

**De Lorca a  
Blai Bonet.  
(La poesía y la  
metrópolis en el  
siglo XX)**

Antonio  
Jiménez  
Millán  
*Universidad de  
Málaga*





En una conferencia-lectura que Federico García Lorca dio en Barcelona, el 16 de diciembre de 1932, condensa el poeta granadino las impresiones de su experiencia neoyorquina. Y matiza, al principio, algo que me parece fundamental: «He dicho un poeta en Nueva York, y he debido decir Nueva York en un poeta. Un poeta que soy yo. Lisa y llanamente...». Nueva York en un poeta: hay aquí una interiorización del espacio urbano que es característico de la modernidad, desde que Baudelaire dio cabida en sus poemas a ese mundo cambiante y contradictorio que le ofrecía el París del II Imperio. Si a Baudelaire se le considera como el primer gran poeta de la modernidad es porque asume las nuevas condiciones de vida del artista en las grandes concentraciones urbanas. Ya en el Romanticismo se habían dejado sentir los efectos de la revolución industrial y del enorme crecimiento de algunas ciudades: P.B. Shelley, anticipándose a Verhaeren, hablaba en 1820 de Londres como una «ciudad tentacular», y en términos parecidos lo harían Carlyle, Owen o Matthew Arnold: a todos ellos les asaltaba el temor a una civilización industrial que anulaba los valores espirituales del individuo. Lo resume muy bien Félix de Azúa: «la metrópolis, como corazón de la civilización, es decir, de la industrialización, el capitalismo nivelador y la tecno-ciencia mercantil, aterra a quienes menos debían sufrir sus consecuencias». Baudelaire asiste, como decíamos, a la transformación casi definitiva de París a mediados del siglo XIX, cuando Napoleón III le encarga a Haussmann la destrucción de los barrios antiguos, de trazado medieval, del centro de la ciudad, para abrir los grandes bulevares, avenidas amplias por las que pudieran circular libremente el ejército o la policía para reprimir los intentos revolucionarios que tanto asustaban a la burguesía desde 1848. Todo este cambio lleva implícita la edificación de nuevos suburbios, que iban a fascinar a Baudelaire.

La actitud de Baudelaire ante la gran ciudad es tan ambigua como, de hecho, lo son otros aspectos de su ideología. El autor de *Las flores del mal* mezcla el sentimiento de rechazo que le producen la masificación y la confianza en el progreso con una admiración que tiene mucho que ver con su odio a la naturaleza: algo que le distancia radicalmente del pensamiento romántico. La gran ciudad se convierte, para él, en materia de poesía, en verso o en prosa, en los *Tableaux Parisiens* o en *Spleen de Paris*, esa gran ciudad que para Baudelaire resulta mucho más enigmática que la naturaleza. «Buscar aventuras horribles y extrañas a través de las capitales», anota en su diario. Su situación de paseante y «hombre en la multitud», ese *flâneur* descrito admirablemente por Walter Benjamin, permite a Baudelaire escribir un soneto a la mujer con la que se cruza por la calle («A une passante»), la bella desconocida, próxima y extraña al mismo tiempo, pues no volverá a verla nunca más; y le permite, también, expresar su melancolía ante la transformación de la ciudad, en el poema «Le Cygne», de los «Cuadros parisinos»: «Se fue el viejo París (de una ciudad el perfil con más presteza cambia que el corazón humano); ...¡París cambia, mas nada en mi melancolía ha variado! Andamiajes, palacios, nuevas casas, viejos barrios, para mí, todo, todo, se torna alegoría...»

Pero no olvidemos que este observador de la gran ciudad es un personaje hastiado. Sólo le consuelan, a veces, «lo sobrenatural o la ironía», esa misma ironía con la que Baudelaire describe la pérdida de la aureola del poeta, caída en el fango del bulevar, dentro de *Spleen de Paris*. No existe en el autor de *Las flores del mal* la fe en el progreso que mantendrán después Walt Whitman y Emile Verhaeren, preocupados por buscar el «alma de las ciudades» («L'âme des villes», en el mesiánico libro *Les Villes Tentaculaires*,

1895) y el alma de la multitud. La ciudad, la multitud, son ya el lugar por excelencia del artista moderno, del «flaneur» baudeleriano o del personaje de E. A. Poe, «capaz de leer la historia de muchos años en el breve intervalo de una mirada». El entusiasmo de Whitman («En la barca de Brooklyn») se traslada a los futurismos europeos, ya sea en el *Primer Manifiesto* de Marinetti (1909) («Cantaremos a las grandes multitudes agitadas por el placer, el trabajo o la rebeldía; a las resacas multicolores y polifónicas de las revoluciones en las capitales modernas»), en los poemas revolucionarios de Mayakovsky o en la exaltación panteísta de las *Poesías de Alvaro de Campos*, de Fernando Pessoa, como en esta «Oda triunfal»: «Oh cosas todas modernas, Oh, mis contemporáneas, forma actual y próxima del sistema inmediato del Universo, Nueva Revelación metálica y dinámica de Dios...»

Casi todos los entusiasmos son pasajeros. Otro heterónimo de Pessoa, Bernardo Soares, nos da en el *Libro del desasosiego* una visión mucho más neutra y más cercana de la situación del personaje en la ciudad, de su destino de transeunte inmóvil: cuando habla de Lisboa, de la «majestad irregular de la ciudad tranquila», nos dice que la conciencia de la ciudad es, ante todo, conciencia de sí mismo. Algo semejante leemos en el primer poema de *Fervor de Buenos Aires* (1923). Borges escribe: «Las calles de Buenos Aires/ ya son entraña de mi alma», a medio camino entre la interiorización y la nostalgia. En los años de la Primera Guerra Mundial se quiebran definitivamente la fe en el progreso y la imagen positiva de la ciudad. A principios de siglo, Georg Simmel esbozaba los rasgos de la metrópolis: la vida flotante y sin raíces, el anonimato, la indiferencia ante sucesos y espectáculos; hablaba también de la intensificación de la vida emocional en las grandes ciudades y del miedo del individuo a ser anulado por la tecnología. Ese miedo es ya visible en los textos expresionistas, desde Trakl o Else Lasker-Schüler al primer Brecht, el *de La jungla de las ciudades*, y se acentúa en los años veinte, no sólo en la literatura sino también en el cine. Recordemos el aspecto inquietante de la *Metrópolis* de Fritz Lang, o las palabras de Francis Scott Fitzgerald: «He aquí una nueva generación que ha llegado a la madurez con todos los dioses muertos, todas las guerras combatidas y todas las creencias del hombre tambaleantes». Cuando T. S. Eliot recurre a la leyenda del Grial para situarnos en su *Tierra baldía*, está obsesionado por el tema de la esterilidad. No anda muy lejos de Spengler: trata de poner orden en un mundo degradado, un mundo vacío a raíz de la decadencia de los valores culturales que se asentaban en la tradición y en las creencias religiosas. Y Eliot identifica entonces la vida en las grandes ciudades, las muchedumbres que van de un lado para otro en una repetición cíclica, con el infierno dantesco: «Ciudad irreal, bajo la niebla parda de un amanecer de invierno, una multitud fluía por el puente de Londres, tantos, no creí que la muerte hubiese deshecho a tantos...»

«El entierro de los muertos» se llama este poema en el que aparecen hombres vacíos, figuras que deambulan sin hallar sentido a su existencia. Casi igual que los «paisajes de la multitud» evocados por Lorca en *Poeta en Nueva York*. Volvemos a la conferencia de 1932 para fijarnos en la caracterización que el poeta hace de la metrópolis del siglo XX: «Los dos elementos que el viajero capta en la gran ciudad son: arquitectura extrahumana y ritmo furioso. Geometría y angustia.» El tema de la ciudad apenas había entrado en la poesía española de la mano de un poco afortunado vanguardismo, heredero de las novedades cubistas y futuristas, y más propenso a inventar términos con resonancias modernas o hipérbolas sobre la tecnología que a tomarse en serio el significado de una

civilización netamente urbana (Juan Cano Ballesta hace una excelente aproximación al tema en su libro *Literatura y tecnología*). Como mucho, la ciudad es un motivo poético —«Motivos de la ciudad» se titula un poema de Pedro Garfias, incluido en el libro *El ala del sur*, 1926— a partir del cual se van creando imágenes, en la línea ultraísta o creacionista. Difícilmente hallaremos entre los poetas españoles la fascinación de Apollinaire ante la gran ciudad, expresada en el recorrido circular de ese gran poema que es «Zone»; ni siquiera el clima entre mágico y obsesivo que envuelve los paseos de Nadja, esa extraña vidente con quien se confesaba André Breton. La ciudad surrealista se convertía en lugar de encuentros, en territorio del deseo, que solía imponerse a la realidad. Cuando Lorca, o Alberti, se enfrentan a la gran ciudad manifiestan un sentimiento de rechazo que no es ajeno a la dialéctica Naturaleza/ Ciudad o, si se quiere, a la imagen de un mundo natural puro en el que, como escribió Alberti, «aún no habían cumplido años la rosa ni el arcángel». Lo urbano se expresa, entonces, a través de metáforas y símbolos negativos, cargados de violencia: la columna de cieno, el sótano, los escombros, las aguas estancadas o el río de sangre. Incluso Luis Cernuda, en *Los placeres prohibidos*, escribe: «No quiero la ciudad hecha de sueños grises...»

Antes de Lorca, otros dos poetas andaluces visitan Nueva York. Juan Ramón Jiménez llega en febrero de 1916 y escribe allí buena parte de su *Diario de un poeta recién casado*, que supone un cambio importante en su obra. Como indica Javier Blasco, «con este libro la poesía de Juan Ramón deja de ser modernista, para hacerse plenamente moderna». Su actitud es la del «turista trascendental», el europeo culto que mira la gran ciudad con una mezcla de fascinación, desconfianza e ironía y siempre quiere ir más allá, a una espiritualidad ausente (esa espiritualidad que también añoraban José Martí y Rubén Darfo en Nueva York). Once años después, el visitante es el poeta malagueño José Moreno Villa, que publica en ese mismo año de 1927 sus *Pruebas de Nueva York*. Interesa la justificación del título: «Mi propósito está más cerca del término fotográfico *prueba*. Quiero enseñar unas pruebas de Nueva York. Y sin caricatura ni deformación». Las impresiones de Moreno Villa, más en la línea de *escritores viajeros* como Paul Morand, se basan en una observación minuciosa que quiere abarcar lo privado y lo público, la casa y el restaurante, el ritmo del jazz y el tiempo acelerado de los ejecutivos. A él también le impresionaron, como después a Lorca, la violencia y el ritmo frenético de la ciudad («En Nueva York todo es número, incluso los hombres»), pero su balance quiere abarcar los síntomas de una nueva civilización, comprenderlos al margen de las convicciones de un intelectual europeo, y, sobre todo, sin reminiscencias sentimentales (en una clara alusión a los escritores del 98): «Estoy en alma con Nueva York, con Picasso y Lindberg», escribe. Y con Florence, añadiríamos nosotros, «Jacinta la pelirroja» en sus poemas.

La situación y la actitud de Lorca eran bien distintas. Su profunda crisis de 1929 le lleva a decir que ha elegido Nueva York porque le parece «un lugar horrible» (así se lo escribe a Morla Lynch). Al regresar, afirma que «el viaje a Nueva York enriquece y cambia la obra del poeta, ya que es la primera vez que éste se enfrenta con un nuevo mundo». Ese nuevo mundo había suscitado en Lorca una impresión de apocalipsis; *Poeta en Nueva York* puede ser considerado como un libro de denuncia de las condiciones de existencia creadas por la civilización industrial, por la lógica implacable del dinero:

«De la esfinge a la caja de caudales hay un hilo tenso  
que atraviesa el corazón de todos los niños pobres.»

(«Danza de la muerte»)

Massimo Cacciari definió la metrópolis como el sistema básico de integración social del desarrollo capitalista. Ya no se trata de la gran ciudad industrial del XIX: la ampliación de los horizontes de la metrópolis, que la convierte en algo inabarcable, es la ampliación del mercado capitalista. Esta realidad subyace en los textos de Lorca, en los que encontramos constantes referencias al hombre esclavizado, a las figuras humildes sometidas a la inhumanidad de las máquinas y a las tremendas desigualdades sociales, pero Lorca se identifica especialmente con los grupos marginados: si antes eran los gitanos, ahora son los negros de Harlem los únicos seres auténticamente puros en un mundo corrompido, un mundo *vacío* de espíritu. «El oro llega en ríos de todas partes de la tierra y con él llega la muerte. En ninguna parte como allí se advierte la ausencia total del espíritu», dice Lorca al volver a España. La obsesión del vacío domina toda la escritura de Lorca en Nueva York:

«No preguntarme nada. He visto que las cosas  
cuando buscan su curso encuentran su vacío.

Hay un dolor de huecos por el aire sin gente  
y en mis ojos criaturas vestidas ¡sin desnudo!»

«1910 (Intermedio)»

Y la fijación, tan lorquiana, por la esterilidad (otra vez «la tierra baldía»), simbolizada ahora a través de las monedas y su «cruel silencio». Así, en el poema «La aurora», que cierra el apartado «Calles y sueños»:

«La aurora de Nueva York tiene  
cuatro columnas de cieno  
y un huracán de negras palomas  
que chapotean las aguas podridas.

La aurora de Nueva York gime  
por las inmensas escaleras  
buscando entre las aristas  
nardos de angustia dibujada.

La aurora llega y nadie la recibe en su boca  
porque allí no hay mañana ni esperanza posible.

A veces las monedas en enjambres furiosos  
taladran y devoran abandonados niños...»

Como ha señalado Dionisio Cañas, Lorca sitúa el infierno de la metrópolis en el corazón de la economía mundial, en las oficinas de Wall Street. Era el momento más grave de la crisis económica, el inicio de la «gran depresión». Resulta significativa la coincidencia de estas imágenes con las que anotó Le Corbusier sólo un año antes (1928): «Una ciudad puede abrumarnos con sus líneas quebradas; el cielo es desgarrado por sus perfiles

hirsutos. ¿Dónde encontraremos reposo? (...) Nuestros cuerpos piden sol. Hay ciertas formas que dan sombra.» Tal vez Lorca se sentía un marginado -como ya apuntó Juan Larrea- y por eso se dirigió a aquellos sectores depositarios de una pureza y de una libertad que les situaban «al margen» de la estructura social. Llegaba, así, a lo que Paul Iñe llamó «prehistoria biocultural» o, en términos más simples, al mito del buen salvaje, perfectamente representado por aquel rey de Harlem, prisionero con un traje de conserje y víctima de todas las humillaciones. O a la sublimación del amor homosexual, en la «Oda a Walt Whitman».

Decía el hispanista Vittorio Bodini que la búsqueda de la libertad técnica, de un nuevo lenguaje poético, se transformó en una exigencia de libertad total del hombre con respecto a la tiranía y a la injusticia social. Las dos dimensiones están muy presentes en *Poeta en Nueva York*, sobre todo en poemas como «Danza de la muerte», «Oda al Rey de Harlem» o «Grito hacia Roma».

Esta visión crítica es la que domina totalmente en el poema que Rafael Alberti escribe en 1935, «Nueva York (Wall-Street en la niebla. Desde el Bremen)»:

«Nueva York. Wall Street. Banca de sangre,  
áureo pulmón comido de gangrena,  
araña de tentáculos que hilan fríamente  
la muerte de otros pueblos.»

El poema inicia el libro *13 bandas y 48 estrellas*, un libro de denuncia contra la extensión del imperialismo en América Latina. Quedan ya muy lejos aquellos versos de *Cal y canto* («Nueva York está en Cádiz o en el Puerto») que podían universalizar el mundo de la ciudad moderna, o estos otros, tan vanguardistas: «Nueva York/ Un triángulo escaleno/ asesina a un cobrador.»

Muy distinta es la perspectiva de Juan Ramón Jiménez en el «Fragmento Segundo» de *Espacio* (1942). Aquí, el deseo de borrar límites en función de un «eterno presente» actualiza no sólo el ya referido viaje a Nueva York en 1916, el *del Diario de un poeta recién casado*, sino la infancia andaluza del poeta. Sólo el niño puede decir que «esta Nueva York es igual que Moguer», y el viaje retrospectivo incluye las ciudades vividas por Juan Ramón (Sevilla, Madrid):

«Y para recordar porqué he vivido, vengo a ti, río Hudson de mi mar. Dulce como esta luz era el amor... Y por debajo de Washington Bridge (el puente más con más de esta Nueva York) pasa el campo amarillo de mi infancia. Infancia, niño vuelvo a ser y soy, perdido, tan mayor, en lo más grande. Leyenda inesperada: «dulce como la luz es el amor», y esta Nueva York es igual que Moguer, es igual que Sevilla y que Madrid. Puede el viento, en la esquina de Broadway, como en la Esquina de las Pulmonías de mi calle Rascón, conmigo; y tengo abierta la puerta donde vivo, con sol dentro.»

Ya en los años cincuenta, los poetas del ámbito hispánico *normalizan* la mirada sobre el escenario urbano en el que encuadran sus experiencias. A ello se refiere Octavio

Paz en *Sombras de obras*: «Hablo de la ciudad contemporánea, en perpetua construcción y destrucción, novedad de hoy y ruina de pasado mañana; (...) la ciudad de la que no podemos salir nunca sin caer en otra idéntica [esto ya lo escribió Kavafis] aunque sea distinta; la ciudad, realidad inmensa y diaria que se resume en dos palabras: *los otros* (...) El poeta contemporáneo es la soledad promiscua del que camina perdido en la multitud...Pero la ciudad no es mental; es nuestra realidad: nuestra selva, nuestra estepa y nuestra colina.»

La retórica tremendista de los primeros años de posguerra («Insomnio», de *Hijos de la ira* (1944), sería un buen ejemplo), la presencia obsesiva de las ruinas y los muertos van cediendo sitio a una interiorización progresiva de la experiencia urbana, según la cual la ciudad parece convertirse en una «segunda piel», tal como la definía el poeta inglés Philip Larkin. Paralelamente, la imagen de la metrópolis adquiere un carácter menos dramático, sin que ello implique una total identificación. Véase, por ejemplo, esta «Canción del ensimismado en el puente de Brookyn», de José Hierro, donde la alucinación crea un aire de misterio y la identidad del personaje se borra frente al curso negro de las aguas:

«¿Mendigo de qué mundo?  
¿Errante por qué tiempo marchito?  
La mujer se va desvaneciendo.  
En el puente de Brooklyn.»

Más recientemente, Luis García Montero, en su libro *Habitaciones separadas*, nos habla de una historia de amor y despedida: «...prefiero tu recuerdo por mi casa,/ apoyado en el piano del Bar Andalucía,/ bajo el cielo violeta/ de los amaneceres en Manhattan,/ igual que dos desnudos en penumbra/ con Nueva York al fondo...»

Capítulo aparte merece el libro *Ciudad del hombre: New York*, del barcelonés José María Fonollosa (1922). Iniciado a finales de los cincuenta, cuando su autor ya residía en Cuba, se publica en 1990, y es un libro fascinante, duro, insólito. Casi todos los poemas llevan el nombre de una calle neoyorquina, pero quizá esto último no pasa de ser una anécdota. Mucho más relevante es la indagación de la violencia urbana a través de un lenguaje exento de adornos, directo, casi lacónico. En el prólogo a este libro, Gimferrer nos informa de las dos lecturas habituales de Fonollosa durante muchos años: las obras completas de Sade y el diario *La Vanguardia*. Y apunta los tres temas fundamentales de *Ciudad del hombre: New York*: la vida en la gran ciudad, la sexualidad y el crimen. Es un buen resumen. Valga, como muestra, el poema «Broadway»:

«Basta un paso en la calle o en el Subway  
o en una alta azotea. Un simple paso.  
O bien una presión en una lama  
afilada de acero. O en un gatillo.  
Es una solución sencilla y rápida.  
A veces el ganar parece pérdida.  
También la oscuridad huye del sol  
pues más le dañaría hacerle frente.  
Un paso. Una presión. Todo resuelto.»

La última etapa de este recorrido corresponde al poeta mallorquín Blai Bonet (Santanyí, 1926), y a su libro *Nova York* (1991). Se ha dicho que Blai Bonet va incorporando el tema social, civil, a la base religiosa y erótica de su creación. «La sinceridad profunda que reclama Blai Bonet -escribe Xavier Lloveras- debe más a Joan Maragall y la palabra viva que al *noucentisme* de Alcover o Costa i Llobera». Su trayectoria literaria fue analizada en conjunto por Antoni Comas: «En Blai Bonet no hay sólo una sugestiva posición espiritual. Lo que en él creemos de mayor trascendencia es su novedad expresiva, su léxico violento, sus imágenes arriesgadas, rotas, insinuantes, a veces inoportunas -como si se dispararan. La poesía de este autor es una disonancia continua.» Creo que estas apreciaciones son válidas para el libro que nos ocupa, un poemario muy denso, de tono discursivo, en el que inserta personajes y diálogos, citas y reflexiones teóricas, ciudades míticas, amistades y escepticismos. Su idea de la composición del poema, a través de una técnica acumulativa, tiene mucho que ver con las vanguardias históricas, pero también con la «Beat Generation» (Ginsberg, Corso, Ferlinghetti); esta última afinidad es bien visible cuando Blai Bonet aborda el tema de la metrópolis: «Què pot passar? Què vol passar? ¿Es que pot passar-ne alguna aquí, de matinada, sense res més que les llunes que s'en van i el crack que esclafeix i fa sortir els escenaris del sol?»

En un magnífico ensayo sobre la experiencia de la modernidad, Marshall Berman señala que muchas de las estructuras más llamativas de Nueva York fueron planificadas como expresiones simbólicas del mundo moderno, pero que, al mismo tiempo, algunos barrios -empezando por el Bronx, que él mismo habitó- se convirtieron en «la contraseña internacional de las pesadillas urbanas de nuestra época». También se refiere al hecho de que los escritores y artistas de finales de los cincuenta y toda la década de los sesenta («Pop Art», etc.), desde Oldenburg a Ginsberg, situaron en las calles «el centro de sus paisajes imaginativos». Blai Bonet lo hace, a su manera, en este libro, aproximándose constantemente al lenguaje conversacional, incluso de argot. Vemos cómo los habitantes de la gran ciudad se mueven según el «espíritu de las calles»: «...encesos per l'esperit del carrer que passa, tenyeix, destenyeix, com una clavaguera amb un passat gloriós que visqué el seu últim quart d'hora de pau.»

*Nova York* es, ante todo, un libro vitalista, desde el primer poema: «Continuar vivint amb l'existència/ o arriscar-se a viure:/ vet aquí la qüestió...» Y también en este primer poema una cita de Henry Miller supone un elogio de la indolencia, de la vida casi vegetativa, sin necesidades «artificiales». La vieja opción entre naturaleza y cultura se resuelve a favor de la primera, entendida siempre como un refugio para el hombre. Sin embargo, no existe un rechazo absoluto de la ciudad; ni siquiera una visión de la metrópolis en términos de angustia, como ocurría en los poemas lorquianos. Dos temas importantes en la obra de Blai Bonet, el color y el paisaje, están muy presentes en *Nova York*. El extenso poema que da título al libro se nos revela como una especie de *collage* en el que no se explica la ciudad, sino que se habla de ella a través de sus colores: el color es la figuración de la metrópolis, la belleza fragmentaria que poseen las pintadas y los *graffiti* del metro: «Es Nova York: la llibertat viu en la roba i amb els colors d'Àfrica a Long Island com al Village...» Pero esa libertad es ilusoria; no va más allá de un montaje publicitario o de las imágenes fugaces de un cómic («si no és un còmic, / a Nova York no sembla la vida/...la vida és la publicitat del univers»). A partir de aquí, la dimensión crítica del libro se centra en los aspectos más superficiales de la posmodernidad: el consumo, el

diseño, las etiquetas, los *hippies* de los sesenta transformados en ejecutivos de los ochenta. Parece indiscutible que Nueva York es la capital del siglo XX, como París lo fue del XIX, y que de ella ha dependido la novedad («...guaitavem/ sempre seguit l'arribada de la novetat/ d'un signe del temps a Wall Street, la blavor...», p. 89), incluida la novedad artística. Blai Bonet habla de pintura (Massaccio, Caravaggio, Morandi) en su libro; también de cine, de fotografía. Y además inserta discusiones teóricas, como la que mantienen dos críticos posmodernos, Achille Bonito Oliva y Giuseppe Zingaina, en Cala Figuera: el arte como «cristal de aumento» que proyecta las carencias de nuestra época, su capacidad para aliviar la vida mediocre de Wall Street, la mentalidad cerrada «de una burguesía yuppie-monástica» son temas que van surgiendo en la conversación. Al final, parece que se impone cierta nostalgia de la época artesanal, del *humanismo* que Georg Simmel atribuía a las ciudades, en contraste con la metrópolis, pero puede ser un espejismo. Lo importante es que el texto vuelve continuamente sobre los diferentes conceptos de representación, sobre el artificio y el simulacro. Nueva York ya no es sólo geometría y angustia: es también imagen publicitaria. La mirada irónica del posmodernismo ha generado un nuevo lenguaje que nos presenta la realidad, y en este caso la realidad de la metrópolis, como una suma de ficciones.

## TEXTOS CITADOS

FEDERICO GARCIA LORCA

*Poeta en Nueva York*, Barcelona, Lumen, 1976.

CHARLES BAUDELAIRE

*Las flores del mal*, Madrid, Alianza, 1982.

EMILE VERHAEREN

*Les Campagnes hallucinées. Les Villes tentaculaires*, París, Gallimard, 1982.

WALT WHITMAN

*Hojas de hierba*, Buenos Aires, Emecé ed., 1975.

T. S. ELIOT

*Poesías reunidas*, Madrid, Alianza Ed., 1978.

FERNANDO PESSOA

*Poemas escogidos*, Barcelona, Plaza y Janés, 1972.

JUAN RAMON JIMÉNEZ

*Diario de poeta y mar*, Buenos Aires, Losada, 1972.

*Espacio*, Madrid, Editora Nacional, 1982.

JOSÉ MORENO VILLA

*Pruebas de Nueva York*, Valencia, Pre-Textos, 1989.

JOSÉ HIERRO

*Cuanto sé de mí*, Barcelona, Seix Barral, 1974.

JOSÉ MARIA FONOLLOSA

*Ciudad del hombre: New York*, Barcelona, Sirmio, 1990.

LUIS GARCIA MONTERO

*Habitaciones separadas*, Madrid, Visor, 1994.

BLAI BONET

*Nova York*, Barcelona, Columna, 1991.

## REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

WALTER BENJAMIN

*Iluminaciones II*, Madrid, Taurus, 1973.

FÉLIX DE AZUA

*Baudelaire y el artista de la vida moderna*, Pamplona, Pamiela, 1991.

DIONISIO CAÑAS

*El poeta y la ciudad. Nueva York y los escritores hispanos*, Madrid, Cátedra, 1994.

MASSIMO CACCIARI

«Dialéctica de lo negativo en las épocas de la metrópoli», en *De la vanguardia a la metrópoli*, Barcelona, Gustavo Gili, 1972.

MARSHALL BERMAN

*Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, Madrid, Siglo XXI, 1988.

VITTORIO BODINI

*Los poetas surrealistas españoles*, Barcelona, Tusquets, 1971.

PAUL ILIE

*Los surrealistas españoles*, Madrid, Taurus, 1972.

JUAN CANO BALLESTA

*Literatura y tecnología*, Madrid, Orígenes, 1980.

OCTAVIO PAZ

*Sombra de obras*, Barcelona, Seix Barral, 198 .

A.A.V. V.

*La ville n'est pas un lieu*, París, Union Générale d' Editions, 1977.