detrás del edificio. Esta obra también puede ser asociada a otras similares dentro de la fotografía, como las tomadas por Alfred Stieglitz que han sido vistas por Christoph Lindner como sublimes y *unheimlich* a un mismo tiempo. (LINDNER, 2014: 10).

Kay Sage es una pintora que ha sido asociada al Surrealismo. A partir de los años 40 del siglo XX realiza una serie de obras, con las que construye una imagen moderna de la ciudad sueño. No podemos olvidar el origen neoyorquino de la artista. En los edificios de sus lienzos están presentes de Chirico, Dalí, así como con la arquitectura más avanzada del momento. Obras como *No Passing* (1954), *Men Working* (1951) o *Tomorrow is Never* (1955) [Fig. 16] nos remiten a la arquitectura actual de la ciudad americana, al mismo tiempo que simulan una ciudad soñada. La dualidad y la arquitectura de Nueva York en algunas obras de Lorca coincide con estos paisajes urbanos soñados por Sage.

Estos espacios pueden ser asociarlos también a los trabajos del pintor Irvin Norman, quién sin pertenecer al movimiento surrealista, comparte con el mismo algunos postulados. En sus obras no podemos dejar de ver conexiones con el imaginario lorquiano. Los dibujos de Norman fueron recogidos en un libro llamado *Dark Metropolis*, donde fueron calificados de “surrealismo social”, algo que por supuesto está presente en Lorca. Como en la obra de Kay Sage, el pintor nos lleva nuevamente a esa dualidad urbana que hace de la ciudad una entidad extraña.

Con las cualidades que hemos hallado en el metro, no es de extrañar que Rothko llamara *Underground Fantasy* (1940) a su representación de una escena en ese interior subterráneo. Dentro del contexto de la abstracción americana, también encontramos otros caminos que nos llevan a Lorca (aunque no son directamente urbanos). No podemos dejar de hacer mención aquí a dos pintores vinculados a Nueva York, y que realizan algunas obras desde y para nuestro poeta. Nos referimos a Robert Motherwell y a su amigo José Guerrero. Este último coincidió con Lorca en Granada previamente a la guerra civil, y fue llamado por Jorge Guillén “pintor en Nueva York”.

La galería Pavel Zoubok de la ciudad americana ha mostrado en los últimos años un catálogo de ciudades sueño, apoyada en el efecto que producen las cualidades de sus

espacios de tránsito. Uno de los artistas expuestos fue Max Greis, quien ofrecía una ciudad similar a la aquí abordada, a través del uso de formas artísticas como el collage o la fotografía. También tenemos que hacer mención, a propósito de la fotografía, a los llamados Post-Doc Photographers, un grupo de creadores que parecen continuar la estela de artistas que como Giorgio de Chirico, Federico García Lorca, Eugène Atget, Andre Kertész, Pierre Boucher o Conroy Maddox, representando ciudades en las que la presencia humana es escasa o nula (GANDOLFI, 2006: 9).

Vamos a volver al pasear. En una entrevista que Lorca concede a Felipe Morales en 1936, el poeta manifiesta lo siguiente:

La poesía es algo que anda por las calles. Que se mueve, que pasa a nuestro lado. Todas las cosas tienen su misterio, y la poesía es el misterio que tienen todas las cosas. Se pasa junto a un hombre, se mira a una mujer, se adivina la marcha oblicua de un perro, y en cada uno de estos objetos humanos está la poesía. Por eso yo no concibo la poesía como una abstracción, sino como una cosa real, existente, que ha pasado junto a mí. Todas las personas de mis poemas han sido. Lo principal es dar con la llave de la poesía. (GARCÍA LORCA: 1997b: 628)

Si miramos a los paseos de Lorca por la Gran Manzana, y lo que estéticamente este produjo, podemos seguir una línea continua que nos lleva a propuestas que implican caminar por la ciudad, por sus aceras. Sus visiones neoyorquinas nos sirven para subrayar las cualidades oníricas del tránsito por la ciudad deseo, así como para establecer paralelismos con las derivas surrealistas, a las que nos referimos en el apartado dedicado al París de Breton. Estas suponen, al mismo tiempo, un eslabón más en las prácticas artísticas que tienen como protagonista la ciudad de Nueva York.

Si nos centramos en la experiencia más social y crítica de Lorca en Nueva York, nos encontramos con varios artistas que no podemos dejar de incluir en esta suerte de prolongación del trabajo de Lorca. Vito Acconci con *Following Piece* (1969) camina por las calles de esa ciudad, para realizar una *performance* consistente en seguir los itinerarios de ciudadanos anónimos, o a través de sus propios impulsos. Acconci subraya aquí también los encuentros casuales.

En los años setenta tuvieron lugar las *free flux-tours*, unas prácticas situacionistas que se llevaron a cabo por las calles de Manhattan. Estas pueden enlazar con otras

prácticas contemporáneas como las *transurbancias* del grupo Stalker por espacios intermedios, lugares de tránsito o fronterizos o, ya en España, el Museu d'Art Portàtil, que en los noventa llevó a cabo una deriva psicogeográfica por la periferia de Barcelona (DE AZÚA, 2004: 151).

Volviendo a los años setenta, nos encontramos con las *Catalysis Pieces* de Adrian Piper, unos paseos que la artista realizaba disfrazada por las calles neoyorquinas, con una intencionalidad crítica. Sus trabajos miran al otro, al rechazado socialmente en una sociedad hostil. Las caminatas de Hans Haacke entre su barrio y la zona junto al Guggenheim Museum, dieron lugar en 1971 a *Shapolsky et al. Manhattan real Estate Holdings, a Real-Time Social System, as of May 1, 1971* [Fig. 17]. Se trataba de una obra conformada por fotografías, textos y mapas, con la que Haacke denunciaba el abismal contraste entre una zona prácticamente abandonada en Nueva York y el Upper East Side. Caminar por el lado oscuro de la ciudad también nos lleva a otros dos autores.

Citemos a Andy Warhol siguiendo los pasos de Weegee, paseando y retratando a criminales; o a Matta-Clark llevando a cabo una exploración artística de las problemáticas de la urbe posmoderna, y liberando una arquitectura alienante (algo que nos remite a la Internacional Situacionista, y a su interés por despojarse de las ataduras urbanas, para transformar la ciudad mercantilizada).

Como ejemplo próximo a los anteriores, y teniendo en cuenta los espacios fronterizos, citemos también a la artista Martha Rosler, quien conociendo las teorías de Guy Debord y Henri Lefebvre en torno al espacio, realiza un fotomontaje en el que diseña una ciudad claramente posmoderna, a la vez que apunta a la crisis urbana del Bowery neoyorquino en un contexto de crisis fiscal que incidió en la imagen de la ciudad. (Una desindustrialización que provocó más de 600.000 parados en tres décadas, y un proceso de gentrificación paralelo). La artista deambulaba por las calles del Bowery retratando espacios sin presencia humana, pero con señales de la decadencia del lugar, para denunciar las injusticias provocadas por el poder financiero. Esta práctica, que nos hace recordar a un Lorca transitando y analizando Wall Street, nos llega como imagen de lo marginal, que enlazaría también con el trabajo de Walker Evans *South Street, New York* (1932).

Estos artistas confirman que esta ciudad americana es un nuevo hábitat para el *flâneur* postmoderno y, al mismo tiempo, que el Nueva York actual no es tan diferente del Nueva York ambivalente lorquiano (ni del París surrealista). Amendola nos explica

qué ha ocurrido:

El flâneur del siglo XX adquiere un lenguaje propio que, gracias a la capacidad de difusión y de amplificación de los media se convierte en lenguaje general urbano y, por consiguiente, universal. El léxico, los personajes, las prácticas sociales y las modas de la Gran Manzana se imponen en todo el mundo convirtiéndose en léxico, personajes, prácticas sociales y modas metropolitanas tout court. (AMENDOLA, 2000: 57)

El tránsito también es reversible, lo vemos en Lorca al llegar a España y prolongar su experiencia neoyorquina (pensemos en la conferencia a propósito de este viaje, por ejemplo). Encontramos prácticas artístico-literarias donde está presente esta idea de ida y vuelta, y que sirven de puente entre Nueva York y Europa. Geoff Nicholson experimentó con el LSD, llevando a cabo un proyecto, sin proponérselo, sobre la ciudad en tránsito. Se trató de una pesadilla, según cuenta en su libro *The Lost Art of walking*²⁹, toda vez que bajo el efecto de la droga paseaba y creía leer la mente de todos los que junto a él caminaban por la calle. Nicholson fue invitado a un festival literario en Múnich, a raíz de una novela protagonizada por un “caminante”. En el citado festival se le propuso diseñar itinerarios por la ciudad, para mostrar caras de la urbe vista por foráneos. Antes de ir a Munich, y residiendo en Nueva York, caminó por las calles de Manhattan para encontrar influencia alemana en la ciudad. Nicholson se dio cuenta junto a un puesto de *Bavarian pretzels*, que había un producto muy popular procedente también de Baviera: los coches BMW. Durante un día entero estuvo fotografiando todos los automóviles que se encontraba fabricados por la firma alemana. Las fotos resultantes viajaron con él a Munich. Cuando llegó la hora de guiar por su itinerario a los escritores invitados al festival, realizó la operación inversa. Partiendo de esa idea de lo intercambiable a propósito del tránsito, Nicholson se llevó los Estados Unidos a Europa buscando pruebas de algún tipo de su presencia americana en suelo alemán. Cada vez que las encontrara depositaba junto

²⁹ Geoff Nicholson nos ofrece en su obra *The Lost Art of Walking*, su particular itinerario para transitar la ciudad de Londres al igual que otros autores aquí tratados. Tal itinerario es el siguiente: varios paseos sobre y a lo largo del Támesis que le permiten ver la interminable construcción y destrucción de Londres, uno hacia Whitechapel Bell Foundry, otro a lo largo de Lombard Street, y una expedición a donde el King’s Place Nunneries estuvo una vez.

a la misma, una fotografía de un BMW de Nueva York. Junto a las fotos citadas, el autor se trajo de Nueva York tres *snow globes*, que fueron colocadas sobre el asfalto de una concurrida calle de Munich, a la espera de que fueran en algún momento atropelladas por un BMW. Tras una larga espera, finalmente un coche acabó con ellas (NICHOLSON, 2008: 22).

Para hablar del paseo tenemos que acudir también a un espacio exterior, público, de tránsito, para el arte, cuyo origen no fue este último. Los grandes bulevares, las galerías y la práctica del paseo se encuentran presentes en algunos de los últimos proyectos, que han surgido con el veloz cambio que sufre la ciudad de Nueva York. Se trata de espacios coincidentes o próximos a aquellos por donde se perdió Lorca. El *High Line* (2009) y el *Low Line* (en construcción) son dos proyectos realizados por diferentes arquitectos, y en diferentes momentos, pero que podemos abordar como dos caras de la misma moneda. Se trata de dos formas de crear nuevas espacialidades, para un tránsito que contrasta con la velocidad del peatón en otros espacios durante los días laborables.

El primero está realizado por la arquitecta Elizabeth Diller, perteneciente a Diller Scofidio+Renfro, un estudio especializado en arquitectura, artes visuales y performance. El segundo es un futurista jardín subterráneo que se nutre de tecnología solar. Con el *High Line* volvemos a París, pues está inspirado en el *Promenade Plantée* de la capital francesa. El espacio está diseñado sobre una antigua línea de tren abandonada. El *Low Line* es un proyecto para una antigua terminal de tranvías de Williamsburg inspirada por el gran éxito de su precedente. Lo que más nos interesa de estos proyectos es la manera en que el paseo por el bulevard o el pasaje, se transforma, se actualiza, e introduce un nuevo ritmo al paseo que contrasta con el impuesto por la ciudad contemporánea. A su vez ofrece una serie de panorámicas o escenas, en las que apreciar los cambios producidos desde su originaria función, cuando Lorca miraba a través de la ventanilla de un vagón, o paseaba por espacios próximos.

Joel Sternfeld recogió con la cámara sus paseos por el citado *High Line* neoyorquino [Fig. 18], durante los años 2000 y 2001. En aquellos tiempos era una zona abandonada, ocupada por la hierba, donde resonaban los fantasmas de un lugar de tránsito, es decir, la imagen de aquellos trenes que aparecían en el cine vistos desde abajo. Tales caminatas desembocaron en un libro de fotografía llamado *Walking the High Line*. Lo más interesante del proyecto fue la intensificación de las cualidades de lo transitorio, pues se trataba de un espacio intermedio entre lo natural y lo urbano, y un

lugar sin presencia humana, desierto. Esta idea fue subrayada cuando una de estas fotos se expuso en el mismo lugar, pero ya convertido en el transitado paseo que es hoy. En su web es descrito como un espacio híbrido.

Los conceptos y hallazgos lorquianos tras su estancia en la ciudad americana, y los paralelismos que existen entre los paseos del escritor, el *flâneur* surrealista, y las posibilidades de la descentralización de la obra de arte, nos conducen a la noche del 4 al 5 de junio de 2013, coincidiendo con la fecha del nacimiento de Lorca. Ese día el artista David Bestué llevó a cabo una acción en la ciudad que fascinó al poeta, y que podemos enlazar con otros proyectos anteriores. Bestué, que ya había trabajado anteriormente con textos de Lorca, recorrió los escenarios de *Poeta en Nueva York*, desde Harlem a Battery Park. Un itinerario de 15 kilómetros en el que ingirió fragmentos de ladrillo, vidrio, acero, cemento y granito. “Nueva York estuvo fuera y dentro de mí”, dijo Bestué. A la pregunta que le hizo un periodista: ¿Se tragó la tuerca que sale en la foto?, Bestué contestó: “Fue lo que más me costó, pero sí, claro. Llegué un día y me volví al siguiente. En el hotel me dije: Si estás en Nueva York tienes que tragártelo. Te han pagado el viaje. Tampoco pasa nada” (RODRÍGUEZ MARCOS, 2015).

Considerando un arte de nuestros días para Lorca y desde España, vamos a incluir la visión de Isidro Blasco de la ciudad. En sus trabajos, a través de la técnica del collage y del ensamblaje nos encontramos, por ejemplo, restos del edificio Windsor de Madrid sobre una imagen de Manhattan, para mostrar lo que parece una escena soñada, pero a su vez basada en hechos reales. Con *The Beginning's End* (2006) no podemos evitar pensar en el 11 de septiembre y en la amenaza terrorista que existe sobre Nueva York, lugar donde reside el artista. Continuando con lo instalativo y las posibilidades de la verticalidad que impactó a Lorca, nos encontramos con la obra de Francesc Ruiz *La revolución de los comics* (2009). En la misma se simula el *skyline* de una ciudad muy similar al de Nueva York utilizando torres formadas por cómics apilados. Una manera muy simple y acertada de mostrarnos la convivencia de realidad y la ficción en la metrópolis, desde un artista que nos ha mostrado otros posibles escenarios para el *cruising* o espacios de tránsito *queer*.

Si visitamos la arquitectura neoyorquina y conectamos esta ciudad al sueño que es deseo en nuestros días, tenemos que acudir inevitablemente a *Delirious New York* (1978) [Fig. 19], el utilísimo libro de Rem Koolhaas. Delirio es un término usado para referirse a un estado mental, que puede provocar alucinaciones y comportamientos que

se salen de lo establecido socialmente. Aplicado a la ciudad da como resultado propuestas similares a las recogidas en este apartado. Koolhaas vierte aquí la influencia arquitectónica de Le Corbusier (que no comparte), y la de Dalí. De este último toma una de las técnicas que ya vimos en el cuadro citado, el método paranoico-crítico, para hablar de una ciudad a la que se llega cuando se huye de lo racional:

Occupied by architectural mutations (Central Park, the Skyscraper), utopian fragments (Rockefeller, UN Building) and irrational phenomena (Radio City Music Hall), but in addition each block is covered with several layer of phantom architecture in the form of past occurrences, aborted projects and popular fantasies that provide alternative images to the New York that exists. (KOOLHAAS, 1994: 9)

Las Vegas es un lugar que también hay que mencionar en este apartado. Se trata de la ciudad donde encontramos un Nueva York de “cartón piedra”. Nos referimos al hotel *New York, New York*, un espacio de tránsito, fronterizo o no lugar, situado en la calle principal de la ciudad del juego. El edificio reproduce la Gran Manzana para aquellos que no piensan viajar hasta ella, o para volver a vivir la experiencia de la visita en mitad del desierto y obedecer a la idea de Amendola de que “la ciudad hiperreal debe ser absolutamente falsa para poder ser mejor que cualquier ciudad existente” (AMENDOLA, 2000: 178). De manera más encubierta, esta operación se reproduce constantemente en el propio Nueva York, que se replica a sí mismo y se exporta [Fig. 10].

En esa tendencia a abordar Nueva York como si se tratara de una ciudad sueño que puede llegar a ser deseo, Marc Augé también nos da un ejemplo de la manera en la que la ficción se apodera de la realidad. Se trata de un ambicioso proyecto, llevado a cabo por el grupo Arquitectonica y Disney Corporation en Times Square (que ya visitamos con Lorca). Está conformado por tres tipos de espacios de tránsito: un hotel (como el *New York New York* en Las Vegas), un centro comercial y un lugar de entretenimiento. El espacio cuenta con 680 habitaciones, 100 apartamentos y 10 pantallas gigantes de televisión, atravesados por una grieta por la que pasa, según el autor, un “rayo galáctico” (AUGÉ, 1998b: 148). Este proyecto contribuye al desarrollo de una ciudad ficticia en la que se ha convertido Nueva York, y en la que el efecto Disney, que comenzaría con el citado Coney Island, “se toma seriamente como referencia, constituyéndose en autorreferencia” (AUGÉ, 1998b: 148-149).

El compromiso social y político de Lorca, que asoma en su obra en diferentes ocasiones, enlaza con ideas más recientes que emanan de los espacios de la ciudad, y donde vemos una verticalidad onírica. Baudrillard afirma que la razón por la que las Torres Gemelas fueron derribadas es la violencia de la globalización, que según el autor, implica también la arquitectura (BAUDRILLARD, 1978: 45). La ciudad que fue deseo sigue siendo sueño, en el espectáculo y en la desgracia. Son bastantes los análisis realizados en torno a la zona, en los que se hace referencia a la presencia fantasmal de las dos torres casi veinte años después. Jean Baudrillard subraya en “Requiem for the Twin Towers” la ambigua atracción que las Torres Gemelas han producido. El autor habla de un deseo secreto de que las mismas desaparezcan. Convertidas en signos, en palabras del autor, su desaparición no ha hecho más que dejarlas impresas en el *skyline*, donde han encontrado su espacio imaginario (BAUDRILLARD, 1978: 42).

Estos edificios aparecen en dos obras que exponemos a continuación. En el primer caso antes del desastre, cuando las torres no eran leídas como las miramos ahora. Se trata de *Isla dentro de la isla* (1992), una obra donde Gabriel Orozco provoca que compartan espacios algunos edificios de Nueva York (incluida la arquitectura a la que nos referimos), y unos tableros de madera en primer plano “prediciendo” la desgracia. Parecen estar ya impregnadas del atentado antes de que el suceso ocurra. La segunda obra es *Googlegames* (2005) [Fig. 20], un trabajo con el que Joan Fontcuberta recompone la imagen de las Torres Gemelas en el momento del ataque, mediante miles de imágenes encontradas en internet, tras buscar en Google las palabras Dios, Yahvé y Alá.

Michel de Certeau también nos propone otra posibilidad de “encuentro con la ciudad”, en el que aparece la imagen de esos edificios desaparecidos. En *La invención de lo cotidiano*, Certeau propone bajar del World Trade Center a ras del suelo y volver a descubrir “el abajo” y sus posibilidades para el paseo. Esto es recogido por Marc Augé en *El viaje imposible. El turismo y sus imágenes*, que añade la posibilidad de “proyectar nuestros paseos como se escribe un libro” (AUGÉ, 1998a: 123).

De la misma manera que a partir del 11 S tenemos nuevas lecturas de los poemas del libro protagonista de esta sección (alguna nueva edición ha hecho referencia al acontecimiento en su prólogo), al autorretrato neoyorquino también se reactiva en otro sentido. Observándolo desde nuestros días, nos remiten a las palabras de Michel de Certeau, que se refirió a las torres gemelas como a las letras más altas del mundo, a partir de su impresión de la ciudad desde el World Trade Center a finales de los setenta:

One's body is no longer clasped by the streets that turn and return it according to an anonymous law; nor is it possessed, whether as player or played, by the rumble of so many differences and by the nervousness of New York traffic. When one goes up there, he leaves behind the mass that carries off and mixes up in itself any identity of authors and spectators. (CERTEAU, 1998: 92)

Como curiosidad hay que añadir que en el programa *La mitad invisible* de Radio Televisión Española, una voz en *off* leyó unos versos de “Grito a Roma” de *Poeta en Nueva York*, mientras aparecían imágenes del impacto terrorista sobre las Torres Gemelas. Yuxtaponemos también sobre ellas las siguientes palabras de Baudrillard:

El desmoronamiento de las torres del World Trade Center es inimaginable, pero no es suficiente para hacer de él un acontecimiento real. Un incremento de la violencia no es suficiente para acceder a la realidad. La realidad es un principio, y ése es el principio que se ha perdido. (BAUDRILLARD, 2002b)

Dentro del uso de la fotografía para mostrar una versión más onírica de las calles neoyorquinas, nos encontramos con el trabajo del artista Alfred Stieglitz. En *The Flatiron* (1903) aparece el tránsito entre dos áreas debido a la ubicación del edificio. Esto puede leerse como una aparición fantasmagórica en un entorno natural, al ser tomada desde detrás de unos árboles. Al mismo tiempo, nos remite a la que realiza, bastante tiempo después Hiroshi Sugimoto, *World Trade Center* (1997), así como la que en el contexto del fotoperiodismo toma Richard Drew de la *hiperemitida* imagen de un cuerpo cayendo al vacío (LINDNER, 2014: 51). La captura nos vuelve a llevar a la cabeza y a la arquitectura del autorretrato lorquiano.

Lindner recoge en *Imagining New York City* un proyecto de Michael Wesely llamado *Open Shutter*. El artista fue invitado por el MoMa a dialogar con el diseño de Yoshio Taniguchi. Lo que la fotografía recoge es la circulación de vehículos y personas en una calle muy transitada de Manhattan, a través de una larga exposición de la cámara. Al mismo tiempo, las estructuras que son construidas/demolidas aparecen como “presencias fantasmagóricas” que cuando parecen reales, desaparecen (LINDNER, 2014: 73), algo que ocurre en las imágenes anteriormente citadas.

La estela de Lorca³⁰ (la de su propia obra, o la de propuestas con ecos o similitudes con el poeta) para una ciudad en tránsito, también tiene su prolongación en proyectos expositivos. Algunos de los conceptos aquí tratados nos han llegado a través de material dispuesto en vitrinas, textos comisariales o catálogos.

En 2003, el artista Sean Scully realiza en Nueva York una carpeta con diez grabados sobre nueve poemas de Lorca. Scully mira a la abstracción expresionista de la costa este (es conocida su admiración por Rothko), pero con una voz propia. La impresión, tanto de las imágenes (Burnet Editions), como de los textos (Peter Kruty Editions) que las acompañaban, se realizaron en la ciudad americana. Esta carpeta fue el origen de la exposición *Dedicado a Federico García Lorca* en la Huerta de San Vicente, residencia de verano de la familia del poeta en Granada y actual casa-museo.

En el año 2007, tuvo lugar en el citado espacio la exposición colectiva *Everstill-Siempre todavía*. El proyecto fue comisariado por Hans Ulrich Obrist. En el mismo participaron los artistas John Armleder, Bestué & Vives, Paul Chan, Tacita Dean, Democracia, Trisha Donnelly, James Fenton, Gilbert & George, John Giorno, Dominique Gonzalez-Foerster, Douglas Gordon, Roni Horn, Cristina Iglesias, Koo Jeong-A, Arto Lindsay, Jorge Macchi, Enrique Morente, Sarah Morris, Rivane Neuenschwander, Philippe Parreno, Pere Portabella, Edi Rama, Pedro Reyes, Anri Sala, Frederic Tuten, Cy Twombly, Enrique Vila-Matas, Franz West y Cerith Wyn Evans.

Este proyecto fue la continuación de la serie de intervenciones que Obrist estaba llevando a cabo en diferentes casas ilustres. La idea del comisario era la de realizar una exposición de arte contemporáneo en Granada para, en sus palabras, “abrir puentes entre el arte y la literatura del siglo XXI sin miedo a combinar distintas disciplinas” (OBRIST, 2010: 15), en el contexto de una casa-museo, y “devolver la lentitud a un mundo sobreacelerado de exposiciones” (OBRIST, 2010: 21).

Lo que más nos interesa de este proyecto son dos obras. La primera es *Pájaros fabulosos* de Rivane Neuenschwander, unos animales de dos cabezas bordados sobre una

³⁰ Tengamos en cuenta que mientras en Nueva York suceden los proyectos citados, *Poeta en Nueva York* continúa vivo, y con diferentes recepciones. En los años ochenta, por ejemplo, la incompreensión del libro de décadas anteriores, se transforma en halagos de la crítica, que descubre el potencial contemporáneo del mismo con calificativos como “desafortunadamente contemporáneo” (Edward Hirsch) o “sensacional” (David H. Rosenthal). (ANDERSON, 2028: 110)

colcha que cubrió la cama del poeta. Los nombres de los pájaros han sido realizado mediante un abecedario que nos lleva al usado por Lorca en el dibujo *Autorretrato en Nueva York* junto a aquellos animales fantásticos. La segunda obra es *Blue Carpet* de Dominique Gonzalez-Foerster [Fig. 21]. Entre los posibles itinerarios que se podían realizar a través de la casa durante la exposición, siempre había una tramo que pasaba por el salón (o sala del piano). En esta habitación el público se encontraba con la alfombra azul de Gonzalez-Foerster, en cuyos bordes se apilaban diferentes ediciones de Conrad, Echenoz, Buñuel, Poe, Stendhal, o Walser. En el mismo lugar, frente a los trabajos de Arto Lindsay, Jorge Macchi y Sarah Morris, se encontraban diez ejemplares de *Poeta en Nueva York* que, junto al resto de libros, nos invitaban a detenernos y a romper con el ritmo y la velocidad con la que se transitaba por la muestra.

En el año 2013, la Fundación Federico García Lorca presenta en la Public Library de Nueva York la exposición *Back Tomorrow: Federico García Lorca/Poet in New York*. Comisariada por Christopher Maurer y Andrés Soria, la intención de la misma era mostrar al público lo que supuso la experiencia de Lorca en la ciudad. En la misma se reunieron manuscritos del libro, cartas a su familia, objetos pertenecientes al poeta (como su guitarra o su pasaporte), sus lecturas (Whitman, Eliot, etc), los testimonios de las traducciones que hicieron sus compañeros de “Song of Myself” y de “The Waste Land”, así como sus propios dibujos. Paralelamente a la exposición tuvo lugar un congreso, así como diferentes actividades donde se desarrollaron algunas intervenciones artísticas, a partir del libro protagonista de esta sección. Se representaron Títeres de cachiporra en el Teatro SEA, y se proyectaron la citada película *Trip to the Moon* (1998) de Frederic Amat y *Mudanza* (2008) de Pere Portabella. Tuvieron lugar también lecturas (algunas performativas) de los siguientes textos: Phillip Levine leyó el poema de Rafael Alberti “Retorno de un poeta asesinado”, y “Nueva York (Oficina y denuncia)”. Tracey K. Smith leyó junto a Paul Muldoon “Compadre” y “Ciudad sin sueño (nocturno del Brooklyn bridge)”. Will Keen interpretó la conferencia de Lorca *Juego y teoría del duende*. Christopher Maurer leyó cartas de nuestro poeta, Patti Smith “Vuelta de paseo”, y Laura García-Lorca “Despedida” y “Poema del joven”. Este acto se completó con la intervención del poeta y performer John Giorno (quien ya participó en *Everstill-Siempre todavía*), con la lectura-homenaje a Lorca de su poema “Thanks for Nothing”.

Para nuestro trabajo tenemos que destacar dos acciones, que tuvieron lugar durante la muestra neoyorquina vinculadas al tránsito. Por un lado, la *performance* citada

con la que David Bestué homenajea la estancia del poeta en Nueva York ingiriendo fragmentos de la ciudad y, por otro, los *Walking Tours* producidos por Norberto Bogard, director de la revista *Pie Derecho*, en colaboración con el Instituto Cervantes. Con estos últimos se continuaba el proyecto que se inició tres años antes, con el que se seguían los rastros del poeta desde Columbia hasta Harlem, pasando por la Hispanic Society of America, Riverside Drive, o el club Small Paradise. Junto a estos también se programó una tercera sesión de paseos para visitar los murales realizados por la artista Camille Perrottet, junto con los artistas Hagar Aviram, Valeria Carboni, Ellen Frank, Nyssa Frank, Mike Garcia, Jules Hollander, Nicholas Pelafas, Patricia Quijano Ferrer, Abi Roberts, Alana Salcer, Lauren Thompson, Kayla Welbanks y Optimo Primo. Los paseos se llevaron a cabo en Brooklyn e implicaban su puente (que citábamos como espacio vertical/horizontal de tránsito), ya que se realizaron a partir del poema de *Poeta en Nueva York*: “Ciudad sin sueño (nocturno del Brooklyn bridge)”.

En el año 2015 tuvo lugar en Granada en el Centro Lorca³¹ la exposición *El público* (libro que pertenece al ciclo americano y del que ya hemos expuesto su transitoriedad espacial). En la misma intervinieron los artistas Andrea Canepa, Mauro Cerqueira, Miki

³¹ Incluimos otro ejemplo más de exposición en el espacio citado: Entre los años 2015 y 2016 tiene lugar en el Centro García Lorca de Granada la muestra *Teoría del duende* comisariada por Enrique Juncosa, y vertebrada en tres partes, a partir de la conocida conferencia lorquiana. La primera estaba protagonizada por los dibujos de Lorca, que se expusieron acompañados de algunas de las primeras ediciones de sus libros. En la segunda se mostraban obras de artistas de su tiempo, con un especial protagonismo de lo surrealista. En la tercera obras actuales se distribuyeron en dos subtemas: por un lado las que mostraban una clara referencia a Lorca, y por otro, las que conectaban con aspectos de la teoría del duende o donde lo poético tiene especial trascendencia. Durante unos meses y a partir de *Juego y teoría del duende*, compartieron espacio las obras de Federico García Lorca, Salvador Dalí, Luis Buñuel, Pablo Picasso, Joan Miró, Francis Picabia, Roberto Matta, Robert Motherwell, Olav Christopher Jenssen, Joao Penalva, Juan Uslé, Susana Solano, Victoria Civera, Eva Lootz, Frederic Amat, Miquel Barceló, Michael Craig-Martin, Steven Wolpe, Jack Pierson, Terry Winters, Sakiko Nomura, Francesco Clemente, Iran do Espiritu Santo, Guillermo Kuitca y Atul Dodiya. Durante la muestra tuvieron lugar las conversaciones literarias con Eliot Weinberger, Adam Zagajewski, Umberto Pasti, Bernardo Carvalho y Romesh Gunsekera.

Leal, Juan López, Maider López, Carlos Maciá, Tobias Rehberger, Fernando Renes y Miguel Ángel Tornero. Comisariada por Virginia Torrente, la muestra pretendía establecer un paralelismo entre el libro del poeta y la relación del público con el espacio expositivo, usando dependencias del Centro que habitualmente no habían sido diseñadas para ser salas de exposiciones. En la misma se partía de temas como la responsabilidad del museo, del comisario o del artista con el público, conceptos que se materializaban en *sites-specifics* instalados en diferentes lugares del edificio. En exposiciones como esta, realizadas en esta institución, late la presencia del discurso del edificio. La arquitectura tiene muy en cuenta el tránsito de público, desde la calle a la sala expositiva, que funcionaría como una prolongación de aquella. En palabras de Juan José Lahuerta, a propósito del proyecto arquitectónico del Centro Lorca:

Así, la plaza, a través del portal, se prolonga hacia el interior del edificio, y sus piezas –teatro, sala de exposiciones...– pasan a formar parte de aquellos lugares singulares que el peatón busca o encuentra en su paseo, en un desparramamiento continuo y casi imperceptible del espacio que el paseo mismo genera. Pero también, al revés, el edificio se abre enmarcando la ciudad, haciendo de su límite una simple membrana, a veces más visible y otras menos, según se mantengan abiertas o cerradas las grandes vidrieras, como si en esa transparencia siempre vibrante se resolviesen las tensiones entre un dentro que tiende a disolverse afuera y un afuera que tiende a concretarse adentro. (LAHUERTA, 2006)

La última exposición, que hemos desarrollado a partir de esta tesis para la Fundación Federico García Lorca, también parte de la idea de tránsito. El proyecto expositivo se titula *Pavimento infinito. Mapa. Sala. Arpa. Alba*. Se trata de un verso de Federico García Lorca que implica una posibilidad de circulación hacia delante, a través de diferentes espacialidades, en sentido ascendente. Como título de esta exposición, cobija las tres secciones en las que se articula la misma. En todas ellas resuenan ideas asociadas al movimiento (su notación, su traspaso a un objeto, su registro en un cuerpo, etc.). El movimiento también está presente en el discurso arquitectónico del propio edificio, en lo “coreografiable” de la obra de Lorca, en unos textos que pueden mutar a otra entidad, o en los desplazamientos que posibilita la propia exposición.

Pavimento infinito. Mapa. Sala. Arpa. Alba activa diferentes zonas de este Centro (la sala expositiva, el auditorio, las proximidades del lugar donde se custodia el legado, y la zona de acceso a las plantas superiores), y se desarrolla también, a través de dos conferencias performativas y el espacio del catálogo.

La muestra supone un encuentro entre algunas obras de Lorca (*Suites, El público*, una conferencia y algunos dibujos), y las investigaciones de Rosana Antolí, Isabel de Naverán y Julia Spínola, en torno a la teoría de la danza, el registro de movimientos, la coreografía, o el lenguaje y su traducción, en relación a lo performativo. En todos estos encuentros hayamos un tránsito, como un cuerpo que baila en otro cuerpo.

CIUDAD EN TRÁNSITO 3.

**PARÍS (II): CIUDAD SURREAL, HERIDA Y POSMODERNA. MODIANO EN *BRETONVILLE*.
BRETON EN *MODIANOLAND*.**

Que extrañas son las callejas de la Ciudad del dolor.

Rilke

*Yo me pasaba la mayor parte del día fuera, por la calle y
en sitios públicos, cafés, metro, habitaciones de hotel,
salas de cine.*

Patrick Modiano

Una imagen surreal de la ciudad posmoderna

a) Vuelta a París ¿Qué ha pasado? *Modianoland*

*Esos bellos fósiles de duración,
concretados por largas estancias.*

Gaston Bachelard

Esta tercera sección de la tesis se plantea como una continuación de la primera, que abordada la ciudad de “Breton *et les amis*”. Para acercarnos a París como protagonista de la obra de Modiano, tenemos que tener en cuenta el siguiente trasfondo. Mientras París arrastra cualidades que hemos recogido en la primera sección, se producen nuevos fenómenos. Esta nueva ciudad, además de ser una prolongación de la primera, es una urbe que parte de una fase de ocupación bélica³². En la misma latirá tímidamente un París contemporáneo, que ha experimentado una transformación de tintes posmodernos.

En París, la urbe actual, nos encontramos con una entidad que se aleja de la imagen que en los siglos XIX y XX teníamos de la ciudad. En ella no dejan de proliferar otros espacios como microlugares o no lugares. Marc Augé distingue de manera bastante pesimista dos tipos de espacios en el mundo actual. En los mismos podemos hallar posibilidades de tránsito, así como versiones de lo surreal: “Los no lugares refugio (los de los campamentos, los de la migración, los de la huida) y los no lugares de la imagen (de la que sustituye a la imaginación a través de los simulacros y las copias)”. A continuación, sostiene que quedarnos con ese lado negativo de la espacialidad de nuestro mundo, sería como admitir que viajar no implica un desplazamiento, pues “no mueve ni el espíritu ni la imaginación (AUGÉ, 1998b: 71).

Hay autores como Félix Duque, que habla de la nueva ciudad como una no ciudad que se alimenta de las diferencias, distonías y distopías de las distintas ciudades (DE AZÚA, 1999: 41), o lo que parece una suerte de parque temático. Nuestra urbe, situada en un tiempo contemporáneo, se encuentra más próxima al París surrealista de lo que podemos pensar.

Esa nueva ciudad es una urbe palimpsesto, un collage resultado del periodo de expansión urbana que tuvo lugar en los 70, al que siguió una década de transformación. Amendola describe la nueva ciudad acudiendo a conceptos como el sueño o el deseo:

La nueva acción de transformación de la ciudad valorando, excluyendo, enfatizando, recreando, se produce construyendo un cuento y una imagen de la ciudad –una trama o una red narrativa– en la cual los episodios singulares –los

³² Patrick Modiano manifiesta que, gracias a la Ocupación alemana, sus padres se conocieron y lo engendraron.

llamados oasis urbanos— adquieren sentido y sobre todo valor. Bajo esta presión la ciudad se divide y se desdibuja. Nacen varias ciudades con destinos separados, y lo que estaba presente solo tendencialmente en la ciudad tradicional, en la ciudad contemporánea se vuelve evidente y se enfatiza. Por una parte está el centro presentado y vivido cada vez más como el corazón y el motor de la ciudad contemporánea, entre onírica y simulada, entre concreta e instrumental a la dura competencia en el mercado global. Es la ciudad del deseo que produce y soporta imágenes y realidad. Por otra parte, está la ciudad residual que no tiene la fuerza para producir una imagen diferente de sí misma. Es la ciudad de las periferias y de los marginados, los residuos del coker town sin tiempo. Es la no ciudad, o mejor dicho, la ciudad de los no lugares. (AMENDOLA, 2000: 31-32)

París ha sufrido un proceso de aburguesamiento de forma desigual y a diferentes ritmos. Varios barrios quedaron fuera del alcance de una masacre urbana (la reforma de Haussmann), que arrinconaba a un “enemigo” que luego sería “conquistado”. La gentrificación parisina es un proceso de colonización hacia el este y el norte que, frenado por la protección oficial pública, se expande toda vez que la vivienda supone una suculenta mercancía. Nos referimos a zonas como la *rive gauche* (que nos remite al efecto Haussmann en el área de la Sorbona), y a la expansión que se produce en la otra orilla con el “efecto Pompidou”: la apertura de un museo de arte contemporáneo que desencadena un cambio imparable en el barrio, convirtiendo el Marais en una popular zona gentrificada.

A este avance, a veces rápido a veces lento, como en otras capitales europeas, se oponen resistencias. En las zonas habitadas por inmigrantes, los edificios de viviendas y las plazas públicas suponen un freno, así como la convivencia de dos fenómenos opuestos: la llegada de extranjeros a algunas zonas de la ciudad, en las que se están habilitando edificios para un perfil que no es inmigrante. Un ejemplo reciente es Belleville, un barrio que ha sufrido remodelaciones desde mediados del siglo XX. A esta zona llegaron familias con mayor poder adquisitivo, pero que no podían permitirse los precios de otras áreas más caras de la ciudad. Se trataba de unos nuevos vecinos con cierto nivel intelectual que disfrutaban de la multiculturalidad. Esta imagen amable se desequilibra en el momento en el que los precios suben, y esos “variopintos” habitantes tienen que volver a “emigrar” a otras zonas menos atractivas de la ciudad,

pero más baratas. Se trata de la proliferación de los nuevos “Brooklyns”. Pantin, por ejemplo, es el resultado de la transformación de una zona industrial sin ningún atractivo, en un lugar adaptado para convertirse en un barrio de moda. El resultado es la imagen de un espacio muy similar, a los descritos cuando hablábamos de los cambios urbanos de Nueva York, que no cesan de surgir en Europa³³.

También encontramos en el París actual fenómenos que nos recuerdan a otros que tuvieron lugar con Haussman. En el relato de Walter Benjamin podemos encontrar paralelismos entre estos y el tránsito de los desplazados en las grandes ciudades de la actualidad:

El alza de los alquileres arroja al proletariado a los suburbios. Los barrios de París pierden así su fisionomía propia. Surge el cinturón rojo. Haussmann se dio a sí mismo el nombre de “artista demoledor”. Se sentía llamado a hacer su trabajo, y lo subraya en sus memorias. Entretanto, vuelve extraña a los parisinos su ciudad. Ya no se sienten en su casa. Comienzan a ser conscientes del carácter inhumano de la gran ciudad. (BENJAMIN, 2005: 47).

Mar Augé se pregunta en el capítulo “La ciudad sueño” de su obra *El viaje imposible. El turismo y sus imágenes*, si París será París dentro de veinte, treinta o cincuenta años. Ante tal pregunta, el antropólogo francés se atreve a contestar que “Algunas de esas realidades sobreviven, otras desaparecen y los recuerdos se mezclan con la ficción, con la imaginación, en el sentimiento de nostalgia suscitado a veces por la ciudad” (AUGÉ, 1998a: 134).

París es una ciudad de museos, hoteles, cafés, restaurantes, y de grandes superficies comerciales. Estamos ante una ciudad llena de nuevos espacios, en la que, mientras llegan turistas (y late la memoria de la Ocupación alemana en las calles de las novelas de Modiano), una cadena de supermercados propone lo siguiente: ¿Te apetece tomarte un respiro mientras compras? Tienes una zona de descanso para que te relajes.

³³ El Ayuntamiento de París ha querido tomar medidas acordando un alquiler más accesible para frenar el proceso aquí descrito: la limitación al propietario de las subidas de alquiler, así como la construcción de 10.000 viviendas de las cuales más de la mitad serán subvencionadas.

¿Quieres comprar pero mantenerte siempre conectado? Dispones de wifi gratis para que consultes tu email, navegues, etc. ¿Tienes prisa y no quieres hacer colas para pagar? Pasa por la zona de cajas auto pago para evitar esperas. ¿Te ha surgido una celebración o un cumpleaños? Elige la tarta que más te guste, tenemos para todos los gustos.

¿Quieres comer tranquilamente con nosotros mientras compras? Calienta tus platos en nuestro microondas. ¿Tienes otros planes que cargar con la compra? Déjanos tu carro y nosotros nos ocupamos. Y si la compra es superior a 50 €, el envío es gratis.

La ciudad de Modiano no para de crecer. Sobre la misma sobrevuelan ciertas amenazas que el escritor introduce mediante pequeñas pinceladas, algo similar a lo que Augé califica como el “aire de los tiempos”. El antropólogo nos cuenta que la situación urbana se resume en una triple sustitución: la de los lugares de habitación por los lugares de trabajo, la de los lugares de paseo por los de circulación y los de vida por un decorado (AUGÉ, 1998a: 135), similares a esos que encontró Lorca en Coney Island, o a aquellos que podemos visitar hoy en su “descendiente”, la Disneyland francesa.

Estamos en un París de no lugares *augenianos* que viene acompañado de acontecimientos arquitectónicos que lo “decoran”, diseñados por los mismos arquitectos estrella que fueron contratados en otras ciudades. La pirámide del Louvre, por ejemplo, que aparecerá en algunos momentos en la novela de nuestro autor, contribuye a ese espectáculo. Esos monumentos se convierten “en objetos virtuales de la mirada de los turistas espectadores destinados a venir a contemplarlos un instante, al pasar” (AUGÉ, 2003: 90). (Estos salen de los autocares aparcados en un lugar cercano, atravesando alguna escena en las novelas escritas por nuestro autor). Se trata de espacios “que no se conjugan ni en pasado ni en futuro, unos espacios sin nostalgia ni esperanza” (AUGÉ, 2003: 91). Son los mismos escenarios donde sucedió un conflicto bélico, que ahora habita en la memoria modianesca, algo que también podemos enlazar con las palabras de Marc Augé en *El viaje imposible. El turismo y sus imágenes*: “El turismo es la forma acabada de la guerra” (AUGÉ, 1998a: 12).

Las zonas que visita ese turista son los puntos de origen y salida para el que emigra. Es ahí donde también se ocasionan los malabarismos a los que se refiere el antropólogo, que tienen como consecuencia que el patrimonio se presente como un objeto más de consumo sin contexto, al relativizar el tiempo y el espacio, homogeneizando zonas de la tierra en las que abundan los sitios que llama no lugares (AUGÉ, 2003: 63).

París también cambia para parecerse a su imagen, a esa que buscamos en el momento que decidimos que el viaje va a ser realizado. Ya no hay que ir a una agencia y pedir un folleto con el itinerario, solo hay que teclear París en *Youtube* y observar desde nuestro móvil, actuando como paseantes contemporáneos. A la vuelta del viaje: “las diapositivas y las secuencias filmadas, constituirán la ocasión, no de revivir el pasado, sino de relatarlo, de convertirlo en narración, en historia provista de momentos álgidos y de peripecias, la ocasión de darle, a veces, una tonalidad mítica y de situar sobre el escenario a algunos personajes” (AUGÉ, 2003: 66) ofreciendo una versión de tránsito en otra zona fronteriza:

Entre dos series de imágenes: las que vieron antes de su partida y las que verán a su vuelta (las suyas, aquéllas de las que se consideran autores). El tiempo intermedio es el tiempo de la fabricación de las imágenes. Transcurre en un espacio que es a su vez intermedio, el de la estancia o la caminata, un espacio en el que el viajero fotógrafo o cineasta ve lo esencial de lo que ve a través del visor de su cámara o de su pantalla de control. (AUGÉ, 2003: 66)

El acercamiento a la ciudad de nuestros días también supone una reducción de la distancia entre lo soñado y lo vivido, ambos mundos se confunden, provocando la necesidad de lo onírico para que la ciudad parezca real. Se producen “escenarios urbanos de sueño y de deseo a los cuales las personas de la ciudad pueden acceder sin solución de continuidad desde la experiencia cotidiana” (AMENDOLA, 2000: 63). Se trata de una ciudad real que se agita dentro del sueño, cuyos espacios cotidianos, transitados por los usuarios de cafés, bares, hoteles, etc., se encuentran también al “otro lado”. No es casualidad que en la novela *Una juventud* de nuestro autor, un café se llame “Sueño”: “Estaban sentados en una de las banquetas del *Rêve*, un café de la calle Caulincourt que a Louis le gustaba bastante a causa de su nombre. A Odile y a él les divertía decirse: Nos veremos a las cinco en el *Rêve*” (MODIANO, 1983: 100).

En el París del siglo XXI, que brota sutilmente en algunas de las páginas de las novelas modianescas, sus protagonistas deambulan por una ciudad nebulosa, como sumidos en un sueño, ajenos a los efectos irreversibles de los fenómenos urbanos citados. Estamos en un París en el que la gentrificación todavía coexiste con los campanarios y las chimeneas. Una ciudad en la que, como apunta Augé conviven dos

mundos (AUGÉ, 1998 a: 115), si no más, algo que late en la obra de nuestro autor.

La ciudad protagonista de estas novelas es un escenario en el que son tratados temas como la identidad, la memoria o el olvido. Los años de la ocupación alemana en Francia, uno de los temas que más han obsesionado a Patrick Modiano, han impregnado de tal manera sus libros que, a base de “escribir siempre la misma novela” ha engendrado una nueva y particular entidad urbana, una ciudad de “oasis raquítricos en medio del barullo y la dureza de los hombres”. (MODIANO, 2012: 208). París aparece una y otra vez en unos textos contruidos sobre una base autobiográfica, que parten de los acontecimientos históricos que tuvieron lugar en Francia y que se expanden hasta llegar a la actualidad, donde aparecen los fenómenos citados.

Queremos abordar toda la narrativa de Modiano como si fuera una única novela que alcanza ese París de nuestros días. Una obra en la que todos los capítulos están conectados a través de la similitud de sus escenarios fronterizos donde se desarrolla la trama, o a través de pequeñas historias o personajes que tienen continuidad en novelas posteriores. El resultado es un universo urbano expandido, que contribuye a intensificar las cualidades de la ciudad en tránsito posmoderna.

Teniendo en cuenta algunos fenómenos sucedidos en el París contemporáneo, afirmamos que la urbe aquí tratada está compuesta por lugares de nostalgia, de entretenimiento o de *déjà-vu*. Como la ciudad de nuestros días, la de Modiano es una urbe que vive en una novela a medio camino entre la verdad, la verosimilitud, la ficción y el equívoco, en textos que documentan una memoria individual y otra colectiva.

Modianoland es una ciudad que, tras los “años oscuros”, se ha transformado en un personaje que comparte rasgos con aquel París que estimuló la creación surrealista, y que dio lugar a interesantes lecturas de algunas partes del espacio urbano. Se trata de un lugar incierto, aunque contemos con direcciones que podemos identificar. En palabras de Modiano: “no es la Ocupación histórica la que describo en mis tres primeras novelas, es la incierta de mis orígenes. Ese ambiente donde todo se derrumba, donde todo vacila” (MODIANO, 2012, p. 13).

El París de Modiano también es la ciudad ocupada habitando la liberada, un rompecabezas, una urbe surreal de ciudades superpuestas, el espacio del *flâneur* contemporáneo, un lugar de tránsito, una metrópoli *unheimlich*, un París que no es París. Los personajes de la novela de Modiano se mueven por lugares que podemos localizar en el mapa de la capital francesa. Al mismo tiempo el texto los recoge como si fueran

otros lugares: “Al salir, caminaron en dirección a la puerta de Auteuil. Las calles estaban desiertas. De vez en cuando pasaba un autobús y el ruido de su motor se diluía bajo el sol” (MODIANO, 1983: 112).

En ese París, los protagonistas de *Una juventud* de Modiano, diseñan sus itinerarios con un pie puesto en otra época. Al mismo tiempo transitan por ellos como cualquier otro habitante temporal en la ciudad francesa, en la que actúan, más que como residentes, como visitantes o turistas:

Él y Jacqueline habían decidido pasar los meses de julio y agosto en París. Por la mañana tomarían baños de sol en el césped de la Ciudad Universitaria. Por las tardes jugarían a ser turistas. Visitarían Los Inválidos, el Louvre, la torre Eiffel, la Santa Capilla. Por la noche cenarían en los vaporcitos del Sena. Tal vez se aventurarían hasta Versalles en un autocar de <<visitas organizadas>> y asistirían a un espectáculo de <<Luz y Sonido>> junto al estanque de Neptuno. (MODIANO, 1983: 152)

Mientras late el tránsito en los espacios intersticiales de la capital francesa, en el París más alejado de la Ocupación, esos turistas “recuerdan a los moradores de la ciudad que su “marco de vida” puede ser para otros un objeto de curiosidad y admiración” (AUGÉ, 1998a: 113). Mientras tanto en la ficción: “Esperaba que entre ellos y <<Señora Hubersen>> surgiera una línea luminosa como esa –verde, roja o azul– que indicaba las estaciones y los transbordos si querías ir de Corvisart a Michel-Ange-Auteuil o de Jasmin a Filles-du-Calvaire” (MODIANO, 2018: 57). El turista se ve inmerso en un mundo de fantasía, que imita lo real, donde podrá transitar una calle falsa, en una ciudad falsa (AUGÉ, 1998: 68) de espacios intersticiales como los hoteles, los cafés o el metro de una novela.

Se trata de un París que también puede coincidir con otros que encontramos en narradores franceses contemporáneos. Un ejemplo es Michel Houellebecq, al que acudiremos posteriormente como artista visual. El autor nos ofrece un París distópico, que comparte cualidades en algunos sentidos con la ciudad modianesca. El protagonista de *Sumisión*, por ejemplo, tiene paralelismos con la vida de otro escritor, Joris-Karl Huysmans: “Su vida se desarrolló casi entera en los límites del distrito VI de París [...] Vivía yo entonces también en el distrito VI de París, en una habitación húmeda y fría”

(HOUELLEBECQ, 2015: 15). El autor, al igual que Patrick Modiano, nos va situando en lugares reales de la ciudad francesa y nos ofrece la posibilidad de seguir una ruta:

Desde siempre me gustaba la place Saint-Georges, sus fachadas deliciosamente Belle Époque, y me detuve unos instantes antes el busto de Gavarni antes de tomar la rue de Notre-Dame-de-Lorette y luego la rue Chaptal. En el número 16 se abría un corto paseo adoquinado, bordeado de árboles, que conducía al museo.
(HOUELLEBECQ, 2015: 79)

En uno de esos paseos, aparece ese París extraño que nos interesa que también es contemporáneo: “Decidí regresar a casa andando, había hecho los trámites del cambio de cuenta mecánicamente, en esta de automatismo, y necesitaba reflexionar. Al desembocar en la Place d’Italie, me invadió de repente la sensación de que todo podía desaparecer” (HOUELLEBECQ, 2015:117).

b) Modiano en *Bretonville*. Breton en *Modianoland*.

*Desde la infancia y la adolescencia, sentía mucha
curiosidad y una particular atracción por todo
cuanto tenía que ver con los misterios de París.*

Patrick Modiano

Patrick Modiano afirma respecto a su obra, que se siente como si hubiera sido liberado de un sueño en el que no puede escribir.³⁴

Con los surrealistas, París pasó de ser un referente literario a un lugar irracional. (Ya sabemos que lo surreal es atemporal, como demuestran algunos textos contemporáneos sobre la ciudad). Vamos a trasladar a esta sección varias obras y conceptos analizados en la primera, para ver de qué manera podemos establecer correspondencias con los espacios de tránsito de un París más cercano o actual. Utilizaremos la palabra surrealista para referirnos a las propuestas del movimiento de Breton, es decir, al París de nuestra primera metáfora urbana. El término surreal lo aplicaremos al París de Modiano, una urbe por la que se filtra la ciudad de Breton.

La atmósfera surrealista ha pervivido tras la muerte de Breton. Encontramos la “belleza” surreal en obras que en un principio no tienen ninguna conexión con el pensamiento del fundador, es decir, con la esencia de la filosofía del Surrealismo. Podemos decir que ha habido una tendencia a la surrealidad mucho antes de aquél, una actitud que sufrió un cambio durante las vanguardias históricas. La tendencia a escapar de la realidad ha existido desde los tiempos más remotos. Esta ha continuado y se ha filtrado en propuestas narrativas actuales. Podemos detectarla en el París de Modiano.

Para hablar de París Augé acude a Breton, a sus paseos por el bulevar de Magenta y a su encuentro con Nadja. El antropólogo manifiesta, a propósito de la ciudad-encuentro en el texto “La ciudad entre lo imaginario y la ficción”, que “es en los lugares más frecuentados y más cotidianos donde se manifiesta la expectativa del

³⁴ La biografía y escritura de Modiano se desarrolla paralelamente a algunos de los fenómenos urbanos citados. El autor nace en 1945 en las afueras de la capital francesa. Es hijo de un judío italiano dedicado a los negocios (trabajó en el mercado negro) y de una actriz belga. Creció con sus abuelos debido a que sus padres se separaron poco después de su nacimiento. Este prolífico autor publica su primer libro *La Place de l'Etoile* a la edad de 22 años. Este formará parte, junto con otras dos novelas, de lo que en España se presentó como la *Trilogía de la ocupación*. En *Rue des Boutiques Obscures*, publicado en 1978, se dirige a la búsqueda incesante de la identidad. En 1995, se publica *Du Plus Loin de l'Oubli*, considerada su obra maestra, y en 1997 *Dora Bruder*. Escribe a continuación *Dans le café de la jeunesse perdue*, y en 2010 publica *L'Horizon*. En 2014 escribe *Pour que tu ne te perdes pas dans le quartier*. Su última obra, *Encre sympathique*, ha sido publicada en Francia en 2019.

desconocido o de la desconocida” (AUGÉ, 1998c: 123).

En el París de Modiano está presente esa tipología de mujer con la que se cruzan los protagonistas de las obras de los surrealistas. En *Los vasos comunicantes*, Breton se refiere a la parisina como una entidad “hecha diariamente de todas las imágenes que van a mezclarse en los espejos de afuera” (BRETON, 1968: 74). El autor narra en la citada obra un encuentro con el misterioso personaje femenino, habitual también en las novelas de Modiano:

El 5 de abril de 1931, hacia mediodía, en un café de la plaza Blanche donde mis amigos y yo teníamos costumbre de reunirnos, acababa de contar a Paul Eluard mi sueño de la noche (el sueño del haschich) y terminábamos, ayudándome él, pues me había visto vivir la mayor parte de las horas del día precedente, de interpretarlo, cuando mis miradas encontraron las de una mujer joven, o una muchacha, sentada en compañía de un hombre, a pocos pasos de nosotros. (BRETON, 1968: 67)

No podemos dejar de pensar en este personaje bretoniano, en las siguientes palabras de Modiano en *Para que no te pierdas en el barrio*: “¿un sueño? Ya se vería cuando amaneciera. Sin embargo ella, ahí, enfrente de él, no tenía ninguna pinta de ser un fantasma. No habría sabido decir si en los sueños se oían las voces” (MODIANO, 2015: 63).

También podemos establecer paralelismos entre el personaje femenino de *Villa triste* de Modiano y Nadja en las siguientes palabras: “La busqué por todas partes. Intenté dar con ella en el Saint-Rose, entre las muchas personas que estaban cenando y todos los que bailaban [...] No, no lo he soñado” (MODIANO, 2009b: 186). Igualmente ocurre con la protagonista femenina de *Una juventud*, dentro de un tipo de espacialidad que abordaremos más tarde:

Odile bajaba por la avenida y, como empezase a llover, entró en las arcadas del Lido. Se paraba ante los escaparates. Una mujer, al salir de la tienda, tropezó con ella. Luego se cruzó sus pasos, la siguió y finalmente la abordó en el momento en que ella salía de la galería. —¿Está usted sola? ¿Puedo invitarla a tomar una copa? [...] Sueña que llegará un día en que no andará entre la multitud y el ruido que le

asfixian. (MODIANO, 1983: 36)

La palabra sueño aparece también en la primera página del libro *Joyita* (novela rica en intertextos bretonianos), y son varias las ocasiones en las que Modiano recuerda a Breton. Por ejemplo, con una foto de un joven de la OCS en *La ronda nocturna* (MODIANO, 2012: 224), o cruzando con su padre la plaza Vendôme en *El lugar de la estrella* (MODIANO, 2012: 49).

Las novelas de Modiano nos dejan claro que la ciudad ocupada y la convaleciente, no han podido borrar una ciudad anterior asociada al sueño. El autor termina *El lugar de la estrella* junto a Sigmund Freud en la cabecera de su cama (MODIANO, 2012: 142). El autor continúa mostrando la “ciudad en tránsito” como el lugar de los encuentros casuales. En la novela citada cuenta: “Y además me volví a encontrar en la calle de Lauriston con mi profesor de ética” (MODIANO, 2012: 113).

Modianoland también es *unheimlich*, la categoría freudiana que Marchán Fiz aplica a la ciudad de Giorgio De Chirico. En 1912, cuando Freud se encuentra trabajando en este concepto, de Chirico escribe lo siguiente sobre una de sus pinturas:

Una mañana de otoño estaba sentado en un banco en medio de la Piazza Santa Croce en Florencia. Por supuesto no era la primera vez que había visto esta plaza. Había salido hacía poco de una enfermedad intestinal larga y dolorosa [...] Me parecía que el mundo entero, hasta el mármol de los edificios y las fuentes, estaba convaleciente. [...] Luego tuve la rara impresión de estar mirando estas cosas por primera vez, y la composición de mi pintura vino al ojo de mi mente. Ahora, cada vez que miro esa pintura, veo aquel momento de nuevo. Sin embargo aquel momento es un enigma para mí [...] A la obra también me gusta llamarla enigma. (FOSTER, 2008 :118)

Sigmund Freud narra una experiencia parecida a este sueño, cuando cuenta la extraña sensación que le invade al “recorrer en una cálida tarde de verano las calles desiertas y desconocidas de una pequeña ciudad italiana” (MARCHAN, 1986: 116). Juan Antonio Ramírez recoge el pensamiento de Breton en las siguientes palabras: “en los espacios neutros de la ciudad heredada duermen significaciones y revelaciones ocultas que tal vez nunca podamos desentrañar” (RAMÍREZ, 1991: 349). Ramírez encuentra el

precedente de esos personajes representados en espacios solitarios de la literatura surrealista, en la pintura de Giorgio de Chirico. El autor hace responsable al pintor de mostrarnos la primera imagen de la ciudad surreal. De Chirico nos “orienta” hacia una urbe como esa que luego sufrirá los años negros de la Ocupación, y que se prolongará hasta nuestros días, en textos como las novelas de nuestro autor. En la obra de Breton o Aragon encontramos entidades similares al espacio de “dolor espacial” de Giorgio de Chirico. No es casualidad que sus cuadros protagonicen los paratextos editoriales de algunas de las novelas de Modiano. **[Fig. 22]**

La oscuridad de la ciudad fue tratada por Anthony Vidler, haciendo coincidir en la misma urbanismo y la categoría de lo *unheimlich* (o inquietantemente familiar). Esta sensación, afirma, se experimenta cuando nos perdemos en la metrópolis, y por lo tanto, está presente en el *flâneur* (VIDLER, 1992: XIII), algo que podemos trasladar a los personajes de *Modianoland*. París es oscuro por el “nimbo de la Ocupación” (KAWAKAMI, 2007: 259-260). Como la ciudad de Giorgio de Chirico, París también siente. En la misma se proyectan los síntomas de los autores que la describen. La atmósfera de la ciudad del presente que superpone Modiano, se comporta muy similar a como lo hace la ocupada, volviendo la misma una ruina. Lo años negros han sido empujados dentro de un suburbio solitario de la psique francesa (FLOWER, 2007: 202), y han ido construyendo una ciudad a base de espacios que incomodan a quienes las experimentan. En *Para que no te pierdas en el barrio*:

Notaba de repente la necesidad de levantarse y de encaminarse con paso veloz hacia la puerta abierta que daba al bulevar Haussmann. (MODIANO, 2015: 17). No tenía valor para entrar en la casa. Prefería que continuara siendo para él uno de esos sitios que nos fueron familiares y que a veces visitamos en sueños: en apariencia son los mismos y, sin embargo, están impregnados de algo insólito. ¿Un velo o una luz demasiado cruda? Y nos cruzamos en esos sueños con personas a quienes queríamos y que sabemos que se han muerto. Si les dirigimos la palabra, no nos oyen. (MODIANO, 2015: 127)

Los espacios se suceden y se repiten, tenemos la sensación de que vuelven a aparecer cuando leemos una obra detrás de otra. Esto contribuye a que la “carga ominosa” se incremente: “Avanzaba por la calle Saint-Lazare y volvía la cabeza a derecha

e izquierda. –Extraño barrio...No me gusta este barrio” (MODIANO, 1983: 47). En la *Calle de las tiendas oscuras*:

Veía pasar los automóviles, más abajo, por la avenida de Nueva York, único indicio de que aún existiera la vida. Todo estaba desierto y paralizado en torno. Incluso la Torre Eiffel, que divisaba allá, del otro lado del Sena, tan tranquilizadora como de costumbre, parecía un molde de chatarra calcinada. (MODIANO, 2009a: 63)

En *La ronda nocturna*:

Estábamos en verano, efectivamente, pero se estaba prolongando de forma sospechosa. No quedaba ni un coche en París. Ni un solo peatón. De vez en cuando, el latido de un reloj rompía el silencio. Al doblar la esquina de un paseo a pleno sol, pensé a veces que estaba teniendo un mal sueño. (MODIANO, 2012: 158)

La ciudad post-bélica de Patrick Modiano es una ciudad onírica marcada por un pasado que el autor no ha vivido, un puzle irresoluto, una entidad en la que se desarrolla una trama con final abierto. *Modianoland* también es una acumulación de fragmentos seleccionados, similar a los que señalábamos en la primera parte, realizada por los surrealistas en 1933 cuando aplicaban lo irracional a la estatuaría de la Tercera República. El trabajo de selección llevado a cabo por los miembros del movimiento, para diseñar una nueva ciudad, es similar al que realiza Modiano cuando “construye” los espacios urbanos de sus novelas. También es “un objeto en el que estamos” (PUELLES, 2005: 158). Esto no es solamente aplicable a la ciudad en la que vivimos, sino a la novela como objeto físico, mientras la sujetamos en las manos y la recorremos leyéndola. Igual que ocurría con el *objet trouvé* surrealista, debe ser completada en la mente del lector. Esto nos remite al gusto del grupo de André Breton por las novelas policiacas, a su visión del crimen como un fenómeno de lo “maravilloso cotidiano” (según Louis Aragon, “la contradicción que se revela a sí misma dentro de lo real”), y a su fascinación por Fantomas, el maestro de asesinos y héroe de novelas de principios del siglo XX. El lugar del delito, ese espacio en el que sus habitantes dejan huellas para dar lugar a historias detectivescas (como las que encontramos en Modiano), constituye una entidad de gran fertilidad para la fantasía.

Modiano comienza *Para que no te pierdas en el barrio* de una forma similar a la novela citada del padre del Surrealismo, y menciona en *Dora Bruder* uno de los escenarios más interesantes del universo bretoniano: “De niño acompañaba a mi madre al mercado de las Pulgas de Saint-Ouen”. (MODIANO, 1999: 7). La búsqueda continua del objeto encontrado lleva a Breton a visitar ese mercado, que además citó en *Nadja*. Sobre este manifiesta lo siguiente:

Lo frecuento a menudo buscando objetos que no pueden encontrarse en ningún otro sitio: anticuados, rotos, inútiles, casi incomprensibles, hasta perversos [...] fotos amarillentas del siglo XIX, libros sin valor y cucharas de hierro”. Entre los hallazgos que Breton hace en este lugar destaquemos la cuchara con zapato que aparecía en El amor loco. (DIDI-HUBERMAN, 2010: 274)

Como es de esperar, encontramos comportamientos similares en la novela de Modiano. Por ejemplo, en *La ronda nocturna*:

Registraba minuciosamente las viviendas abandonadas. Los dueños, al irse, se habían dejado cosas menudas: dibujos al pastel, jarrones, tapices, libros, manuscritos...Me iba a buscar guardamuebles, lugares seguros, escondrijos en donde pudieran ponerse a buen recaudo en aquellos tiempos revueltos las colecciones más valiosas. (MODIANO, 2012: 230-231)

Como apuntábamos en la primera sección, en algunas ocasiones los espacios de la París son presentados como entidades acuáticas, “abajo, el río de vehículos fluía a lo largo de la avenida de la Grande-Armée” (MODIANO, 1983: 70). Se trata de una cualidad que ya encontrábamos en algunas escenas de la novela *El campesino de París* (1926) de Louis Aragon:

Cuál no sería mi sorpresa, cuando, atraído por una especie de ruido mecánico monótono que parecía provenir del escaparate del vendedor de bastones, vi que estaba bañado en una luz verdosa, en cierto modo submarina, cuya fuente permanecía invisible. Se parecía a la fosforescencia de los peces [...] aunque los bastones pudieran tener las propiedades luminosas de los habitantes del mar, no parecía posible que una explicación física pudiera justificar aquella claridad

sobrenatural y sobre todo, el ruido que llenaba sorprendentemente la bóveda [...] era aquella voz de marisco que no ha dejado de sorprender a los poetas y a las estrellas de cine. Todo el mar en el pasaje de la Ópera. (ARAGON, 1979: 26)

Bachelard describe París como un lugar en el que de noche se oye el murmullo de las olas y las mareas (BACHELARD, 1965: 59). Si acudimos a *La Ronda nocturna* de Modiano: “La hospedería como si fuera un batiscafo, encalla en el centro de la ciudad sumergida. ¿La Atlántida? Van resbalando unos ahogados por el bulevar Haussmann. (MODIANO, 2012: 196 y 247). En *La calle de las tiendas oscuras*: “Plaza de Le Théâtre-Français. Las farolas lo aturden a uno. Eres el submarinista que sube de golpe a la superficie” (MODIANO, 2012: 316). En *La calle de las tiendas oscuras*: “Los automóviles pasaban deprisa por la avenida de Nueva York sin que se oyeran los motores y crecía mi sensación de estar soñando. Corrían con un ruido ahogado, fluido, como si se deslizasen por el agua”. (MODIANO, 2009a: 60). En *Una juventud* Modiano también acude a estas imágenes: “Este se decidió por un café cuyos ventanales, en la esquina de dos calles, avanzaban como una proa [...] El bulevar Bineau se abría como un ancho cauce ante ella”. (MODIANO, 1983: 32 y 42).

En la última obra citada, Modiano continúa aportándonos imágenes acuáticas, similares a las usadas por los miembros del Surrealismo ya citadas, a la vez que nos concreta los lugares para que los podamos encontrar en un mapa: “El arco del puente de Bir-Hakeim. Se acordaba del acuario del jardín, que había visitado con él, y las escaleras que subían para llegar al bulevar Delessert” (MODIANO, 1983: 55). Unas páginas después, Modiano incide en las posibilidades metafóricas de esos espacios de la ciudad, que aparecen como entidades asociadas al agua: “Después de retirarse la marea sólo quedaban en el inmenso vestíbulo vacío él, la joven desconocida y los soldados, al fondo, como montones de algas varados en la arena” (MODIANO, 1983: 50). En esta novela también late un ritmo marcado por el agua. Como si de una ciudad junto a la orilla de un mar irreal se tratara: “Aquella cama en la que oían música y derivaban lentamente como en una balsa” (MODIANO, 1983: 61).

No podemos dejar de asociar las citas anteriores con el territorio de lo “líquido urbano” y volver a Careri, quien nos ayudará en el diseño de “un arte para Modiano”, y que, a propósito de las prácticas surrealistas (y sus prolongaciones), nos cuenta:

Muchas de las palabras que hasta hoy han descrito el territorio que se experimenta mediante el andar provienen de metáforas del mar y del navegar. Las deambulaciones sin final y sin objetivo de los surrealistas parisinos se producían en un líquido amniótico en el que se ocultaba lo removido de la ciudad, un mar inconsciente que de una nueva ciencia llamada psicogeografía habría interpretado como la parte oscura de la mente humana. Era el nacimiento de aquella práctica que llevó a los situacionistas a teorizar el estudio de la geografía urbana mediante la deriva, una palabra también de origen náutico. (CARERI, 2016: 33)

Como en la obra de De Chirico, que apasionó a Breton, en *Modianoland* encontramos escenas urbanas donde la ausencia, o la escasa presencia humana, subrayan la atmósfera onírica de la situación, tal cual aparecía en *Bretonville* o en las imágenes emitidas desde el contexto surrealista. En *La ronda nocturna*: “Aquel silencio, aquella ciudad desierta entonaba con mi estado de ánimo”. (MODIANO, 2012: 213). En *Para que no te pierdas en el barrio*:

Pero en verano todo está en el aire; una estación “metafísica”...a aquella hora el bulevar de Haussmann estaba desierto...Pero esa tarde, la ciudad le parecía extranjera. Había soltado todas las amarras que podían unirlo a ella aún, o quizá fuera ella la que lo había rechazado (MODIANO, 2015: 19 y 20) [...] Allí, en la acera, en la luz del verano indio que prestaba a las calles de París una suavidad intemporal, le volvía la impresión de estar haciéndose el muerto...Había pasado, de muy joven, por esos momentos de duermevela en que vamos a la deriva sobre todo tras una noche en blanco, pero ese día era diferente: la sensación de bajar una cuesta en punto muerto cuando se ha parado el motor. (MODIANO, 2015b: 76)

El nuevo París también comparte dos características con el París del primer capítulo: la superposición y el *flâneur*. La idea de superposición urbana asociada a la vigencia de la surrealidad en la ciudad de nuestros días, nos conduce a teorías en torno a la ciudad contemporánea, que también podemos aplicar a la urbe de Modiano. Se trata de una característica, que hace que la misma esté íntimamente unida a la ciudad de Breton y sus compañeros, y que encontramos camuflada en los fenómenos urbanos que

amenazan al residente ya comentados. También coexisten diferentes tiempos, como si fueran diferentes ciudades, que provocaban que la urbe sea una entidad entre lo real y lo que no lo es. Pensemos en la imagen de los campanarios y chimeneas de Baudelaire, conviviendo con el mercado de Les Halles (considerado por los surrealistas como otra ciudad dentro de la ciudad), y el mundo moderno de la comunicación analizado por Marc Augé (AUGÉ, 1998: 38). Benjamin citaba *La vida dolorosa de Charles Baudelaire* de François Porché para recordarnos que existen tres ciudades dentro de la capital francesa. Las tres son detectables en *Modianoland*:

Tras los altos muros de las casas, hacia Montmartre, hacia Ménilmontant, hacia Montparnasse, imagina al caer la noche, los cementerios urbanos, esas tres ciudades dentro de la grande, ciudades más pequeñas, en apariencia que la ciudad de los vivos, pues esta parece contenerlas, pero cuanto más vastas, en realidad, cuanto más populosas, con sus compartimentos apretados, escalonados en profundidad, y, en los mismos lugares por donde la multitud circula actualmente, plaza des Innocents, por ejemplo, evoca los antiguos osarios nivelados desaparecidos, tragados por las olas del tiempo con todos sus muertos, como los barcos hundidos con su equipaje. (BENJAMIN, 2005: 125)

En *Modianoland*, como en *Bretonville*, también hay lugares neutros, olvidados, de tránsito, similares a aquellos que han sido estudiados desde el urbanismo posmoderno. Se trata de una ciudad que constituye un terreno fértil para diferentes prácticas del caminar³⁵.

³⁵ La descripción de la experiencia de Careri con el grupo Stalker comparte bastantes detalles con algunos de las temáticas aquí tratadas. La exploración de las “cualidades intermedias” de los espacios sitúa esta experiencia urbana en el territorio de la surrealidad. En palabras del autor: “Anduvimos por un espacio intermedio, un paréntesis en la ciudad, con los chalés y las viviendas intensivas siempre a punto de aparecer en el horizonte, siempre presentes en el encuadre. Y sin necesidad de ningún montaje se sucedía una secuencia de geografías heterogéneas, con un espacio y tiempo propios, sometidas sin interrupción a nuestra percepción. Visitamos ruinas romanas en el mismo estado en que las vieron Johan Wolfgang von Goethe, Nicolas Poussin y

Modiano y sus personajes también están en tránsito. Se comportan en la ciudad convaleciente y surreal como lo hacía el *flâneur* surrealista, a la vez que desarrollan una suerte de investigación que enlazan con las prácticas que después abordaremos. Se trata del nuevo *flâneur* que Akane Kawakami califica de *posmoderno*. Un paseante que nos lleva también de la mano, por las páginas de diferentes novelas con las que se construye *Modianoland*, del mismo modo que en el primer París, Breton y Aragon (u otros) nos acompañaban en busca de lo “maravilloso cotidiano”.

Tengamos en cuenta que habría también otras versiones de ese *flâneur posmoderno*. Vamos a pensar que hay un tiempo que el paseante de las novelas de Modiano (muy similar al surrealista) comparte con otros dos. El del que no necesita caminar por las calles, y que es llevado en avión a gran velocidad, como el protagonista de *Los no lugares. Espacios del anonimato* (1992) de Augé. Mientras sobrevuela el Mediterráneo o el mar de Arabia, “visita” África y Bolonia a través de una revista, que a su vez le informa de la posibilidad del uso de la visa en Dubai o le suministra información sobre *Euromarketing*. Mientras tanto resuena en su cabeza una canción que ha oído momentos antes de subir al avión. Esta es sustituida por un concierto de Haydn, al que puede acceder desde su asiento, y que le permite finalmente “estar solo” (AUGÉ, 1998b: 12 y 13). En el tiempo de *Modianoland*, junto al “*flâneur* tradicional”, también hay otro que puede trabajar en la metrópolis a través de las nuevas tecnologías, aunque físicamente esté a miles de kilómetros. Sus desplazamientos pasan a ser electrónicos. Se trata del *tecnoflâneur*, una variante del paseante surrealista, ahora actualizado, que diseña sus propios itinerarios por la ciudad a través de la red, en la que no solo trabaja, sino en la que también compra (¿un vuelo a París?), juega, ve televisión, y hasta puede tener “encuentros fortuitos” como los surrealistas.

Como en *Bretonville* los paseantes de *Modianonland* también tienen comportamientos detectivescos, al igual que le ocurría al paseante surrealista (y a Fantomas, tan leído por los miembros del movimiento). Los personajes convierten la pista que hallan a su paso en un nuevo *objet trouvé*. La ciudad, por el hecho de ser atravesada por ellos, y por el tratamiento que reciben los espacios de tránsito que

Giovanni Battista Piranesi, espacios surreales y neorrealistas donde todavía vagabundean los personajes de Federico Fellini y Pier Paolo Pasolini” (CARERI, 2016: 15).

abordaremos a continuación, devendría en *ville trouvée*.

Las novelas de Modiano confirman el rumbo que ha tomado la imagen de la ciudad en la literatura y en el arte. Hemos visto que desde Baudelaire hasta Augé encontramos un territorio cargado de significaciones muy alejado de aquel modelo marcado por la centralidad de la catedral o del palacio. Se trata de una urbe contemporánea que compite con los personajes de la narración literaria. La ciudad surrealista parisina se transforma ahora en una ciudad surreal posmoderna, si atendemos a las teorías citadas que muestran la porosidad en la frontera entre lo real y la ficción.

Espacios de tránsito en *Modianoland*: ciudad, calle, pasaje, casa, hotel, metro y estación y café

*La ciudad onírica de París como imagen formada
a partir de todos los proyectos de edificios,
calles, paseos públicos y sistemas para nombrar
las calles que nunca han llegado a imponerse en
la ciudad real de París.*

Walter Benjamin

Los espacios de tránsito de la obra de Modiano son también el lugar de encuentro de *Bretonville* con el París posmoderno, donde late, entre otros, el de la Ocupación. En los mismos pueden convivir hallazgos surrealistas con teorías contemporáneas urbanísticas, antropológicas, o artísticas.

Marc Augé habla de un mundo moderno de acumulación. Cada tiempo se corresponde con un espacio, y ahí es donde entra en juego la labor surrealista de búsqueda de lo maravilloso en lo cotidiano (AUGÉ, 1998: 38). El antropólogo se refiere en la obra *El viaje imposible. El turismo y sus imágenes*, al recorrido urbano de cada individuo como “una manera de apropiarse de la historia a través de la ciudad”. Esa referencia “impregna todos los desplazamientos, especialmente cuando se cruzan los itinerarios de aquellos que la visitan” (AUGÉ, 1998a: 113)³⁶.

La obra de Modiano es en sí misma un trabajo de tránsito literariamente hablando. Estamos ante una forma de hacer novela que se sitúa en varios formatos literarios al mismo tiempo (autobiografía, documento, novela negra, etc.), sin encajar perfectamente en ninguno de ellos.

Para tratar los espacios intermedios del París de Modiano vamos a comenzar abordando la propia ciudad como un ente intersticial, solapable, yuxtapuesto, que dialoga consigo mismo en otros tiempos o con otras urbes, un lugar para el tránsito.

En un apartado anterior recogíamos la idea de superposición de ciudades como característica de la urbe bretoniana. Esto es algo que está presente en la novela de Modiano. Como punto de partida, señalemos que este autor nos ofrece dos tipos de solapamientos urbanos en lo relativo al tránsito. El primero es el que se produce entre entidades espaciales pertenecientes a diferentes ciudades: “Para mí, Montmartre era el Tíbet. Me bastaba con la cuesta de la calle de Caulaincourt. Allá arriba, frente al Château des Brouillards, respiraba por primera vez en la vida” (MODIANO, 2008: 83).

³⁶ Existen varios autores que nos ofrecen una imagen de ciudad próxima a la que aquí analizamos. Por ejemplo, en el relato “Pequeña guía para las ciudades sin pasado”, Albert Camus afirma: “Las ciudades de las que hablo [...] son ciudades sin pasado [...] Durante el aburrimiento de la hora de la siesta, su tristeza es implacable y no tiene melancolía. En la luz de la mañana, o en el lujo de las tardes, sus delicias no son tiernas. Estas ciudades no dan nada a la mente y ofrecen todo a las pasiones. No son apropiadas ni para el saber ni para las delicadezas del gusto”. (VIDLER, 1992: 177)

“Habíamos salido a esa calle muy ancha [...] que le da a uno la impresión de haberse perdido en una ciudad extranjera –Berlín, Lausana o incluso Roma” (MODIANO, 2018: 34). El segundo es el que afecta a dos espacios dentro de la propia capital francesa: “Había dicho las palabras <<orilla izquierda>> como si el Sena fuera una línea de demarcación que separase dos ciudades ajenas entre sí, algo como el telón de acero. Y el hombre de La Pérgola había conseguido cruzar esa frontera (MODIANO, 2008: 102).

Para tratar los espacios intersticiales en la obra de Modiano, tenemos que tener en cuenta también que el propio París es en sí una entidad de tránsito, en varios sentidos. En la capital parisina, como en otras ciudades, la arquitectura funciona como nexo con la historia. Tanto los edificios abandonados, los que ya no están, como los que son reutilizados o continúan en funcionamiento, actúan como puerta que comunica dos tiempos históricos, en los que “el presente y el pasado se confunden y parece algo natural porque solo los separaba un tabique de celofán”, como afirma un personaje en *Para que no te pierdas en el barrio* (MODIANO, 2015b: 32).

Al mismo tiempo que comparte características con un París del pasado, están sucediendo fenómenos en un contexto posmoderno. Estamos ante un París de turistas, que imaginamos fotografiando el Moulin Rouge con sus *smartphones* desde los autocares en un aparcamiento próximo: “Y pensar que bastaba con subir la cuesta para encontrarse, a pocos cientos de metros con el gentío de los sábados por la noche, los rótulos fluorescentes que anunciaban <<Los mejores desnudos del mundo>> y los autocares de turistas delante del Moulin Rouge” (MODIANO, 2008, 79). Se trata de individuos que, siguiendo a Augé, “recuerdan a los moradores de la ciudad que su marco de vida puede ser para otros objetos de curiosidad y admiración” (AUGÉ, 1998a: 113)

París también funciona como espacio común (o lugar de tránsito) entre otros puntos del planeta, que se activan en la propia ciudad francesa a través del encuentro con un personaje, una fotografía, un edificio, y como no, con un lugar de paso. En *Villa triste*, por ejemplo, el personaje principal se encuentra en otro lugar que no es París, desde el que manifiesta: “Y, continuamente, el suave, el tranquilizador murmullo de los chorros de agua que regaban el césped. Me acordé del parque de Les Tuileries de mi infancia” (MODIANO, 2009b: 29). No solo la capital francesa se funde con la ciudad en la que los personajes de novelas como *Villa triste* habitan, la confluencia de ciudades en un mismo espacio intensifica la atmósfera onírica del texto:

El aire era tibio y nos deslizábamos por una oscuridad sedosa y clara como no he vuelto a ver desde entonces sino en Egipto o en la Florida de mis sueños [...]. A la derecha los jardines bajaban hasta el lago. A partir de Chavorie, palmeras y pinos piñoneros flanqueaban la carretera. (MODIANO, 2009b: 37)

París es como esa ciudad surrealista que Marchán Fiz considera superpuesta a otra. El autor halla “una metáfora geológica que descubre de continuo rostros desconocidos en aquello que nos era familiar” (MARCHÁN, 1986: 134), y utiliza el término heterotopía, extraído de las teorías de Michel Foucault, para referirse al heterogéneo espacio contemporáneo, frente al medieval (MARCHÁN, 1986: 134). Habría otra urbe superpuesta que Amendola denomina “ciudad narrada”. Se trata de una que está reservada solamente para aquellos que se acercan a la literatura, y que se ha popularizado a través del cine y sobre todo de la televisión. La ciudad narrada nos permite conocer el lugar antes de visitarlo físicamente, y se convierte así en una versión más precisa de lo que nos puede ofrecer la ciudad real (MARCHÁN, 1986: 59). Amendola habla también de unas ciudades *real and imagined* (reales e imaginadas) o *postsuburbia* (AMENDOLA, 2000: 60) en las que lo real y lo imaginario se confunden de manera evidente.

Se trata también de una urbe que se superpone sobre otras a la vez que se expande, y en las que “las obras de construcción tienen múltiples pasados, pero que, a diferencia de las ruinas recuperadas por el turismo, escapan al presente de la restauración y de la transformación en espectáculo” (AUGÉ, 2003: 105). Siguiendo a Augé, que nuevamente acude a París para ejemplificar estos fenómenos: “cuanto menos consigue definirse el espacio urbano, más se extiende [...] la ciudad se cubre de obras de construcción que responden a una voluntad de extensión (como en La Plaine-Saint-Denis, hacia Aubervilliers)” (AUGÉ, 2003: 105). Este sería el modelo al que tienden las demás urbes y que está presente en algunos aspectos de la ciudad que aquí tratamos. Trece años después de *Dora Bruder*, Modiano nos cuenta en la *La ronda nocturna*: “Había en París unos cuantos islotes así en donde la gente se esforzaba por no recordar el desastre acontecido los días anteriores y en donde habían quedado estancadas una alegría de vivir y una frivolidad de antes de la guerra” (MODIANO, 2012: 172).

Si tenemos en cuenta que la metrópolis es una entidad compuesta por otras ciudades construidas en diferentes tiempos, las “nuevas urbes” que se añaden a la

antigua están provocando que la población se incorpore a otra conocida como *edge city* (ciudad al margen). Esta también es resultado de la gentrificación que, junto a otros fenómenos, hace que en la novela los antiguos residentes casi no reconozcan sus hogares del pasado.

La superposición es una idea que también deslizará Modiano en *Para que no te pierdas en el barrio* de la siguiente manera: “Se hallaba antes un palimpsesto donde todas las escrituras sucesivas se mezclaban en sobreimpresión y se agitaban como bacilos vistos al microscopio. Lo achacó todo al cansancio y cerró los ojos”. (MODIANO, 2015b: 112). Como apuntábamos la ciudad modianesca es una superposición de pasado y presente. El París ocupado convive con el París que no ha digerido la ocupación y a través de ambos se filtra un tercer París anterior a la guerra, un París que recuerda y otro que quiere olvidar, que encuentra su válvula de escape en la imagen de una ciudad onírica narrada por el escritor francés. Un París en el que también se desarrollaran los nuevos fenómenos urbanos citados. El narrador de *Dora Bruder* manifiesta:

Lleva tiempo conseguir que salga a la luz lo que ha sido borrado. Quedan pistas...” [...] dicen que los lugares conservan por lo menos cierta huella de las personas que los han habitado. [...] Comprendí repentinamente que esa película estaba impregnada por las miradas de los espectadores del tiempo de la Ocupación: espectadores de todas clases muchos de los cuales no habían sobrevivido a la guerra. (MODIANO, 1999: 7, 26 y 71)

Esto coincide con una idea que citábamos anteriormente. Louis Aragon hablaba de dos realidades urbanas superpuestas o que se confunden:

Cuál no sería mi sorpresa cuando atraído por una especie de ruido mecánico y monótono que parecía provenir del escaparate del vendedor de bastones, vi que estaba bañado en una luz verdosa, en cierto modo submarina, cuya fuente permanecía invisible. (ARAGON, 1979: 30)

Se trata de la misma idea que André Breton recoge en *La llave de los campos* para hablar de la posibilidad de diseñar una ciudad propia mientras se pasea:

Los pasos que, sin necesidad exterior alguna, nos devuelven durante años a los mismos puntos de una ciudad, dan testimonio de nuestra sensibilización creciente a algunos de sus aspectos que se presentan oscuramente bajo una luz favorable u hostil. El recorrido de una sola calle un poco larga y de transcurso bastante variado –la calle Richelieu, por ejemplo–, por poco que uno detenga su atención, ofrece, con los intervalos que podrían precisarse por el número, zonas alternantes de bienestar y malestar. Un mapa, muy significativo, sin duda podría ser el dibujado por cada uno, marcándose en blanco los lugares que frecuenta y en negro los que evita, y quedando el resto iluminado en función de la mayor o menor atracción o repulsión, mediante una gradación de la gama de los grises. (PUELLES ROMERO, 2005: 157).

Son constantes las entidades urbanas que se superponen en los textos de Modiano. En *Villa triste*: “¿Por qué a los paisajes de Alta Saboya que nos rodeaban se me superpone en la memoria una ciudad desaparecida, el Berlín de antes de la guerra?” (MODIANO, 2009b: 47). Tales entidades se filtran en otras, aunque ya no existan en la ciudad que transita el personaje: “Y yo, cuando recuerdo aquella noche, voy andando entre las casas macizas del Berlín de antes, a lo largo de muelles y bulevares que ya no existen. Desde la Alexander Platz, fui todo seguido, crucé el Lust-Garten y el Spree” (MODIANO, 2009b: 37).

Las ciudades se llaman igual, pero no son las mismas. Las que existieron en el pasado pueden superponerse por un instante a la urbe actual: “Íbamos por la calle de Le Parmelan, que es la prolongación de la calle Royale. Según íbamos andando, descubría otra ciudad. Dejábamos atrás todo cuanto constituye el encanto artificial de una estación termal, todo ese ramplón decorado de opereta en donde acaba por dormirse de tristeza un pachá egipcio muy viejo y en el exilio” (MODIANO, 2009b: 123). Cuando el protagonista se percata de que el espacio urbano se mantiene igual a como lo recordaba, le parece extraño: “Hace doce años no existía esta hilera de edificios nuevos. En vez de eso había un parque abandonado en cuyo centro se alzaba una casa grande de estilo anglo-normando donde no vivía nadie. Llega a la encrucijada de Pelliot [...] Yo podría ir por ese camino con los ojos cerrados. El barrio no ha cambiado gran cosa. Lo han respetado por razones misteriosas” (MODIANO, 2009b: 167).

Modiano también nos concreta algunos espacios reales de la ciudad, en los que

los personajes ya han tenido una experiencia, pero quedaron muy atrás en la memoria. Estos irrumpen de repente y llevan a los protagonistas (y al lector), a una ciudad simultánea donde no está transcurriendo la escena:

Me di cuenta enseguida de que no vivía en París. Hablaba de París como de una ciudad que apenas conocía. Había estado alojada dos o tres veces, por pocos días, en el Windsor-Reynolds, un hotel de la calle Beaujon, que yo recordaba muy bien: mi padre, antes de su extraña desaparición, me citaba allí a veces (tengo una laguna: ¿fue en el vestíbulo del Windsor-Reynolds o en el Lutetia donde lo vi por última vez?). Dejando aparte el Windsor-Reynolds, sólo se le habían quedado de París la calle de Colonel-Moll y el bulevar de Beauséjour. (MODIANO, 2009b: 62)

París también emerge en *Villa triste* entre una maraña de ciudades que pertenecen a la biografía paterna y que desembocan en la capital francesa, el lugar donde se inicia la vida del personaje. El protagonista recuerda el periplo de su padre antes de instalarse en París (Constantinopla, Berlín, Bruselas, Norteamérica), y conocer a su madre. Ambos desaparecen, y nuestro personaje será criado por su abuela “en una planta baja de la calle de Lord Byron” (MODIANO, 2009b: 121). Esto es algo que nos lleva a la protagonista de su novela *Una juventud*, donde París es el inicio de todo: “La infancia de ella, de Odile, en casa de su abuela, en París, en la calle Charles-Cross, allí de donde parten las líneas de autobuses” (MODIANO, 1983: 14). El personaje de Modiano reflexiona unas páginas más adelante sobre el espacio urbano al que estamos ligados: “A mí, que había soñado con nacer en una ciudad pequeña de provincias, no se me alcanzaba que alguien pudiera renegar del lugar de la infancia, de las calles, de las plazas y las casas que constituyen el paisaje primero de cada cual” (MODIANO, 2009b: 155) .

La ciudad se convierte también en una entidad de paso más allá del espacio y del tiempo, cuando es descrita como un lugar desierto, similar a aquellos que recogimos en la primera sección, y que nos llevan a esas pinturas metafísicas que influyeron a los surrealistas, y que han sido recogidas en las portadas de las ediciones de Modiano. En *Recuerdos durmientes*: “Aquel verano hacía mucho calor y el barrio estaba desierto [...] se me agravó tanto la sensación de extrañeza que sentía de París del mes de agosto que quise dar marcha atrás y volver lo antes posible a la acera del bulevar de Gouvion-Saint-Cyr” (MODIANO, :63). El personaje vuelve al bulevar citado y a un recuerdo que incide en

lo desértico: “Es curioso, cuando escribo esto ahora oigo el eco de nuestros pasos –o más bien de los suyos– en la acera desierta” (MODIANO, 2018: 67). En *Libro de familia* también se intensifica la idea de ciudad como entidad de paso atemporal, con la irrupción del pasaje, y una atmósfera potenciada por la niebla: “Algo después retumbaban mis pasos bajo los soportales desiertos de la calle Rivoli. Me detuve en las lindes de la plaza de la Concorde. Esa niebla me preocupaba. Lo envolvía todo, los faroles, las fuentes, el obelisco, las estatuas de las ciudades francesas, en una capa de silencio” (MODIANO, 2003: 86).

La ciudad de Modiano también es un espacio de tránsito cuando se sitúa en un territorio entre el sueño y la vigilia:

A mí también, sentado en este banco, ahora que era de noche, me daba la impresión de que estaba soñando y, en sueños, seguía tras la pista de Jacqueline Delanque. O, más bien, notaba su presencia en aquel bulevar cuyas luces brillaban como señales, sin que pudiera yo descifrarlas del todo ni sin saber desde lo pretérito de qué años me las enviaban. Y esas luces me parecían aún más brillantes porque el terraplén estaba en penumbra. (MODIANO, 2008: 58)

Vemos que todas esas referencias al espacio urbano aparecen barnizadas por esa cualidad onírica, que tienen las ciudades que recogemos en este trabajo:

El tiempo lo ha envuelto todo en un vaho de tonos cambiantes: tan pronto verde pálido y tan pronto azul, levemente sonrosado. ¿Un vaho? No, un velo que no se puede desgarrar, que ahoga los ruidos y a través del cual veo a Yvonne y a Meinthe, pero ya no los oigo. Temo que estas siluetas familiares acabarán por difuminarse, conservándoles aún cierta realidad. (MODIANO, 2009b: 62)

Lo mismo ocurre en *Una juventud* cuando se describen rincones de la ciudad: “Algo más lejos la masa gris de la piscina de Tourelles, el cine y la cuesta del bulevar Sérurier. Si uno tenía un poco de imaginación, en las mañanas de bruma y de sol, aquella cuesta era una carretera de cornisa que bajaba hacia el mar” (MODIANO, 1983: 14). Las cualidades presentes en el París de los libros de Modiano, resuenan también en otras ciudades secundarias, a las que se viaja en diferentes sentidos por un tiempo breve:

“Ginebra, ciudad en apariencia aséptica, pero crapulosa. Ciudad incierta. Ciudad de paso” (MODIANO, 2009b: 180).

En este tipo de espacio urbano los lugares se confunden, se sustituyen, se olvidan. Los personajes también parecen no recordar si los elementos de la ciudad eran reales o habían sido soñados: “Ya no existía la librería Véga en el bulevar Saint-Germain y ya no existía Guy de Vere en París [...] Pero allí estaba la hiedra, en la ventana de la plantabaja, como en mi sueño [...] ¿La otra noche, era realmente un sueño lo que había tenido?” (MODIANO, 2009b: 96).

Como en el París de Breton o en el Nueva York de Lorca, para la ciudad de Modiano son también fundamentales esos lugares intersticiales de menor envergadura que la ciudad, que en ocasiones aparecen sin atributos, que son fronterizos, para el tránsito. Estamos ante una ciudad conformada por subespacios o zonas de paso, que pueden ser intermedios, público-privados, no lugares, etc. Estos funcionan como esas otras entidades en las que, en palabras de Walter Benjamin, habitaba la “fantasmagoría” (AMENDOLA, 2000: 192). *En La ronda nocturna*: “Más allá, los soportales desiertos de plaza de Le Palais-Royal. Antaño la gente se lo pasaba bien allí. Ya no. Cruzaba los jardines. Zona de silencio y de penumbra suave donde el recuerdo de los años muertos y las promesas nos encogen el corazón” (MODIANO, 2012: 316). Sin ellos no se entiende la obra de nuestro autor, pues son necesarios para que exista *Modianoland*.

Comencemos por la calle. Recordemos que es un espacio de tránsito que articula comportamientos en la ciudad, que tiene un uso temporal, y que es otra cuando es de noche. Es el espacio intermedio que comunica otros que funcionan como lugar de llegada o de salida, que también pueden ser lugares de tránsito. La calle es un espacio compartido con desconocidos donde tienen lugares los encuentros fortuitos, o donde un personaje puede toparse con el “objeto encontrado”. Se trata de un espacio en el que, mientras se camina, parece que “siempre se está tramando algo”, en palabras de Augé. El autor manifiesta: “el París del recuerdo y el de la ficción [...] el París de mi infancia, y más tarde el de mi adolescencia, un París que a veces me vuelve a la imaginación” (AUGÉ, 2003: 139). El antropólogo recuerda largas caminatas por París, similares a esas otras que realizan otros personajes de obras aquí tratadas:

Esas marchas tenían para mí algo de viaje, algo parecido a la sensación de ser arrancado del universo familiar, algo de exploración: me enfrentaba a lo

desconocido, y con una mezcla de aprensión y de placer me aventuraba, escoltado, por los grandes bulevares, por Montmartre, por el bosque de Vincennes o de Boulogne, e incluso por tal o cual barrio distinguido en el que residían algunos amigos de mis padres. En los distritos VII y XVI experimenté unas intensas sensaciones de timidez [...] fue en él mi aprendizaje del espacio parisino (repartido entre un interior y un exterior geográficos y sociales) donde se formó sin yo saberlo mi sensibilidad de etnólogo. (AUGÉ, 2003: 144)

Autores como Louis Aragon o Henri Lefebvre nos recuerdan que también hay “otros París” que recorrer. Augé también nos traza su particular itinerario por las calles de la capital francesa, que se cruza con el de Modiano (y el de Breton), y funcionan como una ruta practicable. Augé deduce que pese a lo que parece un recorrido intacto, París va cambiando, se va transformando en una ciudad como las demás, contaminada por la ciudad genérica, que se impone y convive con un decorado que “los turistas puedan reconocer para situarse” (AUGÉ, 2003: 151).

En la obra de Modiano las calles son reales, las direcciones nos llevan a edificios que en muchas ocasiones siguen en pie. Entre los muchos ejemplos que encontramos en sus novelas, podemos destacar los siguientes itinerarios reconocibles. En *Recuerdos durmientes* podemos seguir una sucesión de calles a partir de estas líneas:

A eso de los catorce años me había acostumbrado a andar solo por las calles en los días libres [...] Al principio, me daba miedo andar solo; pero para tranquilizarme seguía siempre el mismo itinerario: calle de Fontaine, plaza Blanche, plaza de Pigalle, calle de Frochot y calle de Victor-Massé, hasta la Boulangerie, en la esquina con la calle de Pigalle, un sitio peculiar que no cerraba de noche y donde compraba un cruasán”. (MODIANO, 2018: 8)

En la misma novela, el itinerario adquiere otra nueva dimensión, cuando las direcciones que podemos transitar están asociadas a personas. Estas parecen recargarse con ellas: “Annie Caisley, calle de Les Maronniers, 11; Joseph Nasch, avenida de Montaigne, 33; J. de Fleury (librero), calle de Baste, 2, distrito 19; Olga Ordinaire, calle de Duranton, 9, distrito 15; Ariane Pathé, calle de Quentin-Bauchart, 3” (MODIANO, 2018: 56-57). En *Villa triste* también podemos continuar el tránsito, caminar a la deriva, pasear

por la ciudad de una manera próxima a aquellos otros itinerarios que recogíamos en el primer apartado de este trabajo: “Seguí andando al azar y mis pasos me llevaron hasta la plaza de Le Carrousel, que crucé. Me metí en uno de los dos jardincillos que cerca el palacio del Louvre, antes de llegar a le Cour Carreé” (MODIANO, 2009b: 169). Se trata de esa forma de pasear que describíamos a propósito del *flâneur*, y que ha sido el germen de otras prácticas del caminar contemporáneas, que veremos después: “Y yo pensaba que a esa misma hora habríamos podido andar deambulando por los bulevares y sentarnos en la terraza del Café Viel...Habríamos mirado pasar a la gente o nos habríamos metido en un cine en vez de estar adentrándonos, bajo la lluvia, en regiones desconocidas”. (MODIANO, 2012: 57-58)

En esos itinerarios por las calles del París de Modiano, también encontramos una suerte de lugares intersticiales, que el autor destaca utilizándolos en los títulos de las obras que escribe el protagonista de *El café de la juventud perdida* (el propio título ya los usa):

Me acordé de un texto que estaba intentando escribir cuando conocí a Louki. Lo había llamado Las zonas neutras. Había en París zonas intermedias, tierras de nadie en donde estaba uno en las lindes de todo, en tránsito, o incluso en suspenso. Podía disfrutarse allí de cierta inmunidad. Habría podido llamarlas zonas francas, pero zonas neutras era más exacto. Una noche, en Le Condé, le pregunté qué opinaba a Maurice Raphaël, ya que era escritor. Se encogió de hombros y me sonrió con socarronería: <<Usted sabrá, muchacho... No entiendo demasiado bien dónde quiere ir a parar... Digamos “neutras” y no se hable más>>. La glorieta de Cambronne y el barrio entre Ségur y Dupleix, todas esas calles que iban a dar a las pasarelas del metro elevado, pertenecían a una zona neutra, y si había conocida allí a Louki no había sido por casualidad...De dedicatoria puse: Para Louki de las zonas neutras. No sé qué le pareció esa obra. No creo que la leyera entera. Era un texto que echaba un tanto para atrás, una remuneración, por distritos, con los nombres de las calles que delimitaban las zonas neutras. A veces, se trataba de una manzana de casas; o, si no, de una extensión mucho mayor. Una tarde en la que estábamos los dos en Le Condé, acababa de leer la dedicatoria y me dijo: <<Sabes, Roland, podríamos irnos a vivir una semana a cada uno de esos barrios que dices...>>. (MODIANO, 2008: 96-97)

En esta obra Modiano usará otros términos para calificar estos espacios tan usuales, en los que sus personajes habitan dos lugares al mismo tiempo, subrayando lo transicional de estas entidades: “Louki le dijo la calle en que vivía y especificó que estaba más allá del cementerio de Montparnasse. <<Pues entonces vive usted en el limbo>>” (MODIANO, 2008: 25). En la misma obra, más adelante: “cuando llegué a la calle de Cels decidí salir de dudas. Una calle tranquila y gris que me recordó no un pueblo, o un suburbio, sino una de esas zonas misteriosas a las que se da el nombre de <<tierras del interior>>” (MODIANO, 2008: 33). En el mismo libro vuelve a esta idea: “Había en el barrio múltiples zonas y yo me sabía todas sus fronteras, incluso las invisibles” (MODIANO, 2008: 70).

La calle modianesca también será el espacio de los encuentros fortuitos: “los encuentros de verdad solo podían tener lugar en la calle” (MODIANO, 2018: 11), de las coincidencias, de las casualidades, de los *déjà vu*, llevándonos a lo esporádico de las relaciones entre Breton y Nadja, que ya vimos en el primer apartado: “El Moulin-Rouge, Le Sanglier Bleu... ¿Quién sabe? Me habría cruzado con aquella Jacqueline Delanque hacía mucho, por la acera de la derecha... o por la de la izquierda” (MODIANO, 2008: 53). Se trata de una cita que nos devuelve a unas páginas anteriores en un doble *déjà vu*: “me daba la impresión de que me había cruzado con él mucho antes, en otros barrios de París, en la orilla derecha del Sena (MODIANO, 2008: 29).

Aunque podemos seguir itinerarios por el París real apoyándonos en las novelas de Modiano, el autor también introduce calles que no aparecen en los mapas, o que desaparecieron si alguna vez existieron: “Por una dirección falsa que el protagonista le da a otro personaje andaba buscando una avenida que no existía. Por toda la eternidad” (MODIANO, 2018: 27).

La obra de Modiano nos vuelve a llevar a uno de los espacios de tránsito tratados en el primer París. Walter Benjamin nos relacionaba en *Libro de los pasajes* los siguientes: “...pasaje de Panoramas, pasaje Véro-Dodat, pasaje du Désir,..., pasaje Colbert, pasaje Vivienne, pasaje du Pont-Neuf, pasaje du Caire, pasaje de la Réunion, pasaje de l’Opera, ...” (BENJAMIN, 2005: 71). Sobre esta entidad nos contaba:

El surrealismo nació en un pasaje. ¡Y bajo el protectorado de qué musas! [...] El padre del surrealismo fue Dadá, su madre fue un pasaje. Dada era viejo cuando la conoció. A fines de 1919 Aragon y Breton, por antipatía hacia Montparnasse y

Montmartre, trasladaron su lugar de encuentro con sus amigos a un café del pasaje de l'Opera. La irrupción del bulevar Haussmann supuso su fin. Louis Aragon escribió 135 páginas sobre él, un número que, sumadas sus cifras, esconde el número de las 9 musas que habían ofrecido al pequeño surrealismo sus regalos. (BENJAMIN, 2005: 109).

Ya sabemos que el pasaje es una entidad público-privada, un lugar de tránsito y al mismo tiempo un sitio para estar solo un rato, con un carácter protector. Benjamin se encarga de transmitirnos esas cualidades, cuando recoge un fragmento de *Cartas de París* de Eduard Devrient: “Los chaparrones no me dejaban en paz, y durante uno de ellos me metí en un pasaje...con luz natural, proporcionan paseos muy concurridos a lo largo de sus resplandecientes tiendas en fila”. (BENJAMIN, 2005: 76). Lo mismo hace cuando cita *La situación de la clase trabajadora en Inglaterra* de Friedrich Engels: “¿Y aquéllos...que no pueden pagarse un alojamiento para pasar la noche? Sencillamente, duermen donde encuentran sitio: en los pasajes, los soportales, en cualquier rincón donde la policía o el propietario les deje dormir en paz” (BENJAMIN, 2005: 76). Las cualidades de esta entidad ambigua aparecen también en una cita de una obra escrita en 1869 por Tony Moilin llamada *París en el año 2000*:

El primer piso está ocupado por calles-galería... A lo largo de las grandes vías... forman calles-salón... Las demás galerías, mucho menos espaciales, están más modestamente adornadas. Están reservadas para el comercio al por menor, que dispuso allí sus mercancías de tal manera que los que pasan ya no circulen delante de los almacenes, sino por su mismo interior. (BENJAMIN, 2005: 84).

En la misma obra, Walter Benjamin cita a Franz Hessel, quien en *Las tribulaciones de un navegante* describe un entorno urbano similar al que tratamos en este apartado y que, nuevamente, desemboca en un pasaje: “Es el sueño que comienza entre tinieblas de las calles del norte de la gran ciudad [...] los edificios se juntan más y más a uno y otro lado, hasta que se forma al final un pasaje con turbias paredes de vidrio, un corredor de cristal” (BENJAMIN, 2005: 114).

En el libro citado de Louis Aragon encontrábamos también este espacio de atmósfera perfecta para que irrumpiera lo “maravilloso cotidiano”:

Estas especies de galerías cubiertas que abundan en París, alrededor de los grandes bulevares y que se llaman, significativamente, pasajes, como si en estos corredores robados a la luz no estuviera permitido a nadie pararse más de un instante [...] Los misterios del mañana [...] nacerán así de las ruinas de los misterios actuales. (ARAGON, 1979:18-19)

Todo este material textual tan rico, conocido por Modiano, no podía dejar de filtrarse en su obra. En *Villa triste* por ejemplo leemos lo siguiente:

Había que ir por los soportales, pasada la Taverne, cruzar una calle, ir otra vez por los soportales, porque, efectivamente, circunvalaban dos bloques grandes de edificios construidos en la misma época que el Casino, que recordaban a las viviendas de estilo 1930 de la periferia del distrito XVII de París, del bulevar de Gouvion-Saint-Cyr, de Dixmude, del Yser y del Somme. (MODIANO, 2009b: 156).

En las novelas de Modiano, cuando la memoria coincide con lo arquitectónico, también funciona como ese pasaje descrito. Se trata de algo que encontramos, por ejemplo, en *Dora Bruder*:

Aquel domingo el bulevar estaba desierto y sumido en un silencio tan profundo que se escuchaban los susurros de los plátanos. Un alto muro rodea el antiguo cuartel de Tourelles y oculta los edificios. Recorrí el muro. Había una plaza en la que pude leer: ZONA MILITAR PROHIBIDO FILMAR Y HACER FOTOGRAFÍAS. Me dije que nadie se acordaba de nada. Tras el muro se extendía una tierra de nadie, una zona de vacío y olvido...A los veinte años, en otro barrio de París, recuerdo haber experimentado sin saber por qué la misma sensación de vacío que ante el muro de Tourelles. (MODIANO, 1999: 114-115)

Tales pasajes actúan como conectores de dos tipos de ciudades que también conviven en la urbe de Modiano, la ciudad viva y la ciudad muerta: “La calle Royale, en cambio, está igual, pero como estamos en invierno y ya es tarde, según va uno por ella parece que está cruzando una ciudad muerta [...] Al entrar en los soportales, se ve el

resplandor, al final y a la izquierda, del letrero neón rojo y verde del Cintra” (MODIANO, 2009b: 11).

Sin ser pasajes, encontramos también una suerte de entidades de paso en la novela de Modiano que establecen diferentes secciones dentro de la ciudad. Unas capas que conviven sobre otras, entre las que hallamos algunas particularidades que nos alejan de lo real, y que nos hacen preguntarnos: ¿Dónde llevarán tales “agujeros” de París?: “Saint-Lazare el sitio más bajo de París, un hoyo, una especie de embudo por el que todos acaban pasando. Basta con esperar. Y cuando chapotean en el charco de Saint-Lazare se les atrapa como lucios con el anzuelo. Así de fácil” (MODIANO, 1983:50).

Otro de los espacios de paso en la novela de Modiano es un lugar que, a priori, no fue concebido para el tránsito. Se trata de la casa, pero de una que no tiene nada que ver con la que “nos da cobijo para poder soñar en paz”, como la definía Bachelard. Nos referimos a un espacio más cercano a aquella imagen en la que habita el *unheimlich* freudiano, pero por la que hay que pasar necesariamente para continuar un itinerario. Los apartamentos, mansiones y demás inmuebles de la novela modianesca no son hogares, sino lugares de tránsito. Son fríos, en muchas ocasiones están deshabitados, pero fueron muy vividos, son contenedores de recuerdos, están impregnados de memoria y llenos de pistas. En estos espacios parece que alguien acaba de huir a toda prisa, o está a punto de regresar. Pasar por ellos es como viajar a otra época, antes de continuar con una ruta:

Al hojear el periódico se me posaron los ojos por casualidad en la página de anuncios inmobiliarios y leí: <<Piso vacío. Muelle de Conti –vistas al Sena- Cuarta planta. Sin ascensor. Danton 55 61.>> Se confirmó mi presentimiento cuando llamé por teléfono. Sí, era efectivamente el piso donde había pasado mi infancia. No sé por qué dije que quería ir a verlo. (MODIANO, 2014b: 180)

Desde el punto de vista arquitectónico, Modiano también ha hecho de los edificios de París un *objet trouvé*. Las señales y carteles situados en determinadas arquitecturas también producen nuevos mensajes. Son casas de una época pasada, que comparten espacio con elementos de la ciudad contemporánea, y que nos abren caminos a terceros significados. París se vuelve ciudad objeto, como *Bretonville* (o la ciudad genérica que Rem Koolhaas asocia a las *Merz* de Schwitters). Modiano también recupera

un tiempo anterior que superpone a las casas con las que se encuentra en el tiempo presente. En *Villa triste*: “Tras cruzar el umbral de la villa lo embargaba a uno una melancolía límpida. Entrabas en una zona de sosiego y de silencio. El aire era más liviano. Te quedabas flotando” (MODIANO, 2009b: 160).

La siguiente zona intersticial es otra suerte de “casa de paso”, el hotel. Como apuntábamos en la primera sección, estamos ante un espacio que se ha convertido en una microciudad, que nos puede ofrecer todo lo que necesitamos para una estancia temporal. En las novelas de nuestro autor sabemos que el último modelo de hotel convive con otros que son más “modestos”, y que funcionan como zonas de paso o de control. Una de las características del París de Modiano, que es compartida con la ciudad de la primera parte, es la necesidad de que algunos de sus personajes se asomen, se reúnan, residan o se escondan en un hotel. Un personaje de *Villa triste* nos da una definición de este espacio de tránsito, tan recurrente en las intrigas de las novelas de Modiano:

Las habitaciones de los hoteles de lujo dan el pego durante los primeros días, pero no tarda en desprenderse de sus paredes y de sus muebles mortecinos la misma tristeza que de los hoteles de mala muerte. Lujo insípido; olor dulzón por los pasillos, que no consigo identificar, pero que debe de ser el mismísimo olor de la inquietud, de la inestabilidad, del destierro y de la pacotilla, olor que nunca dejó de acompañarme. Vestíbulos de hoteles, en los que me citaba mi madre, con sus vitrinas, sus espejos y sus mármoles, y que no son sino salas de espera [...] Del farol más cercano, en la avenida de de Jean-Charcot, llegaba una claridad lechosa. No salir nunca de aquella ciudad. (MODIANO, 2009b: 158).

Muchos de sus personajes (como algunas de sus Nadjas) viven permanentemente en hoteles, frenando la transitoriedad de este no lugar.: “Hace dos años, Jacqueline Delanque vivió en el Hotel San Remo... y en el Hotel Metropole...” (MODIANO, 2008: 51).

Los hoteles también pueden estar situados en esas zonas intermedias o limbos que citábamos antes: “La calle de Argentine, donde tenía alquilado un cuarto de hotel, era desde luego una zona neutra” (MODIANO, 2008: 97), y por supuesto tener su existencia en lo onírico: “Una tarde me detuve delante del Hotel Alsina, que habían convertido en una casa de pisos. El Montmartre del verano de 1965, tal y como creía verlo en el recuerdo, me pareció de pronto un Montmartre imaginario” (MODIANO, 2018:81).

Modiano avanza en el tiempo, en ese París que se prolonga hasta nuestros días, y se hace eco de que en la ciudad actual las costumbres cambian, así como la relación con el hotel: “Ha transcurrido medio siglo y ya no vive nadie en París en una habitación de hotel [...] Geneviève Dalame fue la última persona que conocí que viviera en una habitación de hotel” (MODIANO, 2018: 20). En estas palabras vemos que esta tipología espacial va dejando de identificarse con el “hogar” de los personajes *noir* de sus novelas.

Pasemos ahora a otra entidad intersticial, el metro. Como vimos en el Nueva York de Lorca, se trata de un medio de transporte en el que el usuario forma parte de una colectividad al mismo tiempo que está solo. En este espacio se lee, se come, se piensa, o simplemente no se hace nada. Cada estación recuerda que se siguen itinerarios subterráneos que equivalen a calles, plazas, lugares que son direcciones en el mundo exterior, como las expuestas anteriormente.

Los espacios subterráneos del metro de París están conectados con los recuerdos de sus usuarios. Augé se refiere al plano del metro como un espejo que permite bucear en el pasado, que lo invoca. Afirma que si elegimos al azar un itinerario, la geología interior y la geografía subterránea de París se encuentran en algún punto. (AUGÉ, 1998a: 12). Breton vuelve a aparecer en el texto que Augé dedica a este medio de transporte, a propósito de la consulta de un plano para transitar por el mismo:

Como si el individuo que consulta un plano de metro redescubriera a veces el punto de vista (en cierto modo análogo a aquel desde el cual André Breton postulaba la existencia de la visión surrealista) desde el cual se puede percibir de manera permanente, y extrañamente solidarios, a la distancia, los recovecos de la vida privada y los azares de la profesión, las penas del corazón y la coyuntura política, las desdichas de la época y la dulzura de vivir. (AUGÉ, 1998a: 20).

Augé destaca las referencias dobles en la nomenclatura de las estaciones como cruce o encrucijada. La yuxtaposición de nombre y lugar, como Modiano hace con calles y personas, se produce de la siguiente manera: la de Charles de Gaulle-Etoile nos trae la figura de de Gaulle recorriendo los Champs Elysées, desde l’Etoile a la Concorde, en el momento de la Liberación (AUGÉ, 1998a: 40).

Augé detecta “una corriente de aire de origen desconocido” que “barre los corredores de Ségur y despierta así según me imagino en más de un transeúnte nostalgias

marinas o furores oceánicos” (AUGÉ, 1998a: 46). Esto enlazaría con la experiencia citada que Aragon nos transmite en *El campesino en París*, a propósito de sus lugares de paso. Precisamente Walter Benjamin también se refiere a este medio de transporte en *El libro de los pasajes* en los siguientes términos:

El metro, donde al atardecer brillan unas luces rojas que señalan el camino al Hades de los nombres. Combat – Elysée – Georges V – Étienne Marcel – Solférino – Invalides – Vaugirard se han arrancado las ignominiosas cadenas de calle o plaza para convertirse aquí, en una oscuridad atravesada de relámpagos y pitidos, en deformes dioses de las alcantarillas, en hadas de las catacumbas [...] una red de cavidades subterráneas desde donde retumban los ruidos del metro o del ferrocarril, en donde cada tranvía o camión despierta un largo eco. Y este gran sistema técnico de calles y tuberías se entrecruza con las antiquísimas bóvedas subterráneas, cavernas calcáreas, grutas y catacumbas que desde la Alta Edad Media se han multiplicado con el paso de los siglos. (BENJAMIN, 2005: 111 y 112).

Todas estas cualidades del metro también están presentes en este espacio de tránsito cuando aparece y desaparece en la obra de Modiano, pero con sus propias particularidades y variantes. Nos encontramos con un metro que funciona como un dispositivo que engaña a la memoria: “Cogí el metro, la línea Norte-Sur, como la llamaban, la que unía la avenida de Rachel a Le Condé. A medida que iban pasando las estaciones, yo retrocedía en el tiempo” (MODIANO, 2008: 53).

Como señala Augé en su obra *El viaje imposible. El turismo y sus imágenes*, también será “el lugar de los recuerdos personales” (AUGÉ, 1998a: 114). Modiano nos cuenta en *Recuerdos durmientes*: “Mireille Urúsov y yo cogíamos mucho el metro en la estación de Louvre para ir a los barrios del oeste donde ella hacía visitas a amigos cuyas caras he olvidado” (MODIANO, 2018: 16). Será también el lugar de encuentros (o desplazamientos), con el misterioso personaje femenino: “Le dije que era una bobada ir por la otra acera. Acabé por convencerla. Ahora, cuando salíamos de la boca de metro de Mabillon, ya no evitábamos La Pérgola” (MODIANO, 2008: 105).

En la obra citada, Augé también aborda este espacio como uno de esos lugares en los que se cruzan itinerarios, algo que ocurre en el metro modiano: “Otro invierno, en la década de 1970, a eso de las seis de la tarde vi salir de la boca de metro de George-

V, cuando estaba entrando yo, a un hombre a quien creí reconocer, con unos cuantos años más, Jacques de Bavière” (MODIANO, 2018: 15).

El metro también es una ciudad subterránea que, cuando aparece en la obra de Modiano, participa de las cualidades surreales de la urbe como entidad de solapamientos y de itinerarios. Este espacio también tiene unos trayectos que se cruzan con otros:

Testigos del tiempo pasado y del tiempo que pasa; en las líneas más antiguas del metro la gran historia y la pequeña historia mezclan así sus palabras [...] Y crean una memoria intermedia o mixta que a veces se enriquece con el recuerdo de acontecimientos pertenecientes a la historia colectiva, pero que los individuos sienten como vividos. (AUGÉ, 1998a: 114)

Se trata de solapamientos en los que Modiano se atreve a imaginar un futuro, en el que este medio de transporte interfiera en la memoria, y que coincida con las posibilidades del nuevo *flâneur* antes citadas, de la siguiente manera:

Volví a acordarme de los planos eléctricos junto a las taquillas del metro. A cada estación le correspondía un botón del teclado. Y había que apretar el botón para saber dónde había que hacer transbordo. Los trayectos aparecían en el plano formando líneas luminosas de colores diferentes. Yo tenía la seguridad de que en el futuro bastaría con poner en una pantalla el nombre de una persona que hubiéramos conocido tiempo atrás y un punto rojo nos indicaría en que punto de París podíamos localizarla (MODIANO, 2018: 49)

Además de las que hemos visto asociadas al metro, hay otras estaciones que aparecen constantemente en los fragmentos recogidos en este apartado, al igual que ocurría en el París de Breton. Las estaciones de tren, tan útiles para la novela, funcionan como un nudo o cruce de caminos, un lugar de encuentro, o un espacio *noir* de paso para los que no tienen identidad, o quieren pasar desapercibidos. Además de un testigo mudo, es también la puerta a otras ciudades, un espacio intermedio que provoca el constante solapamiento urbano al que ya nos referimos. Si en el XIX fue una imagen de progreso, este tipo de estación tiende a desaparecer en el París por el que asoman esos turistas que fotografían el Mouline Rouge en novelas de Modiano. Ahora se ha convertido en un

espacio fronterizo muy parecido al aeropuerto, al centro comercial, o incluso al parque temático.

La estación es también un lugar de tránsito y un punto de encuentro entre el París de Breton y el de Modiano. Parece como si en la misma se intercambiaran los personajes. En *Los pasos perdidos* Breton nos cuenta: “había estado paseando por los alrededores de la estación de Lyon y había sido lo bastante afortunado como para ayudar a una “niña” a la que maltrataban dos hombres. Había tomado a la muchacha bajo su protección... ¿Qué hacía en plena noche en las cercanías de una estación?” (BRETON, 1972: 16). Por su lado, Modiano narra en *Libro de familia*: “Una noche me llevó a conocer el barrio chino de la estación de Lyon, cerca de la avenida de Daumesnil. Ahora, en vez de chinos, había árabes, pero quedaba aún, en el pasaje de Gatbois, un hotel que se llamaba Le Dragon Rouge” (MODIANO, 2012: 30)

Como vimos en *Bretonville*, el café (también el bar o el casino) es uno de esos lugares de tránsito de gran popularidad en la literatura. El libro de Modiano *El café de la juventud perdida* comienza con esta cita de Guy Debord: “A mitad del camino de la verdadera vida, nos redaba una adusta melancolía, que expresaron tantas palabras burlonas y tristes, en el café de la juventud perdida” (MODIANO, 2008: 7). El café funciona como lugar de encuentro, espacio público-privado, a veces es un “hogar” masculino (que sustituye a la casa) con códigos diferentes a los de su propia vivienda (su otro espacio privado). El café también se expande. Puede tener una terraza, o un amplio ventanal por el que se ve lo que ocurre en la calle. Los usuarios que la transitan pueden asomarse a través de sus vanos y ver lo que en este espacio acontece. De esta manera hasta se puede tener una experiencia próxima a la de Aragon con los escaparates. El café de nuestras novelas también trasciende su función originaria (tomarlo, acompañarlo de alguna comida, etc.), y actúa en el texto como un acogedor lugar de encuentro:

No salíamos ya de ese café. Dejábamos que se adueñase de nosotros algo así como un abatimiento. Pasábamos aún por momentos de esperanza y de euforia, convencidos de que nos iríamos. Pero las estaciones iban cambiando. No tardó en rodearnos nada más que una niebla suave por la que cruzaba la silueta cada vez más difuminada de George Wo. (MODIANO, 2012: 40)

Se trata de un espacio intersticial o de tránsito, “un lugar entre lugares” (AUGÉ, 2017: 70) que, como ocurría en las novelas surrealistas, parece estar fabricado para estar en la novela de Modiano. Se trata de un espacio público-privado, de un salón de casa atravesado por una calle, algo similar a un pasaje. Para Augé es un espacio en el que “todos tienen necesidad de una forma de presencia-ausencia modulable, de sentirse al mismo tiempo en casa y en la calle, acogidos e ignorados...con una suerte de acuerdo colectivo...con sus propias normas, como la ley antitabaco...cuando salen a fumar la acera se convierte por unos instantes en plaza pública” (AUGÉ, 2017: 49-52).

Este cuenta con su propia jerarquía espacial, con diferentes zonas que van desde la terraza exterior a la mesa más preciada en el interior. Augé se refiere a la barra como el centro de un espacio concebido para no pertenecer a nadie, pero dando su lugar a todos (AUGÉ, 2017: 49). También es un espectáculo para mirar desde una mesa que funciona como un palco, o un lugar donde cobijarse: “Le Condé era para mí un refugio contra todo lo que preveía que traería la grisura de la vida” (MODIANO, 2008: 26). Estos espacios también cambian sus funciones según la hora del día: “los que ya tienen un sitio en la barra cuando despunta el alba tan solo buscan un poco de compañía” (AUGÉ, 2017: 39). Para analizarlo, Augé subraya su transitoriedad al referirse a este en los siguientes términos: “Es una especie de entresuelo extramuros...Ya no estoy en casa pero no estoy en la calle...y aunque no esté aún en casa, dejo de estar en la calle” [...] ¿Se trata de un espacio intermedio? No solo eso. Desde luego, se constituye en una prolongación del espacio doméstico en el espacio público” (AUGÉ, 2017: 69).

Se trata de cualidades que Modiano conoce muy bien a través de la literatura y de su experiencia. En sus textos vuelven a resonar las posibilidades de solapamiento citadas, así como la virtud de estar en dos lugares al mismo tiempo: “Iba a salir a la acera y me adelanté, empujando la puerta del café como quien se enfrenta a un peligro en un sueño con la certidumbre de que podemos despertarnos en cualquier momento” (MODIANO, 2018: 50).

Marc Augé vuelve a hacer algunos guiños al Surrealismo (igual que la obra de nuestro autor), en el libro con el que aborda este tipo de espacios para el ocio. Comienza el *Elogio del bistrot* con una cita de *El campesino de París* de Louis Aragon:

¿Albergaré por mucho tiempo el sentimiento de lo maravilloso cotidiano? Veo como se pierde en cada hombre que avanza en su propia vida como si esta fuera

un camino cada vez mejor pavimentado, que va contemplando el mundo con menos extrañeza, que va dejando progresivamente de lado el placer y la percepción de lo insólito. Me temo que no puedo saberlo (AUGÉ, 2017: 11)

Uno de los capítulos se llama precisamente “Aragon”, como homenaje al escritor francés. En él Augé nos habla del *flâneur*, de los pasajes y de la defensa que hace Louis Aragon de los cafés, quien como sus compañeros, introdujo la recurrente imagen de la parisina, a la vez que hacía mención al tránsito y al magnetismo de la calle: “Si voy al café es porque me alegra [...] necesito de esas idas y venidas de mujeres. Necesito el abanico de los vestidos por el largo camino de mis ojos. Y también una comunicación plena con las calles. Soy un hombre callejero” (AUGÉ, 2017: 84)

En un contexto contemporáneo Augé, además de a Aragon, cita a Breton para referirse a un escenario próximo a lo onírico, fundamental para lo que será luego la reunión privada o clandestina en la obra de Modiano. A propósito de una misteriosa figura sentada en un café, Augé manifiesta:

Aquel día me hubiera creído que André Breton era testigo de la escena, altivo y solitario, ya que, sesenta años más tarde, aquella imagen que se grabó en apenas unos segundos en mi memoria guardaba una extraña relación con aquel fundido que recoge en Les vases communicants (reeditado justo aquel año, en 1955), en el que no se distingue el sueño de la realidad. (AUGÉ, 2017: 24-25)

Modiano también continúa invocando al Surrealismo a través de una obra fundamental para este movimiento, en una novela cuyo título hace referencia a este espacio intersticial. *En el café de la juventud perdida*, el autor nos narra lo siguiente: “los parroquianos de Le Condé solían tener un libro en las manos, que dejaban al desgaire encima de la mesa y cuya tapa estaba manchada de vino. *Los cantos de Maldoror*, ...”. (MODIANO, 2008: 13)

Como otros espacios aquí tratados, el café también funciona potencialmente para Modiano como una suerte de fuente de la que emanan datos, para crear archivos (o itinerarios): “Soñaba, decía, con un gigantesco registro donde quedasen apuntados los nombres de los clientes de todos los cafés de París en los últimos cien años, con mención de sus sucesivas llegadas y partidas. Lo obsesionaban lo que él llamaba “los puntos fijos”

(MODIANO, 2008: 16). La ausencia de datos, es decir, de clientes, también se presenta en un punto de nuestro proceso de lectura, dejándonos también solos: “Las doce. Debían de estar bailando en algún sitio. Me fijaba en todas aquellas sillas, en aquellas mesas vacías y en los camareros, que estaban recogiendo las sombrillas. (MODIANO, 2009b: 24).

Para terminar con las espacialidades intermedias, hay que tener también en cuenta que para algunos personajes de la producción narrativa de Modiano, París también es un espacio de tránsito que invita al viaje, a la huida. El protagonista de *Villa triste* necesita irse de Francia: “Pero, de pronto, Francia me parecía un territorio demasiado angosto en donde no podía dar de mí del todo. ¿A qué podía aspirar en aquel país tan pequeño?” (MODIANO, 2009b: 175). Esto nos remite a uno de los personajes de *Una juventud*, cuando afirma: “Creo que no habría podido vivir en París” (MODIANO, 1983: 18). Otro personaje en *Villa triste* también nos dice: “Yo ya estoy harto de Francia” (MODIANO, 2009b: 181). Y encontrándonos en Francia, como si de una extraña aparición se tratara (como ocurría en la “ciudad deseo”), en la novela irrumpe otro país. Somos testigos de la preparación de un viaje: “América, hacia la que estaríamos navegando dentro de pocos días, aquella Tierra Prometida que me parecía, según iba hablando, cada vez más cerca, casi al alcance de la mano. ¿Acaso no divisábamos ya sus luces, allá, al otro lado del lago?” (MODIANO, 2009b: 182).

Un arte del tránsito para Modiano: paseos, fotografías, prácticas de archivo, etc.

*Incluso su forma de hablar francés agudizaba en
mí el sentimiento general de irrealidad.*

Patrick Modiano

En este apartado proponemos un catálogo de diferentes prácticas artísticas, que podemos abordar como coincidentes con la forma en la que Modiano trata los espacios de tránsito en su novela, o con otros que contrastan con lo neutro de la urbe-limbo de nuestro autor. Su diseño responde a la idea de que se produce una coincidencia entre un París contemporáneo, con otro en el que laten otras urbes del pasado. Al mismo tiempo este apartado constituye una continuación de las propuestas que avanzábamos en la primera sección.

Tales prácticas están conectadas a una genealogía del paseo, a una fotografía afín a la atmósfera *modianesca* que nos llevará a lo literario de nuevo a través de la obra plástica de Michel Houellebecq, y a una manera de leer la obra de nuestro autor a partir de lo que ha sido llamado “prácticas de archivo”. Incluimos también, para terminar, la posibilidad de analizar la capital francesa desde Modiano, siguiendo prácticas que proponen autores como Careri, que consideran la ciudad como un laboratorio. (Se incorpora, además, al final de este trabajo, un anexo con un índice o itinerario elaborado a partir del corpus narrativo de nuestro autor, para un posible “archivo Modiano”).

Volvamos al París de Breton. Como ya sabemos, el acercamiento surreal a la ciudad tiene su inmediato precedente en artistas como Eugène Atget, al que acudimos porque sus fotografías han sido utilizadas en diferentes ediciones españolas de las novelas de Modiano. Los espacios urbanos desiertos, con escasa presencia humana, en los que parece no pasar nada o que algo está a punto de ocurrir, se encuentran también presentes en la obra de este fotógrafo. Eugène Atget vivía en la misma calle de Man Ray. Este descubrió por casualidad el excepcional trabajo del fotógrafo y publicó sus fotografías en *La révolution surréaliste*. En la revista era posible descubrir una nueva urbe, con una atmósfera similar a la que impregna la ciudad *modianesca*.

Si nos adentramos en la fotografía dentro del contexto del Surrealismo, volvemos a descubrir similitudes entre las calles y edificios de la ciudad de Modiano, y las imágenes que acompañaron a *Nadja*. Michael Sheringham aborda las diferencias entre dos de estas fotografías que J. A. Boiffar toma de una parte de París, en las que parece que algo está a punto de suceder (SHERINGHAM, 2006: 94). Se trata de un hotel y una plaza, dos espacios de tránsito existentes en la ciudad real: el Grands Hommes y la plaza que se encuentra al frente. En *El café de la juventud perdida*, Modiano narra a propósito de su personaje: “Hizo muchas fotos a los asiduos de Le Condé...Y ella aparece en varias de estas fotos” (MODIANO, 2008: 10).

Las cámaras de muchos artistas contemporáneos, recogen una visión de la ciudad que conectan a la perfección con el París aquí tratado. Son muchas las propuestas que nos ofrecen una ciudad con poca gente, o solo con los restos de su existencia. Nosotros, dice Steven Jacobs, seríamos meros espectadores-soñadores (GANDOLFI, 2006: 8). Pongamos también de ejemplo a los citados Post-Doc Photographers cuando realizan instantáneas de espacios urbanos vacíos (con un pasado presente) que conectan también con autores como Giorgio de Chirico, y que son similares a otras que también ocupan la portada de los libros de Patrick Modiano. **[Fig. 23]**

Siguiendo con la imagen artística, ahora en movimiento y a propósito de “un arte para Modiano”, tenemos que referirnos al proyecto que él mismo lleva a cabo junto con la cineasta Catherine de Clippel. Se trataba de una serie de cortometrajes realizados mientras deambulaban por Disneyland, como si fueran dos turistas más de los que aparecen en algunas de sus novelas. Tales cortometrajes se acompañaban de textos que acabaron formando parte de la obra de Marc Augé *El viaje imposible. El turismo y sus imágenes*. La multitud que en Coney Island (precedente de Disneyland) encontró Lorca (quien también tenía su proyecto de película), se convierte ahora en los grupos escolares de Francia y de Navarra topándose con el antropólogo francés.

Junto a esos grupos también encontramos turistas que pasean por Eurodisney, ese nuevo parque temático importado de Estados Unidos en un “deambular perpetuo y música incesante” (AUGÉ, 1998a: 29). Entendemos la ciudad de Modiano como un lugar en el que también existen espacios *disneylandizados* por los que, algunas veces, también camina el turista (que también va al cercano Eurodisney), y que nos recuerdan que la ciudad contemporánea cohabita con la del pasado. Esto nos lleva a la práctica fotográfica del “artista” *amateur* que no se aparta de su cámara. Mediante esta también recoge imágenes que tienen su origen en las películas animadas de Walt Disney. Estas también se originaron en otra caja, la cámara de cine. Podemos decir que esas imágenes vuelven al lugar del que surgieron. Se trata de un fenómeno en el que Baudrillard encuentra todos los órdenes de simulacros entremezclados (BAUDRILLARD, 1978: 9 y 80). También de un juego que encontramos en la obra de Modiano:

Él y Jacqueline habían decidido pasar los meses de julio y agosto en París. Por la mañana tomarían baños de sol en el césped de la Ciudad Universitaria. Por las tardes jugarían a ser turistas. Visitarían Los Inválidos, el Louvre, la torre Eiffel, la

Santa Capilla. Por la noche cenarían en los vaporcitos del Sena. Tal vez se aventurarían hasta Versalles en un autocar de <<visitas organizadas>> y asistirían a un espectáculo de <<Luz y Sonido>> junto al estanque de Neptuno. (MODIANO, 1983: 152)

En un apartado anterior hablábamos del artista como *flâneur*, así como de la estela de los paseos de Lorca. Aquí debemos incluir una práctica del caminar que llega a otro paseante que ve la metrópolis como una hoja en blanco. Uno que tiene comportamientos con un origen en el caminante *baudelaireniano*, y que acaba convirtiéndose, entre otros, en el practicante de lo que Amendola llama el “zapping experimental” (AMENDOLA, 2000: 257), es decir, pasar de un lugar a otro como el que cambia de canal.

Para llegar al *flâneur* del París posmoderno (en el que incluimos al turista con su cámara) tenemos que volver atrás y trazar, al igual que hicimos con el Nueva York lorquiano, una línea continua que, tras pasar por los dadaísta y surrealistas, nos lleva a 1957, año en el que se funda el grupo COBRA. Se trata de un camino que nos conduzca a Guy Debord y a la Internacional Situacionista. Dentro de este contexto encontramos el término psicogeografía que aúna la disciplina geográfica con los afectos, algo que se consigue paseando por la ciudad mientras se busca la sorpresa, como hacen los personajes de nuestro autor. Esta práctica, que convierte la ciudad en material para el arte, y que tendría su origen en la escritura automática que supusieron los paseos de Breton, fue llamada *dérive*. Este camino conduce también a la New Babilon, al arte pop (MADERUELO, 2008: 170 y 184), y a las prácticas performativas urbanas más actuales, que también comparten formas de caminar con los personajes de Modiano cuando atraviesan los espacios de tránsito.

A finales de los sesenta, en el contexto de los orígenes del *Land Art*, Tony Smith pasea por la periferia proponiendo algo a medio camino entre el *readymade* dadá y una forma artística autónoma. Carl André, por su parte, conecta paseo, calle y escultura ideal, en una práctica que hace del camino un *objet trouvé*. En 1965, Robert Smithson realiza en Nueva Jersey prácticas próximas a las propuestas citadas, en espacios para nosotros familiares a través de Modiano, y descritas así por Kay Larson:

La fase preliminar consistía en unas exploraciones en profundidad de los lugares

abandonados, invadidos por hierbajos y por casas en ruinas cuyas escaleras se enroscaban en medio de una especie de jungla estadounidense... abriéndose paso a través del bosque bajo, atravesando a tientas las grietas de las canteras abandonadas, sondeando los paisajes destruidos por la acción del hombre. Estas incursiones se convirtieron en el punto focal del pensamiento de Smithson: lo llevaron a abandonar progresivamente las esculturas casi minimalistas...y le señalaron el camino que iba a permitir que su arte se liberase de las obligaciones sociales y de los materiales impuestos por los museos y las galerías". (LARSON, 1993: 25-32)

Este paseante también podría ser un fotógrafo como Atget, que puede cruzarse con un Odiseo urbano (AMENDOLA, 2000: 107 y 108) que viaja ensimismado en la música que le llega a través de auriculares, o, como *tecnoflâneur*, a través de un *smartphone* u ordenador que le permiten comprar, relacionarse o viajar. Todo esto sucede mientras se disuelve el París de la Ocupación en el de la posguerra, en las obras de nuestro escritor. El caminante que atraviesa los espacios de la ciudad que hallamos en Modiano, es también contemporáneo de un nuevo "paseante" digno de ser investigado. Se trata de un individuo que no aparta su mirada del ordenador o del móvil, y cuenta con la tecnología necesaria para hacer la compra en un supermercado, encargar libros, hablar con amigos, o establecer nuevas relaciones a golpe de *click*. Un individuo que oye música que le influye en su percepción de la ciudad. Recordemos en el plano artístico los procedimientos psicoactivos en obras como las de Francis Alÿs, quien en *Narcoturismo* (1996) realiza un paseo bajo el efecto de las drogas, o que en *Re-enactment* (1994) nos permite seguir a un caminante, que recorre las calles de una ciudad con un arma en la mano (MORIENTE, 2010: 268). **[Fig. 1]**

Para llevar a cabo todas estas prácticas mirando a Modiano solo habría que seguir sus itinerarios. Se trata de un término que el autor utiliza constantemente. Modiano reproduce notas con recorridos por una ciudad convaleciente, con nombres de calles, hoteles, cafés, etc., cita obras como *Un hombre camina por la ciudad* (MODIANO, 1999: 105) o *El paseante hípico* (MODIANO, 2015b: 28), y publica sus libros con títulos como *Para que no te pierdas en el barrio*, *La ronda nocturna* o *Los paseos de circunvalación*: "Durante el día, me paseaba por esa ciudad a la deriva" (MODIANO, 2012: 159). "Antes de salir, venía siempre la misma ceremonia del sorteo. Alrededor de veinte papelitos

repartidos por la mesa coja del salón. Escogíamos uno al azar, en donde estaba escrito nuestro itinerario. (MODIANO, 2012: 311). El *flâneur* modianesco también es detective, uno que visita la escena del crimen, que se ayuda de archivos policiales, guías telefónicas, cartas, patrones, y fotografías.

Para seguir hablando de un “arte para Modiano”, también podemos ayudarnos de la literatura de otro compatriota. De entre todos los autores franceses recientes, que a veces tratan una ciudad próxima al París del autor francés, nos encontramos con uno que también es artista plástico. Michel Houellebecq es un autor entusiasta de Jorge Luis Borges, que nos ofrece en *Sumisión* un París irreal, distópico (en el que, por ejemplo, se establece un régimen islámico en el que la mujer es obligada a llevar velo y se permite la poligamia). Ese París parece próximo al que imagina Augé en el año 2040, cuando nadie vive en París y todo está gestionado por la Compañía Disneylandia (AUGÉ, 1998a: 136).

Lo que nos interesa es que se trata de un París a medio camino entre la realidad (cuenta con personajes que existen) y la ficción. Se trata además de una ciudad coincidente con la imagen urbana, con la que Houellebecq trabaja en sus proyectos artísticos. Este autor construye otro París que nos es familiar cuando hemos leído previamente la novela citada. Houellebecq comparte con nosotros una atmósfera que tiende a lo distópico-surreal, y que coincide con los espacios de tránsito tratados en el París de Breton.

En el año 2016 Houellebecq (quien es representado actualmente por la galería Air de Paris), inaugura una exposición en el parisino Palais de Tokyo, bajo el título *Rester vivant* (el mismo que puso a su libro de ensayos publicado en 1991). Se trataba de 18 salas repletas de fotografías, que parecen comportarse como el escenario que ha llevado a sus novelas. Muchas de ellas están protagonizadas por espacios de tránsito que el autor había experimentado en diferentes puntos de la geografía francesa y española, entre las que podemos destacar espacios intermedios entre la naturaleza y la ciudad (como aquellos que recogía Schelle), estaciones de servicio, centros comerciales, o zonas vacacionales, con un especial protagonismo de lo desértico. **[Fig. 24-27]** El proyecto toca de lleno los temas aquí tratados, toda vez que parecen coincidentes con los exteriores por los que transitan los personajes de las novelas aquí citadas. Tales espacios entraron en una sala bajo el formato de exposición. Además de fotografías, dibujos y objetos (treinta y un juguetes de su perro), la siguiente exposición del escritor contaba con su propio “no lugar” en una zona de tránsito de la galería. Houellebecq decidió colocar una sala para

fumadores (su gran vicio), en la que el espectador podía detenerse y escuchar algunos de sus poemas leídos por Carla Bruni.

En el año 2017, Houellebecq inauguró en la neoyorquina Madison Avenue, en un espacio llamado Venus, una exposición de fotografías y fotomontajes bajo el nombre de *French Bashin*. De nuevo, su trabajo fotográfico no podía leerse dando la espalda a su obra literaria. Volvía a mostrar una visión inquietante de espacios como los cines, las estaciones de tren, o las zonas periurbanas, sobre una pared pintada de negro, que incidía en esa cualidad presente en el tipo de novela que aquí nos interesa. Al igual que la anterior exposición en la ciudad de París, en esta se cruzaban de nuevo las temáticas objeto de nuestro trabajo: sobre las fotografías de espacios de tránsito aparecían superpuestas frases tomadas de sus novelas y de su obra poética. Los lugares, al igual que en los fragmentos que aquí hemos citado de sus novelas, o de los libros de Modiano, también parecían estar en un tiempo detenido, parecían inhabitados, solitarios.

Hay que añadir dos prácticas artísticas más a las posibilidades de un “arte para Modiano”. Tras señalar como paradigmas tradicionales del arte el de la obra única y el de la multiplicidad del objeto artístico, Ana María Guash nos habla de uno más, el del archivo³⁷ (GUASCH, 2011: 9 y 10). Se trata de un objeto de estudio en el que se han situado algunos artistas, y en el que coinciden memoria y escritura. La autora dedica en su obra *Arte y archivo* un apartado al protoarchivo en las prácticas literarias, historiográficas y artísticas. En el mismo se refiere al *Libro de los pasajes* de Walter Benjamin como a una acumulación de fragmentos en los que “elimina todo comentario para hacer que los significados (la memoria analítica de la experiencia colectiva del París del siglo XIX) aparezca a través del montaje del material, haciendo del “almacenamiento su razón de ser”. En el mismo apartado, Guash se refiere al *Atlas Mnemosine* de Aby Warburg como a una manera antipositivista y azarosa de colocar imágenes (que

³⁷ En el año 2000 Suzanne Pagé, Béatrice Parent, Christian Boltansky y Bertrand Lavier organizaron en el Musée d'Art moderne de la Ville de París, una exposición en torno al tema del archivo en el arte contemporáneo, a través de obras en las que tiempo, memoria y su posibilidad de organización tenían un papel principal. La exposición se tituló *Voilà: Le Monde dans la tête*, y entre las obras que más nos interesan para enlazar, o proponer un “arte para Modiano”, se encuentra *Bertrand Lavier presente la peinture de Martins 1900-2000 (1984-2000)*, que reunió en diferentes salas del museo a artistas que tenían el apellido Martin.

supondrían otra acumulación y reunión) “portadoras de sentimientos –*pathos*– que funcionan como representaciones visuales y como maneras de pensar, sentir y concebir la realidad”. A continuación, se refiere al citado Eugène Atget, como a un artista que mediante su fotografía registra y archiva, llamando a su cámara “máquina de archivo” (GUASCH, 2011: 21-28). A medio camino entre estas dos modelos de archivo, podríamos situar las novelas de Modiano, toda vez que además de ser una acumulación de un sinfín de direcciones (que podemos ver en el anexo 2 como inicio de un proyecto artístico), suponen itinerarios por el París actual, que el autor registra y acumula. Al mismo tiempo, (y conociendo la ciudad), la imagen que cada calle o dirección aportada por Modiano de París actuaría como esos paneles que Warburg utilizó para colocar fotografías inconexas, que construían otra entidad.

Para terminar, y como sugerencia para trabajar desde lo artístico a partir de la obra de Modiano, proponemos abordar el París de este autor a partir de las prácticas urbanas que Francesco Careri ha publicado en algunos trabajos aquí citados. Es procedente recoger en este epígrafe el uso que de la ciudad hace Careri, como laboratorio desde el ámbito universitario, y la manera en la que aborda la urbe como un espacio artístico. Este nos puede servir de orientación para trabajar la ciudad a partir de los textos de Modiano.

Francesco Careri nos ofrece en su ensayo sobre el paseo, una serie de pautas con miras a posibles proyectos artísticos. Con ellas nos propone lo siguiente:

Tenemos que entrar en juego en tanto que artistas [...] Hay que ir más allá de la representación. Algunas veces los estudiantes creen que producir un vídeo o unas fotografías bellas es suficiente para aprobar el examen, y en los casos en que poseen grandes cualidades poéticas puede funcionar. Pero lo que se les pide es que intervengan la ciudad [...] no que representen los espacios, sino que produzcan espacios nuevos a escala real. (CARERI, 2016: 113)

No se trataría de una mera intervención de *graffiti artists*. Careri dice respecto a la posibilidad de trabajar los espacios que nos interesan: “hay que ir más allá del arte urbano. Algunos estudiantes ya tienen experiencia en arte urbano y me preguntan si pueden traer los aerosoles para pintar. Aunque depende del caso, en principio les digo que no” (CARERI, 2016: 120). El proyecto de Careri, por lo tanto, trasciende lo pictórico

en el ámbito urbano, y propone una forma de hacer arte en la que el cuerpo, como el del *performer* o el del caminante de las novelas de Modiano, también tiene mucho más que decir:

Hay que llevar a cabo performances relacionales. Me gustan los estudiantes que saben actuar para que ocurran cosas, que saben coger al vuelo las situaciones que se crean por casualidad, que encuentran la manera de convertirlas en acciones poéticas, que saben mezclar una pequeña dosis de provocación cínica con una gran atención al Otro. (CARERI, 2016: 119)

Careri insiste en lo procesual, que podemos comparar no solo con la fase de construcción de la novela, sino el de experimentar sus espacios leyéndola. Como manifiesta Careri: “Dicen que la experiencia que hemos vivido ya es la obra que hemos realizado y que ninguna representación será capaz de hacer revivir”. (CARERI, 2016: 119)

Se trata de una forma de actuar en la ciudad con fines estéticos, que podría partir de lo literario tras la lectura, teniendo en cuenta lo siguiente: “Es el cuerpo a cuerpo con la ciudad. No es posible conocer el espacio si no lo atravesamos con nuestro cuerpo” (CARERI, 2016: 128). Construyamos sobre la ciudad del pasado, conviviendo con la contemporánea, otra nueva que atravesase los espacios de tránsito y los itinerarios que constantemente nos regala Patrick Modiano³⁸.

³⁸ Para estas prácticas que parten de la idea de ciudad como laboratorio, se recoge en el Anexo 2 de este trabajo un itinerario para iniciar un “Archivo Modiano” a partir de las siguientes novelas: *La ronda nocturna, La calle de las tiendas oscuras, Los paseos de la circunvalación, La calle de las tiendas oscuras, Barrio perdido, En el café de la juventud perdida y Para que no te pierdas en el barrio.*

7. CONCLUSIONES

Jerusalén Atenas Alejandría

Viena Londres

Irreales

T. S. Eliot

Este trabajo muestra un especial interés por los intercambios o acompañamientos que se pueden establecer entre la literatura y el ámbito artístico, cuando se trata de abordar el fenómeno urbano. Tras una labor de recopilación bibliográfica y de imágenes, en las que las ciudades seleccionadas se situaban en la realidad al mismo tiempo que no lo estaban, y atendiendo a sus temporalidades, hemos decidido reducir las urbes protagonistas a tres: dos París y un Nueva York.

No hemos tratado de analizar todos los textos en los que París o Nueva York son protagonistas, sino que hemos escogido las obras de tres autores fundamentales para tratar la ciudad del siglo XX, que se introduce en el XXI, cuyas imágenes nos han servido para la construcción de tres categorías urbanas. Cada una de ellas ha actuado como un contenedor de las espacialidades que nos interesan, las del tránsito.

Hemos detectado el funcionamiento de los espacios fronterizos partiendo de la existencia de dos miradas miméticas a la realidad, dos formas de representarla que dan lugar a una serie de imágenes (literarias y artísticas), entre las que podemos establecer conexiones.

Hemos partido de conceptos próximos a la irrealidad para aplicarlos a la ciudad, que aunque en un primer momento parecían intercambiables, comprobamos que no son aplicables a las tres metáforas por igual. A partir de aquí, acordamos que surrealista es un término que podemos utilizar cuando nos referimos a la ciudad experimentada por los “bretonianos”, que deseo es un territorio futuro que funciona como experiencia necesaria y como territorio de creación, y que surreal es aplicable a ese otro momento en el que el Surrealismo se ha disuelto, pero en el que, a través de una posmodernidad urbana que mira al pasado, detectamos situaciones que expanden la ciudad de Breton.

Para ello hemos tenido presentes las obras fundamentales del Surrealismo, los textos y prácticas artísticas de Lorca, y las novelas de Modiano como corpus continuo. Su lectura nos ha llevado paralelamente a los textos teóricos que, desde diferentes disciplinas, han abordado las espacialidades que aquí nos interesan. En cada metáfora urbana, se han hilvanado teorías sobre la ciudad que incumben a cada una de las metrópolis aquí recogidas.

Nuestra investigación aborda tres ciudades cuya existencia podemos constatar en un mapa, que están asociadas a tres contextos literarios diferentes, pero que comparten la cualidad de encontrarse a medio camino entre dos entidades o estados diferenciados. Se han seleccionado tres metáforas urbanas que suponen tres maneras

diferentes de representar la ciudad: la ciudad surrealista, la ciudad deseo y la ciudad surreal. Con todas ellas podemos visualizar una entidad que hemos llamado “ciudad en tránsito”.

Hemos visitado tres ciudades transitables físicamente muy similares, pero con algunas especificidades que detectamos cuando analizamos su representación en los textos y obras artísticas aquí recogidos. El potencial de las tres ciudades escogidas se apoya también en su realidad.

Se trata de tres entes urbanos (un París partido en dos y un Nueva York), que además se solapan. Hemos transitado un París, un Nueva York, y un nuevo París que, compartiendo características con el segundo, se superpone sobre el primero.

Nos hemos aproximado a la ciudad desde otro ángulo situado en la obra de Breton, Lorca y Modiano. Hemos acudido al comportamiento *baudelaireano* compartido por los tres autores, y los hemos acompañado en el proceso de selección de lo que más les interesa de la ciudad, para construir su particular versión de la metrópolis. Esto nos ha servido para identificar esa “ciudad en tránsito” y participar de ella, detectando sus itinerarios y provocando una intersección entre lo literario y lo visual.

La primera ciudad es la metrópolis surrealista, nuestro primer París, un espacio que funciona como un *objet trouvé* que se puede narrar mediante la novela (como ocurre en *Nadja* de Breton o en *El campesino en París* de Aragon). Una entidad que puede ser capturada por una cámara, esa otra versión del *flâneur* que transita por una ciudad de ciudades superpuestas. Una urbe no geométrica, un lugar donde habita lo marginal, lo ruinoso, lo antiguo. Un itinerario que se pierde por barrios, arrabales, pasajes, mercados, edificios desconocidos, todos ellos lugares propicios para que nos topemos con lo “maravilloso cotidiano”.

La segunda es una ciudad sueño, que también es deseo, construida no solo con los espacios de los versos de *Poeta en Nueva York*, sino también con una versión positiva de Manhattan, apoyada en las manifestaciones que Lorca hace en la conferencia “Un poeta en Nueva York”, o las entrevistas que dio a su vuelta de la Gran Manzana. Se trata de textos que tienen su correspondencia en los dibujos fruto de su experiencia neoyorquina. Tales obras suponen la representación de una particular relación del individuo con el entorno urbano que es la materialización de un deseo, así como un lugar de creación. Esto se ha filtrado en las últimas manifestaciones artísticas, confirmando que hay una ciudad deseo que trasciende el Nueva York de Lorca, o que mira hacia él.

La tercera ciudad parte del impacto que tienen los años de la Ocupación alemana sobre la capital francesa, comparte características con el París surrealista, pero tiene un pie puesto en la posmodernidad. La hemos llamado *Modianoland*. Se trata de una ciudad que funciona como un rompecabezas, un lugar intermedio, nuevamente un espacio de superposición urbana, un lugar para transitar y narrar, un lugar para pasear y producir obra artística, en el que se dan cita sugerentes teorías contemporáneas, y donde los lenguajes se confunden.

Hemos diseñado una estructura de trabajo que posibilita una investigación continua en torno a las metáforas urbanas, con la que establecer puentes entre la literatura de vanguardia y las teorías urbanas contemporáneas. Dejamos abiertos los tres capítulos al diálogo con otras imágenes de la ciudad en tránsito de naturaleza similar, en otros autores que han abordado de alguna manera la surrealidad de la ciudad, la urbe deseo o una metrópolis posmoderna en la que latén las otras dos.

Al establecer una tipología de ciudad por cada uno de los autores aquí tratados, y al abordarlos desde territorios próximos (sueño, deseo, surrealidad, etc.), descubrimos que los espacios intersticiales tienen un papel fundamental en sus obras. La particular manera en la que estos actúan en la espacialidad de la novela, hace de los mismos un territorio fértil para continuar abordándolos desde diferentes disciplinas (urbanismo, arquitectura, arte, antropología, etc.).

En la ciudad de Breton hemos detectado que, para su existencia como ciudad surrealista, es fundamental el papel de la urbe como un espacio de solapamiento, del *flâneur*, del pasaje, de la calle, del monumento, de los encuentros sorprendentes, de los medios de transporte, de las tiendas, de los hoteles y de los cafés. Hemos visto la calle, los rascacielos, el metro, el parque de atracciones, o los clubs nocturnos, como algo esencial para la ciudad deseo en Lorca. También que *Modianoland* solo existe cuando en sus novelas se activa la calle, el metro, el pasaje, el hotel, el café o una inhóspita casa.

Lo que hemos mostrado es una vía que nos conduce a los elementos literarios que sostienen el discurso artístico, no un camino que va del arte hacia la literatura. El interés por ambas temáticas, nos ha llevado a equiparar los niveles de representación artística con la literaria. También hemos visto la manera en que se han filtrado los conceptos aquí tratados en el ámbito del arte. El presente trabajo también ha servido para iniciar un catálogo de obras artísticas, que tiene su punto de partida en la iconografía parisina de los años del Surrealismo, y que continúa a través de prácticas

diversas que van desde el homenaje a nuestros autores, a la correspondencia artística de lo literario o a una constatación de lo que hay de premonitorio en algunas imágenes de los textos citados.

Asimismo, esta investigación ha generado paralelamente dos proyectos artísticos: *Pavimento infinito. Mapa. Sala. Arpa. Alba*, que ha sido desarrollado durante el 2020 en la Fundación Federico García Lorca y que ha dado lugar a una publicación del mismo título, y *Archivo Modiano*, que comienza a dar sus primeros pasos a partir de lo expuesto en el Anexo 1.

La literatura tiene el poder de volver mágicas las ciudades, y la imagen de la metrópolis se compone de “novelas, poetas, notas de viajes, cuadros, postales, películas” (AMENDOLA, 2000: 291).

8. ANEXO 1: Itinerarios para un “Archivo Modiano”. (Proyecto para un nuevo espacio modianesco).

Sólo en apariencia es uniforme la ciudad. Incluso su nombre suena de distinta forma en sus distintos sectores. En ningún sitio, a no ser en los sueños, se experimenta todavía del modo más primigenio el fenómeno del límite como en las ciudades. Conocerlas supone saber de esas líneas divisorias; supone conocer tanto esos límites como también los enclaves de los distintos sectores. Como umbral discurre el límite por las calles; una nueva sección comienza como un paso en falso, como si nos encontráramos en un escalón más bajo que antes nos pasó desapercibido.

Walter Benjamin

La información que aquí se anexa se corresponde con los primeros pasos para un nuevo proyecto desde lo literario. Si volvemos a Walter Benjamin, nos encontramos con que el autor nos pone sobre la pista para elaborar una herramienta, que nos puede ayudar a diseñar una nueva forma de experimentar París. En el *Libro de los pasajes*, Benjamin se refiere al París arcaico, a las catacumbas, a las demoliciones, o al ocaso de París. En esta sucesión de imágenes encontramos algunas “pautas” en las que entran en juego nuestra ciudad, el mapa, el tránsito, el sueño, así como las maneras de registrar los itinerarios por la misma:

¿No se obtendría una película apasionante a partir del plano de París, del desarrollo cronológico de sus distintas imágenes, de condensar el movimiento de calles, bulevares, pasajes y plazas durante un siglo en un espacio de tiempo de media hora? ¿Y que otra cosa hace el flâneur? (BENJAMIN, 110).

Walter Benjamin ensalza las virtudes de una edición de un mapa (como el que un personaje de Modiano usa en *En el café de la juventud perdida*), que resulta ser un objeto idóneo para excitar la fantasía:

Se trata del excelente mapa Taride, con sus 22 planos de todos los distritos parisinos además de parque de Boulogne y de Vincennes. Quien alguna vez haya tenido que luchar en cualquier esquina de una ciudad extranjera, bajo mal tiempo, con uno de esos enormes mapas urbanos que se levantan a cada golpe de viento como una vela...que aprenda del mapa Taride lo que puede ser un mapa urbano. A quienes sumergirse en él no se les despierte la fantasía, sino que prefieren revivir

sus experiencias parisinas con fotos o apuntes de viajes antes que con un mapa urbano, es inútil ayudarles. (BENJAMIN, 112)

La obra de Modiano, que también funciona como otra suerte de mapa, es un terreno fértil para elaborar una nueva “práctica de archivo”, modalidad a la que nos referimos en el último apartado. Recordemos que, siguiendo a Ana María Guash, en el *Libro de los pasajes* de Benjamin asistimos a una acumulación de fragmentos en los que “elimina todo comentario para hacer que los significados (la memoria analítica de la experiencia colectiva del París del siglo XIX) aparezca a través del montaje del material, haciendo del “almacenamiento su razón de ser”. Guash también se refiere al *Atlas Mnemosine* de Aby Warburg como a una manera antipositivista y azarosa de colocar imágenes (que supondrían otra acumulación y reunión) “portadoras de sentimientos –*pathos*– que funcionan como representaciones visuales y como maneras de pensar, sentir y concebir la realidad” (GUASCH, 2011: 21-28). Este material también puede ser extraído a partir de los espacios y direcciones de las novelas de Modiano para una “práctica de archivo”.

Para esa labor se ha acudido a las novelas *La ronda nocturna*, *La calle de las tiendas oscuras*, *Los paseos de la circunvalación*, *La calle de las tiendas oscuras*, *Barrio perdido*, *En el café de la juventud perdida* y *Para que no te pierdas en el barrio* (obras que, desde el título, nos llevan a conceptos aquí tratados). De ellas se han extraído los siguientes espacios de tránsito, como paso previo para un “Archivo Modiano”.

La ronda nocturna

Terrazas de Les Champs-Élysées

Bosque de Boulogne

Bulevar de Lannes

Bulevar de Flandrin

Avenida de Henri-Martin

Plaza de Le Trocadéro

Avenida de Kléber

L'Heure Mauve (sala de fiestas de Les Champs-Élysées)

Avenida de Kléber

Plaza de Le Châtelet

Les Champs-Élysées

Concorde

Calle de Rivoli

Les Halles

Plaza de Vendôme

Plaza de Les Pyramides

Calle de Le Louvre

Mercado de Les Halles

Bulevar de Sébastopol

Plaza de Le Châtelet

Bosque de Boulogne

Saint-James & Albany

Jardines del Carrousel

Calle de Le Louvre

Plaza de Le Palais-Royal

Les Halles

Bulevar de Sébastopol

Porte de Clignancourt

Bulevar de Pereire

Porte Dauphine

Estación de Orsay

Café Zelly's

Plaza y avenida de la Victoria
Avenida de Bosquet, 2
Calle de Vaugirard, 172
Bulevar Pasteur, 83
Calle de Duroc, 5
Féli-Faure, 17â
Avenida de Breteuil, 28
Fuerte de Montrouge
Fouquet's
Élysée-Montmartre
Magic-City
Parque de atracciones
Rialto-Dancing
Châtelet
Palais-Royal
Plaza de la Concorde
Les Champs-Élysées
Avenida de Kléber
Glorieta de Cimarosa
Paseo de las Acacias
Avenida de Henri-Martin
Bosque de Boulogne
La Grande Cascade
Puente de Suresnes
Bulevar de la Seine
Avenida de Neuilly
Puerta de Maillot
Bulevar Gouvion-Saint-Cyr
Plaza de Les Acacias
Plaza de Pereire
Terraza del Royal-Villiers
Avenida de Niel, 177
Avenida de Wagram

Plaza de Les Ternes
Cervecería Lorraine
Monte de Piedad de la calle de Pierre-Charon
Plaza de L'Étoile
Les Champs-Élysées
Claridge
Fourquet's
Hungaria
Lido
Embassy
Butterfly
Campos Elíseos
Calle de Lord-Byron
Le Pam-Pam
Calle de Marbeuf
Terraza de Le Colisée
Glorieta de Le Rond-Point
Les Champs-Élysées
Muelle de Les Orfèvres
Les Tuileries
Le Luxembourg
El bosque de Boulogne
Les Champs-Élysées
Plaza de Les Acacias
Terraza del Royal-Villiers de la plaza de Pereire
Panthéon
Cementerio de Thiais
Plaza de Les Acacias
Avenida de Gabriel
Avenida de Niel, 177
Théâtre des Ambassadeurs
Plaza de la Concorde
Les Tuileries

Iglesia de La Madeleine
La Ópera
El palacio Berlitz
Iglesia de la Trinité
Plaza de la Concorde
Calle Royale
Les Champs-Élysées
Calle de Saint-Florentin
Avenida de Niel
Calle de Rivoli
Calle de Castiglione
Hotel Continental
Ópera
Iglesia de la Trinidad
Calle de Pigalle
Plaza de Clichy
Bulevar de Les Batignolles
Avenida de Niel, 177
Glorieta de Cimarosa, 3 bis
Avenida de Niel, 177
Glorieta de Cimarosa, 3 bis
L'Heure Mauve (cabaret de Les Champs-Élysées)
Calle de Boisrobert, 5 (distrito XV)
Glorieta de Cimarosa
Calle de Boisrobert
Les Pyramides
Les Tuileries (quiosco junto al tióvivo)
Calle de Boisrobert
Glorieta de Cimarosa, 3 bis
Puente de Passy
Sèvres-Lecourbe
Cambronne
La Motte-Picquet

Dupleix
Grenelle
Passy
Torre Eiffel
Calle de Boisrobert
Puente de Passy
Sèvres-Lecourbe
Passy
Sèvres-Lecourbe
Calle de Boisrobert
Plaza de Adolphe-Chérioux
Cambronne
La Motte-Picquet
Dupleix
Grenelle
Passy
Esquina de la calle de Franklin con la calle Vineuse
Glorieta de Cimarosa
Taller de la Porte de Champerret
Auteuil
Passy
Sèvres-Lecourbe
Passy
Calle de Boisrobert
Glorieta de Cimarosa
Orilla izquierda del Sena
Muelles del Sena
Estación de Orsay
Théâtre Ventadour
Les Batignolles
Avenida de Malakoff
Plaza de Victor-Hugo con la calle de Copernic
Glorieta de Cimarosa

Avenida de Malakoff hacia Trocadéro

Calle de Lauriston

Bulevar de Lannes

Bulevar de Pereire

Hotel Claridge

Baile Mabilie

Muelles del Sena

Plaza de Le Châtelet

Estación de Austerlitz

Muelle de Bercy

Plaza de Adolphe-Chérioux

Los paseos de circunvalación

Les Champs-Élysées

Calle de Fontaine, 47

Café Brébant

Calle de Grammont, 30 bis

Plaza de L'Opéra

Calle de Armaillé

Distrito XII

Avenida de Daumesnil

Estación de Austerlitz

Muelle de Grenelle

Glorieta de Villaret-de-Joyeuse

Avenida de la Grande-Armée

Faubourg Saint-Honoré

Carré Marigny

Batignolles-Grenelle

Auteuil-Picpus

Passy-La Villette

Le Épinettes

La Maison-Blanche

Bel-Air
L'Amérique
La Glacière
Plaisance
La Petite-Pologne
Le Chair de Lune
Avenida de Reille, 73
Parque de Montsouris
Sidi Bishr
Bar Pastroudis
Le Boeuf Bleu
Plaza de Joinville
Orillas del canal del Ourcq
Bosque de Vincennes
Chez Raimo
Plaza de Daumesnil
Bulevar de Kellermann, 65
Cementerio de Gentilly
Calle de Regard
Avenida de Félix-Faure
Muelle de Grenelle
Ciudadela de Passy
Trocadéro
Majestic
Continental
Claridge
Astoria
Calle de Les Jardins-Saint-Paul
Barrio de Javel
Les Jardins-Saint-Paul
La Bastille
Plaza de La République
Los grandes bulevares

Avenida de L´Opera
Sena
Saint-Paul
Calle Pavée
Calle de Le Roi-de-Sicile
Le Temple
Le Sentier
Plaza de Le Caire
La calle de Le Nil
Pasaje Ben-Aïad
Calle de Aboukir
Grenéta
Le Mail
Saint-Eustache
Les Victoires
Librería Petit-Mirioux
Galería Vivienne
Plaza de Le Palais-Royal
Plaza de Le Théâtre-Français
Les Champs-Élysées
Avenida de L´Opera
Metro George V
Distrito XII
Calle de Montempoivre
Ferrocaril de Vincennes
Metro de la línea Vincennes-Neuilly
Les Champs-Élysées
Avenida de George V
Fourquet´s
Calle de Clément-Marot, 5
Plaza de Les Ternes
Brasserie Lorraine
Avenida de Niel

Plaza de Les Ternes
Avenida de Wagram
Bar de Le Clos-Foucré
Avenida de Kléber
Le Clos-Foucré
Avenida de Léna
Metro George V
Avenida de Léna
Bar de Le Clos-Foucré
Habitaciones de Le Clos-Foucré
Cabaret de Le Club
Teatro de L'Ambigu
Le Chapiteau
Chez Tonton
Trinité
Au Bosphore
Richelieu
El Garron
Vintimille
L'Étincelle
Marcheret
Le Poisson D'Or
Le Doge (Opéra)
Chez Carrère (Balzac)
Les Trois Valses (Vernet)
Au Grand Large
Bulevar de Gouvion-Saint-Cyr
Le Bornage
Calle de Penthievre
Avenida de Félix-Faure, 64
Bulevar de Magenta
Bulevar de Le Palais
Plaine Monceau

Pigalle

Metro George V

Le Grand Ermitage Moscovite de la calle Caumartin

Le Clos-Foucré

Calle de Ulm

Sala Wagram

Bosque de Fontainebleau

Corbeil

Ris-Orangis

L'Haÿ-les-Roses

Porte d'Italie

Barrio de Montsouris

Avenida de Reille

Hotel Tuileries-Wagram

Plaza de Les Pyramides

Plaza de Le Châtelet

Calle de Rivoli

Calle de Argel

Hotel Tuileries-Wagram

Astoria

Majestic

Terminus

Calle de Les Saussaies

Drancy

Villa Triste

Seine-et-Marne

La calle de las tiendas oscuras

Calle de Anatole-de-la-Forge

Ville-d'Avray

Saint-Cloud

Desde Calle de Anatole-de-la-Forge a avenida de la Grande-Armée

Porte de Saint-Cloud
Jardines de los Campos Elíseos
Hotel Castille de la calle de Cambon
Calle de Anatole-de-la-Forge
Cementerio de Sainte-Geneviève-des-Bois
Calle de Claude-Lorrain, 19 (XVI)
Hotel Castille de la calle de Cambon
Calle de Charles Marie-Widor
Calle de Boileau
Calle de Chardon-Lagache
Avenida de Versailles
Calle de Charles Marie-Widor
Porte de Maillot
Bulevar Maurice-Barrès
Bulevar Richard-Wallace
Puente de Puteaux
Bulevar Julien-Potin
Calle de Ernest-Deloison
Calle de Le Mont-Thabor
Calle del Cirque, 18 (VIII)
Avenida Montaigne, 56 (VIII)
Avenida del Maréchal-Lyautey, 25 (XVI)
Bar del Hilton
Puente de Bir-Hakeim
Avenida de New-York
Puente de l'Alma
Avenida de New-York
Hipódromo de Auteuil
Avenida del Maréchal-Lyautey
Calle de Raymond, 23
Calle de Raynouard, 23
Glorieta Henri-Paté, 3
Calle de Bassano

Plaza de la Gare
Valbreuse ¿
Calle de Cambacérès, 10 bis (VIII)
Avenida de Messine, 21 (VIII)
Calle de Alsace, 41 (X)
Calle Descamps, 45 (XVI)
Calle de Copernic, 11 (XVI)
Calle de la Pompe, 115 (XVI)
Avenida de Joffre, 12 (VII)
Avenida de Wagram, 91, (XVII)
Calle de Cambacérès, 10 bis (VIII)
Distrito XIII
Distrito XVII
Hotel Castille de la calle de Cambon
Muelle de Austerlitz, 19
Estación de Austerlitz
Calle de Jenner
Muelle de Austerlitz
Jardín Botánico
Mercado Central de Vino
Calle de Gabrielle, 1 (XVIII)
Bulevar de Clichy
Edificio de al lado del Moulin-Rouge
Calle de Coustou
Calle de Les Abbesses
Plaza de les Abbesses
Calle de Germain-Pilon
Montmartre
Calle de Gabrielle
Jardines del Sacré-Coeur
Calle de Coustou
Calle de Germain-Pilon
Montmartre

Calle de Cambon
Calle de La Convention
Funicular de Montmartre
Jardines del Sacré-Coeur
Porte de Saint-Cloud
Seine-et-Oise
Seine-et-Marne
Calle de Naples, 26 (VIII)
Calle de Berne, 11 (VIII)
Hotel de Chicago, calle de Rome, 99 (XVII)
Calle de Rome, 97 (XVII)
Calle de Naples, 26
Calle de Rome, 99
Calle de Rome, 97
Calle de Foucault, 5 (XVI)
Esquina de la Calle de Rome con el bulevar de Les Batignolles
Plaza de Clichy
Calle de la Boétie
Bulevar de Courcelles
Parque Monceau
Avenida de Hoche
Plaza de l'Étoile
Avenida de Victor-Hugo
Calle de la Boétie
Royal-Villiers de la plaza de Lévis
Calle de Rome, 97
Calle de Rome, 99
Avenida de Niel
Distrito XVI
Cruce de la calle de Molitor y la calle de Mirabeau
Calzada de la Muette
Bulevar Émile-Augier
Calle de Mirabeau

Avenida de Versailles
Muelle de Passy
Puente de Bir-Hakeim
Avenida de New-York
Plaza de l'Alma
Cours-la-Reine
Plaza de la Concorde
Calle Royale
Calle de Saint-Honoré
Calle de Cambon
Hotel Castille
Avenida de Hoche
Muelle de Austerlitz, 19 (XIII)
Calle de Rome, 97 (XVII)
Hotel Castille, calle de Cambon, (VIII)
Calle de Cambacérès, 10 bis (VIII)
Calle de La Boétie, 32
Distrito XVII
Calle de Bayard, 24 (VIII)
Distrito XVII
Avenida de Niel
Parque de Les Sources (a la altura del Hotel de la Paix)
Café de la Restauration
Palacete de Zaharoff en la avenida de Hoche
Hotel Castille
Glorieta de Édouard-VII
Estación de Lyon
Calle de Raynouard, 23 (XVI)
Hotel Chateaubriand, calle de Le Cirque, 18 (VIII)
Avenida de Montaigne, 56 (VIII)
Avenida del Maréchal Lyautey, 25 (XVI)
Calle de Foucault, 5 (XVI)
Calle de Rude

Calle de Saïgon
Calle de Chalgrin
Avenida de la Grande-Armée
Calle de Anatole-de-la-Forge
Sala Pleyel

Barrio perdido

Porte de Chaperret
Cuesta del boulevard Malesherbes
Rue de Castiglione (hotel)
Jardín de las Tuileries
Plaza de la Concorde
Plaza des Pyramides
Puente Royal
Arco de triunfo del Carrousel
Muelle des Tuileries
Orilla izquierda del Sena
Estación de Orsay
Soportales de la rue de Rivoli
Place des Pyramides
Hall de Saint James et d'Albany
Rue de Castiglione
Place Vendôme
Bulevar des Capucines
Concorde-Lafayette de la Porte Maillot
Torre Eiffel
Subterráneo del monte Sainte-Geneviève
Metro Cardinal-Lemoine
Viejo Montmartre
Metro Lamarck-Caulaincourt
Passy
Avenida Paul-Doumer

Place du Trocadéro
Jardines del viejo Vaugirard
Metro Vaugirard
Palacetes del Marais norte
Metro Rambuteau
Canal de l'Ourcq
Levadizo de la Villette
Depósitos del Quai (muelle) de la Loire
Palacetes y jardines de Auteuil
Metro Michel-Ange-Auteuil
Les Champs-Élysées
Café des Sports en la avenida de la Grande-Armée
Bulevar Gouvion-Saint-Cyr
Avenida de Wagram
Hotel de la rue Troyon
L'Étoile
Avenida de Wagram
Rue de Castiglione
Rue des Mathurins
Avenida Rodin, 2
Plaza y Champs-Élysées
Tuileries
Avenida du Général-Lemmonnier
Rue de Rivoli
Rue de Courcelles, 45
Rue Monceau
Rue de Courcelles
Rue Monceau
Rue de Courcelles
Rue Rembrandt
Rue de Courcelles
Rond-Point des Champs-Élysées
Pavillon de l'Élysée

Plaza de la Concorde
Avenida de Champs-Élysées
Tuileries
Ópera
Rue de Castiglione
Rue de Courcelles
Estación de Saint-Lazare
Rue de Courcelles
Rue de la Pompe, 179
Rue La Rochefoucauld, 40
Cabaret L'Étincelle en la rue Mansart, 9
Les Champs-Élysées, 76
Hotel Triumph, rue Troyon, 1bis
Hotel Malakoff, avenida Raymond-Poincaré, 3
Avenida Rodin, 2
Calle Rembrandt
Calle de Monceau
Avenida de Messine
Hotel de la calle Troyon
Calle Brunel, 5 bis
Hotel Triumph, calle Troyon, 1
Calle de Courcelles
Calle de Castiglione
Bulevar de la Madeleine
Bulevar Courcelles
L'Étoile
Avenida d'Iéna
Place des États-Unis
Avenida du Président Wilson
Avenida Pierre-Ier-de-Serbie
Avenida Georges V
Plaza de l'Alma
Avenida Montaigne

Estación de Lyon
Cours Albert-Ier
Cours la Reine
Estata del rey Alberto I
Puerto de París
Puente Alexandre III
Quai d'Orsay
Ribera del Sena hasta el puente Garigliano
Porte de Saint-Cloud
Val d'Or
Trocadéro
Edificios escalonados de Passy
Concorde
Sena
Calle de Rivoli
Jardín de las Tuileries
Hotel Triumph, calle Troyon, 1
Cours Albert-Ier
Hotel Triumph, calle Troyon, 1
Calle Rembrandt
Parque Monceau
Calle Brunel, 5 bis
Calle Courcelles
Hotel Triumph
Calle Courcelles
Terraza del bulevar Haussmann
Cours Albert-Ier, 42 bis
Estación de Saint-Gervais
Sallanches Cluses
Aix-les-Bais
Sallanches Cluses
Maisons-Alfort
Saint-Gervais

Estación de Lyon
Bulevar Diderot
Puente de Austerlitz
Jardín Botánico
Val-de-Grâce
Puente de la Concorde
Quai d'Orsay
La Croisette
Promenade des Anglais
Puente de l'Alma
Calle Jean-Goujon
Chantilly
Cap d'Antibes
Plaza de l'Alma
Avenida Montaigne
Avenida des Champs-Élysées
Soportales del Lido
Restaurante Le Doyen
Cine Biarritz
Avenida Montaigne
Plaza de l'Alma
Chez Francis
Plaza de l'Alma
Calle de la Pompe, 179
Bulevar Haussmann
Avenida Friedland
Avenida Victor-Hugo
L'Étoile
Avenida Victor-Hugo
Calle de Dôme
Hotel du Bois
Plaza Victor-Hugo
Calle de Sontay

Calle de la Pompe, 179

Poincaré

Avenida Raymond-Pointcaré, acera de la derecha, 3, Hotel Malakoff

Chez Francis

Cote Desfossés

Plaza de l'Alma

Torre Eiffel

Hotel de Alta Saboya

Torre Eiffel

Hotel de la calle Troyon

Val de Grâce

Cours la Reine

Al otro lado de la Plaza de l'Alma, por la ribera del río, en la explanada del Palais de Tokyo

Calle Fresnel

El Sena

L'allée aux Cygnes

Puente de Grenelle

Escaleras de Passy

Jardines del Trocadéro

Cine de Buttes-Chaumont

Chalet de Alta Saboya

Hotel Triumph

Avenida Carnot

Calle Anatole-de-la-Forge

Calle de l'Arc-de-Triomphe

Avenida Mac-Mahon

Avenida des Champs-Élysées

Avenida Rodin, 2

Hotel Lotti

Torre Eiffel

Invalides

Champs-Élysées

Pigalle

Cours la Reine
Puente Alexandre III
Jardines del Trocadéro
La plaza de la Concorde
Grand Palais
Alturas de Passy
Riberas del Sena
Torre Eiffel
Sacré-Coeur
Les Invalides
Orly
Puente de l'Alma
Terraza de Chez Francis
Plaza de l'Alma
Avenida Montaigne
Rond-Point des Champs-Élysées
Avenida Montaigne
Puente Alexandre III
Calle de la Tour
Calle de Ponthieu, hotel Paris-Mondain
Saint-Maur
Bois de Vincennes
Trocadéro
Plaza d'Alma
Avenida Montaigne
Avenida du Nord, 30 bis
Cine de la Varenne
Plaza du Trocadéro
Teatro Chaillot
Avenida Raymond-Pointcaré
Hotel Malakoff
Avenida Rodin, 2
Plaza del Trocadéro

Explanada del Palais Chaillot

Bulevar Sérurier, 76

Avenida Carnot

Calle Anatole-de-la-Forge

Calle de l'Arc-de-Triomphe

Avenida Mac-Mahon

Bulevar Sérurier

Avenida de Nord

Marne

Bulevar Sérurier, 76

La Varenne-Saint-Hilaire

En el café de la juventud perdida

Le Condé

Le Bouquet

La Pergola

Glorieta de L'Odéon

Le Condé

Rive Gauche

Le Bouquet

La Pergola

Calle de Fermat, 26 (Distrito XIV)

Boca de metro Porte-Maillot

Avenida de La-Grande-Armée

Porte-Maillot

Neuilly

Bosque de Boulogne

L'Odéon

Barrio de Saint-Julien-le-Pauvre

Saint-André-des-Arts

Le Condé
Calle de Saint-Benoît (La Malène)
Bar del Montana
Calle de Saint-Benoît
La Malène
Le Montana
Cementerio de Montparnasse
Pasadas las Verjas de Le Luxemburgo en la esquina con la calle Val-de-Grâce
Barrio de Val-de-Grâce
Camino de Port-Royal
Bulevar Saint-Michel, 85
Cementerio de Montparnasse (al otro lado)
Le Condé
El Montana
Le Condé
Muelle de Louis-Blériot
Calle de Moscou
La Sorbona
Escuela de Minas
Calle de Le Cherche-Midi
Le Chien
Avenida de Le Maine
Calle de Cels. Taller La Fontaine
Café Condé
Bosque de Boulogne
Neuilly ¿
Sologne ¿
Avenida de Bretteville, 11
Sologne
Avenida de Bretteville
Calle de La Paix
Ayuntamiento de Neuilly
Orilla del Sena

Metro de Châtelet
Bulevar de Le Palais
Rue de la Paix, 20
Hospital Hôtel-Dieu
Le Soleil d'Or
Pigalle
Barrio Latino
Distrito XVI
Avenida de Bretteville (Neuilly)
Distrito IX
Distrito XVIII
Barrio de Saint-Georges
Les Grandes-Carrières
Calle de Armaillé, 8 (distrito XVII)
Calle de L'Étoile, 13 (distrito XVII)
Avenida de Rachel (distrito XVIII)
Calle de Cels, 8 (distrito XIV)
Ayuntamiento de Fontaines-en-Sologne (Loir-et-Cher)
Le Moulin-Rouge
Calle de la Fontaine (distrito XVI)
Le Condé
Neuilly
Barrio de L'Étoile
Avenida de Rachel
Metro Norte-Sur (de Avenida de Rachel a Le Condé)
Pigalle
Le Moulin-Rouge
Le Sanglier Bleu
Liceo Jules-Ferry
Cine México
Avenida de Rachel, 10
Hotel Savoie
Le Condé

Taller La Fontaine
Plaza Blanche
Comisarías de de Saint-Georges y de Les Grandes-Carrières
Puente de Caulaincourt
Barrio de L'Étoile
Neuilly
Bosque de Boulogne
Rive Gauche
Le Condé
Le Moulin-Rouge
Distrito IX
Liceo Jules-Ferry
Le Moulin-Rouge
Café des Palmiers
Plaza Blanche
Comisaría de Les Grandes-Carrières
Puente de Caulaincourt
Calle de La Chaussée-d'Antin
Iglesia de la Trinité
Glorieta de La Trinité
Plaza de Clichy
Calle de Les Abbesses
Taller de automóviles de Auteuil
Comisaría de Les Grandes-Carrières
Calle de Caulaincourt
Calle de Antoinette
Liceo Jules-Ferry
Le Moulin-Rouge
Liceo Jules-Ferry
Sologne?
Calle de Caulaincourt
Plaza Blanche
Bulevar de Clichy

Distrito IX
Calle de Douai
Le Moulin-Rouge
Le Sans-Souci
Farmacia de la plaza Blanche
Calle de La Rochefoucauld
Le Condé
Glorieta de La Trinité
Château des Brouillards
Cementerio Saint-Vincent
Clignancourt
Le Condé
Le Moulin-Rouge
La Rochefoucauld
Le Canter
Montmartre
Le Canter
Comisaría de Les Grandes-Carrières
Calle de Notre-Dame-de-Lorette
La Tour-des-Dames
Bulevar de Clichy
Minuit Chansons?
Bulevar de Clichy, 30
Montmartre
Calle de Caulaincourt
Château des Brouillards
Le Canter
Le Moulin-Rouge
Château des Brouillards
Le Canter
Glorieta de Lowendal, 5 (distrito XV)
Bulevar de Grenelle
L'Étoile

Librería Véga
Bulevar Saint-Germain
Estación de Bir-Hakeim
L'Étoile
Neuilly
Paseo de Les Cygnes
L'Étoile
Sablons
L'Odéon
Le Condé
Barrio de Les Écoles
Calle Daphine
Zona de Saint-Julien-le-Pauvre
Le Condé
L'Étoile
Glorieta de Cambronne
Neuilly
Estación Argentine
Glorieta de Cambronne
Barrio entre Ségur y Dupleix
Calle de Argentine
Calle de Armaillé
Calle de L'Étoile
Avenida de La-Grande-Armée
Neuilly
Calle de Armaillé
Calle de L'Étoile
Calle de la Argentine
Calle de Cels
Notre-Dame
Calle de Les-Grands-Degrés
Zona de Saint-Julien-le Pauvre
Le Condé

La Pergola
Distrito IX
Cruce de Mabillon
Distrito IX
La Pergola
Pigalle
Saint-Germain-des-Près
Bulevar Saint-Germain
Librería Véga
Boca de metro de Mabillon
La Pergola
Calle de Argentine
Orilla izquierda, hotel en las inmediaciones de Le Condé
Distrito VI
Calle Dauphine
Café del cruce de L'Odéon
Jardines de Le Vert Galant
Calle Mazarine
Montparnasse
L'Étoile
Le Condé
Librería Véga
Calle de Saïgon, 8
Calle Chalgrin, 14
Champs-Éli

Para que no te pierdas en el barrio

Estación de Saint-Lazare
Calle de L'Arcade, 42
Bulevar de Haussmann, 73
Esquina de la calle y del bulevar de Haussmann
Bar de la estación de Lyon

Bulevar de Haussmann
Grandes almacenes Le Printemps
Calle de Charonne, 118
Glorieta de Le Graisivaudan (distrito XVIII)
Periferia del distrito XIV o del XV
Le Tremblay?
Chantal?
Glorieta de Le Graisivaudan?
Le Tremblay
Marne
Bosque de Vincennes
Calle de Charonne, 118
Plaza de Le Palais-Royal
Muelles del Marne
Bosque de Vincennes
Calle de Ponthieu
Barrio de Odeón
Distrito XV
Saint-Leu-la-Forêt?
Librería de la galería de Beaujolais
Jardines de Le Palais-Royal
Saint-Leu-la-Forêt?
Calle de Charonne
Café de la calle de L'Arcade
Calle de L'Arcade
Glorieta de Le Graisivaudan, 8
Calle de Alfred-Dehondencq, 18
Puente de Saint-Michel
Palacio de Justicia
Glorieta de Le Graisivaudan?
Calle de Coustou
Barrio de la plaza Blanche
Bulevar de Le Palais

Glorieta de Le Graisivaudan?
Soportales de Le Palais-Royal
Puente de Les Arts
Patio del Louvre
Grandes almacenes del Louvre
Saint-Leu-la-Forêt?
Glorieta de Graisivaudan?
Galería de Beaujolais
Le Tremblay
Les Champs-Élysées
Glorieta de Graisivaudan?
Calle de Coustou
Saint-Leu-la-Forêt?: calle de L'Ermitage, 15
Alle de Laferrière, 6
Calle de Nicolas-Chuquet,12
Calle de Notre-Dame-de-Lorette
Calle de Villejuif, distrito XVII
Calle de Alfred-Dehodencq
Étoile
Trocadéro
Jardines de le Ranelagh
Saint-Leu-la-Forêt?
Glorieta de Graisivaudan?
Estación de Lyon
Saint-Leu-la-Forêt?
Restaurante Le Chalet de l'Ermitage
Jardines de Les Champs-Élysées
Plaza Blanche
Saint-Leu?
Calle de L'Ermitage
Saint-Leu-la-Forêt?
Puerta de Asnières
Calle de L'Ermitage

Saint-Leu-la-Forêt?
Puerta de Italie
Plaza Blanche
Calle de Coustou, 11
Calle de Laferrière, 6
Saint-Leu-la-Forêt?
Les Champs-Élysées
Calle de Ponthieu
Cuesta de la calle Notre-Dame-de-Lorette
Moulin-Rouge
Calle de Coustou
Le Néant
Calle de Fontaine
Calle de Coustou
Estación de Lyon
Les Champs-Élysées
Barrio de L'Étoile
Restaurante de de la esquina de la calle de François-Ier con la de Marbeuf
Les Champs-Élysées
Palais-Royal
Terraza de Le Ruc-Univers
Calle de Rivoli
Saint-Paul
L'Arsenal
Cuartel de Les Célestins
Plaza de la République
Auteuil
La Foire du Trône
Plaza de la République
Bosque de Vincennes
Calle de Le-Grand-Prieuré, 2 (Hotel Hivernia)
L'Odéon
Le Condé

Boca de metro de Mabillon

Verjas del Luxembourg

Saint-Michel

Port-Royal

Le Condé

Edificio de la Escuela de Minas

Avenida de Denfert-Rochereau

Estación de metro Église-Auteuil

Le Condé

Paseo de Les Cygnes

La Motte-Picquet-Grenelle

Mabillon

La Pergola

Le Condé

Raspail (y la calle que corta el cementerio)

Calle de Froidevaux

Calle de Didot.

9. ANEXO 2. IMÁGENES



Fig. 1

Rafael Ortega / Francis Alys



Fig. 2

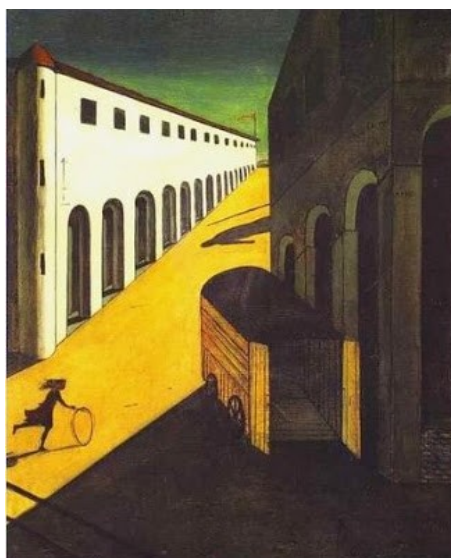


Fig. 3



Fig. 4



Fig. 5



Edward Hopper and the American Hotel

Fig. 6



Fig. 7

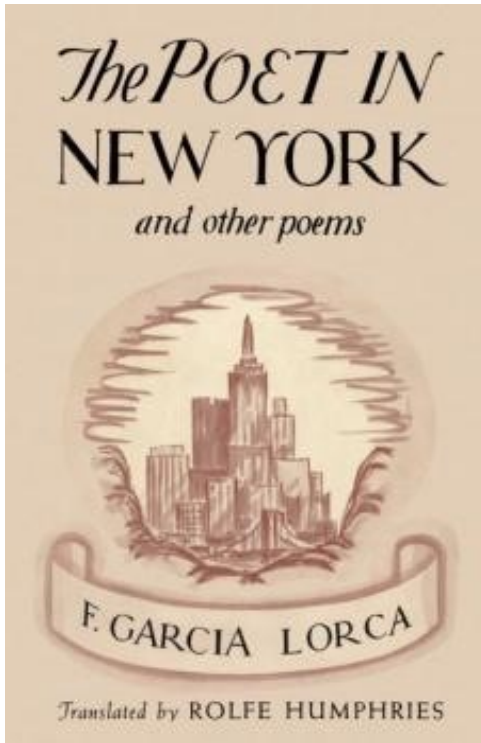


Fig. 8

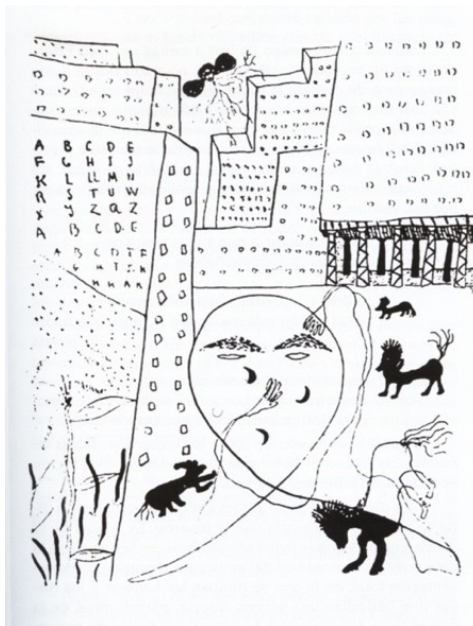


Fig. 9



Fig. 10



Fig. 11



Fig. 12



Fig. 13



Fig. 14



Fig. 15



Fig. 16



Fig. 17



Fig. 18



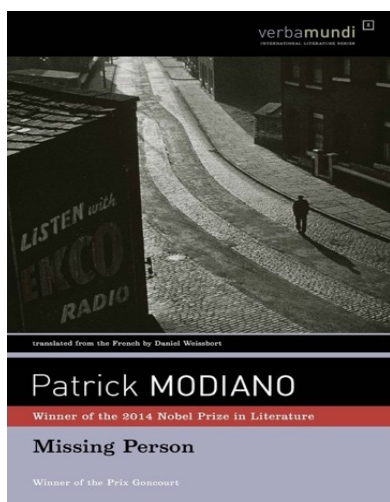
Fig. 19



Fig. 20



Fig. 21



Patrick Modiano
Rue des Boutiques
Obscures

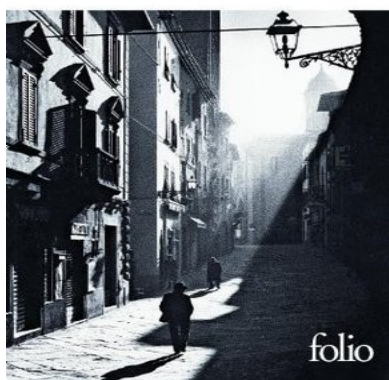


Fig. 22

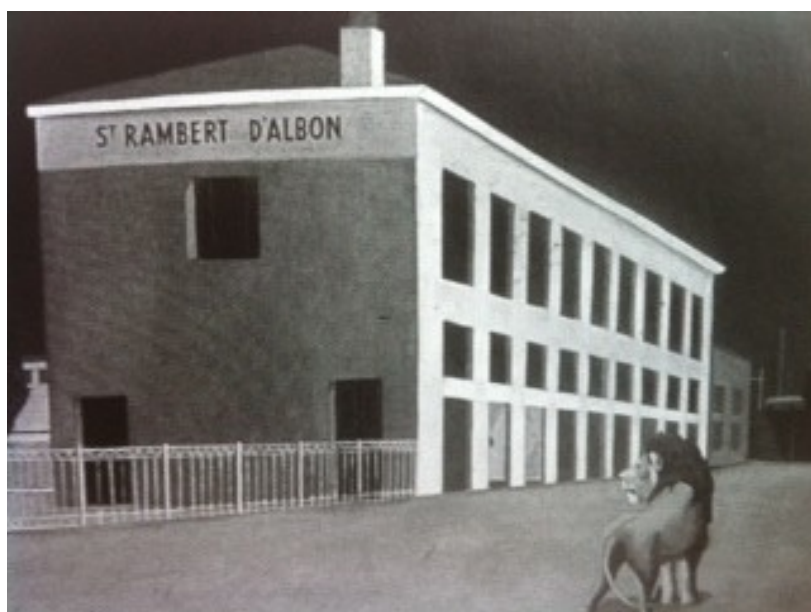


Fig. 23



Fig. 24



Fig. 25



Fig. 26



Fig. 27

10. BIBLIOGRAFÍA

ADES, D. (1975) *El Dadá y el Surrealismo*. Editorial Labor, Barcelona.

ADES, D. (1997) *Surrealist Art. The Lindy and Edwin Bergman Collection*. Chicago, The Art Institute.

AHLANDER, L. J. (1972) *After Surrealism. Metaphor & Similes*. Sarasota, The Ringling Museums.

ALEXANDRIAN, S. (1974) *Breton según Breton*. Barcelona, Editorial Laia.

ALQUIE, F. (1974) *Filosofía del Surrealismo*. Barcelona, Barral Editores.

AMENDOLA, G., (2000) *La ciudad postmoderna. Magia y miedo de la metrópolis contemporánea*. Madrid, Celeste.

ANDERSON A. A., (2018) “La trayectoria de *Poeta en Nueva York*” en DEL PINO, J. M. (ed.) *El impacto de la metrópolis. La experiencia americana en Lorca, Dalí y Buñuel*. Madrid, Iberoamericana.

ANDERSON A. A. Y MAURER C., (2013) *Federico García Lorca en Nueva York y en la Habana: Cartas y recuerdos*. Barcelona, Galaxia Gutenberg.

APOLLINAIRE, G., (2009) *El paseante de las dos orillas*. Córdoba, El olivo azul.

ARAGON, L., (1979) *El campesino de París*. Barcelona, Bruguera.

ARGAN, G. C., (1973) *El concepto de espacio arquitectónico desde el Barroco a nuestros días*. Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión.

ARGAN, G. C., (1998) *El arte moderno. Del Iluminismo a los movimientos contemporáneos*. Madrid, Akal.

ARMIÑO, M., (1971) *Antología de la poesía surrealista*. Madrid, Visor.

AUGÉ, M., (1998) *La guerra de los sueños. Ejercicios de etno-ficción*. Barcelona, Gedisa.

AUGÉ, M., (2017) *Elogio del bistrot*. Madrid, Gallo Nero.

AUGÉ, M., (2003) *El tiempo en ruinas*. Barcelona, Gedisa.

AUGÉ, M., (1998a) *El viaje imposible. El turismo y sus imágenes*. Barcelona, Gedisa.

AUGÉ, M., (1998b) *La guerra de los sueños. Ejercicios de etno-ficción*. Barcelona, Gedisa.

AUGÉ, M., (1998c) *El viajero subterráneo*. Barcelona, Gedisa.

AZÚA, F., (1978) *Conocer Baudelaire y su obra*. Madrid, Dopesa.

BACHELARD, G., (1965) *La poética del espacio*. Madrid, Fondo de Cultura Económica de España.

BARTHES, R., (1997) *La aventura semiológica*. Barcelona, Paidós.

BASILICO, G., (2008) *Arquitecturas, ciudades, visiones. Reflexiones sobre la fotografía*. Madrid, La fábrica.

BAUDELAIRE, CH., (2013) *El pintor de la vida moderna*. Madrid, Taurus.

BAUDELAIRE, C., (1961) *Obras*. Madrid, Aguilar.

BAUDRILLARD, J., (2009) *La sociedad de consumo. Sus mitos, sus estructuras*. Madrid, Plaza & Janes.

BAUDRILLARD, J., (1978) *Cultura y simulacro*. Barcelona, Kairós.

BAUDRILLARD, J., (2002a) *Requiem for the Twin Towers*. London, Verso.

BAUDRILLARD, J. (2002b) "El espíritu del terrorismo" en Con-texto. Espacio pluriversal [En línea] 2016, Buenos Aires, disponible en:
<http://www.con-texto.com.ar/?p=2179>
[Accesado el 18 de diciembre de 2018]

BENDER, A., (2002) *The unfinished City: New York and the Metropolitan Idea*. New York, New York University Press.

BENEVOLO, L. (1977): *Historia de la arquitectura moderna*. Barcelona, Gustavo Gili.

BENJAMIN, Walter (1982) *Gesammelte Schiften, vol. 5*. Frankfurt, Suhrkamp.

BENJAMIN, W. (1986) *Reflections: Essays, Aphorism, Autobiographical writtings*. Nueva York, Schocken Books.

BENJAMIN, W., (2005) *Libro de los pasajes*. Madrid, Akal.

BRETON, A., (1968) *Los vasos comunicantes*. México, Joaquín Mortiz.

BODINI, V., (1971) *Los poetas surrealistas españoles*. Barcelona, Tusquets editores.

BRETON, A., (1972) *Los pasos perdidos*. Madrid, Alianza editorial.

BRETON, A. (1997) en VELÁZQUEZ, I. (ed.) *Nadja*. Madrid, Cátedra.

BRETON, A. y ÉLUARD, P., (2003) *Diccionario abreviado del surrealismo*. Madrid, Siruela.

BRETON, A., (1972) *Arcane 17. Ajours. Luz negra*. Madrid, López de Hoyos.

DE BOTTON, A., (2002) *The Art of Travel*. London, Penguin Books.

BUÑUEL, L., (1982) *Mi último suspiro*. Barcelona, Plaza y Janés.

CABALLERO, J., (1992) “Notas de trabajo sobre los dibujos lorquianos”. *Boletín de la fundación Federico García Lorca*, número 12, año VI, noviembre, p. 54.

CANDELA, I., (2007) *Sombras de ciudad. Arte y transformación urbana en Nueva York, 1970-1990*. Madrid, Alianza Forma.

CAÑAS, D., (1994). *El poeta y la ciudad. Nueva York y los escritores hispanos*. Madrid, Cátedra.

CARERI, F., (2013) *Walkspace. El andar como práctica estética*. Barcelona, Gustavo Gili.

CARERI, F., (2016) *Pasear, detenerse*. Barcelona, Gustavo Gili.

CARMONA, E., (2002) “La escuela de Vallecas: naturaleza, arte puro y atmósfera surreal. 1929- 1933” en *El Surrealismo y sus imágenes*. Madrid, Fundación cultural Maphre.

CERNUDA, L., (1938) “Federico García Lorca (Recuerdo)” en *Hora de España*. XVIII, pp.

13-20.

CERTEAU, M., (1998) *The practice of Everyday Life*. Berkeley, University of California Press.

CHARYN, J., (1999) *New York, chronicle of the urban jungle*. Barcelona, Ediciones B.

COMBALÍA DEXEUS, A., (2005) “Volviendo al Surrealismo” en *París y los surrealistas*. Bilbao, Museo de Bellas Artes.

COLOMINA, B., (2010). *Privacidad y publicidad: la arquitectura moderna como medio de comunicación de masas*. Murcia, Cendeac.

CRAIGE, B., (2015) *Lorca's poet in New York: the fall into consciousness*. Lexington, The University Press of Kentucky.

DALÍ, S., (2001). *La vida secreta por Salvador Dalí*. Nueva York, Dasa Edicions.

DEBORD, G., (1999) *La sociedad del espectáculo*. Valencia, Pre-Textos.

DELGADO, M., (2004) en DE AZÚA, F. (dir.) *La arquitectura de la no ciudad*. Pamplona, Universidad Pública de Navarra.

DE MICHELI, M., (1998) *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid, Alianza.

DERKSEN, J., (2014) *After euphoria*. Zurich, JRP | Ringier.

DURAS, M., (2015) *El amor*. Barcelona, Austral.

EISNER, W., (1981-1986): *Nueva York: La vida en la gran ciudad*. Barcelona, Norma.

ELLIOT, T. S., (2013) *The Waste Land*. New York, Norton.

FERNÁNDEZ, N. A., (2012) *Federico García Lorca y el grupo de la revista Gallo*. Granada, Diputación de Granada.

FOGO, J. C., (2011) *La generación del 27 y los paraísos perdidos*. Barcelona, Erasmus Ediciones.

FOSTER, H., (2008) *Belleza compulsiva*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora.

FOSTER, H., (2000) *Compulsive Beauty*. Cambridge, MIT.

FOSTER, H., (2001) *El retorno de lo real*. Madrid, Akal.

GALASSO, R., (2018) *Translating New York: The City's Languages in Iberian Literatures*. Liverpool, Liverpool University Press.

GANDOLFI, E., (2006) "The Image and its Double" en *Spectacular City. Photographing the Future*. Rotterdam, Nai Publishers.

GARCÍA-ABAD, M. T., (1998) "Lorca/Spielberg ¿La casa de Schindler o La Lista de Bernarda?" *Boletín de la fundación Federico García Lorca*, año XII, número 24, diciembre, p. 123.

GARCÍA LORCA, F., (1983) *Epistolario*, Madrid, Alianza.

GARCÍA LORCA, F., (2004) *Viaje a la luna*. Granada, Feria del libro.

GARCÍA LORCA, F., (1994b) *Impresiones y paisajes*. Madrid, Cátedra.

GARCÍA LORCA, F., (1996) *El público*. Granada, Comares.

GARCÍA LORCA, F. (1997a) en GARCÍA POSADA, M. (ed.), *Poesía*. Barcelona, Galaxia Gutenberg.

GARCÍA LORCA, F. (1997b) en GARCÍA POSADA, M. (ed.), *Prosa*. Barcelona, Galaxia Gutenberg.

GARCÍA LORCA, F. (1997c) en GARCÍA POSADA, M. (ed.), *Teatro*. Barcelona, Galaxia Gutenberg.

GARCÍA LORCA, F., (1998a) *Diálogos*. Granada, Comares.

GARCÍA LORCA, F., (1998b) *Romancero gitano*. Granada, Comares.

GARCÍA LORCA, F., (2001) *Poeta en Nueva York*. Granada, Comares.

GARCÍA LORCA, F., (2013) en ANDERSON, A. (ed.), *Poeta en Nueva York*. Edición de Andrew Anderson. Barcelona, Galaxia Gutenberg.

GARCÍA LORCA, F., (1980) *Federico y su mundo*. Alianza, Madrid.

GARCÍA-POSADA, M., (1982) *Lorca: interpretación de Poeta en Nueva York*. Madrid, Akal.

GARCÍA VÁZQUEZ, C., (2006) *Ciudad hojaldre. Visiones urbanas del siglo XXI*. Barcelona, Gustavo Gili.

GEIST, A., (1980) *La poética de la generación del 27 y las revistas literarias*. Barcelona,

Labor.

GIMÉNEZ FRONTÍN, J. L., (1983) *El Surrealismo. En torno al movimiento bretoniano*. Barcelona, Montesinos.

GLANCEY, J., (2017) *Cómo leer ciudades*. Madrid, Akal.

GOMEZ DE LA SERNA, R., (1968) *Ismos*. Buenos Aires, Brújula.

GORRARA, C., (2003) *The roman noir in post-war French culture*. Oxford, Oxford University Press.

GUASCH, A. M., (2011) *Arte y archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid, Akal.

GUBERN, R., (1999) *Proyector de luna. La generación del 27 y el cine*. Madrid, Anagrama.

GULLÓN, R., (1982) en GARCÍA DE LA CONCHA, V. (ed.), *El Surrealismo*. Madrid, Taurus.

HERNÁNDEZ, M., (1998) *Libro de los dibujos de Federico García Lorca*. Granada, Comares.

HORGAN, P., (1979) en GODINE, D. (ed.), *Fantastic Cities and Other Paintings by Vera Stravinsky*. Boston, David R. Godine.

HOUELLEBECQ, M., (2015) *Sumisión*. Barcelona, Anagrama.

HUÉLAMO KOSMA, J., (1989) “La influencia de Freud en Federico García Lorca” en *Boletín de la fundación Federico García Lorca*, año III, número 6, diciembre, p. 59.

HUÉLAMO KOSMA, J., (1992) “Lorca y los límites del teatro surrealista español en el teatro en España entre la tradición y la vanguardia 1918-1939”, en *El teatro en España: entre la tradición y la vanguardia*. Madrid: CESIC FFGL.

INCH, P., (1978) “Fantastic Cities. Peter Inch’s Voyage Through the Surrealist City in History” en *Architectural Design*, marzo, pp. 120-121.

KAWAKAMI, A., (2007) “Flowers of evil, flowers of ruin: Walking in Paris with Baudelaire and Modiano” en FLOWER, J. E. (ed.), *Patrick Modiano*. Amsterdam, Nueva York, Fox Titre.

KLINGSÖHR-LEROY, C., (2004) *Surrealismo*. Köln, Londres, Los Ángeles, Madrid, París y Tokyo, Taschen.

KOOLHAAS, R., (1994) *Delirious New York*. New york, Monacelli press.

KOOLHAAS, R., (2004) *Delirio de Nueva York*. Barcelona, Gustavo Gili.

KOTKIN, J., (2006) *La ciudad. Una historia global*. Barcelona, Debate.

LAHUERTA, J. J. "Sobre el proyecto ganador" en Centro Federico García Lorca. [En línea]. Granada, disponible en:

<https://www.centrofedericogarcialorca.es/es/el-centro/el-edificio#info>

[Accesado el día 20 de marzo de 2018]

LA MARCHE, J., (2005) "Unexplored Possibilities in Architecture" en *Surrealism and Architecture*. Nueva York, Routledge.

LAMBERT, J.-C., (1993) *El reino imaginal 1. Los artistas COBRA*. Barcelona, Polígrafa.

LARSON, K., (1993) "Los paseos geológicos de Robert Smithson" en *Robert Smithson. El paisaje entrópico: una retrospectiva 1960-1973*. Valencia, IVAM.

LINDNER, C., (2015) *Imagining New York City: Literature, Urbanism and the Visual Arts*. Oxford, Oxford University Press.

LLEO, B., (1998) *Sueño de habitar*. Barcelona, Fundación Caja de Arquitectos.

LOZANO MIRALLES, R., (2006) *Crónica de una amistad. Epistolario de Federico García Lorca y Melchor Fernández Almagro (1919-1934)*. Granada, Fundación Federico García Lorca. Caja de Ahorros de Granada.

MADERUELO, J., (2008) *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos. 1960 a 1989*. Madrid, Akal.

MANTEROLA, P., (2004) *La arquitectura de la no-ciudad*. Pamplona, Cátedra Jorge Oteiza.

MARCHÁN FIZ, S., (1986) *Contaminaciones figurativas*. Alianza, Madrid.

MARCUSE, P., (1986) "Abandonment, Gentrification, and Displacement: The Linkages in New York City" en SMITH, N. y WILLIAMS, P. (eds.), *Gentrification of the City*, Unwin Hyman, Boston.

MARTÍ, A., (2007) *Poética del café: Un espacio de la modernidad literaria europea*. Barcelona, Anagrama.

MARTÍNEZ NADAL, R., (1974) *El público: Amor y muerte en la obra de Federico García Lorca*. México D.F., Joaquín Moriz.

MARTÍNEZ NADAL, R., (1992) *Federico García Lorca*. Madrid, Editorial Casariego.

MAURER, C., (ed.), (2019) *Jardín deshecho: Lorca y el amor*. Granada, Centro Federico García Lorca.

MAURER, C., (1990) *Nueva York en el poeta*. Madrid, Tabapress.

MAURER, C., (1998) "García Lorca: creación y amistad" en *Signos de amistad. La colección de Federico García Lorca*. Madrid, Granada, Residencia de Estudiantes/Huerta de San Vicente.

MINGUET BATLLORI, J. M., (2008) "El gallo lorquiano, altavoz de la vanguardia catalana antiartística" en *Gallo. Interior de una revista. 1928*. Madrid, Granada, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales / Patronato de la Alhambra y Generalife.

MITCHELL, W. J., (1999) *eatopia*, Cambridge (MA), The MIT Press.

MODIANO, P., (1983) *Una juventud*. Madrid, Alfaguara.

MODIANO, P., (1999) *Dora Bruder*. Barcelona, Anagrama.

MODIANO, P., (2007) *Un pedigree*. Barcelona, Anagrama.

MODIANO, P., (2008) *En el café de la juventud perdida*. Barcelona, Anagrama.

MODIANO, P., (2009a) *Calle de las tiendas oscuras*. Barcelona, Anagrama.

MODIANO, P., (2009b) *Villa triste*. Madrid, Anagrama.

MODIANO, P., (2010) *El horizonte*. Barcelona, Anagrama.

MODIANO, P., (2012) *Trilogía de la ocupación*. Barcelona, Anagrama.

MODIANO, P., (2014a) *Accidente nocturno*. Barcelona, Anagrama.

MODIANO, P., (2014b) *Libro de familia*. Barcelona, Anagrama.

MODIANO, P., (2015a) *Domingos de agosto*. Barcelona, Anagrama.

MODIANO, P., (2015b) *Para que no te pierdas en el barrio*. Barcelona, Anagrama.

MODIANO, P., (2015c) *Ropero de la infancia*. Barcelona, Anagrama.

MODIANO, P., (2015d) *Tan buenos chicos*. Barcelona, Anagrama.

MODIANO, P., (2015e) *Viaje de novios*. Barcelona, Anagrama.

MODIANO, P., (2016) *Tres desconocidas*. Barcelona, Anagrama.

MODIANO, P., (2017) *Joyita*. Barcelona, Anagrama.

MODIANO, P., (2018) *Recuerdos durmientes*. Barcelona, Anagrama.

MOLEÓN VIANA, M. A., (2009) “Prólogo: La ciudad y el artista: variables y derivadas” en LÓPEZ RODRÍGUEZ, S. *El atlas del Gran Jan*. Granada, Universidad.

MONEGAL, A., (2018) “Entre la vanguardia y la cultura de masas” en DEL PINO, J. M. (ed.), *El impacto de la metrópolis. La experiencia americana en Lorca, Dalí y Buñuel*. Madrid, Iberoamericana.

MORIENTE, D., (2010) *Poéticas arquitectónicas en el arte contemporáneo*. Madrid, Cátedra.

MORIENTE, D. (2011). “Visiones urbanas: la ciudad como crisol en el arte” en *Scripta Nova Revista electrónica de geografía y ciencias sociales* [En línea] No. 352, 1998, Barcelona, disponible en:

<http://www.ub.edu/geocrit/sn/sn-352.htm>

[Accesado el 20 de enero de 2012]

MORRIS, B., (2000) “La pantalla cinematográfica como espejo en Cernuda, Lorca y Alberti” en Boletín Fundación Federico García Lorca, núm. 26, 2000, p. 17.

MUÑOZ MILLANES, J., (2002) en *Cuadernos de la Huerta de San Vicente*. Granada. número 4, invierno, 2002, p.30.

NADEAU, M., (2001) *Historia del Surrealismo*. Valencia, Ahimsa.

NERUDA, P., (1977) *Para nacer he nacido*. Barcelona, Seix Barral.

NESBIT, M., (1992) "In the Absence of the Parisienne..." en COLOMINA, B. (ed.) *Sexuality and Space*. Princeton: Architectural Press.

NICHOLSON, G., (2008) *The lost art of walking. The History, Science, Philosophy, Literature, Theory and Practice of Pedestrianism*. Essex, Harbour Books.

NORD, D., (1987) "The Social Explorer as Anthropologist: Victorian Travelers among the Urban Poor" en SHARPE, W. Y WALLOCK, L. (eds.), *Visions of the Modern City. Essays in History, Art, and Literature*. Baltimore, The Johns Hop-kins University Press.

OBRIST, H. U., (2010) *Everstill*. Granada/Madrid, Fundación Federico García Lorca

PERNIOLA, M., (2007) *Los situacionistas*. Madrid, Acuarela y Machado.

PIINDER, D., (2005) "Modernist urbanism and its monsters" en *Surrealism and Architecture*. Nueva York, Routledge.

POPEANGA, E. (coord.), (2014) *Reflejos de la ciudad: Representaciones literarias del imaginario urbano*. Bern, Peter Lang GmbH, Internationaler Verlag der Wissenschaften.

POPEANGA, E. (coord.), (2010) *Ciudad en obras: metáforas de lo urbano en la literatura y en las artes*. Bern, Peter Lang GmbH, Internationaler Verlag der Wissenschaften.

PREDMORE, R. L., (1980) *Lorca's New York poetry social injustice, dark love, lost faith*. Durham, Duke University Press.

PRIETO, G., (1995) *Dibujos de García Lorca*. Madrid, Afrodisio y Aguado.

PUELLES ROMERO, L., (2005) *Filosofía del objeto surrealista*. Murcia, Cendeac.

QUANCE, R. A., (2018) *Federico García Lorca. Selected Suites*. Liverpool, Liverpool University Press.

RAMALLO, F., (ed.) (2020) *Pavimento infinito. Mapa. Sala. Arpa. Alba*. Granada, Centro Federico García Lorca.

RAMÍREZ, J. A., (1983) "La ciudad surrealista" en BONET CORREA, A. (co.). *El Surrealismo*. Madrid, Cátedra.

RAMÍREZ, J. A., (2003) *Edificios y sueños*. Madrid, Siruela.

RAYMOND, M., (1961) *De Baudelaire al surrealismo*. México, DF, F. C. E.

RICHTER, D., (2014) *García Lorca at the Edge of Surrealism. The Aesthetics of Anguish*. Maryland, Bucknell University Press.

RODRÍGUEZ MARCOS, J., (2015) "David Bestué: Un poeta elige palabras. Yo elijo materiales" en *El País* [En Línea]. Madrid, disponible en:

https://elpais.com/cultura/2015/10/21/babelia/1445426450_263592.html

[Accesado el 10 de enero de 2019]

SÁNCHEZ VIDAL, A., (2000) *Buñuel, Lorca y Dalí. El enigma sin fin*. Madrid, Planeta.

SANTE, L., (1999) *Low Life: Lures and Snares of Old New York*. New York, Vintage Departures.

SCHELLE, K. G., (2013) *El arte de pasear*. Madrid, Diaz & Pons Editores.

SHERINGHAM, M., (2006) *Everyday Life. Theories and Practices from Surrealism to the Present*. New York, Oxford University Press.

SHIELDS, S. A., (2006) *Dark Metropolis. Irvin Norman's Social Surrealism*. Sacramento, Crocker Art Museum.

SMITH, J. J., (1998) *The theatre of García Lorca text, performance, psychoanalysis*. Cambridge, New York, Cambridge University Press.

SORANDO, D. y ARDURA, A., (2016) *First we take Manhattan. Se vende ciudad. La destrucción creativa de las ciudades*. Madrid, Catarata.

SORIA OLMEDO, A. (ed.), (1989) *Treinta entrevistas a Federico García Lorca*. Madrid, Aguilar.

SORIA OLMEDO, A., (2007) *Las vanguardias y la generación del 27*. Madrid, Visor.

SORIA OLMEDO, A., (2009) *Federico García Lorca. Dibujos como poemas*. Barcelona, La Central.

SORIA OLMEDO, A., (1991) "Federico García Lorca y el arte" en *Revista Hispánica Moderna Nueva York*, nueva época, XLIV, núm. 1. Junio, p. 61.

SORIA OLMEDO, A., (2004) (ed.) *Federico García Lorca. Sólo un caballo azul y una madrugada. Antología poética (1917-1935)*. Barcelona, Galaxia Gutenberg.

SPITERI, R., (2005) "The Irrational Embellishment of Paris" en *Surrealism and Architecture*. London, New York, Routledge.

TODÓ, L. M., (1997) *El Simbolismo. El nacimiento de la poesía moderna*. Barcelona, Montesinos.

VIDLER, A., (1992) *The Architectural Uncanny*. Massachusetts, The MIT Press.

VILLANUEVA, D., (2008) *Imágenes de la ciudad. Poesía y cine, de Whitman a Lorca*. Valladolid, Universidad de Valladolid.

VELÁZQUEZ, I., (1997) en BRETON, A. *Nadja*. Madrid, Cátedra.

WILLIS, C., (1995) *Form follows function: Skycrapers and skylines in New York City and Chicago*. New York, Princeton Architectural Press.

WHITMAN, W., (2017) *Obra escogida*. Barcelona, Penguin Random House Grupo Editorial.

WUNENBURGER, J-J., (2004) “El imaginario urbano. ¿Una exploración de lo posible, o de lo originario?” en *La ciudad que nunca existió. Arquitecturas fantásticas en el arte occidental*. Bilbao, Museo de Bellas Artes.

