

Lorca en Cortázar: estudio de una influencia inexplorada

Lorca in Cortázar: Study of an Unexplored Influence

Daniel Herrera Cepero

California State University, Long Beach
daniel.herreracepero@csulb.edu

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-6726-1059>

RESUMEN

La obra de Federico García Lorca ejerció una influencia en Julio Cortázar que se prolongó a lo largo de toda su vida. Así lo evidencian numerosas fuentes entre las que se encuentran el epistolario del argentino, algunas entrevistas, escritos autobiográficos, alusiones y citas al poeta español en numerosas obras, una serie de romances de evidente filiación lorquiana, una obra de teatro dedicada al granadino, un texto de homenaje, además de la referencia a un «estudio crítico», hoy en paradero desconocido, sobre el autor español. Es sorprendente, dada la indudable conexión entre dos cumbres indiscutibles de las letras en español, que la crítica no se haya detenido en absoluto en el examen de la misma. El objeto de este trabajo es agotar la exploración de la pieza formativa que constituye para Cortázar la influencia del autor español al que llega a referirse como «maestro» y como «cúspide», así como evaluar su alcance estético y los modos en los que cristaliza en la obra del argentino.

Palabras clave: Federico García Lorca; Julio Cortázar; romances; dos juegos de palabras.

ABSTRACT

Federico García Lorca's work exerted an influence on Julio Cortázar that lasted throughout his life. This is evidenced by numerous sources among which are the letters of the Argentine, interviews, autobiographical writings, allusions and quotations to the Spanish poet in numerous works, a series of romances of lorquian affiliation, a play dedicated to the Granadan, a text of tribute, in addition to the reference to a "critical study", today unaccounted for, about the Spanish author. Given the fact of this evident connection between two of the most prominent figures of the Hispanic Literatures, it is surprising that it has not been the object of any criticism at all. My purpose is to address this evident gap as thoroughly as possible completing an exhaustive examination of the influence of the Spanish author in the works of the Argentinian, who refers to the Granadan as a "master" and as "the peak".

Key words: Federico García Lorca; Julio Cortázar; Ballads; Two Word Games.

I never register influences consciously. In my case, the critics must point them out [...]. I learn a lot about myself. Because actually there are many interpretations that I believe to be either completely or partially accurate. Thus, they show me pieces of my own mosaic, or my unknown unconscious. They show me my nocturnal self, nocturnal in the psychological sense, and in that sense I'm very grateful for that kind of interpretation.

Entrevista de Cortázar con Evelyn Picon Garfield (1975, 7-8).

A Elena Boledi y Lucio Aquilanti, que me hicieron sentir una vida de tres días en Buenos Aires, y a Mariángeles Fernández, mi maestra cortazariana desde los sótanos de la calle Gobernador

1. INTRODUCCIÓN

A pesar de la inmensa masa crítica que ha surgido sobre la vida y la obra de dos figuras tan esenciales de las letras en español como Federico García Lorca y Julio Cortázar, no se ha abordado todavía ningún estudio que explore la relación entre ambos. Un examen concienzudo de la bibliografía cortazariana y de las anotaciones del argentino realizadas en volúmenes clave de su biblioteca personal da pie a dibujar lo que sería un bosquejo de esta influencia. Este artículo pretende comenzar el retrato estableciendo una línea diacrónica y llegando a una serie de conclusiones que varían en su nivel de certeza. ¿Influyó la obra del granadino en la de Cortázar? Sin duda. ¿Se mantuvo esta influencia a lo largo de su vida? Si bien con intensidad variable, podemos afirmar que sí: a pesar de que el influjo lorquiano en Cortázar es muy temprano y que la fascinación relativamente pueril y en absoluto original en sus inicios causa en el autor maduro cierto resquemor, lo cierto es que puede hablarse de una repercusión sostenida que se debe, al menos en parte, a una afinidad en lo que atañe a la actitud de ambos ante el fenómeno de la escritura, entre otros paralelismos. En el plano de las obras lorquianas que centraron el interés de Cortázar, la fascinación de los primeros años por la etapa denominada habitualmente neopopularista del granadino (sobre todo *Romancero gitano*) da paso a un impacto más definitivo de *Poeta en Nueva York*.

Es necesario, como punto de partida, descartar un encuentro personal entre los dos escritores. Cuando Federico García Lorca viaja a la Argentina para consagrarse definitivamente como figura literaria de prestigio internacional en 1933-34, el joven Julio Florencio cuenta con apenas diecinueve años. No hubo contacto entre ambos autores, aunque a buen seguro el argentino seguiría de cerca la visita del granadino que, como explica Ian Gibson, fue anunciada a bombo y platillo por las calles y documentada profusamente en los diarios y las estaciones de radio porteñas (2010, 541-542). Desechada esta coincidencia, pues, con un nivel de certeza muy alto, hay

que asumir que la relación entre ambos autores es puramente literaria pero no por ello menos evidente. Las fuentes cortazarianas consultadas, que constituyen la base de esta investigación, pueden clasificarse en ocho tipos distintos: 1) epistolario, 2) entrevistas, 3) escritos de índole autobiográfica, 4) citas y alusiones directas en sus obras (tanto críticas como ficcionales), 5) anotaciones en las obras de Lorca contenidas en la biblioteca personal del argentino, que se conserva en la Fundación Juan March de Madrid, 6) los romances que escribe bajo el influjo evidente de la moda lorquiana en los años treinta, 7) la obra teatral *Dos juegos de palabras*, dedicada a Lorca, 8) un pequeño texto de homenaje al granadino en las actas de un coloquio celebrado en diciembre de 1972 en París. A continuación, se examinan estas fuentes en el orden expuesto.

2. LORCA EN CORTÁZAR

2.1. *Epistolario*

Las referencias más tempranas a la figura de Lorca se encuentran en las cartas que Cortázar escribió a su amigo Eduardo Hugo Castañino en 1937, cuando residió en Bolívar. En la misiva del 23 de mayo de ese año se incluye la primera referencia directa al poeta español, cuando no hacía ni un año que había sido asesinado. Se evidencia en esta carta un entusiasmo casi adolescente por el poeta e incluye un romance titulado «Diálogo de inocentes» con claras influencias lorquianas, que se analiza más adelante. La fiebre «lorquista» del joven Julio Florencio no se limita a la práctica de su indudable habilidad para el octosílabo, sino que también realiza estudios críticos:

Alguna vez –cuando lo pase en limpio– te haré rabiarse enviándote cierto estudio crítico (!!) que hice sobre Federico –yo le llamo así, y bien sabes a quien me refiero– a fin de que vuelvas a solazarte con aquello de:

La tarde loca de hogueras (sic)¹
y de rumores calientes
cae desmayada en los muslos
heridos de los jinetes... (Cortázar 2012, 32-3)

Cortázar da sobradas muestras no solamente de un gran entusiasmo por Lorca, sino de un conocimiento profundo que le lleva a escribir textos de reflexión crítica y a dejar, voluntariamente al parecer, que su propia poesía quede embebida de un estilo lorquiano.

Otra carta al mismo destinatario, fechada en Bolívar City el 27 de mayo de 1937, contiene los más encendidos elogios hacia Lorca. Frente a la aparente

¹ El original lorquiano dice «higueras» en vez de «hogueras».

desaprobación de su amigo, Cortázar defiende al granadino llamándole «maestro» (ibíd., 35) y, abogando también por Neruda, apunta a que el chileno es «un señor poeta, quizá menos que Federico, pero sin que esto sea lesivo para él, ya que Federico es la cúspide» (ibíd., 36)². En esta época la aún reciente visita estelar de Lorca y su posterior asesinato al principio de la Guerra Civil hicieron que se hablara de una moda lorquiana que afectó a la mayoría de los miembros de su generación. Sin embargo, aunque estamos ante una fascinación inicial, el influjo lorquiano en Cortázar trasciende la moda y permanece a lo largo de toda su vida.

2.2. Entrevistas

Las entrevistas a Julio Cortázar proceden, en su mayoría (si no todas), de su etapa de madurez y, en su relación con Lorca, aunque redundan en parte en lo ya visto en las cartas, aportan también un componente de balance auto-reflexivo muy valioso que, en ocasiones, nos ayuda a comprender un más que probable impacto estético. En las *Conversaciones con Cortázar* que en 1978 mantuvo Ernesto González Bermejo, por ejemplo, el escritor habla de un «lorquismo desaforado» que provocó en toda su generación «la llegada imperial de García Lorca a Buenos Aires» (1978, 22). Sin embargo, cabe mencionar el puente estilístico que Cortázar propone entre esa poesía «esencial, medular, [...] de concisión» de la generación de Lorca y el género cuentístico que precisamente por «esa elección de economía» le llamó «antes que cualquier otra forma» (ibíd., 22-23). En otras palabras, la poesía del veintisiete, y de forma muy destacada la de Lorca, puede decirse que está –en compleja conjunción con otras obras medulares como la de Baudelaire o la de Poe– presente en la genética de la producción más celebrada y más reconocible del argentino: sus cuentos. No es esta la única alusión al poeta en las entrevistas. Otras, como la que mantiene con Omar Prego, contienen referencias, la mayoría algo vagas, que se limitan en principio a constatar la influencia que tienen en él los que denomina «Poetas de la República», entre los que destaca, junto con Lorca, a Pedro Salinas y Luis Cernuda «por razones muy diferentes» (1985, 158).

Especialmente reveladora es la entrevista que Cortázar mantuvo en 1974 con Lucille Kerr, Roberto González Echevarría, David I. Grossvogel y Jonathan Tittler, en la que le preguntan qué impacto ha tenido en él el surrealismo. Cortázar contesta, como se espera, que «decisive and tremendous» y va desgranando los nombres de Artaud, Crevel, Aragon y otros «[s]urrealistic cronopios avant la lettre» como Lichtenberg, Jarry y Carroll. Y añade:

² La contrapartida a esta cita es de 1940, año en que el chileno parece ganar la partida dentro del parnaso cortazariano (2012, 96).

The Surrealist attitude continues to seem capital to me to the extent that it does not turn itself into mere literary application, as occurred with a good part of the coterie led by Andre Breton. That attitude is a [...] total openness to the arrythmia of reality, its exceptions and its illogicalities [...].

Federico García Lorca (I am quoting from memory) defined himself as “a wounded pulse that stalks things from the other side”. That other side of things, [...] there you have a synthesis of the attitude that leads me to write within a perspective of total fracturing of what is conventional, what is fixed, always looking for certain doors and, above all, certain exits (1974, 39)³.

Alusiones a ese verso del «Poema doble del Lago Eden» de *Poeta en Nueva York* se repiten en un texto crítico titulado «Para una poética» (1954), en *La imagen de John Keats*, escrito entre 1951 y 1952, y en la obra póstuma *Salvo el crepúsculo* (Cortázar 1984), de la que se hablará más adelante. Cortázar ve en estos versos lorquianos ni más ni menos que la descripción de su actitud ante la escritura. En ellos, así como en las demás obras del llamado ciclo neoyorquino, pero también en los poemas de experimentación que ensaya desde 1925, el granadino ponía en práctica la que él denomina «nueva manera espiritualista, emoción pura descarnada, desligada del control lógico» (García Lorca 1990, 588) o «poesía de abrirse las venas, una poesía evadida ya de la realidad con una emoción donde se refleja todo mi amor por las cosas y mi guasa por las cosas» (ibíd., 587). Con este nuevo estilo, que expone en varias de sus conferencias (sobre todo en «Imaginación, inspiración, evasión») Lorca se desintoxicaba del excesivo purismo deshumanizado de la moda gongorina del 27, una rehumanización que, por otro lado, hermana a Lorca con otro punto de apoyo de la poética cortazariana: Pablo Neruda⁴. Esta recurrencia sostenida a lo largo de toda la vida de Cortázar a los versos de *Poeta en Nueva York* apunta en una dirección de coincidencia temática, de motivación hermana y de una actitud constante de profunda búsqueda y de renovación impulsiva por parte de los dos autores. Sin duda, Cortázar veía en ese «pulso herido que ronda las cosas del otro lado» lo que él llamaba «el lado de allá», la «apertura» (2017b, 480) o «la sospecha de otro orden más secreto y menos comunicable» (ibíd., 476). La influencia –o la coincidencia, si se quiere– de Lorca en Cortázar va, como puede verse, más allá de una fascinación pasajera impulsada por la moda de los años treinta y cuarenta.

³ De forma muy similar, entre 1925 y 1928, Lorca se abre camino en una nueva época estética, que él llamará «nueva manera espiritualista». En la conferencia «Imaginación, inspiración, evasión» habla de dejar atrás las limitaciones de la «pobre» imaginación, «limitada», dice, «por la realidad», que impide «saltar al abismo» de la «inspiración libre y sin cadenas» (1990, 260-261).

⁴ El chileno empieza a sacar en octubre de 1935 *Caballo verde para la poesía*, revista que pone sobre la mesa intelectual de la época la necesidad de practicar una poesía «sin pureza», como reza el texto nerudiano puesto al frente del primer número, en el que García Lorca publicará «Nocturno del hueco».

2.3. *Escritos de índole autobiográfica*

Salvo el crepúsculo (1984) es una suerte de autobiografía poética desordenada que alterna poemas de toda la producción lírica de Julio Cortázar con breves fragmentos de prosa confesional. El libro, publicado poco después de su muerte, contiene tres referencias a Federico García Lorca. En la primera, Cortázar recuerda su juventud bonaerense, en la que, dice:

Por falta –o desconocimiento– de asideros reales, las mitologías abarcaban no sólo a los dioses y a los bestiarios fabulosos sino a poetas que invadían como dioses o unicornios nuestras vidas porosas, para bien y para mal, las ráfagas numinosas en el pampero de los años treinta/cuarenta/cincuenta: García Lorca, Eliot, Neruda, Rilke, Hölderlin, (2005, 265)

Es de destacar ese regusto culposo (como el que destila en ese «para bien y para mal») de ese «lorquismo» que hemos visto en la sección anterior tildeado de «desaforado» (González Bermejo 1978, 22). Más adelante, vuelve a describir el ambiente poético de los cuarenta en Buenos Aires (que no en el interior del país, aclara) hablando de un sentimiento generalizado de «auto-compasión» y de unas:

Frustraciones locales que se travestían con la involuntaria ayuda de los dios y los cardines importados por las modas poéticas del momento (el año Lorca, el semestre Hölderlin...)

Y añade:

Cuántos se contentaban con sustituir raíces por injertos, el habla nacional por pastiches anglo/franco/españoles. Por supuesto yo también había caído en la trampa y cómo, pero a la hora de las rupturas busqué salir a manotones, desde poemas, cuentos y destierro (Cortázar 2005, 329)

Se dibuja aquí un punto de conexión entre ambos autores, ya que, así como el joven Cortázar asocia aquí el viaje con la búsqueda de una voz, del mismo modo Lorca consigue su madurez como poeta y dramaturgo durante su primer periplo por Estados Unidos y Cuba en plena dictadura de Primo de Rivera. Ambos escritores huyen de la aceptación gregaria de toda estética que no mane de un sentimiento absolutamente honesto y personal. Así, Lorca renegaba del «injerto» del surrealismo como movimiento, siempre se negó a «hacerse ultraísta», y tampoco firmó el Manifiesto Antiartístico con su querido Dalí. Ambos podían simpatizar más o menos con una estética, un autor o un movimiento, pero, ante todo, buscaban desesperadamente una voz propia, radicalmente honesta y nunca militante, lo que explica también que fuesen bastante reticentes en sus inicios a la hora de dar sus creaciones a la imprenta.

El natural sonrojo que le causan a Cortázar las modas literarias de las que confiesa haber sido víctima contrasta con el lugar de honor que ocupan en *Salvo el crepúsculo* los mismos versos del «Poema doble del lago Eden», de *Poeta en Nueva York*, que hemos visto que citaba en una entrevista de 1974. Estos figuran a modo de pseudoepígrafe, sin encabezar una sección:

Quiero llorar porque me da la gana,
como lloran los niños del último banco,
porque yo no soy un poeta, ni un hombre, ni una hoja,
pero sí un pulso herido que ronda las cosas del otro lado. (2005, 318)

La importancia de esta cita radica en la naturaleza casi testamentaria (crepuscular, como indica el mismo título) de la obra en la que se incluye. De algún modo, el poeta Cortázar decide colocar un homenaje en su última obra a otro poeta que le ha acompañado durante toda la vida, lo que nos invita a pensar, una vez más, que su influencia dista mucho de ser circunstancial.

2.4. Citas y alusiones directas en sus obras tanto críticas como ficcionales

Una relectura del corpus de la obra cortazariana va desgranando alusiones más o menos directas a la obra de Lorca que refuerzan la idea de una impronta continuada en el tiempo. Ya se ha visto el caso de *Salvo el crepúsculo*. Partiendo de esta obra de 1984 y adoptando un recorrido cronológicamente inverso encontramos:

(a) La inclusión de un verso de «Paisaje de multitud que vomita», de *Poeta en Nueva York* en el capítulo 83 (prescindible) de *Rayuela*. Se trata de un capítulo escatológico, en el que se lleva al extremo la reflexión sobre el contraste entre la calidad espiritual del alma, por un lado, y el aspecto más físico y material de la existencia ilustrado por la digestión de la comida, el vómito o la defecación. Se dice: «Como el verso de Lorca: “Sin remedio, hijo mío, ¡vomita! No hay remedio”» (Cortázar 2008, 567).

(b) El ensayo de 1954 titulado «Para una poética» se cierra con una cita a los mismos versos de «Poema doble del lago Eden»: «[...] yo no soy un poeta, ni un nombre, ni una hoja, / pero si un pulso herido que ronda las cosas del otro lado» (Cortázar 2017b, 391).

(c) En *La imagen de John Keats*, ensayo escrito entre 1951 y 1952 y publicado de forma completa póstumamente en 1996, se encuentran una cita, una alusión y dos epígrafes. El epígrafe que encabeza la sección «Teignmouth» es un verso del poema «Ciudad sin sueño. Nocturno de Brooklyn Bridge», de *Poeta en Nueva York*: «No es sueño la vida. ¡Alerta! ¡Alerta! ¡Alerta!» (Cortázar 2005, 883). La sección titulada «Fin de jornada» va encabezada por nueve versos de «Navidad en el Hudson», del mismo *Poeta en Nueva York*:

Lo que importa es esto: hueco. Mundo solo.
 Desembocadura.
 Alba no. Fábula inerte.
 Sólo esto: Desembocadura.
 ¡Oh esponja mía gris!
 ¡Oh cuello mío recién degollado!
 ¡Oh río grande mío!
 ¡Oh brisa mía de límites que no son míos!
 ¡Oh filo de mi amor, oh hiriente filo! (ibíd., 1111).

Cortázar concebía la poesía en esta obra como un acercamiento extremo a la esencia del ser espiritual, a la personalidad más auténtica y profunda que, en un sentido dionisiaco, trasciende paradójicamente al ego, al principio de individuación. Un gran poeta es aquel capaz de abismarse imprimiendo, en esa operación, su sello. Para explicar esto en *La imagen de John Keats* pone a Lorca como ejemplo refiriéndose a «el sello de un poeta, el sello que distingue un poema de García Lorca de cualquier otro poema español» (ibíd., 1236).

Por último, al final de la sección «El canto y el ser», Cortázar cita dos versos de un poema que ya nos resulta familiar: «Poema doble del lago Eden», de *Poeta en Nueva York*:

El poeta se traspone poéticamente al plano esencial de la realidad; el poema y la imagen analógica que lo nutre son la zona donde las cosas renuncian a su soledad y se dejan habitar, donde alguien hay quien puede decir:
 «(...) yo no soy un poeta, ni un nombre, ni una hoja, / pero sí un pulso herido que ronda las cosas del otro lado» (ibíd., 1264).

No cabe duda de que *Poeta en Nueva York* fue el libro que más caló en la sensibilidad de Cortázar.

Aunque es imposible abordar aquí un análisis exhaustivo de *La imagen de John Keats* por limitaciones de espacio, no puede concluirse este repaso lorquiano sin al menos anotar un par de coincidencias que bien pudieran ser indicio de una investigación más profunda y acaso de un hallazgo más significativo. Lorca escribe en torno a 1927 una conferencia titulada *La imagen poética de Luis de Góngora*, en la que el granadino cita tres veces a John Keats. Cabe la posibilidad de que Cortázar hubiese leído esa conferencia en el número cuatro de la *Revista de Residencia*, que la publica en 1932 con la advertencia de que el autor, en plena transformación estética, ya no comulgaba con lo que se decía ahí.

(d) En *Bestiario*, de 1951, concretamente en el cuento «Lejana: Diario de Alina Reyes», la protagonista combate el insomnio, entre otras técnicas (como la creación de palíndromos, anagramas y juegos de cifras), recordando cuatro versos del «Romance de la luna, luna» de *Romancero gitano*: «La luna bajó (sic) a la fragua / con su polisón de nardos / El niño la mira mira / El niño la está mirando» (Cortázar 2003, 177). La elección de este poema tiene sentido, ya que en «Lejana» tiene lugar un desdoblamiento: Alina Reyes se siente conectada con

otra persona muy lejos de donde vive, en Budapest, y su encuentro fantástico en un puente supone una transferencia entre sus conciencias. Del mismo modo, en el poema de Lorca, la duplicación de vocablos (luna luna, mira mira, etc) da cuenta de la separación que el niño muerto experimenta, de modo que queda uno con los ojos cerrados sobre la fragua («Dentro de la fragua el niño, / tiene los ojos cerrados») mientras que la luna se lleva al otro niño de la mano («Por el cielo va la luna / con un niño de la mano»), quizás su dimensión espiritual. El tema del doble será profuso en ambos autores. De manera más gráfica, cabe prestar atención a los autorretratos de Lorca, que normalmente incluyen el desdoblamiento del rostro.

(e) En la novela *Divertimento*, escrita en 1949 y publicada póstumamente en 1986, Jorge, el poeta en ciernes dedicado a la escritura automática, se queja de la impronta inevitable de Lorca cuando escucha una frase («el aire de los exorcismos») que le llama la atención y empieza una improvisación: «Anotó eso, Marta, me lo apropio. El aire de los exorcismos remonta sus sábanas de canela. Maldito sea, por culpa de García Lorca no se puede hablar de canela en un poema» (Cortázar 2017a, 95). Cynthia Valente ha propuesto que el Jorge de esta novela es un *alter ego* de Cortázar, en cuyo caso podemos adivinar, a través de este personaje, el alcance de lo que podríamos llamar «invasión» lorquiana de su imaginario.

En el único artículo crítico en el que he podido hallar un análisis un poco desarrollado de la influencia lorquiana en Cortázar, Gordana Yovánovich propone la similitud entre *Divertimento* y el «Romance de la Guardia Civil Española»:

In García Lorca's 'Romance', the Virgin and St Joseph are simultaneously toys and people; they are made «de papel de chocolate» [...] but when the guards massacre the gypsies «San José lleno de heridas amortaja a una doncella» [...] In Cortázar's novel there are two mysterious characters, Narciso and Eufemia, who possess supernatural characteristics. However, their influence on the other characters is not at all unusual. Cortázar seems conscious of the similarity of his novel and García Lorca's ballad. [...]. Cortázar's *Divertimento* eases the dividing line between vampirism and reality in the same way that Lorca's poem mixes childish fantasy with real horror (1991, 123-124).

(f) En un poema epistolar largo fechado en Godoy Cruz, Mendoza, en el verano de 1944, se alude a Lorca en uno de los versos: «mira si no podrás recibir mi palabra apenas comprensible, / el tema que comprenda algo tan tuyo como un trago de humo o granadina o García Lorca» (2005, 619)

(g) En 1941, todavía con el seudónimo de Julio Denis, firma el argentino una breve reseña dedicada a Rimbaud, en la que habla de «Alberti y Neruda, Aleixandre y Federico García Lorca, como la avanzada aún indecisa de los poetas españoles y sudamericanos [...] guardan en la mano izquierda el corazón sangrante de Rimbaud y escuchan su latido, aunque muchos no hayan abierto jamás la página primera de *Les Illuminations*.» (2017b, 124). Sin duda Lorca

capta el interés de Cortázar al situarse en la tradición literaria de lo que Marcel Raymond denominó los poetas visionarios («voyants») (Hart 1984, 166), una tradición que tiene su origen en Baudelaire y que es transmitida por Rimbaud y después por los surrealistas para llegar, en el contexto español, a Lorca, Alberti y Aleixandre.

2.5. *Biblioteca personal Julio Cortázar*

En la biblioteca personal de Cortázar que hoy día custodia la Fundación Juan March de Madrid se conservan cinco volúmenes que contienen diez obras de García Lorca⁵ y otros cuatro directamente relacionados con el granadino⁶. Algunos volúmenes están casi limpios, mientras que en otros abundan las anotaciones de un Cortázar-lector perfeccionista y analítico, pero también apasionado. Cortázar mantiene a lo largo de su vida un estilo de anotaciones que se caracteriza por la estricta censura de cualquier falta ortográfica o tipográfica, por los subrayados y signos exclamativos o interrogativos en los márgenes, y por los numerosos comentarios a veces de una sola palabra y en otras ocasiones de varias frases que, más que una lectura, evidencian una conversación interior con el autor. Desde luego, Cortázar es un lector cómplice de la misma naturaleza de los que él deseaba para sus propias obras y la escritura cortazariana, cabe deducir, es la de aquel que al mismo Cortázar desdoblado le hubiera gustado leer. Así lo dice, de hecho, en la entrevista con Omar Prego: «Lo que ocurre es que yo soy un escritor, pero también un lector, y el lector responde al escritor, evidentemente» (1985, 62).

El examen de esta biblioteca nos sirve, primero, para constatar que está incompleta. Es evidente, por lo que se ha visto en la correspondencia, por ejemplo, que Cortázar ya conocía libros capitales como el *Romancero gitano* antes de adquirir el volumen correspondiente que se conserva en la Fundación Juan March. En este caso, la colección contiene el *Romancero* en un ejemplar del tomo cuarto de la tercera edición del año 1942 de las obras completas de Losada. El tomo aparece firmado en 1943 por Julio Denis sin que haya ninguna otra anotación. Es seguro que ya estaba muy familiarizado con esa obra, de modo que debió leerla en algún otro lado.

Es de esperar que las anotaciones cortazarianas a *Poeta en Nueva York* fuesen las más elocuentes, y no decepciona. La evidencia más patente del

⁵ *Obras completas* de Losada: vol. 1, 1938 (incluye *Bodas de sangre*, *Amor de don Pelimp-lín con Belisa en su jardín* y *Retablillo de Don Cristóbal*); vol. 3, 1938 (incluye *Yerma* y *La zapatera prodigiosa*); vol. 4. 3ª Ed., 1942 (incluye *Romancero gitano*, *Poema del cante jondo* y *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*); vol. 6, 1938 (incluye *Así que pasen cinco años* y poemas póstumos; *Poeta en Nueva York*). Séneca, 1940.

⁶ Dos cuadernos de homenaje, *Los poetas surrealistas españoles* de Vittorio Boddini, y un número especial de la revista *Trece de nieve* dedicada al poeta.

interés de Cortázar por esta obra es que se las ingenió para conseguir, en el mismo año de su publicación (en 1940 en la editorial Séneca de México), un ejemplar de su primera edición, hoy en día valiosísima. Pude examinar el volumen y algunas de las anotaciones que se encuentran al margen son especialmente reveladoras. Entre signos de exclamación y subrayados a veces dobles o triples, encontramos elogios como «¡Estupendo!»⁷ (al final de «La aurora»), «¡Poesía!»⁸ (en la «Oda a Walt Withman»), «¡Bárbaro!»⁹ (en el poema «Vaca») y «Maravilla»¹⁰ (en el muchas veces citado «Poema doble del lago Eden»), además de otras anotaciones que denotan que Cortázar ya estaba familiarizado con las obras neoyorquinas que fueron apareciendo en revistas durante los años treinta y en las *Obras completas* de Losada, publicadas en 1938, dos años antes de las ediciones de Norton y de Séneca. Dice, por ejemplo, preferir la versión de «Poema doble del lago Eden» que leyó en la revista *Poesía* en 1935¹¹ y que apareció en el anexo de la edición de Séneca: «Prefiero la versión primera, la que leí en “Poesía” en 1935. / (Esa versión –para mí (sic) definitiva– aparece aquí en apéndice)»¹². No sería extraño que el argentino pudiera acceder también a algún resumen de la conferencia sobre *Poeta en Nueva York* que Lorca dictó en Buenos Aires durante su visita de 1933-34. Lo que nos queda claro es que Cortázar ya seguía de cerca la obra de Lorca antes de su asesinato y que conoció mucho más además de las obras que se conservan en la Fundación.

Se ha visto a lo largo de este ensayo que es *Poeta en Nueva York* la obra predilecta de Julio Cortázar. El argentino ve en ella, sin duda, a un poeta con mayúsculas. Un poeta desenmascarado con un talento inconmensurable para crear imágenes que trascienden la analogía de la metáfora tradicional y que hunden sus raíces en una verdad profunda que solo cabe sospechar con una inspiración poética evadida de lo real-cotidiano, un poeta que siente el desamor y la angustia íntimas, pero que también protesta ante las injusticias del monstruo del capitalismo y que se hermana con la raíz espiritual de los negros de Harlem y de Cuba a ritmo de jazz y de son, temas que para Cortázar resultarán, como es sabido, capitales.

⁷ Anotación del puño y letra de Julio Cortázar en los márgenes de la edición de 1940 de *Poeta en Nueva York* que perteneció a su biblioteca personal, hoy custodiada por la Fundación Juan March de Madrid.

⁸ *Ibíd.*

⁹ *Ibíd.*

¹⁰ *Ibíd.*

¹¹ Conviene recordar aquí que este poema, que es el que más influye a Cortázar, se publica junto con «Paisaje de la multitud que vomita» e «Iglesia abandonada» en el número 6-7 de octubre-noviembre de 1933, durante la estancia del poeta en Buenos Aires. Es imposible saber si el hecho de que Cortázar recuerde esa lectura en 1935 es parte de un error o si es cierto que tuvo lugar dos años más tarde de dicha publicación.

¹² *Ibíd.*

2.6. *Romances*

Se conservan una serie de romances que escribió Julio Cortázar entre 1934 y 1938, años que coinciden con el máximo influjo de la poesía y la figura de Lorca no solo en él, sino en toda su generación poética. Andrés García Cerdán, en su estudio de la poesía cortazariana, reconoce esta «ascendencia previsiblemente lorquiana» (2009, 340) de estos doce poemas¹³ y lo mismo hace Francisco de Andrés en el breve artículo introductorio que daba a conocer estas composiciones el 19 de marzo de 1991 en el diario español *ABC*, haciéndose eco de su aparición en *La Nación* dos días antes (1991). La filiación es evidente y por esto mismo debe incluirse aquí un breve análisis al menos de los romances más significativos.

«Romance de los vanos encuentros»

Este poema, el más largo de todos, está compuesto de cinco partes que narran la historia de una maestra con la que el sujeto poético, un estudiante enamorado de ella, se cruza fatalmente cada mañana a la misma hora. El tema es pueril y el poema, con una rima en un verso impar, de una factura algo imperfecta. La fugacidad del encuentro recuerda al Baudelaire de «À une passante»; el modo en que un sujeto desea ese encuentro fantástico aparecerá más tarde en «Lejana» –cuento del que ya se habló un poco– e impregna *Rayuela*.

El tono y el tema románticos con una descriptio puellae («Sus amarillas saetas [del Sol] / bordan en tu pelo el aura / que me recuerda las leves / imágenes de las santas») (Cortázar 2005, 548), y con algún que otro lugar común, son los típicos de un poeta muy joven que experimenta con la forma. Sin embargo, no carece de aciertos que delatan a un escritor atento: la estructura circular, por ejemplo, da cuenta de la repetición cotidiana del encuentro. El recurso a la metaliteratura, muy lopesco y muy cortazariano, denota una temprana obsesión por el fenómeno de la escritura: «Ya me voy de este romance» (ibíd., 550).

Una serie de recursos típicamente lorquianos llama la atención. Sobre todo, algunas figuras de repetición, como la reduplicación de «entre tu casa y mi casa» (ibíd., 548), que recuerda mucho a «Pero yo ya no soy yo / ni mi casa es ya mi casa» del «Romance sonámbulo» de Lorca. También, en ocasiones, la reduplicación es también epanadiplosis, como en el verso «tontamente, tontamente» (ibíd., 548), un recurso muy lorquiano, célebre en su «Verde que te quiero verde». También hay paralelismo, como en «Con una misma campana / con una misma existencia / y por una misma calle» (ibíd., 549) Por último, una imagen sinestésica, «vestida / de crujiente espuma blanca» (ibíd., 548), recuerda algunos

¹³ Once titulados propiamente «Romances» más «Diálogo de inocentes», que se incluye en una de las cartas comentadas al principio de este ensayo.

ejemplos de esta figura muy querida por Lorca: el «azul crujiente» de «Norma y paraíso de los negros» o «Un alarido blanco [que] puso en pie la mañana», del poema «Vaca». Por último, cabe mencionar la recurrente exclamación, un recurso expresivo también muy presente en la obra lorquiana.

«Romance del niño muerto»

El motivo del niño muerto, ya mencionado anteriormente, atraviesa toda la obra lorquiana. Símbolo de inocencia y de conexión espiritual con la naturaleza, aparece desde los romances hasta *Así que pasen cinco años* o *Poeta en Nueva York*. Ambos autores se sentían íntimamente comprometidos con el niño que llevaban dentro: «el niño nunca ha muerto en mí y creo que en el fondo no muere en ningún poeta ni en ningún escritor», decía Cortázar en 1980 (2013, 40). La voz poética trata de consolar a la madre por la pérdida de su hijo. Los elementos naturales aparecen personificados como en muchas obras de García Lorca: «Será preciso que el sol / no se entere de que lloras» (Cortázar 2005, 556). La muerte, asimismo, no supone un fin definitivo, sino un paso a otra realidad: «Cálmate, madre, que él tiene / jardines llenos, ahora» (ibíd., 556), «estará volando allí / donde se canta y se goza» (ibíd., 556).

«Diálogo de inocentes»

Este poema es necesario contextualizarlo en el seno de una de las misivas que Cortázar envía a su amigo Eduardo Hugo Castañino, en las que se elogia a Lorca. Esto supone casi una declaración explícita de su deuda con el poeta español. En él encontramos de nuevo el apóstrofe a la Madre: ante la llegada de la noche, un niño confiesa su miedo a morir durante el sueño. Además del diálogo, y del tema de la premonición de la muerte, son muy lorquianos el ambiente rural («Era un sol y era una flor / y catorce vacas blancas»), las imágenes que bordean lo irracional («Madre, tírame una mano / y hazla trizas en mi cara»), elementos florales: jacintos, claveles; metáforas célebres del granadino, como «el pandero»; la convivencia de la anécdota infantil con el terror (aquí en forma de un misterioso vampirismo) y cierto costumbrismo supersticioso. El mismo título podría aludir a las piezas lorquianas vanguardistas tituladas «Diálogos», dos de las cuales («Diálogo del Amargo» y «Escena del teniente coronel de la Guardia Civil»), forman parte del *Poema del cante jondo*, publicado en 1931¹⁴.

¹⁴ Para acabar con este poema, merece la pena apuntar una imagen que acaso sea germen o al menos aderezo de la novela *Divertimento*, ya que se alude en el segundo verso a la imagen de «catorce vacas blancas» que recuerdan a las dieciséis que aparecen al principio de la novela.

2.7. *Dos juegos de palabras*

Es posible que el interés temprano de Cortázar por el género dramático se deba, al menos en parte, a su «lorquismo» juvenil. Firma *Los reyes* en 1947 y *Dos juegos de palabras*, título que engloba dos obras independientes («Pieza en tres escenas» y «Tiempo de barrilete») se completa en 1950. «Pieza en tres escenas», una obra «ora absurda, ora simbólica, ora metaficcional», según explica Peter Standish, «es fruto de una mezcla de influencias que van desde Leonora Carrington e Igor Stravinsky hasta García Lorca, George Kauffman, Benjamin Peret y Jean Cocteau» (2000, 440).

La deuda con el granadino es más que evidente. Para empezar, García Lorca figura en la página de dedicatorias junto con la pintora Leonora Carrington, los poetas Benjamin Péret y Jean Cocteau, y las obras *Pertrushka* (el ballet de Stravinski) y *The Man Who Came to Dinner* (que puede referirse a la comedia de George S. Kaufman y Moss Hart o a la película de William Keighley de 1942 protagonizada por Bette Davis). Además de la dedicatoria, numerosos elementos parecen deudores del teatro lorquiano, tanto en su etapa más surrealista como la de los llamados dramas rurales. Así, la pieza tiene lugar en un ámbito rural con una plaza y una fuente rodeada de casas como escenario principal en el que concurren los elementos noche, fuente, luna, novia y borrachos, que nos recuerdan, por poner un ejemplo, el escenario de *Los títeres de cachiporra* («la luna ilumina la ancha plaza»), o al «Romance sonámbulo»:

Sobre el rostro del aljibe,
se mecía la gitana.
Verde carne, pelo verde,
con ojos de fría plata.
Un carámbano de luna
la sostiene sobre el agua.
La noche se puso íntima
como una pequeña plaza.
Guardias civiles borrachos
en la puerta golpeaban. (García Lorca 1990, 402).

Los nombres de los personajes no podían ser más lorquianos. Sobre todo, el Novio, el Padre y la Madre, recuerdan a sus homónimos de *Bodas de sangre* y de *Así que pasen cinco años*. Comparte con la primera el motivo muy lorquiano de la novia rebelde destinada a casarse con la persona de la que no está enamorada. El objeto del amor de Nérida, Remo, recuerda al hombre objeto de deseo de *La casa de Bernarda Alba* – Pepe el Romano. Similar a *Yerma* es la centralidad del simbolismo del agua. No obstante, en lo que atañe al contenido temático y el estilo cercano al surrealismo, parece más en consonancia con *Así que pasen cinco años* y con *El público*. A la primera recuerda el motivo de la relación sentimental trágicamente infeliz, la multidimensionalidad y una

reflexión similar sobre el paso del tiempo (la espera fatal está presente en ambas obras). A *El público* recuerda el detalle de incorporar a la audiencia como personaje (aunque no interviene de forma activa) y la metateatralidad con referencias a la puesta de escena: un marinero se queja de la entrada violenta del Novio: «Cuando entró en escena, me empujó groseramente» (Cortázar 2004, 84) o, en la escena siguiente, Nuria le reprocha a Remo: «esta *mise en scène* fue idea tuya» (ibíd., 90); por último, en la escena tercera, Nérida le dice a Remo, señalando a un castillo supuestamente lejano: «Eso es lejos. Parece que no, pero por razones de escenografía» (ibíd., 99). Es una obra que por razones de espacio no se podrá abordar aquí en más profundidad pero que, sin duda, merece un examen más extenso.

2.8. «La violenta esperanza»

El 14 de diciembre de 1972 tiene lugar en la casa de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO, por sus siglas en inglés) de París un coloquio organizado por Ian Gibson de homenaje a García Lorca con la participación, más o menos activa, de personalidades destacadas como Alejo Carpentier, Marie Laffranque o Marcelle Auclair. El homenaje, al que, según recuerda Gibson, Julio Cortázar no asistió, incluyó un espectáculo musical con Enrique Morente, Amancio Prada y Carlos Cano, entre otros. Se publicó un cuadernito que más que actas propiamente dichas parece incluir breves textos de homenaje al poeta, entre lo que se encuentra uno salido de la mano de Cortázar. Este es el único (que se conozca) exclusivamente dedicado al granadino. Se titula «La violenta esperanza». El texto, de apenas una página, parte del recuerdo del impacto que la visita de Lorca a Argentina tuvo en toda su generación y luego toma el término de Apollinaire que da título a la pieza («La violenta esperanza») para explicar su actitud combativa en este homenaje:

En muchos de nosotros la muerte de Federico despertó para siempre esa esperanza que otro poeta, Apollinaire, llamó violenta. No es hablando nostálgicamente que abriremos las compuertas del futuro; para que otros poetas no sean asesinados, para que el hombre salga por fin a su verdadera imagen, sólo cabe luchar por la luz, por la poesía de la calle y las cosas y el amor. Federico lo dijo mejor que nadie, y volver a leerlo cuenta más que inclinarse ante una tumba ignota. Volver a leerlo hoy y aquí, porque otro día veremos la resurrección de las mariposas disecadas y aun andando por un paisaje de esponjas grises y barcos mudos veremos brillar nuestro anillo y manar rosas de nuestra lengua (Cortázar 1972).

A buen seguro este evento contaría con gran parte de la disidencia española en el exilio y es lógico que Cortázar decidiera recuperar el aspecto más comprometido de la memoria de Lorca en estos años clave de la historia de las naciones latinoamericanas, y con Franco aún en el poder en España.

CONCLUSIONES

A la vista de los materiales recopilados en este trabajo, cabe enumerar una serie de conclusiones:

1) La influencia de Lorca en Cortázar comienza con los romances, pero las obras del ciclo neoyorquino denotan un influjo más duradero debido a, al menos, las siguientes razones:

a. El interés de Cortázar por la cultura estadounidense, sobre todo por la música afroamericana, que está presente en el libro. La parte de *Poeta en Nueva York* dedicada a «Los negros» es una de las que más anotaciones registra en la primera edición con la que Cortázar contaba en su biblioteca.

b. El interés por el surrealismo.

c. La denuncia social y la crítica al capitalismo sin renunciar al carácter más estético y vanguardista.

d. Una sensibilidad poética y una concepción de la palabra muy similares.

e. Como traté de demostrar en un artículo anterior, *Poeta en Nueva York* fue concebido como libro de artista en el que fotografías y dibujos debían acompañar a los poemas conocidos por todos (Herrera Cepero 2017). En este sentido, el libro debía haberse parecido a lo que Cortázar llevó a cabo en obras como *Prosa del observatorio*, *Último round*, etc.

2) Cortázar reniega hasta cierto punto de su «lorquismo» inicial, que juzga en su aspecto negativo como excesiva idealización y por tanto como indicativo juvenil de inmadurez, además de falto de originalidad dado el carácter de «moda» que tuvo la obra del granadino desde su visita a Buenos Aires en 1933-1934. No obstante, siempre admite un «lado bueno» que no oculta y que habla de una admiración que ilustran las numerosas citas, alusiones y epígrafes que presiden buena parte de sus obras, desde la más tempranas a las más tardías.

3) Si bien interesa a Cortázar la obra del granadino por su valor artístico a lo largo de toda su carrera, hay un mayor énfasis en el aspecto político en la época en la que la obra cortazariana se adentra en su época más comprometida. Hay que mencionar en este apartado que las anotaciones a la reseña biográfica del tomo IV de las obras completas de Losada, recopiladas por Guillermo de Torre y publicadas en 1938, contribuyen a fortalecer la defensa que ya Montes Bradley hizo en su día en contra de los que quisieron tachar al joven Cortázar de filo-falangista. Cortázar hace un cuádruple subrayado en las palabras del prologuista que asocian los círculos republicanos como «los naturales y privativos de todo lo que en España significaba inteligencia» (1938, 17).

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Andrés, Francisco de. 1991. «Aparece en Buenos Aires un romancero inédito de Julio Cortázar destinado a los niños». *ABC*. <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1991/03/19/049.html>
- Cortázar, Julio. 1972. «La violenta esperanza», *Hommage a Federico García Lorca*, n.p.
- Cortázar, Julio. 2003. *Obras completas 1*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Cortázar, Julio. 2004. *Obras completas 2*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Cortázar, Julio. 2005. *Obras completas 4*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Cortázar, Julio. 2011. *Rayuela*. Madrid: Cátedra.
- Cortázar, Julio. 2012. *Cartas 1937-1954, I*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Cortázar, Julio. 2013. *Clases de literatura. Berkeley, 1980*. México: Alfaguara.
- Cortázar, Julio. 2017a. *Divertimento. El examen. Diario de Andrés Fava. Los premios*. Barcelona: Penguin.
- Cortázar, Julio. 2017b. *Obra crítica*. Barcelona: Penguin.
- García Cerdán, Andrés. 2009. *La poesía de Julio Cortázar: discurso del no método, método del no discurso*. [Tesis doctoral]. Disponible en DIGITUM (recuperada el 15 de septiembre de 2019).
- García Lorca, Federico. 1938. *Obras completas 4*. Buenos Aires: Losada.
- García Lorca, Federico. 1940. *Poeta en Nueva York*. México: Séneca.
- García Lorca, Federico. 1990. *Obras completas*. Madrid: Aguilar. 3 vols.
- García Lorca, Federico. 1997. *Epistolario completo*. Madrid: Cátedra.
- Garfield, Evelyn P. 1975. *Julio Cortázar*. Nueva York: Ungar.
- Gibson, Ian. 2010. *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca* (4ª ed.). Barcelona: Debolsillo.
- González Bermejo, Ernesto. 1978. *Conversaciones con Cortázar*. Barcelona: Edhasa.
- Hart, Stephen. 1984. «“Poésie Pure” in Three Spanish Poets: Jiménez, Guillén and Salinas». *Forum for Modern Language Studies* 20 (2): 165-185.
- Herrera Cepero, Daniel. 2017. «Poeta en Nueva York, libro de artista: desparatextualización de los dibujos neoyorquinos de Lorca». *Cincinnati Romance Review* 42: 108-127.
- Kerr, Lucille, Roberto González Echevarría, David I. Grossvogel y Johnathan Tittler. 1974. «Julio Cortázar». *Diacritics* 4 (4): 35-40.
- Prego, Omar. 1985. *La fascinación de las palabras. Conversaciones con Julio Cortázar*. Barcelona: Muchnik.
- Standish, P. 2000. «El teatro de Julio Cortázar». *Hispania* 83 (3): 437-444.
- Valente, Cynthia. 2013. «Divertimento: Cortázar y su juguete autobiográfico». *Letras de hoje* 48 (4): 521-528.
- Yovánovich, Gordana. 1991. *Julio Cortázar's Character Mosaic Reading the Longer Fiction*. Toronto: University of Toronto Press.

Fecha de recepción: 26 de junio de 2021.

Fecha de aceptación: 02 de febrero de 2022.

