




# Poesía y transgresión: figuraciones góticas en Poeta en Nueva York de Federico García Lorca

Inés Ordiz

*University of Stirling, UK, ines.ordiz@stir.ac.uk*

Follow this and additional works at: <https://scholarcommons.usf.edu/alambique>

 Part of the [European Languages and Societies Commons](#), [Lesbian, Gay, Bisexual, and Transgender Studies Commons](#), and the [Spanish Literature Commons](#)

---

## Recommended Citation

Ordiz, Inés (2019) "Poesía y transgresión: figuraciones góticas en Poeta en Nueva York de Federico García Lorca," *Alambique: Revista académica de ciencia ficción y fantasía / Jornal académico de ficção científica e fantasia*: Vol. 6 : Iss. 2 , Article 5.

DOI: <http://dx.doi.org/10.5038/2167-6577.6.2.5>

Available at: <https://scholarcommons.usf.edu/alambique/vol6/iss2/5>

Federico García Lorca escribió *Poeta en Nueva York* entre 1929 y 1930, durante su estancia en la Universidad de Columbia y su posterior viaje a Cuba. El poeta escapaba de una crisis personal que, en Nueva York, se transformó en depresión y espanto frente a la sociedad estadounidense y la industrialización del estado moderno. El libro se convierte en un grito de protesta contra la discriminación, la injusticia y la deshumanización que propaga el capitalismo. El poeta se siente alienado en una ciudad de edificios monstruosos, mercantilismo implacable, consumo desenfrenado e industria contaminante, en un mundo de avaricia, superficialidad e hipócritas organizaciones religiosas (Anderson 181). Desde un punto de vista temático, puede argumentarse que el hilo conductor del poemario está marcado por un examen angustioso del sufrimiento, el dolor y, sobre todo, la arrolladora presencia de la muerte. De hecho, en su monografía *The Poetics of Apocalypse*, Martha J. Nandorfy afirma que *Poeta en Nueva York* es “an invitation to Death” (15). Las referencias constantes a asesinatos violentos, desmembramientos, cadáveres, esqueletos, calaveras y descompuestos fluidos corporales invitan a una lectura del poemario que se centre en la función transgresora de estas imágenes como elementos que disuelven ciertos límites establecidos entre la vida y la muerte, pero también entre lo propio y lo ajeno, la norma y el exceso. Con el fin de iluminar las relaciones entre los elementos horribles y la transgresión intrínseca al poemario de García Lorca, este artículo interpreta las diferentes corporalidades dibujadas por el autor desde la perspectiva de lo grotesco (tal y como lo definió Mikhail Bakhtin) y lo abyecto (delimitado por Julia Kristeva), además de dibujar un paralelismo entre las ambigüedades en las metáforas surrealistas lorquianas y la teoría de lo siniestro (presentada por Sigmund Freud). Estas aproximaciones críticas son bases teóricas fundamentales para los estudios del gótico, un modo literario ampliamente definido como “la literatura de terror” (Punter *Literature*) cuyas herramientas ayudan a iluminar la poderosa transgresión inherente al poemario de García Lorca. Son numerosos los estudios que han analizado *Poeta en Nueva York*, una obra crucial de la poesía española del siglo XX, pero, hasta ahora, no se había propuesto un acercamiento a sus mecanismos poéticos desde la perspectiva de los estudios del gótico: este es el vacío crítico que propongo cubrir con mi propuesta.

Siguiendo estas premisas, mi artículo está dividido en dos partes. La primera presenta el aparato crítico del texto, incluye una breve definición de lo que entiendo por gótico y vincula el arte que responde a una codificación no realista con los espacios en sombra del pensamiento europeo. La segunda parte interpreta ciertos poemas desde el punto de vista de lo abyecto, lo grotesco y lo siniestro para iluminar su función rebelde por su inclusión de una ambigüedad terrorífica representada por la fusión de lo bello, lo conocido, lo repulsivo y lo extraño. La indeterminación y la otredad son también protagonistas de esta parte: la primera se define en relación con la pérdida de significado en algunas imágenes surrealistas que presenta el autor, la evocación de la claustrofobia que generan los espacios encantados del gótico y el lenguaje lorquiano; la segunda se relaciona con la identidad del autor tal y como se refleja en el poemario. La

conclusión busca subrayar la relevancia del componente común a las figuraciones góticas en el libro de García Lorca: el elemento transgresor.

### **1. El gótico hispánico y *Poeta en Nueva York***

Si bien existe un extenso caudal crítico que utiliza el término (ver, entre muchos otros, los trabajos de Aldana-Reyes, Armit, Beville, Byron, Botting, Punter o Spooner) elaborar una definición concreta del gótico es complicado. Esto se debe principalmente a la capacidad del modo de adaptarse a diferentes contextos culturales, su evolución histórica y su capacidad de hibridación que, a su vez, acarrea consigo cierta reticencia por parte de la crítica a ofrecer una lista de elementos característicos que lo delimiten de manera rígida. Para el propósito de este artículo, es pertinente definir el gótico como un “modo”, lo que, según la delimitación de Friedric Jameson, es un discurso no regido por las convenciones de una época determinada, sino que persiste como un vehículo de expresión a través de un conjunto de periodos culturales (142). Así, el gótico que nace en la tradición occidental con la novela *The Castle of Otranto* de Horace Walpole en 1764 evoluciona para adecuarse a otros contextos y reproduce una serie de elementos que van más allá de la mera evocación de una atmósfera siniestra o la realización de fórmulas manidas. A diferencia de la expresión de lo insólito literario comúnmente denominada “literatura fantástica” (definida, entre otros, por Caillois, Todorov y Barrenechea), el modo gótico no depende de la irrupción de un elemento sobrenatural en la realidad cotidiana (un elemento que, en este caso, es común pero opcional), pero sí requiere de la búsqueda del terror a través de la evocación de miedos de diferente tipo (ya sean sociales, históricos, culturales, genéricos, o raciales, entre otros). Algunos elementos recurrentes en la ficción gótica incluyen la exploración de dicotomías (vivo/muerto, blanco/negro, luz/oscuridad, presencia/ausencia, entre otros) y la posterior disolución de las mismas (mediante personajes como el vampiro—vivo y muerto al mismo tiempo—o el fantasma—presente y ausente—), por lo que conceptos que definen lo intersticial terrorífico, como lo siniestro (Freud), lo abyecto (Kristeva) o lo grotesco (Bakhtin) son particularmente útiles para describir la imaginación gótica; los juegos temporales, como la obsesión por el pasado y su regreso recurrente; la presencia de la muerte, ya sea como un fin ineludible o como una entidad que puede subvertirse; la obsesión con el “otro”, que puede ser terrorífico, un personaje con el que identificarse, o ambos; y una relación obsesiva con el concepto de estructura, ya sea social (por ejemplo, imaginando la transgresión de ciertas estructuras de poder, como el patriarcado) o formal (mediante el uso de textos complejos, como los de tipo epistolar o los manuscritos encontrados, entre otros). La mayoría de estos elementos se explorarán con más detalle y se demostrarán con ejemplos concretos en la segunda parte de este artículo.

A pesar del consenso teórico (en estudios principalmente, pero no de manera exclusiva, escritos en inglés<sup>1</sup>) sobre la pervivencia del gótico en las artes contemporáneas, el acercamiento a la literatura hispánica desde el punto de vista

del terror literario ha sido tradicionalmente marginado del discurso humanístico canónico. Para explicar esta ausencia, Xavier Aldana-Reyes menciona la percepción del gótico como género extranjero que, según el autor, conlleva un proceso de amnesia cultural que excluye la literatura de terror de los análisis canónicos de la literatura española (4). Si bien algunos movimientos transnacionales, como el surrealismo o el modernismo, han sido estudiados en el contexto español, la filología hispánica en general se ha caracterizado por un cierto aislamiento del contexto global. Si una perspectiva que nace desde los preceptos del terror literario es insólita, el uso del término “gótico” es aún más infrecuente y, cuando aparece, siempre se refiere a un grupo reducido de novelas publicadas en el siglo XVIII (Lee Six 11). No obstante, y como afirma Abigail Lee Six en su estudio del gótico español, es evidente que los escritores de los siglos XIX en adelante conocían este modo, principalmente debido a las traducciones al español de las obras más relevantes (12). El estudio de Lee Six, que analiza algunos textos clave de la tradición literaria española desde la perspectiva de los estudios góticos, así como otras monografías similares centrados en textos hispánicos, demuestra la presencia de la literatura de terror en la literatura en español e invita al hispanista a utilizar sus herramientas para analizar otros textos: “Hispanists should not shrink from using the very useful research in this field as a tool to elucidate Spanish texts” (Lee Six 147) <sup>2</sup>. En los últimos años, esta aproximación a la literatura se ha beneficiado de la creciente resistencia a diferenciar entre culturas *high* y *low*, y más académicos han escogido el acercamiento a las artes que propone el modo gótico para examinar creaciones procedentes de la ficción, la poesía, la pintura, el teatro y el cine. Mi artículo entronca con esta tendencia inclusiva y transnacional que abre las puertas a la aceptación de nuevas perspectivas críticas en el análisis literario de textos escritos en español. Estos nuevos puntos de vista no pretenden negar o ignorar los estudios anteriores, sino enriquecerlos mediante la inclusión de una nueva colección de herramientas críticas. De esta manera, mi propuesta busca ofrecer una perspectiva del texto de García Lorca que ejemplifique la adaptabilidad del modo gótico y, por tanto, de la bienvenida a otros estudios que utilicen este enfoque crítico para aproximarse a la poesía lorquiana y, de manera más general, a la literatura hispánica.

Una de las características que convierten al gótico en un modo literario particularmente sugerente es su ya mencionada heterogeneidad: porque es híbrido en esencia se combina con diversos géneros y se actualiza en cada una de sus representaciones artísticas, además de abarcar una tradición que engloba producciones pertenecientes a diversos contextos históricos, culturales y temporales. La crítica coincide en interpretar la primera aparición de este modo en las letras europeas como un acto de resistencia al racionalismo imperante característico de la Ilustración. Durante el siglo XVIII aparecen en Inglaterra sus manifestaciones originales, principalmente los trabajos de Horace Walpole, Ann Radcliffe, M.G. Lewis y Charles Maturin. La tendencia al renacimiento de lo ilógico que representan estas ficciones puede entenderse como una reacción ante un movimiento cultural que insiste en diferenciar lo racional y lo insólito:

“The impulse to systematize and regulate, to bureaucratize the world of knowledge was itself responsible, in other words, to the *estranging of the real* (Castle 9; cursivas en el original). La radicalización de conceptos origina una ruptura fundamental entre la razón y el fanatismo, la magia, la superstición y otras nociones que las nuevas corrientes de pensamiento rechazan como pertenecientes a un pasado ilógico. Estas irracionalidades, intrínsecamente unidas a las pasiones y las turbaciones humanas, después de ser expulsadas del mundo de la ciencia y la cultura iluminada encuentran un refugio en este tipo de literatura alejada de lo esperable.

Después de sus primeras apariciones, el gótico continúa su bagaje histórico que, gracias a su capacidad de adaptación, permite su aparición en las producciones culturales occidentales durante los siglos XIX y XX. De esta manera, se convierte en un espejo distorsionado que refleja las realidades sociales y las sombras que indefectiblemente rodean (y oponen) los discursos de la razón. Otros movimientos artísticos que se desarrollan durante estos dos siglos también ofrecen respuestas alternativas al imperio de la lógica y el desarrollo teórico de algunos de sus idearios están estrechamente relacionados con las figuraciones góticas: dos ejemplos son el Romanticismo, con su enaltecimiento de las emociones, lo sublime y la búsqueda de lo medieval, y el surrealismo.<sup>3</sup>

En 1924, André Breton afirma en su *Manifiesto surrealista* que “nous vivons encore sous le règne de la logique” [vivimos bajo el reinado de la lógica] (12). Para el autor, el racionalismo absoluto sobre el que descansa la sociedad de los años veinte impide al ser humano considerar realidades situadas fuera de su propia experiencia. Según Breton, ya a principios del siglo pasado el progreso se había utilizado como excusa para desterrar la superstición o la quimera del ámbito humano, lo que también había conllevado la proscripción de todos aquellos modos de investigación que no se conformen con los imperantes (12). Breton pide para la literatura la posibilidad de explorar otros mundos más allá del realismo racionalista imperante y, de esta manera, apela al uso de la imaginación, de tal manera que reclama la herencia del gótico (Wickman 187). De hecho, el autor celebra el uso del elemento maravilloso en una de las novelas canónicas del primer gótico, *The Monk* de M. G. Lewis (Breton 16), una novela que fue venerada por muchos artistas del surrealismo (González de León 49).

Gran parte de la crítica coincide en declarar *Poeta en Nueva York* como perteneciente a la corriente surrealista que influyó a algunos poetas de la Generación del 27. Sin embargo, la relación entre el surrealismo y el modo gótico, si bien se ha explorado brevemente por Montague Summers, ha recibido poca atención académica. García Lorca relaciona la evasión, como paso indispensable que atraviesa toda obra de arte, con la presencia de la realidad imaginativa, “por el camino del sueño, por el camino del subconsciente, por el camino que dicte un hecho insólito que regale la inspiración” (García Lorca *Conferencias* 18). El surrealismo que practica el autor en *Poeta en Nueva York* se acerca más a la pura emoción y a la imaginación que al realismo racional, aunque este acercamiento a lo insólito se haga desde un estudiado control

poético.<sup>4</sup> Además, este se configura como una evolución desde la evasión hacia el compromiso y la crítica social, que afloran durante su estancia en Nueva York. La crítica al sistema capitalista que el poeta refleja en su obra se combina con un deseo de revolucionar el lenguaje para elaborar un poemario transgresor, tanto en relación con el contexto como en términos estrictamente textuales. Desde estas coordenadas, el surrealismo presente en la obra se emplea con el fin de evocar una serie de imágenes de caos, violencia, tormento y muerte: “the New York poetry is replete with surrealistic imagery and poetic discourse representative of ultraism and futurism, but instead of exalting the machine and technological progress in general, Lorca exploits this imagery to create a contemporary vision of hell” (Nandorfy 20). La revolución del lenguaje que explora el autor no responde a un deseo de evasión, sino a una dolorosa inmersión en una realidad terrorífica.

Las imágenes surrealistas que utiliza García Lorca para llevar a cabo esta transgresión textual y social son, en numerosas ocasiones, espantosas, sangrientas y/o grotescas. El propio poeta, en un banquete en honor al estreno de *Mariana Pineda* en Granada en mayo de 1929, describe su producción literaria como un “duelo a muerte ... con la poesía, para construir, pese a ella que se defiende como una virgen, el poema despierto y verdadero donde la belleza y el horror y lo inefable y lo repugnante vivan y se entrechoquen” (*Obras* 129-30). La exploración de esta mórbida combinación era algo que también admira en la obra de Salvador Dalí. Sobre *La miel es más dulce que la sangre*, un cuadro de Dalí que muestra una playa (¿o quizás el mar es cielo?) con una mujer decapitada, un burro podrido y una cabeza de hombre sin cuerpo (probablemente la del propio García Lorca), el poeta granadino escribe, en 1927, lo siguiente: “La mujer seccionada es el poema más bello que se puede hacer de la sangre” (Santos Torroella 176).

Una exploración extensa de la relación de García Lorca con la tradición gótica española sería una investigación relevante tanto para el avance en la crítica del poeta y dramaturgo como para los estudios del modo gótico. No obstante, también requeriría de una extensión propia de un monográfico. En este artículo, sin embargo, me gustaría sugerir que la realidad cultural de la época en la que vivió García Lorca, así como su relación personal con otros artistas de este periodo, como Dalí y Luis Buñuel, permite aventurar la hipótesis de que el autor estaba familiarizado con la primera tradición gótica. Por ejemplo, durante su estancia en la Residencia de estudiantes en Madrid, época en la que se relacionó tanto con el cineasta como con el pintor, en numerosas ocasiones colaboró con Buñuel en la adaptación del *Don Juan Tenorio* (1844) de José Zorrilla. Esta obra, cuyas influencias se han definido como góticas desde parte de la crítica (Davies 2; Aldana Reyes 88; González de León 53) es también el primer punto de contacto de Buñuel con el género. Es más, tal y como lo prueba Fernando González de León, la admiración del director por el gótico, que se refleja en gran parte de su obra y que el propio autor admitió en más de una ocasión (Lenti 106; Buñuel 277-8), pasa por el reconocimiento del maestro del gótico estadounidense Edgar Allan Poe. Como sugiere Carmen García de la

Rasilla, Poe también es objeto de fascinación para Dalí. No sería de extrañar, por tanto, que los tres amigos conocieran las adaptaciones al cine mudo que se llevaron a cabo durante su juventud y que dieron notoriedad al escritor en España (González de León 58). Además, la crítica literaria contemporánea ha leído algunos de los cuentos publicados por autores canónicos durante la juventud de García Lorca, tal y como los de Pío Baroja o Miguel de Unamuno en clave gótica (Aldana Reyes 136; Lee Six 34-47), con una particular insistencia en la presencia del género en las letras españolas.<sup>5</sup>

Si bien no hay manera de saber si García Lorca tenía en mente el modo gótico cuando escribió *Poeta en Nueva York*, el poemario claramente plasma esta fascinación por el poder de las imágenes atroces y sangrientas. La presencia de extremidades seccionadas, degollamientos, calaveras y evocaciones de muertes cruentas quizá sea la característica del poemario que más directamente apunta al horror gótico. La omnipresencia de la sangre y la brutalidad no son condiciones *sine qua non* de este modo, pero sí que son extremadamente comunes en las representaciones ficcionales del gótico. Como apunta Lee Six, estos elementos son centrales en algunos de los textos más representativos de la literatura de terror, como el cuento de “La Barbe Bleue” de Charles Perrault, los vampiros de novelas y cuentos como *Drácula* de Bram Stoker o “Carmilla” de Sheridan Le Fanu, la monja sangrienta de *The Monk* de Matthew Lewis o, más recientemente, las imágenes que aparecen en *The Shining* de Stephen King. Barbara Creed define el horror gótico como un modo que rebosa de “images of ... the corpse, whole and mutilated” y muestra “an array of bodily wastes such as blood, vomit, saliva, sweat, tears and putrefying flesh” (10). El poemario de García Lorca reproduce imágenes similares: en “Navidad en el Hudson” aparece un “marinero recién degollado” (2); las “delicadas criaturas del aire” (4) de “Panorama ciego de Nueva York” hacen manar “la sangre nueva por la oscuridad inextinguible” (5); y en “Ruina”, la luna que se convierte en “una calavera de caballo” (5).

El acercamiento a la poesía de García Lorca que propone este trabajo interpreta estas y otras metáforas desde una perspectiva centrada en la función transgresora del gótico, que se cristaliza en una ominosa disolución de conceptos absolutos y límites preestablecidos. Este análisis ilumina el sugerente paralelismo entre el modo gótico y la expresión metafórica lorquiana, que también utiliza un imaginario de pesadilla para dibujar un quebrantamiento de la realidad empírica y social de Nueva York, y la psicológica del propio autor. Los siguientes apartados de este estudio exploran esta transgresión a partir del análisis de los elementos abyectos, grotescos y siniestros, así como del espacio encantado que García Lorca explora en *Poeta en Nueva York*.

## 2. Figuraciones góticas en *Poeta en Nueva York*

En su conocido ensayo *Powers of Horror*, Julia Kristeva define lo abyecto como lo situado entre dos categorías que anula la concepción “pura” de la realidad y genera horror. Su centro está en el lugar donde se pierde el

significado (2) y es, a la vez, parte del ser humano y un ente transgresor que se atreve a desafiar los límites de lo establecido: “What does not respect borders, positions, rules. The in-between, the ambiguous, the composite” (4). Para Kristeva, todo lo que se sitúa en esta esfera intermedia de conocimiento causa una mezcla entre angustia, terror, repulsión y atracción: “Whatever threatens us with anything like this betwixt-and-between, even dead-and-alive, condition ... is what we henceforth fear and desire because they both threaten to reengulf us and promise to return us to our primal origins” (Hogle 7). Ejemplos de abyección son los fluidos corporales, que son parte del ser humano pero extraños a la vez, que surgen de lo propio pero son expulsados hacia lo ajeno: una herida con pus, el olor del sudor o de la descomposición, el orín, el esperma, los excrementos, la saliva, las lágrimas, el vómito y, especialmente, la sangre.

Los deshechos corporales también son parte fundamental del cuerpo grotesco que define Mikhail Bakhtin, una entidad que copula, defeca, se rompe en forma de ampollas, orina, suda, come demasiado y tiene arcadas (Hurley 138). Esta corporalidad es hiperbólica muy cercana al imaginario gótico y al desafío de la significación del lenguaje que propone el surrealismo: “The apparently meaningful things are shown to have no meaning, and familiar objects begin to look strange” (Kayser 61). De una manera similar, lo grotesco puede convertirse en una manera de representar la confusión frente a las incongruencias de la vida moderna y la alienación que genera la realidad, tal y como la representa García Lorca: “a feeling of helplessness and disparagement before an increasingly absurd and fantastically estranged world” (Kayser 78; Hurley 141). Tanto los cuerpos grotescos como los abyectos aparecen de manera frecuente en el poemario de García Lorca para evocar horrores metafóricos y terroríficas indeterminaciones: la omnipresencia de la sangre en “El rey de Harlem”, la gráfica descripción de distintos fluidos corporales en “Paisaje de la multitud que vomita” y las descripciones carnavalescas de los personajes protagonistas de “Danza de la muerte” son algunas de estas ambiguas manifestaciones líricas.

En el poema “El rey de Harlem” la sangre tiene un papel protagonista. Los primeros versos ya contienen una imagen violenta: “Con una cuchara / arrancaba los ojos a los cocodrilos” (1-2). Los versos siguientes denuncian la corrupción e imaginan la destrucción de la naturaleza en un mundo dominado por la supremacía blanca que alcanzan hasta a los más inocentes: “los niños machacaban pequeñas ardillas / con un rubor de frenesí manchado” (15-16). El poema termina con una suerte de apocalipsis de sangre que emana del mundo natural:

La sangre no tiene puertas en vuestra noche boca arriba.  
No hay rubor. Sangre furiosa por debajo de las pieles,  
viva en la espina del puñal y en el pecho de los pasajes,  
bajo las pinzas y las retamas de la celeste luna de cáncer. (52-55)



La ciudad se destruye en un final apocalíptico, inundada por una ola de sangre que transporta lo abyecto a la realidad privilegiada de los poderosos.

En “Paisaje de la multitud que vomita”, por otro lado, se nos ofrece una visión de pesadilla de un “Anochecer en Coney Island” (el propio subtítulo del poema) que podría describirse como un texto onírico al más puro estilo surrealista (Harris 19). En una conferencia-recital que ofreció a la vuelta de su viaje, García Lorca describe Coney Island como un lugar en el que “un millón de criaturas [b]eben, gritan, comen, se revuelcan y dejan el mar lleno de periódicos y las calles abarrotadas de latas, de cigarros mal apagados, de mordiscos de zapatos sin tacón” y donde la muchedumbre “vomita en grupos de cien personas apoyadas sobre las barandillas y orina en grupos de mil en los rincones” (*Obras VI* 349). Los neoyorquinos se convierten, en los ojos del poeta, en monstruos, en criaturas no humanas que contaminan el aire y ensucian las calles:

Llegaban los rumores de la selva del vómito  
con las mujeres vacías, con niños de cera caliente,  
con árboles fermentados y camareros incansables  
que sirven platos de sal bajo las arpas de la saliva. (15-18)

En este contexto, la comida y la bebida se transforman también en vicioso residuo y los niños en víctimas de los engendros inhumanos que beben y vomitan:

El vómito agitaba delicadamente sus tambores  
entre algunas niñas de sangre  
que pedían protección a la luna  
¡Ay de mí! ¡Ay de mí! ¡Ay de mí! (26-29)

La imagen que García Lorca ofrece de la muchedumbre borracha, representada por una “mujer gorda [que] venía delante” (1), así como por la saliva, el vómito y el orín, se sitúan a medio camino entre lo abyecto y lo grotesco: son representaciones hiperbólicas de elementos corporales que, para existir, requieren de una expulsión hacia lo ajeno. En el contexto del poemario, estos fluidos reconocibles aparecen en un contexto extrañado, un universo de lenguaje alterado por la imaginación surrealista. Son, al mismo tiempo, propios y ajenos, cotidianos y extraordinarios, reconocibles y terroríficos.

“Danza de la muerte”, por su parte, explora el rasgo carnalesco de lo grotesco mediante un imaginario que evoca la Danza de la Muerte medieval (Harris 37). La *Danse Macabre* es un género artístico en el que la Muerte, representada como un esqueleto humano, llama a personajes de todas las posiciones sociales para bailar alrededor de una tumba. Estas figuras son típicamente el Papa, el obispo, el emperador, el sacristán u otros representantes del poder, como el rey; la muerte les recuerda que todos, incluso los más privilegiados, han de morir. Este es, además, un tema recurrente en las ficciones

góticas globales. Por ejemplo, Edgar Allan Poe explora este tropo en su cuento “The Masque of the Red Death”, que relata los intentos del príncipe Próspero de evitar una peligrosa plaga escondiéndose en su abadía con un grupo de ricos nobles. Allí organiza un baile de máscaras al que también acude una misteriosa figura disfrazada de víctima de la Muerte Roja, que prueba ser la propia Muerte enmascarada. Tanto el género medieval como el cuento de Poe buscan representar la certeza de la muerte como destino inevitable, incluso para los pertenecientes a las clases más privilegiadas.

García Lorca menciona a estos representantes del poder que tradicionalmente participan en la Danza de la Muerte medieval; a este baile, sin embargo, no están invitados:

¡Que no baile el Papa!  
 No, que no baile el Papa!  
 Ni el Rey,  
 ni el millonario de dientes azules,  
 ni las bailarinas secas de las catedrales. (70-74)

Cuando termine la danza, solo debe quedar el mascarón “de vieja escarlatina” (77). La palabra “escarlatina” apela a la enfermedad que cubre el cuerpo de un sarpullido rojo y que causó numerosas muertes durante la Edad Media. También puede relacionarse con la enfermedad ficcional que recrea Poe en su cuento, que provoca que el enfermo sangre por los poros de su piel; la imagen que se evoca de las personas infectadas, con el cuerpo completamente cubierto de rojo, parece una exageración artística de la propia escarlatina.

Según Kayser, el cuento de Poe es uno de los ejemplos más representativos de lo grotesco en literatura:

The distortion of all ingredients, the fusion of different realms, the coexistence of beautiful, bizarre, ghastly, and repulsive elements, the merger of the parts into a turbulent whole, the withdrawal into a phantasmagoric and nocturnal world (Poe used to speak of his “daydreams”) –all these features have here entered into the concept of the grotesque. This world is well prepared for the intrusion of the deadly nocturnal powers personified by Death in his red mask. (79)

Esta descripción bien podría referirse al poema de García Lorca: el texto mezcla los ámbitos del carnaval y la danza medieval con realidades contrapuestas, ya sea cotidianas, bellas o repulsivas. Estos elementos se fusionan en evocaciones como “Se fueron los camellos de carne desgarrada / y los valles de luz que el cisne levantaba con el pico” (5-6) en una realidad que, como la que se dibuja en “Paisaje de la multitud que vomita”, bien podría ser parte de una pesadilla. La máscara roja que permanece al final de la danza es, según esta interpretación, la representante de la muerte que a todos alcanza.

La insistente presencia de la muerte en la literatura gótica se sitúa en estrecha relación con la definición que Sigmund Freud ofrece de lo “siniestro”, o lo “ominoso”. El significado completo del término en alemán, *Das Unheimliche*, no se puede trasladar en su totalidad a otros idiomas, ya que Freud juega con las diferentes acepciones de cada una de sus partes para explicar el concepto en su totalidad (en español se ha traducido como “lo siniestro” o “lo ominoso”). Primeramente, el autor afirma que “[l]a voz alemana «*unheimlich*» es, sin duda, el antónimo de «*heimlich*» y de «*heimisch*» (íntimo, secreto, y familiar, hogareño, doméstico), imponiéndose en consecuencia la deducción de que lo siniestro causa espanto precisamente porque *no* es conocido, familiar” (12), para después concluir que “*heimlich es una voz cuya aceptación evoluciona hacia la ambivalencia*, hasta que termina por coincidir con la de su antítesis, *unheimlich*. *Unheimlich* es, de una manera cualquiera, una especie de *heimlich*” (18; cursivas en el original). El terror que se esconde en las entrañas de lo siniestro se asienta sobre la combinación del adjetivo y su negación, y la tenebrosa ambigüedad que esto genera: “if we have a sense of the uncanny, it is because the barriers between the known and the unknown are teetering on the brink of collapse. We are afraid, certainly; but what we are afraid of is at least partly our own sense that we have *been here before*” (Punter “The Uncanny” 130; cursivas en el original). Respecto a la relación entre lo siniestro y la muerte, Maria Beville afirma que “the function of death is to startle the subject with the uncanny experience of that which is simultaneously recognisable and familiar but also mysterious and unknowable” (97): el final de la vida, como un concepto conocido y familiar, al que todos nos enfrentamos casi constantemente es, a la vez, un elemento extraño, ajeno, misterioso y aterrador.

El primer poema del libro de García Lorca es quizás el que presenta la perseverancia de la muerte de manera más gráfica y más directamente conectada con la ambigüedad ominosa que describe Freud. “Vuelta de paseo” contiene numerosas imágenes de violencia y desmembramiento; no solo se mencionan un “árbol de muñones” (5) y unos “animalitos de cabeza rota” (7), sino que las metáforas poéticas que contiene hacen constante referencia a la muerte:

Asesinado por el cielo,  
entre las formas que van hacia la sierpe  
y las formas que buscan el cristal,  
dejaré crecer mis cabellos. (1-4)

Derek Harris interpreta estas líneas como una evocación a esta presencia: mientras que “dejaré crecer mis cabellos” sería una siniestra metáfora referente al pelo del cadáver que crece después del asesinato, las palabras “sierpe” y “cristal” “are alternative formulations of the old and the new forces of death” (26).

La trascendencia de la muerte se subraya mediante las referencias siniestras del texto; tanto la imagen de un cadáver al que le crece el cabello, el árbol con muñones y los animalitos descabezados evocan este sentimiento de

*Das Unheimliche* descrito por Freud. Las tres figuras combinan elementos conocidos y familiares (el pelo, el árbol, los animales) con componentes insólitos (el cadáver, los muñones, la cabeza rota). Estas nociones compuestas generan un terror que surge del colapso entre lo conocido y lo ignoto, y que ejemplifica cómo funciona el mecanismo de lo siniestro tanto en el discurso gótico como en el poemario de García Lorca.

Si la muerte es una presencia axiomática en el discurso del terror literario, el escenario por excelencia del gótico tradicional, y de muchas de sus evoluciones a través del tiempo y de diferentes contextos, es el castillo encantado. Representantes de un pasado entre salvaje y feudal, estas fortalezas son lugares de horror que esconden secretos, espectros y fantasmas, que encarcelan a las heroínas y distorsionan la percepción de los héroes, convirtiendo su realidad en pesadilla. Algunos críticos han subrayado que esta concepción de fortaleza gótica ha mantenido sus significaciones fundamentales desde el siglo XVIII, pero también se ha transformado en diferentes espacios en varios contextos.<sup>6</sup> El más interesante de estos desplazamientos es el que relaciona los agobiantes espacios urbanos con la indeterminación y claustrofobia que generan los castillos encantados, de manera que las grandes ciudades se transforman en los espacios góticos de la modernidad.<sup>7</sup> Así, una lectura que parte de la perspectiva del terror literario permite interpretar la ciudad de Nueva York en el poemario de García Lorca como un espacio gótico: claustrofóbica, alienante e indeterminada, la urbe se transforma en un castillo encantado de altos muros de cemento y cristal.

La ambigüedad terrorífica representada por estos espacios se refleja en la disolución de los límites entre lo conocido y lo maravilloso, la naturaleza y el artificio. David Punter y Glennis Byron definen el castillo encantado como un lugar de terroríficas indeterminaciones, cuyas ambigüedades nacen de un “slippage between what is natural and what is human-made” (260). Así, en el contexto del castillo encantado, “nothing is what it seems; even commonly accepted definitions of the human and the non-human, the natural and the supernatural, drop away” (Punter y Byron 260), por lo que es común que estos lugares inciten a la confusión y provoquen una impresión similar al espejismo. Esta sensación alucinógena se consigue en *Poeta en Nueva York* a través de la exploración de un lenguaje poético vanguardista, entre otros recursos. Para Harris, “[e]xploitation of ambiguity, multivalency, and the full and free associations of words takes us some way from traditional poetic techniques, and leads us towards the reasons for the oblique, cryptic and distorted character of the New York imagery” (18). El imaginario poético de García Lorca, perdido entre metáforas, imágenes surrealistas y significantes sin correlación con elementos del mundo real genera una poderosa indeterminación: “It is the product of a distorting, hallucinatory vision” (18). El ejemplo que Harris utiliza es el verso “Enjambres de ventanas acribillaban el muslo de la noche” (53), perteneciente a “Danza de la muerte”. Para el autor, la imagen evoca la ilusión óptica de las ventanas iluminadas de los rascacielos por la noche, que pueden parecer agujeros en medio de la oscuridad. Mediante este recurso ilusorio, las

ventanas se convierten en criaturas violentas que perforan un muslo, en una metáfora que apela a una mutilación sexual (Harris 18). Los edificios se transforman en espejismos y las imágenes que el poeta proyecta sobre ellos representan una intención de dotar al espacio de unos rasgos ominosos que transmiten un claro mensaje: Nueva York es una ciudad monstruosa que engulle a sus habitantes.

De una manera similar, las imágenes surrealistas presentes en los poemas “Grito hacia Roma”, “New York, oficina y denuncia” y “La aurora” evocan figuraciones de violencia que, arquitectónica o metafóricamente, se dibujan en paralelismo con las descripciones y funciones del castillo encantado en las ficciones góticas. “Grito hacia Roma”, que se ha analizado como una llamada crítica al Vaticano desde el edificio Chrysler (Cano Ballesta 210), refleja la cualidad ominosa de la arquitectura de Nueva York. Los primeros versos del poema pueden interpretarse como una descripción del cielo de la gran urbe, atravesado por edificios como agujones:

Manzanas levemente heridas  
por finos espadines de plata,  
nubes rasgadas por una mano de coral  
que lleva en el dorso una almendra de fuego,  
peces de arsénico como tiburones,  
tiburones como gotas de llanto -para cegar una multitud,  
rosas que hieren  
y agujas instaladas en los caños de la sangre,  
mundos enemigos y amores cubiertos de gusanos  
caerán sobre ti. (1-10)

La arquitectura de los castillos encantados que aparecen en las primeras novelas de terror imita la del gótico medieval, con edificios de bóvedas puntiagudas, arcos arbotantes y delgados capiteles. Estos elementos arquitectónicos sugieren la ascensión hacia el cielo, ya sea literal (la bóveda celeste) o metafórica (el paraíso católico). Estos edificios, así como los rascacielos de Nueva York, se extienden verticalmente con formas picudas que parecen arañar las nubes. Los “espadines de plata”, la “mano de coral”, las agujas y las espinas de las rosas son figuraciones que evocan una imagen de arma punzante que desgarrar lo que atraviesa, en este caso los elementos naturales: las manzanas y el cielo.

En “New York, oficina y denuncia” se establece un contraste entre los elementos naturales, que desaparecen bajo el poder de los mecanismos artificiales, representantes del capitalismo: la presencia de “las montañas” (10), “la cobra” (15), los “patos” (17), los “cerdos” (18), las “palomas” (19), las “vacas” (20), los “corderos” (21), los “gallos” (22), un “gato” (56), “la lombriz” (57) y “la selva” (68) contrasta con el “cemento” (8), “las máquinas” (14), “los interminables trenes” (27), “los taladros” (45), “el automóvil” (56) y las “oficinas” (66). Los elementos naturales y los creados por el ser humano colisionan en el poema de García Lorca siguiendo una dinámica de poder, según

la cual lo generado por el ser humano destruye lo natural: los perros son asesinados en “alucinantes cacerías” (25), las rosas están “maniatadas” (29), el río “Hudson se emborracha con aceite” (37) y las oficinas “borran los programas de la selva” (68).

Estas evocaciones a la desesperanza se repiten en “La aurora”. En la Nueva York de García Lorca, tal y como se describe en este poema, ni siquiera el primer rayo de sol del día puede traer consuelo: “allí no hay mañana ni esperanza posible” (10), ya que “la luz es sepultada por cadenas y ruidos” (17). Los trabajadores sobreviven en un espacio que no les permite cumplir sus deseos ni consumir sus esperanzas:

Los primeros que salen comprenden con sus huesos  
que no habrá paraíso ni amores deshojados;  
saben que van al cieno de números y leyes,  
a los juegos sin arte, a sudores sin fruto. (13-16)

El homenaje a la modernidad que constituye Nueva York se transforma, mediante las ilusiones ópticas y textuales que García Lorca evoca en su poesía, en un espacio alienante, violento, desesperanzador, indeterminado y terrorífico, en el símbolo de la decadencia de los sistemas humanos. Como el castillo encantado imaginado por el gótico, la ciudad de Nueva York de la lírica lorquiana nos recuerda que incluso los monumentos más representativos de la grandeza humana pueden convertirse –o quizás siempre hayan sido- ruinas (Punter y Byron 262).

El último de los elementos característicos del gótico que quiero explorar en el poemario de García Lorca es su particular visión de la alteridad y de las líneas ficticias que separan lo propio y lo “otro” (ya transgredidas, en el nivel de la corporalidad, por la presencia de lo abyecto). El gótico se ha considerado en numerosas ocasiones una escritura de la otredad (Khair 5), debido a la invasión de un elemento extraño, de un ser de otra dimensión, en la realidad, reconocible o maravillosa, de los protagonistas: “It is when the Other enters – as Satan, demon, orphan, the outsider, vampire, ghost, non-Christian gods, sexually dangerous woman, racially different characters etc. – that the action of most Gothic narratives really commences”. (Khair 6). Este esquema que describe Tabish Khair se basa en una dicotomía básica entre dos esferas: la de lo conocido y lo propio y la de lo ajeno y “otro”. No obstante, la función de gran parte de la literatura gótica es precisamente la de dismantelar las fronteras que oponen estos conceptos con el fin de evocar una siniestra ambigüedad. De hecho,

The reason that Gothic others or spaces can abject myriad cultural and psychological contradictions, and thereby confront us with those abnormalities in disguise, is because those spectral characters, images, and settings harbor the hidden reality that oppositions of all kinds cannot maintain their separations, that each ‘lesser term’ is contained in its

counterpart and that difference really arises by standing against *and* relating to interdependency. While *high* versus *low* and *serious* versus *popular* tend to blur in the malleable Gothic genre, so do all of the cultural distinctions it takes on thematically, whether these are based on gender, sexual orientation, race, class, stages of growth, level of existence, or even species. (Hogle 11-12; cursivas en el original)

De esta manera, las tensiones sociales o ideológicas que consideran determinadas características relacionadas con el sexo y/o el género, la raza o la clase encuentran un excelente escenario representativo en la ficción gótica, que presenta dichas diferencias para luego examinar sus complejidades.

En la imaginación lorquiana, la urbe inhumana se transforma en la representación última de lo que es ajeno: “in the context of Lorca’s obsessed investigation of an otherness that is simultaneously social, sexual and political, the city becomes an objective correlative for a hostile urban otherness that is very much of the moment, Lorca’s personal wasteland” (Johnson 91). No obstante, la determinación de lo que es Otro en el poemario no es tan simple como una simple dicotomía entre el poeta/la ciudad. En una manera similar a la que utiliza el gótico para disolver fronteras entre conceptos absolutos, la otredad de García Lorca en Nueva York, tal y como se refleja en su poemario, problematiza la mera existencia de estas nociones. Así, mientras que el poeta se siente alienado en un espacio extraño, él también es parte de una minoría “otra”: la de la comunidad homosexual.

Desde este punto de vista, se puede interpretar “Oda a Walt Whitman” como una exploración de la compleja relación de García Lorca con su propia – pero también ajena– homosexualidad. El poema dibuja dos tipos de deseo homosexual: uno puro, bello y virginal, ejemplificado por Whitman, y otro sucio y violento, ilustrado por los “maricas”. Así, Whitman es un “Adán de sangre” (45), un “viejo hermoso” (46) de “barba luminosa y casta” (57), mientras que los “maricas de las ciudades” (104) tienen “carne tumefacta y pensamiento inmundo” (105). García Lorca se identifica con el primer grupo, el de “los confundidos, los puros, / los clásicos, los señalados, los suplicantes” (127-28), mientras que el segundo está, en la imaginación del poeta, relacionado con la maldad y la violencia de la ciudad, la “Nueva York de alambres y de muerte” (25). Como afirma María Cristina C. Mabrey, “[i]n recognizing Whitman as different, he is also recognizing himself as the product of a profound crisis between his individuality and the emergence of a consciousness in Spain that those not conforming to traditional value systems will not be tolerated” (92). Mabrey se refiere a las voces tradicionalistas que se alzan antes del principio de la Guerra Civil en España y que, como ocurrirá durante el sistema militar posterior, defienden un tipo de modelo social en el que se refuerzan los roles de género, la masculinidad heterosexual y el orden familiar tradicional. Frente a este modelo religioso y conservador, García Lorca es un “otro” perteneciente a una minoría discriminada. No obstante, la división que el poeta establece entre dos modelos de homosexualidad genera una nueva dicotomía entre lo propio y

lo ajeno, según la cual la otredad se define por los comportamientos de “los maricas”. La homosexualidad es “propia” cuando se sitúa en el contexto de la sociedad tradicional española y estadounidense, pero es “otra” en oposición al modelo personificado en Walt Whitman. La injusticia que denuncia García Lorca es, precisamente, la que permite que estos dos patrones formen parte de una categoría homogénea: “For Lorca, the injustice is that a panoptic sexual category has been manufactured to swallow Whitman as well as those he would notice to be the slithering, loathsome subtypes of the city” (Walsh 262).

Este modelo de otredad que presentan los poemas de García Lorca genera una complejidad que entronca con el recurso a la indeterminación representativa del discurso gótico. Este proceso se subraya mediante la presencia de sintagmas nominales como “Apolo virginal” (32) o “hermosura viril” (40) que acentúan esta ambigüedad en torno a la división de géneros mediante la combinación de adjetivos tradicionalmente utilizados para designar a la mujer (virginal, hermosura) con nombres que denotan masculinidad (Apolo, viril). Además, el uso del intercambio de géneros también es común en *Poeta en Nueva York*: “Por eso no levanto la voz, viejo Walt Whitman, / contra el niño que escribe / nombre de niña en su almohada” (95-97). Esta ambivalencia puede leerse como una estrategia retórica y como una táctica de supervivencia frente a la omnipotencia de los sistemas tradicionales previamente nombrados. La voz de García Lorca se sitúa en este espacio a medio camino entre lo masculino, lo femenino, lo propio y lo ajeno, y esta fluidez es la clave de la visión transgresora del poemario frente a las leyes rígidas de los sistemas sociales y culturales que rodean al poeta.

Lucasta Miller define la transgresión como “the dissolving of normative boundaries” (211). Es precisamente esta interpretación la que se sitúa en el centro del discurso gótico: con la finalidad de evocar el miedo, este tipo de textos ha sabido subvertir las verdades absolutas del *status quo* a través de diferentes momentos históricos y contextos culturales. En el caso de *Poeta en Nueva York*, esta aproximación revolucionaria a la poesía y la realidad adopta la forma de denuncia social contra la alienación y la injusticia, además de un lenguaje indeterminado respecto a las divisiones normativas masculino/femenino y propio/otro.

La aspiración de García Lorca se traslada al poemario en forma de una crítica social dirigida contra los sistemas de poder representados por la mayoría capitalista blanca y la religión católica. El ataque contra el capitalismo monstruoso que García Lorca introduce en su poemario aparece de manera clara en los poemas “Danza de la muerte” y “New York. Oficina y denuncia”. Wall Street se define como un espacio de intensas desigualdades sociales, donde los “obreros parados” (“Danza” 46) conviven con los “borrachos de plata” (“Danza” 65), donde los elementos naturales se destruyen para hacer funcionar las máquinas y para satisfacer a “los agonizantes” (“Oficina” 19), los muertos vivientes que habitan la ciudad. La iglesia católica, también como representante del *status quo* (especialmente en la sociedad patria del poeta, donde las voces



nacionalistas comenzaban a defender ideas conservadoras), ya no tiene el poder de consolar a las masas ni de ofrecer la vida eterna:

Porque ya no hay quien reparta el pan ni el vino  
ni quien cultive hierbas en la boca del muerto,  
ni quien abra los linos del reposo,  
ni quien llore por las heridas de los elefantes. (15-18)

La Iglesia se dibuja como una institución corrupta, incapaz de ayudar a los ciudadanos tiranizados por el sistema. Estos sistemas tradicionales mantienen prisionera a la ilusión: como se asevera en “La aurora”, “allí no hay mañana ni esperanza posible” (10).

El ataque de García Lorca contra los sistemas que oprimen a las minorías, ya sean los obreros o los homosexuales, muestra la intención del poeta de escribir desde su propia otredad, desde las sombras del canon, para iluminar las esquinas de la injusticia en una acción poderosamente transgresora. De esta manera, el poemario de García Lorca quebranta normas sociales, sexuales y de lenguaje, ya que dibuja una crítica contra un estado de cosas opresor, a la vez que desestabiliza las concepciones absolutas de género. Esta transgresión se lleva a cabo mediante una experimentación con el lenguaje que permite la introducción de elementos oníricos y espacios de pesadilla, además de desestabilizar las imposiciones burguesas mediante la traslación de elementos marginales al centro del discurso poético. Al mismo tiempo que el signo lingüístico se transforma en metáfora surrealista, la realidad que un día creímos empírica se convierte en ruinas ante nuestros ojos.

Las imágenes abyectas, grotescas y siniestras en “El rey de Harlem”, “Paisaje de la multitud que vomita” y “Danza de la muerte” sitúan el lenguaje lorquiano en un espacio indeterminado que desafía las concepciones absolutas. De una manera similar “Oda a Walt Whitman” ejemplifica una visión alternativa de la otredad que combate la visión privilegiada. Una lectura del poemario centrado en la presencia del horror, la muerte y la indeterminación terrorífica enriquece la obra desde numerosos ángulos: así, la teoría del modo gótico ofrece una nueva interpretación de ciertos elementos esenciales en la poética del autor, como la incierta metáfora surrealista, la problemática sexual y la otredad. Esta visión ilumina los elementos sombríos del poemario, examina las incertidumbres generadas por la imaginación lorquiana para desentrañar los mecanismos que prevalecen tras la poética del autor. El poemario se convierte en una invitación a la muerte: a la aniquilación de lo establecido, la defunción de lo absoluto y la disolución de lo impuesto en la realidad ominosa de lo incierto.

Mi análisis también pretende ser una invitación: en términos generales, a incorporar nuevas perspectivas a la crítica que puedan enriquecer la lectura y comprensión de textos hispánicos y, en particular, a explorar las ficciones de García Lorca desde el prisma de la transgresión gótica.

## Notas

---

<sup>1</sup> La crítica hispánica está, poco a poco, aceptando y utilizando el término “gótico”. Entre los monográficos en español destacan las obras de López Santos y Olmedo, así como *El gótico transmigrado: narrativa de horror y misterio en Puerto Rico en el siglo XXI* de Sandra Casanova-Vizcaíno (planeado para su publicación en 2019).

<sup>2</sup> Lee Six analiza *La sombra* (1871) y *Doña Perfecta* (1876) de Benito Pérez Galdós, *Un destripador de antaño* (1890) de Emilia Pardo Bazán, *Nada menos que todo un hombre* (1916) y la obra de teatro *El otro* de Miguel de Unamuno (1932), *La familia de Pascual Duarte* de Camilo José Cela (1942), *El testamento de Regina* de Adelaida García Morales (2001), *Diabulus in musica* de Espido Freire (2001) y *Ella, Drácula, Erszébet Báthory* (2005) de Javier García Sánchez.

Respecto a la difusión espacial del gótico, cabe destacar su presencia en una gran parte de la tradición literaria latinoamericana, desde Horacio Quiroga hasta Carlos Fuentes. Para un análisis del gótico hispanoamericano véase la obra de Persephone Braham, así como las colecciones editadas por Justin Edwards y Sandra Guardini Vasconcelos, y Sandra Casanova-Vizcaíno e Inés Ordiz.

<sup>3</sup> El salto temporal desde el siglo XVIII hasta mediados del XX atiende a razones de espacio. La percepción del racionalismo y su representación en los textos góticos fue diferente en distintas épocas históricas: resumir sus particularidades requeriría de mucho más espacio del que dispongo en este breve análisis.

<sup>4</sup> Como afirma Víctor García de la Concha, muchos críticos han citado la carta que García Lorca envió a Sebastián Gasch para argumentar que la producción lorquiana se aleja de la corriente surrealista. En esta carta, el poeta advierte: “ahí te mando los dos poemas. Yo quisiera que fueran de tu agrado. Responden a mi nueva manera espiritualista, emoción pura, descarnada, desligada del control lógico, pero ¡jojo!, ¡jojo!, con la tremenda lógica poética. No es surrealismo, ¡jojo!, la conciencia más clara los ilumina” (García Lorca, *Obras completas* 1622). No obstante, y como afirma de la Concha, “el control poético no era de hecho incompatible –y de ahí deriva casi toda la confusión de la crítica– con los postulados y la metodología práctica del surrealismo” (15).

<sup>5</sup> Para un análisis detallado de la presencia del modo gótico en la literatura de las primeras décadas del siglo XX, ver el capítulo correspondiente en el brillante monográfico de Aldana Reyes.

<sup>6</sup> Las instancias de esta evolución del castillo encantado en literatura son innumerables. Lucie Armitt, por ejemplo, afirma que los nuevos espacios góticos van desde el Aedificium de la abadía en *El nombre de la rosa* (1980) de Umberto Eco hasta la casa en los suburbios de la película *What Lies Beneath* (2000).

<sup>7</sup> Conviene consultar la lectura que Robert Mighal elabora de Londres y Nueva Orleans como espacios góticos.

## Obras citadas

Aldana Reyes, Xavier. *Spanish Gothic. National Identity, Collaboration and Cultural Adaptation*. Palgrave, 2017.

Armitt, Lucie. *Twentieth-Century Gothic*. U of Wales P, 2011.

Anderson, Andrew A. “García Lorca’s *Poemas en prosa* and *Poeta en Nueva York*: Dalí, Gash, Surrealism, and the Avant-Garde.” *A Companion to*

- 
- Spanish Surrealism*, editado por Robert Havard, Tamesis, 2004, pp. 163-82.
- Barrenechea, Ana María. “Ensayo de una tipología de la literatura fantástica”, *Revista Iberoamericana*, no. 80, 1972, pp. 391-403.
- Beville, Maria. *Gothic Postmodernism*. Rodopi, 2009.
- Botting, Fred. *Gothic*. London, Routledge, 2014.
- Braham, Persephone. *From Amazons to Zombies: Monsters in Latin America*, Bucknell UP, 2015.
- Breton, André. *Les Manifestes du Surrealisme*. Editions du Sagittaire, 1946.
- Buñuel, Luis. *Mon Dernier Soupir*, R. Laffont, 1982.
- Byron, Glennis (ed.). *Globalgothic*. Manchester UP, 2013.
- Caillois, Roger. *Au Coeur Du Fantastique*, Gallimard, 1965.
- Cano Ballesta, Juan. *Revista Hispánica Moderna*, vol. 39, no. 4, 1976, pp. 210-14.
- Casanova-Vizcaíno e Inés Ordiz. *Latin American Gothic in Literature and Culture*. Routledge, 2018.
- Castle, Terry. *The Female Thermometer. 18th Century and the Invention of the Uncanny*. Oxford UP, 1995.
- Davies, Ann. *Contemporary Spanish Gothic*. Edinburgh UP, 2016.
- Edwards, Justin D y Sandra Guardini Vasconcelos, *Tropical Gothic in Literature and Culture: The Americas*. Routledge, 2016.
- Freud, Sigmund. *Lo siniestro*. Calamus Scriptorius, 1979.
- García de la Concha, Víctor. “Introducción al estudio del surrealismo español”. *Surrealismo*, editado por Víctor García de la Concha, Taurus, pp. 9-27.
- García de la Rasilla, Carmen. “Poe Visits Dalí: Doubles in Autobiography,” *The Edgar Allan Poe Review*, vol. 4, no. 2, 2003, pp. 3-13.
- García Lorca, Federico. *Obras completas*. Aguilar, 1972.
- \_\_\_\_\_. *Conferencias II*. Alianza Editorial, 1984.
- \_\_\_\_\_. *Obras VI, Vol.2*. Akal, 1994.
- González de León, Fernando. “Buñuel, Poe and Gothic Cinema,” *The Edgar Allan Poe Review*, vol. 8, no. 2, 2007, pp. 49-64.
- Harris, Derek. *García Lorca. Poeta en Nueva York*. Grant and Cutler, 1979.
- Hogle, Jerrold E. “The Gothic in Western Culture.” Introduction. *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*, editado por Jerrold E. Hogle, Cambridge UP 2002, pp. 1-20.
- Hurley, Kelly. “Abject and Grotesque.” *The Routledge Companion to the Gothic*, editado por Catherine Spooner y Emma McEvoy, Routledge, 2007, pp. 137-146.
- Jameson, Fredric, “Magical Narratives: Romance as Genre,” *New Literary History* vol. 7, no. 1, 1975, pp. 135-163.
- Johnson, David. *Federico García Lorca*. Absolute, 1998.
- Kayser, Wolfgang. *The Grotesque in Art and Literature*, McGraw-Hill, 1966.
- Khair, Tabish. *The Gothic, Postcolonialism, and Otherness*. Palgrave, 2009.
- Kristeva, Julia. *Powers of Horror. An Essay on Abjection*, traducido por Louis-Ferdinand Célice, Columbia UP, 1982.

- 
- Lee Six, Abigail. *Gothic Terrors: Incarceration, Duplication and Bloodlust in Spanish Narrative*. Buckwell UP, 2010
- Lenti, Paul. *Objects of Desire: Conversations with Luis Buñuel*, Marsilio Publishers, 1992.
- López Santos, Miriam. *La novela gótica en España 1788-1833*. Academia del hispanismo, 2010.
- Mabrey, María Cristina C. "Mapping Homoerotic Feelings and Contested Modernity: Whitman, Lorca, Ginsberg, and Hispanic Modernist Poets." *South Atlantic Review* vol. 75 no. 1, 2010, pp. 83-98.
- Mighal, Robert. "Gothic Cities". *The Routledge Companion to the Gothic*, editado por Catherine Spooner y Emma McEvoy. Routledge, 2007, pp. 54-62.
- Miller, Lucasta. *The Bronte Myth*. Knopf Doubleday Publishing Group, 2007.
- Nandorfy, Martha J. *The Poetics of Apocalypse. Federico García Lorca's Poet in New York*. Bucknell UP, 2003.
- Olmedo, Nadina. *Ecos góticos en la novela del Cono Sur*. Juan de la Cuesta, 2013.
- Poe, Edgar Allan. *The Annotated Tales of Edgar Allan Poe*, compilado por Stephen Peithman, Avenel, 1986.
- Punter, David. *The Literature of Terror*. Longman, 1996.
- . "The Uncanny." *The Routledge Companion to the Gothic*, editado por Catherine Spooner y Emma McEvoy, Routledge, 2007, pp. 128-145.
- Punter, David y Glennis Byron. *The Gothic*. Blackwell, 2010.
- Santos Torroella, Rafael. *Dalí residente*. Editorial CSIC-CSIC Press, 1992. .
- Spooner, Catherine. *Contemporary Gothic*. Reaktion books, 2006.
- Summers, Montague. *The Gothic Quest: A History of the Gothic Novel*. Fortune Press, 1938.
- Todorov, Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique*. Seuil, 1970.
- Walsh, John K. "A Logic in Lorca's *Ode to Walt Whitman*." *¿Entiendes? Queer Readings, Hispanic Writings*, editado por Emilie L. Bergman y Paul Julian Smith. Duke UP, 1995, pp. 257-278.
- Wickman, Matthew. "Terror's Abduction of Experience: A Gothic Story." *The Yale Journal of Criticism* vol. 18 no. 1, 2005, pp. 179-206.