

De la Residencia de Estudiantes a Nueva York: a modo de prólogo

JOSÉ M. DEL PINO
Dartmouth College

La experiencia de la metrópolis se halla en el centro de la noción misma de Modernidad. Los intelectuales y artistas españoles del primer tercio del siglo xx reconocían que era en las grandes urbes (en un principio París y posteriormente Nueva York) donde se estaban fraguando las tendencias estéticas más renovadoras y donde la vida adquiriría nuevas y atractivas dimensiones de aprendizaje y disfrute. En el caso parisiño, es sabido que su vida artística iluminaba todo el continente desde mediados del siglo xix. En el ambiente provinciano y conservador de ciudades y pueblos españoles, los individuos más atrevidos —muchos de ellos provenientes de la burguesía rural— ansían salir de su medio original para conocer de primera mano las novedades artísticas y de costumbres dominantes en las más avanzadas urbes europeas. Los movimientos vanguardistas se diseminan por todo el continente desde los años previos a la Primera Guerra Mundial (1914-1918) alcanzando

todo su poder transformador en la década de los veinte. Vanguardia —en un amplio espectro que va desde la renovación formal a la ruptura revolucionaria— y experiencia urbana son las dos caras del concepto y práctica de “lo moderno”.

Como los críticos han afirmado con rotunda unanimidad, modernización social y modernidad artística aparecen interconectadas durante un momento capital para la vida española del siglo xx. Fundamental en este cambio histórico son los proyectos pedagógicos —entendidos en un amplio sentido— a los que las fuerzas progresistas de la sociedad confían el avance de la vida pública, tanto en su dimensión económica y política como artística y cultural. En el caso de España, una institución vinculada a la vida universitaria nacional destaca entre todas: la Residencia de Estudiantes de Madrid. Dicha institución (híbrido de colegio mayor español y *college* británico) fue creada en 1910 por la Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas. La JAE fue fundada en 1907 como continuación del legado de la Institución Libre de Enseñanza, instaurada en 1876 por Francisco Giner de los Ríos y otros profesores y científicos liberales. Un antiguo alumno y colaborador de Giner, Alberto Jiménez Fraud (1883-1964) ejerció con gran dinamismo el cargo de director desde 1910 a 1936. De su emplazamiento provisional en la calle Fortuny de Madrid la Residencia trasladó en 1915 su sede permanente a la calle Pinar, en la zona llamada en la época los “altos del hipódromo”, rebautizada posteriormente por Juan Ramón Jiménez como la “colina de los chopos”.

La relevancia de la Residencia como baluarte en la experiencia de la modernidad española resulta esencial, pues en su ambiente laico y cosmopolita de curiosidad intelectual y promoción de ciencias, letras y artes se forman las élites intelectuales del periodo. Entre los colaboradores del centro sobresalen figuras como José Ortega y Gasset, Américo Castro, Blas Cabrera y Juan Ramón Jiménez. Será el poeta de Moguer, quien vivió en la propia Residencia durante más de tres años¹, el que ejerza labores de mentor de residentes casi desde su

1 A ello se refiere Javier Blasco: “Tras pasar el verano en Moguer, en septiembre de 1913 se muda a la Residencia de Estudiantes —entonces instalada en la calle

fundación hasta el momento de su matrimonio. Desde esa posición participaba en la organización de actividades culturales y en otras labores organizativas, que incluyeron por ejemplo la de diseñar los jardines del centro. Jiménez Fraud, Ortega, Castro, Unamuno y muchos de los colaboradores de la Residencia incorporan al ambiente todavía castizo de Madrid el cosmopolitismo adquirido durante sus estancias y viajes europeos por Francia, Inglaterra y Alemania. El viaje a América, y en concreto a Estados Unidos, es aún algo menos frecuente entre intelectuales y artistas.

El 30 de enero de 1916, Juan Ramón Jiménez (1881-1958) emprende un viaje trasatlántico para casarse en Nueva York con su prometida, Zenobia Camprubí, una joven culta y refinada proveniente de una acomodada familia catalano-puertorriqueña. Fruto de esa travesía marítima y de una estancia de cinco meses en Estados Unidos, (más los prolegómenos al mismo y las reflexiones una vez de vuelta a España) fue el libro de poemas y prosa poética *Diario de un poeta recién casado*, publicado por la Editorial Calleja de Madrid en 1917². Este libro tuvo un impacto notable no solo en la evolución de la obra del autor y avance de la estética moderna, sino también en la percepción de Estados Unidos y su ciudad más emblemática, Nueva York, entre los círculos intelectuales y artísticos de la época. Viaje y libro causaron sensación entre sus amigos y discípulos de la Residencia de Estudiantes. A su regreso, Juan Ramón dejará finalmente su cuarto de soltero para mudarse con su esposa a un moderno piso del Barrio de Salamanca, desde donde ejercerá labores de guía literario para muchos jóvenes poetas. Esta partida coincide con la llegada de otro tutor a la Residencia, José Moreno Villa (1887-1955), también malagueño

Fortuny— donde se le asigna una amplia y soleada habitación en la que puede tener consigo todos sus libros. Sus años en la Residencia (hasta enero de 1916) fueron años de plenitud en los que el poeta encontró un clima propicio de trabajo y ese estímulo intelectual que echaba de menos en Moguer” (Blasco Pascual 2009: 184-185).

2 Para una sucinta valoración del libro, véase el capítulo 9: “El *Diario de un poeta recién casado*, semillero de modernidad (1916-1917)” (Blasco Pascual 2009: 217-233).

como Jiménez Fraud, y educado en Alemania. Así cuenta Moreno Villa su llegada al centro:

Fue entonces cuando uno de los hombres más buenos e inteligentes que yo he tropezado, me dijo: “Vente a la Residencia de Estudiantes. Yo necesito en ella unos cuantos hombres jóvenes que, por su rectitud moral, su afición al trabajo y su entusiasmo por las cosas nobles, influyan sin reglamento ni cargos determinados en el ambiente de la casa. Tú no vas a ser pedagogo, pero vas a ayudarme más de lo que te figuras.”

Este amigo, este casi hermano, Jiménez Fraud, me conocía desde los dieciocho años [...] Ingresé en la Residencia dudando [...] Pero aquella institución ejemplar y única en España me fué seduciendo insensiblemente, y me retuvo durante veinte años, desde 1917 a 1937 [...] Hasta que la guerra civil acabó con ella (Moreno Villa 1944: 101).

Ese mismo año de 1917 aparece en la Residencia Luis Buñuel para estudiar primero Ingeniería Industrial y después Filosofía y Letras; Federico García Lorca llega en 1919 desde su Granada natal para realizar estudios de Derecho y también de Filosofía y Letras. Jiménez Fraud evocaba melancólicamente desde Oxford en agosto de 1957 la habitación de Lorca y el piano de la Residencia:

Aquella celda residencial donde vivió Federico, con su gran ventana de persianas verdes que se abrían sobre el Patio de las Adelfas —tres rojas y una blanca, plantadas por Juan Ramón, y cercadas de boj traído del Escorial—, debe guardar aún los ecos de sus romances y de los musicales juegos de sus canciones. Y aquel piano de cola, colocado en un rincón de la gran sala de la Residencia, es imposible que haya olvidado las manos inspiradas del poeta granadino (Jiménez Fraud 1989: 50-51).

En 1922, desde Figueras, arriba Salvador Dalí, que se matriculará como alumno oficial en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando tras un difícil examen de ingreso.

Los años de la Residencia serán fundamentales para la formación y desarrollo de estos artistas y de muchos otros residentes, como queda patente en los libros de Juan José Lahuerta e Isabel Pérez-Villanueva. Durante la década de los veinte se cimienta la vocación artística de

los tres en las áreas de poesía, teatro y música (Lorca), literatura y cine (Buñuel) y arte y pintura (Dalí). Curiosamente, ninguno se dedicará con verdadero interés a sus respectivas carreras universitarias, que completan a regañadientes o simplemente abandonan antes de su conclusión. De los tres será Luis Buñuel el que primero salga de España; en 1925 se va a vivir a París en donde descubre su vocación por el cine y el surrealismo. Desde allí anima a Lorca a visitarlo, cosa que el granadino no hace, y a experimentar directamente el ambiente vanguardista de la capital francesa. Dalí sí se dejará seducir por la experiencia de Buñuel y, tras su expulsión de la Academia de San Fernando y salida de la Residencia, viajará a París en 1926³. Allí aprende en los museos de los grandes maestros y visita a Pablo Picasso, su ídolo en esos momentos. Pero aunque abiertos a las novedades surrealistas que vienen de París y que Buñuel disemina en sus regulares visitas a la Residencia, Dalí y Lorca —íntimos amigos y cómplices artísticos— parecen estar más interesados en esos años de 1925 a 1928 por asentar su reputación artística en Madrid y en su Cataluña y Andalucía natales. Buñuel, por su cosmopolitismo, se convierte en una voz influyente dentro de los círculos artísticos más avanzados de la península, como se demuestra en sus colaboraciones sobre cine para *La Gaceta Literaria* fundada por Ernesto Giménez Caballero en 1927 y en la dirección del cine-club de la Residencia. El interés de Dalí por el surrealismo aumenta al tiempo que su amistad con Lorca se va enfriando, sobre todo a partir de la publicación del *Romancero gitano* (1928), libro que encumbra a Lorca y que sin embargo recibe duras críticas tanto de Buñuel como de Dalí⁴. La integración plena en el movimiento

-
- 3 Dalí narra en la Segunda y Tercera parte de *Vida secreta de Salvador Dalí*, con su original mezcla de dato biográfico y rememoración ficcional, su etapa formativa en los años de la Residencia. Véanse las secciones “8. Aprendiz de la gloria. Mi padre consiente con mi carrera artística. Examen de ingreso. Suspensión de la escuela de Bellas Artes de Madrid. Dandismo y prisión” (165-212) y “9. Regreso a Madrid. Expulsión definitiva de la escuela de Bellas Artes [...]” (213-219)”.
- 4 En la carta fechada en Cadaqués, a principios de septiembre de 1928 Dalí le escribe lo siguiente a Lorca: “Tu poesía actual cae de lleno dentro de *la tradicional* [...] Tu poesía está ligada de pies y manos a la poesía vieja. Tú quizá crearás

dirigido por André Breton tiene lugar a raíz del famoso estreno el 6 de junio de 1929 en la sala Studio des Ursulines de *Un chien andalou*, que dirigido por Buñuel y basado en un guion de ambos es recibido como el “primer film” surrealista, lo que les abre definitivamente las puertas del cenáculo surrealista.

Durante los meses primaverales de 1929, en los que Dalí y Buñuel concluyen el guion y filman las últimas escenas de *Un chien andalou* en París y Le Havre, Lorca prepara junto con su amigo y protector Fernando de los Ríos un viaje —con tintes de escapada— a Nueva York, a donde llega el 26 de junio de ese año. El viaje de Lorca a la ciudad de Nueva York —en realidad, a Manhattan—, con unas breves estancias en los estados de Nueva York y Vermont, marca su evolución artística. En marzo de 1930, y tras una temporada marcada por una notable transformación personal y gran productividad literaria, se marcha de Nueva York en dirección a Cuba en donde pasa dos meses antes de regresar a España en junio de 1930. Lorca nunca volverá a Estados Unidos; cruzará el Atlántico una vez más para visitar Buenos Aires y Montevideo en 1933, regresando en 1934.

Ese año de 1929, ni Buñuel ni sobre todo Dalí pueden sospechar la importancia que Estados Unidos tendrá en su vida y en su carrera profesional. Como señala Antonio Monegal en su artículo para este volumen y en referencia “a ciertos desplazamientos paralelos entendidos como síntomas de la cultura”, a la más corta estancia de Lorca en Estados Unidos (nueve meses), siguió el viaje de Buñuel a Hollywood en octubre de 1930 con una estancia de cuatro meses en la que tomó contacto con la industria del cine americano. Regresó Buñuel en 1938, primero a Hollywood, y luego se trasladó a Nueva York en 1939 y de nuevo marchó a Hollywood en 1944, hasta que México se convirtió de hecho en su hogar americano a partir de 1946. Dalí, junto a Gala, llegó por primera vez en noviembre de 1934 y estuvo allí hasta enero

atrevidas ciertas imágenes, o encontrarás unas dosis crecidas de irracionalidad en tus cosas, pero yo puedo decirte que tu poesía se mueve dentro de la *ilustración* de los lugares comunes más estereotipados y más conformistas” (*Querido Salvador*; *Querido Lorquito* 2013: 146-147).

del 35, cosechando en esos dos meses un gran éxito como encarnación del surrealismo europeo⁵; desde 1935 en adelante Estados Unidos se convirtió en su refugio en tiempos de conflicto, así como en su principal plataforma de reconocimiento internacional y éxito comercial. Vivió en Estados Unidos entre 1940 y 1948, manteniendo siempre una estrecha conexión con este país durante el resto de su vida.

El viaje a Estados Unidos, en particular a Nueva York, dejó en la vida y obra de todos una profunda huella. El contacto con el gran símbolo urbano del siglo veinte —la Metrópolis— alcanza el estatus de *Erfahrung*, usando el concepto que el gran teórico de la modernidad Walter Benjamin acuña para referirse a un tipo de experiencia privilegiada llena de contenido espiritual y no a la mera acumulación de vivencias particulares carentes de dimensión artística. Precisamente el escritor y viajero francés Paul Morand destaca este carácter privilegiado de la ciudad en su influyente guía de viaje literaria *New York* al señalar que no es una urbe típicamente americana (Morand 1930: 307), pues en esos años de prohibición y crisis se alza como el único refugio para la intolerancia inquisitorial protestante que impera en el país⁶. Esta metrópolis se convertirá en emblema de una nueva civilización urbana definida por el maquinismo, el apogeo del hombre-masa (usando el término de Ortega y Gasset) y el orden económico capitalista, a los que se unen un cambio radical de las prácticas de la vida cotidiana y el desarrollo de una cultura eminentemente popular como no se había conocido hasta entonces. En el caso concreto de España, Nueva York iba incorporándose progresivamente a la lista de ciudades que un individuo culto debiera visitar. París seguía siendo el destino más deseado, tanto por su cercanía como por haber ostentado en el imaginario colectivo el título de capital artística del mundo occidental durante todo el siglo XIX. París, capital de las vanguardias, es la ciudad a la que acuden muchos españoles que quieren mantenerse

5 Sobre las circunstancias de esta primera visita, son muy ilustrativas las páginas de Ian Gibson en su biografía del pintor (Gibson 1998: 431-440).

6 De particular relevancia resulta el capítulo final de su libro: "IV. Panorama of New York" (Morand 1930: 298-322).

al día tanto en el ámbito de la producción artística como en el de la experiencia vital. Pero los destinos realmente originales en los años veinte, si se excluyen las capitales más reconocidas, serán Nueva York, en primer lugar, seguida para los más atrevidos por Moscú⁷.

Así pues, con el final de la Primera Guerra Mundial en 1918 y durante los años siguientes, muchos intelectuales y jóvenes artistas españoles comienzan a descubrir con cierto estupor que el centro de gravedad cultural se está desplazando al otro lado del Atlántico. A ello contribuyen tanto factores de orden económico y militar, como una creciente curiosidad fomentada por la novedad que aporta esa que podría llamarse, acudiendo a un retruécano, la “cultura inculta” de la nación norteamericana. El cine, el jazz, las *American girls*, los nuevos ritos de lo cotidiano, el ritmo vertiginoso de la vida metropolitana neoyorquina, la arquitectura de dimensión sobrehumana, la veneración por el dinero, todo ello llega a Europa como un vendaval que promete experiencias fascinantes y también aterradoras. En un viejo continente en el que la aventura ha desaparecido casi del todo o se ha sufrido como la vivencia espantosa de los campos de batalla, América se alza nuevamente como el continente nuevo. Pero ya no es espacio de conquista y colonización al que el europeo acude para ejercer su imperio, sino un territorio cada vez más hegemónico en el que se está desarrollando una genuina cultura de corte popular y dirigida a las masas, y que está basada en dos factores intrínsecamente entrelazados, uno humano y otro económico: la multitud y el capitalismo.

Volviendo al *Diario de un poeta recién casado*, se puede afirmar que este libro de viajes, lírico en su esencia, ofrece a la juventud renovadora española una dimensión de América como territorio para la aventura artística y de Nueva York como centro de la modernidad. El

7 A esto se refiere Lorca en su conferencia sobre Nueva York: “No os voy a decir lo que es Nueva York *por fuera*, porque juntamente con Moscú son las dos ciudades antagónicas sobre las cuales se vierte ahora un río de libros descriptivos” (García Lorca 1997: 164). El periodista Manuel Chaves Nogales publicó en 1929 un libro —donde se recogían una serie de reportajes para *El Heraldo de Madrid*— sobre Rusia y Moscú titulado *La vuelta a Europa en avión: un pequeño burgués en la Rusia roja*, que Lorca tuvo que conocer.

diario, dividido en seis secciones, recoge las reflexiones de la voz poética previas a embarcarse para Estados Unidos (“Hacia el mar”), el trayecto marítimo (“El amor en el mar”), y principalmente la estancia en Nueva York y otras ciudades de la Costa Este como Boston y Filadelfia (“América del Este”). El libro concluye con una serie de composiciones sobre el viaje de vuelta (“Mar de retorno”), la llegada (“España”) y una nostálgica parte final titulada “Recuerdos de América del Este escritos desde España”. Del *Diario* me interesa destacar un pasaje de particular relevancia que parece haber influido notablemente sobre un lector tan destacado como el periodista Julio Camba, pues en el inicio de su libro de 1932 *La ciudad automática* hace referencia a él⁸. Me refiero al poema CXI titulado “La luna”, fechado “New York, 23 abril” y dedicado al escritor mexicano Alfonso Reyes.

Broadway. La tarde. Anuncios mareantes de colorines sobre el cielo. Constelaciones nuevas: El Cerdo, que baila, verde todo, saludando con su sombrero de paja, a derecha e izquierda. La Botella, que despide, en muda detonación, su corcho colorado, contra un sol con boca y ojos. La Pantorrilla eléctrica, que baila sola y loca, como el rabo separado de una salamanquesa (Juan Ramón Jiménez 1917: 125).

A esas nuevas constelaciones siguen otras como el Escocés, la Fuente, el Libro, el Navío y finalmente la Luna : “—¡La luna!—¿A ver? —Ahí, mírala, entre esas dos casas altas, sobre el río, sobre la octava, baja, roja, ¿no la ves...? —Deja, ¿a ver? No... ¿Es la luna, o es un anuncio de la luna?” (Juan Ramón Jiménez 1917: 125-126). La voz juanramoniana tiene que acomodar su visión, que parte de una tradición poética de raigambre clásica y romántica pasada por los

8 Después de definir Nueva York como la ciudad romántica por excelencia, pero con un romanticismo de otro orden, Camba afirma con cierta malicia que ese romanticismo “no sirve para los matrimonios burgueses en viaje de luna de miel. Decía un poeta español que, en Nueva York, las estrellas le parecían anuncios luminosos. A mí, en cambio, los anuncios luminosos me parecen estrellas, y Nueva York es, en mi concepto, una ciudad romántica, no a pesar de su brutalidad y de su codicia, sino por ellas precisamente” (Camba 1932: 6).

símbolos de la estética modernista, a otra perspectiva muy diferente. En la nueva realidad urbana, materializada en la gran avenida que recorre la isla de Manhattan de norte a sur, esa tradición que el poeta trae consigo (significativamente el poema CXIV, del 26 de abril, se titula “Garcilaso en New York”) choca con el todopoderoso presente. Las constelaciones y hasta la propia luna se confunden entre sí para transformarse en anuncios comerciales que iluminan centelleantes las fachadas de los altos edificios neoyorquinos. A pesar del impacto que la metrópolis, con sus impresionantes edificios y paisajes extraordinarios, proyecta sobre la conciencia del poeta, este, que no ha conseguido despegarse de su ensimismamiento espiritual y lírico durante sus meses americanos, abandona la ciudad sin pesadumbre.

En el poema CLVI, fechado “A bordo, 7 de junio” y titulado “Despedida sin adiós”, se lee: “Volviendo la cabeza a lo de antes, que ya no es nada, New York, como una realidad no vista o como una visión irreal, desaparece lentamente, inmensa y triste, en la llovizna [...] Salida dura y fría, sin dolor” (Juan Ramón Jiménez 1917: 175-176). Todo el poderío de esa nueva metrópolis apenas si ha calado en la conciencia de Jiménez, conciencia profundamente anclada en sí misma y solo entreabierta a lo nuevo, que no consigue constituirse como presencia conmovedora. La urbe es “visión irreal” que se diluye en la niebla conforme el barco se adentra en el mar: el mar y el yo más protagonistas del poemario que la propia ciudad. No en vano, a partir de 1948 Juan Ramón cambiará el título del libro a *Diario de poeta y mar*.

Pero esta afirmación ha de ser matizada, pues la supuesta irrealidad de Nueva York —en conexión con el viaje transatlántico y lo que tiene de experiencia profunda de reflexión y enfrentamiento a un universo aparentemente contrario— le ha brindado, además de material para su libro, la muy real compañía de Zenobia, una mujer del nuevo continente fundamental tanto en su vida privada como artística, y de la que ya no se separará el poeta hasta su muerte.

A su vuelta a Madrid, Juan Ramón todavía pasa unos días con Zenobia en la Residencia antes de mudarse a su nuevo hogar. Aun así, la relación con la institución continuará siendo de estrecha colaboración durante unos pocos años más. Durante la siguiente década Jiménez ejercerá casi de “sumo sacerdote” de la nueva poesía, la que desemboca

en la denominada Generación del 27. Y no será hasta la irrupción del surrealismo cuando Lorca, Dalí y Buñuel, especialmente los dos últimos, se alejen definitivamente de su magisterio al colocarlo en el centro de la despreciable categoría de los “putrefactos”.

En 1926, José Moreno Villa, poeta y crítico de arte y arquitectura, conoce a una joven neoyorquina — Florence Louchheim— de la que se enamora apasionadamente. El fulgurante romance con una mujer extranjera de costumbres más libres que las de la mayoría de las españolas de la época cambia la vida y la literatura de Moreno, como bien estudia Alberto Medina en su artículo. Así describe el lance Juan Pérez de Ayala en el prólogo a la crónica de viaje a Nueva York de Moreno Villa:

La historia, llena de resonancias literarias y hasta vanguardistas, comienza a finales de 1926. En casa de Alberto Jiménez Fraud, director de la Residencia de Estudiantes donde Moreno Villa vive desde hace unos diez años, conoce a una joven norteamericana, judía, pelirroja, rica, “moderna”, interesada en Picasso, en los ballets rusos y en el racionalismo arquitectónico que, prácticamente, le pone su ordenada vida patas arriba (Moreno Villa 1989: III).

La experiencia de Moreno Villa en Nueva York con Florence dará como resultado unos artículos sobre el viaje y la experiencia en la ciudad publicados en 1927 en el diario *El Sol* de Madrid y recogidos posteriormente como libro con el título *Pruebas de Nueva York*, que publicó la Imprenta Sur de Málaga ese mismo año de 1927⁹. También inspirado en su relación amorosa con Florence, en el viaje a Nueva York, en la dolorosa ruptura, y en su prematuro regreso ya solo a Madrid surge el poemario *Jacinta la pelirroja* (1929)¹⁰. Los motivos del viaje de Moreno son algo similares a los de Jiménez: cruza el Atlántico, en su caso acompañado por su joven prometida, con la intención de presentarse a la familia de ella antes de casarse. En realidad fue a que

9 Dedico en este prólogo una atención especial a *Pruebas de Nueva York* por ser este libro de Moreno Villa menos conocido para el lector no especialista.

10 El poemario ha sido reeditado con un valioso estudio introductorio de Rafael Ballesteros y Julio Neira (Moreno Villa 2000: 7-70).

la familia de Florence lo examinara, suspendiendo en aquella especie de infortunada reválida.

Moreno Villa enviará desde Manhattan sus crónicas de la ciudad para iluminar al lector español sobre la realidad de la metrópolis americana. Su experiencia directa con la urbe está mediada y tamizada por el conocimiento previo de ciudad que ha aprendido en el cine, en sus estudios sobre arquitectura, en los estereotipos de los americanos y de Nueva York que circulan en la sociedad de la época, así como por su lectura del *Diario* de Juan Ramón. Antes de embarcarse para Nueva York y de paso por Barcelona, Moreno recoge de las galerías Dalmau un regalo de boda de Dalí, el cuadro *Figura sobre las rocas* (1926). Ello resulta significativo porque además de por los mencionados motivos personales, Moreno Villa aprovecha su estancia en América para dar unas conferencias sobre la nueva pintura española, en particular sobre la de ese joven casi desconocido en 1927, el antiguo residente Dalí. Invitado por los profesores Federico de Onís y Ángel del Río presenta su trabajo de crítico en las universidades de Columbia y Yale.

El viaje a Nueva York le permite a Moreno reflexionar sobre la vida americana, según la experimenta en las cinco semanas que pasó en la ciudad. En el prólogo a *Pruebas de Nueva York* explica:

De ningún modo pretendo hacer el libro de Nueva-York [...] Mi propósito está más cerca del término fotográfico “prueba”. Quiero enseñar unas pruebas de Nueva-York. Y sin caricatura, ni deformación. Con el mayor espíritu de justicia que pueda. He mirado a la “niña violenta” como quien mira un mecanismo, con afán de comprender su lógica y su funcionamiento (Moreno Villa 1989: 8).

El libro se divide en once partes en donde se ofrecen las opiniones y reflexiones de ese observador-fotógrafo sobre temas tan diversos como la arquitectura de la ciudad y sus resortes mecánicos y psicológicos, el interior de los apartamentos y su limpieza, la moda masculina, el prototipo de mujer moderna y los afroamericanos. Al igual que García Lorca dos años después, Moreno también considera que los negros americanos aportan, además de su trabajo esforzado y callado, una especial combinación de espiritualidad y de sensualidad (sobre

todo en lo referido a la música del *jazz*) que está ausente en la cultura puritana del “yanqui”, término que se usa en *Pruebas de Nueva York* para referirse a la América blanca de origen anglosajón.

Frente a Juan Ramón Jiménez que contemplaba la ciudad como un decorado por donde divaga su visión lírica de la realidad, con un tempo marcado más por su ritmo interior que por el bullicio externo, la perspectiva de Moreno Villa está más abierta a la experiencia directa de la modernidad. En el capítulo I, titulado “Complicaciones de lo simplificado”, destaca con gran agudeza no solo lo más evidente de la urbe moderna, como puede ser su mecanicismo y rapidez vital, sino también lo que él denomina “nimiedades”, es decir, pequeños detalles técnicos cargados de significado, como pueden ser el mecanismo de los grifos o las escaleras de escape para burlar el fuego (Moreno Villa 1989: 16).

El enorme choque de tipo estético y también moral provocado por la inmersión en la metrópolis no es menor que la desazón que un nuevo orden en la relación entre hombres y mujeres tiene sobre un señor de 39 años, moderno en lo artístico pero chapado a la antigua en ideas sobre la pareja y el matrimonio. Una sugerente reflexión en este sentido se encuentra en el final del capítulo II “Demolición constructiva. Limpieza”, en donde se establece de nuevo una analogía entre los espacios urbanos y la práctica amorosa. En él, Moreno contrasta el ambiente “pasteurizado” de los cabarets neoyorquinos, donde se bebe agua y se paga todo muy caro, con “esa franquicia de que goza la mujer desde que apuntan sus instintos” (Moreno Villa 1989: 24). Concluye: “El ‘cabaret’ requiere más franquicia, y la niña, menos. Y si al decir esto resulta demasiado español, mejor” (Moreno Villa 1989: 24).

En el capítulo IV, titulado “Inquietud frente a señorío”, Moreno Villa expone con claridad la consecuencia primordial que la vida de “Regulación y presión” —tema del capítulo III— tiene sobre el urbanita. La existencia trepidante de la metrópolis causa en términos del autor “*ANGUSTIA*”, fenómeno identificado eminentemente con Nueva York, pues aclara que dicho estado de ánimo es difícil de percibir con tanta intensidad en otras ciudades (Moreno Villa 1989: 32). La angustia causada por una vida diaria marcada por la presencia de los engranajes de la modernidad (el teléfono, los ascensores, el transporte público) le hace preguntarse si ese estado anímico no será

un rasgo característico de una ciudad con tanta influencia judía como es Nueva York. Precisamente la diferencia cultural entre un concepto castizo como hidalguía o señorío frente al espíritu práctico de su novia judía neoyorquina, y de su familia de acomodados banqueros, será una de las razones principales de la ruptura de la pareja. Para Moreno *lo judío* se identifica eminentemente con el espíritu comercial de la ciudad. Faltando claramente en este pasaje a la prometida perspectiva objetiva de observador-fotógrafo exclamará con pasión: “prefiero paladear la vida y comunicar su grandeza y complejidad a los otros, aunque me falten dólares; prefiero morir de cerveza, a morir de traqueteo” (Moreno Villa 1989: 33). El propio autor, dándose cuenta del tono que esa frase transmite, se corrige a continuación intentando volver a la posición de señorío distanciado frente a su “fogosidad andaluza”. “Señorío” es un término ambiguo en Moreno Villa que viene a significar gusto por una vida pausada que permite la reflexión morosa y el trabajo artístico; pero también es un concepto impregnado de una buena dosis de elitismo intelectual de tinte orteguiano detectable en muchos modernos españoles ante el fenómeno de las multitudes, el vértigo frente el hombre-masa y ante la mujer moderna e independiente. En ese movimiento de vaivén, que fluctúa entre admiración y aversión por la urbe, detectable en los escritos de otros viajeros hispanos anteriores, Moreno Villa expresa entusiasmo por las virtudes propias de una “civilización de emigrados” (Moreno Villa 1989: 43). En el capítulo VII destaca en letras mayúsculas un triunvirato de cualidades americanas: “ENERGÍA, ESFUERZO, EFICIENCIA” son, en su opinión, los frutos nietzscheanos florecidos en el nuevo mundo (Moreno Villa 1989: 49).

Con el regreso a la Residencia, Moreno Villa deja atrás a la “niña violenta”, que es amante y ciudad a la vez, para reintegrarse a su vida de trabajo intelectual y artístico en un medio más favorable y menos vertiginoso que el de Nueva York. La gran ciudad ha sido testigo de sus amores malogrados y lección de vida y arquitectura contemporánea. Sin embargo, es claro que no está preparado ni dispuesto a incorporarse a ese medio hostil a pesar de su atractivo.

En carta a su familia fechada el 28 de junio de 1929, dos días después de su llegada a Nueva York, donde fue recibido en el muelle por

los profesores Federico de Onís y Ángel del Río, y por el poeta León Felipe, García Lorca escribe:

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. El puerto y los rasca-cielos 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 1997: 614-615).

Al igual que Moreno Villa, Lorca produce valiosas páginas de impresiones sobre la ciudad —en el epistolario a familia y amigos—, más los poemas que formarán parte del libro *Poeta en Nueva York*, publicado póstumamente en una primera edición incompleta de 1940 en México y en Nueva York simultáneamente, así como parte de la obra teatral *El Público* y el guión de *Viaje a la luna*. Mucho se ha escrito sobre la estancia de Lorca en Nueva York. Para este prólogo me remito a los comentarios del propio poeta en la conferencia escrita tras el regreso, y que a partir de 1932 fue presentando por diferentes ciudades de España y Argentina; en ella se encuentran valiosas claves para comprender mejor el alcance de su experiencia neoyorquina. En el inicio de la charla señala que lo que al visitante le sorprende más de la ciudad son su “arquitectura extrahumana y ritmo furioso”, para pasar a señalar que ese ritmo no debe confundirse con alegría sino con angustia:

los dos elementos que el viajero capta en la gran ciudad son: arquitectura extrahumana y ritmo furioso. Geometría y angustia. En una primera ojeada, el ritmo puede parecer alegría, pero cuando se observa el mecanismo de la vida social y la esclavitud dolorosa de hombre y máquina juntos, se comprende aquella típica angustia vacía que hace perdonable, por evasión, hasta el crimen y el bandidaje” (García Lorca 1996: 164)¹¹.

11 Esta definición de “geometría y angustia” sirve a Julio Neira como título para su estudio y antología sobre la influencia de esta ciudad en los poetas españoles del siglo xx.

Es imprescindible indicar de nuevo que la valoración de Lorca sobre Nueva York es ambivalente, como bien han demostrado Maurer y Anderson en sus diversos estudios. En el poemario, Lorca contempla la ciudad como la sede de la deshumanización y corrupción del mundo natural, como se plasma en los exaltados versos de poemas como “Danza de la muerte”, “El rey de Harlem” o “Nueva York. *Oficina y denuncia*”, donde se lee:

Yo denuncio a toda la gente
 que ignora la otra mitad,
 la mitad irredimible
 que levanta sus montes de cemento
 donde laten los corazones
 de los animalitos que se olvidan
 y donde caeremos todos
 en la última fiesta de los taladros.
 Os escupo a la cara (García Lorca 2013: 253).

En muchas cartas, sin embargo, aparece otra visión menos dramática de la ciudad en la cual el poeta comunica el efecto benéfico que esta metrópolis excepcional tiene sobre él como persona y como creador. Así se lo transmite a su amigo el diplomático chileno Carlos Morla Lynch en carta de principios de octubre:

Queridísimo Carlos [...] Yo vivo en la Universidad de Columbia, en el centro de Nueva York, en su sitio espléndido junto al río Hudson. Tengo cinco clases y paso el día divertidísimo y como en un sueño. Pasé el verano en el Canadá¹² con unos amigos y ahora estoy en Nueva York, que es una ciudad de alegría insospechada. He escrito mucho. Tengo casi dos libros de poemas y una pieza de teatro. Estoy sereno y alegre (García Lorca, 1997: 653).

12 En realidad, no fue en Canadá sino en Vermont, aunque muy cerca de la frontera de ese país.

En la conferencia, donde confluyen ambas perspectivas, indica Lorca en su partida: “me separaba de Nueva York con sentimiento y con admiración profunda. Dejaba muchos amigos y había recibido la experiencia más útil de mi vida” (García Lorca 1996: 172-173). Pese a lo que de positivo tuviera la temporada en la ciudad, Lorca parece haber asumido que el país americano, con su cultura eminentemente popular, choca tanto con su proyecto vital como con su ideario estético y político. No obstante, es interesante subrayar que a las pocas semanas del retorno, en el verano de 1930, Lorca le escribe a Dalí en los siguientes términos:

Queridísimo amigo Salvador: ¿Cuánto tiempo hace que no nos vemos? Tengo gana de hablar contigo, me hace una falta enorme hablar contigo.

He vivido un año en New York de manera estupenda y ahora me encuentro con que como 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, 1997: 692-693).

¿Pensaba en serio Lorca regresar a Nueva York o pretendía más bien recuperar la intimidad y proyecto artístico común con Dalí? Dejo la cuestión abierta a interpretación.

El 3 noviembre de 1930, Luis Buñuel llegó a Estados Unidos procedente de Le Havre a invitación del delegado general de Metro Goldwin Mayer en Europa para que adquiriera conocimiento directo de la industria de Hollywood y aprendiera la técnica del cine comercial americano. Como relata Buñuel en sus memorias tituladas *Mi último suspiro* (1982), él no tuvo inconveniente en cancelar un viaje que planeaba hacer a la Unión Soviética junto con Louis Aragon —fundador con Breton del movimiento surrealista y miembro destacado del Partido Comunista Francés— para participar juntos en el Congreso de Intelectuales Revolucionarios. Para Buñuel, siempre reacio a las restricciones sobre su libertad individual, el atractivo de América superaba su compromiso político. Tras obtener el beneplácito de Breton

marcha a Estados Unidos en unas condiciones envidiables: con dinero y sin obligaciones directas más allá de las de observar y aprender¹³. Su entusiasmo por América se plasma en estas líneas:

Yo adoraba América antes de conocerla. Todo me gustaba: las costumbres, las películas, los rascacielos y hasta los uniformes de los policías. Pasé cinco días en Nueva York en el hotel Algonquin, completamente deslumbrado [...] Luego, siempre con Tono y su mujer, tomé un tren para Los Ángeles. Una delicia. Creo que los Estados Unidos son el país más hermoso del mundo” (Buñuel 1993: 146).

En Los Ángeles, Buñuel trabajará poco y hará mucha vida social con directores y gente del cine, entre ellos con Charlie Chaplin. Regresa a Madrid en abril de 1931 sintiendo una profunda admiración por el país pero decepcionado sobre el modo de producción del cine de Hollywood. A Estados Unidos volverá como exiliado político a final de la década; gracias a los buenos oficios de la influyente crítica de cine y curadora Iris Barry, encontrará trabajo en la sección de cinematografía del Museo de Arte Moderno de Nueva York. Tras ser sometido por parte de sectores reaccionarios estadounidenses a una campaña de desprestigio por su pasado de militante de izquierdas, dimite de su puesto en el museo y se marcha de Estados Unidos sin haber podido rodar ninguna película propia. También se deja atrás la amistad con Dalí, que ya famoso, le niega apoyo económico en tiempos inciertos y de estrecheces para el aragonés y su familia.

Dicho entusiasmo de Buñuel por América —tal vez exagerado por la nostalgia de sus recuerdos— palidece frente al fervor que Dalí sentirá por Nueva York y Estados Unidos. En unas brillantes páginas de su *Vida secreta de Salvador Dalí* (publicada en Nueva York en 1942 por Dial Press en traducción al inglés de Haakon M. Chevalier del original en francés), el pintor rememora sus ansias por conocer la ciudad: “Cada imagen procedente de América la husmeaba, por decirlo

13 El ambicioso trabajo de Fernando Gabriel Martín sobre los años de Buñuel en Estados Unidos descifra con enorme precisión tanto vicisitudes personales como proyectos cinematográficos en tierras americanas.

así, con [la] voluptuosidad [...] Quiero ir a América... Quiero ir a América... Esto iba tomando la forma de un capricho infantil” (Dalí 2001: 351). Para poder pagar el pasaje a Nueva York Dalí pasó tres días en París pidiendo dinero prestado a los amigos a cuenta de los cuadros que pensaba vender en la ciudad. Si se soslayan las diferencias estéticas, resulta interesante observar cómo el tono de sus afirmaciones sobre Nueva York tiene una dimensión poética que lo acerca al *Diario* de Juan Ramón. En varias páginas de exaltación lírica sobre las impresiones que Nueva York causa en su sensibilidad paranoico-crítica —analizadas por Carmen García de la Rasilla en su contribución—, Dalí va apuntando juicios estéticos relevantes para comprender su obra y evolución artística. En la autobiografía (obra escrita tras el abandono del credo surrealista y su conversión al clasicismo, a un nuevo “RENACIMIENTO” - Dalí 2001: 428), Dalí se opone fanáticamente, como gustaba señalar, a la belleza del formalismo arquitectónico del maestro Le Corbusier por aséptica. Y en contraste con la observación generalizada de Nueva York como ciudad mecánica y deshumanizadora, él la ve por un lado como un gran queso que va a devorar y digerir, y después como un vasto organismo vivo:

La poesía de Nueva York es vieja y violenta como el mundo [...] La poesía de Nueva York no es estética serena; es bullente biología. La poesía de Nueva York no es níquel; es pulmón de ternero [...] La poesía de Nueva York no es ritmo mecánico; la poesía de Nueva York es el rugir de leones que me despertó la primera mañana [...] La poesía de Nueva York es un órgano, neurosis gótica [...] La poesía de Nueva York no es la de un práctico edificio de concreto que rasca el cielo; la poesía de Nueva York es la de un gigantesco órgano multibular de marfil rojo —no rasca el cielo, resuena en él, y resuena en él con el compás de la sístole y diástole de los cánticos viscerales de la biología elemental— (Dalí 2001: 359-360).

La combinación de la calidad de su pintura en los años 30, que cautiva a influyentes galeristas americanos como Julian Levy o al director del Museo de Arte Moderno, Alfred H. Barr Jr., unida a una sagaz estrategia de promoción diseñada en colaboración con Gala habían conseguido presentarlo a partir de 1934 ante el público americano como la

personificación del surrealismo europeo. Ante ese público —que, según Dalí, se haya incontaminado del intelectualismo del viejo mundo y que por tanto está más abierto a recibir su mensaje novedoso—, alcanza la ansiada fama como pintor escandaloso, excéntrico y genial. Dalí consigue entender tempranamente los secretos y “misterios surrealistas de Nueva York” (título de un guion inacabado y de un cuadro de 1935), y el papel de esta ciudad como sede principal de la cultura de masas¹⁴. La dimensión popular de dicha cultura, diseminada principalmente por la publicidad y la televisión a partir de la segunda mitad del siglo xx, penetra en su obra y le permite construir un alter ego narcisista y extravagante con el que alcanza la fama.

La relación de estos artistas con Estados Unidos, como vengo señalando, no acabó en estos primeros viajes de descubrimiento. Las trágicas circunstancias políticas españolas de la guerra civil y la posguerra los llevaron de nuevo a América; a todos menos a Lorca. En su viaje de 1929, no obstante, este dejó establecidos unos lazos amistosos profundos que permitirán a su familia exilarse en Nueva York tras la guerra, como refiere Laura García Lorca en la entrevista al final del libro¹⁵. Juan Ramón Jiménez vivirá en Estados Unidos desde 1937 hasta 1951 cuando marcha a Puerto Rico, donde morirá en 1958. Moreno Villa regresó a Nueva York durante unas pocas semanas en 1939 camino de su exilio mexicano y en ese país vivirá el resto de sus días. Buñuel, que sobrevivió con muchas dificultades económicas en Estados Unidos, se hará ciudadano mexicano en 1949 y morirá en la ciudad de México en 1983. Y Dalí, el que más éxito obtuvo en Estados Unidos, convirtió Nueva York en su segunda residencia, dividiendo su vida durante casi tres décadas entre Port Lligat y dicha ciudad.

14 La exposición *Dalí: cultura de masas*, comisariada por Fèlix Fanés y expuesta en el Museo Reina Sofía de Madrid en 2004, fue fundamental para descubrir este aspecto de la obra de Dalí, así como para entender la relevancia de lo popular (en su vertiente más americana) en su producción.

15 Las familias García Lorca y de los Ríos Giner se exiliaron a Nueva York. En esta ciudad se casaron el hermano del poeta, Francisco, con la hija de Fernando de los Ríos, Laura. Ambos fueron profesores de español en Columbia y Barnard College, respectivamente. Tuvieron tres hijas, siendo Laura la menor.

Se puede afirmar de modo enfático que la experiencia moderna para estos artistas españoles está mediada por su contacto con la metrópolis americana y Estados Unidos.

Sirva esta introducción como contexto para el volumen que presento, en donde se recogen las ponencias (debidamente modificadas para la versión impresa) del congreso que entre los días 15 a 17 de octubre de 2015 organicé en Dartmouth College con el título: “Dalí, Lorca, and Buñuel in America: An International Conference”¹⁶. La idea de dicho congreso interdisciplinar surgió de una colaboración inicial con el entonces director del Hood Museum de Dartmouth, Michael Taylor, curador reconocido y experto en las aventuras artísticas de Dalí y Marcel Duchamp. En un ambiente de productivo intercambio intelectual y personal, el grupo de especialistas que participa en este libro exploró la obra de tres artistas en sus conexiones americanas. El congreso concluyó con una iluminadora conversación de Christopher Maurer con Laura García Lorca, seguida por una lectura de textos a cargo de los ponentes y de un grupo de mis estudiantes.

En el artículo que abre el volumen: “Entre la vanguardia y la cultura de masas: los viajes americanos de Buñuel, Lorca y Dalí”, Antonio Monegal presenta los viajes de los tres artistas en lo que muestran de tensión entre la estética vanguardista y su adscripción a la cultura de masas. Sostiene Monegal que Buñuel y Dalí, que llegaron a Nueva York con una reputación de artistas vanguardistas (concretamente surrealistas) ya hecha, se mueven desde la vanguardia hasta esa manifestación cultural; por el contrario, Lorca, que parte de la tradición poética castellana y del elemento popular, se desplaza más hacia la vanguardia con su viaje a América. Enfatiza Monegal cómo la obra lorquiana fue adoptada por la cultura de masas a partir de su trágica muerte. A este

16 El congreso estuvo patrocinado por el Hood Museum of Art, Department of Spanish and Portuguese, Lelie Center for the Humanities, Friends of Dartmouth College Library, Office of the Dean of Arts and Humanities y Consulado de España en Boston, con el apoyo del *Neukom DALI Lab* (Digital Arts, Leadership, and Innovation Lab in Computer Science) de Dartmouth College.

trabajo sigue “La vanguardia en la formación de Lorca, Buñuel y Dalí”, una exhaustiva incursión por parte de Andrés Soria Olmedo en las poéticas de vanguardia durante los años de aprendizaje en la Residencia de Estudiantes. El elemento de conexión será la poesía, que los tres practicaron, y el modo en que cada uno de ellos ensayó la forma artística en la que los otros dos iban a ser maestros. Soria Olmedo considera que la inmersión en el debate de las vanguardias (desde el futurismo al surrealismo) dejó en los tres artistas un sello imborrable.

Andrew A. Anderson lleva a cabo en “La trayectoria de *Poeta en Nueva York* a través de sus traductores estadounidenses: Humphries, Belitt, Simon/White y después” un recorrido minucioso sobre la suerte que corrió el original (en gran parte mecanografiado) que Lorca encomendó a José Bergamín para su publicación en las semanas anteriores al comienzo de la Guerra Civil, así como un estudio de los aciertos y errores de las sucesivas traducciones de la obra al inglés. Concentrándose en un análisis de la recepción del libro en Estados Unidos tras su publicación, Anderson valora el impacto de los poemas neoyorquinos de Lorca, y de la obra lorquiana en su conjunto, dentro de los círculos poéticos americanos; recapitula afirmando que el interés por Lorca, en inglés, no ha decrecido. La importancia de la breve estancia de Lorca en el lago Eden, situado junto al pueblo de Eden Mills en el estado de Vermont, a finales de agosto de 1929, invitado por su amigo y temprano traductor al inglés Philip Cummings, está estudiada con precisión por Carlos Ramos en “Federico García Lorca en Vermont. Un pulso herido”¹⁷. Tras un examen del estado de introspección melancólica ante el sobrecogedor panorama de bosques y lagos detectable en los poemas, Ramos hace un cuidado análisis de “Poema doble del Lago Eden”, donde confluyen las impresiones ante

17 Dicha estancia sirvió de inspiración para algunos de los poemas de las secciones IV, V y VI: “Poemas del Lago Eden Mills”, “En la cabaña del Farmer (Campo de Newburg) e “Introducción a la muerte. Poemas de la soledad en Vermont”, respectivamente. En la edición de 1940 por Árbol-Editorial Séneca, México D.F. el nombre del lago y pueblo aparece como Edem. Ello ocurre también en otras posteriores. La edición de Anderson (2013) corrige esto para usar el topónimo correcto, Eden.

un paisaje edénico con la persistencia de los demonios personales del poeta, para demostrar que en Vermont Lorca explora una nueva dirección para su escritura y apuntala su identidad lastimada.

El viaje de José Moreno Villa a Nueva York y el de Dalí en 1934 se explora en “Moreno Villa y Dalí en Nueva York: emasculación y arquitectura en la ciudad de los cajones”. Alberto Medina expone cómo tras el rostro de lo nuevo caracterizador de la modernidad arquitectónica neoyorquina se ocultan las trazas de una ciudad “gótica”. En Nueva York, Moreno Villa goza y sufre los efectos de la urbe con la fascinación y el horror del europeo culto. Por su parte, Dalí —más visionario— convierte el desafío en centro mismo de su confort y el anacronismo latente de la metrópolis (con sus rascacielos o cajones monstruosos) en privilegiado mecanismo de expansión creativa y herramienta publicitaria para sí y su producción.

El impacto americano en la obra de Salvador Dalí está ampliamente recogido en los siguientes artículos. En el primero titulado “La nueva objetividad de Salvador Dalí. De la manzana a la calavera”, Begoña Souviron López explora la filiación de la iconografía daliniana y del método paranoico-crítico —de raigambre freudiana— con los principios estéticos de la *Nueva Objetividad* alemana. Dalí se lanza a la conquista de lo irracional en el ciclo de pinturas sobre el héroe histórico, de funcionamiento simbólico, Guillermo Tell. Sobre el relato de ese padre mítico que hace peligrar la vida del hijo se revive su drama personal de orfandad, rebelión y represión/liberación sexual. En la cosmogonía daliniana, afirma Souviron, la mujer (Gala/Gradiva) permite al artista acceder a un nivel de consciencia que ilumina las verdades ocultas¹⁸. Se podría decir que ese ser de origen europeo le sirvió a Dalí de guía en su particular conquista de América. Al proyecto de conquista artística del público americano dedica su estudio Carmen

18 A esa figura doble se dedica la *Vida secreta*: “A Gala — Gradiva, celle qui avance”. Gradiva —una figura femenina “que anda”, según aparece en un bajorrelieve encontrado en las ruinas de Pompeya— es la protagonista de la novela del mismo título (1903) del escritor alemán Wilhelm Jensen. A ella dedicó Freud el estudio “El delirio y los sueños en la *Gradiva* de W. Jensen” (1907), que tuvo una gran influencia en Dalí.

García de la Rasilla en “La aventura surrealista americana de Salvador Dalí”. Se hace un recorrido por los diferentes viajes del pintor a Nueva York y se explora su estancia de ocho años en la década de los cuarenta (con temporadas en Virginia, Nueva Hampshire y California). En este ensayo se examina tanto la intrincada relación de Dalí con Estados Unidos como su capacidad para promocionarse como el surrealista europeo que mejor entiende las necesidades y los gustos de las masas americanas, ingenuas y vigorosas a la vez. García de la Rasilla expone la dinámica del “conquistador conquistado”, a través de la interpretación de los diferentes escándalos (en su mayor parte provocados) de Dalí y de las importantes obras pictóricas, decorativas, fílmicas y literarias que realizó, con éxito irregular, en el periodo.

El emblema de la industria estadounidense y modo de vida americano sirve a Gisela Carbonell en “Salvador Dalí, el automóvil y la cultura americana en la década de los cuarenta” para explorar el ambiente social y cultural al que se integra el pintor. La noción de América que surge de su producción artística tiene una dimensión en donde lo moderno confluye con lo obsoleto y anticuado (aspecto este elaborado por Medina en su concepto de “anacronismo”). El análisis concreto de la pintura-*collage* de 1941 *Automóviles vestidos*, más otras obras con coches, le permite a Carbonell explorar el alejamiento de Dalí de lo psicológico (etapa surrealista) y su creciente interés por temas sociales, en su textura histórica, en los cuarenta. Dalí, que para 1941 se ha convertido él mismo en una atracción pública, cuestiona el apogeo de la modernidad americana: sobre el símbolo de la mecanización triunfante hace caer el peso del tiempo (como cultura) para convertir el flamante Cadillac en reliquia.

Las vicisitudes de Dalí para mantener su influencia en la vanguardia artística neoyorquina durante los años sesenta y setenta es el tema de “Dalí y Warhol en Nueva York: ‘El cerebro de Alice Cooper’ como campo de batalla”. Aquí Elliott King examina la relación de “amistosos adversarios” entre Dalí y el rey del arte pop, Andy Warhol, a partir de la valoración del holograma de Cooper, de 1973, obra pionera de Dalí en el terreno de la imagen tridimensional. Dalí, que se consideraba con cierta razón el iniciador del *pop-art*, movimiento que valoraba altamente por estar dentro de la tradición realista y por enfrentarse a

las tendencias dominantes del expresionismo abstracto, ansía vincularse a las prácticas más innovadoras y rupturistas del momento (el *shock rock* de Alice Cooper estaba en toda su plenitud) para no ser visto como un artista pasado de moda. A pesar del poco éxito que obtuvo el holograma, esta obra alcanza notable relevancia por simbolizar el colapso de la disociación entre arte culto y popular, fenómeno tan significativo en el último tercio del siglo veinte.

A la filmografía y escritura de Luis Buñuel se le dedican cuatro artículos en donde se estudia la obra del director aragonés, desde su vinculación con la novelística de Benito Pérez Galdós —que tanto impacto tuvo en varias de sus mejores películas—, al universo perturbador de Edgar Allan Poe. No se olvide que Buñuel, en su etapa de la Residencia, sintió la vocación literaria, vocación que la práctica del cine vino a limitar ostensiblemente. Ya en el terreno cinematográfico, se analizan la relevancia de *Los olvidados*, así como los paralelismos con otro gran director de origen europeo afincado en América, Alfred Hitchcock.

Sara Muñoz-Muriana en “Vasos comunicantes, espacios transgresores: afinidades electivas entre Galdós y Buñuel” explora la persistencia de la *Weltanschauung* decimonónico en el imaginario y en el cine de Buñuel. Fue precisamente durante su primera estancia en Hollywood, lugar en donde siempre se sintió desubicado, cuando empezó a leer con cuidado la obra galdosiana y a sentir —él que acababa de triunfar como director surrealista— la conexión con la dimensión gótica del maestro del realismo. En un detallado análisis de las adaptaciones literarias *Viridiana* (1961) y *Tristana* (1970), enlazadas por el tema de la itinerancia femenina, encuentra Muñoz una clave de interpretación del cine de Buñuel. El artículo desvela el cimiento ideológico de este director, itinerante él mismo, y de su dificultoso caminar existencial, afectivo y laboral. Este andamiaje ilumina la posición del cine de Buñuel en su desafío de las normas y en su constante posición de resistencia y provocación. El gótico decimonónico y el poder de lo oculto y tenebroso (denominado subconsciente a partir de Freud) es un elemento fundamental que conecta a Buñuel con su maestro americano Edgar Allan Poe. Fernando González de León en “Luis Buñuel y la literatura gótica angloamericana” expone cómo Buñuel construyó

gran parte de su temática y perspectiva fílmica sobre esa base. Todo el inventario del género gótico, tanto en el cine como en la novela de misterio y terror —con sus temáticas de encerramiento, represión sexual, autoridad y castigo patriarcal— encuentra en la fibra surrealista de Buñuel un terreno propicio. González de León revela el interés temprano de Buñuel por el escritor norteamericano. En los ambientes de la Residencia hubo afición por la literatura de Poe, y además Buñuel trabajó en el film de horror *La caída de la casa Usher* (1928) de Jean Epstein, basado en varios cuentos del escritor de Boston. Con Poe compartió, entre otros, la obsesión por los estados irracionales, el escepticismo pesimista ante el progreso, y la fijación con el erotismo transgresor y con la muerte.

Con “En el principio era el ojo. Buñuel en México”, Pedro Ángel Palou repasa algunos hitos de la etapa mexicana de Buñuel, que comenzando a trompicones concluyó con notable éxito artístico y de público. Buñuel practicó con desigual suerte el melodrama, la comedia y el cine de denuncia social. El interés por el documental, un subgénero altamente valorado por los surrealistas, la influencia del neorealismo italiano —con su preocupación por la pobreza y marginación social de los débiles—, y también la novela galdosiana y la literatura picaresca lo llevan a la creación de su gran film mexicano *Los olvidados* (1950), alegato a favor de la infancia excluida. Palou ofrece su interpretación de la película como una denuncia del fracaso del Estado ético en su intento de integración del mestizo étnico a los ideales revolucionarios de cambio social. El escepticismo radical de Buñuel sirve de vehículo para la declaración de una dura verdad inapelable, más poderosa en su capacidad subversiva que cualquier retórica revolucionaria. Un especialista del cine mexicano de Buñuel, Ernesto Acevedo Muñoz, desvela en “Buñuel y Hitchcock: ‘Todos nos volvemos un poco locos de vez en cuando’” las afinidades entre los que llama el maestro del suspense y el amo y señor del cine surrealista. Partiendo de un comentario sobre la cena homenaje de los directores de Hollywood a Buñuel en 1972, Acevedo explora “paralelismos, coincidencias y casualidades” en la formación de ambos cineastas (jóvenes de educación católica interesados desde mediados de los años veinte en el cine y en los géneros de terror) y en su práctica fílmica. Acevedo ofrece

tres momentos de encuentro: el primero es el del surrealismo de *Un chien andalou* (1929) con el psicoanálisis de *Recuerda* (1945), teniendo a Dalí como elemento de enlace. El segundo se establece con *Él* (1953) y *Vértigo* (1958), unidos por el conflicto entre la represión del deseo sexual y la imposibilidad de absorber completamente a ese objeto de deseo, lo que conduce a la locura o al homicidio. Y un tercero entre *Belle de Jour* (1967) y *Marnie* (1964), mujeres cuyas perversiones sexuales (el influjo de Freud es ineludible) son consecuencia de la represión que la sociedad burguesa patriarcal ejerce sobre estas *rubias heladas*. Considera Acevedo que, aunque opuestos en lo estilístico, las obsesiones de ambos directores los unen más de lo que la crítica ha querido reconocer.

En suma, este volumen intenta aportar unas interpretaciones novedosas que conduzcan a una mejor comprensión del impacto que sobre estos artistas españoles ejerció América, más concretamente Estados Unidos y la ciudad de Nueva York. Terminó reproduciendo a modo de compendio la descripción usada en el anuncio del congreso, extensible al libro:

Este artículo explora la obra de tres artistas españoles esenciales —Federico García Lorca (1898-1936), Luis Buñuel (1900-1983) y Salvador Dalí (1904-1989)— en su relación con Estados Unidos. Se examinará el diálogo entre pintura, literatura y cine durante un momento fundacional del periodo del modernismo y la vanguardia en Europa y América. Aunque este relevante capítulo de la moderna historia cultural ha sido estudiado adecuadamente por críticos y especialistas, nuestro simposio examina la relación de estos tres artistas desde una perspectiva más interdisciplinar, con atención especial a la influencia de Estados Unidos en la obra de Lorca, Dalí y Buñuel, así como al legado de estos en la literatura, cine y arte americanos.

Bibliografía

- BLASCO PASCUAL, Francisco Javier (2009): *Juan Ramón Jiménez, álbum*. Madrid: Residencia de Estudiantes.
- BUÑUEL, Luis (1993): *Mi último suspiro*. Barcelona: Plaza y Janés
- DALÍ, Salvador (2001): *Vida secreta de Salvador Dalí*. Barcelona: DASA Editions.
- CAMBA, Julio (1932): *La ciudad automática*. Madrid: Espasa-Calpe.
- CHAVES NOGALES, Manuel (2012): *La vuelta a Europa en avión: un pequeño burgués en la Rusia roja*. Barcelona: Libros del Asteroide.
- FANÉS, Fèlix (2004): *Dalí: cultura de masas*. Madrid/Barcelona/Figueras: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía/ Fundación “La Caixa”/ Fundació Gala-Salvador Dalí.
- GARCÍA LORCA, Federico (2013): *Poeta en Nueva York*. Edición e introducción de Andrew A. Anderson. Barcelona: Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores.
- (1997): *Epistolario completo*. Edición de Andrew A. Anderson y Christopher Maurer. Madrid: Cátedra.
- (1996): “[Un poeta en Nueva York]”, en *Obras Completas III. Prosa*. Edición de Miguel García-Posada. Barcelona: Círculo de Lectores, pp. 163-173.
- GIBSON, Ian (1998): *La vida desaforada de Salvador Dalí*. Barcelona: Anagrama.
- LAHUERTA, Juan José (2010): *Dalí, Lorca y la Residencia de Estudiantes*, 2 vols. Madrid: Sociedad Española de Conmemoraciones Culturales.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón (1917): *Diario de un poeta recién casado*. Madrid: Casa Editorial Calleja.
- JIMÉNEZ FRAUD, Alberto (1989): *Residentes. Semblanzas y recuerdos*. Madrid: Alianza Tres.
- MARTÍN, Fernando Gabriel (2010): *El ermitaño errante: Buñuel en Estados Unidos*. Murcia: Tres Fronteras Ediciones.
- MORENO VILLA, José (2000). *Jacinta la pelirroja*. Edición de Rafael Ballesteros y Julio Neira. Madrid: Castalia.
- (1944): *Vida en claro. Autobiografía*. México: El Colegio de México.

- (1989): *Pruebas de Nueva York*. Valencia: Pre-Textos.
- MORAND, Paul (1930): *New York*. New York: Herny Holt and company.
- NEIRA, Julio (ed.) (2012): *Geometría y angustia: Poetas españoles en Nueva York*. Sevilla: Vandalia.
- PÉREZ-VILLANUEVA TOVAR, Isabel (2011): *La Residencia de Estudiantes 1910-1936. Grupo universitario y residencia de señoritas*. Madrid: Sociedad Estatal de Acción Cultural/ Consejo Superior de Investigaciones Científicas/ Publicaciones de la Residencia de Estudiantes.
- Querido Salvador, querido Lorquito: epistolario 1925-1936* (2013). Edición de Víctor Fernández y Rafael Santos Torroella. Barcelona: Elba.
- VV.AA. (2007): *Ola Pepín! (Dalí, Lorca y Buñuel en la Residencia de Estudiantes)*. Barcelona/Madrid: Fundació Caixa de Catalunya/ Publicaciones de la Residencia de Estudiantes.