

José Manuel López de Abiada
Nueva York en un poeta o la configuración previa de la metrópoli
como *topos* poético futuro
Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo. XC, 2014, 347-352

NUEVA YORK EN UN POETA O LA CONFIGURACIÓN PREVIA DE LA METRÓPOLI COMO *TOPOS* POÉTICO FUTURO

Federico García Lorca. *Poeta en Nueva York*. Primera edición del original con introducción y notas de Andrew A. Anderson, Barcelona. Galaxia Gutenberg, 2013, 318 páginas.

Christopher Maurer - Andrew A. Anderson. *Federico García Lorca en Nueva York y La Habana. Cartas y recuerdos*, Barcelona. Galaxia Gutenberg, 2013, 382 páginas.

José Antonio Llera. *Lorca en Nueva York: Una poética del grito*, Kassel. Edition Reichenberger (Problemata Literaria), 2013, 175 páginas.

No parece aventurado afirmar que el año 2013 figurará en los anales de la exégesis lorquiana como año memorable, debido al menos a las tres publicaciones que aquí valoro: 1. la primera edición del original lorquiano de *Poeta en Nueva York*, fijada y anotada por Andrew A. Anderson; 2. la monografía dedicada a la estancia del poeta en Estados Unidos y Cuba de Christopher Maurer y Andrew A. Anderson; y 3. el innovador estudio del poeta y profesor José Antonio Llera.

EDICIÓN ECDÓTICA DEL TEXTO ÚLTIMO DE *POETA EN NUEVA YORK*

Pocos días antes del 18 de julio del 36, Federico García Lorca consignó en el despacho de su amigo José Bergamín la versión última de su poemario neoyorquino. Sobre el manuscrito dejó una nota: “Querido Pepe: He estado a verte y creo que volveré mañana. Abrazos de Federico.” No acudió a la cita: el día 13 se fue a Granada, donde se creía más protegido que en Madrid. El libro hubiese debido aparecer en la misma colección que había arropado dos creaciones (*Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* y *Bodas de sangre*), pero la guerra paralizó la producción y Bergamín fue llamado a París a desempeñar el cargo de “agregado cultural libre” en la Embajada española.

En la capital francesa, Bergamín trató de publicar el libro, respaldado por Juan Larrea y Paul Éluard, que se había encargado de reunir los medios para la financiación y de realizar la versión francesa, pero el proyecto no pudo llegar a buen puerto. Bergamín había encargado dos copias del manuscrito antes de exiliarse a Méjico, donde fundó en 1939 la editorial Séneca y publicó *Poeta en Nueva York* en junio de 1940. Tres semanas antes, la editorial neoyorquina Norton había publicado la versión inglesa de Rolfe Humphries, basada en una de las copias parisinas. La edición de Bergamín

tuvo en cuenta el manuscrito que le confió Lorca y la segunda de las copias indicadas, corregida en París por Larrea y retocada luego en Méjico por Emilio Prados, colaborador de Bergamín y responsable de las ediciones de poesía en Séneca.

De más está decir que estas dos primeras ediciones presentan diferencias textuales, y que son muchos los investigadores que han dedicado largo tiempo al estudio de las discrepancias con resultados reveladores, que ahora quedan en algunos casos “desautorizados” por el hecho de que el texto que Lorca había entregado en la editorial se extravió y se dio por perdido durante años. El preciado original pudo ser adquirido en subasta pública por la Fundación Federico García Lorca en 2003, que constituye el núcleo textual firme –y *coram futuro* definitivo– de la excelsa edición ecdótica¹ realizada por el reputado lorquista británico Andrew A. Anderson.

Sorprenderá que hayan pasado casi ocho décadas hasta poder realizar la edición de uno de los textos mayores de la poesía universal del siglo XX en la forma deseada por el autor. Consolémonos con la idea de que esa circunstancia confirma la condición de obra abierta del poemario, y con la certeza de que esta esmerada edición es marca diferenciadora y posee poder innovador. Y lo mismo vale para el insuperable y extenso estudio sobre los procesos de elaboración y escritura del profesor Anderson, conocedor eximio de la obra del escritor de la Vega de Granada y de las vanguardias históricas europeas.

2. NUEVA YORK EN UN POETA

El hermoso volumen concebido y editado por Christopher Maurer y Andrew Anderson sobre la estancia de García Lorca en Nueva York y Cuba (de junio de 1929 a junio del año siguiente), recoge una amplia documentación sustancialmente inédita, que enriquece y apura en mucho la publicada hasta la fecha. Los efectos de esta nueva suma de textos originales, desconocidos incluso a los especialistas, hace que el intenso año americano, cuajado de vivencias y encuentros insospechados, sea hoy el período mejor conocido y más estudiado de la obra y la biografía lorquianas.

¹ Anderson hace bien en subrayar que su edición “no es una edición crítica en el sentido estricto de la palabra, porque el aparato no da testimonio de cada variante (incluso la más mínima) de cada versión temprana de cada poema. [...] mi intención ha sido más bien seguir la *aurea mediocritas*, proporcionando suficiente información para apreciar la naturaleza y la importancia del original de 1935-1936 y, por otro lado, dejar que el texto hable, no cargándole con un aparato demasiado extenso y pesado.” (pág. 138).

Quizá no esté de más volver sobre la definición que brinda el DRAE bajo la entrada “edición crítica” para añadir un apunte: “La establecida sobre la base, documentada, de todos los testimonios e indicios accesibles, con el propósito de reconstruir el texto original o más acorde con la voluntad del autor.” (cito por la 22.ª edición de 2001, vol. I pág. 863b). La edición de Anderson es por tanto una edición *ne varietur*, puesto que el autor hizo cambios, realizó retoques estilísticos y corrigió erratas en los textos aparecidos en revistas antes de depositar su manuscrito en la editorial. Por su parte, el editor tiene esos cambios muy en cuenta, por lo que la edición es, en sintonía con la definición del DRAE que acabo de reproducir, un texto “acorde con la voluntad del autor”. De más está decir que aquí radica, como se encarga de señalar Anderson, la “mayor novedad” de la edición, que desea y consigue “acatar la última voluntad documentada del poeta.” (pág. 134).

Ello es así porque la parte de la correspondencia de ese año hasta ahora desconocida se debe principalmente a reputados amigos españoles y norteamericanos, aunque sin relegar a mecenas, multimillonarios y personas de humildes menesteres; y también porque las precisas, extensas y copiosas notas de los editores irradian nuevas luces sobre el origen, la creación y la semántica de *Poeta en Nueva York*, poemario mayor, como sabemos, de la literatura mundial del siglo XX. No exageraba el poeta cuando escribía a sus padres en carta del 22 de enero, que conocía “ya a un *gentío* de casas americanas, desde multimillonarios a modestísimos empleados del metro o marineros del río Hudson”.

Entre la documentación recogida (y traducida al español, si los originales están redactados en inglés) en el volumen figuran textos del influyente crítico literario Herschel Brickell, del poeta Philip H. Cummings (con quien García Lorca visitó los montes del norte de Vermont), de la periodista Mildred Adams y del abogado inglés Colin Hackforth-Jones (a quienes había conocido en Granada en 1928), entre otros. Dicen bien los autores cuando afirman que Lorca se movía “en el epicentro del hispanismo norteamericano”.

Los intelectuales y artistas españoles con quienes se relacionaba no eran menos distinguidos: los catedráticos Ángel del Río y Federico de Onís, los poetas León Felipe y Dámaso Alonso, el guitarrista Andrés Segovia, el pintor García Maroto, el director Fernández Arbós, el pintor y director de cine Emilio Amero, La Argentina, La Argentinita, Sánchez Mejías, y algunos más. Andrés Segovia, con quien Lorca había estrechado amistad en Granada en 1922 con ocasión del Concurso de Cante Jondo, cuenta que lo redimió del “ambiente universitario de Nueva York”, que lo “llevaba a otros ambientes artísticos y reuniones íntimas”, donde el poeta se “sentaba al piano, cantaba algunas canciones populares españolas y se ganaba la admiración y simpatía de todos” (pág. 280).

Para entonces, García Lorca ya había descubierto Harlem y a Walt Whitman, el blues y el jazz, el cine sonoro y los teatros vanguardistas. Y también había escuchado en los lares del expresionismo el alarido desgarrado de una poética nueva; y en la metrópoli había vislumbrado un motivo hasta entonces inédito en su poesía; y había hallado, al socaire de figuraciones de un yo poético “distinto”, la voz de un protagonista que denuncia la codicia de quienes multiplican sus haberes sin advertir que “llenen de dolor el valle”; y la voz que acusa e imputa “a toda la gente / que ignora la otra mitad, / la mitad irredimible”². Un libro conmemorativo, oportuno e iluminador.

² Así se explica en parte que *Poeta en Nueva York* constituya una especie de eje de su producción poética neoyorquina, en la que también figuran, como sabemos, dos dramas (*El público* y *Así que pasen cinco años*) y un guión (*Viaje a la luna*). En esa producción neoyorquina, Lorca logra a la vez textos experimentales en las formas y radicales en el nombrar lo que ve, en los juicios de valor y en el alcance de la denuncia. El poeta “andalucista” del *Romancero gitano* que se refugiaba en una mitología personal “andaluza” deambula ahora por las calles de la gran urbe “perdido / entre la multitud”. En suma: el poemario refleja en buena medida las vivencias del poeta en la ciudad, pero hay más, puesto que en *Poeta en Nueva York* Lorca alcanza el punto más alto de su conciencia estética, la imaginería y el lenguaje de sus textos están transidos de elementos cercanos al expresionismo, al surrealismo y a la poesía política y de denuncia. Son textos de una inmensa e incondicional carga humana, tanto en el plano personal como en el político y social.

3. UNA POÉTICA EXPRESIONISTA DEL AULLIDO DESGARRADO.

Decía que el estudio de Llera es innovador, y lo es no sólo en lo relativo al método aplicado (una metodología comparatista desde una lectura ceñida a cuatro poemas) o en la adjudicación del poemario a la corriente expresionista, al compromiso y la denuncia social, sino también en lo que se refiere al enfoque interdisciplinario y a la bibliografía consultada. Un corpus bibliográfico que el estudioso testimonia con lecturas e interpretaciones en parte inéditas y, en concordancia con la complejidad de la naturaleza plural del poemario, permeables a la pragmática, la estética, la filosofía y al psicoanálisis. A lo dicho se suma un aspecto que, aunque el estudioso no lo resalte con determinación, sí lo anota y en parte tematiza en varias ocasiones: el poemario lorquiano configura definitivamente la metrópoli norteamericana como *topos* poético de la poesía española posterior a 1940, ceñida a un nutrido elenco de conceptos, entre los que sobresalen términos o sintagmas como desarraigo, angustia, defensa de la naturaleza y de los seres que la pueblan, mercantilismo deshumanizado y denuncia de la explotación del hombre por el hombre³.

José Antonio Llera considera y analiza al hilo de cuatro poemas⁴ una amplia gama de intersecciones, vínculos, cruces e interacciones con otros textos procedentes de otras disciplinas artísticas, entre las que predominan la pintura, la cinematografía y la arquitectura. Una lectura por tanto de espaciosos horizontes y de largo alcance, que aborda desde dos tesis fundamentales:

Los “diálogos múltiples” del poemario trascienden con creces las “temáticas surrealistas”, debido precisamente a la presencia de “rasgos expresionistas” y a “lejanas huellas gongorinas”; esta fusión configura “un estilo propio” más próximo a una modalidad expresionista que al surrealismo, tanto más si se considera, como el autor anota en su breve introducción, “no sólo el énfasis en la sangre [...], sino también su tono profético-visionario, desabrido y virulento, su tránsito por los parajes frondosos del cuerpo y los instintos [...] y su agria pintura de la ciudad industrializada” (pp. IX-X).

³ No es ésta la ocasión para entrar en detalles. Baste con señalar que fue Rubén Darío quien creó y divulgó el sintagma “ciudad del cheque” para denunciar las prácticas mercantilistas y el capitalismo desbordado. Serán, sin embargo, Juan Ramón Jiménez (con *Diario de un poeta recién casado*), García Lorca, José Hierro (en *Cuaderno de Nueva York*) y José María Fonollosa (mediante *Ciudad del hombre: Nueva York*) los referentes obligados en cuanto al *topos* poético de Nueva York para la poesía española contemporánea. Para mayor información, véase al respecto Dionisio Cañas (*El poeta y la ciudad. Nueva York y los escritores hispanos*, Madrid: Cátedra, 1994), Julio Neira (autor y editor de dos libros fundamentales aparecidos en 2012: *Historia poética de Nueva York en la España contemporánea*, Madrid: Cátedra; y *Geometría y angustia. Poetas españoles en Nueva York*, Sevilla: Fundación José Manuel Lara) y Darío Villanueva (*Imágenes de la ciudad. Poesía y cine, de Whitman a Lorca*, Valladolid: Cátedra Miguel Delibes, 2008). Para mayor información, véase las extensas y atinadas reseñas a los dos libros de Julio Neira de Juan José Lanz (“Con Nueva York al fondo, todavía”, en esta misma revista, LXXXIX, 2013, págs. 285-290) y Gabriele Morelli (UNED, Revista Sigma, págs. 907-910).

⁴ Se trata de “Paisaje de la multitud que vomita (Anochecer en Coney Island)”, “Vuelta de paseo”, “Nueva York. Oficina y denuncia” y “Paisaje de la multitud que orina (Nocturno de Battery Place)”.

Llera arranca de un convencimiento inapelable: *Poeta en Nueva York* es un “libro sobre el cuerpo y sus representaciones”, razón por la que configura el libro en torno a tres extensos capítulos: I. El vómito, II. La sangre, y III. La orina. Esta disposición a su vez engarza y engloba tres aspectos o estadios morfológicos del organismo (humano o/y animal): a) el cuerpo mutilado; b) el cuerpo sacrificado; y c) el cuerpo como objeto de suciedad y humillación.

Llera lleva a cabo un análisis sumamente detallado de cada uno de los cuatro poemas que interpreta; los relaciona de forma convincente con obras de otros creadores desde acercamientos teóricos y enfoques metodológicos comparatistas. En el comentario del primer poema, compara las percepciones y las imágenes lorquianas del parque de atracciones de Coney Island con las exégesis y versiones de creadores tan diversos como el cubano Martí, el ruso Maiakosvki o el español Julio Camba; son versiones cercanas en ciertos aspectos al *pandemonium* de Milton, a algunos de los cuadros del Bosco o al *vomitorium* romano, que el poeta granadino pone en relación con las multitudes de bañistas atiborrados de comida que dejan la playa sembrada de desperdicios y envoltorios.

En “Nueva York. Oficina y denuncia” centra su condena implacable en quienes explotan a los obreros de los mataderos industriales neoyorquinos y someten a los animales a maltratamientos horripilantes para alimentar el chorro de beneficios que manan del venero diario del abastecimiento de la Gran Manzana (“Todos los días se matan en New York / cuatro millones de patos, / cinco millones de cerdos / [...] un millón de vacas, / un millón de corderos / [...] que dejan los cielos hechos añicos.”). A juicio del crítico, Lorca sigue en parte la senda abierta por el novelista social estadounidense Upton Sinclair y el cineasta ruso Sergei Eisenstein, coincidiendo además en el tiempo con Alfred Döblin (autor de la novela *Berlin Alexanderplatz*, 1929) y con la producción fotográfica de Eli Lotar sobre los mataderos industriales de París (1929, *Abattoirs de la Villette*).

En el cuarto poema que analiza predomina el motivo de la humillación, sustanciado en versos de términos antitéticos (“la doble vertiente de lis y rata”) y en imágenes de semántica contrapuesta (el “agudo quitasol” de la clase explotadora pincha “al sapo recién aplastado”; en los ojos ofuscados de los seres de humildes menesteres “silban mansas cobras deslumbradas”, entre otros). Llera se adentra en los dominios de lo abyecto, de los excesos fisiológicos fetichistas, del realismo grotesco y de la ambigüedad. Y como telón de fondo, la soledad y la anonimidad que padecen los habitantes de la metrópoli, los apremios y la pugna entre el individuo y la masa, la angustia y la desesperación y los “demonios de las ciudades” que denunciaron los expresionistas Georg Heym y George Grosz. Y antes, Edvard Munch y su creación magistral de expresionismo madrugador, *El grito*, sustantivo que recoge Llera en el subtítulo de su extraordinario ensayo.

JOSÉ MANUEL LÓPEZ DE ABIADA
UNIVERSIDAD DE BERNA