

**ARTE Y SIMBIOSIS: COHEN Y LORCA**

by

Francisco Cantero Soriano

A thesis submitted to the Graduate Faculty of  
Auburn University  
in partial fulfillment of the  
requirements for the Degree of  
Master of Arts in Hispanic Studies

Auburn, Alabama  
May 1, 2021

Keywords: Federico García Lorca, Leonard Cohen, Poesía, Arte, Música, Literatura Comparada

Copyright 2021 by Francisco Cantero Soriano

Approved by

Jorge Muñoz Ogáyar, Chair, Associate Professor of Spanish, College of Liberal Arts  
Jana Gutiérrez Kerns, Associate Professor of Spanish, College of Liberal Arts  
Ezekiel Stear, Assistant Professor of Spanish, College of Liberal Arts

## ABSTRACT

The purpose of this thesis is to analyse the synergy between the life and work of Federico García Lorca (1898-1936) and that of the Canadian composer and singer-songwriter Leonard Cohen (1934-2016). The study is framed in the theoretical perspective of Comparative Literature because of its analysis of different perspectives. The analysis will be approached from three different aspects which are related to the work and life of these poets: the influence of travel and literary circles, the poetic-visual art in relation to their drawings, and their musicality in relation to the poetic texts. The first intention is to show the link that both authors share not only from a thematic or aesthetic perspective, but also from a cultural one. The second intention is to explore the influence of Federico García Lorca on Leonard Cohen, while emphasizing the contribution of Cohen to musical configuration of Lorca's work. Thanks to this plethora of perspectives, in this analysis the strong influences between Lorca's music and Cohen's poetic work are explored and they encompass a vast network of arts. The analysis remarks that the Canadian poet has inherently conditioned the dissemination, and understanding of, Lorca's poetry. This is especially apparent when it involves one of the most difficult poems for audiences to understand, *Poet in New York* (1929-1930)."

Keywords: Federico García Lorca, Leonard Cohen, poetry, art, music, Comparative Literature, Visual Poetry, avant-garde.

## RESUMEN

El propósito de este trabajo es analizar la sinergia entre la vida y obra de Federico García Lorca (1898-1936) y la del compositor y poeta canadiense Leonard Cohen (1934-2016). El estudio, puesto que analiza sus nexos desde diferentes perspectivas, se enmarca dentro de la literatura comparada. El análisis se aborda desde tres aspectos diferentes ligados a la vida y obra de los poetas: los viajes junto con los ambientes literarios, el arte-poético-visual en relación con sus creaciones y la musicalidad tratada en los textos poéticos. Con esto se pretende, por un lado, mostrar el vínculo que ambos autores comparten no solo desde una perspectiva temática o estética, sino cultural; y por otro, trazar la influencia que Leonard Cohen posee de Federico García Lorca, sin olvidar la aportación del poeta canadiense a la configuración musical de la poesía lorquiana. Se distingue así la manera en la que Lorca ha marcado el quehacer poético de Leonard Cohen, que llega incluso a la estrecha relación vista del dibujo con la poesía. También se subraya, cómo a partir de esa influencia ha sido el poeta canadiense quien además ha condicionado la divulgación y el conocimiento de la poesía lorquiana, máxime cuando se erige sobre uno de los poemarios de más difícil comprensión para los lectores: *Poeta en Nueva York* (1929-1930).

Palabras clave: Federico García Lorca, Leonard Cohen, poesía, arte, música, Literatura Comparada, Poesía visual, vanguardias.

*Sangre de su sangre,  
a mi madre y a mi padre  
por hacerme nacer.*

*Porque somos España en Lorca, en Machado, en Miguel.  
Porque España es la última mirada del Sol del pueblo nuestro.  
Porque no hemos nunca medido el tamaño de los molinos de  
viento y sentimos bajo nuestros talones el costillar de Rocinante.  
La Habana. Cuba.*

Texto del monumento a Don Quijote en La Habana.

*Si volviera a nacer sería cantaor de flamenco*  
Leonard Cohen en unas declaraciones para *El País*

*Cariño, acércate a la ventana  
Me gustaría leerte la palma de la mano,  
Antes de que te dejara llevarme a casa  
Me creía una especie de Gitano*  
Leonard Cohen *So long*, Marianne (1967)

## TABLE OF CONTENTS

ABSTRACT.....	2
RESUMEN .....	3
1.INTRODUCCIÓN: UT PICTURA POËSIS .....	9
1.1. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA .....	11
2.VIDA, CIUDADES Y AMBIENTES. INFLUENCIAS CULTURALES EN LOS POETAS. LA DEVOCIÓN POR EL ESPÍRITU LORQUIANO.....	15
2.1. LORCA: DEVOCIÓN Y MANANTIAL DE VIDA.....	17
3. ARTE Y POESÍA. POESÍA VISUAL, POESÍA EXPERIMENTAL.....	36
3.1. LA PRESENCIA DEL DIBUJO EN FEDERICO GARCÍA LORCA Y LEONARD COHEN: LA LLAMA (2018).....	42
3.2. INFLUENCIA DE LA POESÍA Y EL IDEARIO LORQUIANO EN LOS DIBUJOS DE LEONARD COHEN.....	49
3.3. RASGOS COMUNES DE LOS DIBUJOS DE AMBOS AUTORES .....	68
4. COHEN, LORCA Y LA MUSICALIDAD.....	72
4.1. PASIÓN POR LORCA: NEXO ENTRE CULTURAS .....	74
4.3. TAKE THIS WALTZ POR LEONARD COHEN.....	83
5. CONCLUSIONES .....	90
6. BIBLIOGRAFÍA .....	95
7. ANEXOS .....	101
7.1. ILUSTRACIONES .....	101
7.1.1. Portada The Flame (2018) .....	101
7.1.2. La fuente (1917).....	102
7.1.3 Cabellera .....	103
7.1.4. Programa de la exposición en Barcelona de Federico García Lorca en 1927 .....	104
7.1.5. Jardín con el árbol de sol y el árbol de la luna.....	105

7.1.6. Leonarda .....	106
7.1.7. Payaso con guitarra .....	107
7.1.8. El beso.....	108
7.1.9. Pareja de hombre y joven marinero .....	109
7.1.10. Imágenes de Metrópolis (1927) .....	110
7.1.11. La única y verdadera historia de Luis Montanyà de F.G.L. y Dibujo de Kandinsky de 1918.....	112
7.1.12. Comparativa entre los rostros de las ilustraciones de Cohen y los rostros de las pinturas de Boticelli .....	114
7.1.13. Dibujo.....	116
7.1.14. Dibujo sobre “Mi abogado” .....	117
7.1.15. Dibujo sobre “Mirando el canal de naturaleza en la tele” .....	118
7.1.16. Dibujo sobre “Banjo” .....	119
7.1.17. Firma dibujada de Federico García Lorca .....	120
7.1.18. Autorretrato en Nueva York .....	121
7.1.19. Comparativa de los dibujos en cuanto a técnica pictórica (1) .....	122
7.1.20. Comparativa de los dibujos en cuanto a técnica pictórica (2) .....	124
7.1.21. Comparativa de los autorretratos de ambos artistas (1) .....	126
7.1.22. Comparativa de los autorretratos de ambos artistas (2) .....	128
7.1.23. La presencia de los marineros y la guitarra española en ambos artistas.....	129
7.1.24. Revista Litoral.....	131
7.1.25. Payaso con guitarra .....	132
7.1.26. Portada y Contraportada: Ana Belén. Lorquiana: Canciones populares de Federico García Lorca. 1998. ....	133
8.2. POESÍAS, CANCIONES Y MANUSCRITOS .....	134
8.2.1. ‘My lawyer’ .....	134
8.2.2. ‘Watching The Nature Channel’ .....	135
8.2.3. ‘Banjo’ .....	136
8.2.4. Comparación de manuscritos de Leonard Cohen y Federico García Lorca. ....	137

8.2.5. Primera edición de Poeta en Nueva York.....140

## 1.INTRODUCCIÓN: UT PICTURA POËSIS

Es el universo de los signos y de los símbolos. Utilizados para las relaciones con los demás desde la época prehistórica, han mantenido un uso constante, más frecuente a partir de la invención de la escritura –que, después de todo, no es más que un sistema entre tantos otros basado en su empleo– y sobre todo desde que se han impuesto las técnicas de lo audiovisual. ... Todo se convierte, en efecto, en símbolo o en signo para el hombre en la medida en que se inserta en un medio solidario. ... El símbolo, instrumento de socialización por excelencia, está en el origen de todo medio de comunicación. (Martin 28-32)

Aunque el advenimiento del lenguaje en la historia siembra incertidumbre con respecto a su datación, se estima que tiene aproximadamente doscientos mil años de antigüedad (Martin 30). Desde las sociedades prehistóricas, el recurso al grafismo manifiesta la necesidad experimentada por el ser humano de visualizar, fijándolas, sus interpretaciones del mundo exterior con diversos fines. Entre sus propósitos se destacan comunicarse con fuerzas superiores, transmitir el saber a los semejantes o la mera expresión.

Si bien es una ardua tarea establecer la fecha exacta de este acontecimiento, de lo que no cabe duda es de que la humanidad y su expresión están indivisiblemente conformadas por el signo lingüístico, la imagen y el sonido. El arte rupestre es el mejor ejemplo, puesto que supone ser el primer lenguaje utilizado para transmitir conceptos y ansiedades meramente humanas. En el momento en que el primer pigmento acaricia la superficie rocosa, según los expertos, existe

una transferencia de modalidad cruzada, una convergencia de información auditiva y arte visual, que pudo haber permitido a los humanos primitivos mejorar su capacidad de transmitir simbólicamente pensando característica intrínseca al ser humano hasta la actualidad (Miyagawa et al. 3-5).

Con esto se pretende argumentar que esta investigación parte de esa propia esencia humana, desde la base de que todas las artes son imitativas e inseparables: “de que el objeto de la imitación siempre es el mismo (la realidad natural y humana) y de que la estética de la modernidad, a partir de Locke estima que la Belleza no reside en el objeto (cánones) sino en el sujeto que la percibe, en quien convergen las sensaciones y el juicio” (Busquets 9).

Por lo tanto, la filosofía, las bellas artes, la literatura y cualquier forma de cultura deben ser estudiadas de manera correlativa, promoviendo la búsqueda de nexos de analogía, parentesco e influencia. El interés en el estudio no reside tan solo en la relación de la poesía y la música entrambos autores, sino que también estudia los problemas, las perspectivas y los desafíos del siglo XX, junto a las propias interpretaciones de los poetas. De esta manera, se subraya la relación de la estética novecentista del poeta español en América, fruto de las vanguardias, el surrealismo, el psicoanálisis y la deshumanización, con la posterior estética que Cohen recoge en un singular vacío espiritual posmoderno.

Por ello el proyecto se articula desde una naturaleza multidisciplinar; es decir, los autores son vinculados desde diferentes perspectivas y metodologías, enmarcadas dentro de la literatura comparada. El análisis, por lo tanto, se organiza en tres partes diferentes que a su vez, equivalen a los capítulos principales del trabajo y son abordados desde puntos de vista ligados a la obra y vida de los poetas.

Con esto se pretende, por un lado, mostrar el vínculo que ambos autores comparten no solo desde un clásico trabajo comparativo-temático, sino explorar sus nexos a través del arte. Y por otro, trazar la influencia que Leonard Cohen posee de Federico García Lorca, sin olvidar la aportación del poeta canadiense a la configuración musical de la poesía lorquiana.

Este análisis sirve para demostrar varios argumentos: en primer lugar, la manera en la que Lorca ha marcado el quehacer poético de Leonard Cohen, que llega incluso a la estrecha relación vista del dibujo con la poesía. En segundo lugar, cómo a partir de esa influencia ha sido el poeta canadiense quien ha condicionado la divulgación y el conocimiento de la poesía lorquiana, máxime cuando se erige sobre uno de los poemarios de más difícil comprensión para los lectores: *Poeta en Nueva York* (1929-1930). Finalmente recordar la importancia de la literatura comparada como área de estudio multidisciplinar y esencial en los estudios artísticos, donde la pintura, la música y la traducción conforman la literatura.

### 1.1. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

La literatura comparada no solo abarca la comparación o el estudio de las relaciones entre literaturas a nivel supranacional (Vega y Carbonell 334), sino que contempla la comparación entre la literatura o los textos literarios y otras manifestaciones artísticas o expresiones humanas, como pueden ser la arquitectura, la performance o la psicología, entre otras disciplinas (Enríquez Aranda 50). De ahí que este trabajo se enmarque en esta área de estudio que aporta cabida a un material cultural muy amplio: contempla las biografías de sendos poetas; explora el acercamiento a sus obras —que abarcan tanto textos literarios como pictóricos—; introduce la música en el texto poético; y enfatiza la importancia de la traducción. Es decir, el objeto de estudio deja de ser el texto literario considerado en sí mismo para atender a todo el proceso de comunicación en el

que la literatura se integra –como ya advirtió la semiótica desde sus inicios tanto en Europa como en Estados Unidos. Esta investigación pone en relación la literatura allende sus fronteras nacionales (España, Canadá, La Habana y Estados Unidos) y no coincidentes en las coordenadas espacio-temporales (inicios y finales del siglo XX). Es decir, el estudio relaciona a autores de diferentes orígenes, épocas y culturas: una labor de herencia, permanencia y procreación. A finales del siglo XIX y hasta la Guerra Civil Española, el panorama intelectual español recibe un gran influjo de ideas, no solo provenientes de las vanguardias europeas, sino que se unen al pensamiento de la decadencia decimonónica finisecular construido por la generación del 98 y la generación del 14. Federico García Lorca absorbió un aliento regenerador durante la Edad de Plata, sin dejar pasar la herencia siglodeoresca y romántica, la fuerza y pasión andaluza y el misticismo poético español.

La relación de los artistas, Federico García Lorca en el primer tercio del XX, y más tarde Leonard Cohen en Canadá y América a partir de los años sesenta del mismo siglo, puede enmarcarse en el fenómeno del “Modernismo adaptado a una nueva realidad” (Hassan 46) en el que no se divisa una ruptura entre sus producciones sino la adaptación. El poeta granadino evoluciona literariamente de la mano de la teoría literaria, y florece como poeta desde una estética romántica-realista, pasando por un estilo arraigado al modernismo y las vanguardias, hasta llegar a su fase más postmoderna donde lo culto y lo popular se dan la mano, navegando mediante el neopopularismo hasta su estética más hermética y surrealista. Cohen, por otra parte, releva al poeta granadino en una nueva atmósfera en la que reina la fragmentación en la sociedad y sus exploraciones, sumergiéndose en una personal autoalienación que conduce a la propia contradicción (Panter 1-28).

Irónicamente, el camino estético-teórico que los autores siguen refleja la progresión de la teoría literaria a lo largo del siglo XX. En la relación estética y literaria, son imprescindibles las afirmaciones de Baudrillard y sus conceptos de *loss of the real* e *hiperrealidad* como conectores en los poetas ya que: “Within postmodernism, the distinction between what is real and what is stimulated collapses: everything is a model or an image, all is surface without depth; this is the hyperreal” (Barry 90-91). Pero anterior al filósofo francés, cabe a su vez mencionar la importancia de Sigmund Freud y las teorías psicoanalíticas como generadoras esenciales de lo surreal, y por ende de lo postmoderno. Sin embargo, por las conexiones entabladas en este propósito, los preceptos de Carl Jung, son más representativos. A diferencia del pensamiento freudiano, Jung añade a la teoría un factor cultural considerado esencial. Sostenía que en la psique individual de cada sujeto habita, con las bases de Freud, una parte muy importante denominada “lo inconsciente”, pero para su discípulo, una parte de este inconsciente es, de hecho, colectivo, es decir, una memoria colectiva, no estrictamente individual.

Consiguientemente, la memoria colectiva es resultado no solo de la creación y la experiencia individual, sino que es producto de los símbolos y elementos de significación recurrentes en la cultura efervescente, que se ha ido tejiendo a lo largo de generaciones, tan presentes en ambos autores. La memoria colectiva descrita por Jung atiende a las semejanzas entre los mitos y símbolos de todas las culturas que estudió, por muy diferentes entre sí que parecieran ser, y a través de distintas disciplinas como la antropología y la psicología, ya que la mente humana funciona basándose en esquemas plenamente culturales.

La cultura y el legado cultural, es catalogado como un pensamiento profundo y enraizado transmitido y arraigado a la psique humana, y añade sobre ella sistemas de aprendizaje basados

en las experiencias individuales de cada uno. De ahí que la creación artística (o producción cultural) y la visión del propio mundo esté condicionada inevitablemente por el sustrato cultural de la parte inconsciente de la psique (Jung 45-83).

Como argumenta Loreto Busquets, este análisis pertenece a la relación interdisciplinaria o interdiscursiva del estudio de las “influencias”, que no de las “fuentes”(10), en las obras de Leonard Cohen, debido a que el cantautor canadiense anexiona de forma consciente ideas o estímulos creadores, que provienen de la admiración o profundo parentesco de Federico García Lorca. Para determinar los nexos, es por lo tanto necesario relacionar cómo la cuestión cultural afectó a sus trayectorias vitales, subrayando aspectos como la movilidad y el éxodo urbano, sin menospreciar la presencia del origen natal y los círculos artísticos en sus vidas. A su vez, este trabajo subraya la influencia de la obra pictórica y poética de Federico García Lorca en los dibujos tardíos de Leonard Cohen, contenidos en el libro *La llama* publicado póstumamente en 2018 por Adam Cohen, hijo del poeta. Debido a la importancia de la música y la poesía en sus producciones, también se incluye una relación poético-musical sobre la poesía lorquiana. Es decir, otra de las metas es resaltar la importancia e influencia musical y de traducción de Leonard Cohen en las versiones musicalizadas de los poemas de Federico García Lorca hasta la actualidad.

Teóricamente para argumentar la relación interartística y también como guía en el proceso de investigación, la obra de Busquets *Ensayos de Literatura Comparada* (2018) ha configurado este proyecto, ya que se presenta como una obra en la que las artes aparecen en sus páginas como “algo más que un intertexto en el que los códigos compartidos trascienden su

propio espacio”<sup>1</sup>. También es precisa la mención a César Domínguez, Haun Saussy y Darío Villanueva *Introducing Comparative Literature. New Trends and Applications* (2015) puesto que consolida las bases de la teoría comparativa no sólo dentro del ámbito literario, sino que amplía sus fronteras a la imagen, la música, el cine, y la traducción, entre otros.

## 2. VIDA, CIUDADES Y AMBIENTES. INFLUENCIAS CULTURALES EN LOS POETAS. LA DEVOCIÓN POR EL ESPÍRITU LORQUIANO

*Salir cuando nada te obliga y seguir tu inspiración como si  
el solo hecho de torcer a derecha o a izquierda fuera en sí mismo  
un acto esencialmente poético.*<sup>2</sup>

La representación de la ciudad y su influencia en la literatura, especialmente en la poesía, ocupa particularmente un lugar privilegiado durante todo el siglo XX. Cuando las ciudades empiezan a convertirse en metrópolis, en lugares donde abunda la vanguardia y la modernidad, los transeúntes y artistas quedan ensimismados ante el objeto en exhibición que tantas oportunidades ofrece (Cuvardic 22-24). Los espacios, las ciudades y los viajes significan y suponen ser experiencias vitales que conforman el ideario poético y estético de los literatos, y de alguna manera los acerca a la cultura, tan alejada de las urbes en sus épocas.

El primer capítulo del trabajo se dedica a la lectura de la vida y obra literaria de los poetas como un hipertexto virtual, siguiendo un propósito cultural y de herencia modernista adaptada a una nueva realidad, en el que se enfatiza la importancia de aniquilar los límites en el estudio de los poetas, valorando la libertad del uso de múltiples fuentes de información, en

---

<sup>1</sup> Contraportada de: Busquets, Loreto. *Ensayos de Literatura Comparada*. UCOPress, 2018.

<sup>2</sup> Jaleux, Edmond. “Le dernier flâneur.” *Les temps*. 1936. <https://cbamadrid.es/benjamin/termino.php?id=1772>

contra de un estudio basado en la reduccionista tabulación (Woods 15). De ahí que la base fundamental se centre en la vida de los autores, en su descubrimiento personal como poetas. Metodológicamente se realiza un estudio minucioso de las biografías de los poetas, en las que se hace hincapié en el trasfondo cultural común de ellos a través de una comparación de analogías de contextos. Aspectos como la influencia del arte en sus culturas, la importancia de los viajes en sus carreras artísticas, la participación en los círculos literarios y la relevancia del éxodo urbano —sin menospreciar la presencia de sus orígenes— son analizados. Es necesario comentar que el objetivo en este capítulo no radica en desarrollar una biografía de los poetas, sino que en todo momento son seleccionadas aquellas conexiones, o en algunos casos persecuciones, entre los autores. En el análisis se destacan los elementos culturales más importantes en la trayectoria personal y profesional de los autores subrayando la infancia y el núcleo familiar, la cultura como eje vertebrador, la religión, la alienación o la sexualidad, siendo relacionados desde una perspectiva comparativa-cultural.

El corpus más relevante en este capítulo es la obra biográfica de Leonard Cohen. Se ha tomado como texto de referencia la edición definitiva de la biografía del poeta<sup>3</sup> escrita por Sylvie Simmons. Se opta por esta edición ya que el propio autor colaboró en su escritura hasta sus últimos días. Sin embargo, para conocer de manera más profunda el universo de Cohen, se recurre de igual manera tanto a poemas, como canciones, fragmentos de entrevistas o partes de sus obras narrativas como apoyo a la investigación. Por otra parte, respecto a la biografía de García Lorca, se toman como fuentes primarias la biografía de Ian Gibson, *Federico García*

---

<sup>3</sup> Simmons, Sylvie. *Soy tu hombre. La vida de Leonard Cohen*. Edición de Francisco José Ramos Mena, Lumen, Barcelona, 2018.

Lorca (2011) y las declaraciones y entrevistas completas del poeta contenidas en *Palabra de Lorca* (2017).

## 2.1. LORCA: DEVOCIÓN Y MANANTIAL DE VIDA

*Las circunstancias que marcan la evolución del mundo y de la civilización tienen, y deben tenerla indefectiblemente, una excepcional influencia sobre los hombres.*<sup>4</sup>

*I bow my head  
in gratitude  
in those who gave  
who give so much  
so I can write  
my diary*<sup>5</sup>

La transmisión de ideas y sentimientos mediante la obra de arte puede definirse como la materialización del pensamiento a través de un sujeto circunscrito a su propia realidad. Este universo queda limitado tanto por factores objetivos, como es la dimensión tópica, hasta por factores subjetivos como son las impresiones personales de la propia realidad. La obra de arte está condicionada, por tanto, a una herencia inherente histórico-social y cultural ligada al propio

---

<sup>4</sup> Artículo incluido en *Palabra de Lorca* (413): Anónimo “Federico García Lorca parla pers als obrers catalans.” *L’Hora. Setmanari d’Avançada*, no. 52. Palma de Mallorca, p. 4.

<sup>5</sup> Cohen, Leonard. *The Flame*. p. 201

testimonio del autor (Lince 15). La manifestación del espíritu humano supone así ser uno de los recursos más complejos y ricos, “y a la vez legítimo para el estudio de lo social, lo político, filosófico e histórico que constituyen nuestra realidad” (Lince 15-16).

Las vidas de Federico García Lorca y Leonard Cohen se encuentran marcadas por acontecimientos culturales epatantes en su producción artística. En este capítulo los sucesos y procesos culturales de sus vidas sirven de referencia para orientar las similitudes entre los lejanos contextos que los dos, de alguna manera, comparten a lo largo del siglo XX.

Siguiendo el curso de la historia, el poeta granadino era abiertamente homosexual y antifascista, y murió ejecutado por los nacionales cuando Leonard Cohen tenía simplemente dos años. Sin embargo, como los textos reflejan, el cantautor canadiense siguió, de manera consciente o no, muchos de los pasos del legado y vida del poeta granadino. Como bien afirma la biógrafa de Cohen, Sylvie Simmons, Lorca revelaría un universo que le parecía muy conocido a Leonard y sus palabras iluminarían “un paisaje por el que creías que solo tú transitabas” (41).

Las coincidencias en la búsqueda del “yo literario” se encuentran en las raíces familiares que datan mucho antes del nacimiento de los poetas. Ambos nacen en familias acomodadas económicamente, en entornos sociales cultos y con legados culturales extensos, lo que posee un efecto en la producción artística.

Leonard Cohen creció en Westmount, un barrio marcado por un pastiche cultural, por la división entre anglocanadienses, protestantes acomodados, y judíos canadienses de segunda o tercera generación, ya que ni eran franceses ni católicos. El joven Leonard vivía en la 559 de la avenue Belmont, en una vivienda muy animada, de costumbres ordenadas y en la que todo lo que necesitaba, orbitaba alrededor de ella. Es conocido el origen rico de su familia, del que nunca el

poeta renegó. Pero no sólo pertenecía a una familia adinerada, sino a una familia con un prestigio social que pocos igualaban (Simmons 16-17). Sus antepasados habían estado ligados a la concepción de la ciudad, construyeron sinagogas y fundaron periódicos en Canadá de alta importancia entre la comunidad judía. En palabras de Cohen, recordaba una “intensa vida familiar” y afirmaba que “cuando me decían que yo era un kohen, no me lo creía. Quería vivir ese mundo. Quería ser el que alzaba la Torá... Yo era un niño pequeño, y todo cuanto me decían sobre esos asuntos hallaba eco en mí” (Simmons 22-27).

La infancia de Federico García Lorca, de la misma manera, sucede en una tierra poética y rebotante de cultura. Desde tiempos de dominación musulmana, la vega de Granada ha sido conocida y alabada por su belleza. El poeta nació el 5 de junio de 1898, en un pueblo en expansión económica que colindaba al norte con el río Genil, Fuente Vaqueros. La familia del poeta pertenecía a una nueva burguesía de posición económica desahogada, y su familia y antepasados estaban estrechamente ligados a la cultura. Entre sus familiares se acentúa a su bisabuelo Antonio García Vargas, como uno de los pocos habitantes del Soto que sabía leer y escribir, sirviendo a la concepción de la ciudad como secretario en el Ayuntamiento. A su vez, la presencia artística también corría por las venas del andaluz. Como comenta Ian Gibson: “[l]os García tenían una inusual aptitud musical, que heredaría el poeta” (18). Su abuelo Enrique García era a la vez aficionado a la música, liberal en política y ferviente católico. Francisco García Lorca lo definiría como “el más arraigado a las entrañas del pueblo” (19). En su familia existía con certeza un arraigo al folklore, a la tradición popular y un amor a Granada.

Ya sea en el caso de la familia del poeta de Granada o del cantautor canadiense, la herencia, el arraigo y la cultura conforman una agenda vital de propagación de valores para la

procreación de una convivencia social armoniosa, una configuración del mundo mediante el folklore, la política o la religiosidad. Como declararía Federico García Lorca en vías de ser famoso en 1929: “Mis abuelos sirvieron a este pueblo con verdadero espíritu y hasta muchas de las músicas y canciones que habéis cantado han sido compuestas por algún viejo poeta de mi familia” (Gibson, “Federico” 49). Por otra parte, y de la misma manera, la familia de Leonard Cohen, sirvió al mismo propósito. Siendo creadores de una extensa sociedad judía y fundadores de grandes periódicos, los Cohen ocuparon altísimos cargos en el Instituto Barón de Hirsch, en la primera organización sionista de Canadá y en la Asociación de Colonización judía.

Pero no fue hasta 1950 cuando el joven Leonard, con tan solo trece años, experimentó su *big bang*. El momento en el que poesía, música, deseo sexual y anhelo coincidieron, ocurrió en el momento en que se encontró con un libro titulado *The Selected Poems of Federico García Lorca*. Al hojearlo se detuvo en el poema “Gacela of Morning Market”<sup>6</sup>. El poema revolvió los sentimientos del joven poeta, ya que Lorca

mostró a Leonard la aflicción, el romanticismo y la dignidad del flamenco. Y con su postura política le mostró la dignidad, el romanticismo y la aflicción de la guerra española . . . Leonard había experimentado antes esa sensación oyendo el poder y la belleza de los versos leídos en voz alta en la sinagoga. Por ello, Leonard, apasionado por la poesía de Lorca, compró por doce dólares canadienses una guitarra española en una casa de empeños de la rue Craig. (Simmons 42-43)

Como confesó más tarde, Lorca fue el responsable de su vocación como escritor. Hoy día se desconoce cuáles eran los poemas específicos de ese compendio, pero al menos, se tiene la

---

<sup>6</sup> Título original: *Gacela del mercado matutino* (García Lorca, “Poesía” 596).

certeza de que el poeta quedó ensimismado con “Gacela del mercado matutino”, hasta el punto que Cohen lo recordaría recitándole a su biógrafa la última estrofa:

### **Gacela del mercado matutino**

*Por el arco de Elvira*

*quiero verte pasar,*

*para saber tu nombre*

*y ponerme a llorar.*

¿Qué luna gris de las nueve

te desangró la mejilla?

¿Quién recoge tu semilla

de llamarada en la nieve?

¿Qué alfiler de cactus breve

asesina tu cristal?...

*Por el arco de Elvira*

*voy a verte pasar,*

*para beber tus ojos*

*y ponerme a llorar.*

¡Qué voz para mi castigo

levantas por el mercado!

¡Qué clavel enajenado  
en los montones de trigo!  
¡Qué lejos estoy contigo,  
qué cerca cuando te vas!

*Por el arco de Elvira*

*voy a verte pasar,*

*para sentir tus muslos*

*y ponerme a llorar.<sup>7</sup>*

Tras conocer la obra de Lorca, como Leonard afirmó en varias ocasiones, empezó a escribir con seriedad, empezó a crear un diálogo con Federico García Lorca, que debía estar a la altura del poeta:

[q]uería responder a aquellos poemas -contaba-. Cada poema que nos afecta, es como una llamada que necesita una respuesta, queremos responder con nuestra propia historia’.

... ‘Sentía que Lorca le había dado permiso para encontrar su propia voz y le había enseñado qué hacer con ella, que era ‘no lamentarse nunca a la ligera’. (Simmons 42)

Volviendo a la trayectoria vital y profesional de los poetas, se encuentran a su vez similitudes en la manera en que sus vidas son contagiadas por aspectos relacionados o motivados por la cultura, como son los viajes y el éxodo rural. El siglo XX ofreció a los autores las infraestructuras necesarias para lograr un desarrollo intelectual inconcebible hasta entonces. La sed por el conocimiento y el saber marcaron a los paladines en su producción literaria.

---

<sup>7</sup> García Lorca, Federico. *Poesía completa*. Galaxia Gutemberg, 2018, p. 596.

Federico García Lorca comenzó a viajar por España en sus primeros viajes de estudios, que harían que reafirmase su posición como poeta, en 1916 junto a Martín Domínguez Berrueta. Viajaron en dos etapas, una andaluza más breve, en la que incluso conocieron al poeta de *Campos de Castilla* (1912) Antonio Machado (1875-1939), y tras ella una castellana que sin duda enamoraría al poeta. Aquella misión cultural tan propia de una educación muy pedagógica y de base práctica, resultó esencial para la creación de *Impresiones y paisajes* (1918). En este libro, no sólo puede observarse su ideario poético, estético y político, sino también una desgarradora angustia erótica. Sobresalen temas como la rebeldía contra la ortodoxia católica, hasta el amor imposible o la frustración. La publicación de la obra es esencial para entender los motivos de éxodo rural: la ciudad granadina asfixiaba su alma. Aunque el primer plan de Federico era marcharse a Bolonia, Fernando de los Ríos, de manera muy acertada, orientó al poeta granadino hacia un nuevo viaje, un nuevo objetivo: la Residencia de Estudiantes de Madrid<sup>8</sup>.

Aunque la etapa en la capital de España hizo madurar al autor, ofreciéndole los recursos para desenvolverse como dramaturgo, también fue una etapa de gran angustia existencial. Él mismo la definiría como “una de las crisis más hondas de mi vida”. Pese a que *Primer romancero Gitano* fue publicado en 1928 y tuvo enorme éxito, el poeta empezó a ser ligado a un folklore andaluz no del todo positivo, asociado con el costumbrismo y la defensa del gitano.

---

<sup>8</sup> Jiménez Fraud había trabajado junto a Francisco Giner de los Ríos y Manuel Bartolomé Cossío para lograr “el desarrollo intelectual y material de España, su profunda humanidad con la convicción de que sólo la creación de una minoría de hombres y mujeres cultos, entregados y desinteresados, podría sacar adelante el país” (Gibson, “Federico” 231-32). Este nuevo concepto de educación no sólo proponía ofrecer un techo a los estudiantes, sino que desde su origen intentaba suplir los fallos de la nociva educación universitaria del momento. El empeño estaba en construir puentes entre la ciencia y las humanidades, para así denunciar todas las falsas actividades que dirigían la vida española. Este proyecto tuvo un gran éxito e impacto entre los intelectuales, y figuras como Miguel de Unamuno (huesped ocasional hasta 1936), José Ortega y Gasset (vocal del Patronato de la Residencia), el premio Nobel Juan Ramón Jiménez o el filólogo Federico de Onís, apoyaron esta fuerte ciudadela del humanismo español.

Factores como la separación de Emilio Aladrén, escultor de origen ruso con el que tuvo una relación amorosa, y por otra parte, las fuertes críticas de sus cercanas amistades como fueron Dalí y Buñuel sobre el *Romancero Gitano*, pudieron ser los detonantes de la tristeza y crisis del poeta. Además, *Un chien Andalou* (1929) como comentaría García Lorca más tarde, y por alusiones, no debió resultarle muy divertido: “Buñuel ha hecho una mierdesita así de pequeñita que se llama *Un Perro Andaluz* y el perro andaluz soy yo”<sup>9</sup> (Gibson, “Federico” 611).

Estos acontecimientos propiciaron su salto a la Gran Manzana; el autor debía cambiar de aires, y su nuevo objetivo se encontraba en Nueva York. Como escribía a sus padres la urbe ofrecía: “un espectáculo soberbio emocionante, de la ciudad más atrevida y más moderna del mundo” (Gibson, “Federico” 646). Sin embargo, para un español de la época, la ciudad le enfrentó a un atrevimiento alejado de lo común, y que hizo al poeta encararse a una doble dualidad. Como describiría Ángel del Río, primer biógrafo del poeta, Lorca ahora tenía “[l]a misma seguridad en sí mismo, un poco más consciente, la misma mirada llena de vida, ahora un poco más profunda y un poco más triste” (Gibson, “Federico” 647). Prueba de ello, el poema que escribiría en la urbe, “Infancia y muerte”, que enviaría a Rafael Martínez Nadal, y del que más tarde se arrepentiría y se negaría a ver nuevamente en su vida. Y es que el desconocimiento del idioma y la incapacidad de comunicarse serían factores que, sin duda alguna, sacarían al poeta de su zona de confort. Nueva York, supondría para el poeta un momento apocalíptico de su liberación, una retractación de su preocupación social, y un conocimiento como nunca antes había experimentado de toda su obra y simbología anterior.

---

<sup>9</sup> Cita original.

Otra de las experiencias más singulares en la vida del poeta-conferenciante, es su llegada a Cuba en 1930, que describiría como su casa, como Andalucía: “Es el amarillo de Cádiz con un grado más, el rosa de Sevilla tirando a Carmín y el verde de Granada con una leve fosforencia de pez” (Gibson, “Federico” 715). En la isla el poeta era ya conocido por el éxito del *Primer Romancero Gitano*, y este viaje supuso para él un descubrimiento cultural, musical y personal. La estancia en Cuba hizo al poeta sentirse en un ambiente más cómodo y libre para llevar a término obras como *El Público*, *Así que pasen cinco años* o la todavía menos comprendida *Oda a Walt Whitman*, la cual revela un acercamiento del poeta a la exploración de su sexualidad. Cuba le regaló al poeta una preocupación social; como le definía Emilio Roig de Leuchsenring, cronista de la ciudad, Lorca era “curioso por cuanto a su alrededor ocurre, apasionado, mejor diría exaltado, por los problemas políticos y sociales de España, de Cuba, del mundo” (Gibson, “Federico” 753).

La vida del poeta y cantautor canadiense también está influenciada fuertemente por los viajes y el movimiento, pero también por la búsqueda del espíritu de Federico. La adolescencia del autor quedó marcada por sus paseos por las sórdidas calles de Montreal, descubriendo la vida nocturna de la noche canadiense donde solo se servía cerveza y se permitía la entrada a hombres. El joven judío empezaba a huir de la verdadera iniciación, del futuro que le vendría, “de la verdadera y perversa circuncisión que la sociedad amenazaba con infligir mediante los límites y la aburrida rutina” (Simmons 48).

Seis años más tarde, su verdadero salto a la metrópolis ocurrió con su primer volumen de poesía publicado, *Let us Compare Mythologies*<sup>10</sup>, se matriculó como estudiante de posgrado en

---

<sup>10</sup> *Comparemos Mitologías*.

la Universidad de Columbia, y cambió Montreal por Manhattan. Nueva York supondría para él con tan solo veintidós años, una ciudad de oportunidades en la que podía desenvolverse en un nuevo e incipiente ambiente literario. Durante esta época la famosa Generación Beat alzaba su grito al aire: un nuevo movimiento literario consagrado a la libertad personal, la autoexpresión y la verdad, inspirado en el budismo, la experimentación con drogas y el sexo.

Tras esta breve etapa en la urbe, regresó a Montreal y descubrió que su querido origen, como le ocurrió a Lorca, acabaría asfixiándole. El joven canadiense solicitó becas y subvenciones para poder viajar a las antiguas capitales europeas, entre ellas Londres, Atenas, Jerusalén y Roma, para entre otros proyectos escribir una novela. En tan solo unos meses se dirigiría a los orígenes de la civilización. Tras su visita a Atenas y visitar la Acrópolis, marchó al Pireo. Al llegar al puerto natural en forma de herradura quedó totalmente deslumbrado, la isla era como un anfiteatro griego, con sus preciosas casas y los ancianos sentados frente a las paredes blancas. Había llegado a Hidra, la que fue su casa hasta los últimos días de su vida: “Realmente sentí que había llegado a casa” (Simmons 110-11) confesaría el poeta más tarde. La isla de población reducida incluía una colonia de artistas y escritores de todo el mundo como Henry Miller, Allen Ginsberg y pintores como sus amigos los Johnson. Leonard se enamoró de la isla, y compró una casa sin electricidad y agua corriente; pese a haberse criado con tanto, era feliz con poco. Esta isla se convertiría para Leonard, en uno de sus lugares favoritos, en su retiro espiritual, en un lugar donde concibió poesía, amor y sin duda alguna felicidad.

Leonard Cohen visitó, a su vez, La Habana en 1961. Lorca, su poeta favorito, había pasado unos meses de recreo en Cuba y lo calificaría de paraíso, alabando sus virtudes y sus vicios. Cuando Leonard pensó en realizar el viaje, supo que había posibilidad de que ocurriera

una guerra, pero no estaba del todo asustado, sino interesado en lo que significaba para un hombre llevar armas y matar a otros hombres: “la pura verdad es que quería matar o que me mataran” (Manzano 71).

Años más tarde, Leonard decidiría cambiar de aires; una nueva etapa surgiría en 1968, inspirada por el country y la vida en el campo en Nashville. Bob Johnson, el famoso productor que trabajó con grandes artistas de *Columbia Records*, cuenta cómo surgió la brillante idea por pura casualidad con su cliente: “Él me dijo: ‘Un día tendré una granja como esa y compondré un par de álbumes’. Yo le dije: ‘Hazlo ahora’; le di la llave y él paso dos años allí” (Simmons 263). Nashville era la segunda ciudad en importancia musical en América, y en su trayecto hacia allí Leonard comentó que vio a más hombres trajeados que sombreros de vaquero. Su vuelta a la naturaleza le resultó muy agradable, estaba totalmente alejado de la ciudad, a unas treinta y cinco millas al sur de Nashville, y para acceder a su casa había que atravesar un tortuoso camino de tierra. Los bosques, los rebaños de ganado vacuno y los riachuelos estaban muy presentes. Era una casa sencilla, una mera adaptación de la sencillez de su morada en Hydra en la rural Tennessee.

Otra de las ciudades que más marcaría a Cohen fue indudablemente Jerusalén, donde el poeta parecía más nervioso de lo habitual. Estaba en frente de un público que compartía más que una relación emotiva: abarcaba sangre judía e historia compartida. Tal impresión le causó la ciudad, que acabaría alistándose en el ejército para combatir en Israel:

Nunca he disimulado el hecho de que soy judío y de que en cualquier crisis que hubiera en Israel yo estaría allí. Estoy comprometido con la supervivencia del pueblo judío’, pero

también bravuconería, narcisismo y, cerca del primer puesto de la lista, desesperación por escapar. (Simmons 351)

Su trabajo en el ejército estaría también ligado con la música; de noche deleitaba a los soldados con canciones mientras le enfocaban con linternas. De sus textos emana la belleza del desierto, los muertos y heridos en guerra que pudo ver y todo lo que le hizo llorar (Manzano 76-77). Esa guerra sin duda le devolvió el espíritu creador que el poeta había perdido<sup>11</sup>, el legado poético que llevaba acumulando durante años de hotel en hotel.

Las estancias de los poetas y sus cambios de rumbo alrededor del mundo demuestra que la cultura y la literatura van de la mano con un justificado propósito: la creación artística. Leonard, por su tiempo, aunque gozaba de más libertades que Federico, no sería hasta su estancia en lugares como Hydra y Nueva York, hasta los que pudo dar rienda suelta a sus sueños. Es decir, las metrópolis, además de ofrecer la floreciente cultura en cada rincón de sus calles, brindaban las herramientas y las posibilidades de éxito y reconocimiento a estos poetas.

El salto a la metrópolis en sus casos estuvo acompañado de un fascinante y enriquecedor panorama artístico-literario. Leonard tenía veintidós años al llegar a Nueva York y Lorca veintiún años en su llegada a Madrid. Debido a la personalidad y talento de los dos jóvenes poetas, no pasarían desapercibidos por las ciudades, pero no se puede dejar de lado, que hasta muchos años más tarde no fueron económicamente independientes<sup>12</sup>; es decir, la competitividad

---

<sup>11</sup> La melancolía y la depresión aparecieron hasta la última gira de la vida del poeta. La angustia existencial pudo estar promovida por el consumo de estupefacientes. De ahí, las confesiones del poeta en las que admite que las dos últimas décadas de su vida, en las que podría realmente tomar sus riendas, serían aquellas sin estupefacientes y en las que se habría descubierto así mismo.

<sup>12</sup> Lorca no consiguió la independencia económica hasta doce años más tarde, en 1933 en su visita a Hispanoamérica. En el caso de Leonard Cohen, es más difícil de estipular puesto que durante su trayectoria sufre altibajos económicos, y durante ella tiene muchas etapas en las que se dedica a escribir. Aunque puede decirse que su mejor momento económicamente corresponde tardíamente a partir de los ochenta.

era muy alta en las ciudades, y el triunfo muy reducido. Resultan notables los ambientes en los que se movieron y vivieron durante estas etapas, ya que estuvieron en el epicentro del mundo de vanguardia. En el caso de Lorca, como ya se comentaba con anterioridad, la Residencia de Estudiantes supuso el florecimiento del poeta. Todos los insignes poetas, científicos, pensadores e intelectuales que acudían a Madrid, pasaban por la más refinada de las instituciones de enseñanza que había hasta el momento. Sin embargo, el caso de Leonard era bastante diferente, y aunque no se instruyó en una institución comparable a La Residencia de Estudiantes, mantuvo reuniones con artistas, poetas, fotógrafos y personajes muy importantes durante las vanguardias en los hoteles.

La vanguardia neoyorquina se concentraba en los hoteles, y de hecho, sus habitantes en numerosas ocasiones peleaban por una estancia en ellos. Cada hotel en la ciudad era conocido por quién vivía en él, por cuáles personajes del momento se reunían en sus veladas, por eso, en cuanto un habitante abandonaba una habitación, siempre alguien solía ser ávido para conseguir una mejor a la que poseía. Los hoteles conformaban el epicentro donde artistas, pensadores, escritores y bohemios se reunían, compartían ideas y celebraban grandes fiestas. Leonard diría de los hoteles que serían para él como una especie de templo, un santuario de carácter temporal, y por ello, aún más delicioso (Simmons 180-81). El ejemplo más claro era el mítico hotel Chelsea, famoso entre la Generación Beat, que albergaba a personalidades como Andy Warhol, William S. Burroughs, Allen Ginsberg o musas como Liberty que habrían posado para Salvador Dalí. Cohen recordaba y definía el Chelsea dentro de un halo de misticismo, donde el nuevo ideario estético tomaba forma: “Por las noches el hotel Chelsea cobraba vida ... varitas mágicas,

ropa de los indios seminolas, huevos ucranianos pintados, una colección de aviones de papel, libros esotéricos y viejos discos raros de música de Estados Unidos” (Simmons 268-69).

Pero lo que realmente conecta a estos poetas es su posición diferenciada en estos estructurados mundos de normas y convenciones sociales. La historia y personalidad de Lorca serían medianamente conocidas por el pequeño Cohen, pero a lo largo de su vida una gran cantidad de datos se irían descubriendo sobre la vida y muerte del poeta granadino con la apertura tardofranquista. Lorca había nadado contracorriente pero con éxito en una España que estaba muy atrasada para su obra y su verdad. Hasta diez años después de la publicación de *Romancero Gitano* (1928), sin mencionar los altercados sucedidos en la misiones pedagógicas, el poeta se encontraba en el punto de mira y amenazado de muerte, como la historia constata. Como muestran las palabras del poeta en una entrevista con Antonio Otero Seco en una conversación inédita publicada en *Palabra de Lorca* (2017):

me encontré sorprendido con la llegada de una citación judicial . . . Fui al juzgado. ¿Y sabes lo que me dijeron allí? Que un señor de Tarragona se había querellado por mi romance de la Guardia Civil española, publicado hace más de diez años en el “Romancero Gitano”. El hombre, por lo visto, había sentido de pronto unos afanes reivindicatorios, dormidos durante tanto tiempo, y pedía poco menos que mi cabeza.  
(487)

Así, el poeta andaluz se convertiría en un cauce de ideas de libertad. Se convertiría en el marginado por su arraigo al Neopopularismo y su ideario político, pero más tarde alabado por su obra y su dramático fin. No obstante, estas fueron las razones por las cuales Cohen quedaría impresionado por la aflicción, por el temperamento y la dignidad de Lorca, pero también por el

flamenco. Al fin y al cabo, él también era un “judío errante”, un cantautor que no terminaba de encajar en ninguna de las corrientes del momento, ni con la Generación Beat, ni con los nuevos llamados hippies, manteniéndose como Lorca, fiel a su ideología:

Yo me sentía cerca de aquellos tíos, y más tarde me tropecé con ellos aquí y allá, aunque no pueda considerarme ni remotamente parte de aquel círculo. [...] yo pensaba que íbamos por buen camino, y en nuestra arrogancia provinciana nos parecía que ellos no iban por el buen camino y que de alguna manera iban por libre, que no honraban la tradición como creíamos que hacíamos nosotros. (Simmons 78-79)

Lorca regaló a la sociedad española aquello que más detestaba: la verdad y la crítica social. *La casa de Bernarda Alba* (1936) dispondría en el escenario un reflejo de la sociedad, mostraría al público exactamente su ideología, aquello que despreciaban. La relación de la realidad y la ficción es tan cercana que incluso existen hipótesis acerca de la inspiración de la obra de Lorca en una crítica a una familia granadina, los Alba, que pudieron haber inspirado la obra dramática. Cohen, siendo fiel a su ideología, también fue extremadamente atrevido y con *Flores para Hitler*<sup>13</sup> (1964) se ganaría un desprecio de la sociedad judía de Montreal. El poemario se articula como un claro desprecio a la elegancia y la superioridad intelectual y moral, siendo así evidentes los paralelismos con su entorno religioso. Para Cohen, los judíos no parecían comprender lo frágil que era su religión, parecían estar inmersos en lo material, en detrimento de lo espiritual. Para él, todos ellos habían perdido su nobleza y habían convertido la comunidad religiosa en una empresa (Simmons 162-63). Estas declaraciones costaron a Leonard, como a Federico, años de buena reputación en su querida ciudad natal.

---

<sup>13</sup> Título original: *Flowers for Hitler*.

Otra conexión entre los poetas se encuentra en la raza y etnia. De alguna forma y no sólo por su condición de poeta, sino por su procedencia y su capacidad creativa para la disposición en escena del gitano en la poesía, Lorca llamó la atención enormemente al joven Cohen. El *Primer Romancero Gitano*, tuvo un éxito sin precedentes, y de la misma forma que supuso un éxito para el poeta granadino, fue un arma de doble filo. Lorca sería reconocido como poeta gitano, asociado con el popularismo y el folklore, de manera a veces despectiva. Leonard Cohen conocería a Federico por representar lo más profundo y poético de Andalucía, y es que la familia de Leonard, de raíces hebreas, procedía del Este de Europa, donde judíos askenazíes y gitanos zíngaros habrían convivido durante siglos. Por ello, Leonard mantendría la creencia de que en sus venas corría sangre judía y gitana, y de ahí emanaría aún más pasión por el poeta granadino (Manzano 49-60), al que estaría agradecido por dejarle seguir sus pasos hasta el final de sus días.

Pero la influencia lorquiana en el artista, no fue meramente estética, sino que traspasaría los límites de lo literario, llegando incluso a la romantización de la vida de Cohen movido por el conflicto bélico español. El poeta granadino estaría siempre presente durante la vida de Leonard, y de hecho, al nacer su hija en 1974, la llamaría Lorca Cohen en honor al poeta de Fuente Vaqueros. De hecho, no son pocas las referencias lorquianas en la vida de Cohen. Es verdaderamente sorprendente apuntar la pasión de Leonard por el poeta granadino. Muestra de ello, años antes en 1961 se sentiría tan atraído por seguir los pasos de Lorca, que incluso en peligro de guerra, decidió visitar La Habana. Lorca escribiría en 1930 a sus padres: “Esta isla es el paraíso. Si no me encuentras, búscame en Andalucía o en Cuba” (Manzano 71). En estas fechas Cuba se encontraba seriamente amenazada por el ejército americano e incluso se hablaba de una posible guerra nuclear, pero eso no repercutiría en la decisión del cantautor. Como

confesaría más tarde, a modo de narración en su novela *El juego favorito* (1963), durante esta experiencia no podía dejar de pensar en la Guerra Civil Española: “Tenía la mitología de la Guerra Civil Española en la cabeza. Los brigadistas internacionales que habían acudido a defender la República” (Manzano 71). Pero sus referencias a la Guerra Civil española también aparecerían en canciones de su disco *Recent Songs* (1979), como puede observarse en el siguiente fragmento de la canción “El traidor” (“The traitor”), refiriéndose a Barcelona como una de las últimas ciudades que cayó ante las tropas fascistas (Manzano 71):

...

*I could not move to warn all the younger soldiers*

(No podía moverme para avisar a todos los soldados jóvenes)

*That they had been deserted from above*

(de que habían sido abandonados por sus superiores)

*So on battlefields from here to Barcelona*

(Así que en los campos de batalla desde aquí hasta Barcelona)

*I'm listed with the enemies of love*

(Estoy alistado con los enemigos del amor)

...

La preocupación política y social se convierte en un eje en la producción literaria, pero también en sus propias vidas. El más claro ejemplo en el Federico adulto es La Barraca, financiada por el Ministerio de Educación. La meta del conocido proyecto cultural era acercar la mejor y auténtica cultura española a aquellos que no tenían acceso a ella. Mediante la rica

cultura española y las obras de autores áureos como Calderón de la Barca, Lope de Vega o Miguel de Cervantes, el grupo de teatro universitario recorría los pueblos y ciudades de España hasta 1936, con la intención de proporcionar la mejor cultura española a aquellos que no sabían leer y escribir. Pinturas, pequeñas bibliotecas y obras teatrales se mostraban ante rostros extasiados que no podían evitar la sorpresa. De esta manera, Lorca se convirtió en un embajador revolucionario ilusionado por el proyecto de la República, demostrando su apoyo desde su campo, para consolidar una forma de gobierno democrática y moderna. No obstante,

el hecho de que fuera correligionario de comunistas, anarquistas, republicanos o socialistas en esa noble misión, no le convertía en miembro de ninguno de estos partidos. De hecho, la República Española no fue patrimonio único de comunistas, socialistas o anarquistas, aunque cada uno tuviera su cuota de poder en la misma.<sup>14</sup>

La línea, por tanto, es muy delgada a la hora de ubicar a Lorca en una u otra posición política. El pensamiento del granadino puede definirse como librepensador de izquierdas, siendo crítico incluso hasta con la misma. En sus conferencias, entrevistas, cartas y textos en general se observan ejemplos de su crítica hacia los sistemas socio-políticos planificados y basados en una doctrina determinada, incluida la marxista:

yo ataco desde aquí violentamente a los que solamente hablan de reivindicaciones económicas sin nombrar jamás las reivindicaciones culturales que es lo que los pueblos piden a gritos. Bien está que todos los hombres coman, pero que todos los hombres sepan. Que gocen todos los frutos del espíritu humano porque lo contrario es convertirlos

---

<sup>14</sup> Sordo Medina, Jesús. “La ideología de Federico García Lorca.” *Revista Antropológica Homo Homini Sacra Res. Cultura y desarrollo*. 2019.

en máquinas al servicio de Estado, es convertirlos en esclavos de una terrible organización social.<sup>15</sup>

De una manera u otra, Leonard Cohen sentía un compromiso cultural, al igual que Federico. Pero el caso de Leonard era bien diferente, el cantautor en su primera gira decidió ir a tocar con su grupo a instituciones mentales en los días que no tuvieran concierto. El poeta afirmaría que durante toda su vida sintió afecto por las personas a las que el mundo llamaba locas, y que nunca se sentiría tan bien tocando ante un público. Al igual que La Barraca, en muchas ocasiones la gira sería muy complicada, pero en la mayoría de los casos, Leonard (como Lorca intentaba) desde el escenario iniciaba largos parlamentos que resultaban psicóticos y contagiosos, que terminaban en estrepitosos aplausos.

Otro de los acercamientos del cantautor canadiense a Federico, ocurriría ya en 1986, mientras se encontraba en París. Leonard quiso formar parte del quincuagésimo aniversario de la muerte del poeta granadino, traduciendo al inglés y grabando con ayuda de una amiga costarricense, uno de los poemas de *Poeta en Nueva York*<sup>16</sup>, para un álbum recopilatorio titulado *Poetas en Nueva York*. El gran aprecio y respeto a Federico, hizo que este trabajo fuera muy arduo, ya que no era una simple poesía, debía traducir el alma de Federico.

No obstante, el momento donde la conexión entre el poeta granadino y Leonard Cohen quedó enormemente confirmada fue en la gala celebrada en 2011 en España, donde Cohen

---

<sup>15</sup> Discurso que pronunció con motivo de la inauguración de la Biblioteca de Fuentevaqueros, el pueblo natal de Lorca, en septiembre de 1931. Extraído de “La ideología de Federico García Lorca.” *Revista Antropológica Homo Homini Sacra Res. Cultura y desarrollo*. 2019.

<sup>16</sup> “Pequeño Vals Vienés” traducido como “Take this Waltz”.

recibiría el Premio Príncipe de Asturias<sup>17</sup>. Según el jurado, se habría escogido a Leonard como ganador “por una obra literaria...en que la poesía y la música se funden con un valor inalterable” (Simmons 661). Leonard estaba en un auditorio frente a la familia real y ante Laura García Lorca, sobrina del poeta granadino. El discurso fue simplemente impecable, y agradeció a la cultura española, y en especial a su guitarra española, haberle proporcionado el alma, el olor y las herramientas para convertirse en quién era. Sin duda alguna, el discurso acabaría mencionando a García Lorca, y confesó que: “Solamente cuando leí, aunque traducidas, las obras de Federico García Lorca, comprendí que tenía una voz” (Simmons 663), y que ella misma le dio permiso para “ubicar el yo, un yo que no está del todo terminado, que lucha por su propia existencia” (Simmons 663). La noche, de las más felices de la vida del poeta, acabaría con una charla con la sobrina de Federico, agradeciéndole ser “el mejor embajador” que su tío podría tener (Simmons 663).

### 3. ARTE Y POESÍA. POESÍA VISUAL, POESÍA EXPERIMENTAL

*No existe, realmente, el Arte. No hay más que artistas, esto es, hombres y mujeres favorecidos por el maravilloso don de equilibrar formas y colores hasta dar en lo justo, y, lo que es más raro aún, dotados de una integridad de carácter que nunca se satisface con soluciones a medias, sino que indica su predisposición a renunciar a todos los efectos fáciles, a todo éxito superficial en favor del esfuerzo y la agonía propia de la obra sincera. Los artistas, creemos, existirán siempre. (Gombrich 597)*

---

<sup>17</sup> Véase el vídeo del discurso de Leonard Cohen, en la web oficial de Radio Televisión Española: <http://www.rtve.es/alacarta/videos/premios-principes-de-asturias/discurso-leonard-cohen/1230112/>.

Al hablar de arte moderno<sup>18</sup>, inmediatamente el pensamiento recae en el significado literal, en la novedad, en lo que rompe con las tradiciones del pasado y descubre técnicas y formas de interpretar la realidad hasta antes nunca vistas. Otros prefieren la idea de que el tiempo pasado fue mejor, y tachan el arte moderno de algo sin valor. Sin embargo, estaría fuera de razón posicionarse en cualquiera de los supuesto planteamientos, puesto que la situación en la que se produce el arte es tanto obra nuestra como de los artistas (Gombrich 596).

El arte de finales del siglo XIX y del siglo XX<sup>19</sup> se caracteriza por la presencia de la vanguardia, que avanzaría hacia diferentes disciplinas, desde la ciencia y la tecnología a la literatura. La sociedad y el contexto histórico es fundamental para entender los nuevos movimientos artísticos de la vanguardia, ya que no escapan de la realidad en sentido estricto, sino que brotan de ella. Factores como la I y la II Guerra Mundial, las crisis económicas europea y estadounidense, la Guerra de Vietnam y los avances tecnológicos se traducirán en una sociedad inestable, con marcados movimientos artísticos de protesta. Este nuevo panorama artístico efervescente representa sin lugar a dudas una nueva forma de entender la teoría<sup>20</sup> y la función del

---

<sup>18</sup> La problemática conceptual entre Arte Moderno y Arte Contemporáneo se muestra hasta la actualidad, puesto que son términos que suelen utilizarse de manera intercambiable desde en museos y galerías hasta bibliografía especializada. Aunque Arte Moderno es un concepto más estético que cronológico, la confusión del término con el de Arte Contemporáneo, reside en su alusión al pasado y al presente intercambiablemente. En este sentido, se alude a la noción de Arte Moderno como aquel que surge de la experimentación, como el opuesto al arte académico basado en la tradición. Sobre los conceptos de Arte Contemporáneo y Arte Moderno véase el artículo de Espacio Visual Europa (EVE) de 2018.

<sup>19</sup> Las vanguardias estuvieron vigentes durante las primeras décadas del siglo XX, pero es imposible delimitar cuando acaban, puesto que su influencia es tan relevante socialmente y artísticamente, que remiten hasta la actualidad (Maroto 324).

<sup>20</sup> Las artes figurativas (pintura y escultura) imperan hasta el comienzo del siglo XX, cuando la imitación de la naturaleza deja de ser relevante. Las vanguardias supusieron una ruptura con la tradicionalidad y el canon anterior, ya que los artistas (sobre todo plásticos) reivindicaron su libertad creativa por encima de todo, con una actitud provocadora con la sociedad en su conjunto, a la que despreciaban por su carácter conservador y su convencionalismo. Cuando se habla de las vanguardias, no puede olvidarse que las diferencias entre ellas son a veces radicales, pero todas compartían dos cuestiones: el espíritu de ruptura con la tradición artística y el afán de novedad. Algunas de ellas, revolucionarían el arte desde sus cimientos, dinamitando los principios básicos vigentes en las obras desde el Renacimiento (Maroto 324).

arte<sup>21</sup>, cuyo influjo está estrechamente relacionado con la invención de la fotografía, el cine y la Revolución Industrial.

Las vanguardias se definen como un conjunto de tendencias revolucionarias en la creación artística, a principios del siglo XX, que pretendían, por un lado, romper con la tradición y el academicismo; y por otro, la búsqueda de la innovación estética. Debido a la extensión temporal y generacional de las diferentes movimientos o tendencias, pueden todas agruparse según las características que detalla Andrea Imaginario, especialista en Artes, Literatura Comparada e Historia: rupturismo; oposición a la imitación de la naturaleza; carácter interdisciplinario; carácter experimental; proclamación de la autonomía del lenguaje plástico y literario; búsqueda de la originalidad; carácter conceptual; provocación, humor y sarcasmo; libertad de expresión; breve duración: cuestionamiento del concepto de arte; requerimiento de un público formado<sup>22</sup>. Estas características reflejan el espíritu vanguardista general, pero no son taxativas ni dependientes.

Especialmente el modernismo, surge como un movimiento estrechamente ligado al crecimiento económico y como producto a la clase burguesa. Y es que la búsqueda de la belleza parnasiana, las grandes exposiciones y la prostitución del arte se deben al cambio de vida que surge de la transición de siglo. Los modernistas presenciaron un nuevo modelo de vida: el nacimiento del obrerismo, y los burgueses pujantes aumentaron su poder económico e influencias gracias a la prosperidad de la tierra y de las grandes empresas industriales,

---

<sup>21</sup> Véase ANEXO, 7.1.2. *La Fuente* (1917) de Duchamp, catalogada como una de las obras revolucionarias en el mundo del arte en cuanto a la consideración de qué es arte y qué no se considera arte. La obra en sí crea un acto de rebeldía que pone en entredicho la función del arte. Marca sin duda alguna la introducción del Vanguardismo puro en el arte y los museos.

<sup>22</sup> Imaginario, Andrea. "Vanguardismo." *Cultura Genial*. <https://www.culturagenial.com/es/vanguardismo/>

financieras y económicas. El cambio de rumbo surge a imitación de aristocracia, por el encuentro de un tiempo de ocio donde se propagan las artes<sup>23</sup>.

De la unión de la vanguardia pictórica con el lenguaje y la poesía podría decirse que nace la poesía visual y la poesía experimental, pero la afirmación supondría un nefasto error, ya que el diálogo entre la poesía y la imagen se manifiesta a lo largo de la historia en las artes plásticas<sup>24</sup>. Además, desde el paleolítico, [e]l recurso al grafismo parece haber manifestado la necesidad experimentada por el hombre de visualizar, fijándolas, sus interpretaciones del mundo exterior, para concretándolas, definir las mejor, tomar así posesión de ellas, comunicarse con las fuerzas superiores y transmitir su saber a sus semejantes (Martin 28-32).

El claro ejemplo lo encarnan las pinturas rupestres prehistóricas, en las que el universo de los signos y símbolos se mantiene en un uso constante. Si la poesía visual se define como aquella formada por un componente visual y un componente lingüístico, cabe mencionar que las pinturas rupestres (aunque carecen de componente lingüístico) funcionan además como instrumento de socialización y de aprendizaje, y su observación produce, por lo tanto, un efecto poético. Por lo que sería necesario, definir la poesía visual como un género mucho más amplio y nutrido de diferentes disciplinas, donde prima el componente visual. Teniendo en cuenta esa vinculación hallada ya en el pasado entre pintura y poesía, no ha de sorprendernos hoy la existencia de una poesía visual. Esta podría definirse como:

---

<sup>23</sup> Magazine Modernista. Revista Digital para los curiosos del Modernismo. “Obreros y burgueses.” *Magazine Modernista. Revista Digital para los curiosos del Modernismo*, no. 3, 2008.

<sup>24</sup> El filósofo Platón y antes el poeta Simónides de Ceos advirtieron la relación entre poesía y pintura al establecer comparaciones entre las mismas. La reflexión de Platón es notable en su “Libro X” de *La República* (Platón 827-46). Sobre el tópico *Ut poesis pictura*, puede verse el artículo de Antonio García Berrio y Teresa Hernández Fernández.

La poesía visual es una forma de poesía experimental en la que la imagen, el elemento plástico, en todas sus facetas, técnicas y soportes, predomina sobre el resto de los componentes. Esta forma de poesía constituye un género propio, y en el campo de la experimentación, sus creadores se mueven en la frontera entre los géneros y las artes, como la pintura, acción poética, el teatro, la música y la misma lírica discursiva, dando lugar a diversas formas de poética: poesía visual (concretismo, letrismo, semiótica), poesía objetual, poesía fonética, poesía sonora, poema acción, pseudovisual.<sup>25</sup>

Los componentes fundamentales de la poesía visual son el icónico y el verbal, aunque también pueden participar, como se ha dicho con anterioridad, diferentes disciplinas. De la misma manera, dentro del componente físico, el soporte es variable: desde el lienzo, al papel o incluso el muro de cualquier calle parisina<sup>26</sup>. También gozan de infinita libertad las técnicas: carboncillo, óleo, grafiti etc. Durante finales del Siglo XIX, Guillaume Apollinaire sería el responsable de revivir el género con sus caligramas, que influyeron a toda una generación en la España del siglo XX. Poetas como Gerardo Diego, Juan Larrea y Guillermo de la Torre<sup>27</sup> son los más representativos en este género. Debe comentarse la importancia en la poesía española de principios del siglo XX de movimientos como el futurismo y el dadaísmo italiano y el cubismo,

---

<sup>25</sup> Poesía visual. *Poesía Visual. Poesía visual, sonora y experimental. ¿Qué es?* 2018, <http://www.poesiavisual.com.ar/que-es/>.

<sup>26</sup> La mención a la calle parisina es una referencia no sólo a la importancia del grafiti poético en la ciudad, sino también por la contribución de la cultura francesa al género. Desde la segunda mitad del Siglo XIX y las tres décadas iniciales del siglo XX, Francia es reconocido como uno de los centros fundamentales de arte en Europa. *Les Fleurs du mal* (1857) de Charles Baudelaire (1844-1867), *Les illuminations* de Arthur Rimbaud (1854-1891) y la obra de Lautréamont (1846-1870) y Gérard de Nerval (1808-1855), constituyen la base que Stéphane Mallarmé (1842-1898) lleva a cabo con el movimiento simbolista, verdadera raíz de los planteamientos estéticos de nuestro siglo. Las ideas de Mallarmé sobre la literatura como una interrogación sobre el lenguaje y sus poderes, por encima de la significación inmediata de la palabras, parecen ser un claro antecedente del concepto de poesía visual (Pérez-Bustamante 2019).

<sup>27</sup> Véase ANEXO: 7.2.3. De la Torre, G. "Cabellera." *Hélices*, Madrid, 1923.

que serán alicientes para su impulso, puesto que son movimientos muy influenciados por la plasticidad, el color, la forma y la nueva disposición del espacio. De esta forma, surge la unión de poesía y pintura, una nueva forma de expresión poético-pictórica.

Este tercer punto del trabajo se divide en tres partes: la primera se centra en “La presencia del dibujo en Federico García Lorca y Leonard Cohen”. En ella, preponderan cómo los poetas valoran, conocen, utilizan y experimentan con el dibujo durante su vida. El segundo apartado, titulado “La influencia de la poesía y del ideario lorquiano en Leonard Cohen”, establece conexiones entre la influencia de Lorca y la vinculación entre poesía y pintura de Leonard Cohen. La poesía del autor granadino, cargada de simbolismo y de poderosas imágenes cargadas de dramatismo<sup>28</sup>, parece proyectarse en la poesía visual de Cohen. Y finalmente, el tercer apartado, “Rasgos comunes de los dibujos de ambos autores”, se detiene en la observación estética y plástica de los tres dibujos de cada poeta que poseen nexos claros y reivindicativos de la contaminación estética lorquiana, al objeto de establecer la narración entre ellos. Esta relación pictórica-poética se justifica por el mismo propósito de sinergia, en el que Cohen persigue no solo las manifestaciones literarias de Lorca, sino que contribuye a la difusión estética que para el autor granadino era tan importante; la vida como universo coincidente de símbolos explorados a través del arte en sus múltiples facetas.

---

<sup>28</sup> En ocasiones, de tinte muy expresionista. Puesto que la expresión subjetiva del artista es superpuesta a la representación objetiva de la realidad, que aparece deformada, rehuyendo del concepto clásico de belleza. Véase: Maroto, J. *Historia del Arte*. Casals, 2012, p.329.

### 3.1. LA PRESENCIA DEL DIBUJO EN FEDERICO GARCÍA LORCA Y LEONARD COHEN:

*LA LLAMA* (2018)

Ambos autores desde su infancia experimentaron la pasión por el dibujo. El contexto artístico del poeta granadino corresponde al de la primera mitad del siglo XX. Partiendo de algunos precedentes decimonónicos, las primeras vanguardias no solo rompieron con la vertiente temática de la obra, sino que desarrollaron su propio lenguaje formal para lograr que la pintura tuviera su propio valor como objeto autónomo. Esta ruptura con la tradición del arte occidental ha tenido grandes repercusiones en los movimientos artístico-literarios, y el descubrimiento del arte africano y de Oceanía<sup>29</sup> ha revelado otras maneras muy distintas de interpretar la realidad y el mundo, todo lo cual ha quedado reflejado en el arte (Maroto 323).

García Lorca es un poeta con una exquisita sensibilidad plástica<sup>30</sup>, que cultiva el dibujo con una refinada sencillez pero con gran capacidad de invención. Aunque su gusto por la pintura empieza como entretenimiento con caricaturas de iconografía andaluza (en la que se hacen notar personajes canónicos herederos de la prensa satírica del siglo anterior<sup>31</sup>), en el trazo esquemático brilla ya la capacidad de sugerir sin explicar. Se presenta, a través de su observación un mundo dramático, que ya está precedido por la muerte (Fernández-Montesinos 16).

---

<sup>29</sup> La expansión colonialista de las potencias europeas a finales del Siglo XIX, produjo un verdadero aluvión de arte africano para engrosar los fondos de los museos de Etnología de las principales capitales del mundo occidental. Estos objetos, entre los que se destacan las máscaras y las figuras antropomorfas de madera, eran compradas por cantidades insignificantes o requisadas en África. Eran almacenadas sin ningún tipo de referencia y bajo la denominación de fetiches. Al inicio del siglo XX los pintores se afanaban por buscar nuevas vías de expresión, alejadas de la monótona representación naturalista. El arte africano reafirmaría el interés por las formas puras y el nuevo tratamiento del color que se plasmarían en dos nuevos estilos estéticos: el cubismo y el fauvismo (Huera).

<sup>30</sup> Visible en toda su obra: tanto en las acotaciones de su teatro poético, en sus dibujos, o como instrumento que enaltece su poesía.

<sup>31</sup> Personajes pertenecientes al mundo intelectual, a la monarquía, a los políticos, al clero... que parecen salidos del diagnóstico de Antonio Machado sobre la España provinciana en su poema "Del pasado efímero" (Machado 145-46).

El interés por el grafismo y el dibujo en el poeta no aparece de manera esporádica en su obra, sino que está presente en toda su creación. Cabe destacar, entre uno de los usos a la manera lorquiana, el dibujo como ilustración de una carta o poema, pero también como regalo que se entrega por la admiración del amigo. Esta generosidad llevó al poeta a la fama entre un grupo de pintores e intelectuales en Madrid, que expondrían los poemas en exposiciones personales<sup>32</sup>, y así empezaría a conseguir importancia como pintor. Durante la década de los años veinte, incluso expondría sus dibujos en locales como las famosas Galerías Dalmau<sup>33</sup>, donde anteriormente autores como Picasso, Dalí, Miró o Picabia habían expuesto.

No debe olvidarse que la condición del artista es de músico, poeta dramático, dramaturgo y dibujante. Es decir, cuando se mencionan estas disciplinas (canónicamente separadas unas de otras) en García Lorca, existe una estrecha interconexión. Su poesía se viste de narratividad, dramatismo y plasticidad y su teatro de poesía y canción. La condición de dramaturgo, inspira al dibujo, y maravillosos decorados<sup>34</sup> y figurines<sup>35</sup> surgen de la construcción del texto dramático y su puesta en escena.

A lo largo de toda su obra pictórica se observa un gran desarrollo de la técnica y del dominio de la composición. Rasgos como la aplicación sobre la superficie blanca con puros toques de color son representativos del artista. Aunque también sobresale la influencia de un

---

<sup>32</sup> Gabriel García Maroto recogió los dibujos de los epistolarios de Federico en una exposición en su imprenta (¿1924?). Escribiría al poeta granadino: “Dentro de unos días expondré en mi Imprenta, magníficamente decorada, una sesión de cuadros míos y de otros autores, y entre esos estás tú. ¿Qué te parece?” (Fernández-Montesinos 17).

<sup>33</sup> Véase ANEXO, 7.1.4. Programa de la exposición catalana de 1927, con excepcional presentación del “pintor” por once amigos que lo avalan, del dueño de la galería y los pintores Dalí y Barradas.

<sup>34</sup> Véase ANEXO, 7.1.5. *Jardín con el árbol de sol y el árbol de la luna*.

<sup>35</sup> Véase ANEXO, 7.1.6. *Leonarda*.

geometrismo cubista, de un mundo circense picassiano<sup>36</sup> o del surrealismo daliniano<sup>37</sup>, la esencia lorquiana y el elemento poético-figurativo no es rechazado en su obra repentinamente. Sin cesar, aparecen paisajes, colinas, prados, referencias a la naturaleza, las montañas, el agua...<sup>38</sup>. El pensamiento de Lorca y su ideario artístico-poético están fuertemente ligados a ellos, como son: “el desdoblamiento en la representación de personajes del sueño y la vigilia, de vida y muerte, de lo material y de su sombra y reflejo espiritual” (Fernández-Montesinos 21).

Aunque no se desprende en ningún momento de su desbordante personalidad, los dibujos reflejan a un Lorca ávido que recoge las semillas de la renovación vanguardista que está en plena ebullición, en Barcelona y en Madrid, y más tarde en Nueva York. Debido a la exquisita vida cultural del poeta, su obra pictórica goza de multiplicidad de estilos, que son fruto de no solo sus circunstancias, sino también de su propio ideario poético. Su querida Granada y su trasfondo histórico, su etapa en Madrid en la Residencia de Estudiantes, su trabajo y admiración al mundo del teatro, su gran amistad con Dalí y su relación con el escultor Emilio Aladrén, han formado parte de su visión artística. Tanta es la multiplicidad de estilos que el poeta adquiere, sobre todo en su época neoyorquina, que se encuentran similitudes entre los dibujos de Wassily Kandinsky y de Federico García Lorca<sup>39</sup>:

El absurdo, forma sin sentido de una realidad, en la que ya no concuerda nada, se convierte en campo de prácticas de lo posible, el desafío de lo razonable, en

---

<sup>36</sup> Véase ANEXO, 7.1.7. *Payaso con guitarra*.

<sup>37</sup> Véase ANEXO, 7.1.8. *El beso*.

<sup>38</sup> Véase ANEXO, 7.1.9. *Pareja de hombre y joven marinero*.

<sup>39</sup> Entre las que se remarcan el agradecimiento que la forma da a la línea y la coexistencia de las contradicciones en el dibujo. Para ilustrar de una manera más clara la similitud de la obra de ambos artistas, hemos seleccionado en el ANEXO un par de dibujos en 8.1.11. *La única y verdadera historia de Luis Montanyà* de García Lorca y uno de los Dibujos de Kandinsky de 1918.

manifestación de una regla anárquica basada en la insubordinación del vocabulario de la imagen o de lo verbal. Todas las formas son discutibles, nuevas y a veces engañosas.

Cada una es la reversión de otra que no se ha manifestado. Produce series en la que ningún miembro deriva del anterior, sino que cada uno empieza continuamente de nuevo, y siempre de otra forma. La realidad aparece fragmentada y desfigurada como en un espejo roto, y finalmente es tan sólo el ambiguo retrato de sí misma. (Volboudt 31)

Leonard Cohen, aunque fuera conocido como poeta y cantautor, no restó importancia al dibujo y la pintura. Cohen es definido en su biografía en múltiples ocasiones como el hombre que siempre andaba con una libreta consigo. Para el poeta la poesía venía dada por su experiencia vital, por el elemento cultural: “Religión, maestros, mujeres, fama, dinero, drogas, el viaje [...], nada me coloca tanto, ni me alivia el sufrimiento como emborronar páginas escribiendo” (Cohen 7).

El panorama artístico de Leonard Cohen entre Canadá y los Estados Unidos, no se encuentra tan alejado temporalmente del de Lorca, pero la segunda mitad del siglo XX supone una época de revelación y cambios. En primer lugar, huyendo del nazismo y de la Segunda Guerra Mundial, numerosos artistas se trasladaron de Europa a América; es decir, la innovación artística dejó de ser un fenómeno exclusivamente europeo, y la ciudad de Nueva York se convirtió en un foco difusor de las nuevas vanguardias. La importancia de los medios de comunicación y de masas, y sobre todo las ferias internacionales y exposiciones<sup>40</sup> poseen gran relevancia, ya que regalarían al arte un carácter universal mediante el desarrollo de la

---

<sup>40</sup> Como la *Bienal de Venecia* (con origen en 1895), *Bienal de Sao Paulo* (celebrada desde 1951), *Documenta* (celebrada cada cuatro años, en Kassel Alemania), *Art Basel* (celebrada anualmente en Basilea, Suiza desde 1970), *Feria Internacional de Arte Contemporáneo de Madrid* o *ARCO* (celebrada anualmente desde 1981), *Art Chicago* (desde 1994) o *Art Basel Miami Beach* (filial de la suiza, desde 2002).

infraestructura artística. Y también, la importancia de los movimientos sociales, sobre todo juveniles desde los sesenta como son el Hippie o rebeliones como la estudiantil del mayo de 1968 en Francia, que lucharon por un rechazo a un sistema insolidario y materialista.

Teóricamente hasta mediados de los años setenta, continuaría la constante aparición de nuevas y sugerentes vanguardias que luchaban por ser la corriente artística dominante, siguiendo así con el mecanismo cultural burgués con el que nacieron. Sin embargo el clima político, social e ideológico había cambiado. A partir de entonces empezó a reconocerse que no existía el sentido en la búsqueda permanente de lo moderno, y los nuevos artistas renunciaron a las propias reglas impuestas por las vanguardias (Maroto 347-69). El cambio de pensamiento se entiende como una reacción a los fracasos percibidos en el modernismo, cuyos proyectos artísticos radicales habían llegado a ser asociados con el totalitarismo o simplemente asociados a la cultura dominante. Así surge la constitución de un arte sin prejuicios y libre de reparos en volver a recuperar fórmulas pasadas pero con diferente origen, se elabora el estilo propio de la Postmodernidad, no discriminatorio y con propensión al eclecticismo<sup>41</sup> y lo kitsch.

En el prólogo de *La llama*, Adam Cohen comentó, con divertidas anécdotas, el afán de su padre por documentar su vida con poemas, garabatos, dibujos y notas, y cómo en sus recuerdos de pequeño los cuadernos y blocs de notas, aparecían constantemente en la vida de los Cohen:

De niño, cuando le pedía dinero para comprarme unas chuches en la tienda de la esquina, solía decirme que buscara en los bolsillos de su chaqueta algún billete suelto o unas monedas. Y, mientras buscaba, siempre me topaba con un cuaderno de notas. Después, en

---

<sup>41</sup> Entre la búsqueda de lo moderno y la asimilación de la Postmodernidad, nacerían obras canónicas que expresan el panorama artístico vivido en Nueva York. Fruto de este nuevo movimiento, y el culto al arte mecánico, puede contemplarse la serigrafía de Andy Warhol, *Marilyn Monroe* (1967).

el transcurso de los años, cuando le preguntaba si tenía un encendedor o unas cerillas, invariablemente al abrir los cajones, mis dedos tropezaban con blocs de papeles escritos. En cierta ocasión, cuando le pregunté si tenía una botella de tequila, me dijo que mirara en la nevera, donde encontré un cuaderno de notas extraviado, congelado. De hecho, conocer a mi padre era (entre otras muchas cosas maravillosas) conocer a un hombre con papeles, cuadernos y servilletas de un bar, todos con su distinguida caligrafía, diseminados (cuidadosamente) por todas partes. Procedían de mesitas de noche de hoteles, o de tiendas de todo a cien; las libretas doradas, encuadernadas en cuero, lujosas, o que, por su aspecto, parecían importantes, jamás las usaba. Mi padre prefería recipientes humildes. A principios de los años noventa, había armarios llenos de cajas de libretas, cuadernos que contenían una vida de dedicación a lo que más le definía. (7-8)

El ambiente literario que vivió el cantautor canadiense es heredero de la vanguardia vivida por Federico García Lorca en Nueva York y en Europa. Y a lo largo del siglo XX y sobre todo en sus dibujos, se plasma el afán de Lorca por respetar las tradición pero a su vez, acercarse a la modernidad. Por ello, su obra pictórica refleja una gran variedad de dibujos con diferentes estilos, y que curiosamente parecen emular personajes relevantes en obras de gran importancia en la Historia del Arte, como pueden ser los rostros de las mujeres del pintor italiano Sandro Boticelli<sup>42</sup>. También es peculiar encontrar técnicas de dibujo que se aproximan a la estética de los

---

<sup>42</sup> Tras analizar los dibujos de Cohen existe una inspiración en Sandro Boticelli en cuanto al rostro de la mujer. Boticelli es conocido por usar el mismo rostro en sus diferentes obras como puede apreciarse en *La primavera* (1477-1478), *El nacimiento de Venus* (1482-1485) o en *Palas y el Centauro* (1482-1483). Tanto para el pintor renacentista como para Cohen, las mujeres marcan la concepción de sus obras. Para observar la semejanza de los rostros entre la ilustración de Cohen y la pintura de Boticelli, véase ANEXO 7.1.12.

grabados japoneses del Siglo XIX<sup>43</sup>. Pero, con certeza, lo más llamativo es el uso del retrato (y del autorretrato) y de las expresiones faciales en casi todos sus dibujos. Por cualidades como la expresividad y los estados de ánimo convulsos y extremos, la oposición a lo geométrico y la admiración al gesto inconsciente, podemos intuir que el expresionismo abstracto norteamericano está muy presente en su obra, y debió haberle influenciado como pintor (Maroto 354-71).

*La llama* (2018) supone el esfuerzo final que Leonard Cohen ofrece a sus lectores, aunque lamentablemente no pudo terminar de organizarlo como él hubiera deseado. Tras múltiples facturas en las vértebras, el poeta trabajó mientras la enfermedad debilitaba poco a poco su cuerpo, para dejar su último legado a la humanidad. A pesar de ello, dejó muy claras las instrucciones sobre cómo quería que el libro se distribuyese, previendo tres secciones: la primera de sesenta y tres poemas cuidadosamente elegidos que incluyen toda la trayectoria poética del autor y poemas inéditos; la segunda parte se corresponde a una selección de poemas musicalizados y letras de cuatro de sus últimos álbumes y colaboraciones<sup>44</sup>; y finalmente la tercera compuesta de una selección de entradas de cuadernos que Cohen llevó consigo desde su adolescencia hasta el último día de su vida<sup>45</sup>, además de autorretratos y dibujos<sup>46</sup> que aparecen a lo largo de todo al libro (a menudo acompañando a las poesías y a las canciones). Además de el

---

<sup>43</sup> La exposición Universal de París de 1867 instaló un pabellón dedicado a Japón. Este hecho tendría una especial repercusión en el desarrollo del arte posterior. En él, se exhibían grabados realizados en aquel país. No debe olvidarse que desde los años cincuenta los puertos japoneses se habían abierto al comercio con Occidente, provocando así una curiosidad por lo exótico. El arte japonés de esta época ofrece una visión más poética y placentera del paisaje, de la vida cotidiana, mediante encuadres inusuales que proponen una nueva forma de mirar la realidad. Influirían más tarde en los Impresionistas, y así en los Vanguardistas (Maroto 302). Esta influencia puede verse de manera muy clara en el dibujo de Cohen en ANEXO 7.1.13.

<sup>44</sup> *Blue Alert* (2006), *Old Ideas* (2011), *Popular Problems* (2014) y *You Want It Darker* (2016).

<sup>45</sup> Robert Faggen se encargó y supervisó la transcripción de más de tres mil páginas de cuadernos de Leonard Cohen (Cohen 10).

<sup>46</sup> Debido a la muerte del autor, Alexandra Pleshoyano sería la encargada de elegir solo setenta obras entre casi trescientos autorretratos y veinticuatro dibujos (Cohen 10).

contenido mencionado, Leonard quiso añadir su discurso de aceptación del Premio Príncipe de Asturias<sup>47</sup> (2011) y veinte reproducciones facsimilares de otras tantas páginas de su diario. Se añadirían a su vez, por cortesía de su amigo Peter Scott, algunos de los correos electrónicos escritos por Cohen hasta el día de su muerte.

Debido a la riqueza cultural de esta obra (tanto poética como plástica), se considera necesaria su relevancia durante este capítulo. En primer lugar, la obra es un compendio que innegablemente se acerca a la literatura comparada pues no es simplemente una antología, sino que supone un recorrido artístico-histórico de la vida del poeta que está seleccionado por él mismo, y bajo una conciencia crítica con material artístico inédito. Por otra parte, teniendo en cuenta la naturaleza de la tesis (el análisis multidisciplinar de los artistas y su comparación), esta obra supone un arma infalible para el correcto estudio de la relación entre pintura y poesía. Aunque muchas de los dibujos ya aparecían en obras como *Libro del Anheló*<sup>48</sup> (2006), el diálogo no es tan impecable como en esta obra, puesto que la disposición del nuevo material pictórico y poético no deja de resultar revelador para esta investigación.

### 3.2. INFLUENCIA DE LA POESÍA Y EL IDEARIO LORQUIANO EN LOS DIBUJOS DE LEONARD COHEN

Este segundo punto se dedica a la relación de la poesía y de la pintura. En él se establecen relaciones e influencias entre el ideario de Lorca y su influencia en los dibujos y poemas de Cohen seleccionados. Pero antes deben dejarse claros algunos conceptos para el mejor

---

<sup>47</sup> Leído en Oviedo, el 21 de octubre de 2011.

<sup>48</sup> Título original: *Book of Longing*. En este poemario Leonard trabajó más de veinte años y en él volcó su emoción, sus dudas, sus miedos y sus consideraciones en torno al amor, la vejez, el mundo que nos rodea y finalmente la muerte (Cohen, 2017).

entendimiento de este capítulo. En primer lugar, los tres dibujos que se analizan<sup>49</sup> son extraídos de *La Llama* (2018)<sup>50</sup>, y los tres casos pueden ser denominados casos de poesía visual o experimental (de ahí la introducción presentada en este capítulo). Pero realmente, el interés en ellos no solo radica en pertenecer propiamente a la poesía visual (es decir, presentar el componente gráfico y poético), sino que por la disposición que toman en el libro, junto a determinadas poesías, ofrecen una interconexión y un material más amplio para el análisis. Es decir, la conexión y el significado es extraído de: (1) la interrelación del componente poético de la poesía versada, (2) del componente poético de la imagen, y (3) del componente lingüístico insertado dentro de la imagen en sí. Por otra parte, el propósito de este capítulo no es buscar una similitud pictórica entre ellos, sino ver la influencia de las ideas de Lorca en los dibujos de Cohen (que se apoyan a su vez en la poesía).

El primer dibujo que se analiza se acompaña de un poema titulado “Mi abogado” (1978). En el dibujo se observa el rostro y medio torso de un hombre, que se acompaña de los siguientes versos: “se negó / a hacer / una simple / pregunta” (Cohen, “La llama” 27). Aparentemente su cara muestra un desdén ante una situación desconocida, ilustrada por los versos que le acompañan en la derecha dibujados. Por ello, resultan imprescindibles en este juego, tener más datos en el análisis, encontrados en el poema que lo acompaña:

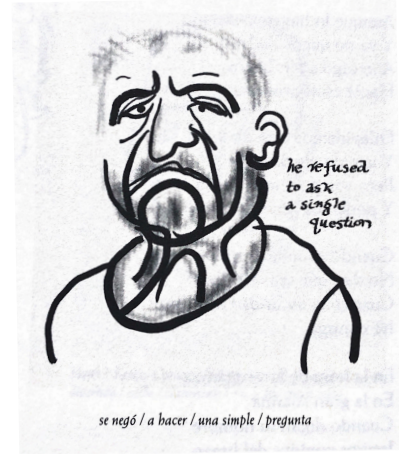
---

<sup>49</sup> Aparecerán insertados en el propio texto para seguir las ideas que se comentan. Dichas imágenes aparecen en un formato mayor que en la edición consultada en ANEXO.

<sup>50</sup> Se remitirá durante al capítulo a los dibujos y poemas de *La llama*, en el que los poemas de Leonard Cohen son traducidos por Alberto Manzano Lizandra con la colaboración de Terry Berne al español. Por ello, los poemas visuales originales contenidos en *The Flame*, son incorporados en ANEXO 7.1. ILUSTRACIONES.

## MI ABOGADO <sup>51</sup>

Mi abogado dice que no me preocupe  
Que la mugre ha matado la revolución  
Me lleva a la ventana del ático  
Y me cuenta su plan  
De falsificar la luna



1978

Tras la lectura del poema, la relación dibujo-poesía se construye no solo por símiles temáticos sino también por el expresionismo del dibujo. En esta interrelación, se dispone a un mismo sujeto poético expresado o bien a través de tres medios: poesía, dibujo y versos incluidos en el dibujo, es decir se obtiene una significación construida de manera homogénea; o bien pueden interpretarse dos perspectivas heterogéneas que, mediante el diálogo, en el que la poesía visual responde al poema, crean el significado. Sin embargo, la perspectiva y el significado en esta relación se fundamenta desde el mismo punto de vista, por lo que se puede concluirse que el poema en sí mismo funciona como una narración y el dibujo refleja el estado anímico del propio *yo lírico*. Con ello se logra una visión escenificada y descriptiva de la situación.

El tema principal de esta poesía visual es el sentimiento de incertidumbre derivado de la noticia que el *yo lírico* recibe de un abogado (el fallo de una revolución); por lo cual este cuenta

---

<sup>51</sup> El texto y la imagen se encuentran en: Cohen, Leonard. *La llama*. Salamandra, 2018, p. 27. El texto original puede verse en inglés en ANEXO 7.2.1 Así como la imagen ampliada en ANEXO 7.1.14.

su nuevo plan de falsificar la luna. El dibujo reacciona mediante una negativa abierta “se negó / a hacer / una simple / pregunta” (Cohen, “La llama” 27). En la construcción del significado, técnicamente la expresión de del sujeto, una cara de desagrado, refuerza la aceptación y la resignación ante la noticia presentada en el poema. Técnicamente es dispuesto sin ningún tipo de fondo, y es ejecutado con unos trazos bastante gruesos y fuertes que refuerzan la expresión.

Puede establecerse así una relación directa o una influencia con el imaginario y el simbolismo lorquiano: El título “El abogado”, remite al concepto de justicia. Un abogado es un licenciado en derecho que ofrece profesionalmente asesoramiento jurídico, y que ejerce la defensa de las partes en procesos judiciales o en procesos administrativos (RAE). Además, en el primer verso, se contempla la palabra “preocupación” también muy ligada a las ideas éticas del poeta granadino y su preocupación social, por devolver el teatro y el conocimiento al pueblo. Y en el segundo verso: “que la mugre ha matado a la revolución”, aparece la revuelta, la revolución que es matada, ahogada. Ante lo cual, la expresión del dibujo presenta una expresión facial negativa, reiterándose a quedarse impasivo o a resignarse. En estos primeros dos versos se ve la idea de la justicia, sumada a la de revolución y la preocupación, lo que remite a las ideas teatrales de Federico García Lorca, sobre el teatro vanguardista como la única revolución que puede salvar al pueblo de la injusticia social y de la falta de educación. Durante una entrevista recogida en *Palabra de Lorca* (2017), cuando el poeta estaba en Cataluña, respondía de la siguiente manera cuando le preguntaban sobre el porvenir del teatro:

Si el autor se adapta al tipo de mentalidad que predomina, y llega a hacer comprender claramente sus ideas a través de la obra, entonces, además del éxito que alcanza, que yo

pienso que es subjetivo, hace la gran tarea de realizar la verdadera misión del teatro, educar a las multitudes (García Lorca, “Palabra” 410).

La justicia, la revolución y el compromiso social son temas también relevantes en la obra de Leonard Cohen, poeta y cantautor muy implicado en su contexto. Por la relación con la primera poesía visual en el análisis se subraya la importancia la canción “First We Take Manhattan” del álbum *I’m Your Man* (1988). Esta composición enfatiza la toma de la justicia y la respuesta al terrorismo, tras años de incomodidad política y social (los últimos años de la Unión Soviética), a través de unos versos oníricos y sugerentes que enfatizan el fin del mundo. Ahora que, en su composición el autor explica en una entrevista en 1988 que: “There's something about terrorism that I've always admired. The fact that there are no alibis or no compromises. That position is always very attractive. I don't like it when it's manifested on the physical plane – I don't really enjoy the terrorist activities – but Psychic Terrorism” (Cohen, “First We”). De esta manera, la revolución, la agrupación y la movilización social son recursos de inspiración a su vez para el poeta canadiense:

They sentenced me to 20 years of boredom  
For trying to change the system from within  
I'm coming now, I'm coming to reward them  
First we take Manhattan, then we take Berlin

En cuanto a Federico García Lorca, la verbalización de la palabra “revolución” es constante en las conferencias y entrevistas del poeta, acercándose a la fecha del conflicto civil en España en 1936. La concepción poética y teatral del autor granadino había cambiado mucho tras su estancia en diferentes ciudades, y sobre todo en Nueva York. Por ello, en su escena teatral, ya

se atisbaba la presencia de la revolución y de aquello que el público debe presenciar. Estos son los propósitos del autor para la inconclusa *Comedia sin título* (1935-1936): “Un drama social, aún sin título, con intervención del público en la sala y de la calle, donde estalla una revolución y asaltan el teatro”<sup>52</sup> (García Lorca, “Teatro” 489). Cohen se resiste, como hiciera Lorca, a aceptar la injusticia social, expresándola con énfasis en el dibujo que dialoga con el poema. García Lorca, en el ejemplo mencionado, una obra ya de madurez, decide llevar la revolución al teatro y decirle al público que vive en una mentira, en una farsa, que consideran —porque no saben— que en ella se halla “la verdad” o la realidad.

En el uso de la palabra prepondera el uso de “revolución” aproximándose a la palabra “mugre”, identificada con algo asqueroso o que provoca repugnancia. Por lo que, aquello que matase las ansias de revolución en el poema de Cohen, sería identificado como desagradable.

Finalmente en este primer poema, deben subrayarse a su vez dos grandes palabras asociadas a la simbología lorquiana. En primer lugar, en el verso final aparece “la luna”. Este símbolo es sin duda el de mayor significación por su variedad de manifestaciones, la función estructural que desempeña en un gran número de dramas, poemas y dibujos, y la conformación arquetípica que presta al mundo poético lorquiano. La luna aparece desde sus inicios en la obra del poeta, y evoluciona considerablemente hasta el final de ella, y puede indicar el área extensa y soterraña del mundo afectivo, al mismo tiempo que emana misterio, y situarse frente al destino del hombre en este mundo (Correa 1060). Por citar algunos ejemplos de su importancia en la

---

<sup>52</sup> Entrevista con Antonio Otero Seco publicada en 1937 en *Mundo Gráfico* e incluida en *Palabra de Lorca*.

poesía, desde la luna roja<sup>53</sup> de su primer poema “Veleta”<sup>54</sup> de 1920, hasta la luna personificada a la que se pide que vea la sangre<sup>55</sup> de Ignacio Sánchez Mejías en 1935. En el teatro lorquiano, la luna tomaría voz en *Bodas de Sangre* (1933), y sería tan relevante para el poeta que hasta en su firma dibujada (que también fue evolucionando a lo largo de su vida), aparecería la luna llorando sobre su segundo apellido “Lorca”<sup>56</sup>. Esta idea lorquiana de la luna como una gran fuerza poderosa que nos alumbra frente al destino es recogida en el poema de Cohen. El simbolismo cósmico de la luna oculta la realidad y crea una visión del destino humano. Lorca evoca una luna antropomórfica e hipnotizante<sup>57</sup>. No obstante, la luna de Cohen parece funcionar como un elemento cósmico capaz de hipnotizar al hombre dejando oculta una realidad o haciendo que no la vea o piense en ella. Por ello, en el poema “Mi abogado” le enuncia al sujeto poético: “Y me cuenta su plan / de falsificar la luna” (Cohen, “La llama” 27). La falsificación de la luna se convierte en el elemento climático del poema. El último verso revela la necesidad de velar la verdad, de suprimir el universo natural a través de la figura del abogado como cúspide del sistema judicial.

Por otra parte, y no menos relevante es la mención de la ventana en el tercer verso del poema de Cohen. El objeto representa el lugar desde dentro de un edificio o una casa, desde el que se puede contemplar el mundo exterior, o al mismo tiempo, es aquello que conecta y separa

---

<sup>53</sup> [...] *Pones roja la luna / Y sollozantes / Los álamos cautivos, pero vienes / ¡Demasiado tarde! / ¡Ya he enrollado la noche de mi cuento / En el estante!* [...] (García Lorca “Poesía” 13).

<sup>54</sup> Pertenece a *Libro de Poemas* (1921).

<sup>55</sup> La sangre derramada: *¡Que no quiero verla! / Dile a la luna que venga, / que no quiero ver la sangre / de Ignacio sobre la arena.* [...] (García Lorca “Poesía” 570).

<sup>56</sup> Véase ANEXO 8.1.18.

<sup>57</sup> Sobre el simbolismo de la luna en Lorca puede verse el siguiente estudio: Arango, M. A. *Símbolo y Simbología en la obra de Federico García Lorca*. Fundamentos, 1998.

el mundo interior (privado) del exterior (público). De ahí que la representación de la idea de revolución asociada con la ventana sea metafórica. La ventana ofrece así una realidad dimensional que va desde lo conocido a lo desconocido, hacia el planteamiento de aquello que puede materializarse. Y de esta manera, mediante el sujeto poético, el ardid se plantea teniendo en cuenta la conexión entre la concepción de realidad conocida versus realidad por conocer.

La ventana de Lorca y también el balcón, ya aparecen en el ideario lorquiano representando una dualidad similar. Ejemplos ocurren en dibujos como el de dos hombre juntos, un joven y un marinero, aparecen muy cercanos en actitud cariñosa, desatando el genio de una mujer que parece gritar desde una baranda<sup>58</sup>. Pero realmente la presencia y la ventana más connotativa para Cohen se halla en la etapa neoyorquina del poeta. Prepondera en *Poeta en Nueva York* el famoso autorretrato del poeta en la misma ciudad<sup>59</sup>. Los elementos elegidos por Lorca para mostrar su visión negativa de la gran ciudad no difieren realmente de lo presentado en la época, y películas como *Metrópolis* (1926) de Fritz Lang son claro ejemplo de ello<sup>60</sup>. De hecho, la simbología utilizada lejos de parecer simple, obedece a una descripción de la realidad, donde se revela de una forma compleja la visión del mundo del poeta. Este es sin duda el caso de la ventana, puesto que para el poeta los grandes edificios plagados de ventanas vienen a representar al hombre deshumanizado que se ahoga en un sin fin de altos rascacielos, que no le

---

<sup>58</sup> Véase dibujo en ANEXO 7.1.9.

<sup>59</sup> Véase ANEXO 7.1.18.

<sup>60</sup> *Metrópolis* (1927) de Fritz Lang es una de las obras más emblemáticas de la visión neoyorquina de su director, que afirmó que esta película nacería de su viaje a los Estados Unidos en octubre de 1924. En ella aparecen referencias al Marxismo y la división de clases sociales, a la alienación del trabajo por las máquinas, a la cuestión de la nueva idea de progreso y al cristianismo por la parábola de la Torre de Babel. Mediante una estética *art déco* en el género de la ciencia ficción, esta película estrenada en España dos años más tarde, causaría un gran impacto a jóvenes cineastas como Luis Buñuel, amigo de Federico García Lorca, además de en la estética generacional. Véase en ANEXO 7.1.10 la estética comentada en imágenes de la película (Sánchez Bravo).

permiten ver nada más. No debe olvidarse que la vida en Madrid o Andalucía era muy diferente, y la ventana, en aquel entorno, poseía un propósito humano, conectar la naturaleza exterior con el interior de la vivienda. Sin embargo en Nueva York tiene sin duda connotaciones negativas y está asociada al capitalismo, al trabajo, a la falta de armonía o a la soledad del ser humano en el universo. En la ilustración mencionada, se observa la representación de estas ventanas, que se miran unas a otras en edificios erigidos muy altos, y en ocasiones se representan con letras del alfabeto de manera ordenada. En ellas se representa el orden impuesto por el ser humano y la falta de creatividad, la jaula de la naturaleza. A continuación se expone una estrofa que pertenece al poema “Danza de la muerte” de *Poeta en Nueva York*, donde se observa la relación de la ventana con las ideas anteriormente expuestas:

...

Yo estaba en la terraza luchando con la luna.

Enjambres de ventanas acribillaban un muslo de la noche.

En mis ojos bebían las dulces vacas de los cielos

y las brisas de largos renos

golpeaban los cenicientos cristales de Broadway.<sup>61</sup>

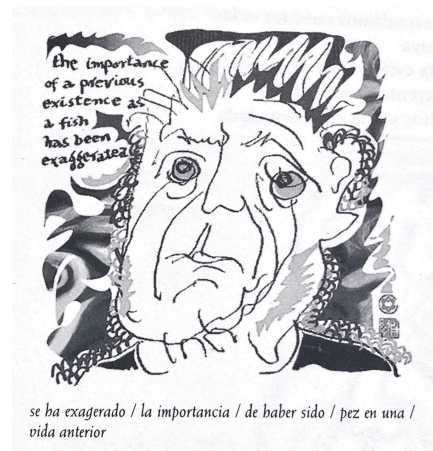
...

En definitiva, la opresión del hombre, la necesidad de revolución, la agitación de las masas se emplean en los autores a través de símbolos compartidos como es la ventana o la luna. Los autores emplean los recursos estilísticos para diferenciar los espacios de pensamiento íntimos versus aquellos espacios dedicados tanto al pensamiento en sociedad, como a políticas o

---

<sup>61</sup>García Lorca, Federico. *Poeta en Nueva York*. Galaxia Gutemberg, 2018, p. 478.

ideologías que afectan a diferentes comunidades. De esta manera, la poesía visual ofrece no solo lingüísticamente una opinión o una idea que parece en el tiempo, sino una crítica ejecutada mediante el dibujo y la expresión humana.



## MIRANDO EL CANAL DE NATURALEZA EN LA

### TELE <sup>62</sup>

el aburrimiento de Dios

es desgarrador

ñigu ñigu ñigu

En esta segunda comparativa la relación se erige de manera diferente, en este caso, las producciones artísticas no establecen un diálogo como en la anterior, sino que estas participan al unísono en la transmisión del mensaje. La significación, en esta conexión, parece estar más posicionada en la relación poético-visual que en el poema en sí, puesto que además de ser breve el dibujo es más expresivo, siendo a su vez determinantes los versos incluidos en este último para el entendimiento de la idea general.

La relación con el ideario lorquiano se aproxima de nuevo al universo neoyorquino que García Lorca materializó. Leonard Cohen durante muchas etapas en su vida vivió en Nueva York, pero siempre, como Lorca, necesitaba el exilio de la gran ciudad para alimentar su instinto creador. Tendría residencias de descanso y meditación empezando por Hidra, pasando por

---

<sup>62</sup> El texto y la imagen se encuentran en: Cohen, Leonard. *La llama*. Salamandra, 2018, p. 54. El texto original en inglés puede verse en ANEXO 7.2.2. Así como la imagen ampliada en ANEXO 7.1.13.

Tennessee e incluso en el monasterio con Roshi. Tanto la religión como la naturaleza poseen una parte determinante en la vida y el proceso creativo de los poetas, como se comenta en el capítulo anterior.

Comenzando por el título y la poesía en sí, el título ofrece pistas en cuanto al poema. La naturaleza es contemplada a través de un canal designado para ello, y este refiere a la televisión. La destrucción de la naturaleza es evidente, y la relación del ser humano con ella toma sentido mediante la “desrealización” a través de la pantalla. Los versos por otra parte, tienen un punto de vista muy irónico, puesto que hablan del aburrimiento desgarrador de Dios por crear la naturaleza contemplada. Estos ofrecen al lector una imagen desoladora y cargada de patetismo sobre el sujeto que contempla la televisión, que se aleja del mundo natural y piensa en el acto creador que, lejos de ser visto como algo vívido y emocionante, es tachado de ser aburrido o insoportablemente aburrido. Se halla en ellos una dura crítica social puesto que la humanidad y el propio espectador necesita del medio digital, de la desrealización para observar un nuevo universo de realidad cargado de aburrimiento.

Esta hipótesis es enfatizada pictóricamente en el dibujo que acompaña al poema, que muestra un sujeto entre una bruma densa y turbia de tonos. La faz posee una expresión entre tristeza, soledad y pesadumbre, y las cejas aparecen dibujadas hacia abajo. Todo el dibujo está técnicamente realizado en líneas curvas, excepto el pelo que se traza en líneas rectas y agresivas contra la cabeza del sujeto. Todo ello, junto a la oscuridad en sus ojos muestra un rostro con preocupación. En el texto, que se asocia al pensamiento del sujeto, dice: “se ha exagerado / la importancia / de haber sido / pez en una / vida anterior” (Cohen, “La llama” 54). El pensamiento cobra sentido si se añade al poema analizado con anterioridad, ya que, la visión lorquiana de la

naturaleza en Nueva York, es vislumbrada como irrelevante, y los rascacielos y las oficinas se convierten en los protagonistas, en el nuevo paisaje de la urbe. Por lo que la relación lorquiana y la deshumanización lorquiana es influyente en Cohen: ser pez, humanidad o naturaleza carece de trascendencia en la nueva realidad deformada.

Debido a la brevedad del género lírico y su concentración lingüística, cada palabra añade una significación especial al texto, y en este caso, el pez posee un carácter especial y compartido en el ideario lorquiano. El pez es una de las figuras más enigmáticas (Nicolás 283) presentes en la obra del poeta de Fuentevaqueros, y la elección de este animal por Cohen entre todos, difícilmente es casualidad.

El símbolo del pez tiene muchas y diferentes interpretaciones, por ejemplo, en muchos pueblos de Andalucía a día de hoy sigue siendo símbolo de mala suerte, coincidiendo con la simbología del poeta andaluz. En su obra posee una aproximación concebida con relación a las fuerzas desconocidas o augurios que sobrepasan la razón humana, acercándose a la idea prehistórica y casi totémica del elemento-signo (Nicolás 283). Según Juan Eduardo Cirlot, y siguiendo con los planteamientos anteriores, el pez es generalmente un animal asociado a lo psíquico y lo inconsciente, aunque puede significar fecundidad, el sacrificio o la unión de cielo y tierra (360). En la obra de García Lorca, despunta su uso en el *Primer romancero gitano*, y especialmente en “Romance sonámbulo”, donde la figura del pez ya aparece personificada en la segunda estrofa, y su asociación a misterio y muerte queda presente:

Verde que te quiero verde  
Grandes estrellas de escarcha,  
vienen con el pez de sombra

que abre el camino del alba.

La higuera frota su viento

con la lija de sus ramas,

y el monte, gato garduño,

eriza sus pitas agrias.

¿Pero quién vendrá? ¿Y por dónde?...

Ella sigue en su baranda

verde carne, pelo verde,

soñando en la mar amarga.<sup>63</sup>

En el teatro de Lorca, la especie acuática también adquiere matices negativos y dramáticos. Y es que el componente visual del animal, de este animal escurridizo, se asemeja tanto a la luna en uno de sus cuartos, como a un afilado cuchillo de acero, emparentándose así al brillo de una afilada navaja (Nicolás 283). El pez, siendo relacionado con la vida anterior, adquiere un matiz misterioso, mortuorio, y relacionado con la existencia humana y la presencia religiosa. En esta intervención del HOMBRE 1.º en el Cuadro tercero de *El Público* se observa la vinculación de significación lorquiana entre símbolos como el pez, el cuchillo y la muerte:

HOMBRE 1.º (Al Director) Ése es, ¿lo conoces ya? Ése es el valiente que en el café y en el libro nos va arrollando las venas en largas espinas de pez. Ése es el hombre que ama al Emperador en soledad y lo busca en las tabernas de los puertos. Enrique, mira bien sus ojos. Mira qué pequeños racimos de uvas bajan por sus hombros. A mí no me engaña.

---

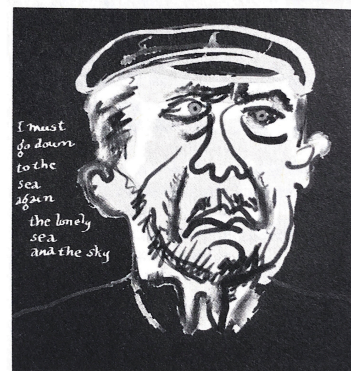
<sup>63</sup> García Lorca, Federico. *Poesía completa*. Galaxia Gutenberg, 2018, p. 372.

Pero ahora voy a matar al Emperador. Sin cuchillo, con estas manos quebradizas que me envidian todas las mujeres. (García Lorca, “Teatro” 264)

El poema y el dibujo de Cohen enfrentan el mundo artificial frente a la naturaleza. La idea del pez utilizada por Leonard Cohen remite a la idea de la naturaleza perdida donde se impone el triunfo de la civilización moderna, la cual se dibuja como algo que destruye al hombre o lo deshumaniza, expresado en el poema a través del título “Mirando el canal de naturaleza en la tele”. Esta idea guarda estrecha relación con el sentido en el que Lorca utiliza el símbolo del pez, como un elemento catalizador, turbio o misterioso, con matices incluso más trascendentales como es la unión de cielo y tierra. En definitiva, la significación del pez en relación con el símbolo lorquiano remite nuevamente a la idea que aparece en *Poeta en Nueva York*, donde la naturaleza muerta o los animales muertos hablan de la deshumanización producida u ocasionada por la civilización moderna.

### **BANJO <sup>64</sup>**

Estoy mirando algo  
Que significa mucho para mí  
Es un banjo roto flotando  
En el oscuro mar infestado



debo / bajar / al / mar / otra vez / el solitario / mar / y el cielo

No sé cómo llegó hasta ahí

---

<sup>64</sup> El Texto y la imagen se encuentran en: Cohen, Leonard. *La llama*. Salamandra, 2018, p. 130. El texto original en inglés puede verse en ANEXO 7.2.3. Así como la imagen ampliada en ANEXO 7.1.14.

Quizá arrastrado por una ola

Arrancado de algún hombro

O de alguna tumba

Me persigue, cariño

Allí donde vaya

Su deber es hacerme daño

Mi deber es saberlo

*Estoy mirando algo*

*Que significa mucho para mí*

*Es un banjo roto flotando*

*En el oscuro mar infestado*

En esta tercera relación poético-pictórica se descubre nuevamente la inspiración lorquiana en Cohen. El poema “Banjo” sugiere un banjo roto flotando en el oscuro mar infestado, que persigue al poeta sin cesar. La ilustración que le acompaña es un marinero, no solo por su gorra característica, sino también por los versos que le acompañan, lo que reitera la importancia de la imagen y lo escrito en la poesía visual para lograr construir significados: “debo / bajar / al / mar / otra vez / el solitario / mar / y el cielo” (Cohen, “La llama” 130). Visualmente en la imagen, se contempla un fondo totalmente negro, que contrasta fuertemente con la cara del

marinero, que se muestra blanca, y como en las anteriores poesías visuales, se encuentra dibujada con trazos gruesos, de índole expresionista. El gesto de esta vuelve a relacionarse con la pena, la decepción y el resentimiento, ya que se dibuja al unísono con la decadencia de los versos que la acompañan.

La relación de este poema es fundamental por los nexos no solo temáticos con la poesía de Federico García Lorca, sino que transgrede la lingüística, para aproximarse a lo cultural. La conexión establecida en las obras de los autores puede ser señalada mediante los siguientes tres ítems, desarrollados a continuación, y relacionados con el banjo: (1) la música como producción y creación cultural, (2) la proximidad en la creación literaria y en sus imágenes y (3) la disposición de este en la poesía.

El tema principal de este pastiche artístico-literario es la obligación y preocupación cultural del sujeto de la poesía, que se visualiza en un ambiente poético y tenebroso mediante la personificación de un banjo que persigue (psicológicamente y físicamente) al *yo lírico*. Leonard Cohen, en sus entrevistas, habla en reiteradas ocasiones en la necesidad imperante que posee de responder a las palabras de Lorca: “Quería responder a aquellos poemas -contaba-. Cada poema que nos afecta es como una llamada que necesita una respuesta, queremos responder con nuestra propia historia.” (Simmons 42), y en esta sinergia se recalca un simbolismo y una delicuescente inspiración desprendida de la poesía lorquiana.

La relación lingüística de las composiciones se encuentra primeramente en “Romance Sonámbulo”, publicado dentro de *Primer Romancero Gitano* (1928). En este análisis descollan dos perspectivas en la comparación: la perspectiva estructural de la visión y, por otra parte, la importancia de la muerte en las obras. En Cohen, la mirada de la enunciación se posa

explícitamente en el objeto y título del poema: el banjo, como aparece en el primer verso: “Estoy mirando algo” (Cohen, “La llama” 130). El autor así, comienza articulando la poesía y atribuyendo la atención al elemento principal desencadenante de la acción, a la vez que se relaciona con la imagen que le acompaña. En la obra de Lorca, este mecanismo adquiere una visión más barroca, puesto que, en primer lugar, atribuye un mecanismo dialógico en la poesía mediante la visión en el romance, pero también se contempla, en su caso, una asociación al destino trágico de la gitana muerta en el aljibe, carente de visión “las cosas la están mirando / y ella no puede mirarlas” (García Lorca, “Poesía” 372). La mirada se convierte en un elemento estructurador y de provocación de la acción en sus producciones, recuperando Cohen, el hermetismo y la denotación lorquiana en la que la acción y la poeticidad se aleja de lo literal, y se inmersa en lo sugerente.

La muerte se encuentra en ambas composiciones y crea una estética morbosa, en relación con la gitana putrefacta. El banjo roto en el agua simboliza la música y la vida que la muerte se lleva, un instrumento que no otorga vida, pero que sirve como elemento de recuerdo, del propósito que tuvo en el pasado al que se observa con anhelo. En el caso de la gitana, cuya pena de amor y su desesperanza la sumen en la muerte, posee una connotación recurrente en el romance. La articulación del reiterado *verde* incluso cosifica la muerte y establece en ella un recuerdo, una pena que conecta a un pasado y a un presente irreconciliable. Así, ambos personajes aparecen flotando sobre el agua, donde yacen sin vida. En el caso de Cohen el banjo roto flotando sobre el oscuro mar infestado funciona como metonimia de la muerte de la música, y a su vez, de la muerte de quien lo toca para darle vida. Esta idea de muerte de la música aparece reforzada en versos como “Arrancado de algún hombro / O de alguna tumba” (Cohen,

“La llama” 130). El mar además de ser oscuro, aparece infestado, es decir invadido como una plaga, como una infección. Lo que recuerda a ese verde que emula la putrefacción en los versos de Lorca, es decir, la muerte. El sujeto poético mira a la muerte que se lleva algo muy querido: con la muerte desaparece la música y con ella la vida. Esto sume al sujeto poético en una gran desolación, sentimiento que se descubre en las palabras integradas en el dibujo: “debo / bajar / al / mar / otra vez / el solitario / mar / y el cielo” (Cohen, “La llama” 130).

Pero no es hasta la tercera estrofa donde se emula la inevitable persecución que sufre el sujeto poético, que no puede olvidar la importancia vital de la música perdida a través de la imagen del banjo roto. Esta persecución protagonizada por el banjo posee un significado metafórico, al ser la música o la vida la que provoca la desolación y pesar en el sujeto poético. Igualmente la imagen de la gitana flotando en el aljibe simboliza el amor y la vida perdida, siendo el gitano el sujeto que sin poder olvidar ese amor, le persigue y lo persigue a pesar de ser consciente de que le conducirá a la muerte: “¡Cuántas veces te esperó! / ¡Cuántas veces te esperara / cara fresca, negro pelo / en esta verde baranda! / Sobre el rostro del aljibe / se mecía la gitana. / Verde carne, pelo verde, / con ojos de fría plata” (García Lorca, “Poesía” 374).

En relación con el planteamiento presentado, el siguiente poema es revelador de la influencia de Lorca en Leonard Cohen con la música, y en especial, con la guitarra en un ambiente decadente. Concretamente si se analiza el poema de Lorca “Las seis cuerdas” —dentro de *Poema del cante jondo* (1931)—, puede advertirse cómo la guitarra posee un carácter humano, y a su vez, es el principal elemento de acción del poema como ocurre con en banjo. Sin embargo, puede observarse que la obra de Leonard Cohen, aunque posee símbolos similares y ofrece al instrumento protagonismo, “no intentaba imitar a Lorca -‘No me atrevería’, declaró-,

pero sentía que Lorca le había dado permiso para encontrar su propia voz y le había enseñado qué hacer con ella, que era ‘no lamentarse nunca a la ligera’” (Simmons 42). Así se entiende este neo-modernismo adaptado a las circunstancias de Cohen, pues el elemento poético, simbólico y romántico se enfatiza mediante las misteriosas connotaciones ligadas a la oscuridad pictórica, la orientación reflexiva y el banjo destruido como ruina de memoria cultural, teniendo un origen en el poeta granadino, sin convertirse en una mera duplicación:

### **Las seis cuerdas**

La guitarra  
hace llorar los sueños  
El sollozo de las almas  
perdidas  
se escapa por su boca  
redonda:  
Y como la tarántula  
teje una gran estrella  
para cazar suspiros,  
que aflotan en su negro  
aljibe de madera.<sup>65</sup>

Lorca confiere a la gitana igualmente un carácter propiamente humano, y aparece personificada en la composición. Sin embargo, el significado es realmente distinto en cuanto a

---

<sup>65</sup> García Lorca, Federico. *Poesía completa*, Galaxia Gutenberg, 2018, p. 274.

contenido. Mientras que para él la guitarra evoca valores humanos del pueblo gitano y valores socioculturales de manera productiva: “hace llorar los sueños / El sollozo de las almas / perdidas” (García Lorca, “Poesía” 274); para Cohen el centro de la composición no es el banjo como sujeto lírico, sino una reflexión derivada de su situación: “No sé cómo llegó hasta ahí [...] Me persigue, cariño” (Cohen, “La llama” 130).

El dolor y la tristeza evocados por la música son manifestados en la poesía lorquiana y reflejados en la lírica experimental del poeta canadiense. Mientras que en la poesía de Cohen, la música ha muerto y existe un lamento sobre el pasado irrecuperable (el poeta en silencio contempla el banjo roto que yace sobre el mar infestado), la mítica guitarra de Lorca flota sobre el aljibe de madera, celebrándose así su propia existencia.

### 3.3. RASGOS COMUNES DE LOS DIBUJOS DE AMBOS AUTORES

Este último apartado en la parte del proyecto dedicado a los dibujos y la pintura en los artistas se detiene en lo estéticamente común. En este estudio se tienen en cuenta elementos como el uso de la tipografía, la ausencia o uso del color, o la disposición del espacio entre otros. En los dibujos de Cohen, como ya se ha comentado con anterioridad, lo verbal y lo icónico convergen, en una forma de síntesis, una poesía iconoclasta que se representa mediante la poesía verbal. Por lo tanto, para hacer una comparación entre las obras, se atenderá a cuatro diferentes aspectos que ambos poseen: la importancia de la tipografía como arte, el uso de técnicas pictóricas, la relevancia del autorretrato y los objetos y personajes que en ellos aparecen por la relevancia de su significado.

La importancia de la tipografía tanto en Leonard Cohen como en Federico García Lorca resulta reveladora, y tras el análisis en el apartado anterior queda claro el amor de los autores por la caligrafía. Pero es necesario aclarar que este énfasis metalingüístico resulta de una herencia vanguardista de la época de Lorca, donde la palabra y el arte plástico se retroalimentaban en un propósito basado en la experimentación. Desde inicios del siglo XX surge un interés por la palabra y lo lingüístico. Prueba de ello son los citados caligramas o los juegos de ingenio como los anaglifos. Estos procedimientos literarios llenos de ingenio y creación poética podrían haber contribuido al esteticismo en la caligrafía<sup>66</sup>, aunque el propósito estético puede no solo devenir del contexto en sí, sino que es innato. Se señalan similitudes en el aspecto de ligereza con el que los poetas elevan las letras, que suelen ser finas y tienen trazos armónicos amén de bellos a la vista, creándose así un estilo de recuperación visual de Leonard Cohen por el trazo lorquiano. De hecho, hoy en día se exhiben y guardan estos manuscritos debido a su belleza<sup>67</sup>, aunque hay que recalcar, que la tipografía de García Lorca suele ser más poética y estilizada que la de Leonard Cohen.

Técnicamente los dibujos también comparten características: los artistas dibujan con el mismo trazo fino, infantil y caricaturesco cargado de creatividad. Durante el siglo XX, a pesar de los serios intentos por racionalizar la experiencia humana, incluso de controlarla por parte de los sistemas totalitarios, la vida obstinadamente irracional de los individuos y las sociedades,

---

<sup>66</sup> La relevancia de la estética en la caligrafía es fundamental a principios del siglo XX derivado de la experimentación estética. Hasta día de hoy se sigue celebrando este estilo y gusto por el detalle. De hecho, la diseñadora moscovita Olga Umpeleva ha estudiado la grafía del poeta granadino para dar forma a esta nueva fuente de escritura con dos estilos. Uno tiene la grafía de la escritura del poeta, y el segundo es una adaptación de la escritura de Lorca a bolígrafo. “Federico” incluye muchos glifos y ligaduras alternativos, que hacen que parezca una escritura real de un hombre emocional y creativo. A pesar de que García Lorca ha escrito en español, la fuente tiene letras europeas, cirílicas, turcas occidentales y de Europa del Este. Véase: [https://www.malaga.es/generaciondel27/2179/com1\\_md3\\_cd-30490/tipografia-basada-escritura-federico-garcia-lorca](https://www.malaga.es/generaciondel27/2179/com1_md3_cd-30490/tipografia-basada-escritura-federico-garcia-lorca)

<sup>67</sup> Véase la comparativa de la caligrafía de ambos autores en ANEXO 8.2.4.

influenciada por Freud y sus seguidores, parece expresarse en los dibujos (Harrt 1059). Aunque en Lorca a veces alcanza una capacidad absoluta, al igual que Cohen, su obra no se supedita a un objetivo realista. Los dibujos que se muestran a continuación parecen buscar la expresión de un orden más espiritual que fisiológico, pese a los elementos que puedan penetrar en ello. Sin embargo, debe reiterarse que la influencia daliniana está presente, pero también aquella de Miró, que se observa (más en Lorca que en Cohen) en los fondos temblorosos de color (Fernández-Montesinos 148). Para ilustrar esta técnica en uno y otro, se muestran los dibujos en los que ellos ensalzan las escenas cotidianas<sup>68</sup>. Un ejemplo de la técnica se encuentra en los famosos limones de Lorca en una fuente que parece ser de barro, y por otro lado, en el sillón de casa en el dibujo de Leonard Cohen. Ambos se dibujan como se mencionaba, y es realmente una pena que no haya acceso a la estampa de Cohen en color, pues no puede analizarse el cromatismo. Aunque se añade también otra característica semejante y a la vez contrastiva en una etapa más tardía en la que los autores prefieren un estallido de color, donde el trazo se vuelve sumamente grueso, y se pinta creando una fusión de colores y un fuerte contraste. Muestra de ello se ve en la llama de Cohen o en la pintura paisajística lorquiana.<sup>69</sup> Por lo tanto, Cohen, como conocedor de la obra del poeta de Granada, parece recuperar un estilo pictórico, infantil, caricaturesco, y directo, experimentado por Lorca hasta el primer tercio del siglo.

Otro de los rasgos definitorios en ellos es el uso del autorretrato en su obra pictórica. Los autorretratos lorquianos son sacados de la etapa neoyorquina en la que el poeta adquiere una manera de pintar más conceptual y simbólica. Por otro lado, el autorretrato en Cohen está

---

<sup>68</sup> Véase la comparativa de ambas imágenes en ANEXO 7.1.19.

<sup>69</sup> Véase la comparativa de ambas imágenes en ANEXO 7.1.20.

presente en toda su obra. Esta pintura está estrechamente ligada al surrealismo, sobre todo en Lorca debido a la integración de su rostro en la ciudad, mediante el recurso del trampantojo. Sobresalen entre todos ellos dos retratos comparados de cada uno de los autores. Los primeros pertenecen al arte más conceptual, en el que las líneas parecen más simples y dispersas, y forman la silueta de ambas caras de una manera más arbitraria<sup>70</sup>. La segunda comparativa de autorretratos es mucho más compleja, ya que se produce en dos de las pinturas más simbólicas de los artistas<sup>71</sup>. La lorquiana alude al panorama neoyorquino, al problema del racismo que sufren los negros, a la tristeza de una ciudad concebida desde el capitalismo y alejada de la naturaleza suprema. Por otra parte, la de Cohen se despliega desde la tristeza también. Él contempla la carretera solitaria, como un hombre que mira hacia atrás y no tiene nada en la vida, y lo único que preserva es su llama, el amor al judaísmo y el ser fiel asimismo. El amor al judaísmo es expuesto pictóricamente mediante una estrella de David, símbolo judío por excelencia, dibujada de una manera alternativa. Tradicionalmente la estrella es lograda por la unión de dos triángulos juntos, disponiendo uno invertido sobre otro en posición original. Esta nueva visión coheniana dispone corazones en lugar de triángulos para demostrar la pasión y el fulgor presente en su poesía.

Finalmente, en esta conexión simbólica, es preciso subrayar la importancia del marinero y la guitarra española en los dibujos tanto de Lorca como de Cohen, y subrayar la influencia de uno en otro. Para los poetas, estos eran símbolos y personajes relevantes, ya que no cesan durante toda su obra<sup>72</sup>. La guitarra es un rasgo muy importante en Lorca por la influencia cultural

---

<sup>70</sup> Véase la comparativa de los autorretratos de los autores en ANEXO 7.1.21.

<sup>71</sup> Véase la segunda comparativa de los autorretratos de los autores en ANEXO 7.1.22.

<sup>72</sup> Véase la comparativa de los marineros y las guitarras en ANEXO 7.1.23.

andaluza. Eventos como el Concurso de Cante Jondo (1922), en la plaza de los Aljibes de Granada, en el que el poeta granadino colaboró con músicos como Manuel de Falla, suponen un claro ejemplo de pasión por la cultura. En Cohen, se subraya la importancia de la guitarra española, puesto que para él, como planteó en su discurso en el Premio Príncipe de Asturias<sup>73</sup>, no podía estar más agradecido a ella, y a la tierra de la que proviene, pues determinó e inspiró su obra literaria, tras sólo tres clases con aquel profesor que nunca olvidó:

Al día siguiente, él no apareció. No apareció. [...] Llamé para saber por qué no había acudido a la cita, y me dijeron que se había quitado la vida, que se había suicidado. Yo no sabía nada de aquel hombre. No sabía de qué parte de España era. [...] Por supuesto sentí una profunda tristeza. Pero ahora quiero revelarles algo que nunca he dicho en público. Fue aquella pauta de acordes, aquellos seis acordes los que formaron la base de todas mis canciones, de toda mi música. De modo que ahora podrán entender la dimensión del agradecimiento que siento hacia este país. (Cohen 285)

#### 4. COHEN, LORCA Y LA MUSICALIDAD

*Uno de los grandes privilegios de mi vida fue oír a Morente llevar mis canciones al lenguaje flamenco en “Omega”. Morente fue el mejor cantaor de su generación. Adaptó todas las influencias musicales sin sacrificar su significado ni su pasión original. Debo decir también que el cante que me*

---

<sup>73</sup> Véase el vídeo del discurso de Leonard Cohen, en la web oficial de Radio Televisión Española: <http://www.rtve.es/alacarta/videos/premios-principes-de-asturias/discurso-leonard-cohen/1230112/>.

*dedicó Duquende en Asturias me emocionó hasta la médula. El flamenco siempre me ha emocionado.*<sup>74</sup>

Musicalizar un poema es un proceso que requiere de una complejidad que transgrede los límites de añadir un compás y unos tonos al texto poético; supone la creación de una pieza artística nueva, erigir significación desde el propio nacimiento. El músico puertorriqueño Luis Rodríguez afirma que se trata de una gran aventura en la que hay que indagar en una narrativa del sonido y crear “otro animal”<sup>75</sup>. La ardua tarea de interpretar musicalmente un poema posee, incluso para artistas de gran prestigio, grandes retos, sobre todo cuando se musicaliza a un gran conocido poeta. Algunos de los peligros en esta misión radican en: (1) la posibilidad de cambiar totalmente la concepción que popularmente se tiene del texto poético, (2) las connotaciones en la propia manera de cantar y la voz del cantautor en sí, y (3) la dificultad en la traducción lingüística del texto poético<sup>76</sup>.

La popularización o el acercamiento popular de Federico García Lorca se debe al jazz y al cine, a Miles Davis y a Carlos Saura. No fue la literatura, sino la danza filmada de Antonio Gades junto a su música lo que permite el acercamiento progresivo a la vida y obra de uno de los autores más representativos del siglo XX. En la dictadura franquista, debido a la censura, Lorca era más conocido en el extranjero que en la propia España. La década de los ochenta supuso, con el advenimiento de la democracia, una apertura de horizontes en la que el conocimiento del autor

---

<sup>74</sup> Palabras de Leonard Cohen durante la presentación del disco *Old Ideas* (2012) en París. Mora, Miguel. “Un manual para vivir con la derrota.” *EL PAÍS*, 2012.

<sup>75</sup> La poesía para todos. *Poner música al poema es buscar una ‘narrativa del sonido’*. <https://www.lapoesiaalcanza.com.ar/musica/1137-ponerle-musica-al-poema-es-una-aventura-y-buscar-narrativa-del-sonido>

<sup>76</sup> El cambio de significados entre palabras de una lengua a otra ocurre con facilidad. De hecho, existen corrientes lingüísticas que afirman la inexistencia de una traducción exacta y precisa. Además de ello, los recursos poéticos, como las metáforas y los símbolos, son ciertamente muy culturales, y en diferentes culturas pueden no funcionar de la misma manera, produciéndose grandes dificultades en la traducción.

supuso un factor de concienciación con los orígenes en la península, y a la vez un establecimiento de vínculos y puntos de contacto con otras culturas (Rabassó 13). Lorca se convirtió en el nuevo modelo de expresión tras el régimen político autoritario, un símbolo de modernidad nacido de la simbiosis poético-político-musical, en el que la música se convirtió en la herramienta perfecta (mediante las nuevas versiones) para influir al mundo más allá de las fronteras nacionales (Imhof 152).

Esta última parte del proyecto se dedica a la relación entre poesía y canción, en el acercamiento de Leonard Cohen hacia Federico García Lorca, en un intercambio próspero entre sus culturas. Por ello, esta etapa queda dividida en tres partes: “Pasión por Lorca: nexo entre culturas”, dedicada al proceso de musicalización de Lorca iniciado por Cohen; “*Poeta en Nueva York y Pequeño Vals-Vienés*” en la que se detallan los porqués de esta canción como precursora del ideario neoyorquino y la obra del poeta; y finalmente “*Take this Waltz* por Leonard Cohen” en la que se atiende al proceso de la traducción, siendo objeto de estudio la posterior influencia que posee en el mundo musical.

#### 4.1. PASIÓN POR LORCA: NEXO ENTRE CULTURAS

Aunque Federico García Lorca fue asesinado en 1936, su llama arde hasta el día de hoy. Cincuenta años después de su asesinato, 1986 supuso ser el año clave en la historia del poeta. Esta fecha congregó a músicos y cantautores de diferentes países y culturas, que por idea de Manolo Díaz<sup>77</sup>, entonces director de la discográfica CBS España, realizó un homenaje y una

---

<sup>77</sup> Anteriormente Manolo Díaz ya había musicado a Lorca, entre otros poetas españoles, como productor, director artístico y músico. Su trabajo más reconocido fue con Aguaviva. Pero ahora quería comenzar un proyecto con *Poeta en Nueva York*, reuniendo a cantautores de varios países (Donovan Branduardi, Lluís Llach, Moustaki y Theodorakis, Chico Buarque, Mauarebrecher, Fagner, Patxi Andión y Leonard Cohen) (Manzano 256).

grabación (a través de traducciones y reescrituras de textos líricos de diferentes idiomas) de los poemas contenidos en *Poeta en Nueva York*, en un álbum llamado *Poetas en Nueva York* (1986)<sup>78</sup>. Pero este homenaje al poeta no fue solo una adaptación poética, sino también una adaptación musical de su lírica. Este hito marcó un antes y un después en la divulgación de la obra del poeta, ya que esta labor contaba con la colaboración de artistas de renombre de distintas partes de la geografía mundial. Entre ellos se distinguen a los siguientes, junto a las adaptaciones que realizaron en sus respectivos idiomas: Paco y Pepe de Lucía (“Asesinato”), Raimundo Fagner y Chico Buarque (“Aurora”), David Broza (“Tu infancia en Menton”), Leonard Cohen (“Pequeño vals vienés”) y Georges Moustaki y Mikis Theodorakis (“Son de negros de Cuba”) entre otros (Imhof 150).

Las características generales que conforman estas adaptaciones de la lírica lorquiana contribuyendo a la universalidad del texto a la voz son las siguientes: en la adaptación de Paco y Pepe de Lucía se presenta una conexión con la cultura andaluza mediante el quejío flamenco, las palmas, la guitarra española y la caja fomentando una renacionalización del texto poético; la versión de Raimundo Fagner y Chico Buarque se elabora en un ambiente despojado del flamenco arraigado español, y contribuye a la musicalización con un marcado estilo romántico y nordestino propio de la balada y de Brasil; la versión del israelí David Broza presenta por otra parte la presencia de una mezcla de culturas que relaciona su trasfondo hebreo en combinación con ritmos flamencos y el uso del teclado, en una lírica melancólica donde el piano posee protagonismo; finalmente la versión griega de Georges Moustaki y Mikis Theodorakis presentan una versión en griego con un ritmo con influencia del jazz que es resultado de la combinación

---

<sup>78</sup> Escúchese el álbum completo en: [https://open.spotify.com/album/2tLxDlmMmf9ekjUuBdcZiW?si=P5eJ8\\_VCRfyevpcw4UljoA](https://open.spotify.com/album/2tLxDlmMmf9ekjUuBdcZiW?si=P5eJ8_VCRfyevpcw4UljoA)

cultural de la obra de los cantautores. El fruto de estas versiones es aquello que Ian Gibson acuña como universal, aludiendo a la cualidad de traducible o entendible (cit. en Imhof 150-51), aunque a veces tan difícil en obras como *Poeta en Nueva York*, pero Leonard Cohen obtuvo una gran respuesta ocupando el primer puesto en la lista de éxitos en 1986, e inspirando a las nuevas generaciones la idea de cantar el texto original del poeta español.

El tema “Take This Waltz” sin embargo fue grabado otra vez en los estudios Montmartre de París (con producción de Jean-Michel-Reusser<sup>79</sup>) un año más tarde. Leonard volvería a mezclar este tema para que formase parte de su álbum *I'm Your Man* (1988)<sup>80</sup>. El álbum mencionado revolucionó el mercado discográfico por ser en él en el que se incorporaba la magia de la tecnología moderna. Leonard trabajó durante mucho tiempo con un pequeño sintetizador ya que quería lograr ritmos que no lograba tocar con la guitarra. El resultado fue impresionante: en vez del uso principal de la guitarra española, se desplegaba una panoplia de diferentes ritmos, incluyendo el rap, el disco y el *spaghetti-western*. Además, en esta versión de “Take This Waltz” añadiría la voz de su corista favorita Jennifer Warnes y el violín de su viejo amigo Raffi Hakopian. Esta nueva versión con nuevos arreglos musicales hizo que la canción alcanzase un nivel musical más elevado, sensual y que indudablemente se mezclaba maravillosamente con la naturaleza del vals (Manzano 262-66).

Cuando parecía que nada podía ir mejor, la relación cultural y las interconexiones más deseadas por Leonard Cohen sucedieron. En el año 1996 Enrique Morente empezó a trabajar en

---

<sup>79</sup> El compositor sería más tarde atesorado por músicos tan importantes como John Cale (*Fragments of a Rainy Season* - 1992). Curiosamente más tarde se convertiría en uno de los músicos más devoto en versionar las canciones de Leonard Cohen.

<sup>80</sup> Escúchese: Cohen, Leonard (1988) “Take This Waltz”, *I'm Your Man*. <https://open.spotify.com/track/4QbvmYYVLI8LNUsOXstLft?si=G23oXVUPRPq309ZaNvPW6w>.

su disco *Omega* (1996), y como confesó más tarde, lo más claro que tuvo es que quería incorporar la versión musicalizada de Cohen en su álbum. Para Cohen, formar parte de ese disco tuvo que significar algo muy especial puesto que confesó las siguientes palabras:

Me emocionaría tener alguna conexión con el flamenco, porque amo esa música. Oír mis canciones traducidas a ese género sería maravilloso. Para mí, sería como si Ray Charles cantara una de mis canciones. O Aaron Neville, que es uno de mis cantantes favoritos. Me sentiría muy conmovido. Nadie ha hecho eso nunca por mí [...] Me habría sentido muy solo en un álbum de flamenco. Ahora, con Lorca, me siento en muy buena compañía. (Manzano 281-83)

Enrique Morente creó así en Granada unas maquetas con sonidos más propios de Andalucía, mucho más alegres. En ellas primaba el cajón que marcaba un ritmo que ligaba de manera perfecta con la sintonía del vals, además de la guitarra<sup>81</sup>. Pero, aunque no era la primera vez que Morente grababa un disco a Lorca (en 1990 grabó *Enrique Morente en la Casa Museo de Federico García Lorca de Fuente Vaqueros*), el artista agradece enormemente a Cohen el haberle descubierto una parte del legado del poeta que desconocía, y ofrecerle de la misma manera hacer flamenco fusión junto a Lagartija Nick:

Fue Leonardo quien me llevó a ‘Poeta en Nueva York’, el libro que Lorca escribió en la Gran Manzana [...] Cuando escuché el poema de Lorca al que Cohen puso música, comprendí la poesía surrealista en ese libro, donde rompe con su manera anterior de escribir y crea un estilo nuevo que yo creo que se parece más a la pintura que a la poesía.

Por eso no pude afrontar Poeta en Nueva York a partir de una guitarra y una voz, y me

---

<sup>81</sup> Escúchese: Morente, Enrique. “Pequeño vals vienés.” *Omega*, edición del 20 aniversario, 2016. [https://open.spotify.com/track/4T1bz43oktpvIcKbiUVAAG?si=xZzbPn3qTn2L\\_ek0O1BmHw](https://open.spotify.com/track/4T1bz43oktpvIcKbiUVAAG?si=xZzbPn3qTn2L_ek0O1BmHw).

decidí por una música eléctrica y ácida, de la mano de Lagartija Nick, pero siguiendo un poco el rock de Cohen. Porque Poeta en Nueva York es poesía que te pide sorpresa, dislocación; no puedes afrontarla de forma convencional, por ello vi que además de flamenco, necesitaba también la distorsión, la desesperación del sonido del rock.

(Manzano 263-64)

Pero este cambio de expresión, de la literatura al canto, parece ser que no solo contribuyó al conocimiento y reconocimiento internacional del poeta, sino que también la versión de Cohen marcó un antes y un después en las versiones cantadas de los poemas de Lorca. La composición de Leonard se basa en el ritmo y compás del propio vals, y al ser la traducción y musicalización propia se erige en un universo armónico y propio, pero con una relación inseparable de Lorca. Tras el estreno de “Take This Waltz” en 1986, Enrique Morente grabó su versión de la canción en 1996, con una influencia absoluta de la musicalización de Leonard Cohen. Tal fue su recepción que dos años más tarde, en 1998 estrenaría su álbum *Lorca*. La radio, el disco y la música colaboraron a este fenómeno Lorca que se expandió con rapidez.

A la recepción del texto producido le siguió el restablecimiento de Lorca, y un reconocimiento de la vida del poeta y de su asesinato. Así tras la muerte de Franco en 1975, la literatura de García Lorca, vetada durante el franquismo vuelve a ser revisitada. El afamado poeta del 27 se convirtió en un modelo de modernidad y de la internacionalización de las letras españolas (Imhof 152). Tras la musicalización del “Pequeño Vals Vienés”, y aunque la lírica del poeta de Granada es compleja, la voz de Cohen intensifica la importancia del texto poético, y así la circulación y la creación propiamente española de versiones que deben a Cohen una estética

que queda arraigada hasta la actualidad, en la que las versiones de Ana Belén, Silvia Pérez Cruz y Raúl Fernández Mir descollan.

Ana Belén, en 1998, presentó una colección de canciones a base de poemas del poeta granadino titulada *Lorquiana: Canciones populares de Federico García Lorca*<sup>82</sup>. La versión de la autora está basada completamente en la musicalización de Cohen, en que el único cambio ocurre en el idioma cantado y en la existencia del texto original de Lorca. En su versión se mantiene el tempo del vals, la instrumentalización y el exacto ritmo implementado por Leonard Cohen, manteniendo pausas instrumentales y cargadas de dramatismo. No obstante, la versión en *Granada* (2014) de Silvia Pérez Cruz y Raúl Fernández Mir pese a estar también enraizada al vestigio coheniano es una versión experimental y propia del siglo XXI. La composición se enriquece del tempo y la enunciación típica de Cohen, pero la diferencia ocurre mediante el contraste del quejío gitano heredero de Morente, con la guitarra eléctrica. El tempo del vals también está presente, sin embargo la musicalización se resume en la guitarra eléctrica y la voz desnuda de la cantante.

Estas observaciones demuestran la relevancia del quehacer poético y musical del cantautor canadiense en la obra lírica de Lorca. La versatilidad e intensidad del músico construye un modelo arraigado al universo contemporáneo del poeta de Fuentevaqueros, en que más allá de la mera imitación, despliega nuevas creaciones poéticas y musicales, fundiéndose en un universo imaginario los aspectos ajenos y propios de una literatura, en el más verdadero sentido, mundial.

---

<sup>82</sup> Escúchese: Ana Belén. *Lorquiana: Canciones populares de Federico García Lorca*. 1998. <https://open.spotify.com/album/7MKlrscmx4Sj0uRsUS9avF?si=UjSAKL7cQGee8gowNDxPrA>

Véase Portada y Contraportada de *Lorquiana: Canciones populares de Federico García Lorca* (1998) en ANEXO 7.2.25.

#### 4.2. POETA EN NUEVA YORK Y “PEQUEÑO VALS-VIENÉS”

*Poeta en Nueva York* fue el poemario elegido de Federico García Lorca para versionar por Leonard Cohen en el cincuenta aniversario de su asesinato. La etapa en Nueva York no fue una de las mejores anímicamente para García Lorca, la obra en sí es un reflejo exquisito de la inadaptación del poeta con el medio; una expresión de su rechazo y repulsión por un nuevo mundo urbano de progreso, en oposición al medio natural de sus años de infancia y vida en su tierra. Como comentan los hermanos Rabassó, grandes estudiosos del poeta:

Las avenidas neoyorquinas, el bullicio de las calles, la ambición desmesurada, la pobreza y la indigencia en medio de la más descarada opulencia abrieron mucho más los poros de su sensibilidad, su sensación de angustia y la obsesión de la muerte. La jungla humana de Manhattan es abarcada en una visión totalizadora de caos, injusticia y perdición del individuo ante el progreso. (354-55)

Sin embargo, resulta imprescindible incidir en el aspecto gratificante de la urbe en su producción poética. Aunque la etapa no fuera del todo grata para el poeta de Fuentevaqueros, significó ser productiva y en ella desplegaría una gran exactitud y madurez poética. Como si se tratase de un elegido, Lorca recorrió durante su vida diferentes etapas poético-espirituales. La última la constituye la correspondiente a *Poeta en Nueva York*, período donde todo se concentra en una visión cósmica de la realidad a través de varias disciplinas. Y es que la obra inconclusa se compone de tres materiales diferentes: los poemas con sus dedicatorias correspondientes, las fotografías y los dibujos del poeta. No obstante, tristemente, el tercer componente del poemario

ha sido silenciado por los expertos, a pesar de ser de una relevancia absoluta para esta perspectiva de estudio<sup>83</sup>.

De hecho, en *Poeta en Nueva York* se presentan por un lado los temas (conceptos), pero también los objetos (icónicos, visuales y sonoros). Es decir, conforma un collage formado por una repetición intratextual; entendiendo por intratexto la obra de Lorca como un solo texto representado en diferentes manifestaciones o disciplinas (poesía, teatro, música, dibujos, fotografías...) (Rabassó 361).

La temática de la obra, como su nombre revela, se inspira en la metrópolis del Nuevo Mundo: Nueva York. Es la percepción del poeta, una primera impresión de la ciudad, cargada de aspectos visuales y temporales, del ritmo de la ciudad que conecta con un sentimiento de angustia. Este ritmo presuroso y violento de la ciudad de Nueva York se refleja durante todo el poemario, excepto en dos poemas que se titulan bajo el nombre del vals, y que se encuentran en la parte novena, titulada “Huida de Nueva York. Dos vales hacia la civilización”. La civilización para García Lorca es la imagen de Europa, como continente con valores y donde reina el orden. La extrapolación a ello sería la barbarie de la que huye, una ciudad industrial del Nuevo Mundo, confusa y organizada mecánicamente. Esta oposición entre barbarie y civilización es así heredera de la literatura romántica del siglo XIX.<sup>84</sup>

El tono, el lenguaje y el contraste que se establece con el restante grupo de poemas, nace de la conceptualización del vals, de una visión positiva de la vuelta a Europa, encarnada en la capital del antiguo Imperio austrohúngaro, Viena, que aparece contrastada con la gran

---

<sup>83</sup> Como es indicado en el punto número anterior de este proyecto.

<sup>84</sup> Véase la introducción por María Clemente Millán, de la edición de Cátedra de *Poeta en Nueva York*.

metrópolis. De ahí el título “Pequeño vals vienés”. El vals remite a la tradición, a la elegancia, a un baile estandarizado y ritualizado, que pertenece a un viejo mundo que quizás da consuelo y apoyo al *yo lírico* desilusionado de la colección, o simplemente sirve a un contraste meramente estético en la colección.

Pero, ¿cuáles fueron los motivos para que Leonard Cohen eligiese este poema dentro de toda la colección? Durante la grabación de *Poetas en Nueva York* (1986) y su estancia en la capital, Leonard Cohen telefoneó a su amigo y escritor Alberto Manzano, y hablarían sobre la grabación y la elección de “Pequeño vals vienés”. A continuación se inserta un extracto de su conversación:

Alberto Manzano: ¿Por qué escogiste ese poema de Lorca?

Leonard Cohen: Llevaba mucho tiempo dando vueltas a la idea de que el mundo romántico se había acabado, y el poema de Lorca expresaba esa idea a la perfección. Él sabe que las imágenes románticas que utiliza están anticuadas, que están acabadas. Por eso es un poema tan moderno, porque utiliza las convenciones de la canción popular -esa especie de amor adolescente, que de alguna manera es el amor más hermoso, el amor inocente, el amor que nunca ha sido derrotado-, coge las imágenes de esa experiencia y las injerta en ese mundo donde unas gigantescas mujeres te sonríen desde las marquesinas y todo el mundo sabe que eso está podrido. (Manzano 253)

El proceso de traducción de un poema es un proceso muy complejo y que requiere de un ideario poético y lingüístico exigente de ambas culturas. Cuando Leonard comenzó a trabajar sobre el poema, la música parecía estar bastante clara por el propio título de vals. Sin embargo, los arreglos parece que dieron bastantes problemas, siendo lo más difícil durante el trabajo la

adaptación al inglés<sup>85</sup>. Para ella se precisó de la ayuda de una amiga portorriqueña del cantautor, y de ahí su manera de alcanzar tan acertadamente muchas de las figuras en inglés. Este proyecto, como confesaría Cohen: “Me costó ciento cincuenta horas y una depresión nerviosa. Es un precio muy alto. Pero me gustó hacerla. No sentiría vergüenza de mi traducción ante nadie excepto Lorca” (Manzano 253-54).

El rodaje del videoclip y el *making of* del proyecto se rodó en varios lugares emblemáticos de Granada, como en la casa de Lorca en Fuente Vaqueros. Todo transcurría espléndidamente hasta el rodaje en la Alhambra, donde se negó el acceso de las cámaras, por lo que la mayor parte del vídeo se rodó en el mirador de San Nicolás y en algunas calles del Albaicín<sup>86</sup>, siguiendo con los motivos y lugares conmemorativos del poeta andaluz.

#### 4.3. TAKE THIS WALTZ POR LEONARD COHEN

La adaptación de Leonard Cohen sumida a su gran pasión y devoción, puede decirse que devuelve a Lorca la importancia de la oratoria que él consideraba tan importante. Lorca sentía desazón y desconfianza por el texto escrito, incluso ya una vez publicado. A él le parecía más importante recitar en voz alta (Imhof 155). Por ello, esta poesía muestra un alto nivel performativo, ya que el texto se intensifica por la representación musical, siguiendo el ritmo a través de las estrofas y el estribillo. El vals se caracteriza por un ritmo de tres por cuatro, que contrasta claramente con los poemas presentes en el poemario. Leonard por tanto, trabajó en un

---

<sup>85</sup> Sería retocada en varias ocasiones hasta que la incluyó en su álbum *I'm Your Man*.

<sup>86</sup> Véase el videoclip de Leonard Cohen *Take This Waltz* (1988). A día de hoy no se ha publicado online por la cadena 2TVE el video oficial, pero puede encontrarse en YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=JQm1OmLMNno>.

sentido experimental, intentando aunar tanto la tradición del vals, en un ritmo fluido y continuo como le caracterizan, para combinarlo con el quejido flamenco en las exclamaciones del “ay”.

Puesto que la reescritura poética es siempre una cierta interpretación muy subjetiva del texto original, por la selección entre todas las posibles palabras o expresiones del lenguaje al que se traslada, es necesario divisar el poema original y la traducción de Cohen para subrayar algunos aspectos. A continuación se muestran ambas versiones dispuestas en dos columnas a través de las cuales pueden analizarse ambas obras. Cohen realiza una serie de cambios en el texto para acercarse más aún al significado original en una lengua compuesta de una manera totalmente diferente:

**FEDERICO GARCÍA LORCA:**

**«PEQUEÑO VALS VIENÉS»<sup>87</sup>**

En Viena hay diez muchachas,  
un hombro donde solloza la muerte  
y un bosque de palomas disecadas. (1)

Hay un fragmento de la mañana  
en el museo de la escarcha.

Hay un salón con mil ventanas.

¡Ay, ay, ay, ay!

Toma este vals con la boca cerrada.(2)

Este vals, este vals, este vals,  
de sí, de muerte y de coñac  
que moja su cola en el mar.

Te quiero, te quiero, te quiero,  
con la butaca y el libro muerto,  
por el melancólico pasillo,  
en el amargo desván del lirio,  
en nuestra cama de luna (3)  
y en la danza que sueña la tortuga.

¡Ay, ay, ay, ay!

¡Toma este vals de dolida cintura!

¡Ay!, ¡ay!, ¡ay!, ¡ay!

¡Toma este vals que agoniza en mis brazos!

En Viena hay cuatro espejos (4)  
donde juegan tu boca y los ecos.  
Hay una muerte para piano  
que pinta de azul a los muchachos.  
Hay mendigos por los tejados.  
Hay frescas guirnaldas de llanto.

**LEONARD COHEN:**

**«TAKE THIS WALTZ»**

Now in Vienna there are ten pretty women  
There's a shoulder where Death comes to cry  
There's a lobby with nine hundred windows  
There's a tree where the doves go to die  
There's a piece that was torn from the morning  
And it hangs in the Gallery of Frost  
Ay, ay, ay, ay  
Take this waltz with the clamp on its jaws

Oh, I want you, I want you, I want you  
On a chair with a dead magazine  
In the cave at the tip of the lilly  
In some hallways where love's never been  
On a bed where the moon has been sweating  
In a cry filled with footsteps and sand  
Ay, ay, ay, ay  
Take this waltz, take this waltz  
Take its broken waist in your hand

This waltz, this waltz, this waltz, this waltz  
With its very own breath of brandy and Death  
Dragging its tail in the sea

There's a concert hall in Vienna  
Where your mouth had a thousand reviews  
There's a bar where the boys have stopped talking  
They've been sentenced to death by the blues  
Ah, but who is it climbs to your picture  
With a garland of freshly cut tears?

---

<sup>87</sup> Véase fotografía al texto del poema en la primera edición de *Poeta en Nueva York* (1940), publicada en México D.F. por la editorial Séneca, en ANEXO 8.2.5.

¡Ay, ay, ay, ay!  
Toma este vals que se muere en mis brazos.

Porque te quiero, te quiero, amor mío,  
en el desván donde juegan los niños,  
soñando viejas luces de Hungría  
por los rumores de la tarde tibia,  
viendo ovejas y lirios de nieve  
por el silencio oscuro de tu frente.  
¡Ay, ay, ay, ay!  
Toma este vals del "Te quiero siempre".

En Viena bailaré contigo  
con un disfraz que tenga  
cabeza de río.  
¡Mira qué orilla tengo de jacintos!  
Dejaré mi boca entre tus piernas,  
mi alma en fotografías y azucenas,  
y en las ondas oscuras de tu andar  
quiero, amor mío, amor mío, dejar,  
violín y sepulcro, las cintas del vals.<sup>88</sup>

Ay, ay, ay, ay  
Take this waltz, it's been dying for years

There's an attic where children are playing  
Where I've got to lie down with you soon  
In a dream of Hungarian lanterns  
In the mist of some sweet afternoon  
And I'll see what you've chained to your  
sorrow  
All your sheep and your lillies of snow  
Aey, aey, aey, aey  
Take this waltz, take this waltz  
With its "I'll never forget you, you know"

And I'll dance with you in Vienna  
I'll be wearing a river's disguise  
The hyacinth wild on my shoulder  
My mouth on the dew of your thighs  
And I'll bury my soul in a scrapbook  
With the photographs there, and the moss  
And I'll yield to the flood of your beauty  
My cheap violin and my cross

And you'll carry me down on your dancing  
To the pools that you lift on your wrist  
Oh my love, oh my love  
Take this waltz, take this waltz  
It's yours now, it's all that there is.

En cuanto a las modificaciones de la traducción, deben señalarse cuatro características generales que aparecen a su vez subrayadas en las estrofas:

---

<sup>88</sup> Versión española en: García Lorca, Federico. *Poesía completa*. Galaxia Gutenberg, 2018, pp. 520-21.  
Versión en inglés en: Manzano, Alberto. Leonard Cohen. *Lorca, el flamenco y el judío errante*. Alfabia, 2012, pp. 259-61.

(1) Es la modificación más obvia en el texto, pero lograda con gran audacia por Leonard Cohen.

“El bosque de palomas disecadas” (v.3) se convierte en “un árbol donde las palomas van a morir” (v.4). Lorca nos presenta la consecuencia de la muerte de los animales, es una imagen muy visual, en la que las palomas pueden verse como secas y colgantes, y transmiten sensaciones como la sequedad o el crujido relacionado a las hojas. Sin embargo, Cohen transmite un lugar al que las palomas van a morir. Por lo que la imagen de Lorca es más estática frente a la acción que incorpora la de Cohen. Sin embargo, encaja perfectamente en la manera de construir el verso, puesto que dentro de la estrofa, la muerte encuentra un consuelo en ambas. Sigue existiendo en Cohen la idea de que las palomas van al árbol a encontrar de alguna manera la muerte, como sucede en el verso de Lorca: “un hombro donde solloza la muerte”.

(2) El segundo cambio corresponde al verso ocho en la versión lorquiana: “toma este vals con la boca cerrada”, donde aparece el apóstrofe lírico por primera vez. Esta sugerencia de tomar un baile sin música, sin hablar y con la boca cerrada puede extrapolarse a la influencia del cine mudo<sup>89</sup> (Imhof 158). Aunque en una canción el tema del silencio parece particularmente interesante ya que, la canción está ligada completamente al sonido, al acompañamiento. Sin embargo, en la edición de Cohen, su imagen ahora se vuelve más dura: su vals tiene una morsa o una grapa en su mandíbula (“Take this waltz with a clamp on its jaw”). Parece ser que Leonard inventa una metáfora, para lo que Lorca simplemente es “con la boca cerrada”, una metáfora cargada de agresividad y contundencia.

---

<sup>89</sup> La ciudad de Viena marca también una cercanía y familiaridad a lo morboso. Uno de sus directores más famosos de cine mudo, es conocido también por su estética lúgubre: Fritz Lang. El director tuvo mucha relevancia durante los años 20 y 30, y parece que influyó a García Lorca en su visión decadente de la ciudad Neoyorquina con películas como *Der müde Tod* (*Las tres luces / La muerte cansada*) (1921). Esta película influiría muchísimo a su amigo Buñuel, y cuenta la historia de dos enamorados y una muerte melancólica y cansada de matar (Imhof 155).

- (3) Otra referencia interesante es la luna. Como es conocido, la luna es un símbolo recurrente en Lorca y de gran importancia durante toda su multidisciplinar obra. El único satélite de la Tierra posee desde valores positivos como pueden ser la vida o la naturaleza hasta negativos como la muerte, aunque pueden coexistir (García Posada 119). En el verso 16 “en nuestra cama de la luna”, el astro aparece personificado, pero estático; es el que contempla a los amantes. Sin embargo en la edición de Cohen, aparece como: “En la cama donde la luna ha estado sudando”. En primer lugar, en la traducción desaparece el *yo lírico* plural y el determinante posesivo de la cama como nuestra. La luna como testigo del amor o de la pasión amorosa pasa a formar parte del acto amoroso en sí mismo. Podría decirse que el significado de la luna en el sentido lorquiano se intensifica gradualmente en el poema de Cohen.
- (4) Finalmente el último apartado se dedica a la categoría léxico-semántica como fundamental para el entendimiento del poema, pero que en la versión de Cohen ni siquiera se vislumbra. El cantautor canadiense logra imágenes liberándose de la palabra y de la traducción literal en pro del significado, para regalar el sentido del verso, la imagen o idea mental. Mientras que Lorca dice por ejemplo: “En Viena hay cuatro espejos”, Cohen apunta “Hay una sala de conciertos en Viena”. El poeta podría haber optado por una traducción literal del texto de Lorca, pero en cuanto a musicalidad sería imposible seguir el compás del vals en inglés así. Cuando se imagina una sala de conciertos en Viena, queda claro esa exuberancia arquitectónica, los colores dorados, las cortinas rojas que recubren las ventanas, y por supuesto los espejos. Por lo que la traducción no precisa de la mención de la palabra exacta, sino que se resuelve acudiendo a la imagen poética.

Tanto en el poema de Lorca como en el de Cohen, es tan importante la voz lírica, como su performance, de la voz y la palabra, para ser música desde la canción, para llegar al baile. El verso que refleja bien esta idea es “Toma este Vals” de Lorca, que Cohen traduce literalmente en el estribillo de su canción “Take this Waltz”.

La canción a su vez, es singular por su componente erótico, ya que el yo poético se desvanece con el desarrollo del baile, y estrofas como “bailaré contigo”, “¡Mira qué orilla tengo de jacintos!” o “Dejaré mi boca entre tus piernas” están cargadas de imágenes pasionales y a veces provienen del ideario medieval del agua o de las plantas. Sin embargo el poema tiene una resolución nefasta, pudiéndose interpretar como la muerte. En Cohen, en la versión cantada es mucho más evidente, puesto que al final “No hay nada más allá, queda solo el vals”, y conforme acaba la canción se va produciendo poco a poco el característico rasgo de Cohen de desvanecerse progresivamente.

Para concluir este último punto sobre la musicalidad se reitera la pasión con la que el poeta canadiense contribuye al reconocimiento de la obra de Federico García Lorca. Gracias al cambio de expresión, de la poesía a la canción, rememorando el compás del vals, Cohen marca un punto de inflexión en las versiones musicalizadas del poeta de Fuente Vaqueros. Motivos como la vuelta a la nostalgia o al concepto romántico llevarían al autor a la elección de “Pequeño vals vienés” entre todos los de *Poeta en Nueva York*. Y es que para Leonard, la poesía lorquiana y su estética traspasa las fronteras de la temporalidad. Por ello, tras el análisis de la traducción del poema, a pesar de los cambios realizados por el poeta (muchos debidos a razones lingüísticas), se mantiene una fidelidad al ideario lorquiano y sus versos recogen el dramatismo, la tristeza, la elegancia, la decadencia y la muerte.

## 5. CONCLUSIONES

Los resultados obtenidos respecto a los objetivos de la investigación —conocer la relación de Federico García Lorca y Leonard Cohen desde diferentes disciplinas artísticas, para así demostrar una sinergia entre ambos— son plenamente satisfactorios. En la investigación se evidencia el carácter de interpretación, recreación y repercusión del cantautor y poeta canadiense del legado de Federico García Lorca.

El primer punto del desarrollo del trabajo se detiene en la vida y en la influencia cultural. En este análisis se hallan dos tipos de relaciones: unas que obedecen más a las propias circunstancias y ambientes vividos, y otras en las que intencionadamente Cohen revela su interés por la poesía y el mundo que rodea a Lorca. Sin embargo, no sólo la devoción por Lorca es la causante del nexo entre sus obras. Aunque el poeta canadiense está influido por Lorca, existen conexiones en cuanto al origen, la cultura e ideario poético, que se escapan de la voluntariedad, y obedecen más al quehacer artístico, la personalidad y el contexto de ellos.

La segunda parte dedicada al arte y la poesía visual, analiza la importancia del dibujo y la poesía en sus recorridos vitales, y a partir de ahí se establecen comparaciones estéticas y poéticas. Los resultados muestran que Leonard Cohen era gran conocedor de la obra y el ideario de Lorca, pero lo destacable es la inteligencia para fusionar el componente poético y visual de Cohen, con el fin de homenajear y rememorar la poesía lorquiana. Es decir, el nexo se encuentra en una reinterpretación de la obra de Lorca a través de la poesía visual realizada por Cohen. Así, *Poeta en Nueva York* posee gran envergadura durante todo el proyecto, pues es este poemario en el que se divisa una relación más profunda entre los autores. Ello se debe a la experiencia personal y profesional de ellos en la ciudad. El análisis realizado, y en concreto los tres poemas

de Cohen, reiteran la importancia de símbolos lorquianos que están presentes en la obra del poeta canadiense, tales como son la luna (como verdad o testigo), las ventanas (que simbolizan el contraste entre dos mundos), el pez (como augurio) o el banjo (relacionado con la muerte y la creación musical). Estos recursos sirven para construir en la obra de Cohen, no solo el poema, sino también establecer un diálogo con la obra de Lorca y con el dibujo que lo acompaña.

En cuanto a la parte relacionada con la musicalidad, se enfatiza la importancia de la música y la construcción poética. Se deduce en ella un sumo respeto de Cohen por la obra del poeta granadino, ya que Cohen trabajaría en un proceso de traducción y musicalización al inglés de “Pequeño vals vienés”, también perteneciente a *Poeta en Nueva York*. El análisis realizado divisa que Lorca y Cohen presentan estilos diferentes en sus composiciones, tal como lo muestran los versos analizados que contemplan una traducción que dista mucho de querer ser literal o fiel en cuanto al texto en español. Durante el proceso de traducción se subraya la capacidad de creación de imágenes literalmente distintas, pero que se acercan a Lorca en su significado. Y en la aportación musical, prima la elegancia y compás que emana esa versión contrariada de Viena respecto a Nueva York, que tiene un tono misterioso, elegante y decadente. Es decir, puede comprobarse cómo el poema-canción de Cohen recoge fielmente la esencia del poema de Lorca. De manera que el sentido último de “Pequeño Vals vienés” no solo continúa, sino que se intensifica en “Take this Waltz”. La elección de la musicalización de Cohen contribuye a la divulgación de un libro de poemas tan complejo y eleva a Lorca a la mundialidad.

Haber adoptado la perspectiva de la literatura comparada —a pesar de las dificultades que entraña— produce una imagen más amplia y crítica sobre el material analizado. Así mismo

aporta un conocimiento que se desliga de los estudios tradicionales en los que las diferentes disciplinas se entrecruzan con dificultad.

Aunque Federico García Lorca es un autor muy conocido, convendría advertir que aún quedan espacios artísticos relacionados con el poeta por descubrir o investigar. De la misma forma Leonard Cohen, encasillado injustamente en su profesión de cantautor, es un gran poeta y escritor, dimensiones que han sido dejadas de lado por la crítica especializada. Por ello, en este trabajo se indaga en esas facetas menos atendidas por la crítica en relación con estos autores, centrándose en la influencia que ha ejercido Lorca en Leonard Cohen, y se considera así que sería de gran interés la realización de posteriores estudios en relación a los poetas y sus conexiones.

En cuanto al estado de la cuestión, es determinante comentar la escasez de estudios en los que se establece una relación directa entre Federico García Lorca y Leonard Cohen. Aunque existe infinidad de indagación en la figura del poeta, además de ensayos académicos, son muchos menos los que prestan atención a la obra literaria de Leonard Cohen. Por lo cual, el objetivo de analizar sus producciones, y así relacionarlas desde diferentes perspectivas artísticas, surge por una necesidad investigadora, pero también por la importancia de la reflexión acerca de la literatura comparada y su relevancia en los estudios literarios.

Sin embargo, es necesario comentar la relevancia de varios títulos imprescindibles para llevar a cabo este trabajo. *La llama*, es una pieza fundamental para comprender el pensamiento del autor canadiense, ya que se presenta como un adiós a este mundo. Este libro supone una recopilación póstuma de su obra tanto inédita como publicada, en la que aparecen nuevos poemas sobre la guerra, el arrepentimiento o la amistad. Además de dibujos y poesías de sus

cuadernos guardados con celo desde su adolescencia hasta el día final. También el trabajo y dedicación de Alberto Manzano —*Leonard Cohen, Lorca, el flamenco y judío errante* (2012) — es admirable por ser una de las pocas obras que establece relaciones directas entre la influencia de los textos de Federico García Lorca en la posterior imaginería, temática y puntos de vista del cantautor canadiense.

El germen de este trabajo radica en la pasión y admiración sentida por la figura de Federico García Lorca y el propio Leonard Cohen, aunque separados por una larga línea en el tiempo, ambas personalidades parecen seguir conectadas hasta la actualidad:

### **15 DE ENERO DE 2007, CAFETERÍA SICILY**

Y ahora que me arrodillo

Al filo de mis años

Déjame caer a través del espejo del amor

Y las cosas que sé

Déjalas amontonarse como la nieve

Déjame morar en la luz superior

En la radiante luz

Donde hay día y hay noche

Y la verdad es el mayor abrazo

Que incluye lo que se ha perdido

Incluye lo que se ha encontrado

Lo que escribes y lo que borras

*¿Y cuándo se abrirá mi corazón*

*Cuándo nacerá mi amor*

*En este proyecto de indecible sufrimiento*

*Donde hasta el cianotipo se desgarró?<sup>90</sup>*

---

<sup>90</sup> Cohen, Leonard. *La llama*. Salamandra, 2018, p.35.

## 6. BIBLIOGRAFÍA

Arango, M.A. *Símbolo y Simbología en la obra de Federico García Lorca*. Fundamentos, 1998.

Barry, Peter. *Beginning Theory. An Introduction to Literary and Cultural Theory*. 4th ed., Manchester UP, 2017.

Busquets, Loreto. *Ensayos de Literatura Comparada*. UCOPress, 2018.

Caballero Pérez, Miguel. (2011) “Las trece últimas horas en la vida de García Lorca”. *Revista signa*, vol. 21, 2011. <http://e-spacio.uned.es/fez/eserv.php?pid=bibliuned:signa-2012-21-5280&dsID=Documento.pdf>.

Círculo de Bellas Artes. *Poesía*. <https://www.circulobellasartes.com/benjamin/termino.php?id=199>.

Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Editorial Labor, Barcelona, 1992.

Clementa Millán, María. (ed.) *Poeta en Nueva York*. Cátedra, 2017.

Cohen, Leonard. “Backstage Interview.” *First We Take Manhattan*, Internet Archive, 1988.

- *Libro del anhelo*. Lumen, 2017.

- *La llama*. Salamandra, 2018.

- *The Flame*. Canongate, 2018.

Cornut-Gentile D’Arcy, Chantal. *Los Estudios Culturales en España. Exploraciones teórico-conceptuales desde el “límite” disciplinar*. Advana vieja, Valencia, 2013.

Correa, Gustavo. “El simbolismo de la luna en la poesía de Federico García Lorca.” *PMLA*, vol. 4 - vol. 128, no. 5, MLA, 1958.

Cuvardic García, Dorde. (2009) “La reflexión sobre el flaneûr y la flaneríe en los escritores modernistas latinoamericanos.” *Kañina*, Vol. XXXIII, no. 1, 2019, pp. 21-35.

- Enríquez Aranda, María Mercedes. “La literatura comparada y los estudios sobre la traducción hacia nuevas vías de investigación.” *Tonos digital: Revista de Estudios Filológicos*, no. 20, 2010.
- Espacio Visual Europa. *Qué es Arte moderno y qué Contemporáneo*. <https://evemuseografia.com/2018/02/12/que-es-arte-moderno-y-contemporaneo/>.
- Fernández, Víctor y Santos, Rafael. *Querido Salvador, Querido Lorquito. Epistolario 1925-1936*. Editorial Elba, 2013.
- Fernández-Montesinos, M. *Libro de los dibujos de Federico García Lorca*. Fundación Federico García Lorca, Editorial Comares, Granada, 1990.
- García Barrientos, José Luis. *Teoría de la Literatura y literatura comparada: actualidad de la expresión literaria*. Anthropos, Barcelona, 2002.
- García Berrio, Antonio. y Hernández Fernández, María Teresa. *Ut poesis pictura: poética del arte visual*. Technos, Madrid, 1988.
- García Lorca, Federico. *Poeta en Nueva York*. Edición de M. Clementa Millán, Cátedra, Madrid, 2017.
- . *Teatro completo*. Galaxia Gutemberg, Barcelona, 2017.
- . *Poesía completa*. Galaxia Gutemberg, Barcelona, 2017.
- García-Posada, Miguel. *Lorca: interpretación de “Poeta en Nueva York”*. Akal, Madrid, 1981.
- Garrido González, José Ángel y Pinto Martín, Amparo. “La educación estética en la Institución Libre de Enseñanza.” *Revista Interuniversitaria de Formación de Profesorado*, no. 27, 1996, pp.151-66.
- Gibson, Ian. *Federico García Lorca*. Crítica, Barcelona, 2011.

- *Poeta en Granada. Paseos con Federico García Lorca*. Ediciones B, Barcelona, 2015.
- *El asesinato de García Lorca*. Ediciones B, Barcelona, 2015.

Gombrich, Ernst H. *La historia del arte*. Phaidon, Londres, 2010.

Grossberg, Lawrence. *Cultural Studies*. Routledge, Londres, 1992.

Harrt, Frederick. *Arte. Historia de la pintura-escultura y arquitectura*. Ediciones Akal, 2018.

Hassan, Ihab Habib. *The Dismemberment of Orpheus: Towards a Postmodern Literature*. U of Wisconsin P, 1982.

Huera, Carmen. “El arte negro-africano y las vanguardias artísticas europeas (1900-1914).” *Cómo reconocer el arte africano*, 1996, pp. 18-23.

Imaginario, Andrea. “Vanguardismo.” *Cultura Genial*. <https://www.culturagenial.com/es/vanguardismo/>

Imhof, Maria. “Interpretando a García Lorca. Reescritura poética y adaptación musical. ‘Pequeño vals vienés’, del poeta granadino, y ‘Take this Waltz’, de Leonard Cohen.” *Poesía española en el mundo. Procesos de filtrado, selección y canonización*, Vervuert, 2017, pp. 149-63.

Inglada, Rafael. *Palabra de Lorca. Declaraciones y entrevistas completas*. Malpaso Ediciones, Barcelona, 2017.

Jaloux, Edmond. “Le dernier flâneur.” *Le Temps*, 22 de mayo de 1936. Citado en *Obra de los pasajes*, M9a, 4.

Jung, Carl Gustav. *Los complejos y el inconsciente*. Altaya, Psicolibro. <http://www.raularagon.com.ar/biblioteca/libros/Jung/Carl%20Gustav%20Jung%20-%20Los%20Complejos%20y%20el%20Inconsciente.pdf>

La poesía para todos. *Poner música al poema es buscar una 'narrativa del sonido'*. <https://www.lapoesiaalcanza.com.ar/musica/1137-ponerle-musica-al-poema-es-una-aventura-y-buscar-narrativa-del-sonido>.

Lince Campillo, Rosa María. “La relación de poder entre el intérprete de la vida y su texto: la literatura como narración de experiencias históricas.” *Estudios Políticos*, no. 30, Universidad Nacional Autónoma de México, 2013, pp. 11-30.

Machado, Antonio. *Poesías completas*. Espasa-Calpe, 1969.

Magazine Modernista. Revista Digital para los curiosos del Modernismo. “Obreros y burgueses.” *Magazine Modernista. Revista Digital para los curiosos del Modernismo*, no. 3, 2008.

Manzano, Alberto. *Leonard Cohen: Lorca, el flamenco y el judío errante*. Ediciones Alfabet, Barcelona, 2012.

Maroto, José. *Historia del Arte*. Casals, Barcelona, 2012

Martin, E. (1972) “Marie laffranque, Les idées esthétiques de Federico García Lorca.” *Bulletin Hispanique*, vol. 74, no. 1-2, 1972.

Martin, Henri-Jean. *Historia y poderes de lo escrito*. TREA, 1999.

Miyagawa, Shigeru. Lesure, Core and Vitor A. Nóbrega. “Cross-Modality Information Transfer: A Hypothesis about the Relationship among Prehistoric Cave Paintings, Symbolic Thinking, and the Emergence of Language.” *Frontiers in Psychology*, vol. 9. 2018, pp. 1-9.

Mora, Miguel. “Un manual para vivir con la derrota.” *EL PAÍS*, 2012.

Nicolás Martínez, Pilar. “Análisis de las relaciones temáticas entre las obras de Federico García Lorca: *Viaje a la luna y El público*.” *Península. Revista de Estudios Ibéricos*, no. 3, 2006, pp. 263-88.

Pérez-Bustamante Mourier, Ana Sofía. *Apuntes de la Asignatura Los géneros en la poesía española: la poesía. Tema 6. Poesía visual, poesía experimental*. Documento inédito, U de Cádiz, 2019.

Pérez Mestre, Juan Carlos. *L.O.R.C.A.* Alkibla, 2017.

Platón. “Libro X.” *Obras completas*, Aguilar, 1969, pp.827-46.

Poesía visual. *Poesía Visual. Poesía visual, sonora y experimental. ¿Qué es?* 2018, <http://www.poesiavisual.com.ar/que-es/>.

Rabassó, Carlos A. y Francisco Rabassó. *Granada-Nueva York-La Habana. Federico García Lorca entre el flamenco, el jazz y el afrocubanismo*. Ediciones Libertarias-Prodhufi, Madrid, 1998.

Real Academia Española de la Lengua. *Diccionario de La lengua Española*. <https://dle.rae.es/?id=07TG2dg>

RTVE. *Premios Príncipe de Asturias - Discurso de Leonard Cohen*. 2011. <http://www.rtve.es/alacarta/videos/premios-principes-de-asturias/discurso-leonard-cohen/1230112/>.

Sánchez Bravo, Eugenio. “Metrópolis de Fritz Lang, la película.” *Punto Crítico*. 2018. <http://puncocritico.com/2018/09/15/metropolis-de-fritz-lang-la-pelicula/>.

Sordo Medina, Jesús. “La ideología de Federico García Lorca.” *Revista Antropológica Homo Homini Sacra Res. Cultura y desarrollo*. 2019.

Simmons, Sylvie. *Soy tu hombre. La vida de Leonard Cohen*. Lumen, Barcelona, 2018.

Vega, María José y Neus Carbonell. *La literatura comparada: principios y métodos*. Gredos, Madrid, 1998.

Ventura, Daniel. (2016) “Federico García Lorca, el poeta sin tumba.” *Huffingtonpost*. [https://www.huffingtonpost.es/2016/08/18/lorca-poeta-tumba\\_n\\_11570786.html](https://www.huffingtonpost.es/2016/08/18/lorca-poeta-tumba_n_11570786.html).

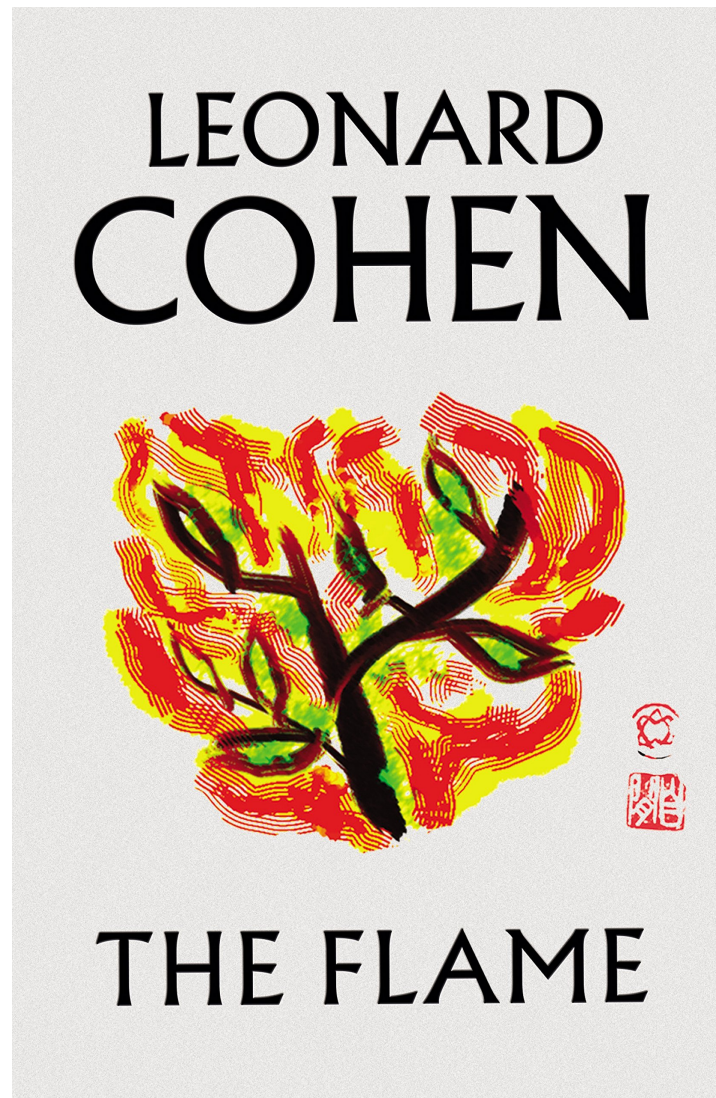
Volboudt, Pierre. *Kadinsky. Dibujos*. Editorial Gustavo Gili, S.A., 1981.

Woods, Tim. *Beginning Postmodernism*. Manchester UP, 1999.

## 7. ANEXOS

### 7.1. ILUSTRACIONES

#### 7.1.1. Portada *The Flame* (2018)



7.1.2. *La fuente* (1917)

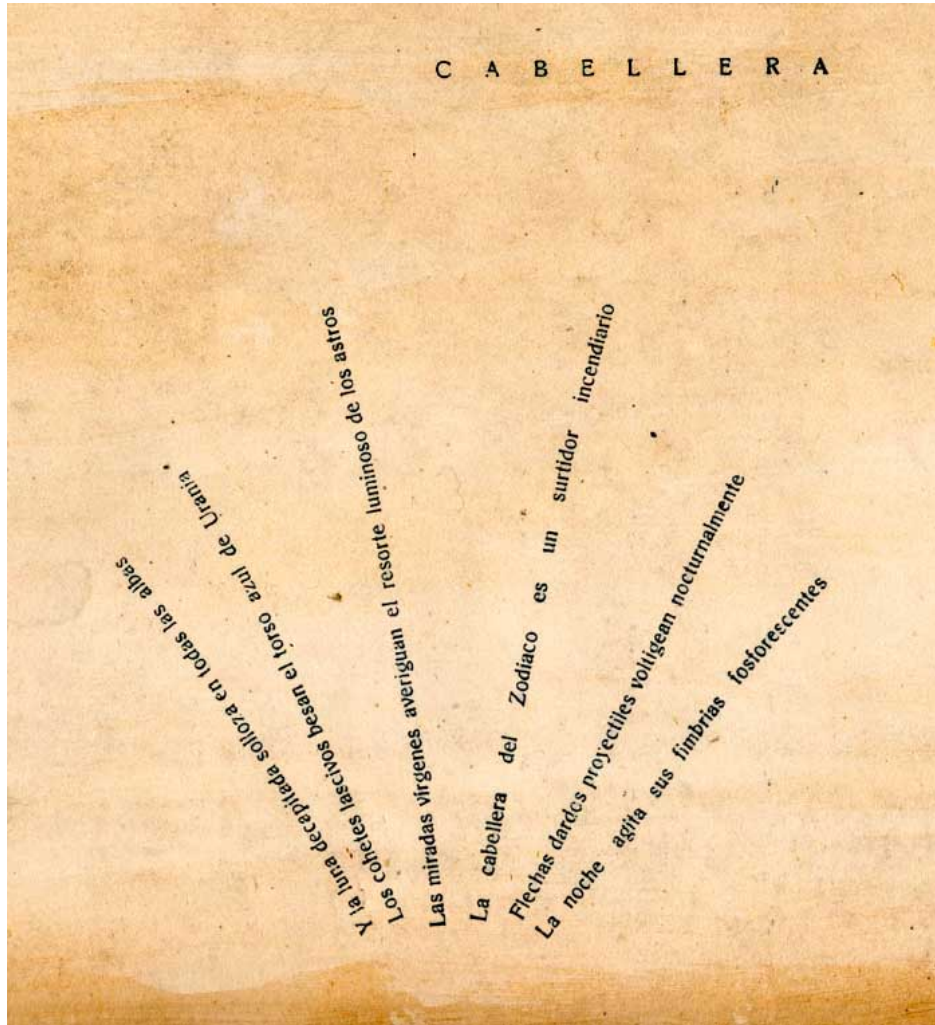


91

---

<sup>91</sup> Duchamp. *La fuente*. 1917. Fotografía de Alfred Stieglitz. [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Duchamp\\_Fontaine.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Duchamp_Fontaine.jpg).

### 7.1.3 Cabellera



92

<sup>92</sup> De la Torre, G. "Cabellera." *Hélices*, Madrid, 1923 <http://macpuerto.com/caligramas/>

7.1.4. Programa de la exposició en Barcelona de Federico García Lorca en 1927



93

---

<sup>93</sup> Fernández-Montesinos, Manuel. (dr.) *Libro de los dibujos de Federico García Lorca*. Fundación Federico García Lorca, Editorial Comares, 1990, p. 21.

7.1.5. Jardín con el árbol de sol y el árbol de la luna



94

<sup>94</sup> Fernández-Montesinos, Manuel. (dr.) *Libro de los dibujos de Federico García Lorca*. Fundación Federico García Lorca, Editorial Comares, 1990, p. 90.

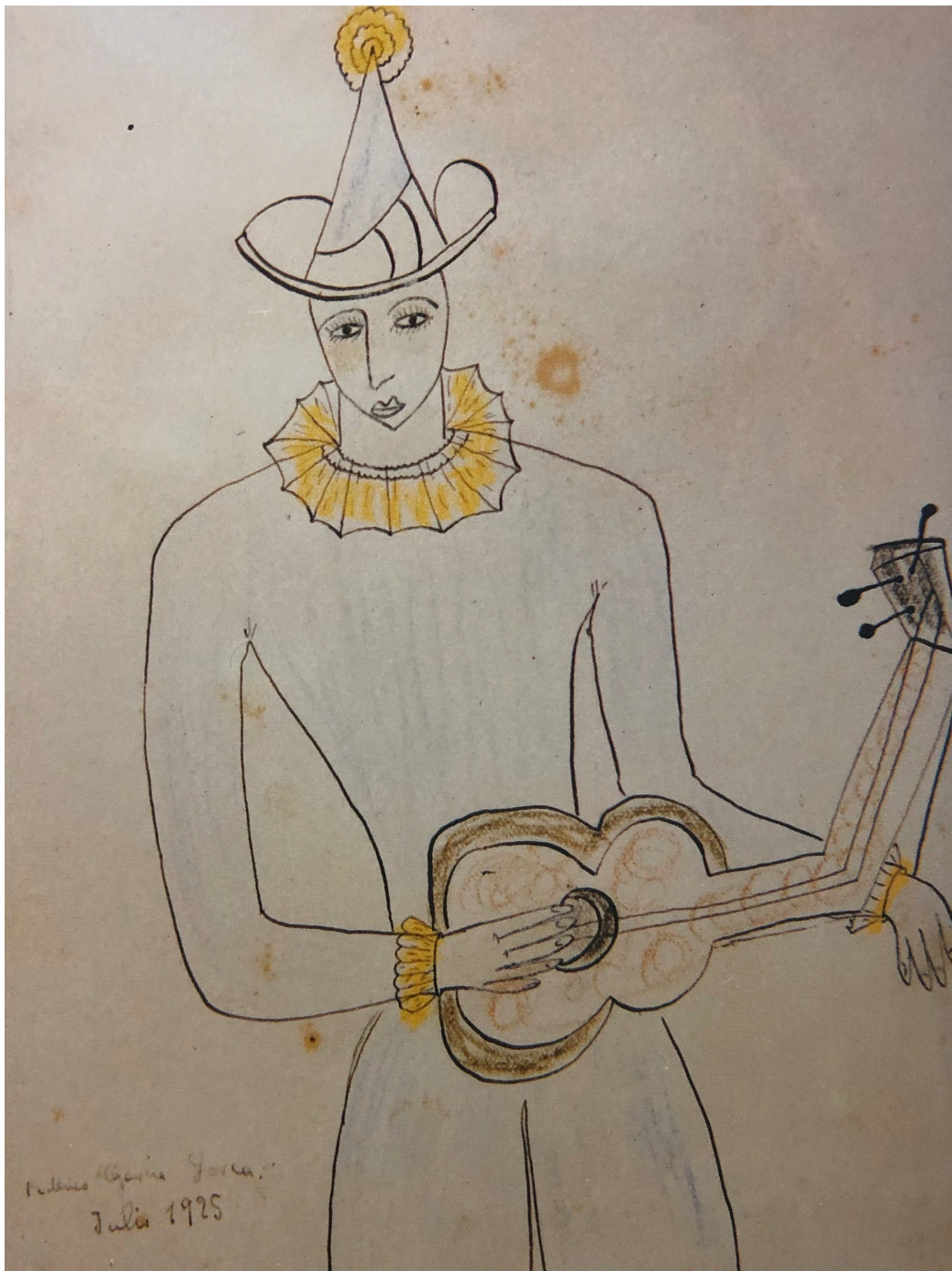
7.1.6. Leonarda



95

<sup>95</sup> Fernández-Montesinos, Manuel. (dr.) *Libro de los dibujos de Federico García Lorca*. Fundación Federico García Lorca, Editorial Comares, 1990, p. 93.

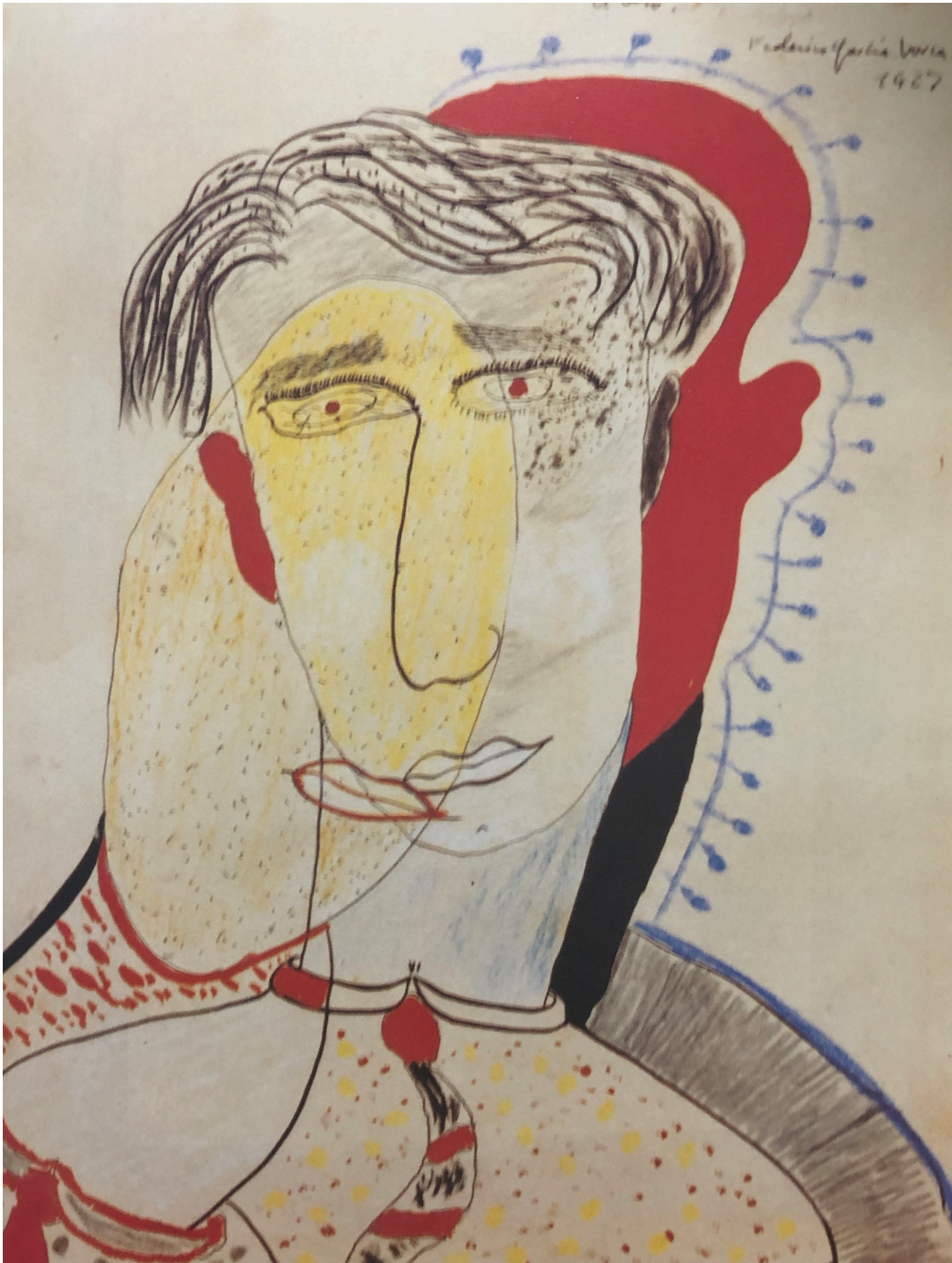
7.1.7. Payaso con guitarra



96

<sup>96</sup> Fernández-Montesinos, Manuel. (dr.) *Libro de los dibujos de Federico García Lorca*. Fundación Federico García Lorca, Editorial Comares, 1990, p. 74.

7.1.8. *El beso*



97

<sup>97</sup> Fernández-Montesinos, Manuel. (dr.) *Libro de los dibujos de Federico García Lorca*. Fundación Federico García Lorca, Editorial Comares, 1990, p. 131.

7.1.9. Pareja de hombre y joven marinero



98

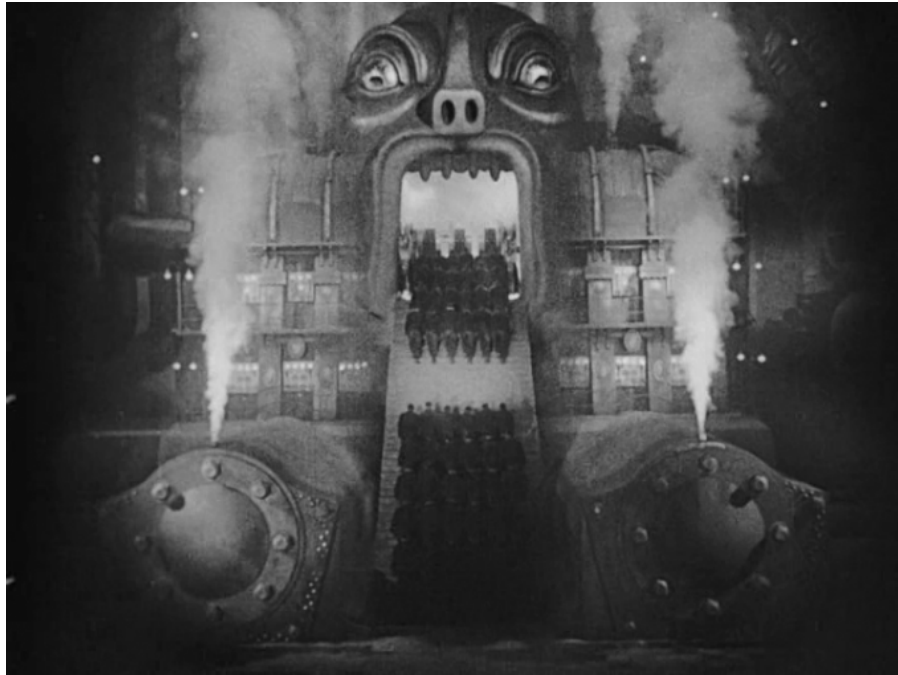
<sup>98</sup> Fernández-Montesinos, Manuel. (dr.) *Libro de los dibujos de Federico García Lorca*. Fundación Federico García Lorca, Editorial Comares, 1990, p. 126.

7.1.10. Imágenes de *Metrópolis* (1927)<sup>99</sup>

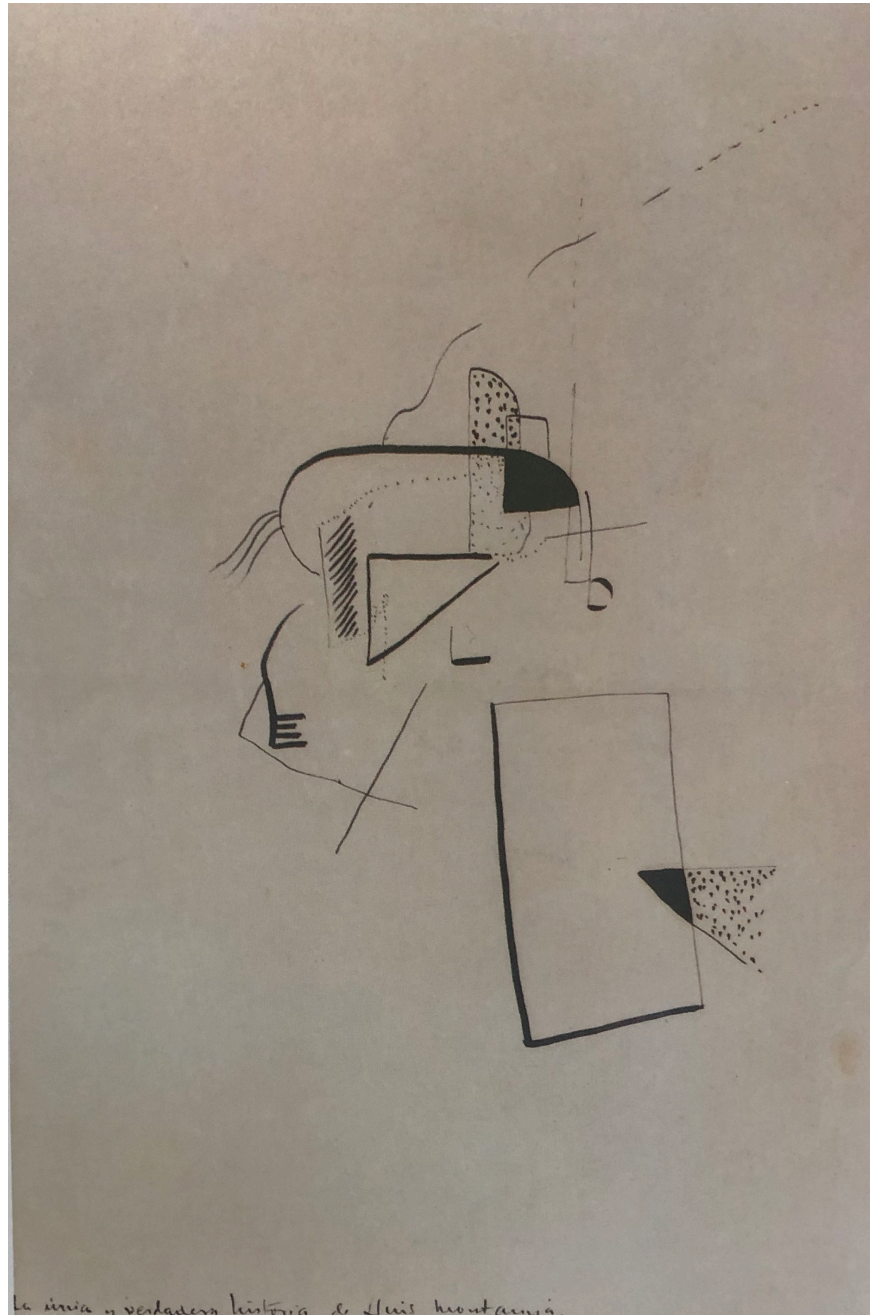


---

<sup>99</sup>Todas las imágenes son extraídas de: Sánchez Bravo, Eugenio. “Metrópolis de Fritz Lang, la película.” *Punto Crítico*. <http://puncocritico.com/2018/09/15/metropolis-de-fritz-lang-la-pelicula/>



7.1.11. *La única y verdadera historia de Luis Montanyà* de F.G.L. y *Dibujo* de Kandinsky de 1918



100

<sup>100</sup> Fernández-Montesinos, M. (dr.) (1990). *Libro de los dibujos de Federico García Lorca*. Granada, Fundación Federico García Lorca: Editorial Comares: p. 152.



101

---

<sup>101</sup> Volboudt, Pierre. *Kadinsky. Dibujos*. Editorial Gustavo Gili, S.A., 1981, p.99.

7.1.12. Comparativa entre los rostros de las ilustraciones de Cohen y los rostros de las pinturas de Boticelli



102

---

<sup>102</sup> Cohen, Leonard. *La llama*. Salamandra, 2018, p.86, p.94.



103 / 104 / 105

---

<sup>103</sup> Botticelli, S. (1482-1485). *El nacimiento de Venus*. <https://www.visituffizi.org/es/obras-de-arte/el-nacimiento-de-venus-de-botticelli7.palas>

<sup>104</sup> Botticelli, S. (1482-1483). *Palas y el Centauro*. [https://es.wikipedia.org/wiki/Palas\\_y\\_el\\_Centauro#/media/File:Pallasetlecentaure.jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/Palas_y_el_Centauro#/media/File:Pallasetlecentaure.jpg).

<sup>105</sup> Botticelli, S. (1477-1478). *La Primavera*. <https://www.visituffizi.org/es/obras-de-arte/la-primavera-de-botticelli/>.

7.1.13. Dibujo

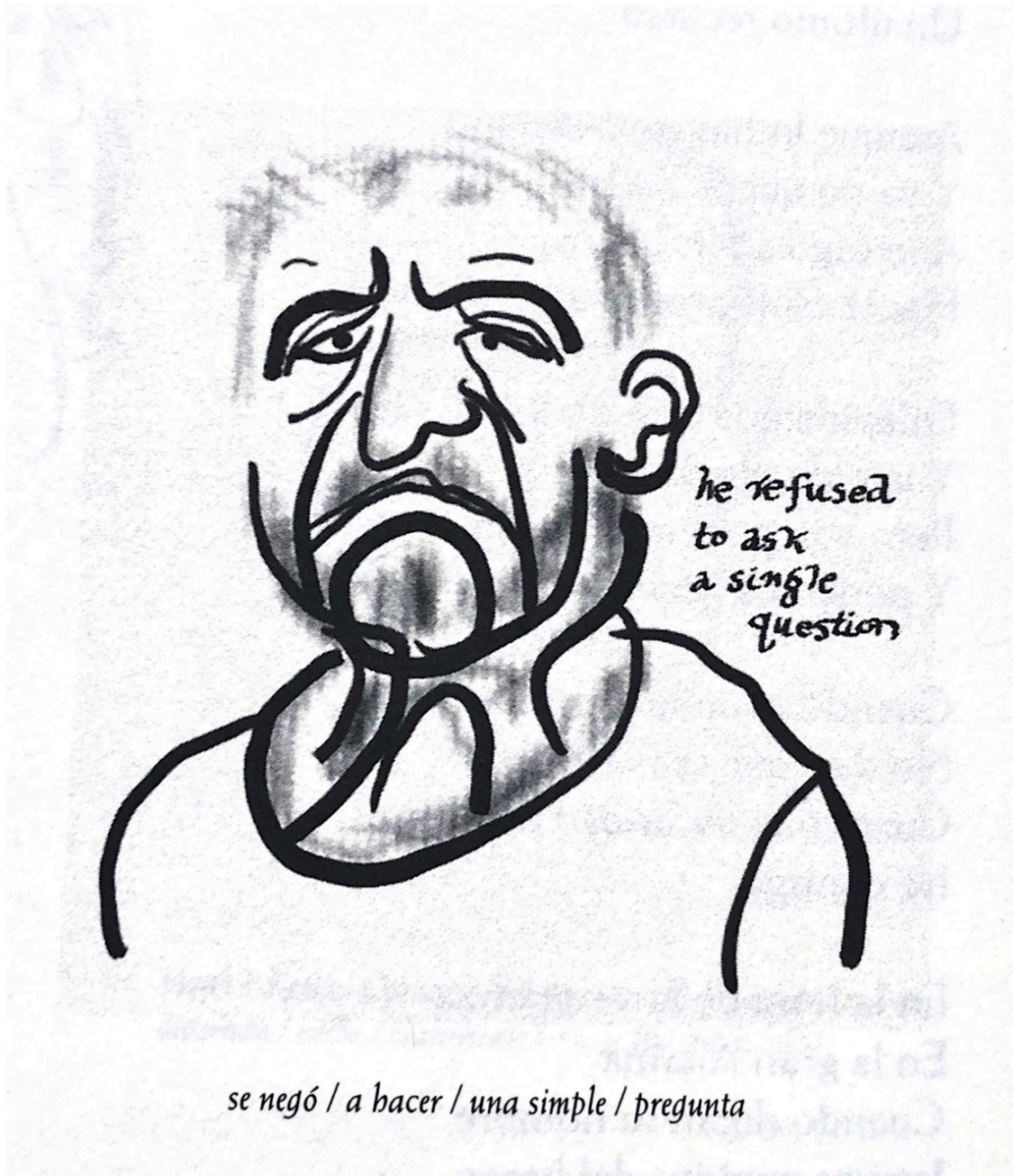


106

---

<sup>106</sup> Cohen, Leonard. *La llama*. Salamandra, 2018, p. 113.

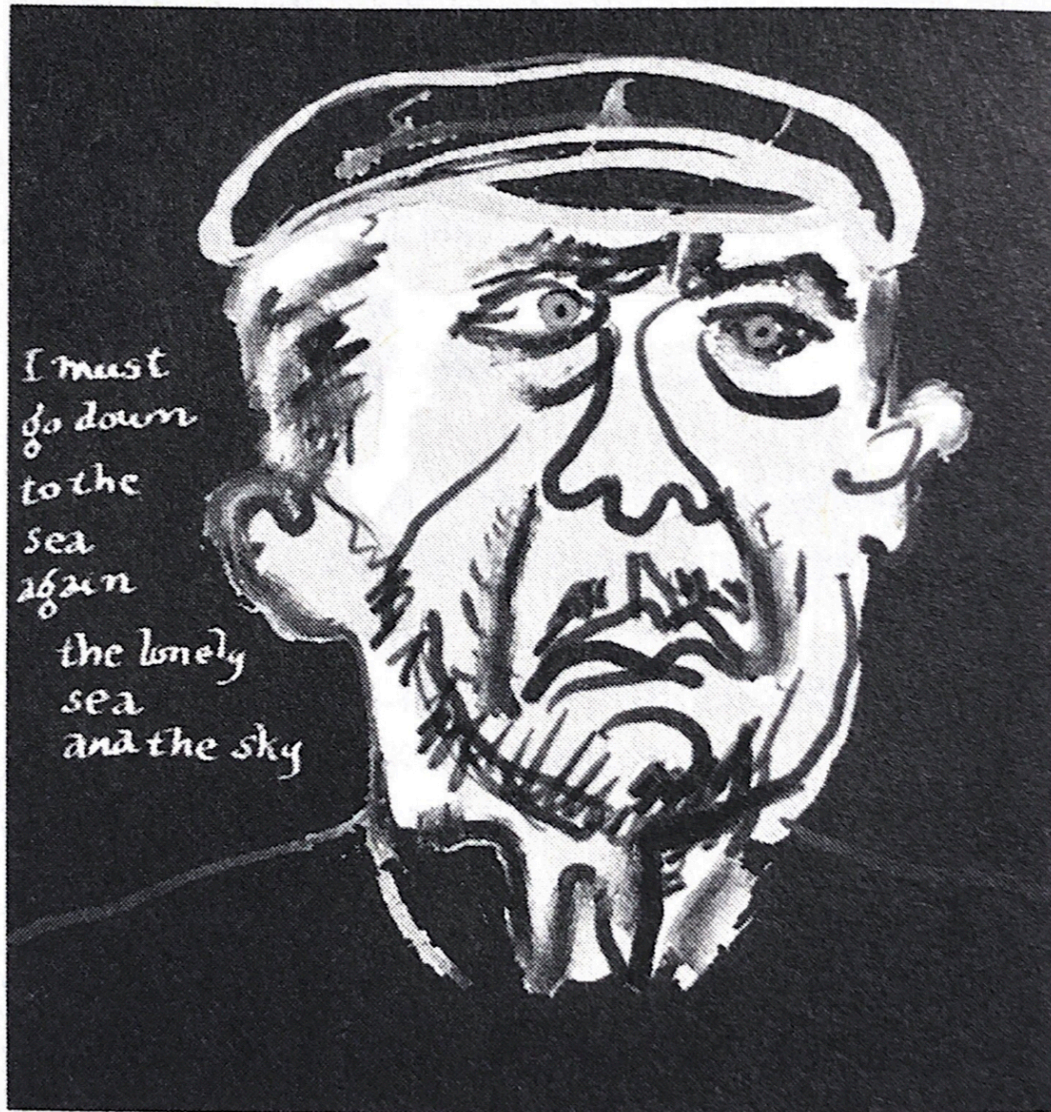
7.1.14. Dibujo sobre “Mi abogado”



7.1.15. Dibujo sobre “Mirando el canal de naturaleza en la tele”

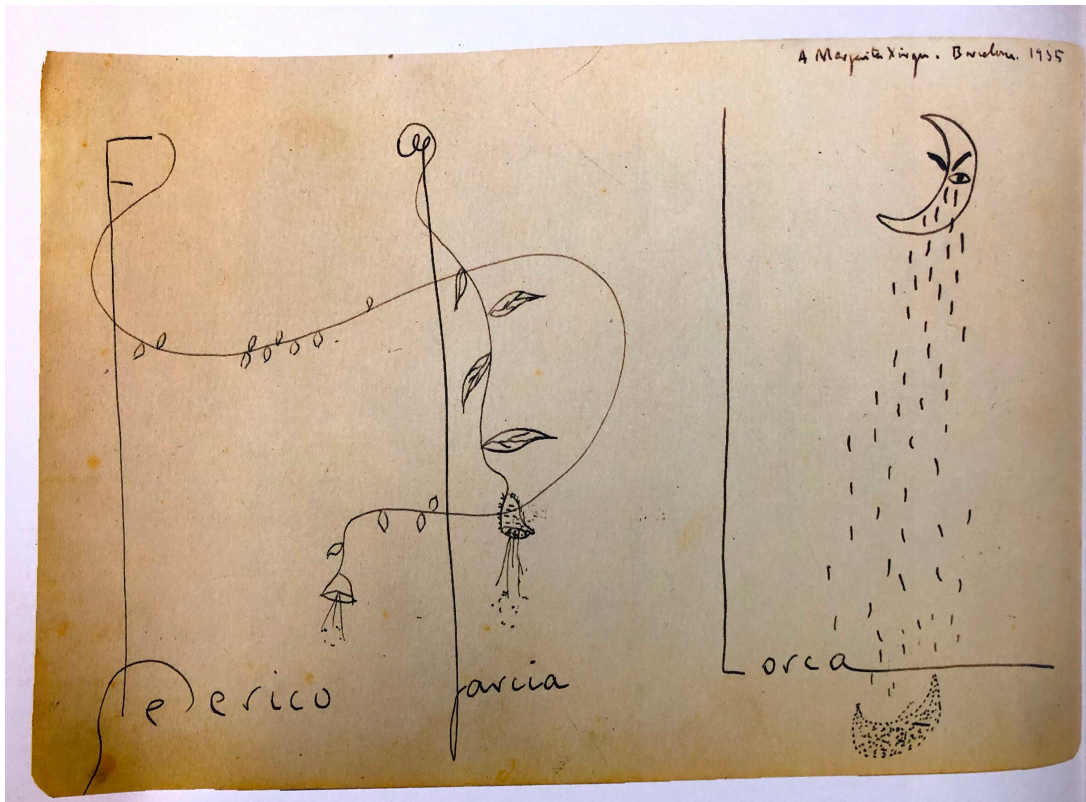


7.1.16. Dibujo sobre “Banjo”



debo / bajar / al / mar / otra vez / el solitario / mar /  
y el cielo

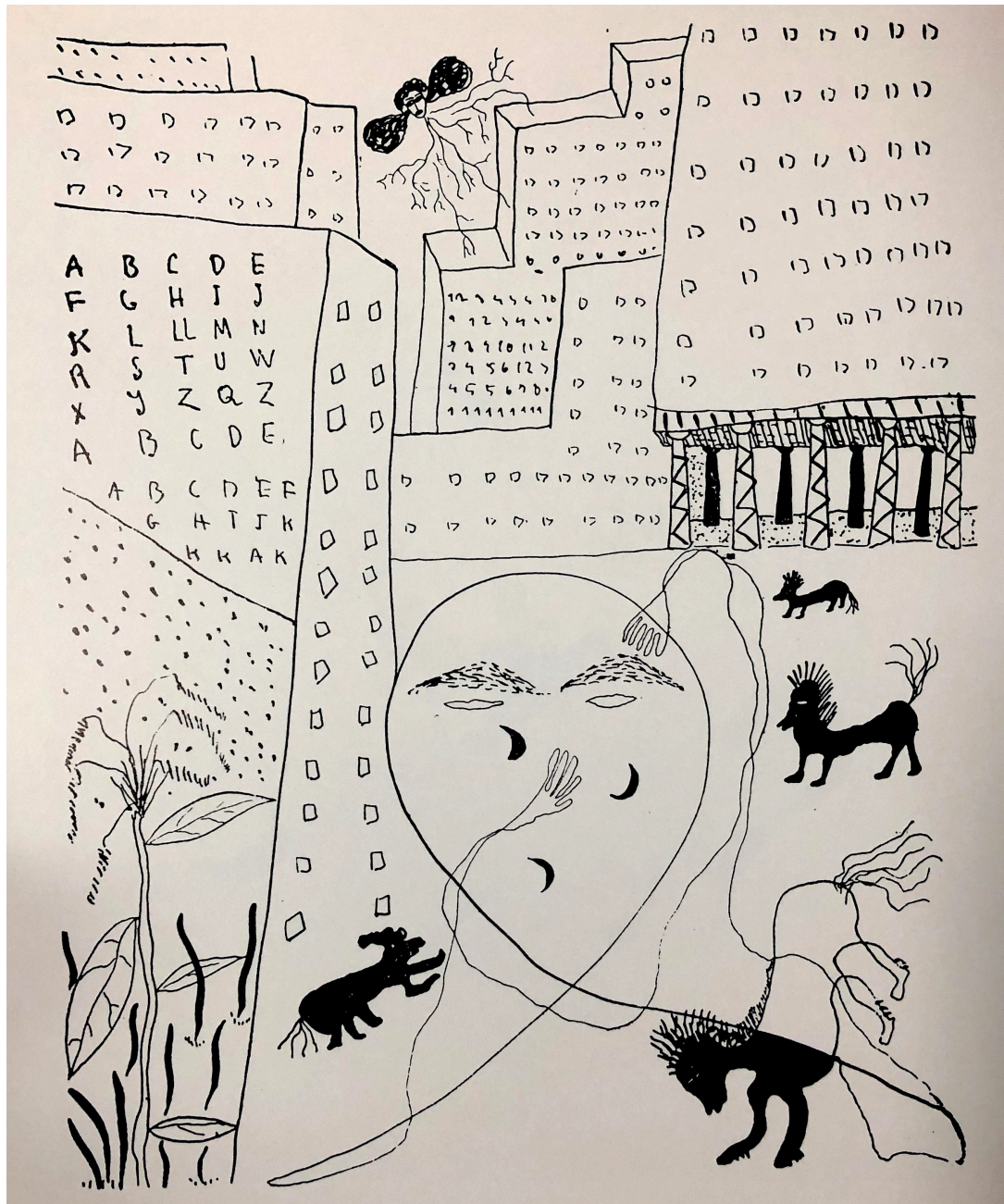
7.1.17. Firma dibujada de Federico García Lorca



110

<sup>110</sup> Fernández-Montesinos, Manuel. (dr.) *Libro de los dibujos de Federico García Lorca*. Fundación Federico García Lorca, Editorial Comares, 1990, p. 50.

7.1.18. Autorretrato en Nueva York



111

<sup>111</sup> Fernández-Montesinos, Manuel. (dr.) *Libro de los dibujos de Federico García Lorca*. Fundación Federico García Lorca, Editorial Comares, 1990, p. 135.

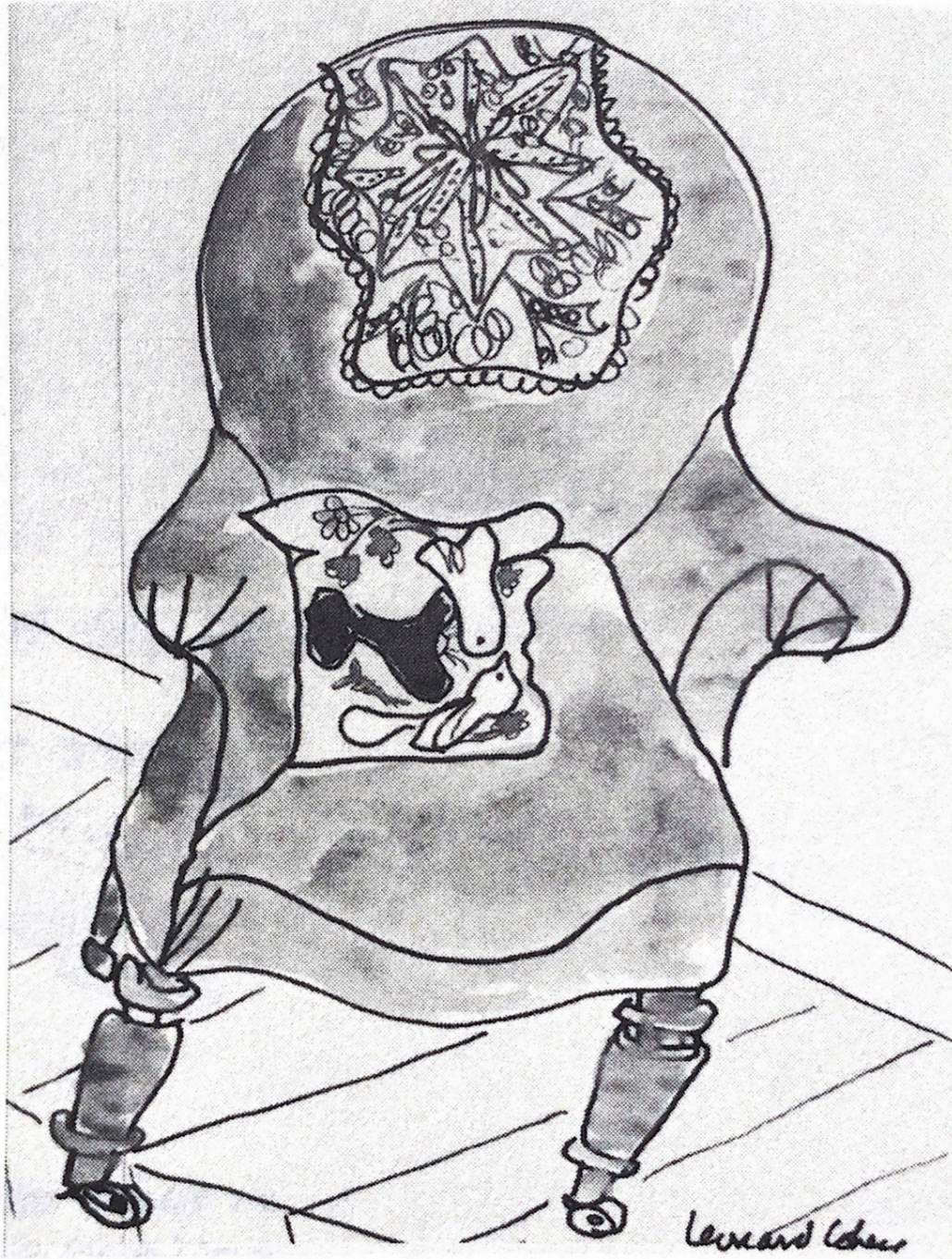
7.1.19. Comparativa de los dibujos en cuanto a técnica pictórica (1)



112

---

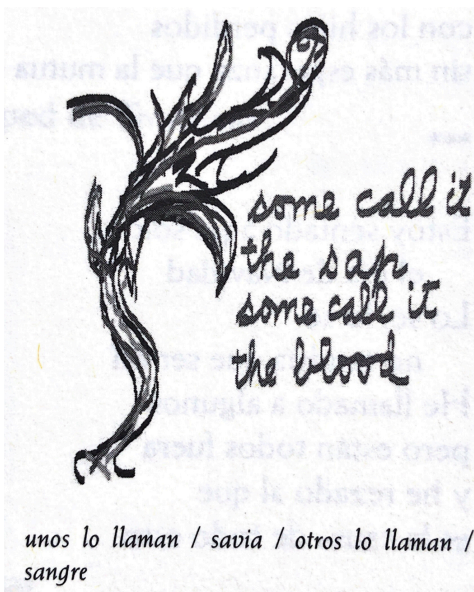
<sup>112</sup> Fernández-Montesinos, Manuel. (dr.) *Libro de los dibujos de Federico García Lorca*. Fundación Federico García Lorca, Editorial Comares, 1990, p. 31.



7.1.20. Comparativa de los dibujos en cuanto a técnica pictórica (2)



114



115

<sup>114</sup> Portada *The Flame* (2018).

<sup>115</sup> Cohen, Leonard. *La llama*. Salamandra, 2018, p. 203.

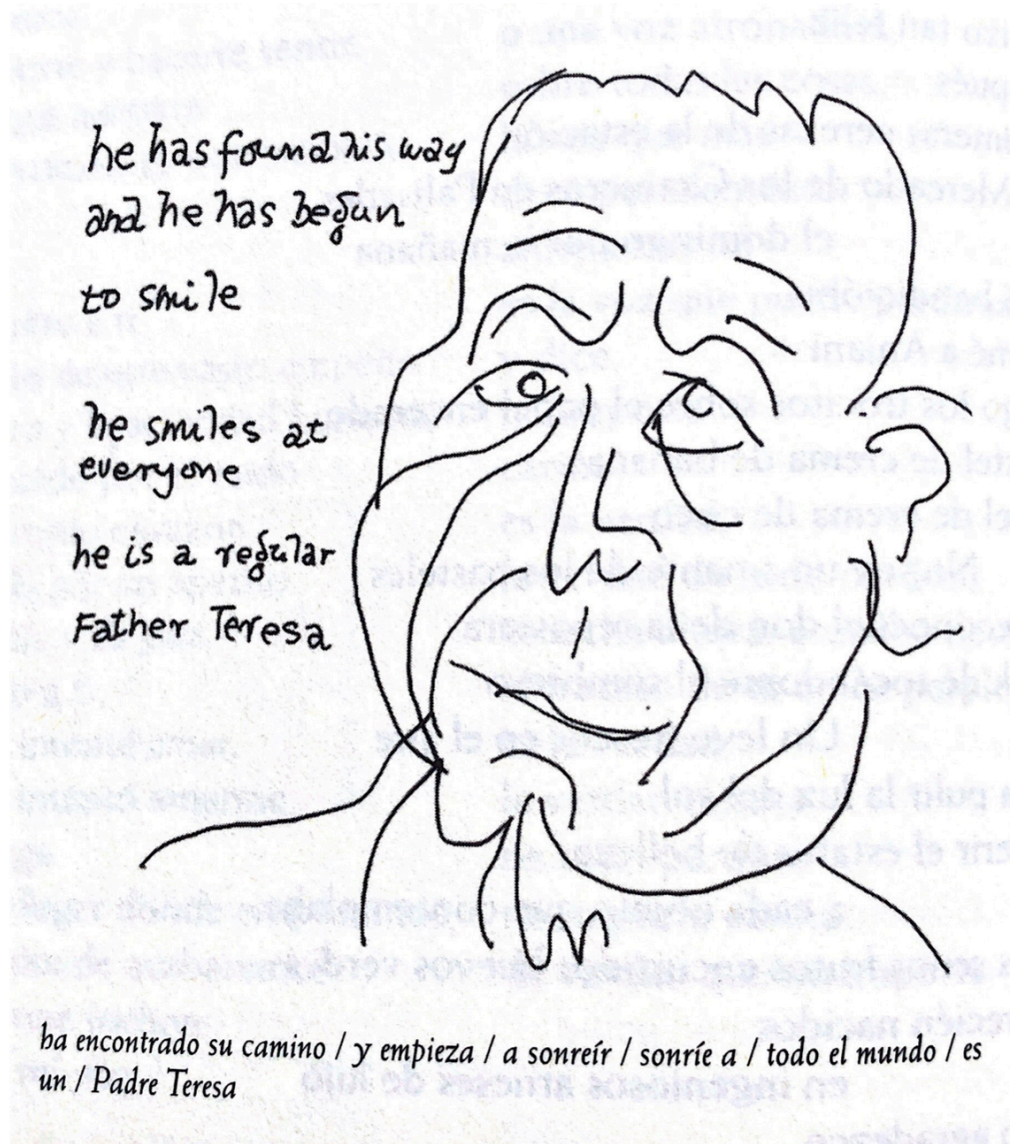


116

---

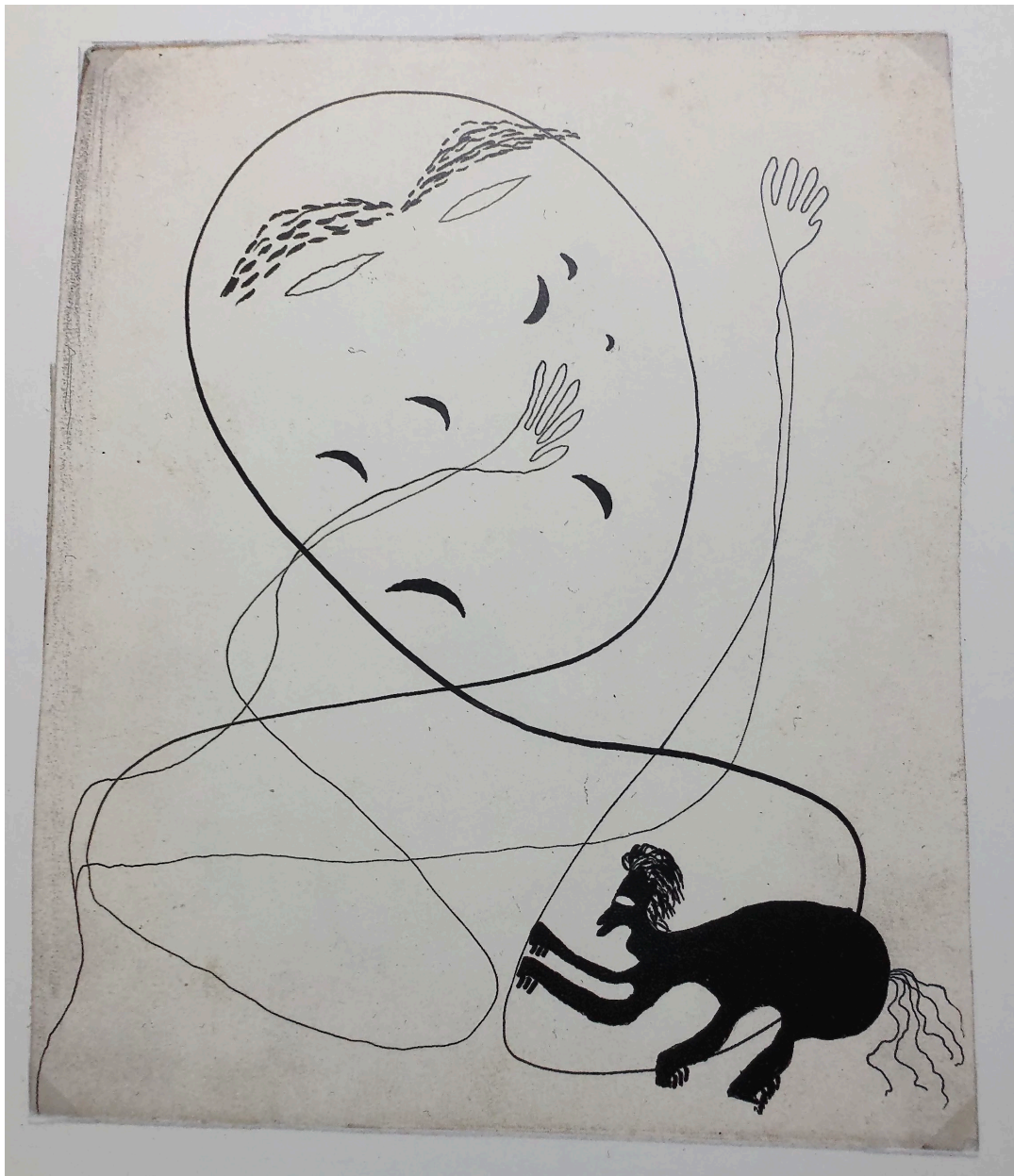
<sup>116</sup> Fernández-Montesinos, Manuel. (dr.) *Libro de los dibujos de Federico García Lorca*. Fundación Federico García Lorca, Editorial Comares, 1990, p. 31.

7.1.21. Comparativa de los autorretratos de ambos artistas (1)



117

<sup>117</sup> Cohen, Leonard. *La llama*. Salamandra, 2018, p. 74.



118

---

<sup>118</sup> Fernández-Montesinos, Manuel. (dr.) *Libro de los dibujos de Federico García Lorca*. Fundación Federico García Lorca, Editorial Comares, 1990, p. 133

7.1.22. Comparativa de los autorretratos de ambos artistas (2)

**AUTORRETRATO DE COHEN:**



119

**AUTORRETRATO DE FEDERICO GARCÍA LORCA<sup>120</sup>**

<sup>119</sup> Cohen, Leonard. *La llama*. Salamandra, 2018, p. 74.

<sup>120</sup> Véase 8.1.18.

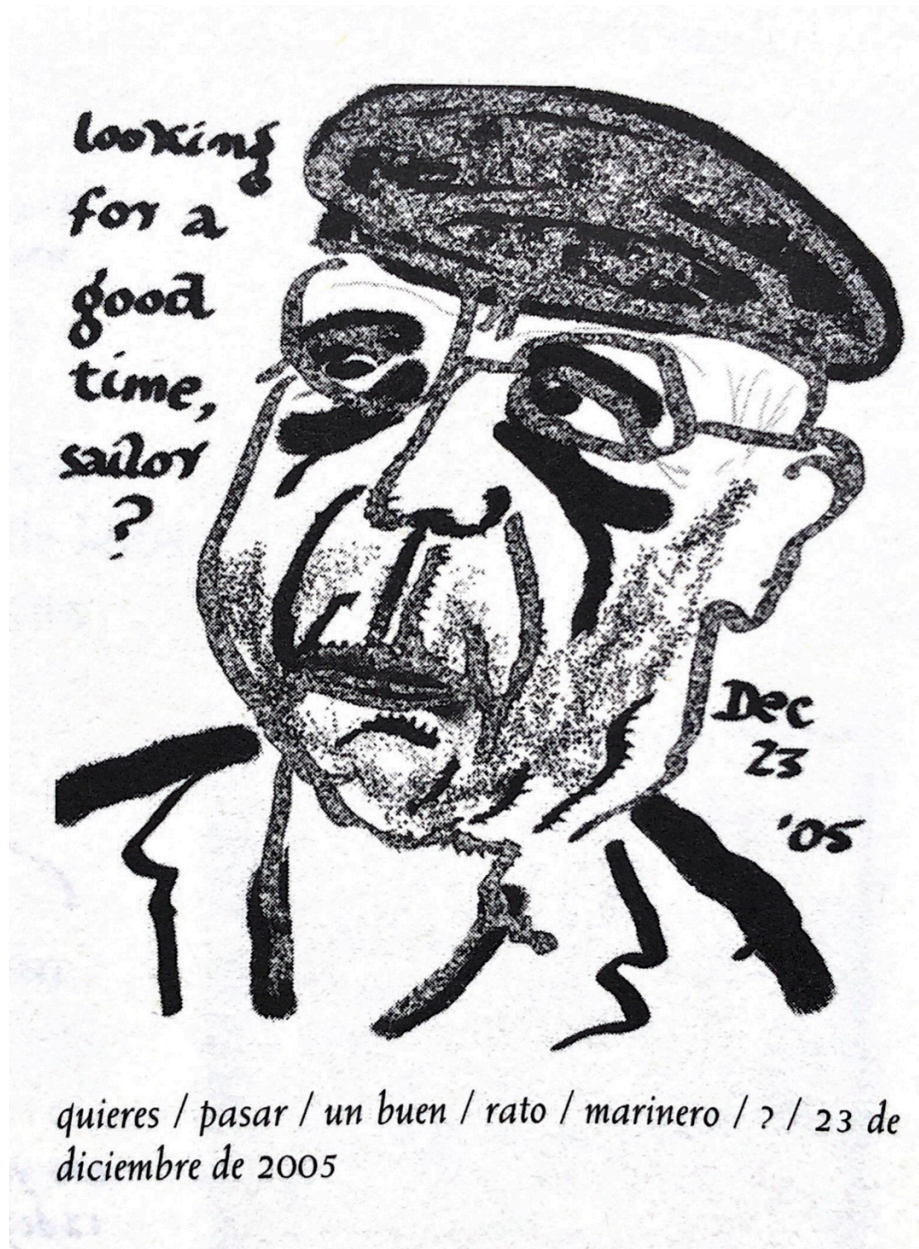
7.1.23. La presencia de los marineros y la guitarra española en ambos artistas



121

---

<sup>121</sup> Cohen, Leonard. *La llama*. Salamandra, 2018, p. 280.



122

---

<sup>122</sup> Cohen, Leonard. *La llama*. Salamandra, 2018, p. 24.

7.1.24. Revista *Litoral*



123

<sup>123</sup> Fernández-Montesinos, Manuel. (dr.) *Libro de los dibujos de Federico García Lorca*. Fundación Federico García Lorca, Editorial Comares, 1990, p. 114.

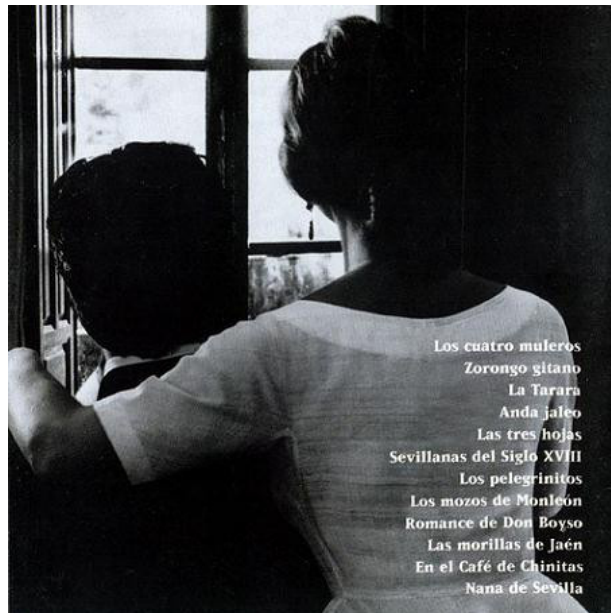
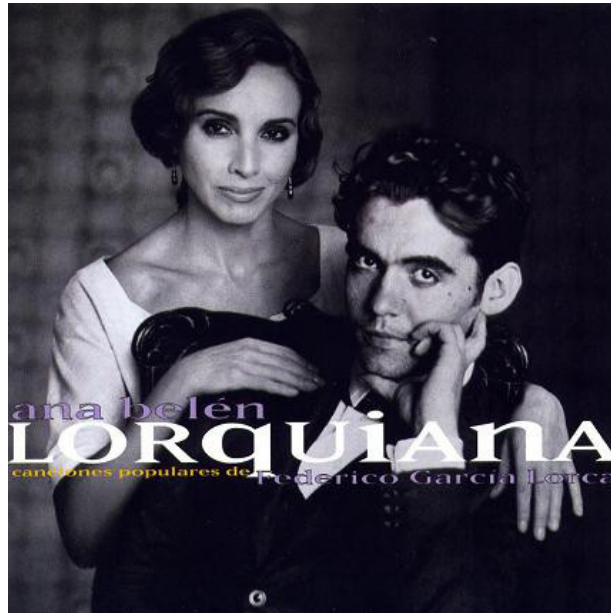
7.1.25. *Payaso con guitarra*



124

<sup>124</sup> Fernández-Montesinos, Manuel. (dr.) *Libro de los dibujos de Federico García Lorca*. Fundación Federico García Lorca, Editorial Comares, 1990, p. 86.

7.1.26. Portada y Contraportada: Ana Belén. *Lorquiana: Canciones populares de Federico García Lorca*. 1998.



125

<sup>125</sup> Ana Belén. *Lorquiana: Canciones populares de Federico García Lorca*. 1998.

## 8.2. POESÍAS, CANCIONES Y MANUSCRITOS

### 8.2.1. 'My lawyer'

#### **MY LAWYER**<sup>126</sup>

My lawyer tells me not to worry  
Says that junk has killed the revolution  
Leads me to the penthouse window  
Tells me of his plan  
The counterfeit the moon

1978

---

<sup>126</sup> Cohen, Leonard. "My lawyer." *The Flame*, Canongate, 2018, p.15.

### 8.2.2. 'Watching The Nature Channel'

#### **WATCHING THE NATURE CHANNEL<sup>127</sup>**

the boredom of God

is heartbreaking

fiddle fiddle fiddle

---

<sup>127</sup> Cohen, Leonard. "Watching The Nature Channel." *The Flame*, Canongate, 2018, p.42.

### 8.2.3. 'Banjo'

#### **BANJO**<sup>128</sup>

There's something that I'm watching

Means a lot to me

It's a broken banjo bobbing

On the dark infested sea

Don't know how it got there

Maybe taken by the wave

Off of someone's shoulder

Or out of someone's grave

It's coming for me darling

No matter where I go

Its duty is to harm me

My duty is to know

*There's something that I'm watching*

*Means a lot to me*

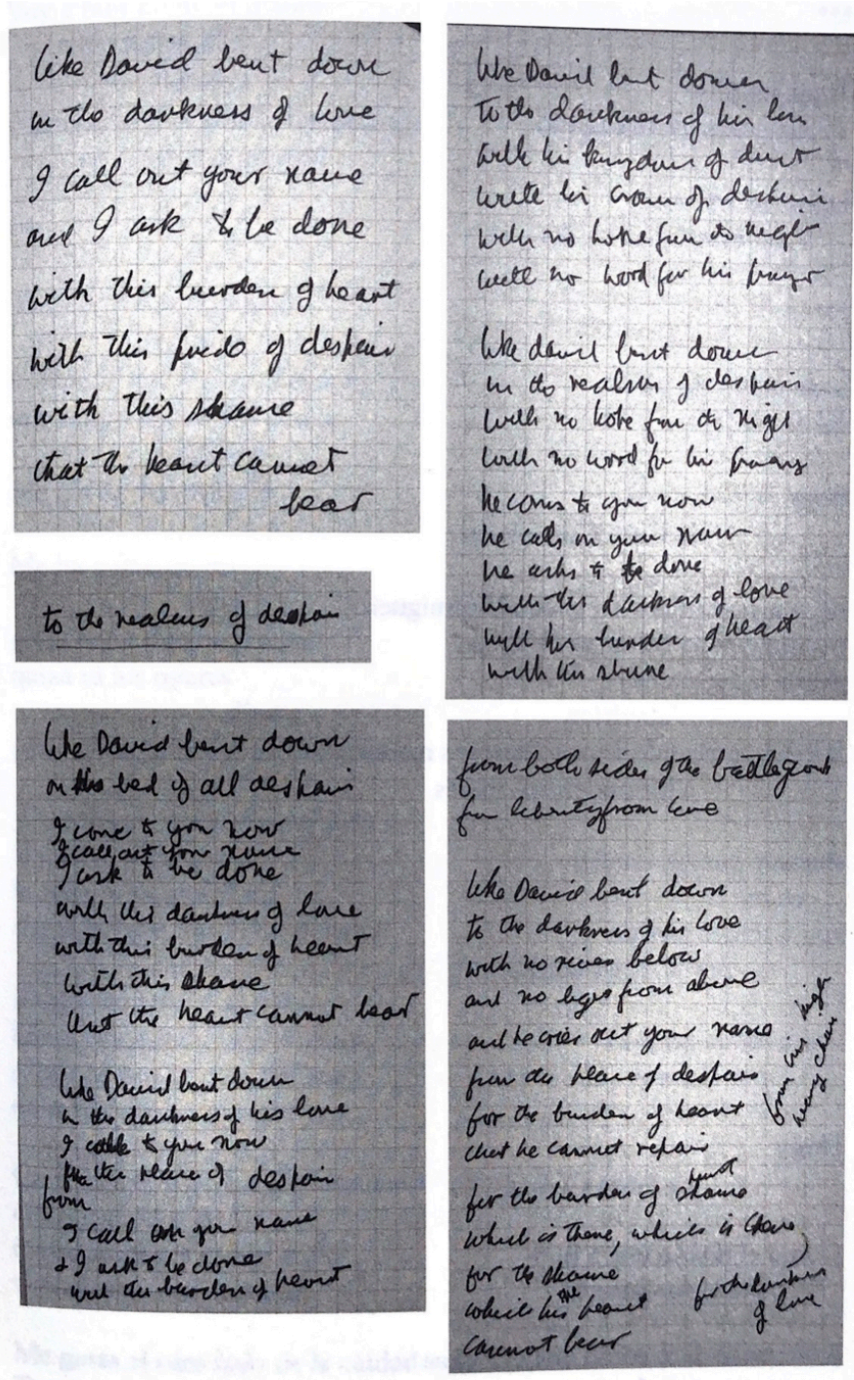
*It's a broken banjo bobbing*

*On the dark infested sea*

---

<sup>128</sup> Cohen, Leonard. "Banjo." *The Flame*, Canongate, 2018, p. 118.

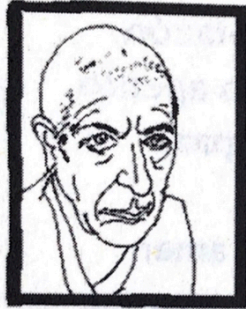
8.2.4. Comparación de manuscritos de Leonard Cohen y Federico García Lorca.



129

<sup>129</sup> Cohen, Leonard. "Ilustraciones de cuadernos." *La llama*, Salamandra, 2018, p.71.

this way is really the best way  
I'm sorry to say  
whatever you have in mind  
wait do any more  
I base this on over 50 yrs  
of close observation  
this is the best way now  
this is comfortable  
this is home

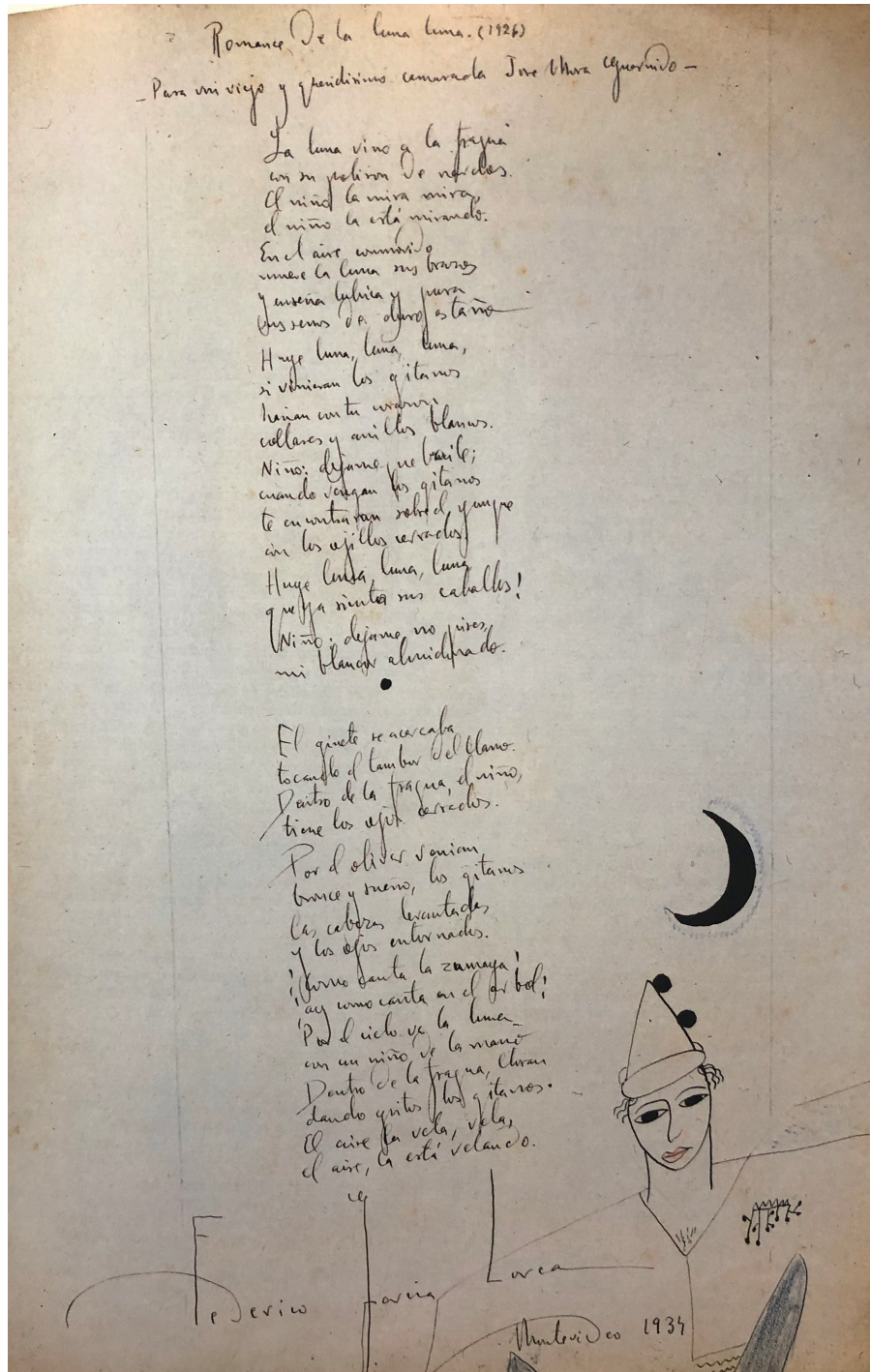


As much for you  
my dear colonel  
you never did figure out  
how to deal with what  
is truly unimportant

siento decirte / que ésta es sin duda la mejor manera /  
lo que tengas en mente / ya no funcionará / me baso en  
50 años / de minuciosa observación / ahora ésta es sin  
duda la mejor manera / es cómoda / es casa

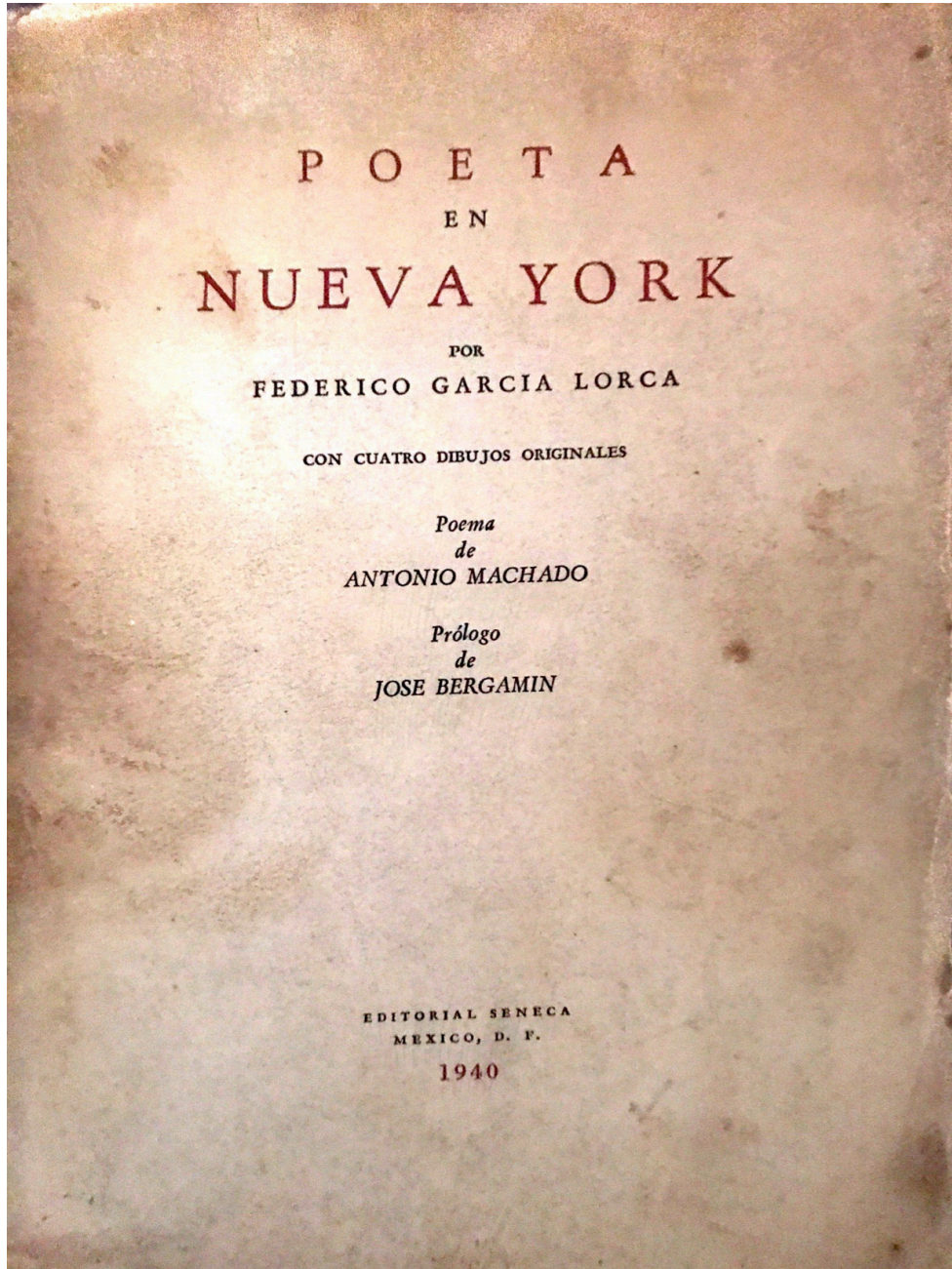
tú ya eres historia / mi querido coronel / nunca des-  
cubriste / cómo tratar con lo que / no tiene ninguna  
importancia

<sup>130</sup> Cohen, Leonard. "Ilustraciones de cuadernos." *La llama*, Salamandra, 2018, p.235.



<sup>131</sup> Fernández-Montesinos, Manuel. (dr.) *Libro de los dibujos de Federico García Lorca*. Fundación Federico García Lorca, Editorial Comares, 1990, p. 127.

8.2.5. Primera edición de *Poeta en Nueva York*



132

---

<sup>132</sup> García Lorca, Federico. *Poeta en Nueva York*. Séneca, México D.F., 1940.

**E**L poeta Federico García Lorca murió asesinado en Granada a mediados de septiembre de 1936. Al amanecer de la Falange. Es inútil, y antiespañol, tratar de ocultar o disimular esta muerte y el hondo sentido de su significado trágico. verdaderamente español por popular y universal: humano. A Federico García Lorca lo asesinaron quienes han asesinado a España en sus pueblos vivos. Quienes por la traición cainita la entregaron a bárbaros que, sin ellos, no hubiesen podido invadirla, y destruirla, desangrándola. El poeta Federico García Lorca, víctima inocente de este crimen, es el más puro y claro ejemplo español del martirio de un pueblo entero. Y esta es también su gloria. Y nuestra gloria. A la que ningún español auténtico podrá renunciar nunca. Y no por venganza, sino por justicia y por verdad. Por la justicia que es la verdad, como decía Sófocles y repetía nuestro Unamuno. La verdad es que a Federico García Lorca lo asesinó en Granada un puñado de malos españoles a las órdenes del movimiento militar y clerical que entonces se levantaba contra el Estado, contra el pueblo y su Ley. Y lo asesinaron cobardemente. Sacándolo a la madrugada de la casa en que estaba y fusilándolo en la carretera,

*dejándolo allí muerto en la cuneta. Pero la orden de muerte fué firmada por la autoridad de Granada que en aquellos instantes representaba formalmente a la Junta de Burgos, al Gobierno de Franco. Que conste así. Los instigadores del crimen fueron los jóvenes pertenecientes a "Acción Popular", o sea, las llamadas juventudes católicas, instigadas a su vez a la violencia criminal (a la cruzada) por sus autoridades eclesiásticas. Que esto conste también. En la sangrienta paparrucha de la militeratada clerical que ha traicionado y destrozado a España, el nombre del poeta Federico García Lorca grita con su sangre inocente la verdad y la justicia de su pueblo español, y es, para sus verdugos, la acusación más clara y más terrible.*

J. B.

El original que conservamos como una reliquia de este libro, *Poeta en Nueva York*, lo dejó Federico García Lorca en manos de su amigo José Bergamín para las ediciones del *Arbol* que inició en España la revista *Cruz y Raya*. El poeta tenía especial empeño en que la edición primera de este libro fuese hecha según el gusto del director de las ediciones españolas del *Arbol*, a quien igualmente había entregado la edición de todo su teatro y la promesa de la de sus poesías completas. Se habían iniciado en España estas publicaciones de Federico García Lorca con el *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, y el primer volumen del teatro: *Bodas de Sangre*. Hoy, las ediciones del *Arbol*, reaparecidas en la *Editorial Séneca*, y dirigidas por su mismo iniciador, cumplen la voluntad del poeta publicando este original suyo, hasta ahora, en su total conjunto, inédito. Solamente algunos de sus poemas publicados antes y otros—muy pocos—después, no serán enteramente desconocidos de los lectores de Federico García Lorca. Entretanto la disputa de los intereses particulares, no siempre respetables, cesa de enturbiar mezquinamente el nombre glorioso del poeta, nosotros adelantamos hoy esta publicación, con pleno derecho, puesto que responde al deber que personalmente contrajimos con Federico García Lorca.

E. S.

PEQUEÑO VALS VIENES

**E**N Viena hay diez muchachos,  
un hombro donde llora la muerte  
y un bosque de palomas disecadas.

En Viena hay una calle  
que desemboca en el aire.

Hay un fragmento de la mañana  
en el museo de la escarcha.

Hay un salón con mil ventanas

¡Ay!, ¡ay!, ¡ay!, ¡ay!

¡Toma este vals con la boca cerrada!

Este vals, este vals, este vals  
de sí, de nieve y de coñac  
que moja su cola en el mar.

Te quiero, te quiero, te quiero  
con la butaca y el libro muerto  
en el oscuro pasillo,

*en el amargo desván del lirio  
en nuestra cama de luna  
y en la danza que sueña la tortuga.  
¡Ay!, ¡ay, ¡ay!  
¡Toma este vals de dolida cintura!*

*Te daré un pequeño bigote  
con dos helados ruiñeñores  
y el valor de un quebrado desnudo  
repartido por colchas y juncos.  
Porque te quiero, te quiero, amor mío,  
en el rincón donde lloran los niños  
con el tintero y el susto amarillo;  
soñando las nubes de Rumanía  
y el racimo de lágrima de mi vieja vida;  
viendo ovejas y auroras de nieve  
por el nublado valle de tu frente.  
¡Ay!, ¡ay!, ¡ay!, ¡ay!  
¡Toma este vals que agoniza en mis brazos!*

*En Viena bailaré contigo  
con un disfraz que tenga cabeza de río.  
¡Mira que orillas tengo de jacintos!  
Olvidaré mi boca con la tuya,  
mi alma entre fotografías y azucenas,  
y en las ondas oscuras de tu andar  
quiero, amor mío, amor mío, quebrar,  
violín y sepulcro, las cintas del vals.*

13 Feb. 1930.