



## La evolución de las imágenes chinas en la poesía de Lorca

Zhang, Yue 张悦<sup>1</sup>

Recibido: 14 de abril de 2018 / Aceptado: 31 de mayo de 2018

**Resumen.** Federico García Lorca hace referencia a China en doce poemas. Este artículo tiene como objetivo estudiar la evolución del simbolismo de las imágenes chinas en las distintas etapas de su trayectoria creativa. El análisis parte de las posibles fuentes de dichas imágenes, como la influencia del orientalismo modernista y la inspiración de las artes orientales que Lorca tenía a su alcance. A través de la lectura detenida de tres poemas, —“Jardín chino”, “Fábula y rueda de los tres amigos” y “Panorama ciego de Nueva York”—, demostramos que, en el primer Lorca, las imágenes orientales están vinculadas con el mundo infantil de ilusión y amor. En las obras posteriores, además de dicha asociación, los chinos representan a la mitad marginada ante la civilización deshumanizada. De este modo, Lorca no se limita al exotismo, sino que adapta las imágenes de otra cultura a sus propias inquietudes poéticas mostrando una evolución desde el tema intimista hasta el tema social.

**Palabras clave:** Lorca, imágenes chinas, infancia, marginalidad

### [en] The evolution of Chinese images in the poetry of Lorca

**Abstract.** Federico García Lorca refers to China in twelve poems. This article aims to study the evolution of the symbolism of Chinese images in the different stages of Lorca’s creative trajectory. The analysis starts from the possible sources of these images, such as the influence of the Orientalism in Hispanic modernism and the inspiration of the oriental arts that Lorca had at his disposal. Through the close reading of three poems, —“Jardín chino”, “Fábula y rueda de los tres amigos” and “Panorama ciego de Nueva York”—, we show that in the first Lorca, the oriental images are linked with the childhood world characterized by illusion and love. Subsequently in his later works, the Chinese represent the marginalized individuals within a dehumanized civilization. In this way, Lorca is not limited to exoticism, but adapts the images of another culture to his own poetic concerns showing an evolution from the intimate aspects to the social ones.

**Keywords:** Lorca, Chinese images, childhood, marginality

---

<sup>1</sup> Universidad Autónoma de Madrid (España)  
Correo electrónico: yue.zhang@estudiante.uam.es

## [ch] 洛尔迦诗歌中的中国意象的演变研究

**摘要：**在洛尔迦的作品中，共有十二首诗提及中国或与中国相关的意象。本文旨在研究该诗人不同创作时期里的中国意象的演变。首先，我们分析了这些意象的来源，认为诗人受到了西班牙语诗歌现代派的东方主义的影响，及其生活中接触的东方艺术的启发。通过对《中国花园》（“Jardín chino”）《三个朋友的寓言和轮回》（“Fábula y rueda de los tres amigos”）和《纽约的盲目全景》（“Panorama ciego de Nueva York”）这三首诗的深入分析，我们证明，在洛尔迦的早期作品中，中国意象与童年的幻想和爱息息相关。而在他的后期作品中，中国人成了物化文明中边缘群体的代表。因此，诗人对中国意象的运用，并不仅局限于异国情调，而是把它们融入到其诗歌关注的问题中去，体现了其作品主题从内心描摹到社会批判的演变。

**关键词：**洛尔迦/中国意象/童年/边缘性

**Sumario.** 1. Introducción. 2. El contexto cultural: posibles fuentes de inspiración para Lorca. 3. “Jardín chino”: el jardín fantástico de la infancia. 4. Las “montañas chinas”: la infancia sobre la rueda. 5. El “griterío chino”: la voz de la mitad marginada. 6. Conclusiones. Agradecimientos. Bibliografía.

**Cómo citar:** Zhang, Yue 张悦 (2018). La evolución de las imágenes chinas en la poesía de Lorca. *Círculo de Lingüística Aplicada a la Comunicación* 74, 133-146. <http://webs.ucm.es/info/circulo/no74/zhang.pdf>, <http://dx.doi.org/10.5209/CLAC.60517>.

### 1. Introducción

El mundo del Lejano Oriente tiene considerable presencia en la poesía de Lorca: se hace referencia a China en doce poemas, incluyendo uno en prosa. Las imágenes no solo se encuentran en sus primeras creaciones, sino también en sus obras de madurez. Van de las exóticas, como el “jardín chino” en *Suites*, a las sociales, como el chino que “lloraba en el tejado” en *Poeta en Nueva York*.

Aunque se han realizado numerosos estudios sobre Lorca, pocos han abordado este tema. Al interpretar estas imágenes chinas, la crítica o bien no les presta mucha atención o bien las analiza ciñéndose al exotismo (García-Posada, 1981; Menarini, 1986; D. Gareth, 2002). En cuanto a los símbolos orientales en los poemas neoyorquinos, que cobran ya sentidos más complejos, García-Posada se centra tan solo en las connotaciones amorosas o peyorativas (1981: 120, 304).

Sin embargo, el significado de estas imágenes, como el de cualquier imagen lorquiana, no es unívoco y, además, sufre cambios a lo largo del desarrollo poético del autor. El presente trabajo tiene como objetivo arrojar luz sobre las posibles fuentes de las imágenes chinas desde una perspectiva multidisciplinaria valiéndose del contexto cultural-histórico y en relación con las artes orientales de su época. Asimismo, se interpretan estas imágenes a fin de demostrar sus valores múltiples y su evolución del tema intimista al tema social.

Para ello, se examinan principalmente tres poemas —“Jardín chino” como poema representativo de su etapa primaria folklórica, “Fábula y rueda de los tres amigos” (“tres montañas chinas”) y “Panorama ciego de Nueva York” (“el griterío chino”) del ciclo neoyorquino surrealista—, sin descartar los demás como apoyo al análisis.

## 2. El contexto cultural: posibles fuentes de inspiración para Lorca

Antes de entrar en los poemas, conviene aportar cierta información sobre la presencia de la cultura china en España desde finales del siglo XIX hasta principios del XX para ver cuáles son las ideas sobre China que circulaban en la época, ideas que compartía Lorca en un principio, pero que desarrolló posteriormente a su manera.

La cultura china se aproximó al mundo hispánico gracias a las mercancías que trajo el conocido Galeón de Manila con fines comerciales: la porcelana, la seda, las cajas chinas, el biombo, etc. La descripción de estos objetos exóticos en la novela de Galdós, *Fortunata y Jacinta*, publicada en 1887, nos puede confirmar la popularidad de las mercancías chinas en la clase media-alta de Madrid: “El comedor era interior, con tres ventanas al patio, su gran mesa y aparadores de nogal llenos de finísima loza de China” (1887: 191).

La porcelana es, sin duda alguna, la que generó más fervor. La experiencia del mismo poeta granadino es testimonio del fenómeno, puesto que, en una carta dirigida a su amiga, Emilia Llanos Medina, en 1920, le cuenta lo que vio en una tienda de antigüedades de Madrid y exclama: “¡Y qué antigüedades...! Jarrones de China, talaveras viejos, vasos japoneses, collares indios...” (1997: 92). Y su propia familia posee porcelana china. En la Huerta de San Vicente, actual Casa-Museo de Lorca, que es la casa de verano de la familia García Lorca entre 1926 y 1936 (Gibson, 2016: 275), hemos encontrado una vajilla de porcelana china exquisitamente elaborada. El conjunto bien conservado incluye varios platos, un frutero y una sopera (Fig. 1). Todas las piezas están decoradas con los mismos dibujos, donde se presentan en el primer plano ríos que corren bajo los puentes con o sin barandillas, ramas de sauce meciéndose al viento, pájaros multicolor volando en bandada y a lo lejos; pasan barcos y se vislumbran quioscos y pagodas entre verdes árboles e incluso pequeñas islas y colinas. Se trata de un paisaje típico en las obras artísticas de China, que refleja la vida en perfecta armonía con la naturaleza y que nos recuerda al *locus amoenus* en la literatura clásica occidental, es decir, lugares idílicos que suelen interpretarse como sitios propicios para el amor ideal. Por lo tanto, es muy probable que las imágenes chinas vinculadas con el paisaje en Lorca, como el “jardín chino” (2013: 213), la señorita con abanico que cruza el puente sin barandillas (311), las “tres montañas chinas” (466), son frutos de estímulos sensoriales, por ejemplo, de la observación de los objetos artísticos chinos, sobre todo, de los que llevan decoración pictórica.

Figura. 1: la sopera de porcelana china.



Las imágenes chinas le llegaron al poeta por otra vía: el cine. Gracias a *La Gaceta Literaria* del 15 de abril de 1929, sabemos que Lorca asistió a la quinta sesión del Cineclub Español, dedicada al tema de “Oriente y Occidente”. En esta sesión se proyectaron por vez primera en España dos películas chinas: *La rosa que muere* (Fù huó de méi guī 复活的玫瑰, 1927) y *La rosa de Pu-Chui* (Xī xiāng jì 西厢记, 1927) (Gubern, 1999: 296). Ambos filmes eran de amor, y fue sobre todo el segundo, que “fue la cinta que despertó mayor interés y suscitó más comentarios”. Esta es una adaptación basada en la conocida pieza teatral del siglo XIV (Dinastía Yuan), cuyo nombre original es *Historia del Ala Oeste* (Xī xiāng jì 西厢记). En la obra, la naturaleza desempeña un papel importante, dado que los amantes se encuentran en el templo Pu-Chui, situado en una montaña, y las descripciones paisajísticas asumen la función de reflejar el cambio de los sentimientos de los amantes. Al adaptarse al cine, se conservaron las escenas de la luna, los peces y las montañas como expresión amorosa. *La Gaceta Literaria* destacó la película por sus “paisajes perfectos” (1929: 1). En el intervalo que sucedió a dicha película, Lorca recitó la “Oda a Salvador Dalí” y el romance de “Thamar y Amnón” (Gubern, 1999: 298). Este encuentro de Oriente con Occidente puede contribuir a explicar la presencia de las montañas chinas como representación del sentimiento amoroso en “Fábula y rueda de los tres amigos”, que analizaremos más adelante.

Aparte de estas fuentes visuales, es imprescindible observar la imagen de China que se construye en la literatura hispánica, que puede servir de fuente literaria para Lorca.

El maestro modernista, Rubén Darío, a quien Lorca leyó detenidamente (Gibson, 2001: 207), desempeña un papel crucial en la introducción del orientalismo a las letras hispánicas. Ricardo Llopesa (1996: 177) afirma que, con la publicación de *Azul* en 1888, Darío inicia la integración de la cultura oriental en la

literatura latinoamericana y, por lo tanto, en la tradición de lengua española. En 1896, Darío publica *Prosas profanas y otros poemas*, donde menciona a “Li-Tai-Pe” (Lǐ Bái 李白), poeta chino de la Dinastía Tang y otros elementos orientales. Menciona asimismo la tradición de “los sabios poetas”. La lengua china es, para Darío, erótica por desconocida, cifra y sonido “sonoro”:

Ámame en chino, en el sonoro chino  
De Li-Tai-Pe. Yo igualaré a los sabios  
Poetas que interpretan el destino;  
Madrigalizaré junto a tus labios. (1901: 59)

Ramón Gómez de la Serna en sus obras *Caprichos* y *Los dos marineros (falsa novela china)*, publicadas en 1924, se vale de los elementos orientales —el biombo y las cajas chinas— para trazar el entorno fantástico (Bayo, 2013: 69). En el mismo año, Vicente Blasco Ibáñez saca a la luz su novela *La vuelta al mundo de un novelista*, en el que China aparece como el destino lejano y misterioso de un viaje aventurero. Como novelas de este estilo, tenemos también *La ciudad milagrosa* (1926) de Federico García Sanchiz, que narra la curiosa experiencia de un occidental en Shanghai (Prado-Fonts, 2018), y *La estrella del capitán Chimista* (1930) de Pío Baroja, donde se imagina un viaje fantástico a China (Bayo, 2013: 36).

Debido a su lejanía, China se convierte en un lugar ideal que permite a los escritores desarrollar con libertad los cuentos imaginarios y míticos. Así es la imagen literaria de China en España: una tierra lejana, exótica y misteriosa, un lugar de fantasía y aventura. Tal imagen está reflejada y apropiada de cierto modo en los primeros poemas de Lorca, como en “Jardín chino”, que vamos a analizar a continuación.

### 3. “Jardín chino”: el jardín fantástico de la infancia

“Jardín chino” es el primer poema vinculado con el país oriental que encontramos en la poesía de Lorca. A pesar de su publicación tardía en *Suites*, fue compuesto, según Belamich (1983: 12), probablemente en junio de 1922, con lo cual representa las primeras meditaciones del poeta, en las que se percibe el germen de sus obras de madurez.

Es lógico que el poema esté agrupado en la suite de “Castillo de fuegos artificiales quemado con motivo del cumpleaños del poeta”, dado que Lorca conoce el origen chino de los fuegos artificiales, como demuestra su conferencia “Alocución al pueblo de Fuente Vaqueros”, en la que menciona los fuegos artificiales, junto con otros inventos chinos como la fabricación del papel y la pólvora (García Lorca, 1997b: 206-209).

El poema consiste en la creación de un espacio fantástico, mientras el poeta contempla el espectáculo de los fuegos artificiales:

En bosquecillos  
de grana y magnesio

saltan las princesitas  
chispas.

Hay una lluvia de naranjas  
sobre el zig-zag de los cerezos  
y entre comas vuelan azules  
dragoncillos amaestrados.

Niña mía, este jardincillo  
es para verlo en los espejitos  
de tus uñas.

Para verlo en el biombo  
de tus dientes.

Y ser como un ratoncito. (2013: 213)

Desde el principio, nos ambienta en un mundo de la fantasía: el bosque de grana y magnesio, un mundo de luces y colores que nos recuerda a otro verso suyo: “Tu ilusión / es crear el jardín / multicolor” (García Lorca, 2013: 199). El tono fantástico se intensifica cuando “saltan las princesitas” seguidas de otros elementos exóticos chinos como el dragón y el biombo, en un intenso proceso creativo trabado de metáforas puras y metáforas de genitivo.

Estos elementos orientales no solamente coinciden con el arquetipo de China de la época, sino que nos remite al conocido poema “Divagaciones” de Rubén Darío, donde hablando del amor, dice: “Gautier adoraba a las princesas chinas” (1901: 58), a la vez que menciona otras imágenes chinas, como el té y el dragón. Asimismo, en “Sonatina”, nos presenta la figura de una princesa triste encerrada en el palacio, que evoca un lugar remoto como China con el jardín y los “jazmines de Oriente” (62) para expresar su anhelo por el amor y la libertad. Las huellas darinianas en Lorca, que han sido observadas y demostradas por muchos estudios y críticos (Gibson, 2001: 207; Merlo Calvente, 2008), son perceptibles en “Jardín chino”, ya que casi introdujo las mismas imágenes que había utilizado el poeta nicaragüense. Así que la lectura del maestro modernista por parte de Lorca, en concreto, la lectura de *Prosas profanas y otros poemas*, puede explicar en cierto modo el contagio del orientalismo.

Ahora bien, el orientalismo en Darío no es una simple cuestión de exotismo, sino que es una apropiación para superar la limitación del espacio y del tiempo, como dice el propio autor en las “Palabras liminares” de *Prosas profanas*, es decir, las “visiones de países lejanos o imposibles” le sirven para detestar la vida y el tiempo en que le tocó nacer (1901: 48). Del mismo modo, las imágenes chinas en el poema lorquiano van más allá del exotismo. Gracias a ellas, Lorca ha logrado la evasión de la realidad y la construcción de un ambiente infantil propio de los cuentos de hadas.

Y este cuentecito lorquiano en verso es especialmente tierno y armonioso, ya que los dragones no suponen ninguna amenaza. Son “dragoncillos” y, además, están “amaestrados”. Aquí cabe subrayar el distinto simbolismo que expresa el dragón en Occidente y en Oriente. Para la cultura occidental, el dragón tiende a ser un símbolo del mal y de las tendencias demoníacas (Chevalier, 2003: 428). No obstante, en la cultura china, el dragón es un emblema positivo de la potencia celeste, que garantiza el orden y la prosperidad. Su aparición se considera como un buen augurio, dada su asociación con la lluvia y, por consiguiente, con la fertilidad (429). Lorca es totalmente consciente de esta diferencia cultural y conoce la predilección que tiene el país oriental por el dragón, porque en un poema titulado “canción novísima de los gatos”, escribe: “Francia quiere a los gatos como España al torero. / Como Rusia a la noche, como China al dragón” (García Lorca, 2013: 607). Además, el hecho de que los dragoncillos aparezcan junto con la lluvia de naranjas y los cerezos, que implican la fecundidad, envuelve la estrofa en un ambiente positivo que concuerda con lo que estamos señalando.

La última estrofa, que empieza por un vocativo cariñoso “niña mía”, nos confirma el tono de cuento infantil. Llama mucho la atención el tamaño reducido del mundo fantástico que se viene delineando, puesto que cabe en los espejos en las uñas y en el biombo de los dientes. Es decir, el jardín chino se nos presenta como un mundo de miniatura. Esta impresión se acentúa con el uso frecuente de los diminutivos: “este jardincillo”, “los espejitos”, “un ratoncito”.

El propio poeta opina que el diminutivo, como un fenómeno común en el lenguaje de Andalucía, expresa la confianza y el amor. Y el diminutivo granadino es especialmente cordial, doméstico, entrañable (1997b: 79). Por lo tanto, alimenta la ternura y la armonía del poema, y hace que el jardín chino exótico cobre aire de un pequeño carmen granadino, espacio envolvente que acoge la imaginación y el ensueño de una niña.

Gracias a la introducción de los elementos chinos, se crea un mundo de las maravillas, como un cuento fantástico infantil donde las ilusiones se mantienen intactas. Digamos que este poema es el testimonio de la felicidad que sentía el joven poeta arropado por su familia en su tierra natal.

#### **4. Las “montañas chinas”: la infancia sobre la rueda**

Años después, durante la estancia en Nueva York entre 1929 y 1930, Lorca compuso estos versos en “Fábula y rueda de los tres amigos”, donde las imágenes chinas vuelven a aparecer:

Lorenzo,  
Emilio,  
Enrique.  
Fueron los tres en mis manos  
tres montañas chinas,  
tres sombras de caballo,

tres paisajes de nieve y una cabaña de azucenas  
por los palomares donde la luna se pone plana bajo el gallo. (2015: 167-168)

García-Posada sostiene que la montaña china es una alusión erótica (García-Posada, 1981: 120), igual que en *El público* cuando el Director dice al Hombre 1: “[...] y tú serías una gran montaña china cubierta de vivas arpas diminutas” (García Lorca, 1987: 145). Sin embargo, consideramos que dicha imagen admite otras interpretaciones, por ejemplo, la añoranza de la infancia que se ha quedado atrás mientras transcurre el tiempo.

Según el análisis del poema anterior, sabemos que Lorca ha establecido una vinculación original entre las imágenes chinas y el mundo infantil. Tal asociación se ha mantenido en este poema, gracias a la rueda, conocida también como el corro. Se trata de un juego infantil habitual en el mundo hispánico, en el cual los niños se cogen de la mano formando un círculo y dan vueltas cantando. Pese a que existen algunas variedades, la regla del juego en general es girar sin soltarse de las manos y seguir el ritmo y la letra de la canción. Este juego, especialmente, sus canciones, suponen un recuerdo inolvidable de su infancia, como Lorca reconoce en una entrevista en 1933: “Los niños de mi edad, y yo mismo, tomados de la mano en corros que se abrían y cerraban rítmicamente, cantábamos [...]” (1997b: 490).

Felipe Pedrell, musicólogo admirado por Lorca, recoge estas canciones en su *Cancionero popular español* y las llama “tonadas de corro o de vueltas de rueda” (Pedrell, 1922: 59). En su colección está el romance de “Santa Catalina”, que el poeta versificó en “Rueda Catalina”, poema perteneciente a la misma suite de “Jardín chino”. Es decir, la coincidencia de la imagen china con la rueda no es nada casual en el caso de “Fábula y rueda”, sino que ya viene establecida desde el inicio.

En “Fábula y rueda”, la mimesis del juego infantil desempeña un papel fundamental tanto en el sentido como en la estructura del poema. El primer verso de la octava estrofa, que hemos citado, “los tres en mis manos”, recuerda a los niños cogidos de la mano en la rueda, donde se manifiesta la unidad y la intimidad entre los amigos. Asimismo, la mimesis del movimiento de los niños al compás de canción se manifiesta en la estructura del poema. En primer lugar, el uso de la anáfora, sobre todo, en las tres primeras estrofas, construye un ritmo parecido a los estribillos de una canción. En segundo lugar, el movimiento de los niños se presenta en el cambio del orden de los nombres: desde “Enrique/Emilio/Lorenzo” hasta “Lorenzo/Emilio/Enrique”, y cuando aparecen los nombres la última vez, vuelven a su orden inicial (“Enrique/Emilio/Lorenzo”), como un círculo en la rueda.

La rueda, aparte de ser un símbolo infantil, implica al mismo tiempo la intimidad entre los amigos. De hecho, uno de los tres nombres que ruedan es Emilio, que nos remite a Emilio Aladrén, de quien Lorca estuvo enamorado. Por lo demás, Luis Buñuel, recordando su relación amistosa con Lorca, cuenta que en el dorso de una foto de ellos dos, Lorca «escribió una poesía improvisada en menos de tres minutos» (Buñuel, 1995: 72). Dice el poema reproducido por el cineasta aragonés:



Luis: en el encanto de la madrugada  
 Canta mi amistad siempre florecida,  
 la luna grande luce y rueda  
 por las altas nubes tranquilas,  
 mi corazón luce y rueda  
 en la noche verde y amarilla,  
 Luis, mi amistad apasionada  
 hace una trenza con la brisa.

La yuxtaposición del corazón del poeta con la luna que luce y rueda, muestra claramente la estrecha vinculación entre la rueda y la amistad.

Ahora, cabe señalar que, al relacionar la rueda y la imagen china, se produce un efecto del alejamiento en el tiempo. Por un lado, en la lengua española, tanto en la coloquial como en la literaria, China suele ser utilizada como símbolo de la lejanía. “De aquí a China”, “lo saben hasta los chinos”, son expresiones frecuentes para indicar lo más distante que se pueda imaginar (Bayo, 2013: 31). Asimismo, Lope de Vega señala la lejanía de este país cuando en *La Santa Liga* se dice que Don Juan de Austria “ha puesto hasta la China tus pendones” (Bayo, 2013: 283). Por lo tanto, las imágenes chinas, pese a ser símbolos de la ilusión y el amor en la infancia, se refieren a una infancia ya lejana, en la que la ilusión se desvanece y el amor resulta imposible.

Por otro lado, el alejamiento se refleja, asimismo, mediante la rueda. Si recordamos el cambio del orden de los nombres de los tres amigos, nos damos cuenta de que esta alternación puede implicar el hecho de que los amigos entran y salen de la vida del poeta (Walsh, 1988: 503). En este sentido, la rueda puede aludir también a la rueda de la fortuna, en que la intimidad entre los amigos sufre cambios, a lo que el poeta hace alusión con la siguiente frase: “Los vi perderse llorando y cantando”. Con el paso del tiempo, los tres amigos se separan y acaban “helados”, “quemados”, “enterrados” y “momificados”, es decir, están muertos moralmente (García-Posada, 1981: 96).

## 5. El “griterío chino”: la voz de la mitad marginada

Si las imágenes chinas anteriormente analizadas son resultado de la inspiración pictórica o literaria, el contacto directo con Chinatown le permite al poeta acercarse a la vida real de los inmigrantes orientales. A través de las cartas del poeta dirigidas a su familia, sabemos que Lorca se dejaba perder en el barrio lleno de letreros de caracteres y pasaba horas recorriendo las tiendas chinas. Comía en restaurantes chinos mientras observaba al trabajador vestido de rojo que le servía comida en silencio (1997a: 654). Además, contó a sus padres que se disponía a asistir a una representación de teatro chino, cosa que esperaba “con gran interés” (635).

Gracias a estas experiencias, las imágenes chinas en su poesía se concretan históricamente. De hecho, en “Panorama ciego de Nueva York”, el poeta menciona dos veces a los chinos. Veamos la primera:

Nosotros ignoramos que el pensamiento tiene arrabales  
 donde el filósofo es devorado por los chinos y las orugas  
 y algunos niños idiotas han encontrado por las cocinas  
 pequeñas golondrinas con muletas  
 que sabían pronunciar la palabra amor. (2015: 206)

Es significativa la aparición de los chinos junto a las orugas y a los niños idiotas. Las orugas, que destacan por su simplicidad, simbolizan la elementalidad de la naturaleza. Asimismo, la idiotez de los niños no es peyorativa, sino que equivale a la ingenuidad (García-Posada, 1981: 249). Las cocinas expanden dichas connotaciones, ya que remiten a lo nutricional y primordial, al ámbito íntimo y doméstico, donde es posible la existencia de la palabra “amor” (Llera, 2018: 67). Todo ello demuestra que la relación China-naturaleza-amor que se estableció en sus primeros poemas aún se mantiene en este fragmento. En contraste con la imagen china, surge la figura del filósofo, representante de los saberes autoritarios sin contacto con la vida, que, según el poeta, debe ser vencido por la naturaleza.

No hay que ignorar tampoco el lugar en el que se encuentra la imagen oriental, que son los arrabales del pensamiento. Conviene recordar que en “Nueva York (Oficina y denuncia)” los arrabales son sitios secundarios donde mana la sangre de las víctimas del capitalismo, de los animales sacrificados por abastecer a la metrópolis. De modo semejante, en este poema los arrabales aluden a la situación marginal en que viven los chinos.

En realidad, cuando llegó Lorca a Nueva York en 1929, aún estaba en vigor la Ley de Exclusión de los inmigrantes trabajadores chinos (*The Chinese Exclusion Act*), que se estableció en 1882 (Wang, 2001: 4-5). Fue la primera ley de inmigración de EE. UU. centrada en un grupo étnico concreto. Como consecuencia, el *Chinatown* de entonces vivía una época de extrema dificultad a causa de la discriminación. Como recuerda Lorca en una carta a su familia, el barrio chino era una zona de “casas bajas de madera” (1997a: 654) a menudo amenazada por los incendios. Encontramos una descripción parecida en *Diario de un poeta recién casado* de Juan Ramón Jiménez: “Es como si en un trust de malos olores, todos estos pobres que aquí viven —chinos, irlandeses, judíos, negros—, juntasen en su sueño miserable sus pesadillas de hambre, harapo y desprecio” (1994: 141). Aparte de resaltar la pobreza de estos grupos étnicos, en otros pasajes también relaciona el barrio chino con las “pesadillas” y el “nido” (141). Lorca, que seguramente conoció su obra, comprobaría años después en Nueva York con sus propios ojos la situación miserable de Chinatown y con su sensibilidad se daría cuenta enseguida de la marginalidad que sufrían los habitantes. Su experiencia se versifica en el siguiente fragmento:

Es una cápsula de aire donde nos duele todo el mundo,  
 es un pequeño espacio vivo al loco unisón de la luz,  
 es una escala indefinible donde las nubes y rosas olvidan  
 el griterío chino que bulle por el desembarcadero de la sangre. (2015: 207)

García-Posada considera que el desembarcadero de la sangre es una metáfora pura del corazón y que, por lo tanto, el griterío chino se refiere a un sonido infernal que agita nuestro corazón (García-Posada, 1981: 304). Esta interpretación es discutible, dado que la negatividad que propone tiene poca coherencia con la otra imagen china del mismo poema, la cual acabamos de analizar. Además, el desembarcadero no tiene por qué ser solamente metafórico. Puede tener un trasfondo histórico, si tenemos en cuenta que éste es el primer lugar que conocen los inmigrantes al llegar a EE. UU. en barco. De ninguna manera se trata de un sitio agradable, porque les espera una estricta inspección de inmigración en Ellis Island. Ahí, los supervisores revisan detalladamente los papeles de los inmigrantes, interrogan sus orígenes familiares y los someten a exámenes de salud e incluso a tests de inteligencia. Entre los inmigrantes más desfavorecidos están los chinos, sometidos a la Ley de Exclusión. Han de justificar que no son trabajadores sino comerciantes, profesores o estudiantes para tener la posibilidad de pisar la tierra estadounidense (Lee y Yung, 2010: 75). La inspección puede durar horas, días y a veces meses (J. Lee, 2007: 12). Sobre dicho procedimiento, se han conservado documentos con imágenes fotográficas, en las que podemos observar que hombres, mujeres y niños —normalmente viajeros en tercera clase— esperan en el desembarcadero con grandes maletas y cestas para pasar el control de Ellis Island (Llera, 2013: 134). Los que presentan alguna anomalía en los papeles o alguna enfermedad son deportados. Y se ven obligados a esperar en el techo del edificio principal del centro de inmigración (Fig. 2). En otro centro de inmigración, Angel Island, el lugar donde se detienen a los que no pasan la inspección es conocido como “iron cage” o “Chinese jail” (Lee y Yung, 2010: 11).

Figura 2. “Detention pen— on roof of main building, Ellis Island, where emigrants held for deportation may go in fine weather” (New York: Maltine Company, 1902)



Es posible que Lorca conociera las fotografías de Ellis Island o de otros centros de inspección, ya que muchas de ellas se publicaron en la época, algunas incluso se imprimieron en las tarjetas llamadas “Stereograph Cards”, cuya colección estaba de moda a principios del siglo XX en EE. UU. (Véanse algunas de estas imágenes, digitalizadas por Library of Congress).

Estas imágenes nos recuerdan a “Danza de la muerte” donde dice el poeta:

Cuando el chino lloraba en el tejado  
sin encontrar el desnudo de su mujer,  
y el director del banco observaba el manómetro  
que mide el cruel silencio de la moneda,  
el mascarón llegaba a *Wall Street*. (2015: 194)

Tanto el tejado como el desembarcadero de la sangre señalan la situación desamparada de los chinos (Zhang, 2017: 37). Por lo tanto, el griterío chino, igual que el llanto, no es un bullicio demoniaco, sino una voz desolada de un grupo segregado, cuyo nombre es eliminado en la metrópoli. Tal exclusión está reflejada en la ignorancia y el olvido, ya que “nosotros ignoramos” los arrabales donde viven los chinos y “las nubes y rosas” —símbolos del amor y de la belleza— olvidan su grito del dolor.

A través de las dos imágenes chinas dentro del mismo poema, la crítica social del poeta se hace patente, ya que el propio grupo anteriormente representante del amor es el que está ahora privado de tal sentimiento, con lo cual se enfatiza la deshumanización de la gran ciudad.

## 6. Conclusiones

Las imágenes chinas en la poesía de Lorca reflejan en parte el estereotipo de China en el mundo hispánico: un lugar lejano del paisaje idílico, una tierra exótica de fantasía e imaginación. Las imágenes pueden estar inspiradas en el orientalismo de los modernistas, en concreto, de Rubén Darío. Asimismo, pueden proceder de otras artes orientales que el poeta ha observado en su vida, como la porcelana china y el cine.

Igual que Darío, Lorca no ha tomado estas imágenes para darle un simple tono exótico a su poesía, sino que se ha apropiado de ellas para lograr su efecto poético. En sus poemas tempranos, se establece la vinculación entre las imágenes chinas y la rueda para aludir a la infancia de ilusión y amor. Estas connotaciones amorosas se han mantenido en la etapa de *Poeta en Nueva York*. Sin embargo, las imágenes orientales, debido a la lejanía que simbolizan, muestran que la infancia ya queda definitivamente perdida y resulta irrecuperable.

Más adelante, las imágenes chinas dejan de ser librescas, puesto que el poeta les ha añadido un nuevo significado debido al contacto directo con la comunidad china en Nueva York. Los chinos se convierten en símbolos de la marginalidad frente a una sociedad opresiva, igual que los gitanos y los negros en su poesía.

Inspirado en la imagen de China de su época, pero no limitado por ella, Lorca ha superado el estereotipo del exotismo atribuido a dicho país. A lo largo de su trayectoria poética, el simbolismo de las imágenes orientales evoluciona y adquiere valores múltiples que expresan tanto sus preocupaciones más íntimas como sus inquietudes sociales.

## Agradecimientos

Este trabajo es parte de la investigación de la tesis doctoral financiada por *China Scholarship Council* dentro del “*Chinese government graduate student overseas study program*”. La fotografía de la porcelana china es cortesía de la Huerta de San Vicente (Casa-museo de Federico García Lorca) y del ayuntamiento de Granada.

## Bibliografía

- Bayo, M. (2013). *China en la literatura hispánica*. Taichung: Catay.
- Belamich, A. (1983). “Presentación de las *suites*”. En F. García Lorca, *Suites*. Barcelona: Ariel, 9-23.
- Buñuel, L. (1995). *Mi último suspiro*. Barcelona: Plaza & Janés.
- Chevalier, J. (2003). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder.
- Darío, R. (1901). *Prosas profanas y otros poemas*. París: Librería de la Vda. de C. Bouret.
- “El Cineclub”. (15 de abril de 1929). *La Gaceta Literaria*, 1.
- García Lorca, F. (1987). *El público*. Madrid: Cátedra.
- García Lorca, F. (1997a). *Epistolario Completo*. Madrid: Cátedra.
- García Lorca, F. (1997b). *Obras completas III. Prosa*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- García Lorca, F. (2013). *Poesía completa*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- García Lorca, F. (2015). *Poeta en Nueva York*. Ed. de Andrew A. Anderson. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- García-Posada, M. (1981). *Lorca: interpretación de Poeta en Nueva York*. Madrid: Akal.
- Gibson, I. (2001). *Federico García Lorca*. Barcelona: Crítica.
- Gibson, I. (2016). *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca*. Barcelona: Debolsillo.
- Gubern, R. (1999). *Proyector de luna: la generación del 27 y el cine*. Barcelona: Anagrama.

Library of Congress.

<http://www.loc.gov/pictures/search/?q=Ellis%20island%20&co=stereo>  
[consulta: 25.03.2018]

Jiménez, J. (1994). *Diario de un poeta recién casado*. Madrid: Visor.

Lee, E., & Yung, J. (2010). *Angel Island: Immigrant Gateway to America*. New York: Oxford University Press.

Lee, J. (2007). *New York City's Chinese Community*. Mount Pleasant: Arcadia Publishing.

Llera, J. A. (2013). *Lorca en Nueva York: una poética del grito*. Kassel: Edition Reichenberger.

Llera, J. A. (2018). "Federico García Lorca en Harlem". En L. Bagué Quílez (ed.), *Cosas que el dinero puede comprar. Del slogan al poema*. Madrid: Iberoamericana, 51-79.

Llopesa, R. (1996). "Orientalismo y Modernismo". *Anales de literatura hispanoamericana*, 25, 171-180.

Maltine Company. (1902). *Quarantine sketches*. New York: Maltine Company.

Menarini, P. (1986). "Introducción". En F. García Lorca, *Canciones y primeras canciones*. Madrid: Espasa-Calpe, 5-57.

Merlo Calvente, M. (2008). "Rubén Darío en Lorca". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 34, 221-236.

Pedrell, F. (1922). *Cancionero popular español*. Vol.I. Valls: Eduardo Castells.

Pérez Galdós, B. (1887). *Fortunata y Jacinta*. Madrid: Imprenta de La Guirnalda.

Prado-Fonts, C. (2018). "Writing China from the Rest of the West: Travels and Transculturation in 1920s Spain". *Journal of Spanish Cultural Studies*, 1-15.

VV. AA. (1902). *Quarantine sketches*, New York: Maltine Co.

Walsh, J. (1988). "'Las cintas del vals': Three Dance-Poems from Lorca's Poeta en Nueva York". *Romantic Review*, 3, 502-516.

Walters, D. Gareth (2002). *"Canciones" and the early poetry of Lorca: a study in critical methodology and poetic maturity*. Cardiff: University of Wales Press.

Wang, X. (2001). *Surviving the City: The Chinese Immigrant Experience in New York City, 1890-1970*. Maryland: Rowman & Littlefield.

Zhang, Y. (2017). "'El chino lloraba en el tejado'. La mitad marginada en 'Danza de la muerte' de Federico García Lorca". En R. Hernández Arias, G. Rivera Rodríguez, M. del Préstamo Landín (eds.), *Nuevas perspectivas literarias y culturales II*. Vigo: MACC-ELICIN, 33-41, <http://hdl.handle.net/11093/884>.