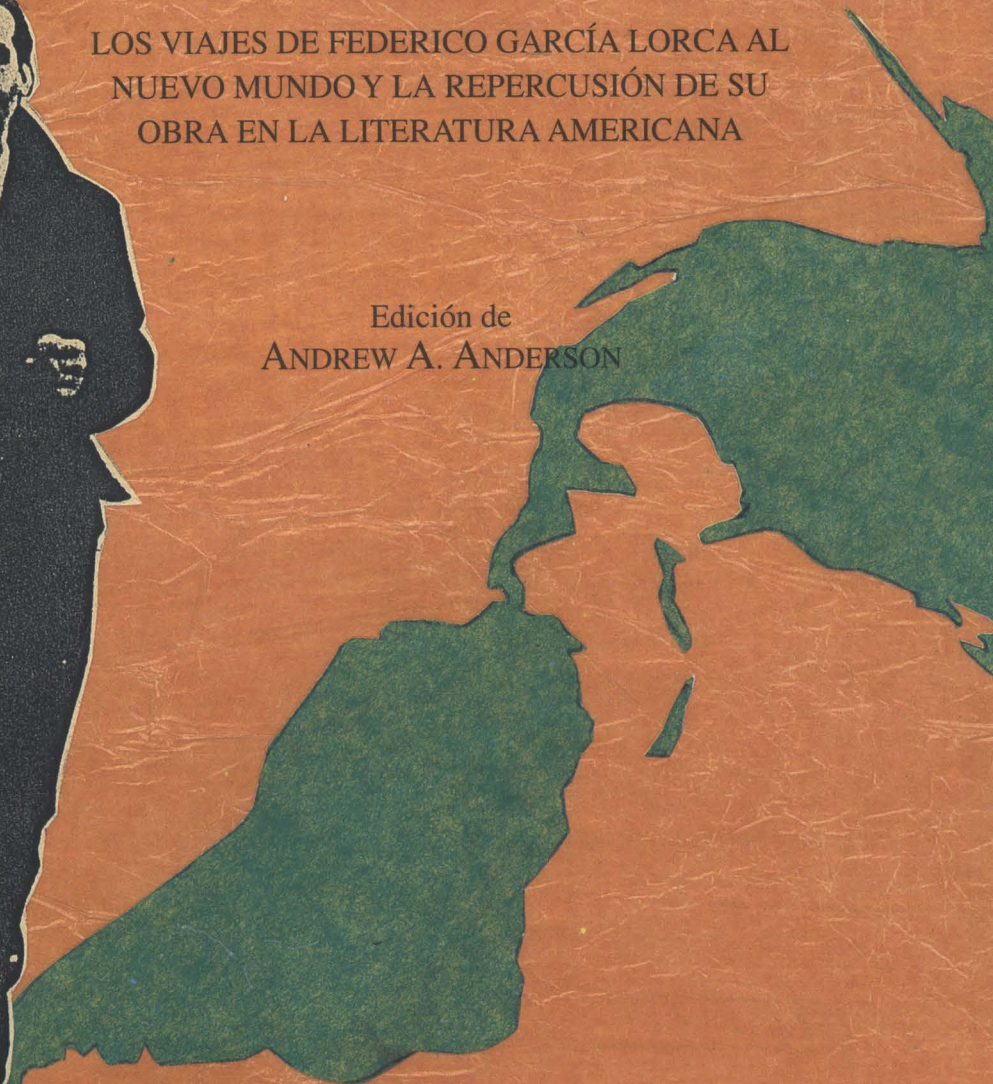


AMÉRICA EN UN POETA

LOS VIAJES DE FEDERICO GARCÍA LORCA AL
NUEVO MUNDO Y LA REPERCUSIÓN DE SU
OBRA EN LA LITERATURA AMERICANA

Edición de
ANDREW A. ANDERSON



SEVILLA

Universidad Internacional de Andalucía / Fundación Focus-Abengoa

1999

AMÉRICA EN UN POETA

LOS VIAJES DE FEDERICO GARCÍA LORCA AL NUEVO MUNDO
Y LA REPERCUSIÓN DE SU OBRA EN LA LITERATURA AMERICANA



focus AGENCY

AMÉRICA EN UN POETA

LOS VIAJES DE FEDERICO GARCÍA LORCA AL NUEVO MUNDO
Y LA REPERCUSIÓN DE SU OBRA EN LA LITERATURA AMERICANA

Actas del Simposio Internacional
LORCA-AMÉRICA: CONTACTOS Y REPERCUSIÓN
celebrado en la Universidad Internacional de Andalucía
Sevilla, del 26 al 30 de octubre de 1998

Edición de
ANDREW A. ANDERSON

SEVILLA
Universidad Internacional de Andalucía / Fundación Focus-Abengoa

1999

Fundación Focus-Abengoa

Hospital de los Venerables. Plaza de los Venerables, 8 - 41004 Sevilla

Tel.: 95 456 26 96 - Fax: 95 456 45 95 - e-mail: focus@abengoa.com

UNIVERSIDAD INTERNACIONAL DE ANDALUCÍA

Monasterio Santa María de las Cuevas. Avda. Américo Vespucio, 2 - 41092 Sevilla

Tel.: 95 446 22 00 - Fax: 95 446 22 88 - e-mail: unia@uia.es

© *de la presente edición*: Universidad Internacional de Andalucía/ Fundación Focus-Abengoa, 1999

© *de los textos*: Los autores

Prohibida la reproducción total o parcial de este libro sin el acuerdo expreso del editor

Diseño: Valentín Albarfáz

Imprime: BODONIA, S.L.

Encuadernación: Encuadernaciones y Manipulados del Sur, S.L.

ISBN: 84-89895-03-1

DEPOSITO LEGAL: Gr. 1.510/1999

ÍNDICE

- 13 **ANDREW A. ANDERSON**
Introducción
- 19 **C. BRIAN MORRIS**
El fuego en el pedernal: García Lorca en Harlem
- 43 **ANA GÓMEZ TORRES**
El cine imposible de Federico García Lorca
- 69 **ERZSÉBET DOBOS**
Federico García Lorca en Cuba
- 87 **LUIS MARTÍNEZ CUITIÑO**
Un andaluz triunfa en América: García Lorca en Buenos Aires
- 99 **EDUARDO ROLAND**
Lorca en Uruguay: una breve e intensa estadía
- 105 **HOWARD YOUNG**
La primera recepción de Federico García Lorca en los Estados Unidos (1931-1941)
- 119 **ANDREW A. ANDERSON:**
Un puente entre dos poetas: García Lorca y Hart Crane
- 131 **GUSTAVO PELLÓN**
Góngora, Lorca, Lezama y la imagen poética
- 141 **GUILLERMO SHERIDAN**
Lorca, Lorquinos y Contemporáneos: una ausencia y tres presencias
- 153 **JAMES VALENDER**
García Lorca y Genaro Estrada
- 167 **TAMARA R. WILLIAMS**
Lorca en América Latina: '¿eres o no eres o quién eres?'
- 179 **LUIS MARTÍNEZ CUITIÑO**
La obra y el mito lorquianos en poetas y dramaturgos argentinos
- 193 **PABLO ROCCA**
García Lorca: obra, símbolo y discordias en Montevideo
- 211 **ANDREW A. ANDERSON**
Bibliografía americana de Federico García Lorca
- 219 **Álbum fotográfico**

*L*a Fundación Focus-Abengoa no ha querido permanecer ajena a la celebración del primer centenario del nacimiento de este español universal, y por ello publica estas actas del Simposio Internacional “Lorca-América: contactos y repercusión”, celebrado en la Universidad Internacional de Andalucía, en Sevilla, en el mes de octubre de 1998.

Federico García Lorca ha venido a ser, con el paso de los años, el escritor más conocido y difundido en lengua española entre todos los del siglo XX; más aún, sólo Cervantes, en la historia literaria en nuestra lengua, le supera en esa difusión.

Federico García Lorca es además, un clásico, y, como todos los clásicos, es susceptible, siempre, de lecturas nuevas y sorprendentes; aparte de que, por los azares de su existencia, textos nuevos se han ido descubriendo y publicado a lo largo de los años, y quizá aún no todo es plenamente conocido o esté ampliamente difundido.

La vinculación americana de García Lorca es de sobra conocida, y no sólo por las conexiones que se derivan del idioma común, sino por su presencia activa, y significativa, en varios países americanos, en los que, aún en vida, dejó la impresión de su asombrosa capacidad creadora.

Esta es una Fundación sevillana, y en cuanto tal se siente especialmente satisfecha por contribuir a los actos del centenario de Federico García Lorca, que tuvo también una notable vinculación con esta ciudad.

Por lo demás, creemos que este libro que se edita contiene aportaciones notables para el mejor conocimiento, para la profundización en la obra de García Lorca.

JAVIER BENJUMEA PUIGCERVER
Marqués de Puebla de Cazalla
Presidente de la Fundación Focus-Abengoa

***E**n los últimos meses del 97 la Universidad Internacional de Andalucía acordó con la Comisión Nacional del Centenario Lorca su contribución al vasto programa de actos conmemorativos que se iba a llevar a cabo durante el año siguiente.*

Fue sencillo decidir el contenido de esta contribución: el periplo americano de Federico García Lorca. Nuestra universidad proyecta gran parte de su actividad a la cooperación educativa con el mundo iberoamericano desde su sede de La Rábida, y en el seguimiento de tal identidad, la investigación sobre estancias de Lorca en Estados Unidos, Cuba, Uruguay y Argentina componían, sin duda, un cuerpo temático de suficiente entidad para el simposio internacional.

El evento tuvo lugar felizmente en el histórico ámbito de la Cartuja de Santa María de las Cuevas, sede de la Universidad Internacional de Andalucía en Sevilla, a finales del mes de octubre del año del centenario y contó con la colaboración de la Fundación El Monte.

Se encomendó la dirección de este programa al profesor Andrew Anderson, estudioso ejemplar de la obra de Lorca no sólo desde la lejana Universidad de Michigan, donde ejerce su magisterio, sino también en sus permanentes peregrinajes a España y Europa.

Con especial dedicación y cariño, que quiero agradecer de manera especial en estas breves líneas, Anderson llevó a cabo su tarea tomando contacto con un selecto grupo de hispanistas de diversa procedencia para que aportaran sus conocimientos e investigaciones a este encuentro.

El resultado del brillante trabajo de todos, que mereció innumerables parabienes y felicitaciones de los asistentes al simposio, ve la luz ahora en esta edición que se aleja en su apariencia de la fría, escueta y habitual publicación de las actas de un encuentro científico y se presenta como un atractivo libro para el público en general, sin prescindir de la seriedad a que obliga su origen en una actividad universitaria.

La publicación ha sido posible gracias a la inestimable contribución de la Fundación Focus-Abengoa, presente desde el inicio en este proyecto, que produce e incluye este título en su vasto y brillante fondo editorial.

Por último, quiero también agradecer la colaboración desinteresada de la Fundación Federico García Lorca en todo el proyecto, que ha puesto a disposición de la Universidad y de la Fundación Focus-Abengoa sus archivos, de donde proceden todas las imágenes que aquí se reproducen.

JOSÉ MARÍA MARTÍN DELGADO
Rector de la Universidad Internacional de Andalucía

INTRODUCCIÓN

ANDREW A. ANDERSON

“TRAVEL BROADENS THE MIND”. Así reza un viejo refrán inglés que podría traducirse así: “Los viajes amplían los horizontes” (literalmente “El viaje ensancha la mente”). En efecto, es generalmente reconocido que el viaje, y sobre todo el viaje al extranjero, suele tener una gran importancia en la vida de los escritores, tanto en su desarrollo personal como en su creatividad literaria. Creo que es justo aseverar que durante el siglo veinte (y probablemente durante buena parte del diecinueve), la ciudad de París ha ejercido una hegemonía artística casi absoluta: es la meca y el imán de los intelectuales, pintores, escultores, compositores, autores, etc. etc. El desplazamiento a la capital francesa, capital mundial del arte, se ha configurado como un peregrinaje más o menos inexcusable, como mínimo un rito de paso y más frecuentemente una experiencia transfiguradora.

Es especialmente digno de nuestra atención, pues, el hecho de que Federico García Lorca nunca viajara a París, o mejor dicho el que nunca se estableciera en la ciudad francesa, ya que pasó un total de unas cuantas horas allí, trasnochando y trasladándose de una estación parisiense a otra, con rumbo a Inglaterra y de allí, con toda brevedad, al Nuevo Mundo.

El momento al que me refiero —mediados de junio de 1929— es significativo por otras razones también, puesto que ésta es la primera vez que Lorca sale de España, la primera vez que cruza una frontera nacional, la primera vez que pisa suelo extranjero. Acaba de cumplir, hace una semana, los treinta y un años de edad. Va acompañado de Fernando de los Ríos, aunque probablemente sería más correcto decir que va acompañando a Fernando de los Ríos. Éste tiene un puesto de profesor visitante en la Columbia University de Nueva York, y la familia García Lorca aprovecha la ocasión para mandar a su hijo mayor con él, para disfrutar de un “cambio de aires” que, en la primavera de 1929, parece ser una posible solución para la profunda depresión que aflige al poeta granadino.

De esta manera empieza la primera aventura americana. En el curso de su corta vida —un poco más de treinta y ocho años—, Lorca saldrá de España exactamente *dos* veces, y en ambas ocasiones se dirige al Nuevo Mundo. De ahí la importancia de América —concepto geográfico entendido en su aceptación más amplia— para su vida y obra. Durante la estancia en los Estados Unidos —de unos ocho meses—, se confirma una invitación recibida anteriormente a dictar una serie de conferencias en Cuba, y Federico sale de Manhattan con rumbo al Caribe, por tren y, finalmente, desde el estado de Florida, por barco. Pasa casi exactamente tres meses en la isla caribeña antes de volver a España.

Cuatro años más tarde, en el otoño de 1933 y con un pie en el estribo para el segundo viaje, la situación ha cambiado radicalmente. Ya no sólo es el autor del *Romancero gitano*, sino el responsable también de *Bodas de sangre*. Ahora Lola Membrives le invita a desplazarse –con todo lujo– a Argentina, tal como la insigne actriz había hecho, en los años veinte, con Jacinto Benavente. En otro sentido, pues, se puede decir, sin lugar a dudas, que Lorca ha “llegado”. Mientras el primer viaje es a la América del Norte y al Caribe –Nueva York, Nueva Inglaterra (con una tarde en el Canadá) y Cuba–, el segundo se orienta con igual precisión a la América del Sur –cinco meses y medio en Argentina, con un paréntesis de quince días en Uruguay–. Puesto que es Lola Membrives quien le invita –y le paga el pasaje–, es curiosamente apropiado que esta vez le sirva de compañero de viaje un célebre escenógrafo catalán, amigo suyo, Manuel Fontanals.

Pero los contactos que Lorca establece y mantiene durante sus estancias en el Nuevo Mundo no son los únicos relacionados con escritores, artistas y otros intelectuales americanos. Efectivamente, el intercambio y el desplazamiento son completamente bilaterales, y antes del primer viaje, entre los dos, y después del segundo, Federico, sobre todo cuando está en Madrid, entra en contacto con muchos que han llegado del otro lado del Atlántico: se puede pensar en su largo trato con Alfonso Reyes, o su profunda amistad con el diplomático chileno Carlos Morla Lynch, o más tarde su íntimo vínculo con Pablo Neruda, para tomar sólo tres ejemplos al azar.

* * *

Los trabajos recogidos en el presente volumen enfocan precisamente este aspecto de la vida y obra de Federico García Lorca. Se dictaron por vez primera como ponencias durante el Simposio Internacional “Lorca-América: Contactos y Repercusión”, que se celebró en la Universidad Internacional de Andalucía (sede de Sevilla) durante la última semana de octubre, 1998, dentro del vasto marco de los actos conmemorativos organizados para el centenario del nacimiento de Lorca. Como sugeriría el título del Simposio, en ese momento las intervenciones se agruparon en dos bloques generales: (1) contactos–las estancias americanas, los detalles biográficos, la interacción de Lorca con los nuevos medios ambientes y su impacto en su obra, y (2) repercusión–la recepción y reputación de Lorca en países americanos, el impacto de su obra en escritores americanos, etc. De esta manera, se aseguraban un doble enfoque y un justo equilibrio que podría resumirse, adaptando una conocida frase lorquiana, como “América en Lorca y Lorca en América”.

Para los propósitos de la edición de este volumen, se ha juzgado deseable que se mantenga la división citada. También conservada es la organización esencialmente cronológica dentro de cada “mitad” –es decir, en líneas generales, (i) Estados Unidos, (ii) Cuba, (iii) Argentina, (iv) Uruguay–. No obstante, para el segundo bloque, el de “repercusiones”, la lógica exigía que se abrieran los límites geográficos a países no visitados en persona por Lorca, ya que es más que evidente que Lorca debía conocer en España a americanos de muchos distintos países y que su obra tuvo y tiene un gran impacto en todo el continente americano.

Abre la colección C. Brian Morris, quien nos ofrece una evocación nítida y sugestiva de lo que era el polifacético barrio de Harlem en el momento en que Lorca lo visitara, y de

esta manera demuestra la rica alusividad del famoso poema lorquiano “Oda al rey de Harlem”. Además, basándose en este firme trasfondo histórico, documenta el fenómeno del “Harlem Renaissance” que se daba en aquel entonces, ejemplifica la variada gama de actitudes expresadas en libros contemporáneos acerca de los negros, y logra corregir algunos errores en el entendimiento del poema y su interpretación, además de otros de *Poeta en Nueva York* —especialmente los de la sección “Los negros”— que también contienen referencias cifradas a la experiencia vital de este barrio de Manhattan.

Ana Gómez Torres lleva a cabo una lectura detenida y profunda de un producto único de la estancia neoyorquina, el guión cinematográfico titulado *Viaje a la luna*. Tras señalar su origen en la amistad de Lorca precisamente con un mexicano, el pintor, fotógrafo y cineasta Emilio Amero, procede no sólo a desentrañar los significados simbólicos y psíquicos del texto, sino también a demostrar la fuerte intertextualidad que comparte con otras obras lorquianas nacidas durante la primera visita americana, sobre todo *Poeta en Nueva York* y *El público*.

Erzsébet Dobos nos conduce a la isla de Cuba en el año 1930, pintando los horizontes literarios y artísticos que configuraban la escena intelectual de ese momento y describiendo el rico panorama de encuentros y experiencias que tiene Federico al llegar allí. De especial interés son las entrevistas con gente que tratara a Lorca grabadas o apuntadas por la autora durante un largo viaje de investigación que emprendió hace varios años, como lo es también el énfasis que pone en un aspecto a veces olvidado o marginado, la música.

Luis Martínez Cuitiño estudia el paso triunfal de Lorca por Buenos Aires, de la mano de Lola Membrives y su compañía. Mientras que bosqueja las principales coordenadas biográficas y cronológicas de la larga estancia argentina, también investiga los posibles motivos para el éxito rotundo de Federico, que fácilmente sobrepasa la aclamación que había recibido hasta ese momento en España. Además, señala cómo entró Lorca en distintos círculos argentinos, desde los más bohemios y vanguardistas hasta los de la alta sociedad.

Durante el período entre octubre de 1933 y marzo de 1934 cuando Lorca estuvo en Argentina, hay un paréntesis de quince días que pasó en Montevideo y sus alrededores. Eduardo Roland nos proporciona un documentado y sugestivo relato de la visita, subrayando, como en el caso bonaerense, lo lleno y a veces lo agitado de la vida que llevaba Lorca en aquel momento, además —otra vez— de la mezcla y variedad de personas con quienes entró en contacto.

Al abordar el segundo bloque de estudios, volvemos a los Estados Unidos. Howard Young aprofundiza en un capítulo muy significativo de la reputación y recepción de Lorca, enfocando la reacción de escritores, críticos y traductores estadounidenses durante el decenio de los treinta y que culmina, en cierto sentido, con la publicación bilingüe de *Poeta en Nueva York* en Nueva York en 1940. Pero no se concentra exclusivamente en la poesía, y podemos observar también los primeros pasos —a veces titubeantes— de Lorca como dramaturgo traducido al inglés y montado en los EE.UU.

Andrew A. Anderson opta por una aproximación bastante distinta al cotejar con Lorca la figura y obra de un poeta norteamericano quien es un contemporáneo casi exacto, Hart Crane (1899-1932). Sus vidas ofrecen una serie de coincidencias bastante curiosas, culmi-

nando en su encuentro en un piso de Brooklyn en el otoño de 1929, mientras que el libro principal de Crane, *El puente* (1930), en su proceso de composición, estructura y temática, sugiere igualmente una serie de llamativos puntos de comparación con *Poeta en Nueva York*.

Pasando luego a Cuba, Gustavo Pellón nos recuerda que el joven Lezama Lima, uno de los escritores cubanos más destacados de la época, presenció la actuación de Lorca como conferenciante en La Habana, y que los dos escritores delatan una fascinación especial por Góngora. A partir de aquí, el cotejo de las actitudes de Lorca con las de Lezama –como en el caso de Lorca y Crane– demuestra una cantidad no sólo de similitudes sino también de diferencias, todas las cuales nos ayudan a penetrar más profundamente en la obra de ambos autores.

Con el estudio de Guillermo Sheridan, llegamos al primer caso de un país que Lorca no llegó a visitar –México (aunque aparentemente en 1936 tenía la firme intención de viajar allí)–, pero en cuya literatura podemos rastrear claramente el impacto lorquiano. Tomando como punto de partida el grupo de los Contemporáneos y la llamada Generación del 27, el crítico aísla tres casos concretos –y a veces muy curiosos– de interacción o influencia, en las figuras de Bernardo Ortiz de Montellano, Gilberto Owen y Salvador Novo. Particularmente provocativa es la posibilidad de que un guión cinematográfico de Owen, compuesto en 1928, pudiera haber influido en *Viaje en la luna*, o incluso que *Viaje* fuese una especie de refundición del texto de Owen, que –¡otra coincidencia!– también era amigo del cineasta Emilio Amero.

La segunda colaboración mexicana, de James Valender, ilustra a perfección el caso antes aludido de los encuentros madrileños con escritores americanos. Genaro Estrada fue embajador de México en España desde 1932 a 1934; intimó con Lorca durante su estancia española, como había hecho antes su amigo en común Alfonso Reyes, y Estrada fue parcialmente responsable de la divulgación de la obra poética de Lorca en México, publicando textos inéditos o poco conocidos, sobre todo en los meses después de la llegada de la noticia del asesinato del autor granadino.

Tamara Williams propone una aproximación más bien pan-americana a la fama y la imagen, sobre todo póstumas, de García Lorca, y establece una serie de hitos decisivos en la evolución de lo que fue claramente un proceso: la reputación americana de Lorca –y la visión que se imponía de él– no estancó sino que creció y cambió varias veces a lo largo de los años. Aunque las evocaciones del chileno Pablo Neruda constituyen, en cierto sentido, la columna vertebral del ensayo, también se pasan a revista las opiniones de muchos conocidos escritores, entre ellos Borges, Huidobro, Nicolás Guillén, Vallejo, Cabrera Infante, y un largo etcétera.

Cierran el libro dos estudios dedicados al impacto que tuvo Lorca en los dos últimos países visitados. Luis Martínez Cuitiño traza la inspiración –y a veces la imitación– lorquiana en diversos poetas y dramaturgos argentinos. Demuestra convincentemente que Lorca como poeta era simultáneamente demasiado fácil y demasiado difícil de seguir: siempre se reproduce lo epidérmico sin llegar al tuétano. Pero, quizás sorprendentemente, su teatro parece haber inspirado frutos más logrados, en una serie de dramas que toman prestados varios elementos de –sobre todo– la trilogía rural de tragedias.

Pablo Rocca descubre que, en su momento, la visita montevideana no fue celebrada tan calurosamente en todos los medios y círculos intelectuales y políticos uruguayos, pero que el asesinato del poeta, como ya ha sugerido Tamara Williams, lo convirtió inmediatamente en un fuerte símbolo político. Por otro lado, como ya comprobado por Martínez Cuitiño en el caso de Argentina, fue el *Romancero gitano* el libro más influyente en cuanto a imitaciones y rasgos estilísticos derivados. Finalmente, la fama póstuma de Lorca, y la utilización del icono Lorca para propósitos tanto literarios como políticos, también tuvo sus peripecias uruguayas, según documenta Rocca a través de varios episodios sugestivos y significativos.

Este breve recorrido por el contenido de las colaboraciones reunidas aquí nos brinda sobradas pruebas tanto de la riqueza y variedad de esta vertiente de la vida y obra del escritor granadino como de la constatación –ahora inapelable– que sería imposible llegar a una debida apreciación de la contribución lorquiana al acervo literario y artístico mundial sin tener muy en cuenta este eje fundamental que es Lorca–América.

Para completar la aportación de este volumen, se ha preparado una bibliografía americana de Lorca bastante extensa; mientras que es imposible catalogar todos los estudios que tocan más o menos directamente las relaciones americanas de Lorca, se espera que se hayan incluido todos los trabajos más significativos aparecidos sobre todo en los últimos años.

EL FUEGO EN EL PEDERNAL: GARCÍA LORCA EN HARLEM

C. BRIAN MORRIS

EL FUEGO EN EL PEDERNAL es el título de una novela que se publicó en 1924 sobre la vida azarosa de los negros en el sur de los Estados Unidos. El epígrafe aclara que el autor basó su título sobre un antiguo proverbio inglés, que reza: “El fuego en el pedernal nunca se ve hasta que no se le dé un golpe”¹. Lorca recurrió al mismo tópico, con el mismo fin oracular, en la segunda estrofa de “El Rey de Harlem”, donde dice:

Fuego de siempre dormía en los pedernales
y los escarabajos borrachos de anís
olvidaban el musgo de las aldeas.

No sabemos si nuestro poeta conocía, u oyó hablar, de esa novela, o si le vino a la mente algún refrán. Lo que sí podemos deducir es que, instintivamente, empleó, con fuego, una palabra clave en la obra y en la mentalidad de los literatos negros norteamericanos en los años 20. *Fuego* –con tres signos de exclamación– era precisamente el título de una revista cuyo solo número pregonó “el fuego... llameando, ardiendo, quemando y penetrando muy debajo de las cosas superficiales de la piel para hervir la sangre perezosa”². La sangre está hirviendo en “El Rey de Harlem”, donde Lorca predice, entre otras cosas, que vendrá la sangre para “quemar la clorofila de las mujeres rubias” (estrofa 15). Esta venganza es una sola fibra en el tejido intrincado de este poema, que es tan denso y complejo como el barrio mismo que proporcionó su marco y su inspiración.

El barrio de Harlem que evoca Lorca en “El Rey de Harlem” es frenético, nocturno, peligroso. El poeta nos somete a un bombardeo de impresiones y dictámenes que nos invitan a compartir, en un nivel moral, sus juicios y, en un plano sensorial, a oler las bebidas alcohólicas, a ver a los bailarines elásticos con las venas quebradas por el viento, a sentir las pulsaciones de la sangre, y a oír, en la estrofa final, el rumor de Harlem, invadida por tantas personas que parecen más siniestras que frívolas:

1. “The fire in the flint never shows until it is struck”: Walter F. White, *The Fire in the Flint* (1924), New York, Negro Universities Press, 1969.

2. “FIRE... flaming, burning, searing, and penetrating far beneath the superficial items of the flesh to boil the sluggish blood”: “Foreword”, a *Fire!!! A Quarterly Devoted to the Younger Negro Artists*, Volume One, Number One (noviembre 1926). James Baldwin recurre a la misma metáfora en *The Fire Next Time* (1963).

¡Ay, Harlem disfrazada!
¡Ay, Harlem, amenazada por un gentío de trajes sin cabeza!
Me llega tu rumor,
me llega tu rumor atravesando troncos y ascensores,
a través de láminas grises,
donde flotan tus automóviles cubiertos de dientes,
a través de los caballos muertos y los crímenes diminutos,
a través de tu gran rey desesperado,
cuyas barbas llegan al mar.

Las repeticiones melismáticas que vertebran esta estrofa, junto con las reiteraciones insistentes que resuenan por todo el poema –como “¡Negros! ¡Negros! ¡Negros! ¡Negros!”– son características tanto del cante jondo como del jazz, que es la música más íntimamente asociada con el Harlem de los años 20 y 30, y que Lorca habría oído durante sus visitas a cabarets y teatros y en sus paseos constantes por las calles³.

El jazz se oía por todas partes. Langston Hughes, el gran poeta negro, afirma sencillamente en su poema “Canción nocturna de Harlem” (Harlem Night Song) que “Por la calle / toca una banda”⁴. A juzgar por los dibujos, cuadros y fotografías de la época, esas bandas tocaban incansablemente, creando un sonido hipnótico, especialmente en su modalidad lenta. Novelistas y poetas contemporáneos, sobre todo negros, se desvivían por evocar este sonido junto con su efecto. Nella Larsen, escritora a la que Lorca conoció, presentó a una protagonista de su novela *Arenal* (Quicksand), “drogada, elevada, sostenida, por la música extraordinaria”⁵. Esta mujer, y tantas otras como ella, son ejemplos de una entrega y una conducta desenfundadas que encontraron su encarnación más célebre y vivaz en Josephine Baker, la cantante que cautivó a París en la *Revue Nègre*, cuyos paseos por el parque con su leopardo y cuya falda hecha de plátanos nutrían la imagen salvaje cultivada en carteles, en dibujos y en fotografías.

Josephine Baker llegó a encarnar la vitalidad del jazz en los dos lados del Atlántico –y servía al mismo tiempo para subrayar las actitudes ambivalentes de los blancos ante los negros–. El *Voyage au Congo* (1927), de André Gide, la *Anthologie Nègre* (1921), de Blaise Cendrars, las esculturas de Modigliani y Picasso, la música de Darius Milhaud (en *La Création du monde*), son fruto de la fascinación que ejercían *le primitif*, el arte y la vida negros, en un continente cuyos exploradores contribuyeron en gran medida a lo que se ha denominado “la cultura de la dominación”, fomentando la imagen de África como el Continente Oscuro poblado de salvajes crueles, desalmados y perezosos. Esta frase pertenece a un estudio fascinante titulado explícitamente *Blanco sobre negro*, de Jan Nederveen

3. Sobre la repetición, véase James A. Snead, “Repetition as a Figure of Black Culture”, en Russell Ferguson et al., eds., *Out There: Marginalization and Contemporary Cultures*, New York y Cambridge, Mass., The New Museum of Contemporary Art / The MIT Press, 1990, pp. 213-230.

4. “Down the street / A band is playing”: “Harlem Night Song”, en Langston Hughes, *Selected Poems*, New York, Vintage Books, 1974, p. 61.

5. “She was drugged, lifted, sustained, by the extraordinary music”: Nella Larsen, *Quicksand* (1928), New York, Negro Universities Press, 1969, p. 129.

Pieterse, cuyo diagnóstico de una “superior condescendencia” de parte de los blancos está justificado por la opinión antagónica del explorador Livingston acerca del “carácter y fisonomía ínfimos del negro”, y por la enseñanza del filósofo Hegel de que “no existe nada remotamente humano en el carácter del negro”⁶. Esta altivez tomó un cariz aún más contradictorio en los Estados Unidos, donde miles de personas blancas asistían durante años a los espectáculos de los ministriles negros, mientras que muchos actores, cómicos y cantantes blancos divertían a sus públicos pintándose la cara de negro, como Al Jolson.

Estas dos manifestaciones de condescendencia eran básicamente anti-emancipatorias, convalidando el juicio del autor de *Blanco sobre negro* de que “El exotismo es un lujo de los victoriosos y uno de los consuelos psicológicos de la victoria. El Otro existe no meramente para ser explotado sino para ser saboreado, puesto que el disfrutar es una forma sutil de la explotación”⁷. Curiosamente, muchos negros participaban en esa explotación, perpetuando estereotipos en el teatro y el cine, y repitiendo en sus ensayos lo que pintores ilustraban en cuadros. “A los negros les encanta bailar”, dice un escritor contemporáneo⁸. Tristemente, en los Estados Unidos, muchos negros bailaban con una soga al cuello, entre ellos soldados todavía de uniforme que habían luchado en Francia. La masacre en la ciudad de St Louis durante el llamado Verano Rojo de 1919, fue la manifestación más insensata de un antagonismo virulento y letal que llevó a un inmigrante del Caribe, Hubert Henry Harrison, a declarar que “los blancos linchan a los negros en los Estados Unidos porque las vidas de los negros son baratas”⁹. En este marco histórico Lorca también preconiza la violencia en “El Rey de Harlem”, dictaminando que “Es preciso matar el rubio vendedor de aguardiente”, y demostrándonos que sus poemas fueron engendrados durante un período de prejuicios enconados y hostilidades implacables, y que están necesariamente condicionados por ellos¹⁰.

Previsibles eran las actitudes extremas de los blancos, quienes se reservaban el derecho de idealizar o de increpar a los negros, de concebirllos como africanos sensuales y rítmicos que llevaban una vida primitiva –como en la película *Hallelujah* (1929), de King Vidor–, o de verlos como bárbaros a quienes habría de devolver a África. Un sacerdote católico neoyorkino declaró en octubre de 1929 –es decir, durante la estancia de Lorca– que “Nuestra gente no quiere a los negros en sus iglesias, en sus casas, ni en su vecindad”; desde su púlpito articuló el antagonismo que había llevado a un médico a definirlos –en un libro titulado *El problema mayor de los Estados Unidos: el negro* (1915)– como “estos

6. Jan Nederveen Pieterse, *White On Black. Images of Africa and Blacks in Western Popular Culture*, New Haven y London, Yale University Press, 1992, pp. 98, 34, 65.

7. “Exoticism in a luxury of the victors and one of victory’s psychological comforts. The Other is not merely to be exploited but also to be enjoyed, enjoyment being a finer form of exploitation”: Pieterse, *White on Black*, p. 95.

8. Wallace Thurman, *Negro Life in New York’s Harlem. A Lively Picture of a Popular and Interesting Section*, Little Blue Books no.494, Girard, Kansas, Haldeman-Julius Publications, s.f., p. 33.

9. “White men lynch Negroes in America because Negroes’ lives are cheap”: Hubert Henry Harrison, *When Africa Awakes* (1920), Baltimore, Black Classic Press, 1997, p. 23.

10. Según Lemuel A. Johnson, “It was a period of contradictory compulsions: creativity and decadence; apotheosis and reductive simplifications”: *The Devil, the Gargoyle, and the Buffoon. The Negro as Metaphor in Western Culture*, Port Washington y London, Kennikat Press, 1971, p. 131.

caníbales desalmados, ignorantes, medio simiescos, supersticiosos y pérfidos”¹¹. En estas actitudes, ventiladas so capa de la religión y la ciencia, aparece la cultura de la dominación y la política de la segregación, y en eso, tristemente, no hay nada nuevo. Más sorprendentes son las desavenencias entre los negros, las que borran la línea entre blanco y negro para enfrentar a negro contra negro, a negro contra mulato, a negro nacido en los Estados Unidos contra negro inmigrante del Caribe. El Nuevo Negro exaltado en un célebre manifiesto de 1925, era “el negro ficticio” para otro escritor negro, que agredió contra la creencia muy difundida de que “si una banda indígena de las junglas de África desfilara por las calles tocando su tam-tam, todos los habitantes negros de nuestras ciudades perderían la dignidad que han adquirido y danzarían a su ritmo gracias solamente a su herencia”¹².

No obstante esta observación sarcástica, África y sus junglas eran tópicos constantes de la poesía de los negros, mientras que ese continente servía de símbolo que inspiraba sueños de liberación. África era un imán que atraía a poetas y políticos y propagandistas. La pregunta que planteó Countee Cullen en un poema muy citado llamado “Herencia” (Heritage) —“¿Qué es África para mí?”— suscitó contestaciones divergentes pero congruentes. Cullen responde a su propia pregunta con fantasías de “Sol cobrizo o mar escarlata, / Estrella de jungla o senda de jungla”, recurriendo en las últimas frases a una palabra tan popular que el trecho de calle de Harlem donde más cabarets había se conocía como Callejón de la Jungla (Jungle Alley)¹³. Otra contestación ofreció el jefe de la secta de los judíos negros, al insistir en que “Es de Addis Ababa de donde derivó mi autoridad como jefe de los Judíos Negros de los Estados Unidos”, señalando así la importancia de Etiopía en los sueños de muchos negros¹⁴. Otra respuesta mucho más politizada dio Marcus Garvey, el carismático inmigrante caribeño, fundador de un importante movimiento popular, que se declaró emperador provisional de África, otorgó a sus seguidores títulos como Duque de Uganda, y preconizó lo que él denominó “el fundamentalismo africano”. Aunque los uniformes y desfiles ostentosos, junto con barcos que se hundían anclados antes de poder llevar a un solo pasajero a África, acercaban el movimiento de Garvey al mundo de la zarzuela, no había nada frívolo en su fe en la pureza racial de las dos razas, y aun menos en su deseo de “estandarizar nuestra raza moralmente”¹⁵. La raíz de ese deseo

11. “Cardinal Hayes Says Catholics Welcome Negro”, *New York Times*, 18 de octubre de 1929; “these benighted, ignorant, semi-simian, superstitious and treacherous cannibals”: R. W. Shufeldt, M.D., *America's Greatest Problem: the Negro*, Philadelphia, F.A. Davis Co., 1915, p. 77.

12. Alain Locke, ed., *The New Negro. An Interpretation*, New York, Albert & Charles Boni, 1925; “They are legion who believe that if a native band from the jungles of Africa should parade the streets beating their tom-toms, all the black inhabitants of our cities would lose their acquired dignity and dance to its rhythm by virtue of inheritance alone”: George Chester Morse, “The Fictitious Negro”, *Outlook and Independent*, no. 152, 21 de agosto de 1929, p. 648.

13. “Copper sun or scarlet sea, / Jungle star or jungle track”: “Heritage”, en Countee Cullen, *On These I Stand. An Anthology of Best Poems*, New York y London, Harper, 1947, p. 24. Sobre “Jungle Alley”, véase John Anderson, *This Was Harlem. A Cultural Portrait, 1900-1950*, New York, Farrar Straus Giroux, 1982, p. 169.

14. Las palabras de Wentworth A. Matthew están citadas en Howard Brotz, *The Black Jews of Harlem. Negro Nationalism and the Dilemmas of Negro Leadership*, New York, The Free Press of Glencoe, 1964, p. 19.

15. “We desire to standardize our race morally”, en “The Internal Prejudice of Negroes” (1930): John Henrick Clarke, ed., *Marcus Garvey and the Vision of Africa*, New York, Random House, 1974, p. 310. El discurso “African Fundamentalism” es de 1925.

era su odio desmesurado por los mulatos, el que le llevó al extremo de fraternizar con el enemigo implacable de la raza negra, el Ku Klux Klan, y a compartir su convicción de que “este es el país de los blancos”¹⁶.

Prueba de la dominación blanca la encontraba Garvey en las obras literarias, en la mayor parte novelas, que se sucedieron con tal rapidez en los años 20 que se habló esperanzadamente del Renacimiento de Harlem. Para Garvey, y para otros, ese renacimiento literario era impuro, porque era escrito por negros que, según él, “han estado prostituyendo su inteligencia, bajo la dirección de los blancos, para subrayar y exhibir los peores defectos de nuestra raza”¹⁷. Ese juicio, por duro que parezca, tenía su grano de verdad. Un historiador de la época nos ha recordado, con más sobriedad, que “el capital y el influjo de ciertos blancos se ceñían sobre el mundo artístico y literario del Nuevo Negro como un censor benévolo, determinando cortés pero totalmente los lindes de sus fronteras creadoras”¹⁸. Un escritor blanco que ejercía una gran influencia, como mecenas y como literato, era Carl Van Vechten, autor de una novela, *El paraíso de los negros* (*Nigger Heaven*), tan aborrecida por el sector más conservador de la intelectualidad negra, y tan admirada por un grupo de escritores que estaban empeñados como él en revelar la vida de Harlem sin disfraces ni ambages. Wallace Thurman, el escritor más cínico del grupo, hace que uno de sus personajes sienta repugnancia ante la manera de que todo el mundo se afanaba por idealizar a Harlem y a sus habitantes, y da testimonio de su cinismo haciendo que otro diga que “Ser un escritor negro estos días es una estafa, y voy a sacar provecho mientras dure”¹⁹.

Escribir sobre los negros sí que fue una moda, tanto para escritores blancos como negros. Cuando uno de los personajes de Van Vechten dice que quisiera escribir “una novela negra”, su compañera contesta con una risa: “Parece que todo el mundo lo está haciendo. ¿Es que hemos llegado a ser tan interesantes?”²⁰. A juzgar por la novela de Van Vechten, otras de Sherwood Anderson, Ronald Firbank y Waldo Frank, dos dramas de Eugene O’Neill, y tres poesías de nuestro García Lorca, los negros como protagonistas fascinaban a escritores blancos tanto como a escritores negros²¹. Sin embargo, las aportaciones de éstos forzosamente ponen en tela de juicio el veredicto de Frantz Fanon de que “lo

16. Richard B. Moore, “The Critics and Opponents of Marcus Garvey”, en Clarke, ed., *Marcus Garvey and the Vision of Africa*, p. 225; W.E.B. DuBois, “Back to Africa”, op.cit., p. 117.

17. “Our race, within recent years, has developed a new group of writers who have been prostituting their intelligence, under the direction of the white man, to bring out and show up the worst traits of our people”: en Tony Martin, “Some Aspects of the Political Ideas of Marcus Garvey”, en Clarke, ed., *Marcus Garvey and the Vision of Africa*, p. 433. Véase Winston James, *Holding Aloft the Banner of Ethiopia. Caribbean Radicalism in Early Twentieth-Century America*, London y New York, Verso, 1998.

18. “White capital and influence were crucial, and the white presence, at least in the early years, hovered over the New Negro world of art and literature like a benevolent censor, politely but pervasively setting the outer limits of its creative boundaries”: David L. Lewis, *When Harlem Was In Vogue*, New York, Alfred A. Knopf, 1981, p. 98.

19. “But he was disgusted with the way everyone sought to romanticize Harlem and Harlem Negroes”; “Being a Negro writer these days is a racket and I’m going to make the most of it while it lasts”: Wallace Thurman, *Infants of the Spring*, Plainview, New York, Books for Libraries Press, 1972, pp. 36, 230.

20. Carl Van Vechten, *Nigger Heaven* (1926), New York, Octagon Books, 1980, p. 104.

21. Sirvan como ejemplos estas novelas: *Nigger Heaven* (1926), de Van Vechten; *Holiday* (1923), de Waldo Frank; *Prancing Nigger* (1924), de Ronald Firbank; *Dark Laughter* (1925), de Sherwood Anderson. Y dos dramas de Eugene O’Neill: *The Emperor Jones* (1921) y *All God’s Chillun Got Wings* (1924).

que se denomina a menudo el alma negra es un artefacto del hombre blanco”²². La perspectiva que da el paso del tiempo nos permite ver que de ese artefacto los blancos se iban a cansar pronto. La imagen lorquiana del olvido, en “El Rey de Harlem”, como “tres gotas de tinta sobre el monóculo” es profética. En una carta que escribió a sus padres el 8 de agosto de 1929, dijo que “Son poemas típicamente norteamericanos, con asuntos de negros casi todos ellos”²³. Sin embargo, solamente había redactado para esa fecha “El Rey de Harlem”, e iba a escribir solamente dos más de temas negros.

Se detecta en esta carta de Lorca el entusiasmo que le había contagiado la capital negra de los Estados Unidos, convirtiéndose en un hervidero cultural y hedonístico que ejercía una fascinación irresistible sobre escritores, sociólogos y periodistas, y sobre toda una oleada de visitantes internacionales. Existe una literatura nutrida sobre Harlem, que crea un contexto donde sería prudente colocar las poesías de Lorca, cuya densidad y complejidad reflejan la múltiple función que desempeña gran parte de esa literatura, sobre todo la novela: una, documentar lo feo e ínfimo de la vida de Harlem; dos, celebrar su vitalidad; y tres, hacer alarde de una nueva identidad racial y literaria. Mientras muchas poesías sobre bailarines negros exaltan esa vitalidad, otras la ensombrecen, enfocándose en el color de su piel y subrayando el potencial trágico de una cara negra o amarilla, según vemos en esta rima de Langston Hughes, cuyo sonsonete marca la rapidez con que se engendra otro niño mulato y otra vida desgraciada:

Noche con una negra,
Placer con una negra.
Un niño amarillo
Bastardo era²⁴.

Esta rima resume escuetamente lo que muchas novelas tratan con amplitud en su documentación detallada de las variaciones epidérmicas, la costumbre de alisarse el pelo y blanquear la piel, la afición a las apuestas, y el gusto descomedido por el alcohol en la época de la Ley Seca, gusto celebrado en una de esas canciones de índole trágica conocidas como “blues”, la que comienza con un formulismo corriente en la poesía popular andaluza:

Cuando yo me muera,
que no me pongan bajo tierra:
que mis huesos se mojen en aguardiente,
que se ponga una botella
a mis pies y cabeza,
y entonces sabré que estos huesos
se conservarán²⁵.

22. “What is often called the black soul is a white man’s artifact”: Frantz Fanon, *Black Skin White Masks*, New York, Grove Press, 1967, p. 16.

23. Federico García Lorca, *Epistolario completo*, edición de Andrew A. Anderson y Christopher Maurer, Madrid, Cátedra, 1997, p. 631.

24. “A nigger night, / A nigger joy, / A little yellow / Bastard boy”: en “Mulatto”, Hughes, *Selected Poems*, p. 160.

25. “And when I die, don’t bury me at all,- / Just pickle my bones in alcohol; / Put a bottle of booze at my head and feet, / And then I’ll know these bones will keep”: en W. C. Handy, ed., *Blues. An Anthology*, New York, Albert & Charles Boni, 1926, p. 44.

Hay en este panorama de signo costumbrista una intención crítica que recorre la gama de pormenor a protesta. “Pasaron una docena de matices”, cuenta Nella Larsen en su novela *Arenal* (Quicksand), para luego fulminar contra “este país cruel, hipócrita”, convencida de que Harlem, como la vida misma, no tiene sino extremos. “Todo estaba allí —escribió—, el vicio y la bondad, la tristeza y la alegría, la ignorancia y la sapiencia, la fealdad y la belleza, la miseria y la riqueza”²⁶. Si algunos escritores se enfocaban en lo positivo y otros en lo negativo, era porque Harlem, como todas las urbes, llevaba diversas máscaras, desde la de “la Tierra Prometida” a la de “ciudad de Satanás”²⁷. La única máscara que querían mirar las oleadas de visitantes era la de la desenfadada vida nocturna documentada por periodistas y artistas. Había unos quinientos cabarets en Harlem, que, junto con innumerables bares ilícitos y frecuentes fiestas organizadas para poder pagar el alquiler, ofrecían oportunidades ilimitadas a los que querían trasnochar. Algunos se permitían el lujo de entregarse a los placeres para luego juzgarlos como vicios. Un escritor inglés que visitó Nueva York dos años antes de Lorca, Stephen Graham, concluyó, acerca de ese barrio, que, “a pesar del esplendor bárbaro, los colores de papagayo, y el estruendo de orgía junglera que se llama jazz, tengo que decir que había mucho que era vicioso y repugnante”²⁸. Al levantar esa máscara alegre, el mismo escritor reconoció los peligros que yacían debajo de ella, comentando, con fino humor inglés, que “cada vez que sales a tomar una copa hay aventura”, y “llamas a tu amigo a la mañana siguiente para ver si está todavía vivo”²⁹.

Si ese amigo había muerto intoxicado, sería uno de miles. Un toxólogo neoyorkino calculó en 1928 que unas dos mil personas sucumbieron a las bebidas alcohólicas durante 1927. Lorca mismo citó un reportaje del *New York Times* sobre las celebraciones del fin de año de 1929 en una carta a sus padres, donde puntualizó que “Nueva York es hoy, por causa de la prohibición, el sitio en donde se bebe más del mundo. Hay infinidad de industrias dedicadas al alcohol y a envenenar a la gente porque hacen vinos de madera y de sustancias químicas que dejan ciegas a las gentes o les corroe el riñón”³⁰. “El destierro de Baco”, según la denominación de Ramón Pérez de Ayala, era la invitación al crimen, cuya presencia y cuyo efecto se intuyen en “El Rey de Harlem” en las alusiones a “las heridas de los millionarios” y “crímenes diminutos”, y en el veredicto de que “Hay que matar al rubio vendedor de aguardiente”³¹. Lorca sabía que existía una conexión umbilical entre el cri-

26. “A dozen shades slid by”; “this vicious, hypocritical land”; “Everything was there, vice and goodness, sadness and gayety, ignorance and wisdom, ugliness and beauty, poverty and richness”: Larsen, *Quicksand*, pp. 130, 292, 101.

27. Harlem como la Tierra Prometida era la visión del famoso pastor Adam Clayton Powell Sr.; véase Anderson, *This Was Harlem*, p. 61. Harlem como “ciudad de Satanás” era la visión de Rudolf Fisher, “Vestiges. Harlem Sketches”, en Locke, ed., *The New Negro*, p. 80.

28. “Despite the barbaric splendour, the parrot-plumage colours, and the jungle-orgy noise called jazz, I am bound to say that there was much that was vicious and nasty”: Stephen Graham, *New York Nights*, New York, George H. Doran Co., 1927, p. 247.

29. “Every time you go out for a drink there is adventure”; “You ring up your friend the next morning to see whether he is still alive”: Graham, *New York Nights*, pp. 69, 65.

30. “Highest Mortality Rate Laid to Bad Liquor”, *New York Times*, 6 de noviembre de 1928; García Lorca, *Epistolario completo*, p. 673.

31. Ramón Pérez de Ayala, “El destierro de Baco”, en *El país del futuro. Mis viajes a los Estados Unidos (1913-1914-1919-1920)*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1959, pp. 249-263.

men, el dinero y la búsqueda del placer, sea éste un niño metiendo una moneda en los miles de máquinas tragaperras, o un joven jugando a la lotería, o un adulto buscando drogas o bebidas. En Harlem, en 1929, había criminales y millionarios, seis de ellos negros, según uno de los cálculos³². También había mucha gente pobre, porque Harlem atrajo a casi 88,000 inmigrantes en los años 20 para apretarlos en un barrio cada vez más deteriorado, congestionado e insalubre, donde los alquileres eran los más altos de Nueva York y donde había tantos niños enfermizos, tantos casos de tuberculosis, raquitismo y pulmonía, que, según un historiador, ser director funerario en Harlem era un negocio muy provechoso³³. El paro era otra lacra social, cinco veces más grande en Harlem que en cualquier otra parte de Nueva York, según un reportaje extenso que apareció en el *New York Herald Tribune* en febrero de 1930, que subraya que el barrio estaba plagado de miseria y enfermedad y poblado de criminales, prostitutas y delincuentes³⁴.

No debería extrañarnos el que la nota dominante de “El Rey de Harlem” sea elegíaca, ni que el poeta oiga a los negros llorar. Más sorprendente, y más triste, era el paso de optimismo a pesimismo dado por el escritor, Alain Locke, que había pregonado en 1925 el advenimiento del Nuevo Negro. En 1936, un año después de una revuelta sangrienta en Harlem, éste concluyó amargamente que “Es más fácil dedicar tiempo a la Bohemia negra o deleitarse en la sobrevivencia robusta del arte y la cultura negros que contemplar esta oscura Harlem de hambre, explotación y fermento”. La conclusión de Locke —de que “para el desempleo no hay ninguna cura ni magia redentora en la poesía y el arte”— pone en tela de juicio el valor de la obra creadora de toda una generación³⁵. Esa duda la comparte Lorca. Sabemos que hablaba, escuchaba, paseaba, observaba y —más importante— que sentía y reaccionaba de la única manera que sabía. Las “cosas sorprendentes” que dijo a sus padres había visto en Harlem en la compañía de Nella Larsen, las tenemos que adivinar mediante sus entrevistas, su conferencia-recital, sus cartas y, por supuesto, sus poesías, que ofrecen ejemplos tan aparentemente distintos —en “El Rey de Harlem”— como los “automóviles cubiertos de dientes” y los “mulatos (que) estiraban gomas, ansiosos de llegar al torso blan-

32. Sobre los millionarios, véase “Is This Really Harlem?” (1929), en Allon Schoener, ed., *Harlem On My Mind. Cultural Capital of Black America 1900-1968*, New York, Random House, 1995, p. 80. Sobre la conexión entre el crimen y los cabarets, véanse Stanley Walker, *The Night Club Era*, New York, Frederick A. Stokes, 1933, pp. 85, 87; Robert Sylvester, *No Cover Charge. A Backward Look at the Night Clubs*, New York, The Dial Press, 1956. Sylvester comienza su libro declarando que “uno podría ser asesinado solamente por estar en un cabaret”, y aduce como prueba la historia sangrienta de una pelea en julio de 1929 que llevó a la muerte de dos contrincantes y a la desaparición de cinco testigos. El titular anunciaba: “Two Shot to Death in Night Club Row”, *New York Times*, 14 de julio de 1929.

33. Gilbert Osofsky, *Harlem: The Making of a Ghetto. Negro New York, 1890-1930*, 2ª ed., New York, Harper & Row, 1971, p. 141. Sobre las ocho fotografías suyas de niños muertos que reproduce en *The Harlem Book of the Dead*, el fotógrafo James Van Der Zee comenta que la mayor parte de ellos se murieron de pulmonía porque vivían en apartamentos fríos; véase James Van Der Zee, Owen Dodson, Camille Billops, *The Harlem Book of the Dead*, Dobbs Ferry, New York, Morgan & Morgan, 1978, p. 83.

34. Beverly Smith, “Harlem-The Negro City”, *New York Herald Tribune*, 10 y 12 de febrero de 1930.

35. “It is easier to dally over black Bohemia or revel in the hardy survival of Negro art and culture than to contemplate this dark Harlem of semi-starvation, mass exploitation and seething unrest. For there is no cure or saving magic in poetry and art... for unemployment”: Alain Locke, “Harlem: Dark Weather-Vane”, *Survey Graphic*, XXV (agosto 1936), p. 457.

co”, por un lado, y, por otro más enigmático, “Aquel viejo cubierto de setas” y “un gentío de trajes sin cabeza”.

Los dos primeros ejemplos son su versión metafórica, matizada levemente de desaprobación, de dos síntomas de la importancia que se atribuía a las apariencias. El pasar por blanco es un tema recurrente en las novelas de la época, engaño comprensible y posible para los de aspecto “bajo amarillo”, frase que, curiosamente, aparece en “El Rey de Harlem” conectada con el tabaco. Muchos negros recurrían a cremas y otros productos con tal ahinco que una empresaria, la célebre Madame C. J. Walker, se hizo millonaria³⁶. En cuanto a los “automóviles cubiertos de dientes”, un periodista nos ha recordado que “Todo el mundo vivía como un millonario... todo el mundo compraba coches lujosos”³⁷. Pero ¿quién sería aquel “gentío de trajes sin cabeza”? El modismo parece referirse a los miles que iban a Harlem, muchos elegantemente vestidos, en búsqueda frenética del placer, para allí perder la cabeza. Aunque esos miles constituían lo que un historiador ha llamado “una invasión blanca”, eso no explica por qué nuestro poeta sentía a Harlem “amenazada” por ellos, ni por qué aludiría en su recital a la “Espera por los enemigos que pueden llegar por el East River”³⁸. Para cruzar el East River, esos enemigos vendrían de los barrios del Bronx, Queen’s y Brooklyn. Si llegaban de Brooklyn, lo más seguro es que pertenecieran al temido Ku Klux Klan. Fue allí, en 1922, donde se descubrió un alijo de armas que habían escondido, y fue allí, en el Juzgado nada menos, donde celebraban reuniones nocturnas. Dos años más tarde, en la Universidad de Columbia misma, se incendió una cruz a la medianoche como protesta contra la llegada de un estudiante negro. Y en 1927, 14,000 miembros del Klan participaron en el desfile del día en que se conmemoran en los Estados Unidos las víctimas de las guerras³⁹. Intuimos solamente que Lorca sabía algo de la presencia del Ku Klux Klan en Nueva York; lo que sí podemos afirmar es que, si las máscaras de sus miembros no les quitaban literalmente la cabeza, por lo menos les confieren un anonimato siniestro. ¿Quién sería “Aquel hombre cubierto de setas (que) iba al sitio donde lloraban los negros”? ¿Y cuál sería ese sitio? Nunca sabremos; lo que sí sabemos es que en Harlem había muchos tipos estafalarios, como el llamado Profeta Descalzo, que lucía túnica blanca, pelo blanco largo, y caminaba descalzo por las calles del barrio⁴⁰. También sabemos que

36. Sobre la Mme. Walker, véase Anderson, *This Was Harlem*, pp. 92-94.

37. “Everybody lived like a millionaire... everybody went for higher-priced cars”: citado en Anderson, *This Was Harlem*, p. 138. James Weldon Johnson ha evocado “lines of taxicabs and limousines standing under the sparkling lights of the entrances to the famous night-clubs”: en *Black Manhattan* (c. 1930), New York, Atheneum, 1969, p. 160.

38. Lewis, *When Harlem Was In Vogue*, p. 162; García Lorca, “[Un poeta en Nueva York]”, en *Federico García Lorca escribe a su familia desde Nueva York y La Habana (1929-1930)*. *Poesía*, nos. 23-24, Madrid, Ministerio de Cultura, 1985, p. 114.

39. David M. Chalmers, *Hooded Americanism. The First Century of the Ku Klux Klan, 1865-1965*, Garden City, New York, Doubleday, 1965, pp. 255, 263; “Negro at Columbia Defies His Critics”, *New York Times*, 3 de abril de 1924; “Fiery Cross Brings Columbia Negro Aid”, *New York Times*, 4 de abril de 1924.

40. Mariann Russell, *Melvin B. Tolson's Harlem Gallery: A Literary Analysis*, Columbia y London, University of Missouri Press, 1980, p. 21. Para otras evocaciones del Profeta Descalzo, véanse *The Book of Negro Folklore*, edición de Langston Hughes y Arna Bontemps, New York, Dodd, Mead & Co., 1983, pp. 619-621; y Roi Ottley, *Inside Black America*, London, Eyre & Spottiswoode, 1948, p. 50.

en Harlem había un árbol cuya función talismánica le granjeó el nombre de Árbol de la Esperanza. Hasta que el Ayuntamiento lo taló en agosto de 1934 para poder ensanchar la Séptima Avenida, ese árbol atraía a los muchos desempleados de Harlem, sobre todo a actores y músicos, que lo tocaban, se apoyaban en él y, bajo sus ramas, compraban drogas⁴¹.

Las entrevistas y la conferencia-recital que dio Lorca entre 1931 y 1933 piden la misma cautela que hay que ejercer ante los recuerdos que cuenta Rafael Alberti, en *La arboleda perdida*, de la génesis de *Sobre los ángeles*. Las tres poesías sobre los negros son más densas y complejas de lo que dan a entender sus recuerdos, con sus énfasis y sus simplificaciones, como la que expresó a Gil Benumeya de que el negro “está tan cerca de la naturaleza humana y de la otra naturaleza”⁴². Más acertada era la intuición de Lorca, que expresó al periodista Méndez en 1933, del “Recelo negro por todas partes”⁴³. Por ser más narrativa, su conferencia-recital esclarece los puntos de partida de dos poemas y ofrece, unos cuatro años después de escritos ellos, comentarios de utilidad desigual. Su recuerdo de que “Yo bajaba muchas mañanas desde la Universidad donde vivía... para verlos bailar y saber qué pensaban”⁴⁴ enlaza su confianza en su poder adivinatorio con una aclaración geográfica de la proximidad de la Universidad de Columbia y Harlem. Poco habría tenido que caminar para llegar a uno de los cabarets más famosos del barrio, Small’s Paradise, donde vio –dijo– “una bailarina desnuda que se agitaba convulsivamente bajo una invisible lluvia de fuego”, y donde habría visto también, en su recinto subterráneo, a los camareros bailar el Charlestón mientras llevaban bandejas cargadas⁴⁵. Por interesantes que sean estos detalles circunstanciales, más útil todavía es detectar por toda la conferencia-recital los mismos impulsos contradictorios que complican la lectura de “Norma y paraíso de los negros” y “El Rey de Harlem”. Por un lado, oímos sus insistentes lamentos, basados en unas ingenuas actitudes raciales, por “toda esta carne robada al paraíso, manejada por judíos de nariz gélida y alma secante”, por los negros que “no quieren ser negros” y por negros que “buscan torpemente la carne de las mujeres blancas”⁴⁶. Por otro lado, escuchamos su vehemente idealización de los negros, quienes son “lo más espiritual y lo más delicado de aquel mundo”, tienen “una exquisita pereza religiosa que los salva de todos sus peligrosos afares actuales” y “un fondo espiritual insobornable”, mientras que su barrio ofrece “un constante cambio de sonrisas”⁴⁷. Como es de esperar, las cartas que escribió el poeta a su fami-

41. Anderson, *This Was Harlem*, p. 242; “Wishing Tree’s End Saddens Harlem”, *New York Times*, 21 de agosto de 1934. Sobre las drogas que se vendían cerca de ese árbol, véase Lloyd Morris, *Incredible New York. High Life and Low Life in the Last Hundred Years*, New York, Random House, 1951, p. 335. Hay otras alusiones al Árbol de la Esperanza en Sylvester, *No Cover Charge*, p. 54; Charles G. Shaw, *Night Life: Vanity Fair’s Intimate Guide to New York After Dark*, New York, The John Day Co., 1931, p. 78; Charles G. Shaw, *New York-Oddly Enough*, New York y Toronto, Farrar & Rinehart, 1938, pp. 142-143 (con una fotografía); y Kenneth T. Jackson, ed., *Encyclopedia of New York City*, New Haven, London y New York, Yale University Press y New York Historical Society, 1995, p. 1198.

42. Federico García Lorca, *Obras completas*, 20ª ed., Madrid, Aguilar, 1977, vol. II, pp. 938.

43. García Lorca, *Obras completas*, 20ª ed., p. 114.

44. García Lorca, “[Un poeta en Nueva York]”, ed.cit., p. 113.

45. García Lorca, “[Un poeta en Nueva York]”, ed.cit., p. 114; Stanley Walker, *The Night Club Era*, New York, Frederick A. Stokes, 1933, p. 96; Shaw, *Night Life*, p. 78.

46. García Lorca, “[Un poeta en Nueva York]”, ed.cit., pp. 114, 115.

47. García Lorca, “[Un poeta en Nueva York]”, ed.cit., pp. 113, 114.

lia subrayan su visión idílica de la raza negra. En una, del 22 o 23 de octubre, cuenta que había visto “una revista negra que es uno de los espectáculos más bellos y más sensibles que se pueden imaginar”. Por las fechas, sería la famosa *Chocolates Calientes* (Hot Chocolates), donde habría oído esta queja cantada por la célebre Edith Wilson:

Las chicas amarillas y mulatas
Tienen compañeros todas,
Que a los hombres les gustan claras⁴⁸.

Una carta en particular, la que redactó el 14 de julio, es decir, antes de escribir “El Rey de Harlem” y “Norma y paraíso de los negros”, cuenta, en términos ilusionados, sus dos visitas al apartamento de Nella Larsen, “una mujer exquisita –dice– llena de bondad y con esa melancolía de los negros, tan profunda y tan conmovedora”. Allí, prosigue, “Los negros cantaron y danzaron. ¡Pero qué maravilla de cantos! Sólo se puede comparar con ellos el cante jondo!”. Y luego añade que vio a una mujer negra, “que es, y lo digo sin exagerar, la mujer más bella y hermosísima que yo he visto en toda mi vida”⁴⁹.

Nella Larsen tenía motivo para estar sumida en la melancolía. La “comprensión simpática de los perseguidos” que alardeó Lorca a Benumeja como consecuencia de ser granadino, no le dejaba sentir la desazón que experimentaba la escritora al acompañarle al cabaret, y a otros sitios. Una carta inédita que ella envió a su amigo Carl Van Vechten en el mes de julio, dos semanas después de la de Lorca a su familia, nos lleva a concluir, por la coincidencia de datos, fechas y edades –ella le llevaba a Lorca cinco años–, que “el joven amable” al que aludió sería nuestro poeta. Este es el párrafo que nos interesa:

He estado visitando sitios como el Ritz, el Roosevelt y las azoteas del Pennsylvania y Biltmore con un joven amable que no parece tener prejuicio racial alguno. Pero yo estoy harta de todo eso. Es decir, estoy muy cansada de que me estén mirando⁵⁰.

Por el contexto, es lícito deducir que la gente la estaba mirando por estar en la compañía de un hombre blanco, más joven, incluso en sitios que admitían a negros, como los populares restaurantes que nombró y el cabaret Small’s Paradise. En otros lugares no habría peligro de que se la mirara porque la clientela de célebres cabarets como Connie’s Inn y el Cotton Club, rezaba una guía de Nueva York, era “enteramente blanca”⁵¹.

48. García Lorca, *Epistolario completo*, p. 660. “Browns and yellows / All have fellows / Gentlemen prefer them light”: *Souvenirs of Hot Chocolates*, Disco de 33 1/3, Washington, D.C., Smithsonian Collection, 1978. *Hot Chocolates* llevó al *New York Herald Tribune* a dictaminar que “el negro ya llegó”; véase “The Negro Arrives”, 18 de octubre de 1929. Consúltese también Dru Dougherty, “Lorca y las multitudes: Nueva York y la vocación teatral de Federico García Lorca”, *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, nos. 10-11 (1992), 75-84.

49. García Lorca, *Epistolario completo*, pp. 625-626.

50. “I have been getting around to places like the Ritz, the Roosevelt and the Pennsylvania & Biltmore roofs with a rather nice young man who seems to have no feeling whatever about colour. But I’m about fed up on it. That is I’m awfully tired of being stared at”: carta del 28 de julio de 1929; archivada en The Yale Collection of American Literature, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University. Agradezco la amabilidad de la Curator, Patricia C. Willis, en haberme facilitado copia de la carta.

51. Shaw, *Night Life*, pp. 75, 76, 78.

En la queja de Nella Larsen, detectamos su conciencia dolorosa del “muro impasible” que evoca el poeta en “El Rey de Harlem”, cuyo efecto segregador y letal él ya había intuido en dos viñetas antes de llegar a Nueva York: la del negro que se come su sombrero de paja en *El paseo de Buster Keaton* rodeado de escombros urbanos; y la de otro negro, “con el cuello cortado”, en una de sus odas, que “flota en la bella curva de un perfil de gritos”⁵². Engendradas por una visión histórica y una reacción compasiva, estas imágenes son muy distintas a las burlas crueles de Góngora y Quevedo por un lado y, por otro, a los elogios festivos de diversos poetas cubanos, como Luis Palés Matos, fascinado por la danza⁵³. La interpretación trágica de Lorca tiene como punto de partida y como eje el encierro, la segregación y la jerarquización, encarnados por el rey prisionero en un traje de conserje. Consciente o inconscientemente, el poeta reconoce y perpetúa esa separación, segregando sus tres poesías en una sección, cercada por otras, y dándole un título –“Los negros”– que justifica la afirmación de la novelista Nobel Toni Morrison de que, “en una sociedad totalmente dividida por razas, no se puede escapar al lenguaje racialmente inflexionado.... En clave o explícita, indirecta o evidente, la reacción lingüística a una presencia africana complica textos y a veces causa contradicciones”⁵⁴.

Hay complicaciones y contradicciones en las tres poesías de Lorca, que coexisten en un contexto creado por la subyugación, la injusticia y la pérdida: de la libertad y la dignidad en “El Rey de Harlem”, del paraíso en “Norma y paraíso de los negros”, de un hijo en “Iglesia abandonada (Balada de la gran guerra)”. Lorca fechó “Iglesia abandonada” el 29 de noviembre de 1929, un día después del día de Acción de Gracias⁵⁵. A mí me parece que esa fecha, y esa celebración tan nacional, tienen menos validez para aclarar el poema que el 11 de ese mes de noviembre, día en que se conmemoró internacionalmente el Armisticio de la Primera Guerra Mundial. Hubo actos en Nueva York: tres mil personas asistieron a un servicio en la Catedral anglicana de San Juan el Divino; hubo un desfile militar por la Quinta Avenida; y 15,000 personas presenciaron la ceremonia de la Luz Eterna, que estaba marcada por un silencio que duró dos minutos y puntuada por el toque de silencio y por tres aviones que dejaron caer amapolas⁵⁶. El discurso que pronunció el Gobernador Franklin Roosevelt, quien sería cuatro años más tarde Presidente de los Estados Unidos, desprendía un idealismo que, por sincero que fuera, ponía de relieve la brecha entre sus palabras nobles y la triste realidad social. Al embestir contra el “patriota militarista”, Roosevelt insistió en la necesidad de luchar contra “los enemigos morales de la República

52. García Lorca, “Teorema en el paisaje (II)” (de *Odas*, 1928), en *Sonetos del amor oscuro. Poemas de amor y erotismo. Inéditos de madurez*, Barcelona, Altera, 1995, p. 197.

53. Véanse, por ejemplo, “Danzarina africana”, “Danza negra”, “Ñam-ñam”, “Numen”, “Candombe”, “Majestad negra”, en Luis Palés Matos, *Poesía 1915-1956*, introducción de Federico de Onís, San Juan, Universidad de Puerto Rico, 1957, pp. 116, 216-217, 218-219, 220-221, 230-232, 233-234.

54. “For both black and white American writers, in a wholly racialized society, there is no escape from racially inflected language”; “Encoded or explicit, indirect or overt, the linguistic responses to an Africanist presence complicate texts, sometimes contradicting them entirely”: Toni Morrison, *Playing in the Dark. Whiteness and the Literary Imagination*, Cambridge, Mass. y London, Harvard University Press, 1992, pp. 12-13, 66.

55. García Lorca, *Epistolario completo*, p. 668, n. 716.

56. “City To Pay Tribute To War Dead Today”, *New York Times*, 11 de noviembre de 1929; “Armistice Bugles Still Roar Of City”, *New York Times*, 12 de noviembre de 1929.

que amenazan los ideales de libertad, igualdad y justicia”⁵⁷. Los habitantes de Harlem podrían haberle dicho quiénes eran esos enemigos, y los soldados negros que lucharon en la guerra podrían haberle explicado lo falsos que eran esos ideales dentro de un ejército que, destinado a Francia para defender la democracia contra la tiranía, les segregaba, les negaba el solaz de la Cruz Roja, que era, se decía, muy blanca, les maltrataba físicamente, y les sometía a la misma servidumbre que sufrían en su país, asignando a la mayor parte de ellos –el ochenta por ciento, se ha calculado– a las peores labores manuales, como cortar leña, descargar barcos y recoger y enterrar restos de cadáveres⁵⁸.

Entre la Iglesia del Reposo Celeste donde dio su discurso Roosevelt, y la iglesia abandonada que sirve de marco al poema de Lorca, se encuentra una tierra baldía, agrietada de trincheras que separan los ideales de un político y el sufrimiento de un padre acongojado, porque, como ha visto Julio Ortega, “La amenaza contra el negro se ha proyectado” sobre ese padre, “sumido en la desesperación ante la herencia de destrucción que ha seguido al inútil sacrificio de su hijo”⁵⁹. El destino de ese hijo –“ser fornicado y herido por el tropel de los regimientos”, dice Lorca– era caer ante dos enemigos: los oficiales y soldados blancos norteamericanos, que los maltrataban, y los alemanes, que los mataban. Hay que rebatir, entonces, la afirmación de otro crítico, Rupert Allen, de que “una balada sobre la Gran Guerra no es balada sobre los negros de Harlem”, y que “la abandonada Iglesia Católica como símbolo de la decadencia espiritual no tiene la más remota relación con Harlem, ya que el negro norteamericano se desarrolló en un ambiente netamente protestante”⁶⁰. “Iglesia abandonada” tiene menos que ver con la exactitud religiosa que con la pérdida de la fe, la ilusión y la esperanza, y con la incapacidad de cualquier religión, sea católica o protestante, de consolar a un padre por la muerte de su hijo.

Este poema tiene sentido en un contexto histórico y en un escenario –una iglesia abandonada– que ya había atraído al poeta en *Impresiones y paisajes*, donde su reacción –“Está ruinoso y el culto en ella es imposible”– constituye la premisa sobre la que basará su poema. “Las fiestas solemnes –escribió en *Impresiones y paisajes*– en que el palio se mecía entre nubes olorosas, y las casullas ricas brillaban en las sombras, se fueron de la iglesia”⁶¹. Su desaparición genera la conexión fundamental en el poema entre la ausencia de solaz espiritual y la abrumadora degradación física: hay “un pez muerto bajo las cenizas de los incensarios”; las frutas tienen gusanos; las cerillas comen los trigos; y hay sapos “que rondan los helados paisajes del cáliz”.

¡Un hijo! ¡Un hijo! ¡Un hijo
que no era más que suyo, porque era su hijo!
¡Su hijo! ¡Su hijo! ¡Su hijo!

57. “Roosevelt Assails Militaristic Patriot”, *New York Times*, 12 de noviembre de 1929.

58. Véase Arthur E. Barbeau y Florette Henri, *The Unknown Soldiers. Black American Troops in World War I*, Philadelphia, Temple University Press, 1974.

59. José Ortega, “García Lorca, poeta social: ‘Los negros’ (*Poeta en Nueva York*)”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, nos. 320-321 (1977), p. 416.

60. Rupert Allen, Jr., “Una explicación simbólica de *Iglesia abandonada* de Lorca”, *Hispanófila*, IX, no. 2 (1966), p. 44.

61. García Lorca, *Obras completas*, 20ª ed., I, p. 950.

lamenta el poeta al final, portavoz ahora de todos los padres que se angustian, obsesionado como ellos por el sufrimiento físico, representado por “las carretas”, “la transparente cigüeña de alcohol (que) monda la negras cabezas de los soldados agonizantes”, y la manga y corbata que serán los únicos restos de su cuerpo. Lo que Lorca capta en “Iglesia abandonada” es el sacrificio inútil de esas “negras cabezas”; el heroísmo del Regimiento 369, que les mereció el apodo de “Soldados infernales de Harlem” (Harlem Hell-Fighters), a algunos les costó su vida y a otros los dejó desmembrados. Su heroísmo también le ganó elogios, pero no le salvó contra los linchamientos que ocurrieron en el mismo año de su regreso triunfal, 1919⁶². Duró poco tiempo la esperanza que prometió su desfile triunfal por Harlem: seguían la violencia callejera y la opresión oficial, que llegó a lo más ínfimo en la negación del Ministerio de Guerra norteamericano a que Francia incluyera a soldados negros en la frisa heroica exhibida en el Panteón de la Guerra⁶³.

El infierno que tan elocuentemente evoca Lorca en “Iglesia abandonada”, desde el campo de guerra a la iglesia vaciada de cualquier función espiritual, parece ocupar un polo opuesto al paraíso evocado por él en “Norma y paraíso de los negros”. Estos extremos no deberían extrañarnos: los títulos mismos de los tres poemas contienen contradicciones: entre balada y guerra, rey y Harlem, norma y paraíso. En el caso de norma y paraíso, los términos señalan una tensión fundamental a la estructura y al propósito del poema, que parece enfrentar a dos emociones, el odio y el amor, que son dos modos de vida. Este enfrentamiento es lo que subraya Julio Ortega al reconocer en el poema “La fecunda antítesis entre la anhelada libertad del negro y las fuerzas represivas”⁶⁴. Este contraste entre norma –palabra que presupone el control y la reglamentación– y paraíso –el edén que han perdido los negros y con que tienen que soñar– es válido solamente si el paraíso se interpreta literalmente y si quitamos la ironía que matiza la palabra. En los años 20, paraíso era una palabra ambivalente en la literatura de los negros. Para algunos era lo que anunciaba: la película titulada *Harlem es el cielo* (Harlem is Heaven, 1932) presenta la visión ingenua resumida en la reacción de un recién llegado a Harlem, en un cuento de Rudolf Fisher: “He muerto y me he despertado en el cielo”⁶⁵. Lo que ese personaje vio cuando subió del metro para crear esa ilusión fue lo que impresionó a un periodista del *New York Times* en 1931: las calles de Harlem “generosamente salpicadas de hombres y mujeres de piel morena”, calles –añadió– que tenían “vida, color, encanto romántico”⁶⁶. Es decir, Harlem parecía un tipo de paraíso, identificado como tal en la novela controversial de Van Vechten, cuyo título –*El paraíso de los negros* (Nigger Heaven)– era también la designación irónica del gallinero en el teatro⁶⁷. Ver a Harlem como un paraíso era dejarse engañar por las apariencias, cegarse ante ese “muro impenetrable” que, según Lorca, cercaba el barrio, al que caravanas de

62. Anderson, *This Was Harlem*, p. 119; “No Better Troops in War” (1918), in Schoener, ed., *Harlem On My Mind*, p. 31.

63. Lewis, *When Harlem Was In Vogue*, p. 15.

64. José Ortega, “García Lorca, poeta social: ‘Los negros’ (Poeta en Nueva York)”, p. 411.

65. Rudolf Fisher, “The City of Refuge”, in Locke, ed., *The New Negro*, p. 59.

66. “Harlem’s Streets Gay And Colorful”, *New York Times*, 6 de septiembre de 1931.

67. Christopher Maurer comenta sobre este sentido del “paraíso negro” en su ensayo sucinto “Los negros”, en *Federico García Lorca escribe a su familia desde Nueva York y La Habana*, p. 146.

blancos tenían libre acceso, pero del que los miles de habitantes negros no tenían salida. La ambigüedad que detectaba nuestro poeta embota el contraste entre norma y paraíso, haciendo que estas dos palabras sean, más bien que antónimas, sinónimas que marcan el orden y el control: en el título; en los verbos –odiar y amar– que generan dos perspectivas; y en la rima asonante en *í-a*. Esta rima, que se oye, como en un romance, en todos los versos pares, refuerza fónicamente la intuición del poeta de que los negros no pueden eludir su destino ni, tristemente, los clichés idealistas que se habían acumulado alrededor de ellos.

Si creemos la palabra de Lorca, “Norma y paraíso de los negros” responde a dos impulsos, uno exterior, el otro interior: “verlos bailar y saber qué pensaban” engendran un poema que, al intentar interpretar los temores y los sueños de una raza, es bien intencionado pero inevitablemente presuntuoso, porque lo que ha conseguido es interpretar sus sueños conforme a las creencias superficiales, corrientes en los años 20, acerca del negro feliz, que, como el salvaje noble de Rousseau, vive en armonía con la naturaleza, la que, en este caso, tiene el inevitable sello africano. Sin embargo, como demuestra *Poema del cante jondo*, Lorca sabía modular los lugares comunes de tal manera que se pueden reconocer como tales junto con las modificaciones a las que el poeta los somete. Esto es lo que pasa en la segunda estrofa en su evocación de la sonrisa, rasgo que había impresionado a Valle-Inclán en *Sonata de estío*, donde cuenta cómo “Un negro colosal... sonríe mostrando sus blancos dientes de animal familiar”, y a Salvador Rueda, que termina su soneto “Los negros” con esta escena tan utópica:

Se miran, y descubren, blancas y puras,
como carne de coco las dentaduras,
en medio de una risa de amor salvaje⁶⁸.

En estas visiones de alegría natural, ni Valle-Inclán ni Rueda reconocieron, como veía Lorca por todas partes en Nueva York, la sonrisa forzada, obligatoria, del negro destinado a manejar un ascensor, abrir puertas, servir bebidas, limpiar zapatos, quitar escupideras. Lorca comprendió, compadeció, y articuló en versos penetrantes y exactos, el odio de los negros hacia

la aguja que mantiene presión y rosa
en el gramíneo rubor de la sonrisa.

La aguja, como la enorme que ejerce un poder despiadado en la película *Metrópolis*, de Fritz Lang, es emblema de la terrible presión que pesaba sobre los negros de mantener una fachada respetuosa, amable, ante los blancos, que exigen un lenguaje corporal de subordinación y servilismo: el cuerpo inclinado, las rodillas dobladas, y la sonrisa clavada en la cara⁶⁹.

El contexto en el que hay que mantener “el gramíneo rubor de la sonrisa” –es decir, una sonrisa pura, por su asociación con el trigo–, lo identifica el poeta en la primera estrofa

68. Ramón del Valle-Inclán, *Sonatas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1969, p. 171; Salvador Rueda, “Los negros”, en *Poesías completas*, Barcelona, Maucci, 1911, p. 351.

69. Pieterse, *White on Black*, p. 131. En su novela *Jazz*, Toni Morrison pone en claro que la sonrisa de un camarero negro desaparecía ante otros negros: “the attendant came through, pleasant but unsmiling now that he didn’t have to smile in this car full of colored people”, *Jazz*, New York, Plume/Penguin, 1993, p. 30.

como “el salón de la nieve fría”. Los dueños de ese salón son, por metonimia, “la blanca mejilla”, cuyo poder se representa en la segunda estrofa como “la flecha sin cuerpo” y “el pañuelo exacto de la despedida”. Si las dos primeras estrofas captan las circunstancias de la jerarquización social y racial, las cuatro estrofas que siguen interpretan las mentes que sueñan, que exploran una libertad que les está negada en la represiva sociedad norteamericana. Evocar el azul (estrofas 3, 5, 6), la luna (estrofa 3), el agua (estrofa 3), el tronco (estrofa 4), aguas y arenas (estrofa 4) y lluvias bailarines (estrofa 5), asocia a los negros con lo más elemental de la naturaleza. Nombrar la arcilla y la milenaria saliva (estrofa 4) es asociarlos con lo primario y regenerador, como en el milagro que hizo Jesucristo para curar al ciego (S. Juan 9:6).

Este mundo bañado por el sol y la luna y regado por el agua, es el habitat edénico de estos inocentes antes de la llegada de los blancos. El poeta ha creado en esta visión el equivalente de tantas evocaciones de África redactadas por poetas negros y de tantos escritos que idealizaban al negro en los años 20, como este:

Las características predominantes son su tremendo legado emocional, su imaginación libre y exuberante y un poder verdaderamente grande de expresión individual. Posee en grado superlativo ese fuego y esa luz que, saliendo de dentro, bañan su mundo entero, dan color a sus imágenes y le impulsan a expresarse.

El Negro ha permanecido más cerca del ideal de la armonía del hombre con la naturaleza...⁷⁰

El antítesis en el poema entre amor y odio, entre opresiva realidad y hermosos sueños, quedaría netamente delimitado si no fuera por la estrofa final, que desentona, introduciendo a guisa de moraleja una idea de descomposición y degradación en “la gula de la hierba” y “el hueco de la danza sobre las últimas cenizas”. Más importante, el poeta insinúa un comentario sobre la futilidad de la labor literaria en la imagen cromática de “los corales (que) empapan la desesperación de la tinta”. La conclusión no puede ser más deprimente: aunque el azul, el paraíso, se pueden imaginar y se pueden evocar con palabras, existen solamente en la mente y en la página, y no en la vida misma. Según la primera estrofa, los negros sólo ven “la sombra del pájaro” y nunca el pájaro mismo, privilegio de los que, por su piel, disfrutaban del “pleamar de la blanca mejilla”. Si para Lorca los negros eran “carne robada al paraíso”, ese paraíso está perdido, con la triste consecuencia de que no puede haber azul sin gusano, azul sin historia, ni “noche sin temor de día”. Es decir, hay historia, gusanos y día, cuya luz confirma cruelmente que el sueño que ellos sueñan es inalcanzable dentro de una existencia cercada por normas. La tinta solamente permite que se escriba sobre el problema sin poder alguno para solucionarlo.

Hacia el final de “El Rey de Harlem” (en la estrofa 19), encontramos dos versos entre melancólicos y amargos:

70. “The outstanding characteristics are his tremendous emotional endowment, his luxuriant free imagination and a truly great power of individual expression. He has in superlative measure that fire and light which, coming from within, bathes his whole world, colors his images and impels him to expression. ... The Negro has kept nearer to the ideal of man’s harmony with nature”: Albert C. Barnes, “Negro Art and America”, in Locke, ed., *The New Negro*, pp. 19-20.

El olvido estaba expresado por tres gotas de tinta sobre el
monóculo.

El amor, por un solo rostro invisible a flor de piedra.

Hay entre amor, rostro, invisible y piedra la misma confluencia negativa que existe entre olvido, tinta y monóculo, asociaciones más explicables si se miran al revés. El monóculo permite no sólo un escudriño limitado, sino altivo, de los negros; la tinta representa lo que se escribe sobre ellos; y el olvido es el destino que espera cualquier cosa que se escriba o se haga. El verso siguiente –“El amor, por un solo rostro invisible a flor de piedra”– expresa, con desencanto, el destino solitario del artista compasivo: observar, sentir, reaccionar, para ser luego marginado. La modificación de “a flor de piel” a “a flor de piedra” es más que un juego de palabras; es indicio de los profundos cambios registrados por Lorca en este poema complejo, cuyo título nos ofrece la imagen de un monarca para subvertirla con la actividad asombrosa narrada en la primera estrofa:

Con una cuchara de palo,
arrancaba los ojos a los cocodrilos
y golpeaba el trasero de los monos.
Con una cuchara de palo.

Al obligarnos a identificar al rey como agente de estas acciones insensatas, Lorca necesariamente nos hace poner en tela de juicio tanto la verisimilitud de Harlem como monarquía, como el estado mental del monarca. Contra la imagen que todos tenemos del atenido espléndido que luce la realeza, choca la del “gran rey prisionero, con un traje de conserje” (estrofa 7). Declarar, como ha hecho un crítico, que “lo de ‘rey de Harlem’ es una proyección de ‘rey de los gitanos’” tiene sentido solamente si detectamos la modulación irónica, para no decir paródica, que convierte al rey en una figura trágica⁷¹. La palabra “rey” se empleaba bastante en Harlem en los años 20 para dejarnos reconocer que este monarca, dignificado por el trabajo y el uniforme de conserje, es muy distinto al Rey Christophe de Haití, o al Rey Bolito, es decir, del juego de lotería, que aparece en la novela de Van Vechten, *El paraíso de los negros* (Nigger Heaven)⁷². Es más parecido al “negro cojo, rey de la ciudad” que camina por Nueva York de noche en *Diario de un poeta recién casado*, con la salvedad de que Juan Ramón Jiménez no hace sino acusar su presencia, mientras Lorca construye alrededor de él un mosaico elaborado y aleccionador⁷³. Designándole hacia el final del poema “nuestro Moisés”, víctima de las letales “flores erizadas... casi en los juncos del cielo” (estrofa 22), el poeta acude a la figura bíblica invocada frecuentemente en canciones y poesías de los negros⁷⁴. Así le presenta como un profe-

71. Miguel Enguánanos, “Del rey de los gitanos al rey de Harlem: sobre *Poeta en Nueva York*”, en Gilberti Paolini, ed., *La Chispa '85. Selected Proceedings*, The Sixth Louisiana Conference on Hispanic Languages and Literatures, New Orleans, Tulane University Press, 1985, pp. 75-76.

72. Anderson, *This Was Harlem*, p. 278; Van Vechten, *Nigger Heaven*, p. 7.

73. Juan Ramón Jiménez, “Alta noche”, *Diario de un poeta recién casado*, edición de A. Sánchez Barbudo, Barcelona, Labor, 1970, p. 160.

74. Véanse, por ejemplo: James Weldon Johnson, “Let My People Go”, en *God's Trombones. Seven Negro Sermons in Verse* (1927), New York, The Viking Press, 1938, p. 45; Zora Neale Hurston, *Moses. Man of the Mountain* (1939).

ta condenado, como tantos profetas, a clamar en el desierto o, en este caso, continuar existiendo en la esclavitud sin la posibilidad de encontrar la Tierra Prometida, seguir doblado ante los blancos, perpetuando una imagen fundamental de la abolición: la del negro arrojado, con las manos cruzadas, y los ojos levantados hacia arriba.

Si nuestro rey “empuña su cetro-cuchara”, no es porque está entregándose, según se ha pretendido, a un “Pasatiempo de majestad todopoderosa y aburrida”⁷⁵, sino porque es presa de una rabia que parece más bien de niño malcriado, si traemos a colación la canción infantil que reza:

En el portal de Belén
hay un hombre haciendo gachas,
con la cuchara en la mano
repartiendo a las muchachas⁷⁶.

Esa cuchara de palo parece aún más patética cuando el rey de Harlem aparece al final del poema como el “gran rey desesperado cuyas barbas llegan al mar”. Detrás del rey de Harlem hay otro modelo, otra figura majestuosa, la de Neptuno, rodeado de animales en el cuadro de Rubens (*Neptuno y Anfítrite*), donde el tridente y el cocodrilo coexisten tranquilamente. En el poema de Lorca, la cuchara, pobrísima caricatura del tridente, es arma contra monos y cocodrilos, dos animales asociados tan a menudo con los negros, que han llegado a ser emblemas ofensivos –y armas de asalto blandidas por una mentalidad occidental llena de prejuicios que, desde el siglo XVIII, representaba a los negros como animales–. Según el cálculo de un estudioso, Lorca nombra 84 animales en *Poeta en Nueva York*⁷⁷. Entre el bestiario africano, el cocodrilo y el mono llevan un lastre de asociaciones contra las que nuestro rey protesta frustrado y rabioso. Cegar a los cocodrilos es adoptar una medida extrema, digna de Shakespeare y Sófocles, que no permite que estos animales, sagrados en diversas culturas, vean lo que está pasando, ni que lloren por ello. Esa mutilación aparentemente gratuita impide además que los cocodrilos sirvan de emblema de salvajismo. Diversos dibujos ingleses, franceses y holandeses avalan la afirmación de Pieterse de que el humor despectivo es elemento fundamental de la cultura de la dominación⁷⁸.

Las fotografías pueden realizar la misma función represiva; de una, de un muchacho negro entre un chimpancé y un orangután, dice el autor del libro *El problema mayor de los Estados Unidos: el negro*, que ofrece “una comparación maravillosamente interesante”. El mismo escritor se expresó más directamente en su afirmación de que “el negro de la costa occidental de África es, en su organización física, tan cercana a los simios como cualquiera de las razas salvajes de la humanidad, quizá la más cercana”⁷⁹. Este autor se habría sen-

75. Enguídanos, “Del rey de los gitanos al rey de Harlem: sobre *Poeta en Nueva York*”, p. 80.

76. Carmen Bravo-Villasante, *Antología de la literatura infantil española. 3. Folklore*, Madrid, Doncel, 1973, p. 130.

77. Colette Bottin-Fourchette, “Le Bestiaire dans *Poeta en Nueva York* de Federico García Lorca”, en *Démarches linguistiques et poétiques*, Saint-Etienne, Université de Saint-Etienne, 1977, p. 261.

78. Pieterse, *White on Black*, p. 98.

79. “The typical west-coast negro is, in his physical organization, as near the anthropoid apes as are any of the savage races of mankind – perhaps the nearest”: Shufeldt, *America's Greatest Problem: the Negro*, p. 36.

tido justificado de haber visto, en el cortometraje *Charlestón* (1927), a un hombre vestido de mono aplaudir, colgado a un árbol, a un payaso negro que aprende a bailar ese baile, o de haber oído los insultos que los habitantes de Harlem deparaban contra los caribeños, moteándoles de “cazamonos” (monkey-chasers) y “abrazamonos” (monkey-huggers), y componiendo rimas como esta:

Cuando muere un cazamonos
Que no vengan a enterrarle;
Tírenle al río de Harlem,
Y a Jamaica irá flotando⁸⁰.

Ante tales muestras de desprecio, no puede extrañarnos que Lorca haga a su rey reaccionar como un padre exasperado, imponiendo a sus hijos traviesos un castigo futil por acato a los refranes que aconsejan “Leña al mono hasta que aprenda el catecismo”, “Leña al mono hasta que rompa la cadena” y, relevante a la segunda estrofa, “Leña al mono hasta que suelte el anís”⁸¹. Al presentar a su rey haciendo un arma de una cuchara de palo, Lorca coloca su poema en un plano irracional, donde la violencia es ineludible. La primera estrofa sirve de preámbulo a su exploración de un mundo caótico, donde nada es comprensible ni previsible, y donde las normas de la conducta civilizada han sido abolidas. Lo que vemos en este poema es el mundo al revés: la única ley que observan las palabras que se suceden rápidamente en la estrofa 12, es la aliteración. El sentido común, la congruencia, están supeditados al apremio aliterativo:

No hay rubor. Sangre furiosa por debajo de las pieles,
viva en la espina del puñal y en el pecho de los paisajes,
bajo las pinzas y las retamas de la celeste luna de Cáncer.

La misma supresión de nexos y aglomeración de palabras engendran, en la estrofa 18, mediante el asíndeton, un mundo cuyo solo rasgo unificador es, irónicamente, el desorden:

Un viento sur de madera, oblicuo en el negro fango,
escupe a las barcas rotas y se clava puntillas en los hombros.
Un viento sur que lleva
colmillos, girasoles, alfabetos
y una pila de Volta con avispas ahogadas.

Según el poeta aclara en otra estrofa (la 13), el desorden –representado por objetos abandonados– es lo que prueba la pérdida del paraíso y la nula diferencia entre cielo y tierra:

Sangre que busca por mil caminos muertes enharinadas y
ceniza de nardos,
cielos yertos, en declive, donde las colonias de planetas
rueden por las playas con los objetos abandonados.

80. “When a monkey-chaser dies, / Don’t need no undertaker / Just throw him in de Harlem river, / He’ll float back to Jamaica”: en Ottley, *Inside Black America*, p. 35.

81. El primero está citado en Agustín Sánchez Vidal, *Sol y sombra*, Barcelona, Planeta, 1990, p. 119; los otros, de viva voz.

Estos objetos abandonados son testimonio de un mundo descuidado; el hombre cubierto de setas es señal –si nuestras mentes nos llevan a ver hongos y no cerdas– de un mundo contaminado, hasta corrompido, expuesto a procesos químicos, corrosivos.

La breve visión idílica que aparece en la estrofa 20, está centrada en el sol,

El sol que destruye números y no ha cruzado nunca un
sueño,
el tatuado sol que baja por el río
y muge seguido de caimanes.

Tal visión es inalcanzable en la oscuridad moral de Harlem. Mientras los negros lloraban y crujía la cuchara del rey, “Ilegaban los tanques de agua podrida”, que puede ser el agua con que se regaban las calles. El hecho de que llegue podrida me lleva a interpretarla como una de las varias metáforas que inventó Lorca para representar las bebidas alcohólicas, cuya presencia en el poema demuestra el papel que jugaban en la vida y, de ahí, en la literatura de la época. La carta ya citada a su familia de enero de 1930, en la que dice que “Hay infinidad de industrias dedicadas al alcohol y a envenenar a la gente”, indica cuánto sabía de la composición de esos brebajes sintéticos, cuyos ingredientes podrían incluir ácido sulfúrico, alcanfor, bencina, creosoto, formaldehído, gengibre, glicerina, jabón y nicotina⁸². Al leer lo que hace la gente al final de “Paisaje de la multitud que vomita (Anochecer de Coney Island)” –buscar “las farmacias / donde el amargo trópico se fija”–, confirmamos que Lorca conocía y podía evocar metafóricamente tanto los ingredientes de esas bebidas, aquí ácido cristalino como si se fuera a fijar un rollo de película, como uno de los sitios más corrientes donde se podrían comprar: la farmacia. No es de extrañar entonces que, durante los tres primeros años de la Prohibición, el número de farmacias en Harlem se duplicara, ni que el escritor inglés ya citado, Stephen Graham, viera frascos de medicina vacíos por todas partes de Nueva York⁸³. Los “espartos exprimidos y néctares subterráneos” que aparecen en la estrofa 14 nos llevan a concluir que el poeta también sabía que esas bebidas se destilaban, según recuerda un residente de Harlem, en “fregaderos, bañeras y sótanos”, y una rima contemporánea explica con levedad por qué ese néctar es subterráneo:

Quizás no tengas un hada en tu casa
Ni en tu coche una chica guapa,
Pero, amigo mío, en la parte baja
Tenemos todos una pequeña criada⁸⁴.

“El Rey de Harlem” es un documento humano más que un documental social, precisamente porque Lorca va más allá de enseñar la presencia de lacras sociales para demostrar sus efectos y para pronunciar juicios. La estrafalaria actividad del rey que inicia el poema, aparte de indicar una mente desquiciada, proporciona con “monos” el primer componente

82. Sean Dennis Cashman, *Prohibition. The Lie of the Land*, New York, The Tree Press, 1981, p. 38; Anderson, *This Was Harlem*, p. 47.

83. Anderson, *This Was Harlem*, p. 147; Graham, *New York Nights*, p. 195.

84. Anderson, *This Was Harlem*, p. 148; “You may not have a fairy in your home / Or a miss in your car but feller! / Everyone nowadays surely has / A little maid in his cellar”: en Cashman, *Prohibition*, p. 38.

de un binomio que se completará en la segunda estrofa con “anís”, bebida que causa amnesia en los escarabajos, que emigran del campo a, se supone, la ciudad. La locura que afecta al rey y a los escarabajos también desquicia a las rosas y a los niños, en la estrofa cuarta:

Las rosas huían por los filos
de las últimas curvas del aire
y en los montones de azafrán
los niños machacaban pequeñas ardillas
con un rubor de frenesí manchado.

La fuga de las flores explica por qué, más tarde, Lorca evocará “un desierto de tallos, sin una sola rosa” (estrofa 19). Y la pérdida de la inocencia es lo que implícitamente lamenta en la actividad brutal de los niños, cuyo “rubor de frenesí manchado” señala su contagio por la violencia reinante en general, y por el azafrán en particular, cuyo poder estimulante funciona aquí en exceso.

En la estrofa 8, Lorca indica dos pecados capitales: la lujuria, en los niños y monedas que llevan las muchachas americanas en el vientre; y la pereza, en los desmayos de los muchachos en la cruz del desperezo. La causa de esa decadencia moral, la anuncia el poeta en seguida, en la estrofa 9, señalando con el dedo para increpar, a manera de fiscal:

Ellos son.
Ellos son los que beben el whisky de plata junto a los
volcanes
y tragan pedacitos de corazón por las heladas montañas del
oso.

Beber whisky es explícito; no lo es tragar “pedacitos de corazón”. Situar estas dos acciones autodestructivas junto a los volcanes y las “heladas montañas del oso”, es indicar tanto la extensión geográfica de un problema social, como evocar las repercusiones físicas extremas: el efecto del whisky de plata –que, por su color, sería la ginebra sintética tan popular en Harlem– queda claro en la palabra aguardiente. Y sentir frío, la piel de gallina, es síntoma de la abstinencia de un drogadicto⁸⁵. Aquí Lorca nos ofrece una variante del contraste tradicional entre fuego y hielo. Corazón iba a adquirir también un significado particular dentro del léxico de los drogadictos. Importa poco que Lorca lo conociera o no: el tragar pedacitos de corazón es consumir, en la búsqueda del placer, el mismo centro afectivo del cuerpo⁸⁶. En este entramado metafórico, Lorca da una dimensión poética y moral a la confesión de un personaje de la novela *De vuelta a Harlem* (Home to Harlem), de Claude McKay: “no hay nada que tenga efectos tan malévolos como la nieve y el whisky”⁸⁷.

Afectado por el ambiente que ha absorbido, Lorca también oscila entre reacciones extremas. Un polo lo ocupa el consejo positivo en la estrofa 5 –a cruzar los puentes que

85. David W. Maurer y Victor H. Vogel, *Narcotics and Narcotic Addiction*, Springfield, Ill., Charles C. Thomas, 1954, p. 168.

86. “Corazón” es “LSD en esa forma presentado”, y “nieve” es cocaína o heroína, según Juan Manuel Oliver, *Diccionario de argot*, Madrid, Sena, 1987, pp. 76, 208.

87. “Theah ain’t nothing can work wicked like snow and whisky”: Claude McKay, *Home to Harlem*, New York y London, Harper, 1928, p. 150.

llevan a Harlem, para aspirar allí el aire frutal tradicionalmente asociado con los negros—. Otro polo lo ocupa la sorprendente llamada al asesinato, a la retribución, en la estrofa siguiente (6):

Es preciso matar al rubio vendedor de aguardiente,
a todos los amigos de la manzana y la arena;
y es necesario dar con los puños cerrados
a las pequeñas judías llenas de burbujas,
para que el rey de Harlem cante con su muchedumbre
para que los cocodrilos duerman en largas filas
bajo el amianto de la luna,
y para que nadie dude de la infinita belleza
de los plumeros, los ralladores, los cobres y las cacerolas de
las cocinas.

Hay en todo esto unas simplificaciones sociales y raciales, quizás inevitables en una persona que sentía tan profundamente y que llegaba a conclusiones basadas en su observación compasiva, pero forzosamente limitada. Ese rubio traficante, las mujeres rubias cuya clorofila tanto le ofende, junto con las muchachas americanas, pertenecen a la raza dominante. Incriminar también a las pequeñas judías, llenas, se supone, de burbujas de champán, hace eco, implícitamente, de la posición extremista de un Marcus Garvey, que agredió contra el “control judío” de la economía negra, sin reconocer la presencia en Harlem de una secta de judíos negros⁸⁸. Estas medidas extremas que preconiza el poeta —cruzar puentes y matar, aspirar y golpear— tendrían como resultado la liquidación de los que fomentan o que se entregan al placer desenfrenado, indiferentes —o ciegos— ante los miles que limpiaban sus casas y preparaban sus comidas, todo un ejército de criados conocidos, en el lenguaje autodespectivo de Harlem, como “luchadores de cacerolas” (pot-wrestlers) y “mecánicos de la cocina” (kitchen mechanics), protagonistas frecuentes en las películas americanas de los años 30⁸⁹. En otro contexto, “la infinita belleza / de los plumeros, los ralladores, los cobres y las cacerolas de las cocinas” podría parecer irónica, pero la reverencia que demuestra Lorca por el trabajo y el trabajador humilde, como el gañán en *La casa de Bernarda Alba*, nos invita a aceptar el sentido literal y la intención honorífica de las palabras por lo que dicen de un feudalismo que exige a sus siervos el reconocimiento constante de su categoría inferior. Más servil aún que la sonrisa forzada que evocó el poeta en “Norma y paraíso de los negros”, es —en la estrofa 17— tener que limpiar “con la lengua / las heridas de los millionarios”, heridas que, como lo insinúa el salitre y lo confirman los atracos y asesinatos corrientes en la época, serían causadas por balas.

Cocineros, camareros y millionarios coexisten en un mundo desnivelado económicamente, cuya injusticia lamenta el poeta en la estrofa 7, representando a Harlem como un recinto cuyos habitantes están como encarcelados y oprimidos:

88. Ottley, *Inside Black America*, p. 96.

89. Anderson, *This Was Harlem*, p. 309; Donald Bogle, *Toms, Coons, Mulattoes, Mammies and Bucks. An Interpretive History of Blacks in American Films*, New York, Continuum, 1991, pp. 35-36. Melvin Van Peebles ha hecho un vídeo que demuestra, mediante extractos y un punzante comentario, la representación denigrante de los negros en el cine norteamericano: *Melvin Van Peebles Classified X*, Win-Star Home Entertainment, 1998.

¡Ay, Harlem! ¡Ay, Harlem! ¡Ay, Harlem!
No hay angustia comparable a tus rojos oprimidos,
a tu sangre estremecida dentro del eclipse oscuro,
a tu violencia granate, sordomuda en la penumbra,
a tu gran rey prisionero, con un traje de conserje.

Aquí, el “eclipse oscuro” y “la penumbra” marcan tanto el ambiente nocturno como la realidad social: los negros viven literalmente eclipsados, marginados. En esta estrofa, “tus rojos oprimidos”, “tu sangre estremecida” y “tu violencia granate” son síntomas de una energía contenida pero no canalizada. La “violencia granate” es también violencia latente, y el riesgo de que pueda irrumpir en cualquier momento lo reconoce el poeta, que preconiza, al final del poema, en las estrofas 20-22, paciencia, y la pacífica resignación ante “el muro impenetrable”. Por ingenuo que parezca el consejo, en la estrofa 20, de buscar “el gran sol del centro”, demuestra una fe profunda en la autenticidad humana, en la necesidad de que todo ser sea fiel a sí mismo, a su herencia, a su raza, la que está representada aquí por ese sol tan africano, “el tatuado sol que baja por el río / y muge seguido de caimanes”.

Otros animales respaldan su lección en la estrofa siguiente (la 21), donde el poeta sube al púlpito para aleccionar, abogando otra vez por la paciencia –“Aguardad”, dice– y la aceptación de lo que somos en totalidad. Decir que “Jamás sierpe, ni cebra, ni mula / palidieron al morir”, es denunciar por una ruta retóricamente indirecta, la costumbre que anotaría el poeta en su conferencia-recital de inventarse “polvos que vuelven la cara gris”. “Lo más triste –añade– es que los negros no quieren ser negros”. ¿Qué les espera, entonces, cuando llegue la liberación soñada? La ironía que yo no quería sentir en “la infinita belleza” de los utensilios es ahora inescapable; modula las profecías del poeta, que parodia la libertad que les permitirá “besar con frenesí las ruedas de las bicicletas” –es decir, tener y adorar posesiones materiales–, “poner parejas de microscopios en las cuevas de las ardillas” –es decir, hacer investigaciones tardías sobre animales que ya han sido estudiados y machacados– y “danzar al fin sin duda” –es decir, seguir haciendo para sí mismos lo que hacen tantas veces para otros–.

Ahora sí que comprendemos por qué Lorca clama “¡Ay, Harlem disfrazada!”. Este gran poema quita el disfraz, presenta a Harlem socavada y subvertida moralmente, como Coney Island, por los que se afanan por el placer, el poder y el dinero. El poeta no escatima críticas ni denuncias: el poeta que quita el disfraz a Harlem también se desenmascara a sí mismo, admitiendo dudas sobre la utilidad de la palabra –en “Norma y paraíso de los negros”–, engastando en sus poemas detalles que ha observado, confesando emociones y reacciones conflictivas, pronunciando juicios y amenazas. El fuego en el pedernal es lo que Lorca sentía en Harlem, dormido pero no apagado, al reconocer su energía pulsante y apenas contenida. “El Rey de Harlem” nos permite ver en esa frase una metáfora magnífica, totalmente apropiada tanto para el misterioso proceso poético como para el poeta mismo. Harlem le volvió a encender, y a atizar, su desprecio profundo por el dinero, la bebida y la borrachera, por el poder y el privilegio. Lorca no propone soluciones, porque no las ve. De la misma manera que Bernarda Alba seguirá imperando al final del drama, el “gran rey desesperado” seguirá desesperándose mientras sus barbas llegan al mar como señal de un

problema antiguo e insoluble. En estas poesías el poeta nos enseña una vez más que el escribir sobre otros –especialmente sobre razas oprimidas– es definirse a uno mismo tras un proceso, a veces doloroso, de autoanálisis. Si Federico García Lorca llegó a conocerse algo más a través de los habitantes de Harlem, nosotros estamos doblemente privilegiados: vemos a esos habitantes por sus ojos y, en el reflejo, le vemos a él. Eso, al fin y al cabo, es lo que nos debería importar.

EL CINE IMPOSIBLE DE FEDERICO GARCÍA LORCA

ANA MARÍA GÓMEZ TORRES

EN NUEVA YORK, Federico García Lorca vivió, según sus propias palabras, la experiencia más útil de su vida¹. Como ha señalado C. Maurer, “no se sabe exactamente por qué emprendió el viaje, y sin duda sería erróneo atribuirlo a un solo motivo. Se debe a diversas circunstancias sólo parcialmente iluminadas por sus biógrafos”². El propio Lorca habla en su epistolario de una “cantidad de conflictos”³ que, en mayo de 1929, describe como “un duelo a muerte que sostengo con mi corazón y con la poesía”⁴. Con anterioridad, Federico había confesado este desaliento: “Todo me parece lamentable en mi poesía. En cuanto que no *he expresado* ni puedo *expresar* mi pensamiento. Hallo calidades turbias donde debiera haber luz fija y encuentro en todo una dolorosa ausencia de mi *propia y verdadera* persona. Así estoy. Necesito irme lejos”⁵.

Ya “lejos”, en Nueva York, Lorca va a diseccionar —con una lucidez que, de no ser poética, podría calificarse casi de científica— la anatomía de su angustia, que cuaja en los textos del ciclo neoyorquino y en la composición de *El público*. Las páginas que escribe en América —o bajo la órbita del viaje a Estados Unidos y Cuba— proyectan el mundo interno de la conciencia sobre un primer plano, al igual que sucede en sus dibujos, que pasan a concebirse como autorretratos en esa misma época. Es entonces cuando —según testimonia una carta de enero de 1930, justo el momento en que Marie Laffranque ha situado la cronología del guión *Viaje a la luna*—, Lorca parece encontrar, desde el punto de vista de la creación estética, la “luz fija” que precisaba para “expresar su pensamiento”. En esa carta anuncia a su familia que escribe intensamente y explica que las páginas que lee a sus amigos producen en ellos una “enorme impresión [...] por su fuerza”. Refiriéndose a toda su producción anterior, concluye diciendo: “Yo creo que todo lo mío resulta pálido al lado de estas cosas que son en cierta manera *sinfónicas* como el ruido y la complejidad neoyorqui-

1. C. Maurer, ed., *Federico García Lorca escribe a su familia desde Nueva York y La Habana (1929-1930)*, *Poesía*, nos. 23-24 (diciembre 1985), p. 125.

2. *Ib.*, p. 11.

3. Carta a J. Zalamea de septiembre de 1928; Federico García Lorca, *Epistolario completo*, edición de A.A. Anderson y C. Maurer, Madrid, Cátedra, 1997, p. 587.

4. *Vid. Obras completas*, 3 vols., Madrid, Aguilar, 1986, vol. III, pp. 414-415 (en adelante *OC*).

5. *Epistolario*, p. 395.

na”⁶. Entre estos textos “sinfónicos” que aunaron el delirante ritmo de Nueva York y el de su crisis de identidad, estética, erótica y metafísica, es preciso conceder un lugar destacado al guión cinematográfico *Viaje a la luna*, que comparte idénticas obsesiones, técnicas e imágenes con *El público* y *Poeta en Nueva York*, configurando un conjunto de creaciones que han de abordarse de forma individual, pero sin perder de vista las intersecciones y concordancias que hacen que los textos se iluminen mutuamente.

Marie Laffranque sitúa la redacción de *Viaje a la luna* entre diciembre de 1929 y enero-febrero de 1930⁷. I. Gibson precisa que “antes de mediados de diciembre de 1929” una joven amiga de Lorca, la mexicana María Antonieta Rivas Mercado, llevó al poeta a casa del pintor, publicista y cineasta Emilio Amero, también mexicano, que vivía por aquel entonces en la calle 60 y trabajaba como diseñador comercial para Saks Fifth Avenue y Wanamaker. Federico congenió de inmediato con el artista gráfico, con quien compartía la afición por el jazz. Juntos frecuentaron el “Small’s Paradise” de Harlem, un cabaret de jazz donde Lorca pudo asimilar el ritmo sincopado de la música y el baile de una “masa de público danzante” que, según su propia descripción, era “negra, mojada y grumosa como una caja de huevos de caviar”, donde “una bailarina desnuda” –recuérdese la “muchacha casi desnuda” que baila en un bar en la secuencia [50] de *Viaje a la luna*– “se agitaba convulsamente bajo una invisible lluvia de fuego [...]. Como ella –concluye Lorca– era todo Harlem”⁸.

Según el testimonio de Amero, Federico escribió el guión de *Viaje a la luna* a petición suya. Amero estaba muy interesado por el cine de vanguardia: acababa de rodar un cortometraje de 35 milímetros titulado *777*, abstracto, de estética futurista, donde el tema central de las máquinas era tratado con un enfoque que buscaba captar el movimiento de la vida moderna. Amero proyectó el filme para Lorca y, al comentarlo, el poeta le habló de *Un chien andalou*. Fruto de este intercambio nació, en el piso de Emilio Amero, el único guión de cine escrito por Lorca. Amero recordaría años más tarde cómo se compuso *Viaje a la luna*:

Lorca vio la posibilidad de hacer un guión en la línea de mi película con el uso directo del movimiento. Trabajó en mi casa una tarde para escribirlo. Cuando tenía una idea, cogía un trozo de papel y la apuntaba, tomando notas según le venían. Es así como solía escribir. Al día siguiente vino de nuevo y añadió unas escenas, lo terminó y me dijo: “Tú verás lo que puedes hacer con esto, tal vez sirva para algo” [...]. La película era completamente plástica, completamente visual, y en ella Lorca trataba de describir aspectos de la vida de Nueva York como él la veía. Dejó la mayoría de las escenas para que yo las visualizara, pero es cierto que hizo algunos dibujos para demostrar cómo habría que hacer algunas de las escenas más difíciles⁹.

6. C. Maurer, ed., *FGL escribe a su familia*, p. 87.

7. M. Laffranque, “«Equivocar el camino»: regards sur un scénario de Federico García Lorca.”, en VV.AA., *Hommage à Federico García Lorca*, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, 1982, pp. 73-92; *vid.* p. 74, n. 2; *cfr.* n. 34.

8. C. Maurer, ed., *FGL escribe a su familia*, p. 114.

9. *Cfr.* Richard Diers, “A Filmscript by Lorca”, *Windmill Magazine*, no. 5 (primavera, 1963), pp. 26-39; la cita en pp. 28-29. Bernice G. Duncan tradujo el guión al inglés en 1963 para *Windmill Magazine*, a partir de una trans-

El único texto de *Viaje a la luna*, compuesto en menos de dos días, quedó en manos de Emilio Amero, quien, tras la muerte de Lorca, hizo alguna tentativa de rodar la película; pero, al igual que ocurrió con el resto de la obra lorquiana más vanguardista, el proyecto no llegó a hacerse posible entonces¹⁰. Al entregar el texto a Amero sin conservar él mismo una copia, Lorca parecía querer desprenderse de algo que le resultaba especialmente doloroso. No volvería a hablar de ello, ni siquiera a sus amigos más cercanos, como Ángel de Río, con quien sí comentaría, en cambio, el estreno de *Un chien andalou* de Buñuel y Dalí, película en la que se sentía aludido y traicionado¹¹.

cripción de Amero que alteraba sensiblemente la segmentación y numeración de los cuadros, y lo volvió a publicar en “*Trip to the Moon*. Filmscript by Federico García Lorca, translated by Bernice G. Duncan”, *New Directions*, no. 18 (1964), pp. 33-41, acompañada de una “Introductory Note” de Richard Diers que ocupaba las páginas 33-35. En 1980 J.F. Aranda retradujo el texto inglés al español en la revista de Santa Cruz de Tenerife *Papeles Invertidos*, IV-V (mayo 1980), pp. 9-25. El mismo año M. Laffranque publicaba su edición de quinientos ejemplares numerados de *Viaje a la luna*, Loubressac, Braad Editions, 1980, cuyo texto sería reproducido en las *Obras completas* editadas por A. del Hoyo, Madrid, Aguilar, 1989-90, II, pp. 1139-1148. Laffranque no tuvo acceso al manuscrito, sino que utilizó unas fotocopias que le proporcionó el director de *New Directions*, Bob MacGregor, que contenían las secciones 1-7, 30-52 y 61-71 del original. El resto fue completado por la hispanista a partir de la transcripción de Amero con la que B.G. Duncan había trabajado para su traducción. La primera edición en la que el texto se transcribe directamente del autógrafo lorquiano es la de A. Monegal, ed., *Viaje a la luna*, Valencia, Pre-Textos, 1994 (en adelante citaré por esta edición), aunque el manuscrito original había servido ya de base para la traducción de G. Simon y S.F. White editada por C. Maurer en *Collected Poems*, Nueva York, Farrar, Straus, Giroux, 1991, pp. 631-639.

10. Ya en su nueva residencia en Norman, Oklahoma, en cuya Universidad fue miembro de la “Art School Faculty”, Amero guardó el guión en una mesilla de noche de su casa, donde apareció a principios de 1989, cuando su viuda trataba de localizar el autógrafo lorquiano a instancias de C. Maurer, quien también intervino ante el Ministerio de Cultura con el fin de que la Biblioteca Nacional adquiriera el manuscrito. El autógrafo, de catorce páginas –distribuidas en doce hojas–, está prácticamente completo. Sólo falta una hoja y, en contra de lo que se venía afirmando, presenta correcciones y párrafos enteros reescritos.

11. Merece la pena detenerse en cómo Buñuel ha recordado este episodio con la parcialidad que caracteriza a su memoria en todo lo concerniente a Lorca: “Federico García Lorca y yo estuvimos enfadados por algunos años. Cuando en los años treinta estuve en Nueva York, Ángel del Río me contó que Federico, que había estado también allí, le había dicho: «Buñuel ha hecho una mierdesita así de pequeñita que se llama *Un perro andaluz*, y el perro andaluz soy yo». No había nada de eso. *Un perro andaluz* era el título de un libro de poemas que escribí. A la película, Dalí y yo habíamos pensado llamarla *Es peligroso asomarse al interior* [...]. Esto nos pareció muy literario. Dalí me dijo: «¿Por qué no ponerle el título de tu libro?». Y eso hicimos”; entrevista de José de la Colina y Tomás Pérez Turrent, *Contracampo*, 16 (octubre-noviembre 1980), p. 33. En *Mi último suspiro*, Barcelona, Plaza y Janés, 1982, p. 154, Buñuel narra el hecho en términos similares. A. Sánchez Vidal hace notar que, también en este punto, las memorias de Buñuel resultan poco fiables; vid. “El viaje a la luna de un perro andaluz”, en VV.AA., *Valoración actual de la obra de García Lorca*, Madrid, Casa de Velázquez, 1988, p. 147, n. 20. Como destaca Sánchez Vidal, no resulta nada extraño que Buñuel niegue las alusiones que Lorca detectaba, “a la vista de su decidido ocultamiento de lo más sustancial de esta relación, diluida en sus memorias, *Mi último suspiro*, tras una nube de anécdotas no siempre relevantes que pueden servir de cortina de humo para incautos, pero que difícilmente engañan a un lector crítico y avezado”. En efecto, todavía en sus últimos años, en una entrevista de 1979, Buñuel continuaba refiriéndose a Lorca en un tono que podría calificarse de burlesco, de no resultar casi patológico: “Siguen ofreciéndome hacer *La casa de Bernarda Alba*. Es un viejo proyecto mío y cada determinado tiempo alguien insiste en que lo haga, pero, mire usted, a mí el teatro de Lorca ya no me entusiasma nada. Tantos claveles de sangre y tantas espuelas de luz de luna. Federico era una obra maestra como ser humano, tenía unos poemas buenos, pero su teatro me parece cada vez más una cosa ahogada. [...] Pero, en fin, si yo hiciera ahora *La casa de Bernarda Alba* [...], Bernarda sería la capitana de un barco ballenero [...]. Sería un poco más divertido, ¿no?”; entrevista de José de la Colina, “Agon o el canto del cisne según Luis Buñuel”, *Contracampo*, 1 (abril 1979), p. 7. Decir de Lorca, como también hace Buñuel en *Mi último suspiro*, que “la obra maestra era él” no es sino un recurso fácil para invalidar

Llama la atención que J.F. Aranda, en 1974, escriba que *Viaje a la luna* “era un homenaje al amigo Buñuel”¹². Lorca había partido rumbo a Nueva York llevándose consigo los más duros reproches de Buñuel y Dalí hacia su poesía¹³. Conviene subrayar la vertiente de crítica literaria implícita que Buñuel y Dalí integraron en *Un chien andalou*¹⁴. Nuestros adalides de la cruzada surrealista llevaron hasta la pantalla su “combate” “contra el cráter de la putrefacción más apestante” y su “desprecio” por “las ruinosas deyecciones de nuestros poetillas”, los “perros andaluces”, de los que estéticamente les separaba un abismo insalvable: “son dos mundos antagónicos, el polo de la tierra y el sur de Marte”.

Hay que tener presente que, antes de dedicarse al cine, Buñuel había probado fortuna con la literatura y, más concretamente, con la poesía, que había cultivado con escaso brillo. Cuando empieza su carrera de cineasta habla del nuevo medio, en una conferencia, como de “un instrumento de poesía”¹⁵ privilegiado. Por su parte, Dalí, en una carta de h. 10/15 de octubre de 1927, preguntaba a su amigo Lorca: “¿No crees tú que los únicos poetas, los únicos que realmente realizamos poesía *nueva* somos los pintores? ¡S—í!”¹⁶. Y en otra carta puntualizaba: “Fotografía, CINE = nacimiento de la poesía. [...] No hay poetas que escriban. Los mejores pintan o hacen *cine*”¹⁷. Pero los dardos envenenados no iban a

toda su obra. No obstante, también la vertiente humana es atacada en *Un chien andalou*: recuérdense, por ejemplo, escenas como las del andrógino, además de la presencia del *piano* con el burro podrido, símbolo del arte “putrefacto”, que aparecía ya junto a la cabeza de Lorca en el cuadro de Dalí *La miel es más dulce que la sangre*. Sobre las relaciones entre los tres amigos, *vid.* A. Sánchez Vidal, *Buñuel, Lorca, Dalí: El enigma sin fin*, Barcelona, Planeta, 1988, especialmente las pp. 218-223.

12. J.F. Aranda, “Surrealismo español en el cine”, *Ínsula*, no. 337 (diciembre 1974), p. 19.

13. *Vid.*, entre otros, A. Rodrigo, *García Lorca en Cataluña*, Barcelona, Planeta, 1975, pp. 262-265; *Lorca-Dalí Una amistad traicionada*, Barcelona, Planeta, 1981, pp. 84, 211-212 y 237, y *García Lorca: el amigo de Cataluña*, Barcelona, Edhasa, 1984, pp. 101-102; A. Sánchez Vidal, “Sobre un ángel exterminador. (La obra literaria de Luis Buñuel)”, en V. García de la Concha, ed., *El surrealismo*, Madrid, Taurus, 1982, pp. 130-132, y “La nefasta influencia del García”, en L. Dolfi, ed., *L'impossible/ possibile di Federico García Lorca*, Nápoles, Edizioni Scientifiche Italiane-Università degli Studi di Salerno, 1989, pp. 219-228; M. Hernández, “García Lorca y Salvador Dalí: Del ruiseñor lírico a los burros podridos (poética y epistolario)”, en L. Dolfi, ed., *op. cit.*, pp. 267-319; I. Gibson, *Federico García Lorca, I. De Fuente Vaqueros a Nueva York (1898-1929)*, Barcelona, Grijalbo, 1985, pp. 492, 527, 566-71, 586-89; E. Martín, *Federico García Lorca, heterodoxo y mártir. Análisis y proyección de la obra juvenil inédita*, Madrid, Siglo XXI, 1986, pp. 86-88; R. Santos Torroella, ed., *Salvador Dalí escribe a Federico García Lorca, Poesía*, nos. 27-28 (abril 1987), pp. 88-94 y 107-114.

14. Como es sabido, Buñuel, Dalí, Pepín Bello y otros amigos del norte llamaban *perros andaluces* a los poetas sureños de la Residencia; *vid.* J.F. Aranda, *Luis Buñuel. Biografía crítica*, Barcelona, Lumen, 1975, pp. 65-66. El grupo de los “perros andaluces” —el “marasmo putrefacto”, según la expresión de Dalí, constituido por Alberti, Prados, Cernuda, Altolaguirre, etc.— se adscribía a la estética gongorina y respetaba el magisterio de Juan Ramón Jiménez, “el jefe de la putrefacción poética”, en palabras, una vez más, de Dalí. El desacuerdo estético con el grupo de poetas andaluces era más que evidente. En una carta a Pepín Bello, Buñuel sentenciaba: “Hay que *combatir* con todo nuestro desprecio e ira toda la poesía tradicional, desde Homero a Goethe, pasando por Góngora —la bestia más inmundada que ha parido madre— hasta llegar a las ruinosas deyecciones de nuestros poetillas de hoy [...]. Comprenderás la distancia que nos separa a ti, Dalí y yo de todos nuestros amigos poetas. Son dos mundo antagónicos, el polo de la tierra y el sur de Marte, y todos, sin excepción, se hallan en el cráter de la putrefacción más apestante”; carta a Pepín Bello desde París, 1-10-1928; *vid.* A. Sánchez Vidal, ed., *Luis Buñuel. Obra literaria*, Zaragoza, Heraldo de Aragón, 1982, p. 36.

15. “El cine, instrumento de poesía”, *ib.*, pp. 181-186, en especial p. 185.

16. R. Santos Torroella, ed., *Salvador Dalí escribe a FGL*, pp. 66-67.

17. Carta de h. 15 de enero de 1928, *ib.*, p. 85.

llegar sólo de Buñuel y Dalí. La reseña del estreno de *Un chien andalou* en París, firmada por Eugenio Montes en *La Gaceta Literaria* (15 de junio de 1929), insistía de manera llamativa en los mismos conceptos, que parecían oídos directamente de labios de los creadores del filme: “Buñuel, poeta con palabras, logra aquí con silencios su mejor poema. Yo creo aún que logra el mejor poema de la lírica española contemporánea [...]. En veinticinco minutos de film, Buñuel y Dalí borran la obra de sus compañeros de generación. Porque su film es eso: poesía. No lo otro: literatura”¹⁸. Es muy probable que Lorca tuviera acceso a la lectura de esta reseña, ya que *La Gaceta Literaria* circulaba entre los hispanistas neoyorquinos. Con toda seguridad, Ángel de Río o Federico de Onís hicieron mención a Lorca del comentario de Eugenio Montes.

No es posible determinar, por otra parte, si Lorca llegó a ver *Un chien andalou*. En cualquier caso, difícilmente pudo asistir a una proyección de la película antes de escribir el guión *Viaje a la luna*, ya que el filme fue estrenado en París en junio de 1929 y presentado en Madrid el 15 de diciembre, justo en los mismos días en que Lorca entabla amistad con Emilio Amero¹⁹. Lorca pudo leer, en cambio, el guión de la película, que fue publicado de inmediato en diversas revistas internacionales²⁰. Como apunta Agustín Sánchez Vidal, si Buñuel y Dalí habían aludido a Federico en *Un chien andalou* –o al menos así lo había creído él, lo cual constituía motivo suficiente para sentirse afectado–, no resulta extraño que el poeta respondiera al desafío con una réplica codificada en el mismo lenguaje fílmico. Ahora bien, si la incursión de Lorca en la escritura cinematográfica tuvo como detonante esta conciencia, el resultado, indudablemente, trascendió con mucho la circunstancia biográfica que pudo desencadenar su única experiencia en esta modalidad de escritura²¹.

18. I. Gibson reproduce en un apéndice el texto íntegro de la reseña de *Un chien andalou* publicada por Eugenio Montes en *La Gaceta Literaria*, Madrid, no. 60 (15 de junio de 1929), p. 1; I. Gibson, *Federico García Lorca*, II. *De Nueva York a Fuente Grande (1929-1936)*, Barcelona, Grijalbo, 1987, pp. 493-495.

19. Lorca sale de Madrid la mañana del 13 de junio y viaja en tren hasta París, donde pasa sólo una noche. I. Gibson se pregunta: “¿Se dio cuenta Federico de que, unos días antes, se había estrenado, en Le Studio des Ursulines, *Un chien andalou* de Buñuel y Dalí? Es casi seguro, máxime en vista de su reencuentro con Mathilde Pomès, persona muy en contacto con el grupo español de París”; *FGL*, II, p. 608.

20. Como señala M. Laffranque, Lorca pudo conocer el guión de *Un chien andalou* a través de la revista belga *Variétés* (15 de julio de 1929) o de *La Révolution Surréaliste* (15 de diciembre de 1929), pp. 34-37, de fecha próxima a la datación de *Viaje a la luna*; “Equivocar”, p. 91, n. 34. A estas publicaciones hay que añadir la *Revue du Cinéma*, 5 (noviembre 1929).

21. La mayor parte de los críticos menciona la conexión de *Viaje a la luna* con *Un chien andalou*, aunque las implicaciones son contempladas desde una diversidad de matices. *Vid.*, entre otros –además de los trabajos ya citados de M. Laffranque, J.F. Aranda y A. Sánchez Vidal–, V. Higginbotham, “El viaje de García Lorca a la Luna”, *Ínsula*, no. 254 (enero 1968), pp. 1 y 10, “Lorca y el cine”, *García Lorca Review*, VI, no. 1 (primavera 1978), pp. 87-93, y “*Así que pasen cinco años*: Una versión literaria de *Un chien andalou*”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, nos. 433-434 (julio-agosto 1986), pp. 343-350; D. Gershator, “Federico García Lorca’s *Trip to the Moon*”, *Romance Notes*, IX, no. 2 (1968-69), pp. 213-220; J.A. Mahieu, “García Lorca y su relación con el cine”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, nos. 433-434 (julio-agosto 1986), pp. 119-128; A. Monegal, “Entre el papel y la pantalla: *Viaje a la luna* de Federico García Lorca”, *Litoral. Surrealismo. El ojo soluble*, nos. 174-176 (1987), pp. 242-258, y A. Monegal, ed., *Viaje a la luna*, ed. cit., p. 14; C.B. Morris, *The Dream-House. (Silent Film and Spanish Poets)*, Hull, University of Hull, 1977, pp. 15-17; *Surrealism and Spain, 1920-1936*, Cambridge, Cambridge University Press, 1972, pp. 31, 49, 50-51 y 153, y *This Loving Darkness. The Cinema and Spanish Writers, 1920-1936*, Oxford–Hull, Oxford University Press, 1980, pp. 121-139; K. Power, “Una luna encontrada

Lorca crea *Viaje a la luna* a partir de su cosmovisión plástica y literaria más genuina, lo cual no significa que no incorporase todo un caudal de conocimientos previos en torno al joven arte de la cinematografía. Federico asistía con asiduidad a las sesiones del Cine Club Español, fundado por Ernesto Giménez Caballero, de modo que, antes de su viaje a los Estados Unidos, ya estaba bien informado de las corrientes del cine norteamericano y europeo. Buñuel, como asesor, colaboraba en la selección de las cintas y escribía las críticas de las nuevas películas en *La Gaceta Literaria*²². Antes de partir hacia Nueva York, Lorca pudo ver proyectados los trabajos más relevantes de cineastas como Pudovkin, Eisenstein, Murnau o René Clair, cuyas huellas marcarían decisivamente la concepción estética de *Viaje a la luna*. Según el testimonio de Pepín Bello, en la Residencia de Estudiantes nunca hubo un cine-club estable, sino que se organizaban sesiones esporádicas, como la que Buñuel dedicó al ralenti –técnica presente en la secuencia del bar [50] de *Viaje a la luna*–²³. Los residentes pudieron conocer así aportaciones al nuevo arte de nombres como Dulac o Epstein y familiarizarse con obras como *Voyage dans la lune* (1902), de Méliès, que comparte título con el guión lorquiano²⁴. En la sexta sesión organizada por Buñuel para el Cine Club Español y dedicada a “Los cómicos del cine” (primavera de 1929), se proyectaron varias películas, entre ellas *El navegante* (1924) de Buster Keaton, hecho que nos remite a uno de los “diálogos” de Lorca, “El paseo de Buster Keaton” (1925)²⁵, donde los planos son de corte cinematográfico y los diálogos evocan los subtítulos del cine mudo, al igual que las acciones, violentas y elementales, de los personajes.

Los jóvenes intelectuales seguían de cerca las novedades de los cómicos norteamericanos. C.B. Morris ha estudiado en profundidad hasta qué punto el cine condicionó el

en Nueva York”, *Trece de Nieve*, 2ª época, nos. 1-2 (diciembre 1976), pp. 141-152; A. Sánchez Vidal, “El cine de los surrealistas españoles”, *Ínsula*, no. 515 (noviembre 1989), pp. 21-22; G. Edwards, “Lorca and Buñuel: *Así que pasen cinco años* and *Un chien andalou*”, *García Lorca Review*, IX, no. 2 (otoño 1981), pp. 128-143; R. Utrera, *García Lorca y el cinema*, Sevilla, ASECAN, 1987, y “*Viaje a la luna*. Pantalla blanca para el guión de García Lorca”, *Ínsula*, nos. 488-489 (julio-agosto 1987), p. 31.

22. Cfr. R. Utrera, “Ambiente histórico y artístico. *La Gaceta Literaria* y el Cine Club Español”, en *GL y el cinema*, pp. 19-26.

23. En esa ocasión se proyectaron *Entr’acte*, de René Clair, *Rien que les Heures*, de Cavalcanti, y planos de *La fille de l’eau*, de Jean Renoir. I. Gibson ha destacado la impronta de *Entr’acte* sobre *Viaje a la luna*; vid. *FGL*, I, pp. 597-598 y 517-518. Aunque Lorca se encontraba en Barcelona, pudo leer la reseña de M. Pérez Ferrero, “Films de vanguardia”, *La Gaceta Literaria*, no. 11 (1 de junio de 1927), p. 8.

24. M. Laffranque encuentra algunos puntos de unión entre ambos trabajos: “Référéncie destinée à introduire pour le lecteur ou le spectateur averti la même dimension d’étrangeté: celle du départ en exploration vers un au-delà de la réalité dite visible et quotidienne?”; “Equivocar”, p. 81.

25. En una carta a G. de Torre de febrero de 1927, Lorca anunciaba: “estoy copiando varios diálogos en prosa que tengo, que irán bien en la *Gaceta*. «Diálogo de Buster Keaton», «Diálogo fotografiado», etc.”, *Epistolario*, p. 431. *El paseo de Buster Keaton* se publicó en *gallo*, no. 2 (abril 1928), pero no se ha conservado el “Diálogo fotografiado”, del que queda un recuerdo en el teatro inconcluso, en los proyectos *Ampliación fotográfica* y *Drama fotográfico*, así como en el subtítulo tachado de *Rosa mudable*: “Drama fotografiado”; vid. M. Laffranque, ed., *Teatro inconcluso*, Granada, Universidad de Granada, 1987, pp. 170-179, y “Equivocar”, p. 7, n. 4. Sobre la cronología del Cine Club, vid. el número especial de *Poesía*, no. 22 (enero 1985). En la sesión anterior, la quinta, del 15 de abril de 1929, Lorca había recitado, durante el intermedio, su “Oda a Salvador Dalí” y “Romance de Tamar y Amnón”.

carácter y las técnicas de las obras literarias de aquellos años²⁶. En el caso concreto de Lorca, el poeta manifestó repetidamente no sólo su entusiasmo por el cine mudo, sino también por las películas habladas²⁷, como testimonian las cartas del poeta a su familia desde Nueva York, donde asistía con frecuencia²⁸ a los cines comerciales: “Me he aficionado –escribe en octubre de 1929– al cine hablado, del que soy ferviente partidario porque se pueden conseguir maravillas. A mí me encantaría hacer cine hablado y voy a probar a ver qué pasa”²⁹. Lorca volvería a manifestar su intención de hacer cine sonoro en septiembre de 1935 –una especie de documental³⁰ sobre el mundo de la tauromaquia–, pero, finalmente, su única actividad cinematográfica se concretó en la elaboración de un guión de cine mudo³¹.

En *Viaje a la luna* Lorca buscó deliberadamente la plasticidad de las imágenes sin palabras o, en todo caso, de expresiones verbales convertidas en signos gráficos, con una dimensión semiótica más compleja, como los letreros de las secuencias [5], [14-15], [34] o [65], que cumplen un papel más cercano al de las palabras que aparecen en los lienzos cubistas y en el arte dadá que al de los rótulos convencionales del cine mudo.

En opinión de M. Laffranque, la inmersión de Lorca en el ambiente extranjero de Nueva York pudo influir en su deseo de trabajar con un código de comunicación visual³². El cine se ofrecía como una invitación a un lenguaje y un arte distintos, sin el peso de la tradición ni las resonancias estéticas que habían entrado en crisis en la conciencia creadora de Lorca. El nuevo arte resultaba propicio para la experimentación de formas radicalmente vanguardistas. Las distintas artes podían integrarse con una absoluta libertad de composición. Las barreras genéricas se difuminan en una escritura fragmentaria en la que domina un movimiento de “ritmo acelerado”³³. Esta forma de composición técnica ensayada por Lorca en

26. Además de los estudios de C.B. Morris ya citados, *vid.* su edición de R. Alberti, *Sobre los ángeles. Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos*, Madrid, Cátedra, 1981, pp. 27-54, así como los trabajos de J.F. Aranda, “Surrealismo español en el cine”, en V. García de la Concha, ed., *op. cit.*, pp. 147-151; L. García Montero, “El cine y la mirada moderna”, *Bazar*, 4 (otoño 1997), pp. 118-23; A. Sánchez Vidal, “El cine de los surrealistas españoles”, *loc. cit.*, p. 23, y J. Urrutia, “La inquietud fílmica”, en D. Dougherty–M.F. Vilches de Frutos (eds.), *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia (1918-1939)*, Madrid, C.S.I.C.–Fundación Federico García Lorca–Tabapress, 1992, pp. 45-53.

27. Recuérdesse que la primera película sonora fue *The Jazz Singer* (1927), a la que siguió *Lights of New York* (1928).

28. I. Gibson aduce, a este respecto, el testimonio de John Crow; *vid.* I. Gibson, *FGL, II*, p. 71.

29. *Cfr.* C. Maurer, ed., *FGL escribe a su familia*, pp. 80 y 81.

30. S. Saillard, “Chronologie du théâtre de Lorca”, *Organon. Théâtre Impossible*, Université Lyon II, Centre d’Etudes et de Recherches Théâtrales et Cinématographiques, 1978, p. 17, y M. Laffranque, “Equivocar”, p. 76, n. 7.

31. Mención aparte merece el texto lorquiano titulado “Meditaciones a la muerte de la madre de Charlot”, de 1928, publicado por C. Maurer en *El País*, 3 de diciembre de 1989, pp. 14-15. Como observa Maurer, “en su defensa del *pathos* y de la ternura del arte de Chaplin, Lorca se distancia notablemente de otros miembros de su grupo intelectual (Buñuel, Dalí, Sebastián Gasch), que tachan a Chaplin de sentimental y que abogan por la *asepsia* y la belleza plástica del anti-Charlot, Buster Keaton”; C. Maurer, “Millonario de lágrimas”, *ib.*, p. 15. Gasch había expresado unos meses antes en *La Gaceta Literaria* esta preferencia, al destacar que las películas de Keaton poseían una “plasticidad absoluta, pura, cruda, neta, deshumanizada”, mientras que Chaplin actuaba como un “monigote trabajado por todas las ponzoñas sentimentales”. Maurer puntualiza, asimismo, cómo Buñuel se quejaría más tarde, en una sesión del Cine Club madrileño, de que Charlot “intenta hacernos llorar con los más vivos lugares comunes del sentimiento”.

32. “Equivocar”, p. 77.

33. Así se indica, por ejemplo, en los cuadros [49-50] de *Viaje a la luna*.

Viaje a la luna va a desembocar directamente en la estructura de montaje de la obra dramática *El público*³⁴. No es casual que Lorca se refiera a los distintos segmentos numerados del guión con la denominación de *cuadros*, como hace en el número [21], donde advierte cómo ha de ejecutarse el movimiento: “Todos estos *cuadros* rápidos y bien ritmados”. Ahora bien, Lorca no concibe el cine desde una dimensión teatral, sino que encuentra en él un medio donde llevar a la práctica su anhelo permanente de cultivar un arte total, idea grata, por otra parte, a todas las vanguardias. *Viaje a la luna* integra, en el marco del cine, la palabra escrita, lo gestual, la fotografía, el dibujo e incluso la escultura –recuérdese la cabeza de alambre con fondo de agua del cuadro [4]–, además del empleo gráfico de las cifras y las letras propio de la poesía y de la pintura experimentales. Lorca conocía ya bien todas estas facetas artísticas desde distintos ángulos y experiencias que vendrían a unirse en esa encrucijada de códigos estéticos que es *Viaje a la luna*.

Según el testimonio citado de Emilio Amero, Lorca quiso crear un filme “completamente plástico, completamente visual”³⁵. En *Viaje a la luna*, cada palabra adquiere ese valor, trascendiendo incluso las posibilidades técnicas del medio cuando pide, por ejemplo, el “color azul” en el cuadro [14]: “Caída rápida por una montaña rusa en color azul con doble exposición de letras de *Socorro Socorro*”, donde el elemento verbal resulta semiotizado como una inscripción gráfica en un conjunto plástico de imágenes en movimiento. Amero puntualizaba que Federico realizó algunos dibujos para mostrar cómo habría que hacer determinadas escenas. Es el caso de la “Muerte de Santa Rodegunda”, de la que se conservan dos versiones³⁶, una de ellas fechada en “1929. New York”. Pudo ser también el caso de los cuadros [18], [33], [42], [43] y [45], donde el guión precisa: “un dibujo de una cabeza que vomita”, “una cabeza enorme dibujada de mujer”, “un dibujo de venas”, un desnudo que “lleva dibujado el sistema de la circulación” y “una luna dibujada”. Así, ya no es sólo el idiolecto poético lorquiano el que cobra protagonismo en el texto, sino la complicidad de éste con su obra gráfica, que comparte con su escritura una dimensión simbólica. No en vano, Lorca había definido ya sus dibujos como “metáforas lineales”. A propósito de su dibujo “San Sebastián” de 1927, explicaba en estos términos su concepción: “Yo he pensado y hecho estos dibujos con un criterio poético-plástico o plástico-poético, en justa unión. Y muchos son metáforas lineales o tópicos sublimados, como el «San Sebastián» [...]. He procurado escoger los rasgos esenciales de emoción y forma, o de super-realidad y super-forma, para hacer de ellos un *signo* que, como llave mágica, nos lleve a *comprender mejor* la realidad que tienen en el mundo”³⁷. Que Lorca emplee términos como “super-

34. Para las conexiones con *Así que pasen*, vid. G. Edwards, *El teatro de Federico García Lorca*, Madrid, Gredos, 1983, p. 128, “Lorca and Buñuel”, *loc. cit.*, pp. 128-143; V. Higginbotham, “*Así que pasen cinco años*: Una versión literaria de *Un chien andalou*”, *loc. cit.*, pp. 343-350, y Federico García Lorca, *Así que pasen cinco años. Leyenda del tiempo*, ed. M. Ucelay, Madrid, Cátedra, 1995, pp. 134-137.

35. R. Diers, “Introductory Note” a “*Trip to the Moon*”, *loc. cit.*, pp. 34-35.

36. Federico García Lorca, *Dibujos*, ed. M. Hernández, Madrid, Ministerio de Cultura, 1986, pp. 167-168, números 158 y 159 del catálogo (en adelante citaré por esta edición). Vid. M. Laffranque, “Equivocar”, pp. 86-87.

37. Vid. P. Fournerey, “Dibujos de Lorca: soportes, técnicas y épocas”, en M. Hernández, ed., *Dibujos*, pp. 76 y 80. Con respecto a su carácter poético, Lorca puso el título de “Poema” a algunos de ellos, como “Poema surrealista” (1926) o “El joven y su alma (Poema de Baudelaire)” (1926), ambos con personajes desdoblados; *Dibujos*, pp. 140-141 (números 88 y 89 del catálogo).

realidad” al hablar, precisamente de su dibujo “San Sebastián” remite de inmediato a la órbita estética daliniana. Sabemos de la identificación de Dalí con “San Sebastián” en aquellos años³⁸, que culminaría con la publicación en 1927 del poema en prosa titulado “San Sebastián”³⁹, que el pintor dedicó a Federico García Lorca⁴⁰.

La mención de Dalí resulta obligada al hablar de la vertiente plástica de la producción lorquiana. No es posible analizar su obra visual sin acudir a su relación con Dalí y a su reconocido entusiasmo por Miró. Por tanto, hemos de ampliar el enfoque y abarcar la conexión entre poesía y pintura, literatura e imagen, para comprender el alcance de la dimensión plástica que Lorca dio a su guión de cine mudo. En este sentido, M. Laffranque entronca el dibujo del guión “Muerte de Santa Rodegunda” con el “San Sebastián” de Dalí, texto que, por otra parte, presenta el mismo humor cruel y la misma estética convulsa que los poemas en prosa de Lorca, pertenecientes a la época de su mayor acercamiento a la órbita de Dalí. En su análisis de *Viaje a la luna*, M. Laffranque se detiene en las resonancias cristianas y bíblicas de la iconografía lorquiana de aquellos años, destacando las coincidencias estéticas con la simbología irreverente y heterodoxa del poema en prosa daliniano⁴¹. Del mismo modo, Mario Hernández ha subrayado la incidencia de Dalí en el cambio de rumbo creativo que desemboca en la imaginería de *Viaje a la luna*, proponiendo la periodización de una “época daliniana en Lorca” que “le ayudó a saltar desde el modo imaginativo del *Primer romancero gitano* (1928) e irrumpir, a través del inacabado intermedio de los *Poemas en prosa*, en *Poeta en Nueva York*, en *Viaje a la luna*, en *El público*”⁴². La influencia mutua de ambos artistas obliga a demorarse en las relaciones entre literatura e imagen que intervinieron en el proceso de articulación de una poética común. En ese conjunto deben incluirse también el estilo de las cartas y el lenguaje literario del pintor en textos como el “Poema de las cositas” (1927) –de ritmo “trepidante, próximo al de la velocidad del cinematógrafo”–⁴³, “Poema” (1927) o “Pez perseguido por una uva” (1928), cuya huella, como observa Mario Hernández, “penetraría luego en los escritos neoyorquinos del poeta”⁴⁴. Paralelamente la peculiaridad literaria de la pintura de Dalí no es en absoluto ajena a la incidencia de Lorca, como han puesto de relieve los trabajos de Rafael Santos Torroella, quien acuñó la denominación de “época lorquiana” para referirse a los años 1926-1929 de la pro-

38. Así, por ejemplo, Ana María Dalí escribía a Lorca en una tarjeta postal: “no la enseñes a San Sebastián”; R. Santos Torroella, ed., *Salvador Dalí escribe a FGL*, p. 63. El mismo Dalí firmó alguna de sus cartas a Lorca como “San Sebastián”; *ib.*, p. 48 y p. 44.

39. “Sant Sebastià”, *L'Amic de les Arts*, no. 16 (31 de julio de 1927), pp. 52-54, publicado en español en *gallo*, no. 1 (febrero 1928), pp. 9-12.

40. Dalí hace extensiva a Lorca la identificación con San Sebastián: “En mi *San Sebastián* te recuerdo mucho y a veces me parece que eres tú... ¡A ver si resultara que San Sebastián eres tú!”; *Salvador Dalí escribe a FGL*, p. 48. M. Laffranque pone el acento en las semejanzas entre las características del dibujo “San Sebastián” de Lorca, de h. 1927-28 (*Dibujos*, número 154; *vid.* también p. 166, donde figura otro apunte similar), y una fotografía de Dalí donde el pintor aparece en actitud de baile; “Equivocar”, pp. 84-85; *vid.*, asimismo, *Salvador Dalí escribe a FGL*, p. 130; A. Rodrigo, *Lorca-Dalí*, pp. 89 y 93-100; I. Gibson, *FGL, I*, pp. 467 y 499-500.

41. *Id.* M. Laffranque, “Equivocar”, p. 85.

42. M. Hernández, “GL y Salvador Dalí: Del ruiseñor lírico”, p. 270.

43. Alfonso Sánchez Rodríguez, “Los poemas del primer Dalí (1927-1929)”, *Ínsula*, no. 515 (noviembre 1989), p. 5.

44. *Id.* M. Hernández, “GL y Salvador Dalí: Del ruiseñor lírico”, p. 270.

ducción del pintor catalán⁴⁵. Recuérdese que el propio Lorca destacaba el carácter lírico de la corriente a la que se adscribía Dalí en el “Sketch de la nueva pintura” (1928):

Empiezan a surgir los surrealistas [...]. Se empieza a expresar lo inexpresable. El mar cabe dentro de una naranja y un insecto pequeñito puede asombrar a todo el ritmo planetario, donde un caballo tendido lleva una inquietante huella de pie en sus ojos fijos y fuera de lo mortal [...]. La pintura [...] llega hoy [...] a un campo lírico [...].⁴⁶

Ese mismo “campo lírico” había sido cultivado por Dalí en textos como “UNA PLUMA, que no es tal PLUMA, sino una diminuta HIERBA, representando un caballito de mar, mis encías sobre la colina y al mismo tiempo un hermoso paisaje primaveral”⁴⁷. El título desarrolla una clave daliniana advertida por Lorca en su evocación de ese “mar que cabe dentro de una naranja”: se trata de la representación figurada y simultánea, la doble imagen. El poema de Dalí, como el fragmento citado de la conferencia de Lorca, está constituido mediante una técnica inspirada en el mecanismo de las “cajas chinas” o de las “muñecas rusas”. Así, en un pasaje, “de la cabeza del ciervo sale un pequeño puerco / después otro pequeño puerco / después otro pequeño puerco / después otro pequeño puerco / después un pequeño ciervo verde como una rana”⁴⁸. Esta *mise en abîme* de objetos que salen unos de otros constituye uno de los mecanismos de composición técnica de *Viaje a la luna*. Así, en [17-18], “de los gusanos de seda sale una gran cabeza muerta y de la cabeza muerta un cielo con luna. La luna se corta y aparece un dibujo de una cabeza que vomita”⁴⁹. Estas transiciones rápidas revelan un mundo de incertidumbre donde todo es inestable, un universo sometido a las metamorfosis y a los disfraces, donde las cosas y las personas no son lo que parecen. Como en *El público*, la multiplicidad inherente al ser se encarna en estructuras artísticas en las que prevalece lo simultáneo: las múltiples identidades, facetas y desdoblamientos de los personajes coexisten en unas formas caleidoscópicas que ponen en quiebra la visión convencional en favor de un punto de vista que yuxtapone los momentos pasados y presentes de la conciencia.

Las imágenes del guión revelan otro rasgo común a la estética daliniana y a la lorquiana, y en particular a los poemas en prosa, en algunos de los cuales trabajó Federico durante su estancia en América. Así, por ejemplo, en 1930 corrige y entrega a la imprenta en la *Revista de Avance* de La Habana la prosa “Degollación del Bautista”, cuya primera versión había sido escrita en 1928. Mario Hernández y Miguel García-Posada coinciden en reconocer en los poemas en prosa de Lorca una “respuesta” a la “estética del horror” propugnada por Dalí⁵⁰. *Viaje a la luna* se encuadra en esa misma “estética de la crueldad” donde,

45. R. Santos Torroella, *La miel es más dulce que la sangre. Las épocas lorquiana y freudiana de Salvador Dalí*, Barcelona, Seix Barral, 1984, pp. 18-21, 51, 71-2 y 84, y “Barradas-Lorca-Dalí: temas compartidos”, en M. Hernández, ed., *Dibujos*, pp. 39-53.

46. *Conferencias II*, ed. C. Maurer, Madrid, Alianza, 1984, p. 45.

47. *La Gaceta Literaria*, no. 56 (15 de abril de 1929), p. 4.

48. A. Sánchez Rodríguez, “Los poemas del primer Dalí”, p. 7.

49. Sobre la posible resonancia de *Un chien andalou* en este cuadro, vid. A. Monegal, ed., *Viaje a la luna*, pp. 19 y 49, n. 26.

50. M. Hernández, “GL y Salvador Dalí: Del ruseñor lírico”, pp. 290-293, y M. García-Posada, “Lorca y el surrealismo: Una relación conflictiva”, *Ínsula*, no. 515 (noviembre 1989), p. 9.

como en la “Degollación del Bautista”, el horror mueve “su bosque intravenoso”: sangre, hormigas y otros insectos, miembros seccionados, fragmentos aislados del cuerpo y venas son elementos comunes a los poemas en prosa y al guión de cine, así como el recuerdo de un inquietante ambiente que evoca la playa –recuérdese el personaje del “muchacho desnudo en traje de baño” de la secuencia [23], que remite tanto a “Nadadora sumergida” como a “Amantes asesinados por una perdiz”, donde aparecen, asimismo, las “mujeres enlutadas” de *Viaje a la luna*–, desembocando todo ello en el mismo fracaso en la búsqueda de una identidad sexual⁵¹. Resulta capital mencionar en este punto los dibujos que Lorca adjuntó a la publicación de “Nadadora sumergida” y “Suicidio en Alejandría” en *L’Amic de les Arts* (31-IX-1928). El que acompañaba a “Suicidio” representa a un personaje desdoblado o producto de la fusión de dos figuras, en que se aprecian unas proyecciones de tinta, como imagen de la sangre, en el centro del cuerpo, sobre una base de olas numeradas que evocan, de manera abstracta, el mar⁵². La exaltación de la sangre en los dibujos, en los poemas en prosa y, más tarde, en *Viaje a la luna* revela una afiliación de Lorca a lo que él mismo denominó la “estética fisiológica”⁵³, a propósito del cuadro *La miel es más dulce que la sangre* de Dalí. El *Viaje a la luna* comparte idéntica predilección por sustancias como la saliva, los vómitos⁵⁴ y, sobre todo, por las venas y la sangre, símbolo de vida y sexualidad. Con la publicación de la “Degollación de los inocentes” en *La Gaceta Literaria* el 15 de enero de 1929, asistimos al último vestigio de colaboración entre Dalí y Lorca. El poema se acompañó del dibujo de un torso mutilado en el que Dalí parecía recordar su propio “San Sebastián” (*L’Amic de les Arts*, 31 de julio de 1927).

La serie lorquiana de las decapitaciones abarca tanto las prosas “Degollación de los inocentes” y “Degollación del Bautista” como la metáfora obsesiva de las cabezas seccionadas [17, 18, 20, 33, 42, 52, 53, 55] y la estética de las mutilaciones que sirven de hilo conductor en *Viaje a la luna*. La “Degollación del Bautista” había sido la réplica con que Lorca contestó al retrato de su cabeza decapitada que Dalí había integrado en el cuadro *La miel es más dulce que la sangre* (1927), imagen que Santos Torroella descubre en numerosas obras pictóricas de la “etapa lorquiana” de Salvador Dalí⁵⁵. Como ha visto con acierto Mario Hernández, “como parte del código secreto que textos y cuadros transmiten, queda por señalar un importante tributo que Lorca rinde a su amigo pintor, en lo que sería una res-

51. OC, III, pp. 161-162.

52. M. Hernández, ed., *Dibujos*, p. 160, n° 138. Sobre el sentido de las olas “numeradas”, vid. R. Santos Torroella, ed., *Salvador Dalí escribe a FGL*, p. 44. Véase, asimismo, *Epistolario*, p. 336: “quisiera que el agua se quedara tranquila y describir minuciosamente una ola (la primera) y luego la segunda, y luego la tercera”.

53. Vid. M. Hernández, “GL y Salvador Dalí: Del ruseñor lírico”, p. 278.

54. Vid. A. Sánchez Rodríguez, art. cit., p. 5, quien menciona a este respecto el poema daliniano “Con el sol”, *La Gaceta Literaria*, no. 54 (15 de marzo de 1929), p. 1.

55. *Cenicitas, Arlequín* –después titulado *Cabeza amiba*–, *Naturaleza muerta al claro de luna* –llamado después *Pez y balcón*–, *Naturaleza muerta (Invitación al sueño)* y *Naturaleza muerta al claro de luna malva, Composición con tres figuras*. (*Academia neocubista*) o *Mesa delante del mar*, posteriormente conocido como *Homenaje a Eric Satie*, donde la cabeza de Lorca toma la forma de una gran sombra azul. A estos cuadros hay que añadir diversos dibujos dalinianos, como “La playa” (1927), donde la cabeza del poeta se funde con la silueta de la del pintor, y el titulado “Federico en la playa de Ampurias” (1927), en el que también resulta inconfundible la cabeza seccionada de Lorca sobre la arena; vid. R. Santos Torroella, *La miel es más dulce que la sangre*, pp. 90-96, 123-130, 199-206, y 230-231; I. Gibson, *FGL*, I, pp. 464-466, 488-492; M. Hernández, “GL y Salvador Dalí: Del ruseñor lírico”, pp. 273, 307 y 315.

puesta a su retrato de decapitado; respuesta y [...] dolorido y profundo homenaje. Sucede en la «Degollación del Bautista»: el derramamiento de sangre parece aludir directamente a Dalí⁵⁶. En efecto, la prosa se demora en la descripción de la cabeza seccionada sobre la arena. La sangre de las decapitaciones –“del Bautista”, “de los inocentes” y del *Viaje a la luna*– remite a la carta que Lorca dirige al pintor, donde comenta por extenso las obsesiones dalinianas –mutilaciones, sangre y podredumbre– presentes en *La miel es más dulce que la sangre*: “Tu sangre pictórica y en general toda la concepción plástica de tu estética fisiológica tiene un aire concreto [...] de pura poesía [...]. Se puede decir: «Iba cansado y me senté a la sombra y frescura de aquella sangre» o decir: «Bajé el monte y corrí toda la playa hasta encontrar la cabeza melancólica»⁵⁷. Es la “cabeza melancólica” del poeta, la misma que, en *Viaje a la luna*, se describe como “una gran cabeza muerta” [17] y como el “dibujo de una cabeza que vomita” en el cuadro siguiente. En el apartado [55] vuelve esa náusea ante la realidad, después de haber adquirido resonancias cristológicas en el cuadro [53], al aparecer la cabeza “vendada” –herida de espigas– junto a “una esponja”, como la que el poeta menciona en “Amantes asesinados por una perdiz”: “Yo vi temblar sus mejillas cuando los profesores de la Universidad le traían miel y vinagre en una esponja diminuta”⁵⁸, dos claras anticipaciones del cuadro quinto de *El público*. El motivo de las decapitaciones persistiría en la obra lorquiana, especialmente en sus dibujos, donde el tema se superpone al género del autorretrato, tan cultivado por el poeta durante su etapa neoyorquina.

Nuevas resonancias cristológicas laten en el cuadro [47] de *Viaje a la luna*, pero también, aunque más lejanas, en las cabezas de dos niños “con los ojos cerrados” [19-20] “llenas de manchas de tinta” –heridas, como la cabeza cristológica del cuadro [53]–, manchas que, como gotas de sangre, ocuparán, sobre fondo blanco, todo el plano [21]. Son las gotas de tinta que aparecían en el dibujo de los amantes fusionados que acompañó a la prosa “Suicidio en Alejandría”, donde representaban “la sangre de la tragedia”⁵⁹.

Las manchas están también presentes en algunas de las cabezas de los autorretratos lorquianos del ciclo neoyorquino, donde, a veces, cobran forma de luna. La realidad física de los lunares del poeta se transfigura en la abstracción de unas gotas de tinta como las del “Autorretrato con bandera y animal fabuloso” (h. 1929-1931) o del “Autorretrato con animal fabuloso abrazado” (h. 1929-1931)⁶⁰. El único autorretrato que Lorca publicó en vida⁶¹ fue el que sirvió como ilustración del poema en prosa “Amantes asesinados por una perdiz” en el último número de la revista *Ddooss* (marzo de 1931)⁶². Las manchas adoptan entonces la forma de cuatro lunas sobre el rostro de una cabeza desdoblada parecida a la de “Muerte de Santa Rodegunda”, lo que revela la identificación del poeta con su sufrimiento. El dibujo de Santa Rodegunda catalogado con el n° 158 presenta, asimismo, cuatro

56. *Ib.*, p. 298.

57. M. Hernández, “Ronda de los autorretratos con animal fabuloso y análisis de dos dibujos neoyorquinos”, en *Dibujos*, p. 103, y R. Santos Torroella, *La miel es más dulce que la sangre*, pp. 73, 75-76 y 98.

58. *OC*, III, p. 162.

59. P. Fourneret, *loc. cit.*, p. 79.

60. *Vid.* M. Hernández, “Ronda de los autorretratos”, pp. 88 y 95.

61. Y que tal vez hubiera llegado a formar parte del libro de dibujos que Lorca proyectaba publicar: “Quiero editar mis dibujos [...]. Estoy muy decidido”; *vid.* P. Fourneret, *loc. cit.*, pp. 82-83.

62. *Vid.* A. Rodrigo, *Lorca-Dalí. Una amistad traicionada*, p. 33, y M. Hernández, ed., *Dibujos*, n° 167, p. 175.

manchas como las del mencionado autorretrato, pero esta vez en la zona del corazón de la mártir, que vomita –al igual que las cabezas seccionadas del guión de cine– y se desangra por el ano. En el segundo dibujo de la serie, el n° 159, en cambio, se desangra por el sexo. En este caso, la santa aparece acompañada de un “animal fabuloso”, en gran parte rojo, similar al que figura en la mejilla izquierda del autorretrato con manchas y lunas n° 168, de h. 1931⁶³, y en los autorretratos anteriormente referidos. Ahora bien, la presencia del animal fantástico no se circunscribe de modo exclusivo al ciclo neoyorquino, sino que forma parte también de un dibujo independiente, con un título altamente revelador para el análisis del guión de cine: “Putas y luna”, de fecha desconocida⁶⁴. Por otro lado, el animal fabuloso no es el único nexo de unión entre los autorretratos y la “Muerte de Santa Rodegunda”. En el dibujo neoyorquino “Animal fabuloso dirigiéndose a una casa” (1929) se observa una estilización abstracta de la figura que protagoniza el guión: el “hombre de las venas”, esto es, una forma humana reducida a un esquema de sangre. Las ramificaciones venosas están presentes también en los dibujos de Santa Rodegunda. Aparecen junto a las heridas del corazón en el n° 158; en el 159, el entramado de venas recorre todo el cuerpo de la santa⁶⁵.

La iconografía de Santa Rodegunda anticipa la identificación del poeta con la víctima sacrificada, que cobrará su expresión más perfecta en el “Desnudo rojo coronado de espinas azules” de *El público*⁶⁶. El segundo dibujo de la serie comparte con la escena de la pasión y muerte del cuadro quinto del drama una ambientación teatral, con la presencia de dos figuras –además del animal de apariencia leonina– que asisten a la mártir en su tránsito. La figura que permanece en pie porta una vela, que recuerda a los “cirios encendidos”⁶⁷ que sostienen los Ladrones al pie de la cama del Desnudo Rojo, de frente ésta y en posición perpendicular, a diferencia de la que sirve de lecho de muerte a la santa en el dibujo. Recuérdese en este punto cómo, en el cuadro quinto de *El público*, la luz “toma un fuerte tinte plateado de pantalla cinematográfica”⁶⁸ durante la agonía del Desnudo. En el segundo dibujo de la muerte de la santa, pese al dramatismo dominante, un ángel de tintes burlescos canta y toca la lira durante la agonía, creando una atmósfera de comicidad un tanto cruel que se aproxima nuevamente al desgarrado humor –de inspiración científica y “fisiológica” en este caso– del cuadro quinto de *El público*. La forma en que Santa Rodegunda se desangra evoca una muerte erótica, común a la del hombre de las venas que protagoniza *Viaje a la luna* y al Desnudo Rojo del drama. En la concepción de estas obras, la víctima de amor aúna al amante y al poeta en una misma identidad martirizada, como sucede no sólo en *El público*, sino también en las diferentes menciones lorquianas de San Sebastián, al que pensó dedicar una conferencia. El proyecto quedó reducido a algunas alu-

63. *Ib.*, pp. 167, 168 y 175.

64. M. Hernández, “Ronda de los autorretratos”, p. 89.

65. Obsérvese, en este sentido, el “Autorretrato con bandera y animal fabuloso”, donde el fantástico animal aparece dibujado con ramificaciones venosas; *vid. Dibujos*, pp. 88 y 167-168.

66. R. Martínez Nadal y M. Laffranque (eds.), *El público y Comedia sin título. Dos obras teatrales póstumas*, Barcelona, Seix Barral, 1978, p. 120 (en adelante *EP*).

67. *Ib.*, p. 132.

68. *Ib.*, p. 136.

siones en su epistolario, como en la carta a Jorge Guillén de 1926, donde afirma: “la verdadera poesía, que es amor, esfuerzo y *renunciamento*. (San Sebastián)”⁶⁹, o en la “conferencia-recital” sobre *Poeta en Nueva York*: “Convengamos en que una de las actitudes más hermosas del hombre es la actitud de San Sebastián”⁷⁰, esto es, del artista expuesto al sacrificio⁷¹ a manos del público, como el Desnudo Rojo o, en cierto modo, como el sensible Joven de *Así que pasen cinco años*, cuyo corazón –“San Sebastián de Cupido”⁷²– es atravesado mortalmente por una flecha al final de la obra⁷³. El dibujo de Santa Rodegunda presenta la misma clase de herida que sufre el Joven de la *Leyenda del Tiempo*: como él, la santa vive y muere en un simbólico encierro sin salida. Por ello, el dibujo del guión representa a la mártir tras una “doble exposición de barrotes” [38], en una muerte derivada de una represiva frustración erótica.

A lo largo de *Viaje a la luna* esta relación conflictiva con la sexualidad se configura desde múltiples dimensiones simbólicas. Así, por ejemplo, “la cabeza de alambre con un fondo de agua” del cuadro [4] da paso a las letras que en [5] gritan “*Socorro Socorro Socorro* con doble exposición sobre un sexo de mujer con movimiento de arriba abajo”⁷⁴. La “cabeza de alambre” proviene del fundido de “una cabeza asustada que mira fija” [4]. El miedo a la frustración sexual, evidente en cuadros como el [45], convive con una conciencia despierta que clava su mirada en la realidad profunda. Esa lucidez queda simbolizada también en el guión por la presencia de “un gran plano de un ojo sobre una doble exposición de peces” en el cuadro [13]. El mismo símbolo aparece en el decorado del cuadro final de *El público* –“a la derecha, un ojo enorme”⁷⁵–, así como en numerosos dibujos, entre otros, “Animal fabuloso dirigiéndose a una casa”, “El ojo”, “Nostalgia” y “Rostro con flechas”, que nos acerca de nuevo al motivo de San Sebastián en el apunte lorquiano de 1927⁷⁶.

69. *Epistolario*, p. 370. En la misma carta del 9 de septiembre de 1926, anuncia: “Voy a dar tres conferencias. «El mito de San Sebastián»”, que no llegaría a escribir; *ib.*, p. 374.

70. C. Maurer, ed., *FGL escribe a su familia*, p. 111.

71. *Vid.* M. Laffranque, “Lorca, théâtre impossible”, *Organon. Théâtre Impossible*, Université Lyon II, Centre d’Etudes et de Recherches Théâtrales et Cinématographiques, 1978, p. 34, y “Equivocar”, p. 84.

72. Federico García Lorca, *Suites*, edición de A. Belamich, Barcelona, Ariel, 1983, p. 82, y *Epistolario*, p. 131.

73. *Así que pasen cinco años*, ed. cit., pp. 350-351.

74. El símbolo del agua, especialmente en el ciclo neoyorquino, se reviste de un doble valor: por un lado, como señala M. García-Posada, “el agua se hace símbolo de muerte, fuerza destructora u hostil, o expresión del fracaso de la vida”. Es el “agua oscura” de “El niño Stanton”, que ya había aparecido en la “Exposición” de la “Oda al Santísimo Sacramento”. Desde “Niña ahogada en el pozo (Granada y Newburg)” hasta la “Casida del herido por el agua” del *Diván del Tamarit*, Lorca recrea unos seres cuyo corazón, como el de un nuevo San Sebastián, aparece “pasado / por el punzón oscuro de las aguas”. El “agua detenida” es “la de la vida sin meta, sin salida” y evoca “el profundo fracaso de la existencia humana”; *vid.* M. García-Posada, *Lorca: Interpretación de “Poeta en Nueva York”*, Madrid, Akal, 1981, pp. 133-134 y 107. No obstante, el agua connota, al mismo tiempo, una dimensión erótica, como en el dibujo del desnudo femenino titulado “Agua sexual”, *Dibujos*, p. 225, donde aparecen las palabras *amor* y *luna*. El agua, en el ciclo neoyorquino, llega a simbolizar la poesía, como en la “Fábula y rueda de los tres amigos”; García-Posada, *op. cit.*, pp. 136-137.

75. *EP*, p. 150.

76. Descrito por Patrick Fournier en los siguientes términos: “En el *San Sebastián* una serie de flechas rodean un ojo inmenso y abierto. Nada más. Las flechas, los instrumentos del martirio. El ojo, el hombre, que padece y se

La conciencia despierta y la contemplación de la verdad provocan en *Viaje a la luna* distintas manifestaciones: por una parte, la más violenta repulsión –los vómitos de los cuadros [18], [33], [55] y [56]–; por otra, los ojos ciegos –o cerrados–⁷⁷, como en el cuadro [19] o en el dibujo de Santa Rodegunda, cuyas pupilas blancas, bordeadas de rojo, contrastan sobre un fondo negro.

La contrapartida simbólica de la decapitación es el torso mutilado, sin cabeza, segmentado de toda conciencia, sin rostro, sin identidad. *Viaje a la luna* comparte con *Un chien andalou* y *La miel es más dulce que la sangre*⁷⁸ una obsesiva irrupción de cuerpos fragmentados: en las tres obras encontramos el tronco sin rostro de una mujer, que adquiere la dimensión de una estatua inerte, similar a los torsos de yeso que se emplean en las academias como modelo para el dibujo anatómico. En los cuadros [63] y [64] asistimos a la misma representación simbólica de la mujer:

[63] Entonces ella se disuelve en un busto de yeso blanco y el hombre de las venas la besa apasionadamente.

[64] Se ve el busto de yeso con huellas de labios y huellas de manos.

Entramos aquí de lleno en el universo que *Viaje a la luna* comparte de manera más directa con *El público*: el de los personajes que pueblan el guión. Al igual que en el drama, en *Viaje a la luna* los caracteres definen su identidad dependiendo de la actitud que manifiestan frente al deseo erótico y a la mujer, es decir, frente a Elena, Selene, la luna.

El guión de cine anticipa la técnica de los personajes desdoblados que sirve de base a la construcción de *El público*. Ahora bien, se trata todavía de una anticipación en cierto modo imperfecta. El guión se estructura aún sobre unos planteamientos más próximos a los dibujos en algunos aspectos, desde el momento en que los dos verdaderos protagonistas masculinos, el “hombre de las venas” y el “muchacho desnudo en traje de baño” se reflejan y complementan entre sí, constituyendo un juego de identidades que pudieron fundirse –recuérdese el *uno* de *El público*–, pero que quedaron condenadas a ser trágicamente duales. Ambos personajes, como los Hombres de *El público*, aparecen desdoblados a lo largo del guión en distintas facetas que encuentran siempre un réplica en el otro: así, el traje de arlequín los vincula simbólicamente, al igual que la bata blanca –quizás un albornoz, acorde con el traje de nadador del joven– que viste al principio el hombre de las venas y que

resigna”; “Los dibujos humanísimos de Federico García Lorca”, *Trece de Nieve*, 2ª época, nos. 1-2 (diciembre 1976), p. 162 (aparece catalogado con el nº 127 en *Dibujos*, p. 157). Por su parte, R. Santos Torroella considera que “El ojo”, que Hans Gebser data entre 1929 y 1930, debe entenderse como un autorretrato; “Barradas-Lorca-Dalí”, p. 52.

77. En el dibujo “Escena de domador y animal fabuloso” aparecen dos cabezas cortadas con los ojos cerrados que M. Hernández describe como “imágenes de culpabilidad y fracaso”, *Dibujos*, p. 106; *vid.* pp. 98 y 102.

78. En *Un chien andalou* las imágenes de mutilación se reiteran a lo largo de toda la película. Recuérdense, por ejemplo, la mano cortada que mueve el personaje andrógino en la carretera, el ojo seccionado de la secuencia inicial o el momento en que el protagonista llega a tocar el cuerpo deseado de la joven, representado visualmente primero como un busto y después mediante un plano de las nalgas, con lo que la mujer queda reducida a un torso sin cabeza. No resulta muy distinta la imagen que aparece en *La miel es más dulce que la sangre*, que Lorca describió como “la mujer seccionada” en carta a Salvador Dalí; *vid.* M. Hernández, “GL y Salvador Dalí: Del ruiseñor lírico”, pp. 300 y 316, y R. Santos Torroella, *La miel es más dulce que la sangre*, pp. 90, 96 y 127. La “mujer seccionada” anticipa, con su estatismo de desnudo de academia, la configuración de los cuadros [63-64] de *Viaje a la luna*.

cubre, al final, el cuerpo de su antagonista. Ambos se reflejan mutuamente como en un espejo, como los rostros desdoblados de tantos dibujos lorquianos que representan el teorema imposible del amor. La identidad de los dos personajes debe explicarse, pues, mediante esos reflejos recíprocos que los unen sin llegar en ningún momento a fundirlos en una unidad, como el paisaje y el lago en el “Poema doble de lago Edén”. Esto los convierte en seres desdoblados, con una identidad escindida que sólo podría completarse en el mítico *uno* perseguido en *El público*. La aspiración a ese ideal se revela imposible, porque la utópica unión se derivaría solamente de un desenmascaramiento total de la verdad, de una desnudez que resulta negada y sepultada debajo de los disfraces. El “hombre de las venas”, como los caracteres de *El público*, se define a lo largo de los distintos cuadros de *Viaje a la luna* en relación con los trajes simbólicos que, sucesivamente, viste el muchacho del bañador. Un tercer elemento viene constituido por el traje de arlequín, que, a diferencia de *El público*, no es un personaje en sí mismo, sino un componente simbólico sobre el que será preciso detenerse. Hay que advertir, ante todo, que no se trata de establecer un argumento en el sentido convencional del término, ya que el guión se construye a partir de una serie de situaciones no narrativas, sino metafóricas, que simbolizan el proceso de una búsqueda de identidad que conduce al fracaso existencial del protagonista y a una muerte no menos simbólica.

El guión se inicia con un prólogo que anticipa, como la obertura de una ópera, todos los temas que van a desarrollarse a continuación. Así, el cuadro [1] describe: “Cama blanca sobre una pared gris. Sobre los paños surge un baile de números 13 y 22. Desde dos empiezan a surgir hasta que cubren la cama como hormigas diminutas”. La cama sobre la pared anuncia la ya cercana escenografía del cuadro quinto de *El público*: “En el centro de la escena, una cama de frente y perpendicular, como pintada por un primitivo”⁷⁹. Sobre ese campo de batalla erótico se desarrolla en el guión un baile de números aparentemente críptico, que remite a algunas intertextualidades lorquianas: 13 y 22 son los números que abren el juego de cifras que vertebra el poema en prosa “Suicidio en Alejandría”, que, tras ese comienzo, continúa de manera no menos reveladora en relación con *Viaje a la luna*: “Cuando pusieron la cabeza cortada sobre la mesa del despacho, se rompieron todos los cristales de la ciudad”⁸⁰. Son los números de la unidad imposible, los del “Pequeño poema infinito” –donde “el dos” es “una angustia y su sombra”, “la guitarra donde el amor se desespera” y “la demostración del otro infinito que no es suyo”–, los de la canción que recitan los tres Caballos Blancos de *El público* –“amor, amor, amor. / Amor del uno con el dos / y amor del tres que se ahoga / por ser uno entre los dos”⁸¹–, pero también los de un breve poema titulado “Teorema de amor” que Lorca escribió en 1930, en Cuba, y que quedó en poder de Flor Loynaz del Castillo:

TEOREMA DE AMOR

Uno solo y son dos.
Dos y es un corazón.
Mil, y es un solo dolor.

79. *EP*, p. 121.

80. *OC*, III, p. 156.

81. *EP*, p. 107.

Dos y es ninguno de los dos.
¡Oh luna mía!
¡Oh teorema de amor⁸².

Las hormigas –de resonancias dalinianas, presentes también en *Un chien andalou*– que surgen del dos hasta cubrir la cama simbolizan la consumada destrucción del ideal amoroso del *uno*⁸³, pues, al igual que las hormigas de “Nadadora sumergida” y que los insectos de *Poeta en Nueva York*, son portadoras de muerte.

La escena funciona como prólogo y precede al levantamiento del “telón” del cuadro [2] –teatro dentro del cine–, donde “una mano invisible arranca los paños”. Los apartados que siguen presentan fragmentos de cuerpos: pies, cabeza, seis piernas –quizá de los tres hombres de la secuencia [45]–, que evidencian un mismo sentimiento de desamparo y terror ante la sexualidad femenina y ante el recuerdo de una infancia represiva bajo la vigilancia y el castigo de una madre autoritaria [11]. Unas imágenes retrospectivas llevan al mundo de la niñez del protagonista, el hombre de las venas, que sólo aparecerá más tarde, tras la superación de esa etapa y el despertar de la sexualidad. El recurso del “pasillo largo recorrido” por la cámara sirve en el cuadro [6] para la inserción de un *flash-back* que rescata el recuerdo del pasado a través del “niño que llora sobre una doble exposición de una mujer que le da una paliza” [11]. A continuación, “esta paliza se disuelve sobre el pasillo largo otra vez, que la máquina recorre” rápidamente [12]. Las secuencias [13-20] evocan el encuentro con el eros adolescente y anuncian todos los matices de repulsión que se asociarán a la mortífera mujer-luna [17] y al fatal desenlace que aguarda a los “dos niños que avanzan cantando con los ojos cerrados” [19] –dobles de los protagonistas– sobre cuyas cabezas caerán las “manchas de tinta” que presagian la destrucción de los amantes vencidos [20]. En el cuadro [21] un letrero advierte: “No es por aquí”. No estamos aún, por tanto, en el momento adulto, a cuyos problemas accederemos a través de la puerta que, en [22], da paso a la escena siguiente.

Los cuadros del guión que preceden al número [30] funcionan como un extenso prólogo, pues sólo en ese punto se inicia propiamente el *Viaje a la luna*, como indica el letrero que aparece entonces ante el espectador. El *Viaje a la luna* empieza cuando el hombre de las venas vence el entorno represivo de “las mujeres vestidas de negro” que parecen llorar una muerte o, más bien, el nacimiento de una sexualidad que no aprueban: la de las fálicas orquídeas –presentes también en *El público*⁸⁴– que se agitan con furia en el cuadro [33]. Estas “madres terribles” poseen una apariencia amenazadora: sus manos están “contrahechas con espirales de alambre” [30], lo que recuerda la caracterización de Elena en *El público*: “pero tú no sabes que Elena puede pulir sus manos dentro del fósforo y la cal viva”⁸⁵. La complicidad de estas mujeres enlutadas con Elena y el tipo de amor que ella representa se hace patente en los cuadros [34] y [35]:

82. M. Pérez Coterrillo, “La Habana: donde Lorca escribió *El público*”, *El Público*, nos. 10-11 (1984), pp. 39-43, y *Dibujos*, p. 247.

83. *Vid. EP*, pp. 67-71.

84. *Ib.*, p. 61.

85. *Ib.*, p. 81.

[34] Una puerta se cierra violentamente y otra puerta y otra y otra sobre una doble exposición de las mujeres que suben y bajan los brazos. Al cerrarse cada puerta saldrá un letrero que diga *Elena Helena elhena eLHeNa*.

[35] Las mujeres se dirigen rápidamente a la puerta.

La correlación Elena-Selene-luna de *El público*⁸⁶ permite comprender la doble dimensión de erotismo y muerte contenida en el título del guión de cine. Del mismo modo, Elena suple con la sombra permanente de su presencia las escasas apariciones de la luna como tal en el texto, que se reducen a los cuadros [17-18], [45] y [72]. En la secuencia [45] la luna se equipara a la imagen de un pájaro estrangulado y a un sexo que se disuelve en una boca que grita sobre el fondo de “una luna dibujada”. Se trata nuevamente de un símbolo castador, como la Elena de *El público*, que es necesario aniquilar para poder sobrevivir. Si en *El público* “los poetas pusieron una escalera para asesinarla”⁸⁷, en *Viaje a la luna*, en cambio, la mujer resulta “asesinada” en su faceta de madre represiva. No es casual que, cuando una de las mujeres enlutadas –que tanto recuerdan a *La casa de Bernarda Alba*– cae por la escalera en el cuadro [39], aparezca por primera vez el hombre de las venas:

[43] La cámara desde abajo enfoca y sube la escalera. En lo alto aparece un desnudo de muchacho. Tiene la cabeza como los muñecos anatómicos con los músculos y las venas y los tendones. Luego sobre el desnudo lleva dibujado el sistema de la circulación y arrastra un traje de arlequín.

Su llegada supone la consagración de la adultez del protagonista que, con la aceptación consciente de su sexualidad, ha vencido la presión psíquica del entorno y de la educación recibida, encarnada en la temible figura materna. Ahora bien, esta toma de conciencia del propio erotismo no conduce al protagonista a la satisfacción de su deseo, sino a una búsqueda sin salida y al acabamiento definitivo de toda esperanza.

El hombre de las venas –al igual que su equivalente, el Desnudo Rojo-Gonzalo-Figura de Pámpanos-Romeo-Hombre 1 de *El público*– no mantiene a lo largo de todo el texto una misma apariencia. El problema de la identidad se superpone en *Viaje a la luna* al motivo del doble –presente también en la pintura de Dalí–, que venía siendo ya un sustrato clave en toda la producción literaria y dibujística lorquiana, como se observa, entre otros, en los dibujos “El joven y su alma”, de 1926, o “El beso”, de 1927, que Lorca expuso en las Galerías Dalmau con el título “Beso en el espejo”. En *Viaje a la luna* el problema de la identidad abarca distintas vertientes que, en su conjunto, marcan la preocupación fundamental de esta parábola cinematográfica.

Tras el *flash-back* de la infancia y adolescencia, la primera imagen adulta que conocemos del hombre de las venas llega en el cuadro [23], donde “sale un hombre con una bata blanca”. En esta faceta de “hombre de la bata” le ofrece a “un muchacho desnudo en traje de baño” un simbólico “traje de arlequín” que el joven rehúsa:

[25] [...] Entonces el hombre de la bata lo coge por el cuello, el otro grita, pero el hombre de la bata le tapa la boca con el traje de arlequín.

86. *Ib.*, p. 125.

87. *Ib.*

El intertexto clave para entender este pasaje se halla en *El público*. En “Ruina romana”, la violencia física y psíquica que se infligen las Figuras de Pámpanos y Cascabeles va asociada al deseo erótico y a un intento de persuasión que, más tarde, en el cuadro sin numerar, será perfectamente definido por el Hombre 1:

HOMBRE 1. (*Gritando*) ¡En pez luna, sólo deseo que tú seas un pez luna! ¡Que te conviertas en pez luna!⁸⁸

petición a la que el Traje de Arlequín –doble del Director– responde con unas palabras que denotan la más completa incompreensión. La escena se reproduce en *Viaje a la luna* bajo una forma simbólica similar: al ofrecerle el traje de arlequín al muchacho sobre cuyo bañador vemos en gran plano la “doble exposición de un pez” [24], el hombre de la bata le está pidiendo “que se convierta en pez luna”, esto es, en el amante perfecto, capaz de reunir lo masculino y lo femenino en una síntesis ideal que, en *Viaje a la luna*, queda simbolizada en el traje de arlequín, cuya ambigüedad connota el mismo eros ambivalente.

Tras unas imágenes simbólicas que revelan el terrible fracaso de este intento amoroso [27-29] y tras la irrupción de la aterradora amenaza que provoca la inevitable entrada en escena del nombre de Elena [34], el espectador asiste en ese instante a otro desdoblamiento del hombre de las venas: el de la agonía de Santa Rodegunda, víctima de amor equivalente a otras figuras sacrificiales en la obra de Lorca. Sólo después de esta revelación accedemos a contemplar la verdad última del protagonista, el desnudo sin disfraz del hombre de las venas, mártir de amor que lleva su pasión como una cruz bajo la forma simbólica del traje de arlequín que arrastra [43].

En los cuadros [45-46] tres hombres –nuevos desdoblamientos, más próximos, en este caso, a la cobardía del joven del bañador y muy similares a los Hombres de *El público*– dan muestras de miedo y debilidad ante la contemplación de la luna, en una mirada que diverge por entero de la secuencia inicial de *Un chien andalou*:

[45] Ya en la calle nocturna hay tres tipos con gabanes que dan muestras de frío. Llevan los cuellos subidos. Uno mira la luna hacia arriba levantando la cabeza y aparece la luna en la pantalla, otro mira la luna y aparece una cabeza de pájaro en gran plano a la cual se estruja el cuello hasta que muera ante el objetivo, el tercero mira la luna y aparece en la pantalla una luna dibujada sobre fondo blanco que se disuelve sobre un sexo y el sexo en la boca que grita.

[46] Huyen los tres por la calle.

Los “tres tipos con gabanes” presentan una apariencia respetable, varonil, con una indumentaria que revela su posición social. Surgen de la calle nocturna donde, en el cuadro anterior, se había disuelto el cuerpo del desnudo de las venas, lo que los vincula al mundo interior de este personaje, como proyecciones o recuerdos. El pánico los atenaza frente a la luna-mujer y a su fuerza mortalmente represora, por lo que “dan muestras de frío”, un frío que connota muerte moral, como en la “Fábula y rueda de los tres amigos” –de nuevo tres personajes masculinos–, de los que el poeta advierte, como caracterización inicial: “Estaban los tres helados”. Huyen los tres, dejando en soledad al hombre de las venas, que adopta entonces la posición de un crucificado [47]. Esta imagen cristológica “se disuelve

88. *Ib.*, p. 111.

sobre un cruce en triple exposición de trenes rápidos. Los trenes se disuelven sobre una doble exposición de teclados de piano y manos tocando” [48-49]. El piano revela una identificación del propio Lorca con esta figura. Al mismo tiempo, los trenes remiten a la agonía del Desnudo Rojo de *El público*: “agonía del hombre solo, en las plataformas y en los trenes [...]. Soledad del hombre en el sueño lleno de ascensores y trenes donde tú vas a velocidades inasibles. Soledad de los edificios, de las esquinas, de las playas, donde tú no aparecerás ya nunca”⁸⁹. Trenes [48-49], ascensores [56-57], calles [44-46], [50], [54], cementerio [70], escaleras [36-37], [39], [43], pasillos vacíos [6], [12], ventanas [6] constituyen un paisaje urbano del desamparo, donde el ser humano camina perdido, como un peregrino en la ciudad.

El *Viaje a la luna* es un viaje interior –como también *El público* y *Así que pasen cinco años*– que tiene como escenario de fondo el violento “ritmo furioso” y la “geometría y angustia” de Nueva York. En sus textos epistolares, Lorca compara Nueva York con una “Babilonia trepidante y enloquecedora”, llena, como el guión, de gritos, huidas y ascensores⁹⁰. Se trata de un espacio trágico propicio para la introspección del hombre que se siente “asesinado por el cielo” en la soledad de sus paseos por Manhattan y que continúa la meditación sobre su propio drama y el de la existencia en medio de la multitud de Coney Island y de Brooklyn⁹¹ o entre el gentío de los bares en la acelerada vida nocturna de la ciudad. El cuadro [50] se sitúa en esta atmósfera:

Se disuelve sobre un bar donde hay varios muchachos vestidos de esmoquin. El camarero les echa vino pero no pueden llevarlo a su boca. Los vasos se hacen pesadísimos y luchan en una angustia de sueño. Entra una muchacha casi desnuda y un arlequín y bailan en ralentí. Todos prueban a beber pero no pueden. El camarero llena sin cesar los vasos, que ya están llenos.

El ambiente de impotencia demuestra la impostura de estos personajes que tratan en vano de conducir su deseo hacia la mujer. La indicación de que los jóvenes del bar están “vestidos de esmoquin” –recuérdese que, en *El público*, el Director “viste de chaqué” y los tres Hombres “de frac”– delata ya la sumisión a las convenciones sociales, que los enmascara tras una identidad falaz y les hace fingir una conducta incoherente con sus verdaderos deseos. La elegancia del traje de etiqueta evoca el mundo de las apariencias y adjudica a estos personajes un papel estereotipado que provoca en ellos la angustia de un esfuerzo de pesadilla. La misma artificialidad connota el movimiento de ralentí con que baila el arlequín, lo que provoca en el cuadro siguiente la desesperación del hombre de las venas que, a diferencia de la lentitud y la somnolencia de los demás personajes de la escena, aparece “gesticulante y haciendo señas desesperadas y movimientos que expresan vida y ritmo ace-

89. *Ib.*, pp. 137 y 145. *Vid.*, asimismo, el “Poema doble de lago Edén” –“así hablaba yo cuando Saturno detuvo los trenes”– y el poema en prosa “Santa Lucía y San Lázaro”.

90. C. Maurer, ed., *FGL escribe a su familia*, pp. 112, 35 y 72; I. Gibson, *FGL*, II, p. 65.

91. En la “Oda a Walt Whitman” Federico tachó estos versos: “Brooklyn se llenaba de puñales / y Coney Island de falos (de coral)”. C.B. Morris ha estudiado con detalle las huellas que la visita de Lorca al parque de atracciones de Coney Island dejaría en *Viaje a la luna*, desde el mismo título del guión hasta el motivo de los vómitos, compartido con el “Paisaje de la multitud que vomita (Anochecer en Coney Island)” del poemario neoyorquino; *vid. This Loving Darkness*, pp. 125-130, y C. Maurer, ed., *FGL escribe a su familia*, pp. 42 y 120.

lerado” [51]. Lo que ha provocado esta explosión de la pasional autenticidad del desnudo de las venas es, precisamente, la traición del arlequín, cuya identidad aflora simbólicamente a pesar del esfuerzo de este personaje –nuevo desdoblamiento del joven del bañador– y de su intento inútil de reprimir su ambigua sexualidad.

Es preciso detenerse un instante en este cuadro para comprender el juego de espejos de los personajes de *Viaje a la luna*. El antagonista del hombre de las venas, el muchacho del bañador, había reprimido su homosexualidad al negarse, en los cuadros [25-26], a aceptar el traje de arlequín que el protagonista le ofrecía simbólicamente. Volvemos a encontrar ahora a este falso personaje que, como el Director de *El público*, trata de fingir atracción por la mujer, Elena, la “muchacha casi desnuda” que baila. Sin embargo, su homoerotismo, patente en su reveladora apariencia de arlequín, lo delata a su pesar, impidiéndole desarrollar una conducta heterosexual sincera. La impostura del arlequín provoca un hondo dolor al hombre de las venas [51] y un nuevo martirio de amor: las heridas de una corona de espinas [53]. Todos los presentes vomitan ante la visión del arlequín huyendo con la joven [54-55], incluso el niño negro del ascensor [56], que personifica la pureza de espíritu, como los negros de *Poeta en Nueva York*. La escena erótica del ascensor denuncia la perversidad del comportamiento del arlequín. El espectador comprende entonces que, tras los disfraces, late en él otro amor, pues el joven, al quitarse una “americana y una peluca”, deja al descubierto la identidad que comparte con el hombre de las venas, un desnudo que había disfrazado de heterosexualidad [62]. Sin embargo, prevalecen las convenciones: Elena resulta ser, finalmente, más fuerte que él [65], a pesar de que la pasión por ella es tan artificial que su abrazo es sentido como el de “un busto de yeso” [63] –recuérdense los “pies de yeso” de Elena en *El público*⁹²–. Termina el *Viaje* por el camino que conduce, equivocadamente, a Elena. El reverso del triunfo de Selene viene dado por el fracaso del hombre de las venas, que aparece muerto en el cuadro [67].

La configuración simbólica del desnudo de las venas enlaza con la “estética fisiológica” del “San Sebastián” de Dalí, pero, al mismo tiempo, constituye una representación que puebla toda la obra literaria y gráfica del poeta, que desemboca directamente en el Desnudo Rojo⁹³. Otro tanto cabe decir a propósito del simbolismo del arlequín, cultivado profusamente por ambos artistas, siempre con resonancias relativas al problema de la identidad y

92. *EP*, p. 49. Recuérdese cómo en el guión, tras el abrazo y el beso, “se ve el busto de yeso con huellas de labios y huellas de manos” [64], en una configuración similar al “pedazo de mármol lleno de pequeñas salivas habladoras” de *EP*, p. 153. Sobre las implicaciones biográficas del nombre de Elena en la obra de Lorca, *vid.* M. Laffranque, “Equivocar”, p. 86; I. Gibson, *FGL*, II, p. 75.

93. Como el “último traje de sangre” de *El público*, encarna la manifestación de la verdad en carne viva, emblema del sacrificio y de la pasión íntima y destructora que conduce a la muerte. Los “ramitos de venas” del poema de diciembre de 1929 “Navidad en el Hudson”, “las venas de los bailarines” de “El rey de Harlem”, el “hombre de sangre” del “Poema doble del lago Edén” y de *Bodas de sangre* (II-I), el “árbol de sangre” del soneto “Adán”, con un “tumulto de venas” –también de diciembre de 1929–, el “horror del bosque intravenoso” de la “Degollación del Bautista”, “las venas” que “alargarán sus puntas” en “Exposición”, de la “Oda al Santísimo Sacramento”, y, sobre todo, el “Adán de sangre”-Walt Whitman, junto a las ramificaciones venosas de los dibujos –como las del último autorretrato de Lorca, *Dibujos*, pp. 89 y 220–, demuestran que el motivo, aunque compartido con la obra pictórica y literaria de Dalí, resulta, sin duda, característicamente lorquiano. *vid.* R. Santos Torroella, *La miel es más dulce que la sangre*, pp. 92, 103, 121-122 y 203; M. García-Posada, *op. cit.*, pp. 149-156 y 270-271.

del disfraz, incluso de la mentira, como en el acto III de *Así que pasen cinco años*⁹⁴ o en el desdoblamiento del Traje de Arlequín del Director de *El público*, que encarna una dolorosa imagen de falsedad definida por Lluís Pasqual como “símbolo del despotismo y de la volubilidad del Director”⁹⁵. Traicionado por el objeto de su deseo, encontramos en [67] al “hombre de las venas muerto sobre periódicos abandonados y arenques”. La presencia de estos signos es reveladora. Los arenques no son sino peces muertos, símbolo, por tanto, de una aniquilación erótica de dimensiones sacrificiales, dada la resonancia cristiana de esta simbología, en una configuración próxima a la del “pez luna pálido y descompuesto”⁹⁶ que, en el cuadro final de *El público*, llevan unos evangélicos pescadores a la Señora vestida de negro, en una escena a la que asiste también el Traje de Arlequín.

En cuanto a los “periódicos abandonados”, el sintagma resulta familiar para un lector atento de la obra de Lorca. M. Laffranque ve en ellos un símbolo del fracaso de la comunicación por la palabra⁹⁷. Pero es posible precisar más esta noción. Los “periódicos marchitos” del poema “Infancia y muerte” o los “periódicos abandonados” con que la máscara martirizaba a un hombre según la narración del Director de *El público*⁹⁸, vienen a unirse en la expresión “periódico desgarrado” del “Poema doble del lago Edén”, donde equivale a la idea de “poesía impura”:

Poesía pura. Poesía impura.
Vana piroteada, periódico desgarrado⁹⁹.

De este modo, el desnudo de las venas yace muerto junto a unos “periódicos abandonados”, “desgarrados”, esto es, junto a su propia poesía, su obra escrita anterior, que siente tan muerta como él mismo, con lo que descubrimos que la crisis de identidad de este personaje adquiere resonancias autobiográficas más complejas, al tratarse de una crisis, al mismo tiempo, erótica y estética.

El cuerpo muerto del hombre de las venas aparece, como Santa Rodegunda, sobre una cama, donde unas manos lo cubren [68]. La escena remite al cuadro primero del guión, en una estructura cíclica que *Viaje a la luna* comparte con *El público* y *Así que pasen cinco años*. El fracaso existencial del protagonista marca el final de las tres obras. En *Viaje a la luna* la escena, por la frialdad burlesca de su distanciamiento, resulta particularmente amarga:

[69] Viene un muchacho con bata blanca y guantes de goma y una muchacha vestida de negro. Pintan un bigote con tinta a una cabeza terrible de muerto. Y se besan con grandes risas.

94. *Así que pasen cinco años*, ed. cit., pp. 294, 296, 300 y 301. Vid., asimismo, *Dibujos*, pp. 154-156; R. Santos Torroella, *La miel es más dulce que la sangre*, pp. 78, 96 y 205, y “Barradas-Lorca-Dalí”, p. 81. La figura del arlequín había sido anteriormente tema predilecto de pintores como Picasso. Vid. I. Gibson, *FGL*, I, pp. 465 y 485.

95. M. Pérez Coterillo, “Lluís Pasqual: «La verdad del amor y del teatro»”, *El Público*, no. 40 (enero 1987), p. 7.

96. *EP*, p. 160.

97. M. Laffranque, “Equivocar”, p. 90.

98. *EP*, p. 160.

99. A.A. Anderson, “*Et in Arcadia Ego*: Thematic Divergence and Convergence in Lorca’s «Poema doble del lago Edén»”, *Bulletin of Hispanic Studies* (Glasgow), LXXIV (1997), p. 428.

La nueva aparición del antagonista como “muchacho con bata blanca” en esta coda completa el círculo del juego de espejos entre los dos protagonistas que vertebra el guión. Obsérvese que, en general, predomina el empleo del término “muchacho” para referirse al amado, mientras que el amante es descrito, sobre todo, como “hombre” –“hombre de las venas” y “hombre con una bata blanca” en [23]–, lo cual hace pensar en la perfección de los enamorados de *El público*, donde “Romeo era un *hombre* de treinta años y Julieta un *muchacho* de quince”¹⁰⁰. El tema del doble, de la identidad dual semiotizada a través de la indumentaria que comparten ambos personajes de manera casi simétrica a lo largo del guión vuelve a un primer plano cuando el “muchacho” amado entra en escena vestido con una bata idéntica a la que llevaba el “hombre” en su aparición inicial: se cierra el juego de los reflejos, que daba a entender cómo las dos figuras pudieron haber completado su secreta y verdadera identidad en el otro, cómo, en el fondo, representan los dos un mismo ser dividido que pudo convertirse en el *uno* ya imposible¹⁰¹. El final del guión insiste en la falsedad del “muchacho”, que pinta un “bigote con tinta”¹⁰² a la “*cabeza terrible de muerto*” y evidencia una absoluta frialdad hacia el cadáver del “hombre de las venas”, recreada visualmente mediante una atmósfera aséptica, de hospital o laboratorio clínico, que remite tanto al lenguaje médico-quirúrgico de la escena de la agonía del Desnudo Rojo en *El público* como al poema en prosa “San Sebastián” de Dalí¹⁰³.

Con el desenlace del guión, llega también para el muchacho otra forma de muerte: la que se deriva de su estereotipado papel de amante heterosexual que, por la mentira moral que encierra, supone su muerte erótica. De ahí que, en el cuadro [70], “de ellos surge un cementerio y se les ve besarse sobre una tumba”, final que recuerda lejanamente al de los dalinianos amantes semienterrados de *Un chien andalou*.

El resto es silencio: el último fotograma evoca un paisaje de luna que trae a la memoria otras escenas de muerte¹⁰⁴ en la obra lorquiana: “[72] Y al final con prisa la luna y árboles con viento”¹⁰⁵. Como en la *Leyenda del Tiempo*, se trata de un paisaje engañosamente abierto, en el que no hay salida. Si en el cuadro [21] el público leía un inquietante “No es por aquí” no menos próximo al acto III de *Así que pasen cinco años*¹⁰⁶, en las secuencias

100. *EP*, p. 139.

101. *Cfr. ib.*, p. 71: “lo tiene porque nunca lo podrá tener”.

102. En el “Pequeño vals vienés” vuelve a aparecer este símbolo de impostura, asociado a un erotismo falso, sinónimo de muerte: “Te daré un pequeño bigote / con dos helados ruiseñores”. *Vid.*, además, *EP*, pp. 49 y 93. Sobre una posible resonancia de Duchamp, véase C.B. Morris, *This Loving Darkness*, p. 132.

103. Este lenguaje, presente también en algunos pasajes del *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, se encuentra ya en los poemas en prosa de Lorca, como se observa en el siguiente pasaje de la “Degollación de los inocentes”: “Una luz de clínica venció al fin a la luz untuosa del hospital. Ya era posible operar con todas las garantías. Yodoformo y violeta, algodón, y plata de otro mundo”: *OC*, III, p. 154.

104. Recuérdense el “grupo de árboles con nubes” del cuadro sexto de *El público*, el verso del *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*: “una brisa triste por los olivos”, o la acotación inicial del acto tercero de *Así que pasen cinco años*: “Bosque. Grandes troncos”.

105. El manuscrito no ofrece una lectura clara. La escritura de Lorca permite otra posible interpretación: “Y al final un paisa[je] de luna”, donde faltaría, por descuido, una sílaba. Como *landscape* se tradujo, en efecto, en el texto de *New Directions* en 1964.

106. *Cfr. Así que pasen cinco años*, ed. cit., pp. 309-312.

[34-35] la simbólica puerta que se cierra violentamente evoca los versos de “Infancia y muerte”: “Aquí, solo, veo que ya me han cerrado la puerta. / Me han cerrado la puerta”, así como los del “Poema doble del lago Edén”: “Déjame pasar la puerta / donde Eva come hormigas / y Adán fecunda peces deslumbrados”. De este modo, el fatal desenlace de la búsqueda del protagonista venía siendo anticipado desde el cuadro inicial y reiterado de manera obsesiva a través de una serie de imágenes de frustración, represión sexual, castración y muerte que vertebran el texto y que lo estructuran, más que como un viaje cíclico, como un conjunto de círculos concéntricos construido sobre metáforas recurrentes que convergen en su semantismo¹⁰⁷.

El texto posee un carácter simbólico que lo aleja en parte de la órbita surrealista para adentrarlo de lleno en la “lógica poética” del lenguaje lorquiano¹⁰⁸. Así, la fauna que puebla las escenas del guión evoca el mundo de los instintos reprimidos: peces [27-29], ranas [32-33], hormigas de muerte [1], cangrejos y serpientes de mar encerrados en el *acuarium* [27] son configuraciones simbólicas que volverán a aparecer reunidas en el universo de *El público*¹⁰⁹.

De la misma manera, la noción de sujeto articulada en *Viaje a la luna* se sirve de un código simbólico que da cuerpo a un yo escindido no sólo a través de la técnica del desdoblamiento, sino también mediante una operación de *collage* que presenta fragmentos aislados del individuo –pies [3], piernas [8-9], manos [9], [10], [26], [30], [49], [68], huellas de pies [16], además de las cabezas ya analizadas¹¹⁰–, configurando de manera simbólica la dispersión de una personalidad mutilada, carente de identidad, que llega hasta la desintegración misma del sujeto. Desde el punto de vista plástico, la descomposición de la figura humana en fragmentos discontinuos e inarmónicos, que se combinan y yuxtaponen de manera inconexa, evoca la estética del cubismo, potenciada por la presencia de los grises junto a una consciente explotación del contraste entre el blanco y el negro: “teclados de piano” [49], “cama blanca sobre una pared gris” [11], “exagerados calcetines de rombos

107. Sobre el carácter metafórico del texto, véase A. Monegal, ed., *Viaje a la luna*, pp. 18-19.

108. Es el caso, por ejemplo, del cuadro [60]: “Aparece una guitarra. Y una mano rápida corta las cuerdas con unas tijeras”, que no sólo remite a los versos finales de “Thamar y Amnón” (“David con unas tijeras / cortó las cuerdas del arpa”), sino también de “Nacimiento de Cristo”; *vid.* M. García-Posada, *op. cit.*, p. 134, n. 102. Tal vez la guitarra del guión sea, como la del “Pequeño poema infinito”, aquella “donde el amor se desespera”. Por lo que respecta a las tijeras que cortan las cuerdas, *cf.* *EP*, p. 101: “JULIETA: [...] Pues ahora soy yo la que quiere acostarse con vosotros, pero yo mando, yo dirijo, yo os monto, yo os corto las crines con mis tijeras”.

109. “ESTUDIANTE 1: [...] Cuando la gente va al acuarium no asesina a las serpientes de mar ni a las ratas de agua, ni a los peces cubiertos de lepra [...]”, *EP*, p. 138. Y en el cuadro sin numerar: “CABALLO NEGRO: Cuando se hayan quitado el último traje de sangre, la verdad será una ortiga, un cangrejo devorado, o un trozo de cuero detrás de los cristales”, *ib.*, p. 103, al igual que en el “silencio de cangrejos devorados” del poema “1910 (Intermedio)”; sobre el motivo del cangrejo, *vid.* M. Hernández, “GL y Salvador Dalí: Del ruiñón lírico”, pp. 281 y 310. El símbolo de la rana evoca en [32-33] y [52] un contenido erótico que se confirma en un pasaje de la “Degollación del Bautista”: “Al fin y al cabo, la carne es siempre panza de rana. Hay que ir contra la carne”; *OC*, III, p. 152.

110. Idéntica fragmentación se observa en los dibujos neoyorquinos, como “Ojo y pie sobre un plano”, “La vista y el tacto” o “Animal fabuloso dirigiéndose a una casa”, *vid.* M. Hernández, ed., *Dibujos*, pp. 173-174 y 115. Recuérdese, por otra parte, el parlamento del Niño en el primer acto de *Así que pasen*: “Ojo de luna rota me parece”, que podría relacionarse con *Un chien andalou*, al igual que el de la Novia en el acto segundo: “Una mano de cera cortada”. Sobre el tema específico de la mano cortada, *vid.* R. Santos Torroella, *La miel es más dulce que la sangre*, pp. 80, 83, 87, 121, 141, y “Barradas-Lorca-Dalí”, p. 52.

blancos y negros” [3], “traje de baño de grandes cuadros blancos y negros” [23], etc. A estos volúmenes y tratamientos cromáticos se añaden técnicas como la inclusión de números y palabras, el rigor geométrico de la construcción y una iconografía que Lorca comparte con lo que él mismo denominó, en el “Sketch de la nueva pintura”, la austeridad cubista:

Los cubistas han sido austeros en sus creaciones. Con una guitarra [...], una mano de yeso [...] y una pipa [...] han compuesto la mayoría de sus naturalezas muertas. Pero han dado a estos objetos miles de expresiones, desde las más sensuales, materias [...] granulosas [...], óleos combinados con arenillas [...] o expresiones esquemáticas, frías, descarnadas, cerca ya de la emoción perfecta de un claro de luna, que tienen las guitarras, enlazadas con ese delicado sentimiento de peces nocturnos¹¹¹.

Además de la guitarra y los peces nocturnos, Lorca incorporó a su guión esas texturas “granulosas” que tanto admiraba en los cubistas. El apartado [42] del guión presenta una cabeza “con doble exposición sobre un dibujo de venas y granos gordos de sal para el relieve”, que recuerda, asimismo, la “granulada luz” de la escena en que agoniza y muere el Desnudo Rojo en *El público*¹¹².

Ahora bien, la indumentaria de las mujeres enlutadas –[30], [39]– o de la “muchacha vestida de negro” [69] remite, más que a una imaginería picassiana, al cine expresionista, en obras como *El gabinete del doctor Caligari* (1919), *Nosferatu* (1922) o *Metrópolis* (1926). Andrew A. Anderson ha analizado la incidencia de la estética expresionista en el teatro lorquiano de vanguardia, aportando una serie de conclusiones aplicables, en su conjunto, a *Viaje a la luna*: personajes genéricos, carentes de nombre propio y más o menos indistinguibles entre sí; figuras simbólicas y disfraces; atmósfera onírica y desarrollo de una acción interior, que transcurre, de manera antirrealista, en la mente; desdoblamientos y fragmentaciones de los personajes; elementos simbólicos tales como la cruz y la figura de Cristo; abandono de la verosimilitud, etc. *Viaje a la luna* comparte, asimismo, con el teatro expresionista una estructura inconexa, de “estaciones” o episodios que acontecen a un personaje itinerante¹¹³. Hemos de añadir a esta atmósfera expresionista un motivo característico de esa estética: el grito, que resuena de modo implícito en los cuadros [5], [14-15], [25], [62] o [65] del guión.

Conviene matizar que en *Viaje a la luna* el *shock* y el horror constituyen un medio y no un fin en sí mismos. Lorca experimenta con una estética cuya intensidad expresiva le permitía dar voz al sufrimiento humano con un lenguaje desgarrado. En este sentido, *Viaje a la luna* emplea las técnicas del director de cine Eisenstein, quien en 1924 hablaba de cómo “la ciencia de los *shocks* y su montaje [...] debería sugerir la forma. El contenido [...] supone una serie de *shocks* encadenados”¹¹⁴. Lorca manifestó de manera categórica su admira-

111. C. Maurer, ed., *Conferencias II*, p. 42.

112. *EP*, p. 137.

113. A.A. Anderson, “*El público, Así que pasen cinco años y El sueño de la vida*: Tres dramas expresionistas de García Lorca”, en D. Dougherty–M.F. Vilches de Frutos (eds.), *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia*, pp. 215-226; O. Kovacci y N. Salvador, “García Lorca y su *Leyenda del tiempo*”, *Filología*, VII (1961), pp. 77-105; C. Jerez-Farrán, “La estética expresionista en *El público* de García Lorca”, *Anales de Literatura Española Contemporánea*, XI (1986), pp. 111-127, y M. Ucelay, ed., *Así que pasen cinco años*, p. 136.

114. *Vid.* K. Power, *loc. cit.*, pp. 150-151.

ción por el cine ruso¹¹⁵, que había explotado el valor del montaje de imágenes contrapuestas, el llamado “montaje ideológico”, sobre el que teorizaron Eisenstein y Pudovkin¹¹⁶. En lugar de presentar una linealidad narrativa¹¹⁷, la articulación de las imágenes juega con los contrastes y las similitudes, sobre una base, a menudo, metafórica y alegórica. De este modo, Lorca trabaja en *Viaje a la luna* con distintas posibilidades técnicas encaminadas a construir esa estructura de montaje: la doble y triple exposición, el fundido y las sobreimpresiones –potenciados por un movimiento que va desde el ralenti hasta la aceleración– le permiten crear un cine en cierto sentido “lírico”, que se demora en las metamorfosis de las imágenes y que transfigura seres y objetos al hacerlos pasar por “la cámara oscura del cerebro”, como explicaba Lorca en su conferencia sobre “La imagen poética de don Luis de Góngora”, de 1926, donde definió la imagen como “un cambio de trajes, fines u oficios entre objetos o ideas”¹¹⁸. La “cámara oscura del cerebro” –como la “cortina oscura” del teatro, de la que habla el Prestidigitador en *El público*¹¹⁹– encuentra su medio idóneo de expresión en el cine. En este sentido, la teoría cinematográfica de Jean Epstein, de quien Lorca cita su definición de la metáfora en la conferencia sobre Góngora, debió de resultar especialmente iluminadora para el poeta¹²⁰.

El predominio del componente metafórico y simbólico hace de *Viaje a la luna* una obra susceptible de ser leída como texto lírico. En efecto, cada cuadro podría ser abordado como un poema en prosa, al igual que todo el guión en su conjunto. Del mismo modo, su proximidad con el universo técnico de *El público* permitiría hablar de “cine-drama”¹²¹. No obstante, al tratarse de un texto de vanguardia, resulta coherente esta transgresión de los límites genéricos que, en el caso de *Viaje a la luna*, llega a desdibujar, incluso, las fronteras entre diversas artes. Por ello, es preciso acercarse a *Viaje a la luna* en toda su complejidad y concluir, con Marie Laffranque, que se trata de una obra “unique en son genre dans l’oeuvre de Lorca”¹²². Su dificultad técnica y conceptual pudo ser la causa de que Lorca la silenciara a su vuelta a España, donde quedó, como el resto de sus obras “imposibles”, a la espera de un tiempo futuro.

115. Véase la entrevista “Federico García Lorca parla per als obrers catalans”, *L’Hora*, tercera época, Palma de Mallorca, 27-IX-35, p. 4, publicada por M. Ucelay en el *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, no. 1 (junio 1987), pp. 38-57.

116. Vid. A. Monegal, ed., *Viaje a la luna*, p. 39.

117. Cfr. V. Galeota, “*Viaje a la luna* di Federico García Lorca: leggibilità di una sceneggiatura non-narrativa”, *Annali. Sezione Romanza*, Nápoles, Instituto Universitario Orientale, XIX, no. 2 (julio 1987), pp. 357-367.

118. *Conferencias I*, ed. C. Maurer, Madrid, Alianza, 1984, p. 101.

119. *EP*, p. 151.

120. “El cinematográfico y antipoético poeta Jean Epstein dice que «es un teorema en el que se salta sin intermediario desde la hipótesis a la conclusión»”, *Conferencias I*, pp. 101-102. Sobre las técnicas empleadas por Lorca en *Viaje a la luna*, vid. R. Utrera, *op. cit.*, pp. 35-36, 44 y 76; C.B. Morris, *This Loving Darkness*, pp. 121 y 125; J.A. Mahieu, *loc. cit.*, pp. 120 y 123; K. Ibsen, “The Illusory Journey: García Lorca’s *Viaje a la luna*”, en C.B. Morris, ed., *The Surrealist Adventure in Spain*, Ottawa, Dovehouse Editions, 1991, p. 236; A. Monegal, ed., *Viaje a la luna*, pp. 37-39, y M. Laffranque, “Equivocar”, pp. 81 y 88, quien subraya el sentimiento de angustia y agitación que connotan las técnicas filmicas del guión lorquiano.

121. Véase C.B. Morris, *This Loving Darkness*, pp. 127-128.

122. Vid. M. Laffranque, “Equivocar”, pp. 74-75.

FEDERICO GARCÍA LORCA EN CUBA

ERZSÉBET DOBOS

I. EL AÑO 1930¹

PRIMEROS DE MARZO. –Marcha a Cuba, invitado por la Institución Hispano-cubana de Cultura, presidida por Fernando Ortiz². Se hospeda en el Hotel La Unión, de La Habana, donde eran huéspedes sus amigos españoles Adolfo Salazar³, Gabriel García Maroto⁴ y el cubano José María Chacón y Calvo⁵. Durante su estancia en La Habana, pronuncia, en el Teatro Principal de la Comedia, “Mecánica de la nueva poesía” (9 de marzo), “Paraíso cerrado para muchos” (12 de marzo), “Canciones de cuna españolas” (16 de marzo), “La imagen poética de don Luis de Góngora” (19 de marzo) y “Arquitectura del cante jondo” (6 de abril).

Amistades cubanas: Antonio Quevedo⁶, María Muñoz⁷, Flor⁸ y Dulce María Loynaz⁹, Emilio Ballagas¹⁰, Juan Marinello¹¹, Rafael Suárez Solís¹².

Excursiones a Matanzas, Viñales y Santiago. Escribe “fragmentos de prosa («Suicidio en Alejandría») de un tipo curiosamente surrealista”, *El público* y algunas escenas de *Así que pasen cinco años*.

15 de abril. –Publica “La degollación del Bautista” y “Danza de la muerte”, en *Revista de Avance*, de La Habana y “Son de negros en Cuba” en *Musicalia*, de la misma ciudad.

Junio. –Emprende el regreso a España.

1. En Federico García Lorca, *Obras completas*, 3 vols., Madrid, Aguilar, 1987, vol. III, p.1098.

2. Fernando Ortiz (1881-1969): poeta, antropólogo y crítico literario cubano.

3. Adolfo Salazar (1890-1958): musicógrafo español.

4. Gabriel García Maroto (1889-?): pintor español.

5. José María Chacón y Calvo (1892-1969): escritor, investigador histórico y crítico literario cubano.

6. Antonio Quevedo (?-1975): ingeniero y musicólogo, nacido en España, residente en Cuba, anfitrión de Lorca en La Habana.

7. María Muñoz (1889-1947): pianista, pedagoga musical, mujer de Antonio Quevedo, nacida en España, residente en Cuba.

8. Flor Loynaz (1908-1985): hermana de la poetisa cubana Dulce María Loynaz.

9. Dulce María Loynaz (1902-1997): poetisa cubana.

10. Emilio Ballagas (1910-1954): poeta cubano, cultivó varios estilos, entre ellos la poesía mulata y negrista.

11. Juan Marinello (1898-1977): escritor, ensayista cubano, en su época de vanguardia perteneció a la *Revista de Avance*.

12. Rafael Suárez Solís (1881-1968): nacido en España, escritor, ensayista, trabajó para la *Revista de Avance*.

Conviene analizar esta fecha desde un doble aspecto: ¿qué es lo que representa para Lorca, procedente de los Estados Unidos, después de haber pasado allá casi nueve meses, y por otra parte, examinar qué entorno social, cultural, aun más en concreto, literario le esperaba en Cuba?

En cuanto al primero, disponemos de abundantes informaciones que dan testimonio de la rica experiencia que le tocó vivir en tierras ajenas. Lo comprueban las numerosas cartas, fotos y dibujos, poesías y fragmentos de obras teatrales¹³.

En lo que concierne al otro aspecto, se supone que es menos conocido aun para los estudiosos de la obra lorquiana y por lo tanto conviene dedicarle un párrafo más largo. Es justo hacerlo también porque en la prensa cubana de 1930 los anuncios sobre la llegada y comentarios sobre la estancia mencionan muchos nombres que se pueden identificar mejor si manejamos un mínimo de información sobre la época, la realidad cubana de aquel entonces.

II. CUBA EN EL PRIMER TERCIO DEL SIGLO XX¹⁴

Para empezar, conviene aludir a la revista *Cuba Contemporánea* entre cuyos colaboradores encontramos a Max Henríquez Ureña¹⁵, Luis Rodríguez Embil¹⁶, José María Chacón y Calvo, Emilio Roig de Leuchsenring¹⁷, y todos ellos tendrán contacto directo con Lorca y aparecerán en fotos o en páginas de periódicos.

En 1923 se introduce la Reforma Universitaria que desencadena la llamada “protesta de los trece” y el movimiento universitario encabezado por Julio Antonio Mella¹⁸. Él y otro joven, Rubén Martínez Villena¹⁹, junto a la juventud intelectual, además de participar activamente en las luchas políticas contra el gobierno de Alfredo Zayas, se dedicaban también a cultivar las letras: de ese núcleo combativo de escritores surgió el *Grupo Minorista* y se fundó la revista *Social*.

En 1926 sale a luz una importante antología de poetas contemporáneos que lleva por título *La poesía moderna en Cuba* y contiene la producción literaria que corresponde a los años de 1882 a 1925. Entre los más jóvenes, cabe destacar a Juan Marinello, Dulce María

13. En *Nueva York en un poeta. Recuerdos de García Lorca en América*, colección Zig-Zag, Madrid, Ediciones Tabapress, 1990.

14. Para escribir este párrafo, han sido consultados los siguientes libros: José Antonio Portuondo, *Bosquejo histórico de las letras cubanas*, La Habana, Ministerio de Relaciones Exteriores, 1960; Salvador Bueno, *Historia de la literatura cubana*, La Habana, Editora del Ministerio de Educación, 1963.

15. Max Henríquez Ureña (1885-1968): historiador de literatura dominicano.

16. Luis Rodríguez Embil (1879-1954): ensayista, narrador de la primera generación cubana.

17. Emilio Roig de Leuchsenring (1889-1964): periodista, abogado, investigador de literatura, cubano, director de la revista *Social*, animador del *Grupo Minorista*.

18. Julio Antonio Mella (1905-1929): líder estudiantil cubano.

19. Rubén Martínez Villena (1899-1934): abogado, poeta cubano, se incorpora a la lucha política de jóvenes escritores.

Loynaz y Enrique Loynaz²⁰, por tener papel, como veremos más adelante, en los días habaneros de Lorca.

En 1927 desaparece la revista *Cuba Contemporánea* para ceder lugar a la *Revista de Avance* dirigida por el joven Marinello. Esta nueva revista significa la definitiva incorporación de Cuba a la cultura universal contemporánea, será el foro del vanguardismo y todo tiempo estará profundamente influenciada por la cultura española teniendo su centro en la *Revista de Occidente*. Entre sus colaboradores encontramos a Mariano Brull²¹, Eugenio Florit²² y Emilio Ballagas²³. Mariano Brull se complace en juegos verbales e inventa la “jitanjáfora”, vocablo sin ningún sentido, de puro valor fónico, con intensión expresiva. Y Ballagas será el que con más sentimiento cantará el magnético recuerdo de Lorca.

El año 1930 indica el inicio de otra forma de expresión, genuinamente cubana, que se conoce por el nombre de “movimiento negrista”. Este tipo de literatura, principalmente de poesía, radica, por una parte, en la preocupación por problemas sociales y se centra en el personaje negro, por otra, es la sorprendente aleación de dos elementos predominantes: el ritmo y el color de la idiosincracia cubana que don Fernando Ortiz llama “poesía mulata”. El “movimiento negrista” es la versión cubana del indigenismo iberoamericano. El máximo representante de ello es indudablemente Nicolás Guillén²⁴ con su libro titulado *Motivos de son* (1930), que no es otra cosa sino letras para canciones populares hechas con el ritmo y el sentido picaresco de las viejas guarachas²⁵. También Emilio Ballagas, en su rica y variada obra, cultivó este tipo de poesía; su tomo *Cuaderno de poesía negra* (1934) se mueve dentro de la órbita de influencia de Nicolás Guillén.

III. “LAS NUEVAS OFENSIVAS DEL CUBANISMO”

La fama y la popularidad de que gozaba esta nueva corriente llegó más allá de las fronteras. Alejo Carpentier²⁶ ejerciendo periodismo como corresponsal en París, en el número del 15 de diciembre de 1929 de la revista *Carteles*, escribe lo siguiente:

[...] la música cubana está comenzando a llamar la atención en París. ¿Quién sabe si dentro de algunos años el son no será una fuerza moderna, como lo es ahora el jazz? [...] El son se ha impuesto en el cabaret Palermo [...] y otro, en el Barrio Latino, tiene propaganda organizada

20. Enrique Loynaz (1904-1986): hermano de la poetisa Dulce María Loynaz.

21. Mariano Brull (1891-1956): poeta cubano, figura destacada de la poesía vanguardista, inventó el vocablo *jitanjáfora*, de puro valor fónico.

22. Eugenio Florit (1903-?): poeta cubano.

23. Véase la nota 10.

24. Nicolás Guillén (1902-1989): poeta cubano, cantor, en versos musicales y de amplio sentido humano, de temas negros.

25. Guaracha: canción popular que se canta a coro; modesta orquesta, compuesta de acordeón o guitarra, maracas, güiro, etc.

26. En Alejo Carpentier, *Crónicas I-III*, La Habana, Ed. Arte y Literatura, 1976.

a base de jazz cubano [...] La célebre bailarina Rhana anima un cuadro de criollismo bien intencionado, con música de *Mamá Inés*. [...]

El gran pintor Dérain conserva discos de sonos y rumbas criollas en su incomparable colección de records. Tristán Tzara se enorgullece de poseer cosas semejantes. La ofensiva prorrítmicos cubanos comenzó en el año pasado con el artículo de Robert Desnoes²⁷, publicado en *Le Soir* “La admirable música cubana” – el talentoso poeta suprarrealista afirmaba que nuestra música popular “era digna por sus extraordinarias cualidades, de hacerse famosa por el mundo”. Unos meses más tarde, Desnoes y yo [Carpentier] ofrecimos una audición de discos cubanos durante la presentación de su film de vanguardia en el Estudio de las Ursulinas. Después, Rita Montaner realizó una labor fecundísima para la divulgación de nuestros ritmos. Su *Mamá Inés* estallaba cada noche [...] Así como las criollas lánguidas, cantadas antes [...] olía a trópico. *Son de Palermo* – dirige Rogelio Barba. Cada noche hay gran estruendo de maracas, güiros, timbales, claves, cornetín y cencerros²⁸ [...] Ahora la boga del arte negro está a punto de verse suplantada por la boga del arte precolombiano [...] Continuamente en las redacciones de revistas nuevas se me dice: “Traduzca cosas de Latinoamérica, relévenos sus sabores, busque poesías populares indias, guajiras²⁹ y negras, dénos grabados, háblenos de allá” [...]

IV. LORCA Y LOS CUBANOS: PROGRAMAS, CONTACTOS, EXPERIENCIAS

Aparte de los datos bibliográficos existen abundantes informaciones, testimonios y documentos que enriquecen y matizan el breve paso de Lorca por Cuba. En primer lugar, merece referirnos a un folleto editado en Cuba con el título *El poeta en La Habana*³⁰ cuyas 23 páginas ofrecen la síntesis de toda la visita de 3 meses. Aunque el folleto no contiene el nombre del autor, es conocido que se trata de Antonio Quevedo, anfitrión de Lorca en La Habana y de quien aun he podido recoger testimonio a voz viva. Y para identificar a Antonio Quevedo, sirva este documento que cito a continuación, recogido en forma grabada³¹:

[...] Cuando Federico visitó La Habana, se hospedaba en un hotel de la ciudad antigua, pero la mayor parte del tiempo lo pasaba en casa de María Muñoz y Antonio Quevedo, españoles residentes, quienes fundaron el *Conservatorio de Música Bach*, la revista *Musicalia*, la *Sociedad de Música Contemporánea*, de gran inquietud renovadora, donde yo recuerdo que por primera vez se cantaban las *Siete canciones españolas* de Manuel de Falla, obras de otros compositores como Stravinsky, Schönberg, Halffter³² y otros más. Ellos también crearon en Cuba e impulsaron el movimiento coral, cuyas huellas todavía nosotros estamos recogiendo en la enseñanza de esta materia. El hogar de los Quevedo fue un centro cultural. Allí concurrían los

27. Robert Desnoes (1930-?): poeta francés, autor de narraciones.

28. Maracas: instrumento musical, consiste en una calabaza seca con granos de maíz en su interior; güiro: instrumento musical antillano que se hace con el fruto del güiro; timbal: especie de tambor de un solo parche, con caja metálica en forma de media esfera; clave: instrumento musical de percusión, formado por dos cortos palos cilíndricos; cencerro: campanilla cilíndrica para el ganado.

29. Guajira: campesino blanco de Cuba.

30. [Antonio Quevedo], *El poeta en La Habana. Federico García Lorca (1898-1936)*, La Habana, Consejo Nacional de Cultura, Ministerio de Educación, 1961.

31. Transcripción de una entrevista grabada con Delia Echeverría, La Habana, 15 de enero de 1975.

32. Rodolfo Halffter (1900-1987): compositor español.

músicos, los intelectuales, como Amadeo Roldán³³, Alejandro García Caturla³⁴, Alejo Carpentier y extranjeros como el propio Federico, Rodolfo Halffter, Fernando de los Ríos, Juan Ramón Jiménez, el guitarrista Sáinz de la Maza y tantos otros. A él le gustaba mucho el ambiente de aquella casa. María y Antonio eran de la gente que trabajaba sin descanso por alcanzar una meta de cultura para el pueblo. [...] Ella era pianista excelente. Había sido alumna de Manuel de Falla, tenía una gran sensibilidad, cultura y espíritu de empresa. Quevedo es ingeniero y musicólogo [...]

El extraordinario valor del folleto de Quevedo consiste en que es el testigo presencial que lo relata todo, con sorprendente exactitud y claridad hasta en los menores detalles, a pesar de los 30 años transcurridos, en un estilo vivo, animado y divertido. Las escasas 23 páginas del panfleto referido conciernen los siguientes tópicos: *Primer contacto habanero*, *Las conferencias*, *Concierto de Prokofieff*, *Varadero*, *El valle del Yumurí*, *Viñales*, *Jueves Santo en La Habana*, *Champola de guanábana*, *Minoristas*, *ágapes* y *autógrafos*.

Y ahora conste aquí el testimonio de Antonio Quevedo mismo, recogido en una entrevista grabada en La Habana en 1974³⁵:

–Antonio, permítame preguntarle, ¿cómo conoció a García Lorca?

–Le conocí recién llegado a Madrid, cuando él estuvo interno en la Residencia de Estudiantes. Una tarde que fui, con Federico, con Adolfo Salazar. Pero intimé mucho más con él cuando vino a Cuba, contratado por la Institución Hispano-cubana de Cultura. Estuvo tres meses durante los cuales residió en mi casa.

–Y esta Institución Hispano-cubana de Cultura, ¿por quiénes fue dirigida?

–Estaba dirigida por un famoso escritor y literato que se llamaba don Fernando Ortiz.

–Y ¿con qué figuras de la literatura cubana tuvo contacto Federico?

–Principalmente con la poetisa Dulce María Loynaz. También con el poeta Guillén, con Juan Marinello, con Portuondo y algunos otros de aquella época.

–Y ¿cuál fue su programa aquí, en Cuba?

–Dio como tres o cuatro conferencias, semanales, una por semana, en la Institución Hispano-cubana. Todas sobre literatura española y una sobre el cante jondo, que ilustró con discos.

–¿Hacía varios viajes en Cuba o estuvo sólo en La Habana?

–Sí. Yo mismo le llevé a Viñales donde estuvimos un día entero, también le llevé a Matanzas, y recorrimos varias partes del país, esto, que cuento con detalles en el libro que escribí después, titulado *El poeta en La Habana*. [...]

[...]

–Y ¿qué piensa usted, qué impresión llevó él de Cuba, de su gente, de las personas a quienes llegó a conocer?

–De Cuba llevó una impresión maravillosa, hasta el punto que una carta que recibí después de que se fue Federico, desde España, que me escribió Vicenta, Vicenta García Lorca, su madre, me decía: “Federico dice que quiere más a Cuba que a su país. Yo pienso que Cuba me ha robado el cariño de mi hijo”. Fíjense, él se llevó una impresión maravillosa, de toda Cuba, de las partes en que había estado, los países que había visitado así, y de toda su gente y de los poetas [...]

33. Amadeo Roldán (1900-1939): compositor cubano, cultivó el folklore afrocubano.

34. Alejandro García Caturla (1906-1940): músico cubano, cultivó la música afrocubana.

35. Entrevista grabada con Antonio Quevedo, La Habana, 2 de junio de 1974.

El ciclo de conferencias inició el 9 de marzo con la que llevaba el título “Mecánica de la nueva poesía”. Además de ésta, ofreció las siguientes: “Las nanas españolas”, “La imagen poética de don Luís de Góngora”, “Homenaje a Soto de Rojas”, “El cante jondo”. Según recuerda Antonio Quevedo, la conferencia “Canciones de cuna” tuvo a María Tubau y al propio García Lorca al piano como intérpretes. Hasta dio una en la ciudad de Cienfuegos, donde fue presentado por el cónsul de España.

Entre las numerosas actividades y programas a los que asistía Lorca, Antonio Quevedo hace mención del concierto de Prokofieff que dio el compositor ruso y su primera esposa, la cantante española Lina Llubera, y de las conversaciones que tenían Lorca, Prokofieff y unos amigos.

Aquellos tres meses, llenos de vivencias, encuentros, salidas nocturnas con los amigos, abundan en episodios divertidos como el de la champola de guanábana³⁶:

[...] otra cosa fue el día que fueron a tomar un refresco y entonces le dieron una champola de guanábana y dice que aquello fue, que a dondequiera que llegaba, “champola de guanábana” porque para él fue una revelación. Él no conocía la champola de guanábana. Y decía Antonio que la gente lo miraba porque no sabían quién era, con “champola de guanábana”. Y que se divertían con él así, porque él no tenía reparo, no le importaba nada, no era una persona así, una persona así,... sí, sí. Y ya te digo entonces que Quevedo nos hizo los cuentos después. Entonces fue que los reunió en este cuadernito y nos dedicó un cuadernito a nosotros [...]

Otro testimonio³⁷ relata otro tipo de experiencias, a su vez, las visitas de Lorca a la familia Loynaz:

Mis recuerdos son pocos. Yo tenía 14 años, estudiaba en la Escuela Normal de Maestros, el fin de curso, cuando en ese abril de 1930 estuvo García Lorca en La Habana por tres meses. Juan Marinello se ha referido a las sorprendentes veladas en casa de los poetas Loynaz. También Carpentier el otro día, aunque sin mencionar los nombres de los poetas, de los hermanos Loynaz, pintó el ambiente de esa casa en un maravilloso documental que es de La Habana del año 12 al 30.

Yo tenía una conexión privada con esa familia, puesto que un primo mío era casado con la más joven de las poetisas, la llamada Flor. Ellos eran cuatro hermanos, dos, Carlos y Enrique, y Dulce María que es la más calificada, la editada en Madrid, que tiene dos tomos de poesías editadas en Madrid, y Flor, que tenía, ejercía su arte de un modo absolutamente íntimo, sin dar a la publicidad. Pero era también conocido que los cuatro hermanos tenían un extraordinario talento. Son hijos del general, del generalísimo Enrique Loynaz del Castillo, que hizo la invasión junto con Maceo³⁸ y compuso nuestro *Himno invasor* que es una melodía muy vibrante, muy conocida por todo el pueblo cubano. Esa casa, me sería difícil pintarla de un modo breve, ¿no?, hace muchísimos años que yo no visito esa casa. Pero en aquella ocasión mi primo estaba recién casado con ella y sí, la visitaba. Era una casa donde se reunía toda la intelectualidad cubana, poetas, escritores, artistas, músicos, era un punto obligado de reunión, y también todo que defilaba por La Habana, los españoles, Federico, Giner de los Ríos [...] don Fernando de los Ríos, García

36. Entrevista grabada con Victoria Bru, La Habana, 3 de diciembre de 1973; también en el folleto de Quevedo “Champola de guanábana”: guanábana es el fruto del guanábano, de pulpa blanca, sabrosa, refrigerante y dulce, es propio de los países tropicales de América; champola es el refresco hecho de guanábana, azúcar y agua.

37. Entrevista grabada con Carmen Valdés, La Habana, 13 de enero de 1975.

38. Antonio Maceo (1845-1896): general cubano, figura sobresaliente de la Independencia.

Echánis³⁹, en fin, todos los españoles notables que visitaban por esa época La Habana, invitados más que nada por la Institución Hispano-cubana de Cultura que presidía don Fernando Ortiz. Así que vino García Lorca a La Habana a dictar unas charlas por la Hispano-cubana.

Volviéndome a mí, en aquel momento yo no asistía a ningún tipo de estas actividades, era sumamente joven, estaba puramente estudiando de un modo muy académico. No tenía la medida de quién era García Lorca. Pero una noche fui invitada allí, con mi primo, a una reunióncita. Otras veces había estado también en la familia. Es cierto, que las veladas eran sorprendentes. Deben de haberlo sido mucho más, cuando no haya notado tan familiar, como el de aquella noche, que los presentes eran los hermanos, mi primo, la costurera de la casa –la poetisa Dulce María tiene una poesía exquisita dedicada a Cheché, la mujer que hacía flores artificiales, y entonces una maravillosa poesía dedicada a sus amigas, ya era gente así, este tipo de gente–. Me cuentan, que en otras ocasiones, Federico, en sus numerosas visitas a esta casa, invitaba, les exigía casi a los hermanos que trajeran la servidumbre de las fincas, de otras casas que ellos poseían por aquí, por La Habana. Lo que les gustaba actuar para el poeta. Y eso es lo que más recuerdo yo. Tiene que haber sido muy interesante para Federico García Lorca como para todos los que visitamos aquella casa, aquel ambiente, porque era un ambiente, en aquella época de surrealismo, de extravagancia, de todas estridencias del arte contemporáneo, era un ambiente muy intimista, ellos representan la poesía intimista, son muy influenciados por Juan Ramón Jiménez, en el caso de Enrique, un poeta que ya murió, se dice que tiene la influencia muy notable de Edgar Allan Poe. Son entregados a la cosa trágica, la cosa sombría, al pesimismo, al derrotismo. Eran gente, se comentaba que [...] eran muy anormales, muy extravagantes, pero vivían un mundo absolutamente irreal y lo vivían de un modo sincero, de un modo absolutamente real. Si se disfrazaban, como dice Carpentier, con trajes de los siglos XVI o XVIII, con pelucas o si se ponían trajes de indios seminola o de charros mejicanos, era porque tenían unas colecciones de baúles, a los cuales se refiere Carpentier en su documental, tenían baúles y más baúles, llenos de cosas, productos de sus viajes por todo el mundo, dieron una vuelta al mundo los cuatro hermanos juntos, allí había una cantidad de trajes y vestidos, si se imaginaban que eran otra gente, se desdoblaban, era un caso muy especial desde el punto de vista psicológico y lo hacían de un modo muy sincero. Pero dentro de eso, la casa sombría era un museo, estaba toda llena de objetos de arte valiosísimos, todavía dicen que tenían jarrones de metal [...], piezas muy valiosas y toda aquella sombra, aquella oscuridad en aquella, diríamos, casi suciedad, porque tampoco la casa estaba muy bien atendida, todo hacía un delicioso andrén o un terrible abandono, pero a mí me parecía delicioso. Ellos vivían su mundo [...]

V. CONTACTOS LITERARIOS

El 20 de abril de 1930, en la página del suplemento dominical del *Diario de la Marina*, titulado *Ideales de una Raza*, publica Nicolás Guillén sus poemas bajo el título *Motivos de Son*. Los historiadores y estudiosos de literatura cubana coinciden en que *Motivos* significó “un resonante suceso literario que además tuvo implicaciones de más dilatado radio”⁴⁰, siendo una nueva fórmula de expresión poética genuinamente cubana, tanto en la forma como en el contenido.

¿Qué es el son?

39. García Echánis, compositor cubano.

40. En Nicolás Guillén, *El libro de los sones*, prólogo de Ángel Augier, La Habana, Ediciones Letras Cubanas, 1982.

Carpentier, en *La música en Cuba*⁴¹, opina que el son “revela, en el punto de partida de la música cubana un proceso de transculturación destinado a amalgamar metros, melodías, instrumentos hispánicos, con remembranzas muy netas de viejas tradiciones orales africanas [...] la forma ‘pregunta–respuesta’ entre el solista y el coro nos viene de los juegos cantados de África”. A continuación demuestra cómo desde tiempos remotos “la palabra son aludía a formas imprecisas de música popular danzable [...] la repetición de un estribillo con acompañamiento de instrumentos rudimentarios, parece haber sido, pues, la fase primaria del género, que en su cultivo rural adquiriría la denominación del ‘son montuno’”⁴².

El propio Guillén, en su *Libro de los sones*⁴³, confiesa cómo los escribió:

Una noche –corría el mes de abril de 1930– habíame acostado ya, y estaba en esa línea indecisa entre el sueño y la vigilia, que es la duerme-vela [...] cuando una voz, que surgía de no sé donde articuló con precisa claridad junto a mi oído estas dos palabras: negro-bembón. ¿Qué era aquello? Naturalmente, no pude darme una respuesta satisfactoria, pero no dormí más. La frase, asistida de un ritmo especial, nuevo en mí, estuvome rondando el resto de la noche, cada vez más profunda e imperiosa:

Negro bembón,
negro bembón,
negro bembón...

Me levanté temprano, y me puse a escribir. Como si recordara algo sabido alguna vez, hice de un tirón un poema en el que aquellas palabras servían de subsidio y apoyo al resto de los versos [...] Escribí, escribí todo el día, consciente del hallazgo. A la tarde ya tenía un puñado de poemas –ocho a diez– que titulé de una manera general *Motivos de son...*

Nicolás Guillén:

“Negro bembón”

¿Po qué te pone tan brabo,
cuando te disen negro bembón,
si tiene la boca santa,
negro bembón?

Bembón así como ere,
tiene de to;
Caridá te mantiene,
te lo da to.

Te queja todavía,
negro bembón;
sin pega y con harina,
negro bembón,
majagua de dri blanco,
negro bembón;
sapato de to tono,
negro bembón...

41. En Alejo Carpentier, *La música en Cuba*, México, D.F., Fondo de la Cultura Económica.

42. Montuno: relativo al monte, en Cuba: campesino.

43. Véase la nota 4o.

Bembón así como ere,
tiene de to;
Caridá te mantiene,
te lo da to.

“Si tú supiera”

¡Ay, negra
si tú supiera!
Anoche te bi pasá
y no quise que me biera.
A é tú le hará como a mí,
que cuando no tube plata
te corrite de bachata,
sin acoddadte de mí.
Sóngoro cosongo,
songo be:
sóngoro cosongo,
de mamey:
sóngoro la negra,
baila bien:
sóngoro de uno,
sóngoro de tre.
Aé.
bengan a be:
aé.
bamo pa be:
bengan, sóngoro, cosongo.
sóngoro, cosongo, de mamey!

Nicolás Guillén, en una entrevista⁴⁴ evoca sus recuerdos de García Lorca. Guillén en 1930 aun no era un poeta de fama, pero justo en aquellos días, estando Lorca en La Habana, salía *Motivos de son* que tuviera una gran repercusión en los círculos intelectuales de la isla. También Lorca quedó impresionado por ellos y sus amigos le concertaron un encuentro con el autor de los sones. Guillén recuerda que el encuentro con Lorca se celebró en la casa de Martha la Negra, a donde fue llevado por José Antonio Fernández de Castro, escritor y director de una página literaria. Almorzaron en el lugar, tomaron ron blanco y Lorca dijo una comparación muy bella sobre el ron. Después, fueron a ver la exposición de Carlos Enríquez.

Nicolás Guillén no se acuerda de haber tocado temas literarios excepto la lectura de sus *Motivos de son*. Explica que el “Son” de García Lorca nació bajo la influencia de los *Motivos de son*.

El “Son” de Lorca se publicó en *Musicalia*⁴⁵, revista que dirigían Antonio Quevedo y su mujer, María Muñoz:

44. Entrevista anotada con Nicolás Guillén, La Habana, 16 de octubre de 1974.

45. En *Musicalia*, La Habana, número de abril-mayo de 1930.

Federico García Lorca:

“Son”

A Don Fernando Ortiz

Cuando llegue la luna llena
iré a Santiago de Cuba,
iré a Santiago,
en un coche de agua negra.
Iré a Santiago.
Cantarán los techos de palmera.
Iré a Santiago.
Cuando la palma quiere ser cigüeña.
Iré a Santiago.
Y cuando quiere ser medusa el plátano.
Iré a Santiago,
con la rubia cabeza de Fonseca.
Iré a Santiago.
Y con el rosa de Romeo y Julieta.
Iré a Santiago.
Mar de papel y plata de monedas.
Iré a Santiago.
¡Oh Cuba! ¡Oh ritmo de semillas secas!
Iré a Santiago.
¡Oh cintura caliente y gota de madera!
Iré a Santiago.
¡Arpa de troncos vivos, caimán, flor de tabaco!
Iré a Santiago.
Siempre dije que yo iría a Santiago
en un coche de agua negra.
Iré a Santiago.
Brisa y alcohol en las ruedas.
Iré a Santiago.
Mi coral en la tiniebla.
Iré a Santiago.
El mar ahogado en la arena.
Iré a Santiago.
Calor blanco. Fruta muerta.
Iré a Santiago.
¡Oh bovino frescor de cañavera!
¡Oh Cuba! ¡Oh curva de suspiro y barro!
Iré a Santiago.

Esta poesía felizmente logra transmitirnos la atmósfera de los sonos cubanos, la repetición del verso “Iré a Santiago” nos hace sentir el vaivén, el hechizo del ritmo y la melodía, propios del género. La interpretación de las imágenes de la poesía es conocida gracias a la explicación de Juan Marinello⁴⁶, acompañante de Lorca en sus andanzas, pero existen más

46. Juan Marinello, *García Lorca en Cuba*, La Habana, Colección Ediciones Especiales, 1965.

testimonios que revelan lo acertado de tal poesía y ven paralelismos entre la forma de expresar de Lorca y la poesía campesina cubana.

Jesús Orta (El Índio Naborí)⁴⁷, por ejemplo, insiste en la semejanza entre las imágenes (bueyes de agua, papel simbólico de la luna y otros) de las canciones populares andaluzas, los poemas arábigo-andaluzes y las canciones populares cubanas. Se descubre parentesco también en las formas métricas: las décimas campesinas corresponden a las antiguas coplas y redondillas, como por ejemplo la poesía anónima cubana que dice:

Qué ganas tengo mulata
que se acabe la molienda
para soltarle la rienda
a esta pasión que me mata.

En Lorca leemos:

Aquella noche corrí
el mejor de los caminos
montado en potro de nácar
sin bridas ni estribos.

En Cuba se dice: “el cielo está empedrado”, concepto que Lorca expresa así: “las canteras del cielo”. De ejemplos como éstos existen muchos, lo cual nos permite deducir que la forma de expresar de los dos pueblos tiene muchos puntos en común.

Poetas e investigadores de literatura prominentes como Roberto Fernández Retamar⁴⁸ y Cintio Vitier⁴⁹ afirman y comprueban que el paso de Lorca por Cuba tuvo repercusión a largo plazo en la poesía cubana, en primer lugar en los poetas de la generación de 1930. En dos antologías, en *La poesía contemporánea en Cuba* de Retamar⁵⁰ y en *Cincuenta años de la poesía cubana* de Vitier⁵¹, el lector atento descubre con facilidad “huellas lorquianas” en los versos de Emilio Ballagas, Eugenio Florit, Mariano Brull, Ramón Guirao y otros.

VI. LORCA VISTO POR LA PRENSA CUBANA

La visita de Lorca a Cuba fue un acontecimiento cultural muy esperado y por lo tanto, comentado, hasta en sus pormenores, tanto por los periódicos como por las revistas literarias de la época.

El ilustre poeta español, Federico García Lorca, contratado para ofrecer conferencias en la Institución Hispanocubana de Cultura, al llegar a La Habana, fue recibido por los sres. Chacón y Calvo, Suárez Solís, Lizaso y Guardiola⁵².

47. Entrevista anotada con Jesús Orta, (El Indio Naborí), La Habana, 2 de septiembre de 1974.

48. Entrevista anotada con Roberto Fernández Retamar, La Habana, 30 de septiembre de 1974.

49. Entrevista anotada con Cintio Vitier, La Habana, 14 de septiembre de 1974.

50. Roberto Fernández Retamar, *La poesía contemporánea en Cuba (1927-1953)*, La Habana, Orígenes, 1954.

51. Cintio Vitier, ed., *Cincuenta años de poesía cubana (1902-1952)*, La Habana, Dirección de Cultura del Ministerio de Educación, 1952.

52. Félix Lizaso Guardiola (1891-?): escritor, ensayista cubano.

Todos los diarios de La Habana y también las revistas informan continuamente a sus lectores sobre las conferencias y otras actividades de Lorca. Los anuncios sobre las conferencias casi siempre llevan comentarios, elogiando las extraordinarias dotes del conferenciante, sus profundos conocimientos del tema, destacando siempre el vivo interés y la manifestación del gusto del público. Quedan muchas huellas gráficas de esos días placenteros del poeta en la isla.

Social, revista de La Habana, pocos días después de la llegada, saluda al poeta con una “Pequeña antología poética” que incluye “Canción del ginete”, “Arbolé, arbolé, seco y verdé”, “Murió al amanecer” y “Muerte de Antoñito el Camborio”. En otra página de la revista se reproduce una foto:

en que aparecen el poeta y novelista cubano Luis Rodríguez Embil y el poeta y conferencista español J.[sic!] García Lorca. ¿Motivos? Rodríguez, después de breve y para sus amigos grátísima estancia entre nosotros, ha regresado a ocupar su puesto consular en Hamburgo, donde prestigiosamente representa a Cuba. De García Lorca, huésped nuestro, y ya casi ‘aplatanado’ por su entusiasmo por tipos, cosas y ambiente criollos, y por las simpatías y afectos que ha sabido conquistar entre nosotros, ofrecemos en otro lugar una pequeña antología de su obra poética. No es necesario decir que el fotógrafo de ese grupo, tomado en el muelle del Habana Yacht Club, es José María Chacón y Calvo.

Lorca fue retratado varias veces, en círculos muy diferentes, por fotógrafos profesionales y aficionados. De la rica iconografía merecen especial interés las que figuran en el folleto de Marinello⁵³. En la primera Lorca está rodeado de un grupo de amigos, artistas, escritores, quienes lo acompañaban a cada rato. La foto fue tomada en la apertura de la exposición del pintor Gabriel García Maroto y estuvieron presentes (de izquierda a derecha): el Maestro Pedro San Juan, director de la Orquesta Filarmónica, Federico García Lorca, Gabriel García Maroto, el pintor Mariano Miguel, el Dr. Henríquez, el crítico musical Adolfo Salazar, Rafael Suárez Solís, Juan Marinello y Carlos Enríquez.

Otra⁵⁴ representa a Lorca en el puerto de La Habana. Hay una⁵⁵ en que Lorca se encuentra en compañía de María Muñoz de Quevedo. El retrato del fotógrafo cubano Rembrandt⁵⁶ coincide con la que está en *Musicalia*. Puede ser curiosa la foto en que Lorca fue retratado rodeado de un grupo de remeros del Habana Yacht Club⁵⁷ y también la que representa a Lorca en el barco que lo devolvió a España⁵⁸.

En cuanto a las revistas literarias, nos quedó un rico testimonio.

Revista de Avance en su número de 15 a 30 de abril de 1930, publica “Lorca, poeta tradicional”, palabras que pronunció José María Chacón y Calvo en la ciudad de Caibarién,

53. En el folleto de Marinello, p. 30 y ss.

54. En el folleto de Marinello, p. 30 y ss.

55. En el folleto de Marinello, p. 30 y ss.

56. En el folleto de Marinello, p. 30 y ss.

57. En el folleto de Marinello, p. 30 y ss.

58. En el folleto de Marinello, p. 30 y ss.

antes de la conferencia dada por Lorca. En este mismo lugar se encuentra “Degollación del Bautista”, “Danza de la muerte” y “Soneto”.

En el número de abril-mayo de la revista *Musicalia* sale el “Son”, dedicado a Don Fernando Ortiz y la foto ya referida, hecha en un estudio de La Habana.

Carteles, en su número del 27 de abril publica el original artículo del “Curioso Parlanchín” cuyo nombre verdadero es Emilio Roig de Leuchsenring y alude a otro artículo, a pluma de A. Carnicer Torres. Carnicer Torres, residente de un pueblo del campo, Sagua la Grande, asistió a las conferencias de García Lorca y producto de esta experiencia, escribió un artículo en lenguaje poco común, valiéndose de vocablos inusitados, mayormente inventados por él. Ya el título “El epicentro psicógeno y la euforia en la rítmica lorquiana” nos da una idea del tono y si a eso sumamos que a Lorca le llama “poeta ipotrocasmio” no es de asombrar que a Lorca le encantara el encuentro personal con el autor del artículo, calificándole de “hombre más extraordinario, más genial de nuestros tiempos y, tal vez, también, de todos los tiempos”.

La expectación que precedió las conferencias de Lorca explica los numerosos comentarios, análisis y referencias a ellas. Los que deseen consultarlos en todos sus detalles, podrán hacerlo en el CD-ROM⁵⁹ editado en la ocasión del centenario⁶⁰.

VII. COMPOSITORES CUBANOS, INSPIRADOS EN LAS OBRAS DE LORCA

De los capítulos anteriores se desprende que Lorca, tanto su obra como su personalidad, han tenido una excepcional aceptación en Cuba. Se conoce muy bien que ha dejado sus huellas en el campo de las letras, pero se habla menos, o casi nada, de la influencia que ha ejercido en los músicos y en los compositores cubanos. Para liquidar esta deuda con ellos, se presenta este testimonio⁶¹:

Bueno, nosotros tenemos aquí en Cuba, que en el año 40, a la muerte de Amadeo Roldán, hay un compositor muy joven, pero de mucha sabiduría, es catalán, que se hace ciudadano cubano, que es el profesor de toda una generación, que se llama la “Escuela Cubana de Composición” o “Grupo de Renovación Musical”. En ese momento, como trabajo de clase, García Lorca era un poeta obligado, es decir, todo el mundo componía poemas corales, sobre todo corales, pequeñas páginas corales, hasta yo misma hice mis cosas como “Si muero, dejad el balcón abierto”, ese tipo de cosas –eso recuerdo que eso era para todo el mundo, todo el

59. CD-ROM preparado para el centenario lorquiano, de Imago Mundi, Madrid, edición de Christopher Maurer.

60. Además de la documentación citada hasta aquí en las notas, para más información pertinente se pueden consultar los siguientes trabajos: Salvador Bueno, *Temas y personajes de la literatura cubana*, La Habana, Ediciones Unión, 1964; Erzsébet Dobos, “Documentación del viaje de F.G. Lorca por Cuba en el año 1930”, tesis doctoral inédita, Budapest, 1978; Erzsébet Dobos, “El viaje de F.G. Lorca a Santiago de Cuba”, *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí* (La Habana), enero-abril 1979; Erzsébet Dobos, “Nuevos datos sobre el viaje de F.G. Lorca a Cuba en el año 1930”, *Acta Litteraria* (Budapest), XXII, nos. 2-4 (1980); Erzsébet Dobos, “En La Habana, en busca de F.G. Lorca”, en *Federico García Lorca (1898-1936)*, CD-ROM, edición de Christopher Maurer, Madrid, Imago Mundi, 1998; Ian Gibson, *Federico García Lorca I-II*, Barcelona, Grijalbo, 1985-87.

61. Entrevista grabada con Carmen Valdés.

mundo componía con este texto—. Bueno, todos los compositores hicieron sus cosas con textos de Lorca. Mucho más que con Alberti, con Lorca, era así que más predominaba, como poeta español. Pero como yo diría: el mismo Ardévol⁶² tiene una obra muy importante, la tiene en catálogo, que es la “Burla de don Pedro a caballo”. Pero desgraciadamente, muchas obras quedan en catálogo y no ha habido oportunidad de ponerla. Esa obra de Ardévol ha corrido esa suerte. Ardévol está muy cubanizado, hace mucho tiempo compone, basado en ritmos cubanos, su etapa española quedó atrás, pero yo soy de las personas que creo es Ardévol, como es realmente mejor músico, es cuando se da el español, que en definitiva es lo que es él [...] tiene que ser una obra importante, claro, enmarcado lo que se llama neoclasicismo, con uso muy abundante de contrapunto, él es una persona que uno lo oye a hablar y parece un apasionado, parece que se desborda, pero su música no lo da. Da una cosa fría, calculada, muy sabia, pero sin embargo él toma a este poeta y se enamora de todo el texto como de otras cosas más, pero yo no creo que lo afina, como diríamos, como dije ya de Revueltas. Entonces en el caso de su alumno, quien en el libro de Carpentier se dice, claro que el libro se data de 45, que era su alumno preferido, que es Harold Gramatge⁶³, que tenía una musicalidad muy completa, que era un músico de un dibujo muy fino, de una sutileza muy grande, que en el caso de Harold, que hoy en día ha hecho una evolución muy grande y ha saltado por muchas tendencias estéticas y vamos a decir así, reniega de ese neoclasicismo en que estuvo metida la música cubana en el período en que toda la América fue neoclásica y Europa no es, bajo la música de Stravinsky. En el caso de Harold, él es que ha compuesto más, que se haya oído sobre Lorca, porque aquí en las obras de teatros se ha buscado Harold para música incidental y siempre Harold es muy eficaz. Él entiende muy bien el espíritu español, lo tiene por dentro el espíritu de Falla, el espíritu de Scarlatti, él da eso muy bien dado. Ahora mismo tiene una fantasía para guitarra y pequeño conjunto que realmente es una obra muy notable. Y entonces la cosa de Lorca para teatro, la manejaba muy bien con un gran éxito. Yo supongo que tú tratarás de escuchar esta obra porque es un aporte a Lorca. Y es un aporte serio en toda América Latina, e incluyendo a España también. Es Harold un compositor muy notable.

Después, antes del año 1959, otro músico explosivo, dinámico, desbordado, que es Leo⁶⁴, Brower, mucho más joven, no tiene más que 34 años pero que componía ya muchas cosas fundamentales desde los 17 años, de esa época él tiene canciones con textos de Lorca. Son unas canciones que no tienen nada que ver con el estilo de Harold, con el estilo de la época neoclásica, están expresadas de modo muy libre, con un lenguaje actual, utiliza los textos de Lorca, pero los convierte en un lenguaje mucho más actual que el de aquella época [...] ya utiliza otro modo de expresión, la técnica más avanzada, pero en el momento se decía que él [...] mucha influencia de Falla, era muy joven, pero tenía influencia de Manuel de Falla, del *Retablo*, y tenía muy por dentro toda la cosa española. Él tiene hecho un disco, tocando flamenco en la guitarra, y es un asombro, de melodías bellísimas, pero muy libre, muy libre, no tienen nada que ver ni con la cosa española folklórica, no tiene nada que ver ni tampoco con los moldes neoclásicos. Yo creo que también estas páginas de Leo son antológicas en cuanto a la colección García Lorca. Y, naturalmente en la utilización de los textos de Lorca no podía faltar el *Iré a Santiago*. Entonces, Roberto Valera⁶⁵, un compositor todavía más joven que Leo, pero muy sólido, graduado en la Escuela Superior de Varsovia, ha compuesto una de nuestras mejores páginas corales. Es una página increíble. Está dedicado al “Orfeón de Santiago”, y basado en el texto “Iré a Santiago”. Yo espero poderte conseguir una reproducción, porque es

62. José Ardévol, compositor, nacido en España, residente en Cuba.

63. Harold Gramatge, compositor cubano.

64. Leo Brower, compositor cubano.

65. Roberto Valera, compositor cubano.

muy dinámico, muy vivo, muy entrelazado, y da un lenguaje cubano con ese texto de tipo de son que es una maravilla. Y además, el Orfeón es muy bueno y lo interpreta muy bien. Eso es muy popular en los festivales nuestros en Santiago de Cuba, que se celebran todos los años, festivales corales, el mejor orfeón quizás es nuestro orfeón de Santiago, de toda Cuba. Podemos decir que en el caso del *Iré a Santiago* de Roberto Valera, tanto el “Orfeón de Santiago”, todos los componentes reunidos por emoción, su director, Electo Silva, la obra de Valera y ni tiene que decir que el texto de Lorca, tienen eso que Lorca llamó “duende”.

Además del testimonio de Carmen Valdés, y gracias a la generosa ayuda de Edgardo Martín⁶⁶, he podido hacer una lista que contiene, en orden alfabético, a todos los compositores cubanos que tienen obras musicales basadas en textos de Lorca:

María Álvarez Ríos⁶⁷

La zapatera prodigiosa (1965):

Música incidental *El baile de la zapatera*

El mozo del sombrero

El mozo de la faja roja

Canciones (1955): *Cazador* - coral a cuatro partes

Naranja y limón - coral a cuatro partes

No quise decirte nada - soprano y piano

Murió al amanecer - coral a cuatro voces

Si mis manos pudieran deshojar - mezzo y piano

Preludio - coral a cuatro voces

Dulce chopo - soprano y piano

Paisaje - cuarteto de voces a capela

En la mañana verde - dos contraltos y un tenor / contralto y piano

Noche de cuatro lunas - voz y piano, soprano

Naranja y limón - voz y piano, soprano

Yo pronuncio tu nombre - soprano y piano

La tarde equivocada - a cuatro voces

Mamá, yo quiero ser de plata - voz y piano

Ay - voz y piano

Sergio Fernández Barroso⁶⁸

Cuatro canciones (1964) - para voz y piano

La casa [de Bernarda Alba] (1969) - música para el ballet. “La pieza⁶⁹ es de una duración de 30 minutos. Tiene una parte donde se recitan a la vez 9 poesías en nueve voces, dando un efecto sonoro cuyo resultado es musical. Esta es la escena que sugiere el amor de Adela y Pepe, y las poesías recitadas corresponden a:

66. Edgardo Martín, compositor y musicólogo cubano.

67. María Álvarez Ríos, pedagoga, profesora de música.

68. Sergio Fernández Barroso, compositor cubano.

69. Entrevista anotada con Sergio F. Barroso, La Habana, 10 de septiembre de 1974.

Siento que arden mis venas
Romance del emplazado
Nido
Media luna
Ruina
La guitarra
El macho cabrío
Zarzamora
La luna

La música incluye una melodía, *La tarara*, que se oye en las bodas imaginarias de María Josefa. La música es la aleación de música española, charango⁷⁰ y afro con guitarra española en el final—para evocar el ambiente de la noche nupcial. En el final hay una escena agonizante con la voz humana y alucinaciones de alguien que se muere ahogado en un pozo. Esta parte es interpretada por dos orquestas, adquiriendo el efecto de un eco saliendo del pozo”.

Leo Brower

Canciones (1954): *Memento* - para voz y guitarra

Madrigalillo - para voz y piano

Cantigas del tiempo nuevo - con textos que incluyen, entre otros, la *Casida de la mujer tendida*

Escena del teniente coronel de la Guardia Civil, Diálogo del amargo - música incidental

Bodas de sangre (1965) - musicalización para ICR

Canciones populares recogidas por Lorca (1957-58) - transcripción para guitarra y voz

José Ardévol

Burla de Don Pedro a caballo - cantata

La obra requiere un coro de 130 cantantes, 4 solistas, instrumentos de madera en número grande, metales mayores de lo usual, percusión normal, dos pianos, 2 arpas, 2 violas, 14 violoncelos y 2 contrabajos.

Gisela Hernández⁷¹

Canciones (1943-1958): *Sólo por el rocío*

Romancillo

Huerto de marzo

Suite coral - para coro mixto, con los textos de

La mano imposible

Cortaron tres árboles

Huerto de marzo

Granada y 1850

70. Charango: instrumento musical, especie de guitarra y en Cuba también tipo de orquesta y baile.

71. Gisela Hernández, compositora cubana.

Argelies León⁷²

Canciones (1944-45): *Granada y 1850* - para coro mixto
Eco - para coro mixto
Canción del naranjo seco
Tres canciones para voces femeninas

Serafín Pro⁷³

Canción (1943): *Las siete doncellas* - coro a capella

Héctor Angulo⁷⁴

Canción (1963): *Despedida* - para coro mixto

Nilo Rodríguez⁷⁵

Canciones *Baladilla de los tres ríos* - para coro femenino
Hay una raíz amarga - para voz y piano

Harold Gramatge

Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín (1957) - música incidental de la escena, para representación teatral:

1. Sonata para clavicémbalo como abertura
2. La voz de Belisa
3. Canción de don Perlimplín
4. coplas

Roberto Valera

Son - para coro

VIII. CONCLUSIÓN

A modo de conclusión, no queda otra cosa que subrayar una vez más: el paso de Lorca por Cuba en 1930, por Cuba por corto que fuera, dejó una vasta estela de recuerdos, experiencias e influencias, tanto en el corazón de las personas quienes lo trataron como en las creaciones de artistas en distintos campos de las letras y las artes.

Los testimonios recogidos de las personas que aun guardan recuerdos de aquellos meses, el rico material de los archivos cubanos y las obras, manifestación de la inspiración e influencia de Lorca, documentan y reflejan la compenetración de los cubanos en la personalidad y arte lorquianas.

72. Argelies León, compositor cubano.

73. Serafín Pro, compositor cubano.

74. Héctor Angulo, compositor cubano.

75. Nilo Rodríguez, compositor cubano.

Y finalmente, desde este foro, al cabo de 25 años, quisiera expresar mi más profundo agradecimiento a todos los cubanos quienes me animaron, ayudaron, facilitaron los datos y todo tipo de documentación para poder escribir mi tesis doctoral y con ello, la presentación de esta charla. Gracias a sus esfuerzos se me ha hecho posible hoy hacer pública esta rica documentación que espero servirá de base para nuevas investigaciones lorquianas.

UN ANDALUZ TRIUNFA EN AMÉRICA: GARCÍA LORCA EN BUENOS AIRES

LUIS MARTÍNEZ CUITIÑO

LA VIGENCIA DE UN POETA en las generaciones que le suceden, por lo menos en las inmediatas, suele constituir una prueba de fuego. Algunos entran a menudo en una zona de sombra que puede extenderse por años o siglos para resurgir después hacia la luz con más intensidad y permanecer irradianes desde una obra inagotable. Otros se desmoronan hacia un olvido que es inversamente proporcional a la fama de que disfrutaron en vida. En el caso de García Lorca, el interés por su obra no sólo no ha decaído sino que se ha ido acrecentando, pese al silencio impuesto por los vencedores del 39.

El poeta ha superado las barreras del tiempo y del espacio y se ha convertido en un clásico de la modernidad y va en camino de serlo de la posmodernidad, y las palabras “genio” y “genialidad” se reiteran como calificativos de su obra y de su persona.

En la proyección internacional de la figura del granadino, le cupo a la Argentina parte importante. Si la América del Norte significó para Lorca el descubrimiento de la vanguardia, especialmente de la teatral, si una ciudad como Nueva York constituyó una experiencia vital que se transformó en una nueva forma de expresión artística, Buenos Aires le depará el reconocimiento en el orbe hispánico y la memoria póstuma.

Cuando García Lorca llega a la capital argentina el 13 de octubre de 1933, viene con una rica experiencia teatral, no sólo por la obra escrita sino como director de La Barraca, el teatro itinerante universitario, auspiciado por la República, con el que paseó un repertorio del teatro clásico español, adaptado por él mismo, por los pueblos de España.

Lola Membrives había conocido a García Lorca en Madrid. Él le había ofrecido *Bodas de sangre*, a fines de setiembre de 1932, pero ella no se animó a estrenarla debido a que se sentía muy mayor para representar a la Novia y tampoco se creía capaz de encarnar a la Madre. En 1933 la compañía de Lola en Buenos Aires había pasado una mala temporada con obras como *Teresa de Jesús*, de Eduardo Marquina, *Santa Rusia*, de Benavente, una traducida del francés, *Los fracasados*, de Lenormand, *Los medio seres*, de Ramón Gómez de la Serna, entre otras. El 29 de julio estrena en el teatro Maipo, y por una única función, *Bodas de sangre*, a beneficio del círculo literario “La Peña”. El éxito es tal que los críticos no entienden cómo, teniendo ese libreto en su poder, no lo había estrenado antes. La actriz, a quien se le vencía el contrato de sala, continúa varios días más en el Maipo y luego lleva la obra al interior y posteriormente a Montevideo.

Habría que preguntarse a qué se debió el éxito imprevisto y fulminante de *Bodas de sangre* en Buenos Aires, cómo un autor español casi desconocido conquista totalmente y de pronto, sin nada que lo haga prever, a un público americano que le era también desconocido. Una primera impresión que se convierte en algo tan fuerte y avasallante que el espectador no tiene tiempo ni razones para defenderse y poner trabas al súbito deslumbramiento. Pensamos que se debe a que la obra apela al inconsciente colectivo y a una cosmovisión mítica que impregna todo su desarrollo y se acentúa notablemente en el acto tercero. Los mejores diarios alaban la pieza y los críticos corroboran lo experimentado por el público. Edmundo Guibourg, en un reportaje realizado al cumplirse cincuenta años de la llegada de Federico, recuerda algunos detalles que favorecieron el triunfo de Lorca:

Lola Membrives representaba, en el Maipo, *Los medios seres* [...], obra que requería un poema en su desarrollo. La actriz incluyó “La casada infiel”, de García Lorca, unánimemente elogiada por la crítica. Posteriormente, Lola nos habló de él y nos entusiasmó a mí y al resto de los críticos, Octavio Ramírez, Pablo Suero, Samuel Eichelbaum y Alfredo de la Guardia¹.

Octavio Ramírez dijo en *La Nación* de *Bodas* que era “la obra de más fuerte belleza que ha subido a escena en España de varios años a esta parte”. Si bien considera viejo el tema, “la técnica es moderna, muy moderna, sobre todo para el teatro español, en su síntesis, en su economía de palabras, en su naturalidad, en la concentrada emoción que no desborda”. Y en las páginas de *La Prensa* el crítico expone que “raro caso es este en que [...] el poeta supo mantener íntegramente la poesía natural del campesino”.

Junto con Reforzo, su marido y representante, la Membrives había convenido con Federico en que estuviera en Buenos Aires para el estreno de *Bodas de sangre* en el teatro Avenida. Como la fecha se adelanta, telegrafían a Madrid, informando a Lorca del triunfo sin precedentes que ha alcanzado la obra en el Maipo y le comunican que ya ha ganado tres mil quinientas pesetas como derechos de autor. Le urgen, pues, a que viaje a la capital argentina. La Sociedad de Amigos del Arte lo contrata, asimismo, para dictar conferencias: “Teoría y juego del duende”, absoluta primicia, sobre la cual trabajó durante el viaje, “Cómo canta una ciudad de noviembre a noviembre”, “Poeta en Nueva York” y “El canto primitivo andaluz”.

Federico andaba por los caminos de España en su propio Carro de Tespis y bastante maltratado por las derechas políticas, cuando le llegaron estas noticias. Comprendió de inmediato lo que significaba su consagración como autor dramático en el extremo austral de la América de habla hispana y decide embarcar en Barcelona tras algunas vacilaciones. La estadía en principio iba a ser corta. Les había prometido a su familia y a sus amigos volver para Navidad. “Haré mi trabajo y volveré enseguida”², escribe a los suyos desde el *Conte Grande* en que viajaba. Intuye que este viaje a América será distinto del anterior. En la misma carta se adelanta al desembarco, con un intertexto de Darío: “Ya estoy en tierra

1. Luis Mazas, “Recuerdos de Edmundo Guibourg”, en *Clarín*, Suplemento Cultura y Nación, 13 de octubre de 1983, p. 4

2. Se cita por fotocopia de la correspondencia dirigida a su familia durante el viaje y estadía en Buenos Aires. Actualmente está recogida en una importante edición del *Epistolario completo*, edición de Andrew A. Anderson y Christopher Maurer, Madrid, Cátedra, 1997.

americana pero no como antes, sino en la América nuestra, en la América española”. Buenos Aires le confirmará el posesivo, lo va a conquistar y la conquista será mutua. Federico permanecerá en el Río de la Plata casi seis meses.

Creo que puedo decir que Buenos Aires comenzaba a ser una de las capitales culturales de la hispanidad. Por Buenos Aires pasaban las compañías teatrales españolas más cotizadas y también las mejores del mundo entero, sobre todo las de Francia e Italia; era lugar de cita obligado para los escritores de prestigio y las figuras internacionales del ámbito del arte.

Cuando el *Conte Grande* se acercó al muelle en Montevideo, detuvo su marcha y atracó, Federico no podía creer lo que se le venía encima. Trata de transmitirlo a los suyos con expresión acertadísima:

Desde Montevideo comenzó el cisco.

Y continúa:

Allí fueron los periodistas de Buenos Aires para hacer los reportajes y no sé cuántas fotos tiraron. Canedo que está allí de Embajador, y los Moras subieron al barco a saludarme seguidos de una nube de señoritas con álbum y periodistas. Todo esto es producto del éxito sin límites que había tenido *Bodas de sangre*. Estas gentes americanas aman al poeta por encima de todo. [...] En el barco entre Montevideo y Buenos Aires me mataron a interés y a la llegada de Buenos Aires había una nube de gente en el muelle, entre ellos el Embajador, el ministro de Colombia, poetas y fotógrafos. Yo estaba asustado.

Esta confesión inusitada, debida al apoteósico recibimiento, manifiesta la sorpresa de Federico ante un triunfo inesperado e increíble.

La primera noche que pasó Lorca en Buenos Aires fue al teatro, con el crítico Pablo Suero, que en pocas horas –las que los llevaron juntos de Montevideo a Buenos Aires– se había hecho su amigo. Se estrenaba una obra de Fernando Bruckner, *El mal de la juventud*, traducida por Suero. Federico se sorprende de que el público escuche atentamente una pieza tan novedosa. “El público de Madrid –dice Lorca en una entrevista que aparece en *Crítica* el 14 de octubre– no hubiera tolerado las audaces escenas de esta obra, por no sé qué inferioridad que le impide ponerse en contacto con lo que no sea lo que sus autores acostumbran a darle”. Seguramente ignoraba la peculiar tradición del teatro rioplatense y las relaciones con la vanguardia europea. De todos modos, acaso haya comprendido esa misma noche que Buenos Aires estaba más cerca de lo que él llamaba “teatro irrepresentable”. En efecto, la generación vanguardista de “Martín Fierro” se había interesado por todas las renovaciones europeas; Marinetti y Pirandello ya habían venido de visita al país, y autores de la escena nacional habían incursionado en piezas vanguardistas abandonando el teatro sociológico y la corriente del realismo naturalista.

A los tres días de estar en Buenos Aires, Federico no se ha acostumbrado todavía “a tanto jaleo y tanta popularidad”. Cuando el público lo descubre en un estreno, lo aplaude fervorosamente y tiene que dar las gracias desde el palco. Confiesa que pasó un mal rato porque esas cosas “son imprevistas en mi vida” y se entera de que, en vísperas del reestreno, ya está todo el teatro Avenida vendido por tres días. Después de la función de *Bodas de*

sangre, Federico escribe a sus padres que esta había constituido “un verdadero escandalazo”. Y les cuenta, con algunas hipérbolos andaluzas, lo sucedido esa noche:

Yo no he visto en mi vida cosa igual de entusiasmo y cariño. El gran teatro Avenida es como diez veces el Teatro Español de Madrid; uno de esos inmensos teatros de América y estaba totalmente ocupado por una muchedumbre que estaba de pie en los pasillos y colgada del techo. El teatro tiene cien palcos que ocupaba lo mejor de la sociedad de aquí y el resto abarrotado.

Al empezar yo dirigí un saludo al público dando gracias por el recibimiento que me habían hecho y al aparecer yo en el escenario una voz dijo *¡de pie!* y todo el mundo se puso de pie y me dio una ovación de cinco minutos. Después ya fue el disloque. Lola Membrives daba miedo verla diciendo *Dos bandos* con una voz que quebraba las paredes de la sala y ponía carne de gallina a la gente.

Al final tuve que dirigir otra vez la palabra al público y Lola habló también y ya se volvió loca diciendo “que yo era un primor y un capullo de España” y ya fue todo un escandalazo atroz.

Yo me acordé de Ugarte y de Ignacio que decían que esto pasaría en Madrid pero ha pasado en Buenos Aires.

Lorca comprueba que el entusiasmo de Lola Membrives y su marido estaba bien fundamentado. Por primera vez los espectadores lo ovacionan de pie, antes de la representación, como a un autor de primera línea. Aun no había experimentado la recepción que un público admirado le prodigaba ahora tumultuosamente. La acogida del espectador español, cuando la compañía de Josefina Díaz estrenó *Bodas* en Madrid, marcó un éxito pero relativo –según lo calificó el mismo Federico–. En Buenos Aires, ya era poeta conocido pero se lo ignoraba aún como dramaturgo y puntal del teatro poético. Cuando se presenta desde el escenario del Avenida, Buenos Aires lo había ya descubierto como autor teatral y él descubre en esa oportunidad a un público muy distinto al español.

Después de algunas semanas, Lorca adquiere seguridad y ya acostumbrado al éxito, le comunica a su familia que “no necesito decirlos que *Bodas* ha sido el acontecimiento más grande que ha habido aquí hace muchos años” y, sin vacilar, afirma que “el teatro sigue lleno y seguirá”.

Ya el susto inicial ha desaparecido. Trata de igual a igual a todo tipo de personas, de distintas clases sociales, desde el humilde admirador a la dama de sociedad, desde el proletario inquieto hasta miembros de la encumbrada oligarquía. Advierte, por supuesto, que la movilidad social entre las clases es posible, no como en España donde solía ser más difícil. En una semana alterna con dos presidentes que van al teatro Avenida:

Anoche estuvo el presidente de la República a ver la obra y me llamó al palco, y hace dos días el ex presidente Alvear, hombre simpatiquísimo que me causó gran impresión.

El entonces presidente era el general Justo y el ex presidente, Marcelo T. de Alvear, con quien simpatiza Lorca, estuvo siempre unido a la vida artística. Se había casado con una famosa soprano del teatro Colón, Regina Paccini, quien abandonó el *bel canto* por la boda. Años después, funda doña Regina la Casa del Teatro donde se retiran actrices y actores en su vejez. Funciona al frente de la Casa una sala de espectáculos que lleva su nombre y lo utilizan compañías de prestigio hasta el día de hoy.

Lo que Lorca no cuenta en cartas a su familia es un relato que deja Edmundo Guibourg sobre una noche pasada en una comisaría. Era día de elecciones y estaba prohibido el expendio de bebidas alcohólicas en los bares. Pese a esto, Guibourg y Lorca se quedan en un café que tiene la cortina baja, acompañados de Samuel Eichelbaum y Suero³. Los ve un policía y los lleva a la comisaría de Venezuela y Tacuarí. La desconfianza con los infractores se acentúa cuando estos responden sobre sus oficios: uno, poeta y el otro, dramaturgo. Un oficial les pregunta entonces de qué viven y se queda más conforme cuando Guibourg menciona que es periodista, porque ese le parece un oficio. Por fin vienen a rescatarlos todos los cronistas acreditados en la sala de prensa del Departamento de Policía.

Además de la vanguardia argentina, algunos de cuyos representantes habían conocido a Lorca en España, se hace de nuevos y entrañables amigos, como los poetas José González Carbalho, Ricardo Molinari, quien le dedica *El tabernáculo*, ilustrado con dibujos del propio Lorca, y asimismo Norah Lange. También los escritores Pablo Rojas Paz, María Luisa Bombal y César Tiempo, el pintor Jorge Larco, el dramaturgo Eichelbaum y reinicia la vieja amistad con Victoria Ocampo. Ya desde los años 30 la intelectualidad argentina se nucleaba en la revista y editorial Sur que ella dirigía. Sur publicará dos ediciones argentinas del *Romancero gitano*, una de lujo, que se agotan en poco tiempo. Cuando vaya Lorca al Uruguay no quedarán prácticamente ejemplares. Pero no eran sólo argentinos que encuentra o reencuentra en el Río de la Plata. Andan por estas tierras viejos afectos de su Granada, como José Mora Guarnido y su hermano Marino, y otros de Madrid, como Gregorio Martínez Sierra, quien había montado allá su primera obra, *El maleficio de la mariposa*, que resultó un estruendoso fracaso; Enrique Díaz-Canedo que era embajador de España en Montevideo (cuyo hijo integraba el elenco de la Barraca), entre otros. Tal vez podríamos integrar el panorama diciendo que Amado Alonso dirigía el Instituto de Filología en la Universidad de Buenos Aires, y que Pedro Henríquez Ureña repartía entradas a sus alumnos del Instituto Superior del Profesorado para asistir a la conferencia de Lorca sobre *Poeta en Nueva York*. De esta conferencia ha quedado un vívido recuerdo en un artículo de Manuel Mujica Láinez⁴. El novelista nos retrotrae al pasado para evocar la sala de los Amigos del Arte en la calle Florida y a las damas de la aristocracia porteña que manejaban la Asociación, sobre todo a Elena Sansinena de Elizalde que la presidía. Lorca se movía en Buenos Aires por ambientes muy diversos, a veces realmente opuestos, y lo hacía como pez en el agua. Escribe Mujica Láinez quien tenía por aquel entonces poco más de veinte años:

El público desbordaba en aquel ámbito estremecido de murmullos. Ya entraban, adelante, para ocupar sus asientos en la primera fila, "las señoras de Amigos del Arte": Bebé [Elena], casi siempre con un sombrero de terciopelo negro; su hermana Niní, semicubierto con un velo el rostro, la mujer más ingeniosa, más oportuna en la réplica, que tuve la suerte de tratar; las soberbias Rodríguez Larreta [...], altas, delgadas, angulosas; [...]; las Sánchez Elía musicales [...]; Silvita García Victorica de Casares, experta en plantas y flores; la simpática y aguda Angélica Ocampo... De repente surgía la silla empujada de María Rosa Oliver. Y si aparecía Victoria Ocampo, mirándonos con los ojos miopes detrás de los impertinentes (había varias

3. *El último bohemio. Conversaciones. Mónica Moncalvillo con Edmundo Guibourg*, Buenos Aires, Celta, 1983, pp. 69-70.

4. *La Nación*, 18 de setiembre de 1983.

señoras que miraban así) se producía un silencio expectante, prolongado en susurros, porque Victoria ya era la gran diva cuya voz incomparable se levantó ahí mismo, regalándonos la música de los poetas románticos de Francia y ya había fundado, dos años atrás, en 1931, la revista *Sur* que no requiere elogios. [...] La imagen que en este instante memorizo, me enseña una concurrencia tan extraordinariamente nutrida que había obligado a distribuir en el suelo, para la ocasión, muchos almohadones. De uno de ellos me apoderé y sentado allí, encajado entre las piernas de Oliverio Girondo, a escasa distancia de la mesa española [...]

Desde ese sitio, precisamente, Mujica Láinez describe primero el escenario y los espectadores que van a rodear al protagonista de la tarde. Luego este irrumpe en el salón:

[...] vi avanzar hacia nosotros la silueta juvenil de García Lorca. Medio siglo ha corrido y recupero la emoción que experimenté, casi oculto, en la mano la libreta de apuntes, a los pies del bienamado escritor [...] Recuerdo que esa vez Lorca nos leyó unos versos de la serie “Poeta en Nueva York”, compuestos en 1930, cuando estudiaba en la Universidad de Columbia. Recuerdo una parte tremenda y el vigor jocundo con que nos los transmitió:

“Sin remedio, hijo mío ¡vomita! No hay remedio.
No es el vómito de los húsares sobre los pechos de la prostituta,
ni el vómito del gato que se tragó una rana por descuido.
Son los muertos que arañan con sus manos de tierra,
las puertas de pedernal donde se pudren nublos y soles.”

Y recuerdo que no pude evitar un atisbo, de soslayo, hacia las señoras arrebujadas en sus tapados de piel, en sus cuellos de zorro⁵, que soportaron, impertérritas aquellas ducha. No parpardearon; no movieron un músculo.

Federico, en carta a sus padres, les comenta la buena impresión que van causando las conferencias y cómo los textos que en España cantaba la Argentinita, en Buenos Aires los cantó él, “con un éxito que para qué os voy a decir” y que “la gente se pegaba por entrar en la puerta y ha sido tanto pedido de billetes que la próxima tendrá que ser en un teatro”. En otra carta les explica que “como Amigos del Arte es una sociedad de la alta aristocracia porteña”, recibe muchas cartas de gentes que no pueden oírlo, pidiéndole que hable en un teatro. Y termina “yo lo pienso hacer así”. En efecto, el 14 de noviembre repite, en la Avenida “Teoría y juego del duende. El enigma del alma española”.

Pablo Neruda, nuevo amigo, integra la delegación de Chile en Buenos Aires. Con él disertará al alimón en el Pen Club. En este discurso alternado, Federico explica en sus inicios que “existe en la fiesta de los toros una suerte llamada «toreo al alimón», en que dos toreros hurtan su cuerpo cogidos de la misma capa”⁶. El tema será Rubén Darío y no es casual, porque ambos están renovando esa patria grande de la lengua cuyo embajador había sido el nicaragüense y que teóricamente predicaba Henríquez Ureña.

5. Posiblemente, los años transcurridos entre la visita de Lorca y la evocación confundieron algunos detalles. Por ejemplo este de las pieles, que debían de ser una de las constantes en esas reuniones que se celebraban preferentemente en invierno. La conferencia de Lorca se realizó el 31 de octubre y la máxima de ese día, a las 12:15, alcanzó los 19,5° C.

6. *Poesía*, no. 43, “Federico García Lorca. Vida”, Granada, Ayuntamiento de Granada, Huerta de San Vicente, 1998, p. 215.

La actividad social de Lorca en los medios artísticos y aristocráticos era continua e intensa. En su correspondencia habla “de una fiesta preciosa que me han dado en casa de la señora Elizalde que preside, como dije, Amigos del Arte”:

Es primavera y la fiesta ha sido en la espléndida mansión que tiene esta señora. Ha ido lo mejor de Buenos Aires y todo el jardín estaba iluminado con farolillos de colores. Yo sigo en este gran triunfo, abrumado de atenciones y llevado y traído como un loco.

Como contraste, la música popular de Buenos Aires lo atraía antes de desembarcar. Sólo así se entiende que en el discurso que pronuncia en el Avenida la noche en que se repone *Bodas* y se presenta ante los porteños, nombre el tango de manera especialísima, y al instrumento que mejor acompaña sus cadencias, tristes y a los barcos que acentúan la nostalgia del inmigrante, reiterando por dos veces, con cierto disfrute, lo que en España es un arcaísmo, el adjetivo “lindo”:

En los comienzos de mi vida de autor yo considero un fuerte espaldarazo esta ayuda atenta de Buenos Aires, que correspondo buscando su perfil más agudo entre sus barcos, sus bandoneones, sus finos cabellos tendidos al viento, la música linda de su castellano suave y los hogares lindos del pueblo, donde el tango abre en el crepúsculo sus mejores abanicos de lágrimas⁷.

El mejor intérprete de tango, el popular y mítico Carlos Gardel, le fue presentado a Lorca por César Tiempo, en el vestíbulo del teatro Smart, pasada la medianoche. Acababan de salir del ensayo general de la pieza *El teatro soy yo*, y se cruzaron con Gardel que entraba. Se confundieron en un abrazo y fueron a beber todos juntos. En otro relato posterior, que incluyó César Tiempo en una conferencia pronunciada en Argentores el 25 de agosto de 1966, hay una variante en lo narrado anteriormente: se encuentran a la salida del Smart, en Corrientes y Libertad, y Lorca estaba acompañado por Pablo Suero.

Nada cambia en lo esencial. No es extraño que a Lorca que había admirado la música y la revista negra de Estados Unidos y se entusiasma con las habaneras y el son afrocubano (le inspira el último poema de *Poeta en Nueva York*), le gustara la música popular argentina que alcanzaba, en esos momentos, con su cantor más eminente, la difusión consagratoria.

A estas alturas, Lorca está eufórico porque ha recuperado la fe en sí mismo. El público argentino ha encontrado su autor y aplaude cuanto le presenta. Se atreve Lorca a decirle a su familia sin el menor titubeo:

Desde luego yo estoy entusiasmado de haber venido pues aquí todo lo que yo hago y *haga* tendrá una enorme repercusión. [...] Aquí tengo la impresión de poder estrenar todo por atrevido que sea que el público es respetuosísimo con sus autores [...]

Antes de la Navidad del 33, Federico fue a Rosario, la segunda ciudad de la República, con Pablo Suero. Se había comprometido con los empresarios del teatro Colón de esa ciudad a pronunciar su conferencia “Juego y teoría del duende” y a dar un recital poético.

El tren rápido del mediodía del 22 de diciembre depositó en la estación a los viajeros con cara de cansancio, quizá debido a la hora temprana en que emprendieron el viaje. Los

7. Citado por Mario Hernández en su edición de *Bodas de sangre*, Madrid, Alianza, 1984, p. 183.

rosarinos que esperaban, después de llevarlos a un hotel, los invitaron a comer en una vieja cantina italiana donde la cordialidad bulliciosa de una charla amena, llena de anécdotas divertidas, hizo pasar velozmente las horas. Otra vez Lorca conoció el éxito. Dos días quedaron los viajeros en Rosario. Este viaje estaba relacionado con un pedido que le había hecho a Federico su padre para que tratara de ayudar a Máximo, un primo del poeta, “mala cabeza”, emigrado de España. Un pedido de don Federico era para el poeta una obligación ineludible. Cuenta Lorca a su familia que “el pobre estaba vendiendo estampas por las calles” de Rosario. Federico le busca un puesto entre la gente que conoce. Concluye que lo ha hecho tanto por él “como por habérmelo pedido papá”, y promete que desde luego no se irá de allí “sin dejarlo perfectamente orientado en esta lucha americana”.

Asimismo ha ido a La Plata el 13 de diciembre para visitar la colonia de vacaciones de la escuela Joaquín V. González que depende de la Universidad. El Rector de esta, el prestigioso historiador Ricardo Levene, y el profesor Rascio, director de la escuela, junto a otras autoridades e invitados, acompañaron a García Lorca durante su paseo. Según la crónica, se le ofreció, al aire libre, en el patio de la colonia, un almuerzo en su honor. Se lo veía a Federico distendido y alegre, sobre todo cuando mantuvo una conversación acerca del teatro en la que también participaron chicos de la escuela. Después, los niños repitieron algunos números que habían representado en la fiesta de fin de curso. La actuación infantil hizo las delicias del poeta por la gracia e ingenuidad de los pequeños artistas. En cambio Federico no pudo ir a Córdoba, como tenía planeado, dado el interés de los cordobeses que habían conocido *Bodas de sangre* por la representación de Lola Membrives, precisamente en el mes de octubre, cuando Lorca llegaba a Buenos Aires.

Su actividad en esta ciudad fue incesante, como si presintiera que la muerte al acecho no le iba a permitir concretar muchos de sus proyectos.

Montó una versión nueva de *La zapatera prodigiosa*, añadiéndole música, canciones y bailes, y –según considera el crítico Alfredo de la Guardia– la farsa alcanza entonces un colorido y un brillo inesperados. Se podría decir que el verdadero estreno se produce en Buenos Aires, con las canciones del XVIII y el XIX y bailes de Lola Membrives con el apoyo de su compañía. Octavio Ramírez afirma en *La Nación* que los protagonistas de la pieza “realizan, cada uno por su lado, la idea inspiradora: él es la realidad; ella, la ilusión, la fantasía que se abate al contacto de la vida diaria, como las aves al tocar la tierra”. El crítico considera más acertada designarla como farsa lírica o farsa poética y también tiene bastante de comedia musical. Y que su depurada esencia no está en la fábula ni en la acción “sino en el fondo poético de la idea que le da vida y en el ingenio y en la armonía de la palabra”⁸. El 12 de diciembre Federico creó un “fin de fiesta” para *La zapatera*, en el que quedaba demostrado que un actor tiene que serlo íntegramente; debe saber bailar, cantar, expresarse a través de todo su cuerpo. Planeado por el poeta, se escenifican canciones como “Los pelegrinitos”, “Los cuatro muleros” y “Canción castellana”, que se basa en un romance del siglo XVI.

8. *La Nación*, 2 de diciembre de 1933.

Luego estrenó *Mariana Pineda*, superando titubeos. El mismo De la Guardia, consultado, estima que antes de empezar la obra debía el autor o alguien de la compañía proporcionar al público una brevísima idea de la época y de la heroína. Lorca se decide al fin por gacetillas en diarios y revistas. La obra sube a escena fuera de temporada, ya en verano. Gusta, pero no excesivamente. Según *La Nación* “como en toda obra de su género, la trama no es más que un pretexto para crear un atmósfera dramática y poética, y en este caso también para revivir una gran figura de mujer. Esto último ha sido el esencial propósito del autor, como él mismo lo ha hecho constar en declaraciones previas”. Ramírez estima que Mariana surge muy femenina dentro de su fuerza. “Junto a ella, la obra llega también al público, merced a las dosis bien graduadas de otros elementos complementarios: el verso, algunas situaciones de seguro efecto dramático, como toda la parte final del segundo acto, las canciones, algunas de ellas con persistencia de estribillo, el tañido de las campanas, que suenan a lo lejos, tristes y agoreras”⁹.

Lorca adaptó y dirigió, en versión originalísima, una obra de Lope de Vega a la que cambió levemente el título: *La niña boba*. Actuaron las entonces jovencísimas Eva Franco e Irma Córdoba, a las que dirigió minuciosamente. Al texto añade Federico canciones propias y enseña a las jóvenes las figuras del baile y la entonación apropiada. Todavía ambas actrices, después de tantos años, memoran y cantan la letra que aprendieron del poeta. Hizo lo que ya había hecho en *La Barraca*: adaptó la obra original para modernizarla.

El 25 de marzo de 1934, “después de los espectáculos nocturnos [...] como demostración de afecto a los cronistas de teatro y escritores de la ciudad”, García Lorca y Fontanals ofrecen, según consigna el programa, “Teatro de títeres”. Luego del entremés de escuela cervantina *Los dos habladores* y *Las Euménides*, de Esquilo, se representó *El retablillo de don Cristóbal* y *doña Rosita* del propio Lorca, quien puso graciosas escenas con alusiones porteñas. Era una única función de traspase para amigos, que se llevó a cabo en el vestíbulo del teatro Avenida. Muchos de ellos aparecen nombrados por don Cristóbal. Así Octavio Ramírez, Edmundo Guibourg, los poetas Oliverio Gironde y Conrado Nalé Roxlo, entre otros. La estrofa última le toma el pelo a los críticos más serios de la farándula:

Cristóbal. Buenas noches, caballeros. Pues yo digo que Pablo Suero ronca más que yo. ¡Me están fastidiando! Todos roncan.

Octavio Ramírez ronca como una flauta,
Edmundo Guibourg ronca como un saxofón,
Oliverio Gironde ronca como un piano
y Pablo Suero ronca como un trombón.
Nalé Roxlo ronca como una aguja,
Amado Villar ronca como un bandoneón,
Pablo Neruda ronca como una calavera
y Rojas Paz ronca exactamente igual que Raúl González Tuñón.
El crítico del *Diario*
ronca de modo extraordinario
y el crítico del *Diario Español*
ronca toda la función
y en medio de ella se le cae el bastón y hace pon pon.

9. *La Nación*, 13 de enero de 1934.

Y pese a la advertencia del Director que le señala: “No se meta usted con los críticos ni con los poetas”, don Cristóbal prosigue:

Norah Lange ronca por la rodilla izquierda
y por la nariz Cunil Cabanellas¹⁰.

El 27 de marzo de 1934 parte en el *Conte Biancamano*. No quiere despedirse de los amigos que van al puerto y les da un paquete para que “siga la fiesta”. Lo reciben Pablo Neruda y Amado Villar. Cuando lo abren, comprueban que Lorca les ha dejado una cantidad fabulosa de dinero. Cumplen el deseo de Federico y siguen la fiesta durante varios días, ya sea en El Tropezón, en el Tortoni o en la Munich de la Costanera. De este hecho no vamos a rescatar la generosidad del poeta, sino su miedo a las despedidas y su necesidad de alegría para acallar su yo trágico, siempre imperante en la obra creadora.

Realmente nunca se despidió de la Argentina. En los años 34 y 35 le dedicará unas alocuciones radiales. La “morriña” lo impulsa a recordar:

¿Qué brisas, qué gentes, qué colectivos sonarán en este momento por la alegrísima calle Corrientes, sensual y rea, por la calle Florida, calle de las sonrisas y las miradas, por las románticas orillas de San Isidro oscurecidas bajo los sauces, por la inmensa Plaza del Once, que nunca se verá llena de gente? ¡Qué gritos! ¡Qué nubes! ¿Están ya abiertas las flores moradas del jacarandá? Desde la tremenda Avellaneda [...] ansiosa de flores y de agua, hasta los maravillosos lagos, los hermosos eucaliptos y el encanto especialísimo de Palermo, mi nostalgia cruza con verdadero amor la inmensa ciudad de América, deteniéndose en los maravillosos elevadores de granos, en los anuncios lumínicos, en el teatro Avenida, donde tan generosos fuisteis con mi modesta persona, en las cenas inolvidables del Smart y en la dulce neblina roja del gran río, desmayada en los árboles de la Costanera¹¹.

La última imagen de esta alocución perdura en el único de los *Seis poemas galegos* que pudo haber sido escrito en Buenos Aires o quizá, con mayor seguridad, después, en la misma época en que pronunciaba las conferencias radiales. Me refiero a la “Cantiga do neno da tenda”. No es casual este salto geográfico, dado que los mismos gallegos llamaban a Buenos Aires, entre bromas y veras, la ciudad más grande de Galicia. El tema de la emigración viene, claro, de Rosalía de Castro, poeta admirada por Lorca. La añoranza del terruño es sentida por Ramón de Sismundi, personaje del poema, como una gaita gigante que sopla el viento del norte y que lo atrae a la orilla del río, creyendo que de allí proceden los “aires” –bisémicamente hablando– de su tierra. Más allá de los elementos míticos que siempre juegan en la obra lorquiana, este aferrarse al río, ese quedarse en su orilla, es bastante típico del gallego. Los otros inmigrantes se precipitaban hacia la llanura, emprendían tareas del campo, alambraban su tierra. En cambio, los gallegos se apostaban cerca del río, trabajando en el puerto, o instalando comercios –en especial bares o tiendas o ultramarinos: “almacenes”, como se le dice en la Argentina– o como simples dependientes de comercio, como Ramón de Sismundi,

10. De la fotocopia del manuscrito porteño del *Retablillo de Don Cristóbal*, que García Lorca regaló a su amigo Gabriel Manes antes de regresar a España. Sus herederos lo vendieron a la Diputación Provincial de Granada. Actualmente se halla en Fuentevaqueros, en los archivos de la “Casa-Museo Federico García Lorca”; a base del manuscrito Maro Hernández preparó una edición que fue publicada en 1992 por la Casa-Museo.

11. *Alocuciones argentinas*, Madrid, Fundación Federico García Lorca, 1985, p. 27.

anclado en la *rúa* Esmeralda. Entiendo que Lorca en su visita a Buenos Aires captó esa especial nostalgia que llevaba a los gallegos al puerto para hablar con los que recién llegaban de su Galicia, para escuchar la voz de su tierra en las bocinas de los barcos.

Pero la relación con la Argentina no se quiebra, pues póstumamente este país va a operar como albacea en la custodia de su obra.

Cuando en 1936 sobreviene su trágica muerte, la larga guerra civil y el posterior silenciamiento del poeta en su patria, una editorial argentina, Losada, fundada en 1938, comienza el mismo año de su fundación a publicar sus obras completas. Encabeza precisamente con *Bodas de sangre* este primer corpus orgánico que servirá para difundirlo y proporcionará una base sólida a los primeros estudiosos e investigadores lorquianos. Por la comunidad idiomática de España y América, la voz del andaluz se torna incallable. Otra vez les corresponderá a los amigos rescatar la voz del poeta y darla a la prensa. La generosidad de Federico lo había llevado a regalar copias u originales inéditos de sus poesías, poemarios o libretos de teatro. De este modo, mucho se ha conservado no sólo en el archivo familiar sino en manos amigas que los guardaron durante años.

El estreno de *La casa de Bernarda Alba* une una vez más el nombre del poeta al de Argentina. Esta obra la había terminado el 19 de junio, dos meses antes de su muerte, y la había leído el 24 del mismo mes, en casa de los Condes de Yebes. Estaba escrita para Margarita Xirgu. Así lo aclara la actriz al crítico de *La Nación*:

Federico García Lorca escribió *La casa de Bernarda Alba* porque yo le pedí que luego de Doña Rosita me diera la oportunidad de encarnar a un ser duro, opuesto a la ternura de la solterona¹².

Por los avatares de la guerra, la obra tardará años en llegar a manos de la actriz, en enero de 1945. Dos meses después, el 8 de marzo, la estrena en Buenos Aires, cumpliéndose póstumamente la voluntad del autor. En el diario *Critica*, al día siguiente del estreno, se relata que al terminar la función, cuando el público, de pie, le reclamaba a la Xirgu que hablase, esta, con un sentimiento que apenas le dejaba articular palabra, dijo:

“El quería que esta obra se estrenara en Buenos Aires y se ha estrenado; pero él quería estar presente y la fatalidad lo ha impedido”. Como la actriz daba muestras de su emoción, el público volvió a aplaudir. Entonces Margarita Xirgu se adelantó otros dos pasos hacia la batería de escena y, concentrando todas sus energías, continuó: “Fatalidad que hace llorar a muchos seres. Maldita sea la guerra”.

Pero años antes, en 1938, la Xirgu lo fue a ver a Edmundo Guibourg, y le propuso que hiciera un guión cinematográfico sobre *Bodas de sangre* y que él mismo lo dirigiera. Fue en vano que Guibourg intentara negarse, alegando que él había sido siempre un hombre de teatro, porque “Margarita insistió en que ninguno estaba tan identificado con García Lorca y con su obra, como para hacer un trabajo de esa naturaleza”. Al convencerse Guibourg, busca un decorador y un músico. El primero lo halla en Rodolfo Franco; el segundo le cuesta más encontrarlo; después de invitar a un catalán llamado Paniza, como este exige dos

12. *La Nación*, 9 de marzo de 1945.

años para componer la música, debe descartarlo. Necesitan el fondo musical en tres meses. Entonces se le ocurre pedírsela a su amigo Juan José Castro (será uno de los primeros músicos del país), quien acepta. Y hace “una suite maravillosa, variaciones sobre los temas que García Lorca había hecho para sus canciones. Canciones que había elegido del repertorio anónimo y antiguo español, como «Vamos al tiroteo» o «Los peregrinitos...»”¹³. Con capitales privados, la Xirgu en el papel de la Madre, y muchos actores y actrices que habían intervenido en la compañía de Lola Membrives, Guibourg rueda la primera versión cinematográfica de *Bodas de sangre*. Y con esta adaptación argentina de singular jerarquía, de espléndida fotografía en blanco y negro, magníficamente interpretada, utilizando el parecido de las sierras de Córdoba con las andaluzas, empieza el séptimo arte a descubrir el mundo lorquiano.

Es oportuno recordar, asimismo, unas palabras del poeta Pedro Salinas –él también en el exilio– pronunciadas en Bogotá en 1947, que ratifican y completan lo dicho:

La mala suerte quiso que Federico no viera su fama, su gloria henchirse poco a poco, como la vela con su viento, para poner rumbo a lo que no pasa, en el propio solar de España. Sus obras no se representan allí. Su producción se ha editado entera por primera vez en América. Sus obras dramáticas han caído en oídos americanos, se han alzado en los aires finísimos de las altas mesetas. [...] Sin América su voz dramática habría quedado ahogada en España, por los que la ahogaron. Sin América sus libros no se sabe si habrían sido asesinados como su persona. En este caso de Federico, el español tiene que temblar estremecido ante la verdad imponente de esa realidad: el otro Mundo, el Nuevo Mundo¹⁴.

El centro de esta expansión de su obra estuvo en Buenos Aires. García Lorca lo había predicho con mirada certera, en carta a su familia, posiblemente en la primera quincena de enero de 1934:

Como veréis esto es un triunfo en toda la regla y muy significativo para mí, porque es mi vida en América y mi influencia sobre todo un continente de habla española. Creo que ahí no se dan bien cuenta de todo lo que esto significa y de todo el bien que esto causa para el prestigio de España por estas tierras que ella creó.

13. *El último bohemio*, op. cit., pp. 70 y 71.

14. *En Trece de Nieve*, segunda época, nos. 1-2 (diciembre 1976), p. 111.

LORCA EN URUGUAY: UNA BREVE E INTENSA ESTADÍA

EDUARDO ROLAND

FEDERICO DESEMBARCÓ en suelo uruguayo a primeras horas de la mañana del 30 de enero de 1934; en el puerto de Montevideo lo estaban esperando varios periodistas, literatos y amigos con los que estableció un breve diálogo, en el cual habló ya de una segunda y próxima venida al Río de la Plata, pero esta vez como director de La Barraca.

Viajaba desde Buenos Aires en el Vapor de la Carrera (una línea que hasta la década del 70 cruzaba a diario el Río de la Plata uniendo las dos capitales) acompañado por el empresario teatral Juan Reforzo, esposo de la famosa actriz hispano-argentina Lola Membrives, quien con su compañía acababa de celebrar la presentación número cien de *Bodas de sangre* en el Teatro Avenida de Buenos Aires.

Precisamente fueron Reforzo y Membrives quienes concertaron la visita del poeta granadino a Montevideo. Aparentemente había razones e intereses muy concretos: liberar a Federico del asedio y los requerimientos a que era sometido en Argentina, y así propiciar que terminara de escribir el tercer y último acto de *Yerma*. La actriz deseaba vivamente poder estrenar una nueva tragedia lorquiana y así continuar el éxito obtenido con *Bodas de sangre* y *La zapatera prodigiosa*. Con ese fin le habían reservado una habitación en el Hotel Carrasco, que además de ser considerado por aquellos años uno de los más suntuosos del mundo, contaba con la ventaja de estar ubicado frente al mar y lejos del ruido de la ciudad.

Lorca era bien conocido en la culta y próspera Montevideo de los años treinta, y puede decirse que contaba con muchos admiradores, a pesar de su relativa juventud y la escasa obra publicada. *Bodas de sangre*, estrenada a fines de agosto por la Membrives, había sido un éxito de público y crítica durante la última temporada de invierno en el Teatro 18 de Julio, en aquel entonces uno de los principales de Montevideo. Asimismo, entre el ambiente intelectual circulaba un gran número de los dos mil ejemplares de la tercera edición mundial de *Romancero gitano*, que Victoria Ocampo había editado en su editorial Sur, al poco tiempo de haber arribado Federico a Buenos Aires.

Quizás este aspecto haya en parte escapado a los cálculos del matrimonio Reforzo-Membrives, pero lo cierto es que Federico no terminó *Yerma* en Montevideo, a pesar de que numerosas crónicas, sobre todo locales, afirman lo contrario. Las intenciones de brindar al poeta un marco de tranquilidad no se vieron satisfechas, ya que los ajetreos sociales le ocuparon la mayor parte del tiempo en Uruguay.

En los dieciocho días que duró su visita, pasó entre admiradores y nuevos amigos, concurriendo a recepciones y agasajos, dictando conferencias, atendiendo los festejos de carnaval o disfrutando de las playas.

UN DÍA EN LA VIDA DEL POETA

A manera de muestra, me referiré a los pasos del poeta durante su primer día en la capital uruguaya, siguiendo básicamente una vívida crónica escrita por el periodista Alfredo Mario Ferreiro posiblemente durante la misma noche de aquella memorable jornada, ya que el artículo fue publicado en el diario *El Pueblo* el 1° de febrero bajo el título de “Once horas con Federico García Lorca”.

Apenas instalado en su habitación del Hotel Carrasco (a donde había llegado luego de un paseo por la costa de la ciudad junto al embajador de España en Uruguay, el crítico teatral Enrique Díez-Canedo, el escritor Emilio Oribe y el escultor Antonio Pena) el recién llegado ya está acompañado por Alfredo Mario Ferreiro (uno de los pocos poetas vanguardistas que tuvo nuestro país) y por el acaudalado escritor Enrique Amorim, quien en definitiva se convertiría por vía de los hechos, en el verdadero anfitrión del poeta andaluz.

Amorim y su esposa, Esther Haedo, habían reservado también una habitación en el mismo piso del hotel en que se alojaba Lorca. Al mediodía, luego de almorzar, suben a la habitación de Federico, que no ha tenido tiempo ni de vaciar sus maletas, y éste se decide a estrenar una blusa marinera a rayas horizontales regalo de Amorim, que usará prácticamente todos los días, como lo reflejan algunos testimonios y muestran varias fotografías.

Vuelven a bajar, pero antes de abandonar el hotel hacen una parada en el bar. La sobremesa se prolonga: sabido es que tanto en el Río de la Plata como en la Península Ibérica la charla y el café hacen que el tiempo se detenga. Temprano en la tarde, los tres escritores salen en el coche último modelo de Amorim y comienzan un periplo por caminos bordeados de pinos, en dirección a la ciudad: pasan por el Parque Batlle en donde admiran el Estadio Centenario, a la sazón el mayor del mundo en cemento armado, con capacidad para 50.000 personas.

“Oye, Federico –le dice Amorim– el ‘stadium’ donde va a venir tu Barraca”. “Mi Barraca. ¡Ojalá pudiera traerla hasta vosotros! Pero me parece demasiado sueño para que cuaje en cosa de tocar”. Este dato que parecería una exageración producto del entusiasmo del momento, coincide, no obstante, con una pequeña nota publicada por *El Noticiero Universal* de Barcelona al día siguiente de que Federico se embarcara para América, en donde se consigna que *Bodas de sangre* “será montada en el estadio de Montevideo donde hallan cabida 90.000 espectadores”.

Luego recorren el distinguido barrio Pocitos deteniéndose unos minutos para visitar al músico Luis Pedro Mondino. Según Ferreiro, frente a la imposibilidad que manifiesta el músico uruguayo de sumarse a la excursión, Federico le dice entusiasmado: “¡Vamos, Mondino, vamos a las playas, iremos a ver el Atlántico de verdad!”. Son las cinco en punto

de la tarde cuando se ponen de nuevo en movimiento los tres escritores; el músico se ha quedado cumpliendo con sus alumnos y sus clases.

Circulan ahora por la rambla costanera, toman por el Bulevar Artigas, pasan frente a la Legación de España y luego doblan por Avenida Italia regresando hacia el este hasta terminar en Atlántida, un balneario ubicado a 50 kilómetros de Montevideo en donde las aguas saladas y transparentes del océano predominan por lo general sobre las dulces y marrones que aporta el estuario del Plata.

Allí, sobre unas rocas, al lado del mar, mientras cae el sol, Federico habla de sus proyectos e improvisa un recital con poemas de su “próximo libro”, que según dice llevará el nombre de *Introducción a la muerte*, como se sabe, un título sugerido por Neruda para el tan postergado *Poeta en Nueva York*. “Vieran ustedes esa oda a Whitman! –exclama Ferreiro en su magnífica crónica– es lo mejor de García Lorca, si García Lorca admite que se le clasifique como productor de cosas mejores que otras suyas”. Y finaliza: “Dos horas duró todo aquello [...]. El mar fue cambiando de colores; era la noche, y no atinábamos a nada. Si hay un recuerdo perdurable en nosotros –que lo diga Amorim– será este 30 de enero a las 19 horas, en la playa Atlántida”.

Oscurecido completamente el cielo, Amorim, Ferreiro y Lorca vuelven a Carrasco. En el trayecto Federico recita textos de Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez. Luego de casi dos horas, al fin regresan al hotel. “Eran las 22, desde las 12, andábamos con el gitano”, confiesa Ferreiro.

ENTRE LOS INTELLECTUALES, EL PUEBLO Y LA ALTA SOCIEDAD

Sin duda, la mejor oportunidad que tuvo el público de disfrutar de la presencia de Lorca en Uruguay, fue durante las tres conferencias que tuvieron lugar en el Teatro 18 de Julio. La prensa local se encargó de anunciarlas y comentarlas profusamente. Hay registros a diario de las actividades que llevaba a cabo Federico en casi todas las publicaciones montevideanas de la época. A pesar de que la capital se encontraba en pleno receso veraniego, la sala del 18 de Julio estuvo colmada durante las tres conferencias: “Juego y teoría del duende” (que había sido anunciada en un primer momento como la única que se realizaría) tuvo lugar el 6 de febrero. Tres días después, “Como canta una ciudad de noviembre a noviembre”, y “Un poeta en Nueva York”, el 14 de febrero, dos días antes de su partida definitiva. A la primera conferencia asistió el presidente de la República, Dr. Gabriel Terra, que en realidad había implantado la primera dictadura del siglo en Uruguay hacía casi un año aquel verano. En la última, que fue anunciada como la despedida, las crónicas dicen que el público irrumpía permanentemente para ovacionar al poeta.

Es necesario remarcar que también las páginas sociales de los periódicos se ocuparon al detalle de las conferencias de Lorca, especialmente haciendo notar la presencia de las damas de alcurnia y estampando a menudo los apellidos más ilustres. Este fenómeno sería explicado años más tarde por la poeta Juana de Ibarbourou: “en aquellos días que reme-

moro, vivo, ágil, alegre, flor de la raza, García Lorca estaba en Montevideo y era rodeado por dos mundos casi antagónicos que suelen mirarse de reojo: el social y el intelectual”.

En algunos casos estas dos componentes se sintetizaban en una misma persona, como es el caso de la joven y malograda poeta (tan admirada por Jorge Luis Borges) Susana Soca, perteneciente a una familia muy adinerada. Así, en el periódico *El Diario* del 6 de febrero leemos: “Un cocktail en honor a Lorca, ofrecido por la señorita Susana Soca Blanco tuvo lugar en uno de los principales hoteles balnearios con numerosa y selecta concurrencia”.

Pero también de alguna manera el propio Díez-Canedo en su condición de diplomático y de intelectual (además de antiguo amigo de la familia García Lorca) resumía esos “dos mundos” de los que hablaba Juana de América. De hecho, como recuerda el ensayista Gastón Figueira (uno de los pocos uruguayos aún vivos que estuvieron con Federico), “quizás el acto más completo de aquella estadía estival del poeta [...] fue la recepción que Enrique Díez-Canedo, entonces embajador de España en nuestro país, ofreció en la gallarda mansión de estilo renacentista que se alza en la esquina de Bulevar Artigas y Rivera”. La tradicional revista *Mundo Uruguayo* cubrió en forma destacada esta recepción, publicando una página entera con diversas fotos del evento.

Claro que las voces discordantes no esperaron para dejar oír su indignación respecto al fenómeno que venimos tratando. Una reciente pesquisa del investigador Pablo Rocca, sacó a la luz un artículo del periódico *España Moderna*, identificado con un sector radical del Partido Socialista, en donde Díez-Canedo era acusado duramente “no sólo como mal español sino como un falso republicano: un verdadero jesuita disfrazado”. Y a propósito de la primera conferencia de Lorca, un redactor anónimo escribía el 10 de febrero una crónica que no tiene desperdicio: “Fuimos al 18 de Julio a oír una conferencia literaria y nos encontramos con una reunión social. El fino poeta gaditano [*sic*] ha resultado ser un verdadero ‘duende’ entre el elemento femenino, perfilándose su ascendiente aristocrático, ya no es el andariego trovador que recorría los pueblos de España. Es el señor que se aloja en el aristocrático hotel de Carrasco, bajo la tutela espiritual de la actriz Lola Membrives. [...] Esto y la amistad afectuosa con Díez-Canedo nos hacen vislumbrar en García Lorca un apéndice de pituco [sinónimo de ‘señorito’ pero con una fuerte carga despectiva]. En cuanto a que se quisiera impedir la entrada a un cronista de *España Moderna*, no sería difícil que mediera en ello la intervención de Díez-Canedo”.

Pero sin duda estas voces increpantes fueron la excepción de la regla en aquel verano del 34: el común denominador de todos los recuerdos es la admiración, el respeto, el encantamiento por el arte y por la figura carismática de Federico García Lorca. El listado de artistas que trabaron relación con Lorca durante su breve estadía es larguísimo: baste con citar sólo algunos nombres como Sarah Bollo, Clotilde Luisi, Carmen Barradas, Julio J. Casal, Ildefonso Pereda Valdés, Pedro Figari, Antonio Pena, Luis Gil Salguero, Carlos Reyles, Fernán Silva Valdez, Emilio Oribe, y Carlos Sabat-Ercasty entre tantos otros. Como curiosidad es interesante destacar que el reconocido Fernando Pereda, fino intelectual, poeta, viajero incansable y hombre de gran fortuna, no estaba en Montevideo cuando la visita de Lorca, y que según nos contara su sobrino, a pesar de lo que el mismo Pereda afirmaba,

éste nunca conoció personalmente a Lorca, aunque sí estuvo en la Huerta de San Vicente visitando a su familia.

Analizando los numerosos documentos y los relatos de aquella estancia triunfal, puede concluirse que Lorca llegó a vivir a menudo, un clima de efectiva asfixia, sólo comparable al que hoy podría experimentar un personaje de Hollywood o una estrella de rock. Algunas crónicas, en especial, ilustran vivamente esta situación, tal es el caso de la firmada por Boy (seudónimo de Antonio Soto) en la edición de *El Plata* del día 12 de febrero: “García Lorca en la terraza. García Lorca en el piano. García Lorca entre telones. García Lorca en una peña. García Lorca recitando. García Lorca poniéndose la corbata. García Lorca aprendiendo a cebar mate. García Lorca tomando una foto. Y a todo esto, en medio de todo esto, como consecuencia fisiológica de todo esto, García Lorca mirándose las manos, golpeándose la frente, escondiéndose por aquí, huyendo por allá, sin saber el pobre muchacho qué hacer, ni donde meterse para esquivar los golpes de asalto del periodista, del fotógrafo, del empresario, del admirador...”.

En otra oportunidad, según refieren unas memorias manuscritas que Esther Haedo enviara a los familiares de Lorca a finales de la década del setenta, Federico asiste con Amorim al tradicional desfile inaugural del carnaval montevideano (aquel año tuvo lugar la noche del sábado 10 de febrero) por la principal avenida, que como el teatro que lo vio triunfante, lleva el nombre de la fecha de San Federico, esto es, 18 de Julio. Recorren las calles del centro en un auto sin capota. El excesivo número de coches que circula entre cientos de peatones hace que se tengan que detener a cada instante. Son muchos los montevidianos que reconocen al poeta español (sus fotos se repetían en la prensa), y de un momento a otro, un grupo comienza a corear “qué-lor-ca-qué-lor-ca”, jugando con su apellido y con la palabra “calor” en alusión a las altas temperaturas que se registraban. Enseguida –sigue contando la esposa de Amorim– una mujer se acerca al automóvil y, alzando al niño que lleva en sus brazos dice con marcado acento español: ¡bésalo en la frente, Federico; bésalo en la frente! Lorca se muestra visiblemente emocionado, a lo que Amorim le dice intentando un acento andaluz, “oye chico, esto es un triunfo de torero”.

Esa misma jornada, unas horas antes, Lorca había ofrecido en el Club Uruguay, ubicado en el casco histórico de la ciudad, su charla “Arquitectura del cante jondo”. Como consigna un artículo del diario local *El País*, “aunque [...] no pudo anunciarse convenientemente en la prensa, un público numeroso y como es natural selectísimo, se congregó a las 7 de la tarde en el gran salón del viejo palacio de la Plaza Matriz”. Basándose en este documento, Andrew Anderson fue en 1985 el primer investigador en marcar que en verdad fueron cuatro y no tres las conferencias que dio Lorca durante su estancia montevideana.

HOMENAJE A BARRADAS Y DESPEDIDA

Por fin, el día anterior del regreso a Buenos Aires, Federico cumplió con su promesa y con una de las razones por las cuales había manifestado que iría a Uruguay: rendir un homenaje a su entrañable amigo Rafael Pérez Barradas, con quien se había conocido en la

Residencia de Estudiantes de Madrid cuando Lorca tenía 21 años. Fue el pintor uruguayo quien se encargaría al poco tiempo de haber entablado amistad con el joven poeta andaluz de dibujar los figurines para *El maleficio de la mariposa*, estrenada en el teatro Eslava de Madrid en marzo de 1920. De ahí en más, ambos artistas se vieron reiteradas veces en Madrid y luego en Barcelona, donde Barradas presidía el célebre “Ateneillo de Hospitalet”, un humilde cenáculo que en realidad era la casa del pintor, por donde pasaron los artífices del vanguardismo que cambió el curso de la historia del arte contemporáneo. La última vez que se vieron fue precisamente en Barcelona, en el verano boreal de 1927.

Siete años después, un Federico más maduro, de traje blanco y con un ramo de flores en sus manos, se acercaba al sepulcro del pintor para un reencuentro tan real como imposible.

José Mora Guarnido, granadino y también viejo amigo de Lorca (se conocían desde que eran adolescentes) recuerda en el libro *Federico y su mundo* aquella tarde tan particular del 15 de febrero de 1934. “Fue un día triste y lluvioso, como previamente elegido para tal circunstancia: un grupo de amigos [...] acompañamos a Federico al Cementerio del Buceo; formamos círculo en torno al trozo de tierra tumba de Barradas y el poeta en silencio fue arrojando un puñado de humildes florecillas [...] Cada cual en su fe —o en su triste falta de fe—, guardamos durante unos breves minutos reverente quietud, y cada cual tuvo la ocasión de pensar cómo liga la amistad a las almas y las mantiene trabadas por encima de la muerte”.

La breve e intensa estadía veraniega se cerraba: en la noche del viernes 16 de febrero, Federico, rodeado como siempre, se embarcaba nuevamente en el Vapor de la Carrera rumbo a Buenos Aires. Atrás quedaban los dieciocho días que a la postre serían los únicos en tierras uruguayas; dieciocho días que fueron testigos de una acogida imposible de concebir para un poeta, en los tiempos que corren.

LA PRIMERA RECEPCIÓN DE FEDERICO GARCÍA LORCA EN LOS ESTADOS UNIDOS (1931-1941)¹

HOWARD YOUNG

FEDERICO GARCÍA LORCA irrumpió en el mundo literario de muchos países, pero en ninguno dejó tantas y tan profundas huellas como en los Estados Unidos. Concluída la segunda guerra mundial, una generación de poetas norteamericanos buscaba la manera de escapar la omnipresente influencia de T.S. Eliot, el papa de Russell Square, como se le llamaba. *The Waste Land* (1922) de Eliot, que Lorca leería en Nueva York en conjunción con Ángel Flores, incorporó la conciencia del vacío y de la fragmentación de la cultura después de la matanza de la primera guerra mundial. Luego, su autor, ocupando una posición de crítico literario penetrante, de cristiano conservador, y autor de *Cuatro cuartetos*, meditaciones sobre la historia y el tiempo, continuaba dominando la escena literaria. Cuando en el mundo poético anglófono llegó, por fin, la hora de romperse con este tutelaje, sonó sugestivamente de un país al margen de la *high culture*, la apasionada, emocionante, sombría y misteriosa voz de Lorca. El duende iba a destronar al papa².

La recepción y la presencia de Federico García Lorca en los Estados Unidos puede dividirse en tres etapas. Antes de su muerte en 1936, había, primero, la introducción gradual de su obra por medio de traducciones aisladas. Después, el brote de versiones hechas con el propósito de esparcir por el mundo ejemplos del talento de este poeta víctima del fascismo. Este segundo aspecto culmina en 1940 con la aparición de *Poeta en Nueva York* en su edición bilingüe preparada por Rolfe Humphries³. A vísperas de la entrada en la segunda gue-

1. Christopher Maurer ha dado indicaciones de las sendas que hay que seguir en un estudio de la recepción de *Poeta en Nueva York* en el mundo de habla inglesa, en su "Introduction" a Federico García Lorca, *Poet in New York*, traducción al inglés de Greg Simon y Steven F. White, New York, Noonday Press, 1998, p. xxxiv. También es útil la bibliografía de Remegio Ugo Pane, "Federico García Lorca, 1899 [sic]-1936. A Bibliography of his Works in English Translation", *Bulletin of Bibliography and Magazine Notes* (septiembre 1950), 71-75. Yo me he concentrado en el lado norteamericano de la historia.

2. *Canciones, Poema del cante jondo, Romancero gitano y Poeta en Nueva York* proveían inspiración a una serie de poetas norteamericanos que pongo en orden de nacimiento: Langston Hughes (1902-1967) [la relación entre Lorca y la poesía negra está sin estudiar], Jack Spicer (1925-1965), Robert Bly (1926-), Allen Ginsberg (1926-1998), Robert Creeley (1926-), Galway Kinnell (1927-), W.S. Merwin (1927-), Philip Levine (1928-), Robert Mezey (1929-), Jerome Rothenberg (1931-), Mark Strand (1934-), Clayton Eshleman (1935-) y Edward Hirsch (1950-). La lista dista mucho de estar completa.

3. Federico García Lorca, *The Poet in New York, and Other Poems*, traducción al inglés de Rolfe Humphries, introducción de José Bergamín (traducida por Herschel Brickell), New York, Norton, 1940.

rra mundial de los Estados Unidos, este libro poderoso y trágico de Lorca será comentado y reseñado por la crema y nata del establecimiento literario del país. La tercera etapa acusa marcadamente la presencia de Lorca en la forma de su influencia en la poesía norteamericana. Se manifestó en distintas figuras, pero hay dos momentos claves: (1) la maestría de Robert Bly que fundó la revista *The Sixties* en 1958, y empezó a traducir a muchos poetas hispánicos, entre ellos a Lorca, y quien recomendó para la poesía norteamericana la “deep image”, seguramente un eco, vía Jung, del cante jondo, y (2) el descubrimiento en 1953 por Philip Levine de *Poeta en Nueva York*⁴.

Lo que propongo aquí es trazar la historia de las dos primeras etapas de la actuación de Lorca en la cultura de los Estados Unidos –antes y después de su muerte, o sea, desde 1931 a 1941–. Un análisis del papel que tuvo Lorca en orientar a una nueva generación de poetas yanquis después de la segunda guerra mundial tendrá que esperar otra ocasión.

En cuanto a la traducción, que es el proceso de la re-escritura de un texto en otra lengua para hacer posible su propagación, hay dos acercamientos posibles: (1) el estrictamente histórico que identifica las traducciones y a los traductores y que va en busca de su recepción en la cultura de la “target language”; (2) el de la crítica de la traducción misma, que cuando se trata de un texto literario, está erizado de problemas. Si todo el mundo reconoce una traducción mala, no es tan fácil llegarse a un acuerdo sobre una traducción buena. Las traducciones tempranas de Lorca al inglés dejan mucho que desear en cuanto a la soñada unión entre el sonido y el sentido que preocupa a todo traductor. Muchas veces parecen ser hechas palabra por palabra, con parca sensibilidad poética. Un estudio, que tampoco pertenece a esta presentación, está por hacer de cómo los traductores iban entendiéndose mejor los textos lorquianos y cómo la traducción misma afecta a la recepción e interpretación del texto⁵.

Cuando murió todavía joven en circunstancias amargas el pintor inglés Christopher Wood (1901-1930), *The Manchester Guardian* expresó el deseo de que su muerte temprana no resultara en la formación de un mito sentimental, porque “his work was good enough to have no need of it”⁶. Tampoco necesitaba la obra de Lorca un mito sentimental, aunque sí que se formó y se extendió por el mundo.

Tan enlazadas son la fama internacional de Lorca y las circunstancias fatídicas de su muerte que aun a estas alturas Miguel García-Posada siente la necesidad de insistir en que Lorca no fue una invención de la propaganda republicana. En la primavera de 1936, recuerda el compilador más reciente de las *Obras completas* del granadino, el *Romancero gitano* había alcanzado su séptima edición, y los dramas habían capturado la atención del gran público en Madrid y Buenos Aires⁷.

4. Philip Levine, *The Bread of Time: Toward an Autobiography*, New York, Knopf, 1994, pp. 140-146.

5. Véase cómo Paul Julian Smith sostiene la superioridad de la traducción por Langston Hughes de *Bodas de sangre* sobre la de José Weissberger: *The Theatre of García Lorca. Text, Performance, Psychoanalysis*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, pp. 44-45.

6. Sebastian Faulks, *The Fatal Englishman: Three Short Lives*, London, Vintage, 1997, p. 102.

7. Miguel García-Posada, “Introducción” a Federico García Lorca, *Obras completas*, 4 vols., Barcelona, Galaxia Gutenberg, 1996, vol. I, pp. 9-28.

Parece que la primera noticia de Lorca que se dio en el extranjero fue la reseña que hizo J.B. Trend del *Libro de poemas* el 14 de enero de 1922 en la revista *The Nation and Athenaeum*, de Londres⁸. Es un libro en busca de un estilo y tiene momentos deliciosos, reza la noticia. “Sr. Lorca’s corner [of Spain] is a place of trees and falling water, of dreams and children playing”, la Arabia de Walter de la Mare hecha realidad (p. 594). Dentro de dos años *El Sol* (11 de diciembre de 1924, p. 5) daría un resumen de un artículo que planeaba el *Berliner Tageblatt* para la edición de la nochebuena sobre la joven literatura española, en el cual se mencionaría a Lorca, Bergamín, Guillén, Diego y Salinas⁹.

En Francia, Jean Cassou ya había reseñado en 1926 para el *Mercur de France* la “Oda a Salvador Dalí”¹⁰; se emitía *Yerma* en Radio París y los gitanos de bronce y sueño andaban hablando francés en *Chansons gitanes* (García-Posada, p. 9). Desde 1932, “Le nom du poète andalou commençait à être connu en France dans les milieux hispanisants et chez les poètes”¹¹. Aun en los Estados Unidos tenía Lorca bastante propulsión para que le hicieran un malogrado estreno en Nueva York en 1935 de *Bodas de sangre*, del cual hablaremos en adelante.

En 1931, Samuel B. Putnam, que será famoso por sus versiones del *Quijote* y Rabelais, editó una antología titulada *The European Caravan: A New Spirit*, que incluía secciones sobre Francia, España, Italia, Inglaterra e Irlanda¹². Confiesa Putnam que su introducción y selección es el resultado de ocho años de leer a los jóvenes escritores de Europa, pero por su contenido se ve que se apoya bastante en fuentes secundarias francesas e italianas (Massimo Bontempelli). La parte sobre España fue compilada por Putnam con la ayuda de Jean Cassou, Víctor Lana y E. Giménez Caballero. Las traducciones son el trabajo de Putnam, Lana y Thomas McGreevy. Entre los poetas se nombran sólo a tres: Alberti, Guillén y Lorca. Lo que se dice de éste es el tópico del cual huía: identificación como voz popular andaluza y musa gitana y acoplamiento con Alberti: “Federico García Lorca, like Alberti, is a young Andalusian, and his verse shares certain qualities with Alberti’s” (p. 412). De Lorca sólo se da “Martirio de Santa Olalla” (*Romancero gitano*), una de las primeras traducciones al inglés de que goza nuestro poeta¹³.

El “Martirio de Santa Olalla”, descrito con una crueldad agresiva, fue rendido con cierta destreza por Thomas McGreevy (1893-1967), poeta, crítico de arte y luego director de la Irish National Gallery. Años después, cuando McGreevy entabla una amistad con

8. “A Poet of ‘Arabia’”, reseña de *Libro de poemas*, por Federico G. Lorca, *The Nation & The Athenaeum*, 14 de enero de 1922, pp. 594, 596.

9. Leslie Stanton, *Lorca: A Dream of Life*, London, Bloomsbury, 1998, pp. 85, 512, 515.

10. Federico García Lorca, *Epistolario completo*, edición de Andrew A. Anderson y Christopher Maurer, Madrid, Cátedra, 1997, p. 354, nota 1031.

11. Armand Guibert y Louis Parrot, *Federico García Lorca*, París, Seghers, 1973, pp. 72-73.

12. Samuel B. Putnam, ed., *The European Caravan: An Anthology of the New Spirit in European Literature: Part I, France, Spain, England and Ireland*, New York, Brewer, Warren & Putnam, 1931.

13. La primera de todas parece ser la de dos “Ballads”, como reza el título, de “Preciosa y el aire” y “Romance de la pena negra”, que se publicaron en la revista neoyorquina *Alhambra*, I (agosto 1929), 25, durante la estancia del poeta en la ciudad.

Wallace Stevens, el célebre poeta norteamericano, en una carta del 26 de mayo de 1948 le manda el segundo verso de la última estrofa que pinta la gloria de la santa: “Olalla blanca en lo blanco”¹⁴.

La correspondencia de Stevens acusa un gran interés en la lengua española por medio de sus cartas a José Rodríguez Feo y también por la convicción que tiene de que hay que leer a los escritores y críticos de la América Latina. Al mismo tiempo, Stevens gustaba de divertirse con los sonidos de las palabras, y es fácil ver, aun en el caso de alguien que no podía pronunciar bien la lengua, la atracción de la asonancia del verso de Lorca. Stevens cita el verso entero en su poema “The Novel” (*Auroras of Autumn*, 1950), donde intenta imitar el sonido del agua que pasa por la boca del hablante:

How tranquil it was at vividest Varadero,
While the water kept running through the mouth of the speaker,
Saying: *Olalla blanca en el [sic] blanco*,
Lol-lolling the endlessness of poetry¹⁵.

El hecho de que esta muy temprana traducción de Lorca al inglés apareciera citada en la obra de uno de los modernistas anglófonos principales y que pasara por el taller de un escritor irlandés, amigo de James Joyce, antes de llegar a Connecticut, es una curiosidad digna de Borges¹⁶.

La célebre antología de la poesía de la Generación del 27, editada por Gerardo Diego, ayudó en esparcir el nombre de Lorca fuera de España¹⁷. Recibió dos reseñas entusiastas entre los hispanistas británicos: E. Allison Peers en su *Bulletin of Hispanic Studies* (1932), la encontró “an entirely delightful book”. El próximo año, J.B. Trend repasa la *Antología* para *The Times* de Londres, señalando “the very remarkable work by Lorca”¹⁸.

El fracaso de *Bodas de sangre* en Nueva York, estrenado el 11 de febrero de 1935, hace destacar el problema de la calidad literaria de la traducción al inglés en esta primera etapa de la difusión de Lorca tanto como las diferencias culturales que hacían un papel que está todavía sin estudiar a fondo. A pesar de la intervención del poeta para cambiar el título a “Adelfa amarga” que resulta en la frase botánica *Bitter Oleander*, y el patronato del Neighborhood Playhouse, cuyo repertorio incluía a Yeats, Shaw y Chejov entre otros, y el viaje de Irene Lewishon, directora del Playhouse, a España para comprar, bajo la supervisión del poeta,

14. Wallace Stevens, *Letters*, edición de Holly Stevens, prólogo de Richard Howard, Berkeley, University of California Press, 1966.

15. Wallace Stevens, *Collected Poetry and Prose*, edición de Frank Kermode y Joan Richardson, New York, The Library of America, 1997, p. 391.

16. Stevens lee *Cuadernos Americanos* (México) y *Orígenes* (Cuba), protesta que es demasiado viejo para aprender otro idioma, se muestra encantado con cinco poemas suyos vestidos al español por Oscar Rodríguez Feliú en la revista cubana *Orígenes* (1945), y confiesa que estaba pensando en los republicanos españoles cuando escribió “The Men that are Falling” (*The Man with the Blue Guitar*, 1937): Stevens, *Letters*, pp. 543, 485, 524, 798.

17. Gerardo Diego, ed., *Poesía española contemporánea (1901-1934)*, nueva edición completa, Madrid, Taurus, 1970.

18. Gabriele Morelli, *Historia y recepción de la “Antología poética” de Gerardo Diego*, Valencia, Pre-Textos, 1997, pp. 297, 310.

enseres y objetos que pusieran un sello de autenticidad en la puesta de escena¹⁹, *Bitter Oleander* produjo una gama de reacciones desde la perplejidad hasta el sarcasmo²⁰.

En un país todavía recuperándose de la crisis económica presenciada por Lorca en su visita y cuyo conocimiento de la cultura española era bastante restringido a grupos de hispanistas (o localizado en la cultura popular de un Blasco Ibáñez o un Enrique Granados), un país donde la *high culture* negaba la existencia de una literatura española de calidad seria, con la excepción de Cervantes, en un ambiente universitario donde se estudiaba el idioma por razones comerciales y no por adquirir letras: con todo esto y una traducción que mostraba miedo hacia ciertos aspectos físicos del drama de Lorca, se puede empezar a entender la perplejidad y el sarcasmo de las reacciones de la prensa de Nueva York. Brooks Atkinson, el respetado crítico del *New York Times*, se expresaba así: “Lorca’s drama may have something of the poetry of the Spanish peasantry [...] but it is so fretted with studio attitude and so consciously formalized that nothing comes out of it” (12 de febrero de 1935, citado por Smith, p. 48). Este juicio de tono mesurado puede contrastarse con la reseña de John Mason Brown que se refiere en un juego de palabras a “Andalusians of grandeur” que hablan como si se hubieran comido un catálogo de horticultura (citado por Smith, p. 49)²¹.

Inmediatamente después del 19 de agosto de 1936 y los disparos en Víznar que pusieron fin a la vida de Lorca, había un hiato silencioso en cuanto a las traducciones al inglés. Atestigua, empero, el año 1937, impulsado por Rolfe Humphries, un verdadero aluvión de poemas en revistas de alcornica como *Poetry*, *The Kenyon Review*, *The New Republic* y *The Nation* que culmina en 1940 con la edición bilingüe de *Poet in New York*, hecha por el mismo Humphries.

En vista de que será el nombre de Humphries el que más se vincula con la primera fortuna de Lorca en los Estados Unidos, conviene informarse un poco sobre este individuo.

ROLFE HUMPHRIES (1894-1969)

Graduado de Amherst, un prestigioso *college* particular de Nueva Inglaterra, se hizo latinista. Recluta en la primera guerra mundial sin llegar a luchar, pasó una larga porción de su vida como maestro en un instituto particular del noroeste del país (Woodmere Academy en Long Island). Luego fue nombrado profesor en Amherst College. Respondía a las normas clásicas, escribía versos con forma fija y rimada; era también deportista, había

19. Mario Hernández, “Prólogo” a Federico García Lorca, *Bodas de sangre*, Madrid, Alianza, 1984, p. 59.

20. Parece que en algún momento pensaba interesarse Edward M. Wilson, acertado traductor de Góngora y colaborador de *The Criterion* de T.S. Eliot, pero no se cuajó: Hernández, “Prólogo”, p. 57, nota 76.

21. Mario Hernández y Paul Julian Smith dan la gama de las reacciones críticas de la prensa; nuestros ejemplos son típicos. La excelente traducción de Langston Hughes tuvo una versión borrador en 1938 en París, titulado “Fate at the Wedding”: véase Federico García Lorca *Blood Wedding and Yerma*, traducción al inglés de Langston Hughes y W.S. Merwin, introducción de Melia Bensussen, New York, Theatre Communications Group, 1989, pp. vii-xiii. Puede ser, como piensa Smith, que la sexualidad de Hughes hizo que le resultara más cómodo el sentido panerótico del drama, pero también es evidente que poseía Hughes un buen “oído” por la lengua inglesa, más sensible que el de Weissberger, A.L. Lloyd y muchos otros en estos primeros años de las traducciones lorquianas al inglés.

servido de árbitro en los partidos de fútbol americano, y frecuentaba el canódromo. Su traducción de la *Eneida* fue muy bien recibida (Auden la consideraba sin par), y todavía está disponible. No se engañaba con nociones infladas de la importancia del traductor. En contraste con la miseria y resplandor que asociaba Ortega con la traducción, Humphries la calificaba como “a kind of second-rate power”²².

Entre sus amigos se hallaba la crema y nata de los literatos intelectuales liberales de Nueva York y Boston: Edmund Wilson, Malcolm Cowley (redactor de *The New Republic*), Ezra Pound, James Laughlin (fundador de *New Directions*), E.E. Cummings y sobre todo Louise Bogan, la mujer encargada de editar poesía para la célebre *New Yorker*.

No tenía pelos en la lengua y sus gustos literarios los expresaba con franqueza: T.S. Eliot era “a poor damn fool, and there are times I completely forget I haven’t read *The Waste Land*” (Gillman, pp. 57-58). “I bought Wallace Stevens and I don’t understand it, but they won’t give me my money back” (Gillman, p. 60). Alto, rubio, y con cierta homofobia típica de entonces, Humphries, a primera vista, parece poco probable como traductor de Lorca. Pero, a pesar de no admirar en Lorca más que las *Canciones* y el *Romancero gitano*, y no poseer sino un conocimiento rudimentario de la lengua, persistía en su labor de fijar el nombre de Lorca en los Estados Unidos.

Además del aprecio que tenía por la poesía de Lorca, se preocupaba mucho por la causa republicana en la guerra civil española. Como muchos intelectuales entonces que vivían en Nueva York, era izquierdista; confiesa que le daba asco la decadencia de la “upper class” a cuyos hijos enseñaba y que a veces había podido persuadir a algunos de ellos de que se orientaran más a la izquierda (Gillman, p. 133). En colaboración con el eminente profesor sefardí de Brooklyn College, M.J. Benardete, preparó con gran entusiasmo una antología de poesía escrita por los republicanos españoles. Reclutaba a varios poetas conocidos para adaptar los versos vertidos ya en francés del castellano al inglés: William Carlos Williams tradujo a Miguel Hernández, Edna St. Vincent Millay a Emilio Prados, Muriel Rukeyser a Félix V. Ramos, y el propio Humphries a Antonio Machado y a Rosa Chacel. Se titulaba *...and Spain Sings*²³, y su amiga Louise Bogan, que insistía, como Juan Ramón Jiménez, en separar la poesía de la política, tuvo que confesar: “The poems are really beautiful” (Gillman, p. 18). Y Theodore Roethke, en la reseña para *Poetry* (1938), notó la ausencia del horror tan presente en los poetas ingleses de la primera guerra mundial (como Sassoon o Owen), suplantado por una dignidad noble²⁴. En el curso de esta reseña Roethke se refiere a Lorca en estos términos: “regarded by many as the finest young poet in any language” (p. 112). Este año de 1938 también ve a Lorca representado por medio de seis poemas en la antología de poesía hispánica hecha por la Hispanic Society of America²⁵.

22. Richard Gillman y Michael Paul Novak, eds., *Poets, Poetics and Politics. America's Literary Community Viewed from the Letters of Rolfe Humphries (1910-1969)*, ensayo biográfico de Ruth Limmer, Lawrence, University Press of Kansas, 1992, p. 142.

23. *...and Spain Sings: Fifty Loyalist Ballads Adapted by American Poets*, edición de M.J. Benardete y Rolfe Humphries, New York, The Vanguard Press, 1937.

24. Theodore Roethke, “And Spain Sings”, *Poetry*, 52 (abril 1938), 43-46.

25. *Translations from Hispanic Poets*, New York, Hispanic Society of America, 1938.

En Francia del verano de 1939 a la víspera de la segunda guerra mundial, Humphries conoció a muchos refugiados republicanos y les repartió fondos de la beca de la Fundación Guggenheim que había ganado para escribir poesía y traducir a Lorca.

No se sabe cuándo empezó a leer a Lorca, pero sin duda alguna el asesinato del poeta tuvo el resultado de llamar la atención a una obra que no era muy conocida todavía en los Estados Unidos. El evento ocurrió el 19 de agosto de 1936, y el 28 de noviembre, cuando aún estaba envuelto en una nube de misterio el incidente, Humphries publicó en *The Nation* “Song of the Little Death”²⁶. “Canción de la muerte pequeña” anticipa la gran ola de interés que va a esparcirse en Europa y América durante los próximos años²⁷.

El 27 de enero de 1937, Humphries da en la *New Republic* su versión del “Romance de la luna, luna”, y añade una nota biográfica que enfatiza el aspecto popular de Lorca y su empleo del romance, un punto de vista que va a predominar en estos años de la primera recepción de Lorca en los Estados Unidos, que difícilmente para muchos entusiastas compagina con el ciclo de poemas neoyorkinos²⁸. Concluye con esta frase: “It has now been established that Lorca was executed in Granada, his native city, shortly after it was seized by the rebels” (p. 382). Humphries sigue traduciendo; da a la revista *Poetry* la “Canción del jinete” y la “Baladilla de los tres ríos”. En Londres, Heinemann publica *Lament for the Death of a Bullfighter*, traducido por A.L. Lloyd, y en *The Nation*, Humphries ofrece “The Life and Death of García Lorca”, que señala las fallas de la traducción de Lloyd, repasa la carrera de Lorca, víctima de “a criminal and stupid murder”, e insiste en que la obra de Lorca no es “the exploitation of neo-primitive cultism” sino más bien una síntesis fascinante de la tradición y la modernidad²⁹.

Entretanto, Humphries sigue traduciendo los romances. Le manda ejemplos a la editora Louise Bogan de *The New Yorker*, diciéndole “But aren’t they good” (Gillman, p. 147) y ella reciprocará en su reseña de *Poet in New York* exclamando que “[Lorca’s] ballads get at the nerve centers directly”, juicio que no se puede mejorar³⁰.

El 9 de julio de 1938, Humphries escribió a la Casa Editorial Norton proponiendo un libro del *Poema del cante jondo* y el *Romancero gitano*³¹. Conociendo la antología de

26. Federico García Lorca, “Song of the Little Death”, traducción al inglés de “Canción de la muerte pequeña”, *The Nation*, 143 (28 de noviembre de 1936), p. 35.

27. El poema mismo lo tiene que haber leído Humphries en la antología ya citada de Gerardo Diego. Pertenece a “Tierra y luna” y fue publicado en *La Nación* (Buenos Aires) el 29 de octubre de 1933. Noticias del asesinato aparecieron por primera vez el 30 de agosto de 1936 en *El Diario de Albacete*; muestra escepticismo *El Sol* el 9 de septiembre; lleva breves notas el *Times of London* en septiembre y octubre; el telegrama de H.G. Wells a las autoridades militares de Granada, pidiendo informes, es del 14 de octubre: Ian Gibson, *The Assassination of Federico García Lorca*, Hammondswoth, Penguin, 1983, pp. 183-189. Así la traducción de Humphries tiene que contarse entre los primeros al inglés después del 19 de agosto.

28. Federico García Lorca, “Ballad of the Moon”, *The New Republic*, 89 (27 de enero de 1937), 382.

29. Rolfe Humphries, “The Life and Death of García Lorca”, *The Nation*, 145 (1937), 293-294.

30. Louise Bogan, “Books [Yeats, *Last Poems and Plays*; Lorca, *The Poet in New York*”, *The New Yorker*, 1 de junio de 1940, 80-83; recogido en Louise Bogan, *A Poet’s Alphabet. Reflections on the Literary Art and Vocation*, edición de Robert Phelps y Ruth Limmer, New York, McGraw Hill, 1970 (véase p. 284).

31. Daniel Eisenberg, “*Poeta en Nueva York*”: *Historia y problemas de un texto de Lorca*, Barcelona, Ariel, 1976, p. 46.

Gerardo Diego, sugiere que el libro que propone podría incluir también la “Oda a Walt Whitman”, que había aparecido en forma fragmentaria en la primera edición (1932) y “Ciudad sin sueño”, que vio la luz en la segunda edición (1934) (Diego, pp. 420-422, 623-625). Inadvertidamente Humphries abrió su libro a comprender *Poeta en Nueva York*.

Norton consultó a Henry Herschel Brickell (1889-1952), un editor de Holt, que había conocido a Lorca personalmente en 1929 y que le tenía a Lorca por genio poético. Respaldo energicamente al “proyecto Lorca”, como se llamaba en la casa Norton, y señalaba además la importancia de incorporar los poemas sobre Nueva York: “los poemas neoyorkinos los conoce muy poca gente en el mundo entero, porque no han sido publicados en forma de libro, pero Lorca nos los leyó todos en manuscrito. [Son] apasionantes” (Eisenberg, pp. 51-52).

Humphries aceptó el plan de incluir los poemas de Nueva York, pero no quiso traducir el *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, y Norton aprobó esa decisión. Obtuvo Humphries una beca Guggenheim, encontró poemas en la Biblioteca del Congreso, y cenó con Adolfo Salazar en la embajada de la República Española en Washington, quien le indicó pistas dónde encontrar más versos. Y en el otoño de 1938 se embarcó a México donde esperaba mejorar su español y trabajar en las traducciones. No son muy amenas sus impresiones de la capital azteca, pero se quedó contento al conocer a la colonia de refugiados españoles, y seguía con las traducciones de *Poet in New York*. Se enteró de la labor de traducción de Manuel Altolaguirre y la revista *1616*, y le envió una copia de ésta a Louise Bogan, diciendo: “I understand [he] translates English the way I do Spanish by looking up every word and calling on a lot of friends” (Gillman, p. 157).

Quedaba un problema. A Humphries no le gustaban los poemas producidos en New York, los cuales tachó desde el principio como surrealistas. Hablando de ellos, brota el sarcasmo que vimos en relación con Eliot o Stevens. En las cartas a Louise Bogan expresa sus dudas sobre los poemas que está traduciendo. “I seem to detect in Lorca”, escribe el 17 de septiembre de 1938, “a show off bad kind of bohemianism... that I don't like so much... I have seen the ‘Ode to the King of Harlem’, just glanced at it: L would have gone for Vachel Lindsay in a big way, and it's a good thing he missed that connection” (Gillman, p. 149). En efecto, el ritmo y ciertas imágenes basadas en estereotipos en la “Oda” recuerdan al lector el “Congo” de Lindsay. El 4 de octubre otra vez a Louise Bogan: “I don't like his later poetry very much; there will be a fine passage now and then, but in general I think the New World and New York were rather too much for him, and the surrealist stuff got up his nose too much; his rhythms do not shudder but shriek... it seems to me clear that he was having a hell of a time with his homo impulses” (Gillman, p. 152). En el prólogo mismo de *Poet in New York*, nota: “I have followed the typescript as closely as I could, sometimes when I was not too sure it made sense—who can always tell in surrealist poetry?” (Gillman, p. 18). No obstante, no puedo aceptar la aseveración de que toda la labor de traducción fuese más por la causa republicana que por Lorca (Gillman, p. 19). Aunque el surrealismo de *Poet in New York* no le cayó bien, Humphries no abandonó a Lorca, siguió puliendo sus versiones del *Romancero gitano*, y dio completo el libro en 1963³².

32. Federico García Lorca, *Gypsy Ballads with Three Historical Ballads*, traducción al inglés de Rolfe Humphries, Bloomington, University of Indiana Press, 1963.

La *Kenyon Review* en 1939 publicó el “Romance somnábulo” y “Concierto interrumpido” en la versión inglesa hecha por Humphries y para acompañarlos, la revista solicitó un ensayo de William Carlos Williams, el médico-poeta-modernista de New Jersey³³. Williams muestra una emoción muy fuerte por la literatura española. Le atrae el hecho de que la poesía española desde *El cantar de mío Cid* haya sabido hacer poesía de *hic et nunc*, meta de la propia poesía del Dr. Williams. Se extasia frente al retrato por Velázquez de Góngora (“his forehead a Gibraltar”). A Lorca, dice, hay que leerle en voz alta y discute las reverberaciones del sonido “i” en “las cinco de la tarde”. Aunque hay errores básicos –Sánchez Mejías no fue cogido en México y Lorca no nació en 1899–, el aprecio y el interés inteligente ofrece otro ejemplo de cómo Lorca va insinuándose en la cultura de los Estados Unidos (Williams, pp. 149, 154, 156, 158-59).

LA PRIMERA CRÍTICA

Un día después de la publicación de *Poet in New York*, *The New York Times* dio una breve noticia de su aparición en la sección que se titulaba *Books of the Times*³⁴. Comparte el libro de Lorca espacio con una edición de las cartas de Rilke escritas durante la guerra. Son, dice Charles Poore, el autor de la sección, dos libros que recuerdan distintos preludios a la batalla que entonces hacía estragos en Europa. Lorca, un gran poeta español moderno, fue matado en Granada; Rilke, un gran poeta austriaco moderno, se quedó atrapado en Múnich al estallarse la primera guerra mundial³⁵.

Poore discute la traducción; advierte que el mismo Humphries confiesa haberse tomado libertades en la traducción, pero señala que se ha reproducido el texto español para el lector que quiera hacer su propia traducción. Comenta también el crítico que la cantidad de traducciones que van apareciendo es testigo de la vitalidad de Lorca. En fin los “poemas fantásticos sobre New York” reflejan el espíritu de la crisis económica del 29, y hay que confesar que suenan algo pasados de moda. “We prefer Lorca’s simpler, more compelling poems of Spain” (Poore, p. 15).

Hay en este estreno de la crítica de nuestro libro tres temas que van a repetirse con ligeras variaciones en las que siguen. Primero, la inevitable discusión de la “calidad” de las traducciones que nadie entonces en el establecimiento literario del mundo anglosajón puede juzgar, porque el francés es el idioma de poder cultural. Si se hubiera tratado de una traducción de Rabelais, diferentes y más sustanciales habrían sido los comentarios. La verdad es que el idioma español en aquella época estaba marginalizado en los Estados Unidos (una lengua útil para los negocios). Es de notar que nadie pidió a Ángel Flores, por ejemplo, un traductor hábil de *La tierra baldía* de T.S. Eliot, su opinión sobre la labor de Humphries.

33. William Carlos Williams, “Federico García Lorca”, *Kenyon Review*, I, no. 2 (1939), 148-158.

34. Charles Poore, “Books of the Times [Lorca, *The Poet in New York*; Rilke, *The Wartime Letters*]”, *The New York Times*, 25 de mayo de 1940, p. 15.

35. Desde este momento, el nombre de Lorca queda vinculado con el de Rilke, y la conexión se repite automáticamente sin sustanciarse jamás.

Segundo, a raíz de esta traducción y otras, se equipara Lorca con grandes figuras europeas. El poeta muerto cruza los Pirineos y aparece junto con Rilke, Yeats y más tarde T.S. Eliot.

Tercero, pocos son los que hacen reseña de *Poet in New York* que entienden su contenido. Para esto tendrá que pasar bastante tiempo.

El 1 de junio Louise Bogan dedicó su columna en el *New Yorker* a dos libros de poesía: Yeats, *Last Poems and Plays* y *Poet in New York*. La comparación con Yeats hace destacar el acceso que tenían los dos bardos a una tradición folklórica vigente.

Se enfrenta Bogan con el supuesto problema del surrealismo. Acepta que los poemas de *Poeta en Nueva York* son surrealistas y dice que el infierno particular de la subconsciencia parece subir más intensamente a la superficie de poetas de nacionalidad española: es decir Lorca y Dalí. Por lo tanto, Lorca tenía el derecho de ser surrealista (frase extraña), pero no fue hasta el *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, dice la editora, que Lorca pudo emplear el surrealismo como un vehículo de emoción, tal como hizo Baudelaire con lo gótico (Bogan, p. 83). Se notará que seguía en pie la noción de un carácter nacional que había de reflejarse en la literatura, eflujos de los románticos alemanes y el trabajo de Menéndez Pidal. En el caso de la reseña de Bogan produjo observaciones de cierta rareza.

Pero, por lo menos, los dos órganos más importantes del establecimiento del noroeste del país habían reconocido calurosamente a Lorca y habían hablado de él en los mismos términos que usaban para discutir a Yeats o a Rilke. Según sepa yo es la primera vez que ocurre eso en relación con un poeta moderno de la Península.

Los artículos de Poore y Bogan son nada más que notas. Le tocó a Conrad Aiken (1889-1973), el amigo de T.S. Eliot, escribir la primera pieza en que se exploran más detenidamente el poeta y la obra. Se trata de una reseña en la *New Republic* el 2 de septiembre de 1940³⁶. Leyendo los poemas de Lorca que iban apareciendo en Inglaterra y los Estados Unidos, nos llamó la atención, decía Aiken, su brillantez excepcional. Con cada traducción nueva se va comprobando esta impresión de una imaginación prodigiosa. El volumen editado y traducido por Humphries no es ninguna excepción.

Observa atinadamente Aiken que *Poeta en Nueva York* no es completamente surrealista. Ser totalmente surrealista, mantiene Aiken, es ser algo distinto que un poeta, y eso no se aplica a Lorca, quien se nutrió del surrealismo sin ser conquistado por él. Este, claro está, es el juicio actual, al que llegó Aiken sin haber leído nada de las cartas, ni la “Oda a Salvador Dalí”.

A veces, continúa el crítico, se nota cierta indulgencia, demasiadas multiplicaciones en demasiados frentes, “As if one tried to organize a single wave from end to end of the Atlantic”, dice Aiken en una frase que le hubiera gustado a Lorca (Aiken, p. 277). El dolor, el sufrimiento, las heridas establecen el tono. Señala Aiken a la “Oda a Walt Whitman” como un poema devastador.

36. Conrad Aiken, “Federico García Lorca”; apareció originalmente como “After all I am a poet”, *New Republic*, no. 103 (2 de septiembre de 1940), 309, y está recogido en *Collected Criticism of Conrad Aiken from 1916 to the Present. A Reviewer's ABC*, London, W.H. Allen, 1961, pp. 276-278.

No hay crítico más terrible de nosotros, prosigue Aiken, que este español. Nos odia por razones muy justas: el materialismo, la inhumanidad (Aiken, p. 278).

Termina con una observación compartida por muchos todavía hoy en día: que el inglés y el español son los dos lenguajes más apropiados para la poesía.

Ésta es, en este recital de reseñas que hacemos, la más penetrante y sensible, y en su esencia no va a ser superada. Sin compararle a Lorca a nadie, va directamente al texto poético.

El mismo mes de septiembre, en la revista *Poetry*, John Gould Fletcher (1886-1950), el poeta asociado con el movimiento imaginista de Amy Lowell, dio su juicio sobre tres libros por Lorca ya en inglés: *Poems*, la antología traducida por Spender y Gili; *Blood Wedding* de Gilbert Neiman (New Directions), y *Poet in New York* de Humphries³⁷.

Se expresa a través de todas las notas y reseñas bajo nuestra consideración el lamento de que es imposible traducir a Lorca, poeta en quien el sonido parece ser especialmente dominante. Los otros puntos de Fletcher revelan el mismo prejuicio contra *Poet in New York*, que para él es importante sólo como obra de transición entre *Romancero gitano* y *Bodas de sangre*. Los romances valen más que toda la furia y el disgusto de *Poet in New York* (Fletcher, p. 346). Detecta Fletcher cierto paralelismo con el dramaturgo irlandés John Millington Synge, sin saber que Lorca había visto la presentación de *Jinetes hacia el mar* en la traducción de Juan Ramón Jiménez y Zenobia en Madrid. Después de la observación curiosa de que Lorca mismo era gitano (p. 346), concluye con unas palabras conmovedoras: “a poet of a kind the world is not likely to see ever again” (eco inconsciente de los versos lorquianos “tardará mucho tiempo en nacer, si es que nace, un andaluz tan claro, tan rico de aventura”).

R.W. Short, escribiendo en la prestigiosa *Yale Review* en su número de diciembre, también expresa muchos reparos en cuanto al llamado surrealismo de *Poet in New York*³⁸. Quizás quería Lorca perseguir la influencia de Dalí, dejar que se llegue a una conclusión ilógica con la consecuencia de que “at times they read like five-finger exercises in automatic writing” (Short, p. 215). Efectos brillantes entre la confusión del conjunto, palabras que perfectamente se podrían aplicar a *The Waste Land* de T.S. Eliot. Las traducciones por Lloyd, Spender, Gili y Neiman son muy desiguales, y les falta la “steady excellence” que distingue a la labor de Humphries.

Un traductor veterano Dudley Fitts (1903-1968), cuya propia poesía acusa influencias del modernismo latinoamericano y quien producirá una *Anthology of Modern Spanish Poetry* en 1942, muy leída, escudriña la traducción de Humphries para la *Saturday Review of Literature* en 1940³⁹. Su dictamen goza de cierta autoridad, pues es entre todos los primeros en escribir sobre la traducción hecha por Humphries el que más conoce la tarea del traductor y quien también ha producido buenas versiones de poesía en castellano al inglés.

37. John Gould Fletcher, “Lorca in English”, *Poetry*, no. 56 (septiembre 1940), 343-347.

38. R.W. Short, “Four Books of Poems”, *The Yale Review*, XXX, no. 2 (diciembre 1940), 212-216.

39. Dudley Fitts, “Poets Old and New”, *The Saturday Review of Literature*, XXII, no. 16 (1940), 10.

En contraste con los bien intencionados errores garrafales de Lloyd, Spender y Gili, se destaca, dice el crítico, la labor de Humphries, porque posee el traductor un buen oído para el ritmo lorquiano. Advierte que la traducción de la “Oda a Walt Whitman” en sí hace que el libro sea memorable (Fitts, p. 10).

En un artículo titulado “Lorca in English”, que apareció en la *Kenyon Review* al año siguiente, la poeta Muriel Rukeyser (1913-1980) pasa lista a la traducción por el infeliz Gilbert Neiman, la de Spender y J. L. Gili, y la de Humphries⁴⁰. Rukeyser va a hacer un papel importante en la poesía de los Estados Unidos, como feminista y poeta respetada. Dice que Neiman sufre de una devoción a la traducción literal, casi letra por letra, pero también añade, omite e inventa.

La traducción de Spender es inflexible, algo rígida. Cuando Lorca es directo y claro en los poemas del cante jondo, Spender parece esfumarse en la luz acuosa del norte. A pesar de su propio talento como poeta, Stephen Spender parece no poder responder al genio peculiar del granadino.

Humphries también es poeta, clasicista, no muy cerca de Lorca por temperamento ni gusto. Aunque constantemente busca ayuda en sus versiones tiene más éxito que los otros traductores en mantener algo del ritmo de Lorca. Sobre todo se da cuenta de que tiene que hacer lo mejor posible con las imágenes brillantes de Lorca, sus tropos sobrecogedores.

La lectura de Lorca le recuerda a Rukeyser mucho de Hart Crane que sería diabólicamente difícil de verter al castellano. Los dos poetas andaban igualmente enamorados de la violencia, el dolor y cada uno rechazaba la autoridad. Era inevitable que los dos muriesen violentamente.

Inevitable también que Lorca gozara de una popularidad en los Estados Unidos, semejante a su gloriosa recepción en España en 1928. Ella acepta la politización de Lorca, pero espera que este “violent and attractive man” (Rukeyser, p. 127), quien tenía amigos y enemigos por todo el espectro político, esté considerado como poeta, cuyo impacto en nuestra cultura iguala al de Yeats y Rilke.

Conviene ahora considerar una semblanza incandescente de Lorca escrita por Henry Herschel Brickell (1889-1952) en 1945 en el *Virginia Quarterly*⁴¹. Brickell era crítico para el *New York Post* y la *North American Review*, y desde 1928 un redactor en la casa editorial Henry Holt. Lorca se refería a él como hispanista y en una carta a sus padres, describe una fiesta en casa de los Brickell celebrando el día del santo del poeta (18 de julio de 1929). Hipérbole es el tono que caracteriza la actitud de Brickell hacia el huésped de honor. “García Lorca was the nearest thing to a pure genius I have ever known... He vibrated at a high rate of speed” (Brickell, p. 386). De manos pequeñas y vivaces, vacilaba entre la conducta de un niño simpático y divertido al porte de alguien que había vivido mil años (Brickell, p. 388). En casa de los Brickell conoció a Olin Downs, el crítico de música del

40. Muriel Rukeyser, “Lorca in English: *Blood Wedding*, tr. Gilbert Neiman; *Poems*, tr. Spender & Gili; *The Poet in New York*, tr. Rolphe Humphries”, *Kenyon Review*, III (1941), 123-127.

41. Herschel Brickell, “A Spanish Poet in New York”, *Virginia Quarterly*, XXI (1945), 386-398.

New York Times y se comunicaban los dos en un francés dudoso. Como era su costumbre leyó sus poemas en la velada, esta vez: “El rey de Harlem” y “Oda a Walt Whitman”. Dice Brickell que Ángel Flores siempre asistía a las veladas, comprobación de que el contacto entre Lorca y el primer traductor de *La tierra baldía* al español era bastante frecuente.

Después de Cuba, nota Brickell que el poeta se engordó y que hacía menos esfuerzo de ocultar su sexualidad.

En Santander en el verano de 1933, Brickell asistió a la presentación de *La vida es sueño* por La Barraca. Concluye con esta observación conmovedora: “I understand what it was like to have seen Shelley plain” (p. 398). La alusión es a Browning en su *Memorabilia*: “Ah, did you once see Shelley plain. / And did he stop and speak to you. / And did you speak to him again?”.

El artículo de Edwin Honig publicado en 1941 termina este primer ciclo de la recepción de Lorca en los Estados Unidos⁴². No se trata de una reseña del libro que hizo Humphries; es, al contrario, un resumen inteligente y enterado de la carrera poética de Lorca por parte de un buen lector, cuyo conocimiento de la situación literaria de España es más enjundioso que el de los otros comentaristas vistos aquí y cuya sensibilidad poética contribuye al entendimiento de la obra de Lorca desde el *Libro de poemas* al *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*. Comienza su artículo con la observación de que la popularidad reciente del poeta es debida a “side issues” y que hay que separar el documento histórico del asesinato de Lorca del espíritu del andaluz mismo (Honig, p. 389). Es de notar que a Honig no le asusta *Poet in New York*, reconoce la energía metafórica y, como Aiken, subraya el mensaje social del poema⁴³.

En resumidas cuentas, estos primeros dictámenes en la prensa y revistas de los Estados Unidos revelan una preocupación constante por la calidad de las traducciones (una inquietud que no se amaina, ni hoy en día) junto con una decisión unánime de que la labor de Humphries, aunque lejos de la perfección (estado que no existe en el traducir), era la mejor del momento. Ningún crítico se siente confortable con el supuesto carácter surrealista del libro (sólo Aiken y Rukeyser se dan cuenta de que es un surrealismo fijado en un sentido ético [“nos odia, y con razón”, dice Aiken]). Este antagonismo hacia el surrealismo no fue sólo una falla de los críticos norteamericanos. Escribiendo en la revista *Sur*, Rafael Alberti dice, “Sin bridas y sin estribos este libro”⁴⁴. Tal actitud impedía la lectura del texto como ejemplo neoromántico expresionista, opinión que prevalece hoy en día y que expone elo-

42. Edwin Honig, “The Poetry of Federico García Lorca”, *The New Mexico Quarterly Review* (noviembre 1941), 389-413.

43. Cabe mencionar que el año 1941 ve la aparición de lo que será durante años el texto canónico de los dramas más conocidos, *Five Plays of Lorca*, en la edición autorizada con la traducción hecha por Richard L. O’Connell y James Graham-Luján. Es impresionante que el teatro de Lorca hubiera prosperado a pesar de estas traducciones rutinarias y a veces torpes. Preparada por Klaus Mann y Hermann Kesten en plena guerra, *The Best of Modern European Literature (Heart of Europe). An Anthology of Creative Writing in Europe 1920-1940*, introducción de Dorothy Canfield Fisher, Philadelphia, Blakiston, 1943, contiene seis poemas de Lorca traducidos por varias personas, entre ellas Lloyd Mallan y Edwin Honig.

44. Rafael Alberti, “Federico García Lorca: *Poeta en Nueva York*”, *Sur*, IX, no. 75 (1940), 147-151 (p. 148).

cuentemente Derek Harris en su reciente libro⁴⁵. Todos los críticos concuerdan en ponerle a Lorca al lado de las grandes figuras europeas. Se menciona siempre a Yeats, Rilke y Synge. Rukeyser señala el parentesco con Hart Crane. Nadie percibe la posibilidad fructífera de leer a *Poeta en Nueva York* junto con *La tierra baldía* de Eliot como ejemplos de reacción a la intensidad de la vida en la metrópoli y su efecto en la mentalidad de los habitantes urbanos, tema previsto en 1904 por Georg Simmel que hizo destacarse el *Entfremdung* o sea enajenación que imponen el espacio urbano y el capitalismo. Es raro también que ningún crítico quisiera explorar la coincidencia de la visita de Lorca y la crisis económica de 1929.

Poeta en Nueva York es un libro que poco a poco va acumulando lectores. Al principio, el objeto de interés por parte de grupos reducidos como la *beat generation*, dio a toda una generación, dijo Robert Bly en conversación con el autor, el vocabulario para escribir sobre la guerra de Viet Nam. La visión angustiosa de Lorca adquería un público cada vez más amplio y el libro empezaba a compararse con obras capitales de la literatura europea, sobre todo *The Waste Land* de T.S. Eliot⁴⁶. Ha llegado a ser una obra que bien merece el juicio de Guillermo Carnero: “A mí personalmente, sólo me interesa de Lorca un libro: *Poeta en Nueva York*” o el de Robert Bly, “The greatest book ever written about New York”⁴⁷.

45. Derek Harris, *Metal Butterflies and Poisonous Lights: The Language of Surrealism in Lorca, Alberti, Cernuda and Aleixandre*, Fife, Scotland, La Sirena, 1998, p. 91.

46. Howard T. Young, “Sombras fluviales: *Poeta en Nueva York* y *The Waste Land*”, *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, IV, nos. 10-11 (febrero 1992), 165-177.

47. [Guillermo Carnero], “Preguntas sobre Federico García Lorca”, *Trece de Nieve*, 2ª época, nos. 1-2 (diciembre 1976), 222-232 (p. 232); Federico García Lorca y Juan Ramón Jiménez, *Selected Poems*, edición y traducción al inglés de Robert Bly, Boston, Beacon Press, 1997, p. 102.

UN PUENTE ENTRE DOS POETAS: GARCÍA LORCA Y HART CRANE

ANDREW A. ANDERSON

EL LIBRO EN CUESTIÓN no es tanto una colección de poemas como un largo poema articulado en varias partes, cada una de éstas con su propio subtítulo; no obstante, varios de los poemas se publicaron primero individualmente en conocidas revistas literarias. Su tema principal es los Estados Unidos al final del decenio de los 20, con muchas descripciones fragmentarias de la vida urbana y sus supuestos “adelantos” modernos. Este libro fue escrito por un poeta nacido justo antes del principio de este siglo, un escritor que luchó con la expresión de su homosexualidad, y cuya corta vida tuvo un fin trágico y sin sentido. Tras un largo proceso de composición y pulimiento, el poemario se publicó el mismo año en dos países distintos y en dos ediciones distintas, con ligeras diferencias textuales entre sí.

Me refiero, no a *Poeta en Nueva York*, de Federico García Lorca, como podría parecer el caso, sino a *The Bridge (El puente)* del poeta estadounidense Hart Crane. Crane nació en el pueblo de Garrettsville, cerca de Cleveland, Ohio, el 21 de julio de 1899, poco más de un año después de Lorca, y se suicidó lanzándose al mar de un buque que hacía la travesía de Cuba a Nueva York, en el mediodía del 27 de abril de 1932, algo más de cuatro años antes del asesinato del poeta granadino. Crane dejó un legado poético relativamente escueto: dos colecciones poéticas –*White Buildings (Edificios blancos)* (1926), y *The Bridge* (1930)–, bastantes poemas sueltos y pequeños ciclos poéticos. En este trabajo, me propongo fijar los paralelos biográficos y literarios entre los dos escritores, y también las discrepancias, para intentar entender mejor la significación y la novedad de *Poeta en Nueva York*¹.

Para empezar, las conexiones entre las circunstancias familiares, la infancia y juventud, y la educación de los dos poetas son, curiosamente, escasas o más bien nulas. El padre de Crane era hombre de negocios, dueño de fábricas de azúcar y de chocolate, así como de varias tiendas y restaurantes. Hart era hijo único, y su familia se mudó de casa varias veces

1. Sobre la relación Crane–Lorca existen ya dos artículos: Virginia Higginbotham, “García Lorca and Hart Crane: Two Views from the Bridge”, *Neophilologus*, LXVI (1982), 219-226, y Agustí Bartra, “Dos poetas a Nova York: Hart Crane i García Lorca”, *Els Marges. Revista de Llengua i Literatura*, no. 38 (septiembre 1987), 11-20. Higginbotham señala algunos de los puntos de contacto más sustanciales, pero discrepo de unos de sus planteamientos básicos, sobre todo con referencia a la influencia del surrealismo; el artículo de Bartra parece aportar muy poco a la discusión.

durante su infancia, llegando a la gran ciudad de Cleveland en 1908. Pero la relación entre sus padres fue difícil y estuvo llena de conflictos y peleas, hasta que por fin en 1916 se divorciaron. Poco después, sin haber terminado sus cursos para el diploma de educación secundaria, Crane abandonó la casa familiar y se estableció en Nueva York. No tuvo estudios universitarios, y se entregó más bien a una vida algo bohemia en que ya empezaba a aflorar el joven poeta con una voz distintiva². Todo esto contrasta notablemente con lo que sabemos de Lorca: el trasfondo agrícola, la familia grande, la vida en Fuente Vaqueros y Asquerosa, la infancia aparentemente feliz, incluso mimada, la relación estable entre sus padres, y el paso, aunque sí algo penoso, por el instituto a la Universidad de Granada y de allí a la Residencia de Estudiantes. La única coincidencia quizás digna de señalar es el cambio de la provincia al centro: para Crane, del pueblo a Cleveland, y de allí finalmente a Nueva York; para Lorca, del pueblo a Granada, y de allí a Madrid.

Donde sí encontramos cierto parecido es en su vida íntima y en su sexualidad. Según su más reciente biógrafo, Crane tuvo su primera experiencia homosexual entre los doce y los dieciséis años de edad, después de la cual empezó a explorar esa faceta de su personalidad, pero desarrollando al mismo tiempo una cuidadosa reserva, casi una fachada³. Aunque los Estados Unidos de 1915 no eran exactamente la España de la misma época, no obstante, en una “buena familia”, en una ciudad de provincias, este rasgo de su personalidad no era algo que se pudiera expresar ni mostrar. A partir de este momento tiene frecuentes encuentros sexuales y relaciones sentimentales más o menos cortas, y ya adulto sus paseos nocturnos por los astilleros en busca de marineros adquirieron cierta notoriedad entre su pequeño círculo literario de Nueva York⁴.

De otra señal, y quizás de más trascendencia, fue el encuentro con Emil Opffer, marino de la marina mercante, con quien llegó a tener una relación casi ideal, mezcla de amistad, entendimiento mutuo, cariño y devoción. En abril de 1924 Crane se trasladó a vivir a una habitación en la misma casa donde vivía Opffer, 110 Columbia Heights, en el barrio neoyorquino de Brooklyn⁵. La gran coincidencia fue que se trataba de la misma casa que había ocupado cincuenta años antes John Augustus Roebling, el ingeniero principal del Puente de Brooklyn, quien, después de un accidente que le dejó lisiado, había tenido que supervisar el resto del trabajo “a distancia”, desde una ventana que daba al puerto y al puente. Cuando, algo después, Crane cambió de habitación en la misma casa, ocupó el mismo cuarto desde el cual había observado y dirigido Roebling⁶.

Aquí las experiencias de Crane nos recuerdan a las de Lorca hasta cierto punto, aunque Crane, según parece, era más proclive a los excesos, tanto de alcohol (y esto, durante la Ley

2. Para la vida de Crane, se puede consultar John Unterecker, *Voyager. A Life of Hart Crane*, New York, Farrar, Straus & Giroux, 1969.

3. Unterecker, p. 26.

4. Paul Giles, *Hart Crane: The Contexts of “The Bridge”*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986, p. 163.

5. Véanse Thomas E. Yingling, *Hart Crane and the Homosexual Text. New Thresholds, New Anatomies*, Chicago, The University of Chicago Press, 1990, pp. 87-88, y Unterecker, pp. 355-365.

6. David R. Clark, ed., *The Merrill Studies in “The Bridge”*, Columbus, Charles E. Merrill Publishing Company, 1970, pp. 114-115.

Seca) como de promiscuidad sexual, aunque parece que podría existir cierto paralelismo entre las experiencias de Crane en los muelles neoyorquinos y el período de gran libertad –incluso, posiblemente, de libertinaje– en el puerto de La Habana de que gozó Lorca durante su estancia en Cuba⁷.

Estas observaciones nos conducen a uno de los puntos más sorprendentes de esta pesquisa doble: el hecho de que Hart Crane y Federico García Lorca se conocieron en Nueva York en el otoño de 1929. Gracias a las investigaciones de Bussell Thomson y Jack Walsh, sabemos bastante de lo que ocurrió. Crane volvió a los Estados Unidos a finales de julio de 1929, después de pasar unos seis meses en Francia. De vuelta en Nueva York, se estableció otra vez en Brooklyn, esta vez en el 130 Columbia Heights, a unos pocos metros de la casa de Opffer y Roebbling⁸. No sabemos exactamente cuándo tuvo lugar el encuentro, pero es posible que se verificara durante la primera quincena de agosto, antes de las vacaciones estivales de Lorca en Nueva Inglaterra, o bien hacia finales de septiembre, cuando ya estaba de vuelta en Manhattan y Columbia University⁹.

La fuente principal de Thomson y Walsh fue Ángel Flores, un portorriqueño radicado en Nueva York en aquel entonces, director de la revista *Alhambra*, que era el órgano de la Alianza Hispana y Americana, un grupo de bohemios e intelectuales españoles y latinoamericanos. Gabriel García Maroto, el viejo amigo de Lorca, y uno de sus primeros impresores, era director artístico de la revista. Una vez en Nueva York, es perfectamente comprensible que la Alianza fuera uno de los círculos en que se moviera Lorca, y que fuera uno en el que se sintiera más relajado, entre literatos y artistas hispanohablantes. Según parece, Lorca solía asistir a la tertulia del grupo, constituido, entre otros, por Flores, Maroto y León Felipe, que se reunía para almorzar en uno de los restaurantes del barrio chino de Manhattan. Flores se interesaba en la poesía española y norteamericana, y trabajaba en aquel momento en una traducción de *Tierra baldía* (*The Waste Land*) de T.S. Eliot. Un día, después del almuerzo, se le ocurrió llevar a Lorca a conocer a Crane, y le llevó por Chinatown a través del mismísimo Puente de Brooklyn al piso del poeta estadounidense. Pero, para seguir con la narración, vayamos al artículo de Thomson y Walsh:

[Cuando llegaron] Crane estaba bastante ebrio y tenía reunidos en su piso a media docena de marineros ya borrachos con el alcohol ilegal que Crane les había proporcionado. Flores hizo las presentaciones, sirviendo de intérprete. (Crane, aunque muy aficionado a lo hispánico, no hablaba español;...)

Según [Flores], se dio cuenta de pronto de que Lorca y Crane tenían mucho en común, que a Lorca “le interesaban también los marineros” y que la situación despertó en Lorca la curiosidad. En efecto, Crane invitó a Lorca a quedarse en la compañía de los marineros; Flores se despidió, y Lorca permaneció con el grupo. El último recuerdo de Flores fue un vistazo de Crane bromeando con un grupo de marineros, y de Lorca ya con otro grupo en su alrededor. (p. 12)

7. Ian Gibson, *Federico García Lorca*, vol. 2: *De Nueva York a Fuente Grande (1929-1936)*, Barcelona, Grijalbo, 1987, pp. 102-106.

8. Unterecker, pp. 599-601.

9. B. Bussell Thomson & J.K. Walsh, “Un encuentro de Lorca y Hart Crane en Nueva York”, *Ínsula*, XLI, no. 479 (octubre 1986), 1, 12. También se refiere al encuentro, aunque con menos pormenores, Mildred Adams, *García Lorca: Playwright and Poet*, New York, George Braziller, 1977, pp. 120-122.

De modo que se queda en la oscuridad el desenlace de la anécdota; además, parece muy poco probable que se vieran o se trataran otra vez durante la estancia neoyorquina de Lorca. Como veremos a continuación, es muy difícil averiguar si este encuentro tuvo algún impacto en la obra lorquiana: por ejemplo, el manuscrito original del poema “Ciudad sin sueño (Nocturno de Brooklyn Bridge)” es del 9 de octubre de 1929, fecha, según parece, poco posterior al día en cuestión¹⁰, pero si miramos otros títulos de *Poeta en Nueva York* aparecen otros nombres de lugares de la ciudad –Harlem, Coney Island, Battery Place, Riverside Drive, el río Hudson, Wall Street, etc.–, así que es imposible establecer un impacto o una influencia directa.

Donde sí se presenta una serie de paralelismos y coincidencias llamativas, es en el poemario de Crane, *El puente*, libro que, por sus fechas de publicación y distribución (a finales de marzo de 1930, unas pocas semanas después de la salida de Lorca con rumbo a Cuba), el poeta granadino casi seguramente no llegaría a conocer directamente¹¹. *El puente* está articulado en ocho secciones, cada una con su propio título –“Ave Maria”, “Powhatan’s Daughter”, “Cutty Sark”, “Cape Hatteras”, “Three Songs”, “Quaker Hill”, “The Tunnel”, “Atlantis”–, más una composición “Proem: To Brooklyn Bridge” introductoria¹². La sección II consta de cinco poemas y la sección V de tres. Todas las otras secciones sólo contienen un poema, cuyo título es siempre igual al de la sección correspondiente. *El puente*, pues, cuenta con un total de quince poemas, todos bastante largos, algunos muy extensos. Para señalar las estadísticas correspondientes, *Poeta en Nueva York* está articulado en diez secciones, cada una con su propio título. Cada sección contiene varios poemas (menos la última): cuatro, tres, nueve, dos, tres, seis, tres, dos, dos y uno, respectivamente, para un total de treinta y cinco¹³. Casi todos los poemas lorquianos son más cortos que los de Crane.

Aun más interesantes son las peripecias de composición de *El puente*. Crane concibió el proyecto para el libro y empezó a redactar la primera versión del primer poema en febrero de 1923; no puso los últimos toques a la última versión del manuscrito hasta diciembre de 1929, un lapso de casi siete años, en los que hubo períodos de intensa composición y revisión, y largos y frecuentes períodos de inactividad, faltos por completo de inspiración cuando sufría un bloqueo creativo total¹⁴.

Además, y aquí debemos prestar bastante atención, el diseño y la estructura del poemario sufrió una serie de cambios a lo largo de estos siete años. Por ejemplo, según una carta a un amigo de marzo de 1926, en ese momento integraban el poemario seis secciones: “Columbus”, “Pocahontas”, “Whitman”, “John Brown”, “Subway” y “The Bridge”¹⁵. Aquí

10. Federico García Lorca, “*Poeta en Nueva York*” y otras otras y poemas, edición facsímil, edición, transcripción y notas de Mario Hernández, Madrid, Tabapress, 1990, pp. 106-111.

11. Unterecker, p. 615.

12. Hart Crane, *The Poems of Hart Crane*, edición de Marc Simon, New York, Liveright, 1986.

13. Federico García Lorca, *Poeta en Nueva York*, edición de María Clementa Millán, Madrid, Cátedra, 1987.

14. R.W. Butterfield, *The Broken Arc: A Study of Hart Crane*, Edinburgh, Oliver & Boyd, 1969, pp. 122-151.

15. Butterfield, p. 125.

la primera sección, “Columbus”, corresponde a la primera final, “Ave Maria”, con un cambio de título; la segunda, “Pocahontas”, es efectivamente “la hija de Powhatan”, el nuevo nombre de la segunda sección; la tercera, “Whitman”, será en la organización definitiva la cuarta sección, ahora titulada “Cape Hatteras”; la cuarta sección, “John Brown”, esencialmente desaparecerá; la quinta, “Subway”, se renombra “The Tunnel” y aparece como la séptima sección; de manera similar, la sexta, “The Bridge”, se rebautiza “Atlantis”, y constituirá la octava y última sección.

En otra carta a otro amigo de principios de 1927, la organización ya se había modificado considerablemente¹⁶. Ahora había diez secciones, más un poema designado como una dedicatoria al Puente de Brooklyn. La forma final se ve con bastante claridad, con la mayoría de las secciones y de los títulos definitivos. Sin embargo, surgen varias discrepancias: el orden de las secciones tercera y cuarta, “Cutty Sark” y “Cape Hatteras”, está invertido; aparece una nueva sección quinta, “The Mango Tree”, que luego sería suprimida; aparece también una sección séptima, “The Calgary Express”, nuevo nombre para la sección “John Brown”, que también sería suprimida; y la sección octava, “1920 Whistles”, sería reemplazada por una completamente nueva, “Quaker Hill”, que se compondría después.

A lo constatado hasta aquí podemos añadir un proceso largo y complicado de revisión –y, a veces, de reelaboración– a que fueron sometidos los poemas individuales. Todo esto puede compararse provechosamente con lo que sabemos del proceso de plasmación del libro que sería finalmente *Poeta en Nueva York*, con una excepción notable: Crane concibió el proyecto de *The Bridge* antes de componer sus poemas integrantes; *Poeta en Nueva York* es el resultado esencialmente de la creación de un libro *a posteriori*, después de escritos los textos individuales. En efecto, ya durante su estancia neoyorquina Lorca pensaba en dos colecciones poéticas, que denominaba a veces *Nueva York* y *Tierra y luna*. También es posible que hubiera vislumbrado la posibilidad de una tercera obra, probablemente en prosa, que se titularía, curiosamente, *La ciudad*. De *Nueva York* nació *Poeta en Nueva York*, mientras que en el verano de 1931, surgió otro poemario proyectado, *Poemas para los muertos*, relacionado con *Tierra y luna*. En 1933 hubo otro cambio de título –de *Poeta en Nueva York* a *Introducción a la muerte*, una sugerencia nerudiana–, y con este cambio, el desmembramiento de *Tierra y luna* y la distribución de sus poemas integrantes entre, sobre todo, *Introducción a la muerte* y *Diván del Tamarit*. Para 1935 ya se había impuesto otra vez el título preferido –*Poeta en Nueva York*–, y quizás con algún otro cambio de composición menor el poemario se preparó para la imprenta durante los meses anteriores al estallido de la guerra civil¹⁷. Como parte de esta compleja evolución, encontramos casos de creación o supresión de secciones, cambios de título de secciones, adición o eliminación de poemas individuales, cambios en el orden de los poemas y cambios en las secciones a las cuales corresponden, además de bastante revisión textual. En fin, la elaboración de un gran proyecto poemático articulado en varias partes o movimientos, con las modificaciones de

16. Edward Brunner, *Splendid Failure. Hart Crane and the Making of “The Bridge”*, Urbana, University of Illinois Press, 1985, pp. 187-188.

17. Andrew A. Anderson, “The Evolution of García Lorca’s Poetic Projects 1929-1936 and the Textual Status of *Poeta en Nueva York*”, *Bulletin of Hispanic Studies*, LX (1983), 221-246.

todo tipo que inevitablemente conlleva la creación literaria concebida a esta escala tan ambiciosa.

Cuando estuvo en París durante la primera mitad de 1929, Crane entró en contacto con una pareja estadounidense fabulosamente rica, Harry y Caresse Crosby. Harry tenía una pequeña editorial de lujo, financiada, evidentemente, con su propio bolsillo, que se llamaba Black Sun Press. Cuando Crane le conoció, la editorial/imprenta estaba a punto de publicar secciones de *Finnegans Wake*, de James Joyce. Durante estos seis meses franceses se propuso y se ratificó el plan de sacar la primera edición de *The Bridge* en Black Sun Press; Crane pudo discutir hasta los últimos pormenores tipográficos con sus editores, mientras trabajaba en lo que esperaba fuesen las últimas revisiones. Pero cuando se marchó de Francia en julio, todavía no había puesto el punto final, así que los manuscritos definitivos se enviaron desde los Estados Unidos a Europa, dejando a veces, incluso, al criterio de Caresse la selección entre dos versiones variantes de una frase o un verso¹⁸.

Como esta edición del Black Sun Press iba a ser de una tirada muy limitada –250 ejemplares–, Crane también se entendió con la editorial estadounidense que había publicado su primera colección poética, Horace Liveright de Nueva York¹⁹. La publicación escalonada en dos ediciones también proporcionaba a Crane la posibilidad de introducir unas últimas revisiones en la edición americana después de cerrada la francesa, y así lo hizo efectivamente. Aunque, en un principio Crane había esperado que la lujosa edición de Black Sun Press –impresa a gran formato y en rojo y negro– saliera para el Día Acción de Gracias o las Navidades de 1929, no se publicó hasta febrero de 1930 (su colofón fecha la impresión del libro en enero). La edición más corriente de Liveright la siguió a finales de marzo²⁰. Esto explica que haya, en cierto sentido, dos “primeras” ediciones de *The Bridge*, publicadas con unas seis semanas de diferencia una de la otra en distintos continentes y con discrepancias textuales.

Otra vez, las similitudes con la historia editorial de *Poeta en Nueva York* son bien curiosas. En este caso, por el inicio de la Guerra Civil y la muerte de Lorca, el manuscrito del libro, a veces no completamente ultimado, fue sometido en distintos momentos a varios esfuerzos de transcripción, desciframiento, revisión y corrección, lo que explica las diferencias en las dos “primeras” ediciones del poemario, una, bilingüe, aparecida en Nueva York en mayo de 1940, y la otra, española, publicada en la Ciudad de México en junio del mismo año²¹.

Pero, volvamos a las coincidencias entre ambas obras, porque hasta en la manera que sus autores respectivos querían ilustrar los volúmenes, surgen paralelos llamativos. En el

18. Giles, p. 120; Unterecker, pp. 577-602; R.W.B. Lewis, *The Poetry of Hart Crane. A Critical Study*, Princeton, Princeton University Press, 1967, p. 232.

19. Clark, pp. v, 38; Giles, p. 120; Lewis, p. 221; Unterecker, pp. 601-602, 615; Sherman Paul, *Hart's Bridge*, Urbana, University of Illinois Press, 1972, p. 181, n. 46.

20. *The Bridge. A Poem by Hart Crane*, París, The Black Sun Press, 1930; *The Bridge. A Poem by Hart Crane*, New York, Horace Liveright, 1930.

21. Andrew A. Anderson, “Las peripecias de *Poeta en Nueva York*”, *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, V, nos. 10-11 (1992), 97-123.

caso de Hart Crane, en un principio había querido utilizar como frontispicio a la edición de Black Sun Press la reproducción a todo color de un cuadro de Joseph Stella, precisamente uno de los llamados “cuadros del Puente de Brooklyn” que había pintado este artista americano. En la práctica este deseo no pudo realizarse, pero en lugar de este frontispicio la edición parisiense se ilustró con tres fotografías del puerto de Brooklyn y del puente sacadas por su amigo Walker Evans. Una de estas fotografías se utilizó para la sobrecubierta y el frontispicio de la edición de Liveright²². En cuanto a *Poeta en Nueva York*, Lorca también barajó una serie de posibilidades para su ilustración, y nunca abandonó el deseo de que aparecieran imágenes al lado de sus poemas. Lorca volvió de Nueva York con una extensa colección de tarjetas postales, y es posible que éstas figuraran en tempranos proyectos de ilustración del libro. Con el manuscrito de *Poeta en Nueva York* se conserva una lista de ilustraciones fotográficas, aunque es difícil establecer con certidumbre a cuál de las fases de elaboración del libro corresponde. La mayoría de las ilustraciones pedidas son fotografías más o menos documentales, pero también figuran algunos fotomontajes. De todas maneras, parece que Lorca no se había decidido definitivamente, porque, aunque hay testimonios del verano de 1936 que apoyan el uso de fotografías sacadas de libros de viaje, también hay otros que sugieren el uso de una mezcla de reproducciones de postales y dibujos originales de Lorca, o exclusivamente dibujos²³. Es elocuente esta preferencia por parte de ambos poetas por las fotografías, que quieren combinar con el texto, intercalándolas, lo que quizás nos dice algo de la estética vanguardista de ese momento.

En cuanto a la relación entre su estructura y su temática, *The Bridge* es una especie de nueva épica, condición a la que no aspira exactamente *Poeta en Nueva York*. Si la obra del poeta granadino es, en cierto sentido, un *voyage aux enfers*, con la salida y la “huida” al final, hacia el paraíso terrenal de Cuba, *The Bridge* también implica un viaje al interior, al lejano pasado americano, e incluso a las profundidades infernales modernas –la sección del “Túnel”–, en un rito de paso, para luego salir y lanzarse a una apoteosis –la sección final de “Atlantis”–²⁴. Crane se expresó varias veces sobre sus propósitos de componer este poema: quería crear “una nueva síntesis cultural de valores en términos de nuestra América”; observó que “el afianzamiento firme de la maquinaria en nuestra vida ya ha producido una serie de nuevas responsabilidades que constituyen un reto para el poeta”; y afirmó que “a menos que la poesía pueda absorber la máquina, es decir, aclimatarla tan natural y tranquilamente como los árboles, el ganado, los galeones, los castillos y todas las otras asociaciones humanas del pasado, entonces la poesía habrá fracasado en su plena función contemporánea”²⁵.

Para Crane los Estados Unidos de los años veinte se habían equivocado de camino, o más bien ya no tenían camino; la conexión crucial, vivificadora, espiritual con el pasado, con el país antes y después del “Encuentro”, se había perdido, y el capital, la industria, la

22. Unterecker, pp. 556, 562, 579, 595, 609, 611.

23. Anderson, “The Evolution...”, pp. 231-233.

24. Butterfield, pp. 122, 131, 138, 201-210.

25. Butterfield, p. v; Giles, pp. 105-106; L.S. Dembo, *Hart Crane's Sanskrit Charge: A Study of "The Bridge"*, Ithaca, Cornell University Press, 1960, p. 8.

tecnología y la máquina dominaban la escena contemporánea. Pero para él, esto no era motivo de desesperación: su concepto del poeta era fuertemente romántico, y su percepción de su papel como tal no era sólo llamar la atención sobre este estado lamentable, sino señalar la necesidad de un ajuste de conciencia nacional e incluso presentar la materia necesaria para una re-conexión espiritual²⁶.

En la poesía estadounidense, para finales del decenio de los veinte, el tema –a secas– de la máquina era un motivo bastante trillado. Varios críticos de Crane citan poemas como “La turbina” de Harriet Monroe (1910) o el libro poético *Machinery*, de MacKnight Black (1929), donde trasluce una admiración casi ilimitada por la nueva tecnología, mientras un poeta como e.e. cummings gustaba enormemente del parque de atracciones de Coney Island²⁷. Por contrario, Allen Tate compuso en 1928 un soneto donde se expresaba lo repugnante y lo horrorífico del tren metropolitano –“the subway”–, y de igual manera, en libros de ensayo como *Our America* (*Nuestra América* de Waldo Frank), o en novelas como *Manhattan Transfer*, de John Dos Passos, se presentaba una perspectiva fundamentalmente desengañada y crítica²⁸. Pero lo que nos interesa subrayar aquí es que la actitud de Crane no era ni incondicionalmente positiva ni negativa. No le gustaban muchos aspectos de la vida moderna, pero se daba cuenta de que no podía sencillamente rechazarlos; era cuestión, más bien, de aprovecharlos, de –como decíamos arriba– absorberlos, de aclimatarlos, de identificar y reconocer su realidad y su utilidad potencial. De ahí parte de la significación simbólica del Puente de Brooklyn, que da nombre al poema y lo domina: es una maravilla de la tecnología aplicada, de la ingeniería, es una cosa en sí bella, con el diseño complejo que hacen sus miles de hilos, y es un símbolo de un puente al pasado y, sobre todo, al futuro.

En la literatura –y especialmente la poesía– europea, la situación es igual o aun más compleja. Por un lado, hay el entusiasmo por la máquina y el progresismo desbocado de la literatura vanguardista de tinte futurista, que había florecido durante los quince años antes de la composición de *Poeta en Nueva York*. Por otro lado, podemos identificar otros textos poéticos anteriores –“La gran cosmópolis (Meditaciones de la madrugada)”, de Rubén Darío, “Les Pâques à New York”, de Blaise Cendrars, *Diario de un poeta recién casado*, de Juan Ramón Jiménez, o *Pruebas de Nueva York*, de José Moreno Villa– en los que ya empieza a aflorar una visión menos que positiva y elogiosa de la gran urbe. En la novela y el libro de viaje, encontramos una gama de actitudes, desde el optimismo de Joaquín Belda, *En el país del bluff. Veinte días en Nueva York*, hasta posiciones más matizadas, como las de Paul Morand en su *New York* o Georges Duhamel en *Scènes de la vie future*, llegando a las relativamente más negativas: *Anticópolis* de Luis de Oteyza; *...Pero ellos no tienen bananas. (El viaje a Nueva York)*, de Jacinto Miquel Arena, *Singladuras. Viaje americano*, de Concha Espina, o *La ciudad automática*, de Julio Camba, sin decir nada de la película alemana de gran resonancia, *Metrópolis*, de Fritz Lang.

26. Butterfield, pp. 138, 143, 182, 214; Lewis, p. 243.

27. Giles, pp. 30, 105, 107.

28. Brunner, p. 173; Giles, pp. 29-30.

Dentro de este esquema, *Poeta en Nueva York* aparece como un hito importante: ofrece una crítica mucho más explícita y acerba que cualquier otro poemario –y casi nos atreveríamos a decir que cualquier otro libro– hasta la fecha, con su denuncia de la ciudad moderna industrializada, con una de las primeras descripciones en profundidad de la “jungla de asfalto”, con su diagnóstico de una sociedad que no tiene raíces o que ha perdido contacto con ellas²⁹. Esta delineación de sus calidades e innovaciones nos ayudará a juzgarlo y a situarlo al lado de *The Bridge*. La actitud de Crane me parece la más original, aunque probablemente la menos “realista” o viable; muchos críticos han señalado cómo, con el paso de los años y el creciente desencanto personal del poeta, el deseo de síntesis y de re-conexión en un futuro constructivo se convierte en una especie de acto de fe más que en una esperanza o en una meta factible. En cuanto a *Poeta en Nueva York*, el libro, estrictamente hablando, no inaugura pero sí define toda una modalidad en la literatura moderna que se fija en Nueva York identificándolo de algún modo como el síntoma más destacado de los males del siglo veinte.

Pasemos ahora de estas generalidades a puntos concretos o textos individuales, porque hay algunas observaciones útiles que podemos hacer acerca de *The Bridge* y *Poeta en Nueva York*. Llama la atención, por supuesto, el que Lorca compusiera un poema titulado “Ciudad sin sueño (Nocturno de Brooklyn Bridge)”, fechado el 9 de octubre, y por ende posiblemente poco después de su encuentro con Crane. Pero el autógrafo original de la composición lorquiana demuestra que su título primitivo era “Vigilia”, sustituida luego por “Ciudad sin sueño”, y con la adición también posterior del subtítulo “(Nocturno de Brooklyn Bridge)”. El énfasis recae, entonces, en la ciudad que no duerme, que no puede dormir, bajo un cielo nocturno donde tampoco el sueño es posible. El texto del poema no menciona ni describe el puente sobre el East River, y tengo la impresión que la mención del Puente de Brooklyn en el título es para identificarlo más bien como un mirador, un lugar adecuado desde donde apreciar el alcance de la ciudad con sus rascacielos y millones de luces encendidas.

Más sugestiva es la comparación del poema de Crane, “The Harbor Dawn” (“El amanecer en el puerto”, o quizás mejor “El amanecer del puerto”), con “La aurora” de Lorca. Aunque no hay lo que podríamos llamar coincidencias textuales, cada poema utiliza las connotaciones convencionales del alba para invocarlas y al mismo tiempo negarlas o contrastarlas con lo que es la experiencia del amanecer en la gran ciudad: los primeros ruidos, la neblina, la gente que sale de sus casas para ir al trabajo, etc. Otra referencia pertinente proviene de “Cutty Sark” de Crane (el nombre del barco de vela, y también su marca preferida de whisky): después de una noche de excesos, el protagonista se separa de su compañero: “Outside a wharf truck nearly ran him down / –he lunged up Bowery way while the dawn / was putting the Statue of Liberty out –that / torch of hers you know– / I started walking home across the Bridge...”: “...mientras la aurora estaba apagando la Estatua de la Libertad –esa antorcha suya, ¿sabes?–”³⁰. Aunque es posible leer los versos al pie de la

29. Sobre este aspecto de *Poeta en Nueva York*, véase Juan Cano Ballesta, *Literatura y tecnología. Las letras españolas ante la revolución industrial (1900-1933)*, Madrid, Orígenes, 1981, pp. 209-231.

30. *The Poems of Hart Crane*, p. 73.

letra –la luz del día que viene “apaga”, en el sentido de hacer invisible, la antorcha de la estatua–, queda claro que el lector también debe dar al detalle una carga figurativa, una carga otra vez completamente en disonancia con las connotaciones convencionales del amanecer. Además, en “Cape Hatteras”, encontramos los versos “The nasal whine of power whips a new universe... / Where spouting pillars spoor the evening sky, / Under the looming stacks of the gigantic power house”, “...donde chorreando, pilares ensucian el cielo del atardecer, / bajo las erguidas columnas de humo de la gigantesca central eléctrica” (p. 78), imagen que nos remite a las “cuatro columnas de cieno” que tiene Nueva York en “La aurora”.

Si buscamos huellas del puerto en los textos de Lorca, éstas aparecen no en “Ciudad sin sueño” sino en otros poemas de la misma sección, la tercera, “Calles y sueños”. El subtítulo de “Paisaje de la multitud que orina (Nocturno de Battery Place)”, por ejemplo, lo sitúa en la punta extrema del sur de Manhattan, al lado de unos muelles y con la vista directa al puerto de Brooklyn al otro lado del East River. Aquí se alude a “un mundo de la muerte con marineros definitivos / que se asomarán a los arcos y os helarán por detrás de los árboles”, y a “¡Las sirenas de los transatlánticos!”³¹, mientras los marineros metidos en una especie de lucha a muerte vuelven a aparecer en “Navidad en el Hudson”. Más allá de estos rasgos de la ciudad, es de notar que Crane dedica uno de sus poemas más impresionantes, por la descripción lingüísticamente vertiginosa, al metro –“The Tunnel”–, pero quizás sorprendentemente este elemento de la vida urbana no aflora en el poemario lorquiano.

Crane presta mucha atención a la historia de los Estados Unidos antes de la llegada de los europeos, e invoca la presencia y el recuerdo de los americanos nativos. Por otro lado, aunque una sección de *The Bridge* iba a titularse “John Brown”, en la cual, según Crane, el protagonista iba a ser un portero negro que trabaja en un coche cama Pullman, el poema en cuestión se suprimió y casi no percibimos la presencia de los negros en la versión definitiva del libro³². Podemos recurrir, no obstante, a su libro anterior, *White Buildings*, y a un poema corto en particular, “Black Tambourine” (“Pandereta negra”)³³, para atisbar la actitud de Crane, que resulta parecerse mucho a la expresada por Lorca en “Oda al rey de Harlem”. El protagonista del poema de Crane, un portero de tienda, se queda en una especie de limbo entre un mundo y otro: está desconectado de sus raíces africanas, pero no ha logrado integrarse en el mundo estadounidense, dominado y definido por los blancos:

The black man, forlorn in the cellar,
Wanders in some mid-kingdom, dark, that lies,
Between his tambourine, stuck on the wall,
And, in Africa, a carcass quick with flies.

El negro, triste y desamparado en el sótano,
errante en algún reino intermedio, oscuro, que yace,
entre su pandero, pegado al muro,
y, en África, un cuerpo de animal muerto que hierve de moscas.

31. *Poeta en Nueva York*, edición de María Clementa Millán, pp. 145-146.

32. Butterfield, p. 125; Giles, p. 50; Higginbotham, p. 220.

33. *The Poems of Hart Crane*, p. 4.

Sin poder salir de este “reino intermedio”, el pasado inaccesible hecho un cadáver, se queda su creatividad, su expresión artística, “pegada al muro”³⁴.

En otro poema, titulado “Quaker Hill” (“Colina de los cuáqueros”), Crane evoca el paisaje de Nueva Inglaterra con una descripción bastante pastoril de la hierba, las vacas que pacen, y el cambio de las estaciones, de una manera que nos recuerda el “Poema doble del Lago Edén” lorquiano, cuya acción se sitúa en el estado de Vermont. Pero a partir de aquí hay más bien diferencias: la colina de Crane ha sido invadida por gente de la ciudad, que viene a pasar allí nada más que el verano, y que traen consigo sus costumbres y valores superficiales, urbanos. Lorca, en cambio, evoca un paisaje, una aldea, un rincón del campo que conservan su belleza natural, para poder, siguiendo una larga tradición, ponerlo en contraste directo con la ciudad –la corte–.

No será motivo de sorpresa si el lugar donde Crane y Lorca probablemente se acercan más resulta ser en su admiración por Walt Whitman. La sección, y el largo poema correspondiente, “Cape Hatteras” (“El cabo Hatteras”, un cabo en la costa del estado de North Carolina), fue descrita por Crane en una ocasión precisamente como una “oda a Whitman”³⁵. Aquí Crane se dirige al gran poeta estadounidense, invocándole como antepasado intelectual y poético que también tenía un sentido del destino nacional de su país, un sentido, además, que se parecía mucho al de Crane: la idea de una combinación redentora de los mundos material y espiritual. Una parte considerable del poema es, pues, un himno a Whitman, cuyo ejemplo servirá para regenerar América. Algo en particular que le atraía de Whitman era su capacidad para asimilar el mundo del dinero y de la máquina dentro de su poesía, un mundo que despreciaba pero que reconocía como parte de la realidad americana, exactamente tal y como Crane pretendía hacer.

De manera bastante parecida, Lorca abre su “Oda a Walt Whitman” con una descripción del trabajo manual y las necesidades de la industria:

Por el East River y el Bronx
los muchachos cantaban enseñando sus cinturas
con la rueda, el aceite, el cuero y el martillo.
Noventa mil mineros sacaban la plata de las rocas
y los niños dibujaban escaleras y perspectivas.

.....
Por el East River y el Queensborough
los muchachos luchaban con la industria,
y los judíos vendían al fauno del río
la rosa de la circuncisión,
y el cielo desembocaba por los puentes y los tejados
manadas de bisontes empujadas por el viento. (p. 219)

Al lado de esta visión de una explotación laboral brutal, Lorca señala la resultante enajenación moderna: “Pero ninguno se dormía”, “ninguno quería ser nube”, “ninguno buscaba los helechos”, etc., antes de lanzar la pregunta “¿qué voz perfecta dirá las verdades del

34. Butterfield, pp. 32-33; Unterecker, p. 188.

35. Clark, p. 67; Higginbotham, p. 221.

trigo?” (pp. 219-220). La respuesta, evidentemente, es la de Walt Whitman, quien aparece en el primer momento como alguien no enajenado, en contacto directo con la naturaleza –“tu barba llena de mariposas”–, pero que rápidamente se convierte en un símbolo de una homosexualidad igualmente “sana”, natural, no enajenada: “y amante de los cuerpos bajo la burda tela” (p. 220). Como bien se sabe, casi todo el resto del poema es una diatriba contra los homosexuales perversos, enajenados, y una apología por los que se identifican, o que Lorca identifica, con Whitman. No obstante, justo al final del poema, en la última estrofa, hay una vuelta al principio, y Lorca trata otra vez el mundo industrial enajenante y la necesidad de un nuevo futuro definido por la reafirmación de valores primitivos y naturales:

Una danza de muros agita las praderas
y América se anega de máquinas y llanto.
Quiero que [...]
[...]
[...] un niño negro anuncie a los blancos del oro
la llegada del reino de la espiga. (p. 224)

La importancia que tiene Whitman para Crane nos impele, pues, a fijarnos en estos pasajes de la oda lorquiana, que podrían pasar relativamente desapercibidos, y a ver que los “maricas de las ciudades”, contra quienes clama tan estridente y violentamente Lorca, son “de carne tumefacta y pensamiento inmundo” precisamente porque son “de las ciudades” (p. 223): todo el sistema capitalista y la evolución tecnológica tienen la culpa no sólo de enajenar al hombre moderno en su trabajo diario y su vida cotidiana, sino también de crear un mundo, un medio ambiente, que tiende a producir estos homosexuales tan radicalmente inauténticos.

Para terminar. En el título me he referido a “un puente entre dos poetas”. Es un puente que tiende la mano, que relaciona al español con el estadounidense, y un puente que a la vez surge en medio, separando al uno del otro. El estudio comparativo de Lorca y Crane muestra similitudes y también diferencias. Leer *Poeta en Nueva York* a la luz de *The Bridge* nos ayuda a captar lo que en *Poeta en Nueva York* es novedoso, original, lo que sigue y desarrolla una tradición incipiente, lo que sería exclusivamente español y lo que es realmente cosmopolita, nos alerta sobre aspectos poco vistos, y nos obliga a aquilatar aun más cuidadosamente su posición cimera dentro de la poesía vanguardista del siglo veinte.

GÓNGORA, LORCA, LEZAMA Y LA IMAGEN POÉTICA

GUSTAVO PELLÓN

“SILENCIOS DE GOMA OSCURA”, “miedos de fina arena”, “el monte, gato garduño, eriza sus pitas agrias”, estas y muchas otras imágenes poéticas, las inborrables metáforas de Federico García Lorca, me han atraído a su poesía y a la poesía desde que yo era niño. Hoy para contribuir a nuestro estudio de los contactos y repercusión de la visita de Lorca a Cuba en 1930 quiero acercarme a una configuración, a una “asamblea de textos” diría el poeta cubano, José Lezama Lima, cuyo roce me parece puede dar chispas interesantes. Estos textos son una carta de Lorca a sus padres de enero de 1930 antes de su visita a Cuba, su conferencia “La imagen poética de don Luis de Góngora” (1926), el ensayo de José Lezama Lima “Sierpe de don Luis de Góngora” (1951), y “García Lorca: alegría de siempre contra la casa maldita” –el prólogo a una edición de las *Conferencias y charlas* de Federico García Lorca que escribió Lezama en 1961 en la ocasión del vigesimoquinto aniversario del asesinato de Lorca–.

Antes de lanzarnos a las lecturas de esas lecturas, esos “desfiladeros” diría el propio Lezama, vamos a recoger las impresiones que presenta Ciro Bianchi Ross sobre el impacto de Lorca en la cultura de Cuba:

En *Así que pasen cinco años*, la enigmática comedia del tiempo escrita al menos en parte, dicen algunos, durante sus días cubanos, expresa Federico García Lorca: *Yo vuelvo por mis alas / dejadme volver*. Jamás regresó el poeta después de aquellos tres meses de 1930 en que pasó en la isla, según confesión propia, los mejores días de su vida, y no necesitaba hacerlo porque su recuerdo, su leyenda y su poesía se quedaron en Cuba para siempre.

La forma anticipada en que se reconocen aquí los valores de su obra y el interés creciente que despierta como poeta y dramaturgo, permiten asegurar que Federico ocupa un lugar especial en el corazón de los cubanos¹.

En una nota Bianchi añade:

Ya en 1928, el mismo año de la publicación de *Romancero gitano*, el poeta Eugenio Florit lo consideraba “un libro compacto, recio, que nos hace estrenar una nueva emoción en cada verso [...] Responde plenamente al movimiento de vanguardia [...] rebuscamiento de la imagen que se trabaja y se pule atentamente, el inusitado relámpago de la metáfora desconcertante y útil. (p. 11, nota 1)

1. Ciro Bianchi Ross, *García Lorca: Pasaje a la Habana*, Barcelona, Puvill/Pablo de la Torriente, 1997, p. 11.

En términos de las contribuciones de los cubanos a la bibliografía sobre la obra de Lorca, Bianchi observa que “*Breve antología*, un volumen publicado en México en 1936, el mismo año de la muerte del poeta, lleva prólogo de Juan Marinello”, y declara:

Resulta imposible, por lo voluminosa, la simple enumeración de todos los trabajos apologeticos, evocativos y de exégesis aparecidos en Cuba sobre el escritor granadino. Deben mencionarse dos, sin embargo: “España; poema en cuatro angustias y una esperanza” (1937), de Nicolás Guillén, y el ensayo “García Lorca; alegría de siempre contra la casa maldita” (1961), de José Lezama Lima [...]

Asimismo es un autor presente siempre en el repertorio de los grupos teatrales cubanos. Prácticamente no pasa un año sin que suba a escena por lo menos una de sus obras, y se destacan en esa línea las puestas de los directores Roberto Blanco y Berta Martínez. [...]

Berta Martínez ha dirigido con mucho éxito obras como *La zapatera prodigiosa*, *Bodas de sangre*, y *La casa de Bernarda Alba*. Roberto Blanco llevó a escena, en 1980, una puesta de *Yerma* que le valió un premio especial en el Festival de Teatro de la Habana por la mejor integración de las artes escénicas en un montaje donde concilió teatro dramático, danza, canto, música... Con posterioridad dirigió *Mariana Pineda*. Es de interés mencionar también dos coreografías de Iván Tenorio, para el Ballet Nacional de Cuba, sobre obras de Lorca: *La casa de Bernarda Alba* y *Viva Lorca*, en la que, con música de Manuel de Falla, pone a danzar a Doña Rosita, Mariana, Bernarda, Adela, La Zapatera... y también al poeta y a la muerte, acchante siempre en la figura del torero. Otro coreógrafo cubano, Víctor Cuéllar, de Danza Nacional, en su obra *El poeta* convierte a Lorca en personaje, lo lleva a escena y lo sitúa en su medio cotidiano para relacionar su vida y su obra. “En cada momento importante de su vida –dijo Cuéllar en una entrevista publicada en *Gramma* el 28 de junio de 1986– existe una historia, un poema, una frase que ayuda a seguir la línea dramática”. (pp. 11-12 y nota 2)

Para concluir, en la opinión de Bianchi, “Quizás Lorca sea, por otra parte, el autor no cubano que más se ha difundido en la isla” (p. 12).

Habiendo terminado esta revista rápida y general del impacto de Lorca en la cultura cubana, conviene emprender el estudio del contacto de Lorca por medio de Góngora con Lezama, uno de los poetas más importantes e influyentes de Cuba. A través de Góngora ambos el poeta granadino y el habanero logran dialogar sobre la poesía de Góngora, cierto, pero también sobre sus respectivas visiones de la poesía.

En enero de 1930, ya preparándose para el viaje que realizará a Cuba el 7 de marzo, Federico escribe desde Nueva York a sus padres:

Queridísimos padres: Estoy muy bien y trabajando bastante preparando mis conferencias. [...] Hoy mismo recibí las conferencias. La del cante jondo sólo me servirá para algunos detalles, pero la de Góngora me será más útil. Por eso os ruego que me hagáis el favor de enviarme las cinco últimas hojas, que no me habéis enviado. Desde la página 20 hasta la 26 que tiene. Yo quisiera que me la enviaseis en seguida, y por eso os escribo a vuelta de correo. Porque es la parte de la muerte de Góngora, que es a propósito para la gente sentimental de Cuba. Claro es que mis conferencias son fuertes y no *doy gusto* al público, pero es que esta página es bonita y como son varias las conferencias, pues quiero ser *variado*².

2. Federico García Lorca, *Epistolario completo*, edición de Andrew A. Anderson y Christopher Maurer, Madrid, Cátedra, 1997, p. 678.

Pasando por alto el comentario sobre “la gente sentimental de Cuba”, al cual, como sospechan, volveré, repasemos el pasaje sobre la muerte de Góngora que tanto quería Lorca leer en Cuba. Cito siempre de la edición de Maurer de las conferencias de Lorca la transcripción del manuscrito C que incorpora las revisiones hechas por Lorca en 1930, es decir la versión que más seguramente leyó en Cuba:

Llega el año de 1627. Góngora enfermo, endeudado y el ánimo dolorida, regresa a su vieja casa de Córdoba. Regresa de las piedras de Aragón, donde los pastores tienen barbas duras y pinchosas como hojas de encina. Vuelve sin amigos ni protectores. El marqués de Sieteiglesias muere en la horca para que su orgullo viva, y el delicado gongorino Marqués de Villamediana cae atravesado por las espadas de sus amores oscuros. Su casa es una casona con dos rejas y una gran veleta frente al convento de Trinitarios Descalzos.

Córdoba, la ciudad más melancólica de Andalucía, vive su vida sin secreto. Góngora viene a ella sin secreto también. Ya es una ruina. Se puede comparar con una vieja fuente que ha perdido la llave de su surtidor. Desde su balcón verá el poeta desfilar morenos jinetes sobre potros de largas colas, gitanas llenas de corales que bajan a lavar al Guadalquivir medio dormido, caballeros, frailes y pobres que vienen a pasear en las horas de sol trasmontado. Y no sé por qué extraña asociación de ideas me parece que las tres morillas del romance, Axa, Fátima y Marién vienen a sonar sus panderetas, los colores perdidos y los pies ágiles. ¿Qué dicen en Madrid? Nada. Madrid frívolo y galante aplaude las comedias de Lope y juega a la gallina ciega en el Prado. Pero ¿quién se acuerda del racionero? Góngora está absolutamente solo... y estar solo en otra parte puede tener algún consuelo... pero ¡qué cosa más dramática es estar *solo* en Córdoba! Ya no le quedan, según frase suya, más que sus libros, su patio y su barbero. Mal programa para un hombre como él.

La mañana del 23 de mayo de 1627 el poeta pregunta constantemente la hora que es. Se asoma al balcón y no ve el paisaje sino una gran mancha azul. Sobre la torre Malmuerta se posa una larga nube iluminada. Góngora, haciendo la señal de la cruz, se recuesta en su lecho oloroso a membrillos y secos azahares. Poco después, su alma, dibujada y bellísima como un arcángel de Mantegna, calzada sandalias de oro, al aire su túnica amaranto y lapislázuli, sale a la calle en busca de la escala vertical que subirá serenamente. Cuando los viejos amigos llegan a la casa, las manos de don Luis se van enfriando lentamente. Bellas y adustas sin una joya, satisfechas de haber labrado el portentoso retablo barroco de las *Soledades*. Los amigos piensan que no se debe llorar a un hombre como Góngora y filosóficamente se sientan en el balcón a mirar la vida lenta de la ciudad. Pero nosotros diremos este terceto que le ofreció Cervantes:

Es aquel agradable, aquel bienquisto
aquel agudo, aquel sonoro y grave
sobre cuantos poetas Febo ha visto³.

Paradójicamente, el patetismo de la escena, lo consigue Lorca precisamente porque el retrato que hace de la muerte de Góngora sigue un patrón totalmente estoico. De pura cepa estoica lo es también la escena de los viejos amigos que llegan in extremis y “filosóficamente” se sientan sin llorar en el balcón del cuarto de Góngora. Es más, podríamos decir que el intertexto de la muerte de Góngora narrada por Lorca es la muerte de otro famoso poeta cordobés, Séneca, quien forzado a suicidarse por Nerón, discurre filosóficamente con sus amigos hasta morir. Y es que el supuesto estoicismo de Góngora y de sus amigos com-

3. Federico García Lorca, *Conferencias*, edición de Christopher Maurer, 2 vols., Madrid, Alianza, 1984, I, pp. 123-125.

pagina perfectamente con la *ars poetica* que Lorca le atribuye al poeta cordobés en ese momento (1926) cuando el granadino, como lo afirma Marie Laffranque, se atiene a un concepto de belleza objetiva y desea evitar la emoción en la poesía:

La construcción de la obra literaria, según Lorca, juega entonces un rol primordial: lucha contra el tiempo humano, y la muerte, la aniquilación final. Él le atribuye otro papel, también protector: defiende al artista, y sin duda a su lector, contra la emoción justo donde arriesga comprometer demasiado de sí mismo, y contra la angustia de la realidad vivida. Es por eso que Lorca dice que Góngora “amaba la belleza objetiva, la belleza pura e inútil, exenta de congojas comunicables”. Esta última palabra subraya los límites de esa protección; revela la distancia que hay entre el joven poeta y la teoría que enuncia.

Para proteger una obra del efecto del tiempo, para evitar la angustia o el sufrimiento, no hay, le parece, sino la evasión de la realidad⁴.

Pero ya volveremos de manera más detenida a la lectura que hace Lorca de Góngora. Ahora cabe preguntar qué impacto tuvo la conferencia “La imagen poética de Góngora” en Cuba. ¿Tenía razón Federico en reclamarle a sus padres esas páginas con tal urgencia? Parece que sí. Por lo menos a juzgar por los recuerdos de un joven poeta cubano que tenía diecinueve años cuando le oyó dictar esa conferencia a Lorca el 19 de marzo en el Teatro Principal de la Comedia en La Habana, José Lezama Lima. En su ya mencionado ensayo, “García Lorca: alegría de siempre contra la casa maldita” (1961), Lezama recuerda la voz de Lorca y en particular menciona el pasaje de la muerte de Góngora:

La misma voz lorquiana, al alzarse en el recitado, cobraba una entonación grave y como la de una campana golpeada por un badajo fino, que detuviese de pronto la excesiva prolongación de los ecos. Casi todas las palabras que escribía, al llevarlas al recitativo, estaban arraigadas en su memoria. La seguridad de su lectura y de su recitación, nacían de un moroso repaso de cada una de sus palabras, hasta que dueño de ellas por una memoria voluptuosa que las fijaba, les prestaba la exacta extensión de su aliento, la elevación de un dominado cimborrio.

La seguridad de su voz en el recitado, le prestaba un gracioso énfasis, un leve subrayado. La voz entonces se agrandaba, abría los ojos con una desmesura muy mesurada, y su mano derecha esbozaba el gesto de quien reteniendo una gorgona, la soltase de pronto. El recuerdo de los *cantaores* estaba no sólo en el grave entono de su voz, sino en la convergencia del gesto y del aliento en todo su cuerpo, que parecía entonces dar un incontestable paso al frente. Recuerdo aún, desde mi adolescencia, los acentos con los que evocó la muerte de Góngora, y al final, citando los versos de Cervantes al cordobés, como iba dejando caer, en una mezcla de cobre y arena, que eran tan de su gusto, “aquel agradable, aquel bienquisto, aquel sonoro y grave”, rayando las palabras, convirtiéndolas en una llave para reavivar las cenizas del gran racionero⁵.

El poeta cubano escribe estos recuerdos en 1961, pero diez años antes el propio Lezama había dado a la imprenta su versión de la muerte de Góngora en su ensayo “Sierpe de don Luis de Góngora” en *Analecta del reloj*. Al igual que en la conferencia de Lorca, la descripción de la muerte de Góngora sirve de conclusión al ensayo. He aquí la versión de Lezama:

4. Marie Laffranque, *Les idées esthétiques de Federico García Lorca*, París, Centre de Recherches Hispaniques, 1967, pp. 119-120; mi traducción.

5. José Lezama Lima, *Imagen y posibilidad*, selección, prólogo y notas de Ciro Bianchi Ross, La Habana, Letras Cubanas, 1981, pp. 55-64.

Lejos de irse acercando a nosotros, [Góngora] ha cobrado tal lejanía, que parece representar lo que pudiéramos llamar sin excesos maliciosos, el momento etrusco de nuestra poesía. Es a la luz de ese oscuro fulgor que nos dice: “¿Quién oyó? / ¿Quién oyó? / ¿Quién ha visto lo que yo?”. No, nadie lo ha visto, ni permanecido tanto tiempo en el haz de luminosidad. ¿Pero qué es lo que vio? ¿Vio solamente los minuets rústicos de las serranas y los traspies hipnóticos de los cabreros, los ocios de Polifemo contemplando los yerros del delfín al copiar los pasos de la corza, o las venatorias tardías del espectro del conde de Niebla? ¿Vio, nosotros también lo vemos –la sequedad del arco de la nariz, señal de mineral voluptuosidad, como la reducción carnosa de los labios muestra su orgullo desatado–, cómo se le iba cerrando el rostro hacia un punto de agazapo, punta de malhumorado lince? Vio cómo al paso de los otoños, se le iba perdiendo su obra sin haberla nunca escrito, pues las *Soledades* más parecen la obra del desdén de la oficiosa despedida, que el contentamiento de estar él en su centro. Vio cómo se le atribuía al conde de Villamediana, su más fascinante y laberíntico amigo, sonetos en contra de Córdoba y con burlas para él, y cómo le cargaban burlas y epigramas a él contra el conde, cuando la ballesta lo desentrañó, asegurando así en las malicias ciertas del vulgacho el encaipotado odio de siempre de los poetas tejedores de la gran resistencia en contra de los asquerosos y progéricos, porcinos y tarados protectores de las letras. “¿Quién oyó? / ¿Quién ha visto lo que yo?”.

No, nadie lo ha visto, pero sí cómo su luz de apoderamiento, desaparecida ante la luz derivada, se iba endureciendo hasta substantivarse, convirtiéndole, tal como hoy le vemos en su etrusca lejanía, en un pétreo animal de ponzoña⁶.

Esta imagen de Góngora como “pétreo animal de ponzoña” dista mucho de la del filósofo estoico de Lorca. ¿Cómo podemos explicarnos esta diferencia radical? La lectura de los respectivos escritos del poeta granadino y del cubano sobre Góngora nos ayudarán a comprender lo que ocurre aquí entre bambalinas.

La conferencia de Lorca, leída por primera vez en Granada el día 13 de febrero de 1926, es un documento importante para la generación del 27. Un año antes de la celebración del tercentenario de la muerte de Góngora, Lorca se adelanta a defender el poeta de las acusaciones de oscuridad y a enarbolar su causa como la de su generación. Primero Lorca sitúa a Góngora en la tradición latina:

Góngora huye en su obra característica y definitiva de la tradición caballerescas y lo medieval, para buscar, no superficialmente como Garcilaso, sino de una manera profunda, la gloriosa y vieja tradición latina. Busca en el aire solo de Córdoba las voces de Séneca y Lucano. Y modelando versos castellanos a la luz fría de la lámpara de Roma lleva a su mayor altura un tipo de arte únicamente español. El barroco. Ha sido una lucha intensa de medievalistas y latinistas. Poetas que aman lo pintoresco y local, y poetas de corte. Poetas que se embozan y poetas que buscan el desnudo. Pero el aire ordenado y sensual que manda el renacimiento italiano no les llega al corazón. Porque o son románticos como Lope y Herrera o son católicos y barrocos en sentido distinto, como Góngora y Calderón. La geografía y el cielo triunfan de la biblioteca. (*Conferencias*, I, pp. 95-96)

Pero lo más importante para Lorca, como lo indica el título de su conferencia, es “la imagen poética”, el sentido de la metáfora. Las generaciones previas no han reconocido que el valor mayor de Góngora está en sus obras más vituperadas. Los jóvenes poetas de la gene-

6. José Lezama Lima, *Obras completas*, 2 vols., México D.F., Aguilar, 1975-1977, II, pp. 211-212.

ración de Lorca lo reclaman para sí porque interpretan su culteranismo como un proto-creacionismo, un culto de la belleza objetiva que ellos también buscan:

El Góngora culterano ha sido considerado en España, y lo sigue siendo por un extenso núcleo de opinión, como un monstruo de vicios gramaticales cuya poesía carece de todos los elementos fundamentales para ser bella. Las *Soledades* han sido consideradas por los gramáticos y retóricos más eminentes como una lacra que hay que tapar, y se han levantado voces oscuras y torpes, voces sin luz ni espíritu, para anatematizar lo que ellos llaman oscuro y vacío. Consiguieron aislar a Góngora y echar tierra en los ojos nuevos que venían a comprenderlo durante dos largos siglos en que se nos ha estado repitiendo... no acercarse, porque no se entiende. Y Góngora ha estado solo como un leproso lleno de llagas de fría luz de plata, con la rama novísima en las manos, esperando las nuevas generaciones que recogieran su herencia objetiva y su sentido de la metáfora. (*Conferencias*, I, p. 97)

Y si los jóvenes poetas buscan en Góngora la raíz de una rama de la poesía que ha sido olvidada y desdeñada, Lorca pronto añadirá a esa tradición el nombre del poeta gongorino de Granada Pedro Soto de Rojas (en su conferencia del 17 de octubre de 1926) y dando un salto más grande, el del poeta simbolista francés Stéphane Mallarmé:

Hace falta que el siglo XIX traiga al gran poeta y alucinado profesor Stefano Mallarmé, que paseó por la rue de Rome su lirismo abstracto sin segundo. Hasta entonces no tuvo Góngora su mejor discípulo... que no lo conocía siquiera. Aman los mismos cisnes, espejos, luces duras, cabelleras femeninas, y tienen el idéntico temblor fijo del barroco, con la diferencia de que Góngora es más fuerte y aporta una riqueza verbal que Mallarmé desconoce y tiene un sentido de la belleza extática que el delicioso humorismo de los modernos y la aguja envenenada de la ironía no dejan ver en sus poemas. (*Conferencias*, I, pp. 107-108)

Según Lorca, Góngora tiene dos motivaciones para su “revolución lírica”: la búsqueda de la belleza como algo necesario para vivir, como el pan de cada día, y además el deseo de triunfar sobre el tiempo y la muerte logrando la eternidad del poema:

¿Qué causas pudo tener Góngora para hacer su revolución lírica? ¿Causas? Una nativa necesidad de belleza nueva le lleva a un nuevo modelado del idioma. Era de Córdoba y sabía el latín como pocos. No hay que buscarlo en la historia, sino en su alma. Inventa por primera vez en el castellano un nuevo método para cazar y plasmar las metáforas y piensa sin decirlo, que la eternidad de un poema depende de la calidad y trabazón de sus imágenes.

Después ha escrito Marcel Proust: “Solo la metáfora puede dar una suerte de eternidad al estilo”. (*Conferencias*, I, pp. 97-98)

El culto de la belleza objetiva depende de un rechazo de la realidad verdadera a favor de una realidad poética. Si la metáfora participa del mundo mortal, también compartirá la muerte:

[Góngora] Se dio cuenta de la fugacidad del sentimiento humano, de lo débiles que son las expresiones espontáneas que sólo conmueven en algunos momentos, y quiso que la belleza de su obra radicara en la metáfora limpia de realidades que mueren, metáfora dura, con espíritu escultórico y situada en un ambiente extraatmosférico.

Porque él amaba la belleza objetiva, la belleza pura e inútil, exenta de congojas comunicables. (*Conferencias*, I, pp. 98-99)

Esa belleza brota de las imágenes raras que conjugan los términos más disímiles:

La metáfora es un cambio de trajes, fines u oficios entre objetos o ideas de la naturaleza. Tienen sus planos y sus órbitas. La metáfora une dos mundos antagónicos por medio de un salto ecuestre que da la imaginación. El cinematográfico y antipoético poeta Jean Epstein dice que “es un teorema en el que se salta sin intermediario desde la hipótesis a la conclusión”. Exactamente. (*Conferencias*, I, pp. 101-102)

Tal vez la metáfora más memorable de este ensayo sea ese “salto ecuestre”, la metáfora que Lorca emplea para explicarnos el funcionamiento de la metáfora misma. Es en este aspecto de la rareza de la metáfora que Laffranque ve transparentarse el manifiesto creacionista detrás de la exégesis de la poesía de Góngora:

Y se ve aflorar, pero con qué acento nuevo y singular, el lema de Lautréamont y de los “creacionistas” para quienes la metáfora más hermosa y más rica es aquella que une los términos más extraños, y una idea común a casi toda la vanguardia, que quiere encontrar en la sorpresa la clave de la emoción estética. (p. 124)

En su lectura de Góngora, Lorca por último señala dos otros aspectos cruciales: en qué reside la grandeza de la poesía y explica el problema que Góngora se propuso resolver en sus *Soledades*:

La grandeza de una poesía no depende de la magnitud del tema, ni de sus proporciones ni sentimientos. Se puede hacer un poema épico de la emocionante lucha que sostienen los leucocitos en el ramaje aprisionado de las venas, y se puede dar una inacabable impresión de infinito con la forma y olor de una rosa tan sólo.

Góngora trata con la misma medida todas las materias que abarcaba la poesía de entonces, y así como maneja mares y continentes como un cíclope, analiza frutas y objetos. (*Conferencias*, I, p. 105)

Según Lorca en *Las soledades* Góngora se propuso un proyecto de carácter oximorónico, escribir un poema lírico de larga extensión:

Góngora tuvo un problema en su vida poética y lo resolvió. Hasta entonces la empresa se tenía por irrealizable. Y es: hacer un gran poema lírico para oponerlo a los grandes poemas épicos que se cuentan por docenas. Pero ¿cómo mantener una tensión lírica pura durante largos escuadrones de versos? ¿Y cómo hacerlo sin narración? Si le daba a la narración, a la anécdota toda su importancia, se le convertía en épica al menor descuido. Y si no narraba nada, el poema se rompía por mil partes sin unidad, ni sentido. Góngora entonces elige su narración y la cubre de metáforas. Ya es difícil encontrarla. Está transformada. La narración es como un esqueleto del poema, envuelto en la carne magnífica de las imágenes. Todos los momentos tienen idéntica intensidad y valor plástico, y la anécdota no tiene ninguna importancia, pero da con su hilo invisible *unidad* al poema. Hace el gran poema lírico de proporciones nunca usadas: las *Soledades*. (*Conferencias*, I, pp. 119-120)

Esta descripción que hace Lorca del problema poético de Góngora y cómo lo resuelve tiene paralelos importantes con el proyecto de Lezama en *Paradiso*⁷.

Laffranque demuestra que en el desarrollo del pensamiento estético de Lorca, las ideas expresadas en “La imagen poética en don Luis de Góngora” ya no son vigentes para su

7. Ver el estudio que yo hago de la estética barroca de Lezama en mi ensayo “*Paradiso: un fibroma de diecisiete libras*” en *Lezama Lima*, edición de Eugenio Suárez-Galbán, Madrid, Taurus, 1987, pp. 165-170.

autor en 1928, y el 12 de noviembre de 1932 cuando se publica el ensayo en *Residencia*, aparece con la siguiente advertencia:

Recogida con todo el interés y cariño que merecen tema y conferenciante, la publicamos ahora con la advertencia, expresamente hecha a nosotros por el autor, de que se trata de una conferencia de vulgarización para un público más o menos alejado de estas cuestiones literarias y que no responde exactamente al criterio actual del conferenciante sobre las cuestiones gongorinas. (p. 115, nota 3)

No obstante, Lorca la leyó en Cuba y dejó su huella en el joven Lezama y otros de su generación.

José Lezama Lima solía decir “sólo lo difícil es estimulante”, su obra se concibe como neobarroca y se basa en el cultivo de la metáfora y del hermetismo poético. Sin embargo, como vimos en el cotejo de las dos versiones de la muerte de Góngora, Lezama llega a una valoración radicalmente diferente de Góngora a la de Lorca. ¿Por qué? Al igual que la actitud de Lorca hacia Góngora se basa en gran parte en lo que la poesía de éste le ofrece para definir su propia poesía, Lezama también define su estética pero al disentir en parte de la de Góngora. En su ensayo de 1951 “Sierpe de Don Luis de Góngora”, Lezama explica el problema del barroco de Góngora no como se ha hecho tradicionalmente en términos de su oscuridad, sino como un exceso de luz. Para explicar esto Lezama se vale de una anécdota fascinante:

En algunos de sus libros, Paul Valéry cita como epígrafe un verso de Góngora, aunque equivocándolo, su error es cabal para la interpretación de nuestras afirmaciones. “En rocas de cristal –cita Valéry–, serpiente breve”. Sus preferencias lo llevan a pensar que aquellas serpientes debían avanzar formando y destruyendo sus letras sobre una fija materia de contraste. Busca un fondo de inmovilidad, “las rocas de cristal”, donde puedan avanzar aquellos sombríos juegos de las serpientes. Es el verso inicial de “La toma de Larache”, “en roscas de cristal serpiente breve”. La diferencia del verso y de la cita marcan el deseo, la previa visión que destruye la realidad del verso. Valéry buscaba una materia donde apoyarse, el surgimiento de aquellas serpientes por rocas claras, convirtiendo las serpientes en destellos de una materia diamantina. En Góngora se trata de una impulsión, de una constante alusión a un movimiento que se integra metálicamente, de una metáfora que avanza como una cacería y que después se autodestruye en la luz de un relieve más que de un sentido. (*Obras completas*, II, pp. 194-195)

Para Lezama el barroco de Góngora encuentra su complemento necesario en San Juan de la Cruz:

Faltaba a esa penetración de luminosidad la noche oscura de San Juan, pues aquel rayo de conocer poético sin su acompañante noche oscura, sólo podría mostrar el relámpago de la cetrera actuando sobre la escayolada. Quizá ningún pueblo haya tenido el planteamiento de su poesía tan concentrado como en ese momento español en que el rayo metafórico de Góngora necesita y clama, mostrando dolorosa incompletez, aquella noche oscura envolvente y amistosa.... ¡Qué imposible estampa, si en la noche de amigas soledades cordobesas, don Luis fuese invitado a desmontar su enjaezada mula por la delicadeza de la mano de San Juan! (*Obras completas*, II, pp. 196-197)

Este difícil concepto de complementariedad de Góngora y San Juan en el pensamiento de Lezama lo ha explicado con lucidez Roberto González Echevarría:

El barroco, pues, es el apetito incorporador, la asimilación. La insuficiencia o “incompletez” que Lezama le atribuye a Góngora es un apetito: “Todo vivir en el reino de la poesía *in extremis* –dice Lezama–, aporta la configuración del vivir de salvación, paradójico, hiperbólico, en el reino. Así, don Luis, estático, ocioso, indolente, lejano y litúrgico, fue el creador de un vivir de apetito o impulsión de metamorfosis”. Para Lezama, Góngora ha llevado la poesía hasta el punto en que ésta quiere dejar de ser imagen del mundo para incorporar al mundo: mundo-palabra, sustanciación de la imagen poética. La locura, la “incompletez” de Góngora está en que el apetito ha de ser siempre infinito y circular –serpiente que se devora y hace desaparecer, que se anilla y se anula– [...]. El apetito de Góngora no es tan voraz como el de Lezama, ya que éste quiere convertir la absorción en sacramento, en unión trascendente⁸.

El retrato que nos hace Lezama de Góngora en sus últimos días corresponde al simbolismo que el poeta cubano le da a la circularidad, y la brillantez, simbolismo que yo he estudiado a propósito de su novela *Paradiso* en mi libro *José Lezama Lima's Joyful Vision*⁹. Ese exceso de luz sin el complemento de la sombra, y la circularidad que lleva a la locura son representadas en *Paradiso* por el personaje Foción que un momento se nos dice representa: “lo coruscante, lo cruel, lo neroniano” (*Obras completas*, I, pp. 330-331). He aquí un verdadero salto ecuestre que nos lleva de la imagen de Góngora / Séneca que nos presenta Lorca a la imagen de Góngora / Nerón que nos pinta Lezama. Góngora se transforma de víctima en victimario. Aquí la estética de Lezama se une a su ética y a su concepto de la imagen poética como vehículo de trascendencia y no sólo de inmortalidad poética, como lo quería el joven Lorca. Para Lezama, Góngora busca la luz para oscurecer (encegecer), mientras que en su poética el cubano se propone buscar la oscuridad para esclarecer. Entonces es de su propia poética que Lezama habla cuando dice: “Será la pervivencia del barroco poético español las posibilidades siempre contemporáneas del rayo metafórico de Góngora envuelto por la noche oscura de San Juan (*Obras completas*, II, pp. 202-203).

RESUMEN

En Lorca el “salto ecuestre” de la metáfora gongorina sirve para unir dos realidades (la realidad poética y la realidad cotidiana) y la originalidad de la imagen sirve para lograr la eternidad del poema.

Para Lezama la imagen es un vehículo de trascendencia de una manera distinta que para Lorca. La imagen oscura, difícil puede causar la chispa de la iluminación.

Lorca ve en Góngora un modelo de la poesía de carácter creacionista que quiere hacer en aquella época en 1926 y que cambiará ya hacia 1928. Lezama ve en el barroco de Góngora una calle ciega, un callejón sin salida, y distingue su barroco del de Góngora. Ambos admiran la primacía de la imagen en Góngora.

8. Roberto González Echevarría, “Apetitos de Góngora y Lezama”, en Eugenio Suárez-Galbán, ed., *Lezama Lima*, Madrid, Taurus, 1987, pp. 294-311 (la cita en 308-309).

9. Gustavo Pellón, *José Lezama Lima's Joyful Vision*, Austin, University of Texas Press, 1989.

En su libro ya citado, *García Lorca: Pasaje a la Habana*, Bianchi Ross recoge una anécdota conmovedora:

La compañía de Margarita Xirgu estaba en La Habana cuando comenzaron a correr los rumores sobre el asesinato del poeta. La actriz catalana debía representar *Yerma* el día en que se tuvo la confirmación de la noticia. Fue así que aquella noche los asistentes al Teatro Nacional conocieron el final improvisado que diera la Xirgu a la célebre tragedia lorquiana. En el momento en que la protagonista, apretando la garganta de su esposo hasta estrangularlo, debía exclamar: *¡Yo misma he matado a mi hijo!*, la intérprete, movida por el dolor y la rabia, dejó escuchar un *¡Me han matado a mi hijo!* (p. 12)

Tal vez esta anécdota resulte un tanto sentimental para cerrar nuestro acercamiento a las lecturas interesantes e interesadas que hacen Federico García Lorca y José Lezama Lima de la poesía y figura de don Luis de Góngora, pero qué le voy a hacer si el propio Federico sabe que los cubanos somos sentimentales. ¿Y los andaluces, no?

LORCA, LORQUINOS Y CONTEMPORÁNEOS: UNA AUSENCIA Y TRES PRESENCIAS

GUILLERMO SHERIDAN

LA RELACIÓN ENTRE FEDERICO GARCÍA LORCA y los poetas del grupo de los Contemporáneos (Xavier Villaurrutia, José Gorostiza, Gilberto Owen, Salvador Novo, Jaime Torres Bodet, Jorge Cuesta, entre otros, todos nacidos entre 1900 y 1905) es, para decirlo de modo por demás sumario, un capítulo casi marginal en la historia de las relaciones de los mexicanos con la Generación del 27. (Me refiero al interés de los Contemporáneos en tanto que grupo, es decir, en sus revistas, polémicas y libros).

Un *grupo* y una *generación*: no es azarosa la nomenclatura. La del 27 es sumamente estricta en la teoría y en el ejercicio del término “generación” —esgrimido por la del 98 y fortalecido por Ortega en *El tema de nuestro tiempo*—, e invierte considerable empeño, tiempo y tinta en delimitar su nómina y precisar sus intereses y su *modus operandi*¹. El grupo de Contemporáneos, en cambio, hace todo lo posible para convencerse, y convencer, de que su cofradía es fortuita, un mero accidente, una ronda de voluntades que reconoce a regañadientes ciertos atributos comunes. La española del 27 se proclama generación en un medio competitivo, determinado por la rivalidad de varias generaciones activas en diversas zonas de la península; está encendida por cierta exaltación vitalista, tiene aspiraciones a militar en el proceso modernizante y posee una conciencia orgánica de la historia literaria; los Contemporáneos se resignan a ser un grupo en un medio devastado por una revolución que ha vulnerado a su clase y la ha sumergido en el escepticismo, que ha reforzado el centralismo del país, ha conducido al militarismo y a la demagogia nacionalista, y ha dispersado a las generaciones anteriores en diversos exilios, provocando una grave fractura en el proceso generacional. Ambas promociones han padecido formas similares de estancamiento cultural a causa de sus respectivas, recientes historias; comparten cierta sensación de ahistoricidad que resulta de los conflictos bélicos —la Gran Guerra, la Revolución Mexicana— y que los conduce a aventurarse en experimentos inauditos e inéditos, lo que, a su vez, propiciará una poesía regida más por sus propias leyes que por las de una realidad inmediata a la que, dicho sea de paso, estos dos grupos de jóvenes burgueses educados desprecian ética, política y moralmente².

1. Cfr. Juan Manuel Rozas (recopilador), *La generación del 27 desde adentro*, Madrid, Alcalá, 1974.

2. Cfr. Anthony Leo Geist, *La poética de la generación del 27 y las revistas literarias: de la vanguardia al compromiso (1918-1936)*, Barcelona, Guadarrama, 1980.

Otra coincidencia: ambas promociones, fatigadas de las queridas de París, son proclives a revisitar críticamente la tradición poética castellana, a rehabilitarla a fuerza de abreviar en sus fuentes comunes y, en el caso mexicano, también a la que le es particular (es decir: su peculiar manera de asumir y evaluar su propia pertenencia a Occidente). Los Contemporáneos, de la mano de Sor Juana, leen a Góngora al mismo tiempo que la generación del 27 en España, lo que no resulta extraordinario en cofradías en que abundan profesores de literatura; y el primer libro de José Gorostiza, *Canciones para cantar en las barcas* (1925), el mejor de su momento en México, arraiga en los “layes y dezires”. La poesía española culta, tradicional y, en algún caso, de factura “popular”, es para los Contemporáneos tan propia como la mexicana, pero es asimismo una herencia a nombre de la cual tienen que afirmar, desde la “periferia” americana, una fidelidad a la única tradición de la que se sienten parte³.

Por su parte, el sector de la juventud literaria española atenta al exterior, el de los “europeizantes” que seguían a Gómez de la Serna, prefería la algarabía chilena y argentina, donde con Huidobro y Borges discutían ismos y triqui-traques vanguardistas y con quienes establecían una apasionada y curiosa (y en ese momento pertinente), disputa por el “liderazgo” de la poesía en lengua española. La medida de los Contemporáneos, definitivamente unos “suaves” en la terminología de la época, les otorga escaso protagonismo en estas grescas de “duros”. Su morigerado vanguardismo se limita al estudio de una que otra propuesta antimodernista mexicana, a la exploración de la nueva poesía estadounidense y a un inventivo y tímido discipulado de Jean Cocteau. Y es que el grupo, como algunos miembros de la generación del 27, soslayan la estruendosa ruptura *ultra* en favor de la ruta más ardua, pero también más fructífera, de una tradición poética que podía pasar por conservadora.

En la revista *Ulises* (1928), los Contemporáneos revisan las revistas españolas relacionadas con el 27; satirizan a los antigongorinos Unamuno y Baroja y comentan y divulgan a la generación a la que aún llaman “de los nuevos españoles”⁴, y a los narradores de “Nova novorum”. La presencia de la generación del 27 seguirá en la revista *Contemporáneos* (1928-1931) y aumentará en abundancia e intensidad. El grado de atención de la revista mexicana se manifiesta en reseñas de libros españoles y la reproducción de ensayos y poemas de Altolaguirre, García Maroto, Sebastián Gasch, Jarnés, Gerardo Diego, Hinojosa y León Felipe⁵. Sus ensayos sobre libros españoles suelen convertirse en incitaciones a trazar sus propias poéticas. Jorge Cuesta propone que la poesía debe ser un instrumento de

3. Dice, por ejemplo, Jaime Torres Bodet: “Ha sido necesario regresar de las villas francesas de Samain y de Jammes al suelo áspero de Soria (Machado) o a la aldea andaluza de Juan Ramón Jiménez para que los nuevos poetas de México puedan sentir directamente los problemas de la lírica española a la que pertenecen por derecho propio y no como contribuyentes de una colonia lejana” (*Contemporáneos: notas de crítica*, México, D.F., Editorial Cvltrva, 1924, p. 35).

4. En el número 5 de *Ulises* (diciembre 1927) aparece una extensa reseña de *Vuelta*, que Emilio Prados acaba de publicar en *Litoral*. El Contemporáneo hace una enumeración de sus intereses: “Primero Diego, Salinas, Espina, Guillén. Ayer apenas García Lorca, Alberti. Ahora Prados, Cernuda, Altolaguirre, Aleixandre, Hinojosa”.

5. Esto no impedirá que algunos historiadores persistan en considerar a *Contemporáneos* como una sucursal ultrafista o creacionista, como lo ha hecho Andrés Soria Olmedo en *Vanguardismo y crítica literaria en España (1910-1930)*, Madrid, Istmo, 1988, p. 223.

análisis e investigación desde y contra Juan Ramón Jiménez; Xavier Villaurrutia analiza a Emilio Prados, a quien cree superior a Alberti y a García Lorca; Jaime Torres Bodet, en un ensayo sobre Guillén, le objeta a la poesía pura su olvido de que “sólo la realidad es soporte y pretexto de la obra de arte”; Enrique González Rojo prefiere los “paisajes de ideas” de Aleixandre. Sólo Gorostiza es reticente: la poesía de Diego, de García Lorca y de Alberti, dice, “me causa una profunda admiración, precisamente porque me siento incapaz de amarla”.

Quizás la explicación para esta incapacidad radique en la circunstancia que rodea el apogeo de la fama de Lorca en América a principios de la década, que en México coincide con una prolongada, intensa polémica sobre el tipo de poesía que “demanda la realidad nacional” luego de la Revolución, que se libró entre los Contemporáneos y Alfonso Reyes —que defienden una actitud cosmopolita— y los partidarios de un denodado nacionalismo populista. El autor del “ya famoso *Romancero gitano*”, dice un periodista en marzo de 1932,

...pertenece a la vanguardia de los poetas españoles y por las características de su poesía eminentemente popular, es a la vez el más conocido de ellos. Ahora en México, donde se discute la literatura de vanguardia, y un fuerte núcleo de escritores se inclinan por la forma nacionalista, la presencia de García Lorca no deja de ser interesante porque él es el más claro ejemplo de cómo una literatura de raíces populares y nacionales puede conquistar carta de universalidad...⁶

Los belicosos nacionalistas hicieron del *Romancero gitano* un argumento en su favor bajo una óptica tan utilitaria como lo hubiera sido defender *Marinero en tierra* desde el punto de vista naval. Este uso se resume en el discurso del más decidido entre los nacionalistas:

García Lorca, en el *Romancero gitano* ha mirado a su alrededor, al paisaje y a la vida que encuadraba su persona, y ha sabido interpretar líricamente el medio que lo rodeaba, valiéndose de la tradición de la lírica española y poniendo al servicio de ésta todas las conquistas de calidad teórica, obtenidas por las avanzadas literarias. García Lorca es en España un poeta de poesía propia, personal, y esta poesía, que es todo un nombre, se ha nutrido en suelo español, ajeno a influencias extrañas disfrazadas de universalidad⁷.

Creo que los Contemporáneos, interesados en otro tipo de poesía y convencidos de que en su tradición poética el verdadero México, su identidad, su talante, aparecía sólo por omisión —como en Juan Ruiz de Alarcón, Sor Juana, Reyes o López Velarde—, encontraban en lo que había de idiosincrático, de voluntariosamente español en el *Romancero*, razones suficientes para activar su cautela y reñir su simpatía a una expresión de intencionalidad popular; razones no del todo distintas a las que más tarde articularían Luis Cernuda o Pedro Salinas⁸.

6. Alejandro Núñez Alonso, “Tres poetas españoles”, recogido en *México en 1932: la polémica nacionalista* de Guillermo Sheridan, México, D.F., FCE, p. 345, en prensa.

7. Ermilo Abreu Gómez, “¿Existe una crisis en nuestra literatura de vanguardia?”, *El Universal Ilustrado*, no. 781, 28 de abril de 1932, p. 10.

8. Diría Octavio Paz años más tarde, hablando de Machado o García Lorca: “nadie puede ver en sus poemas algo que se parezca al lenguaje popular. No es difícil saber la razón: ese lenguaje es más bien una vaga noción filosófica heredada de Herder y el romanticismo alemán, que tiene poca substancia real”. “El camino de la pasión”, en *Obras completas*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1990, vol. IV, p. 181.

La admiración y posterior imitación de Lorca en el nacionalista, anti-fascista y semisocialista México de los treinta es previsible y multitudinaria, pero suele estar a cargo de poetas menores. Su escaso interés radicaría quizás exclusivamente en estudiar el proceso de banalización retórica y temática de la vertiente gitana, fácilmente identificable por el uso compulsivo de la interjección “¡ay!” antes de octosílabos más o menos cascabeleros, que llevó a un fastidiado Carlos Zalcedo, a declarar en 1937:

La imitación de García Lorca –en México como en toda América–, ha tomado proporciones tales que de existir un Departamento de salubridad de las Letras, una vacuna antilorquiana se habría hecho ya necesaria⁹.

O a Raúl Valladares, también en los mismos años, a decir:

El mismo García Lorca ha llamado a la facilidad “mala novia”. A Lorca lo han imitado fácilmente, con tanta asiduidad como poca fortuna, un gran número de escritores que revelan con ello su falta de atención a lo que es realmente el problema de la expresión poética¹⁰.

Y que hacen recordar a un anónimo comentarista (quizás Villaurrutia) una (¿falsa?) cuarteta “del siglo XVI”:

Partíme de Murcia,
erré el camino;
fui a dar a Lorca
y a ser lorquino¹¹.

Pero dentro de este marco dividido entre la indiferencia de los Contemporáneos y el fervor de los lorquinos, hay algunos episodios curiosos, que quizás apuntan más hacia una vertiente que no por anecdótica o circunstancial deja de tener interés. Los comento enseguida.

I. BERNARDO ORTIZ DE MONTELLANO (BOM)

El entusiasmo ante el *Romancero* se limita dentro del grupo a Bernardo Ortiz de Montellano (1899-1949). Su actitud es la única discordante frente a la dandista y helada distancia que el resto de su generación guarda ante la creciente anhelo de resocializar la poesía, o de confirmarla como la veta que preserva un carácter nacional, algo que en el México posrevolucionario operará como un valor a la alza hasta la polémica de 1932 y se dogmatizará y oficializará incluso durante el gobierno del frente popular de Lázaro Cárdenas durante la segunda mitad de la década.

En una lírica y confusa reseñación del libro en la revista del grupo¹², BOM reconoce en el poemario dos tradiciones de las que México carece: la filología (piensa en las investiga-

9. “Poesía”, en *Letras de México*, no. 27, 10 de mayo de 1938, p. 9.

10. Se refiere a *Canciones para mujeres* de Octavio Novaro. En *Letras de México*, no. 1, 15 de enero de 1937, p. 2.

11. “El pez que fuma”, en *Letras de México*, no. 34, 1 de diciembre de 1938.

12. *Contemporáneos*, no. 4 (septiembre 1928), pp. 104-108.

ciones de Menéndez Pidal; las “conquistas de calidad teórica” a las que alude el nacionalista citado), y la consistencia de “formas poéticas de arraigo nacional [...] que son bellos y tradicionales instrumentos del pueblo” que incorporan a “la evasiva poesía de hoy que sólo acepta verse en el espejo de sí misma” un sentimiento, un agregado popular que equivale a la ribera que guarda el río de la poesía.

La ribera popular y el culto río, para él, encuentran en Lorca su demostración y lo lanzan a él mismo a su propio esfuerzo mexicano y a ser el primer lorquino. Pero aún dentro de ese empeño, BOM distingue matices: opina, por ejemplo, que si Lorca representa un “camino de fidelidad, apego y perfección técnica”, hay otra tendencia “más orgullosa, inventiva y personal”, representada por Bergamín.

El interés de BOM por Lorca tiene un curioso ingrediente. Al mismo tiempo que ensaya un traslado a la poesía culta de cierta tradición lírica popular mexicana (nanas, canciones infantiles y corridos), se empeña en convertir a su poesía en una exploración onírica. Pero hubo un caso en el que ambos intereses coinciden: un poema de 1931 titulado “Primero sueño”¹³ que ya desde el título se obstina en hacer de Sor Juana el equivalente mexicano de Góngora para los españoles. El “argumento” del sueño dice “Suben olas de polvo, el poeta andaluz y yo caminamos por la orilla del Río del Consulado”. Después de una serie de peripecias, sucede algo pasmoso: el poeta andaluz es fusilado por un piquete de militares. Dice el argumento de BOM:

(aparecen) tres o cuatro generales montados en caballos enormes, (¡enormes caballos de madera!). Mi amigo y yo, confundidos y confusos entre los indios, sentimos –ángeles de retablo– el gesto duro, de máscara, con que uno de los generales ordena a sus soldados: ¡fuego!
Y desperté.

El poema, desde luego no muy bueno, es francamente lorquino:

(¡Ay! tres niñas sentadas
de falda larga,
con rebozos de trenzas,
baila que baila.
Las tres tejen la ronda
siempre sentadas!)

Desde luego, así que pasen cinco años, BOM recordará su poema en el “Diario de mis sueños”¹⁴, en la entrada correspondiente al 27 de septiembre de 1936, cuando anota:

En estos días apareció en los diarios la noticia de la muerte del poeta andaluz FGL, fusilado en Granada. No se conocen otros datos, pero nadie puede explicarse el destino final del poeta, alejado de la política y ajeno a la milicia en el conflicto español.

Lorca no estuvo nunca en México. No le conocí. Pero recuerdo que en 1931, cuando trataba de explicarme el mecanismo de mi “Primero sueño” [...] siempre pensé que el poeta que me acompañaba en la jornada era FGL. El poema lo dice, en un aparte descuidado y necesario, para expresar, con monotonía, la voz del clavel oída en el sueño:

13. *Contemporáneos*, no. 35 (abril 1931).

14. Recogido en *Sueño y poesía*, México, D.F., UNAM, 1979, p. 204 y ss.

(El aroma del clavel
en aquel aire sonaba
a monótona tonada
que ha muchos siglos cuidara
para, a su medida, hacer
el tono de la guitarra.)

En estos versos no figura el nombre de FGL –continúa explicando BOM–, que en el sueño se identifica como el poeta andaluz, porque analizando las líneas que copio puede advertirse que germinaron de un verso del *Romancero gitano*: “voz de clavel varonil”. Con este verso suyo había yo definido la poesía de FGL en la nota que escribí sobre sus romances [...]

Cinco años después de escribir el “Sueño” ha muerto fusilado por la inconciencia y la maldad el poeta FGL y una vez más compruebo que en los sueños, como en la poesía –estados psíquicos afines, imágenes de una realidad esencial– pueden anticiparse sucesos por venir.

II. LORCA Y GILBERTO OWEN

La siguiente presencia no es enigmática, sino misteriosa: tiene que ver con la reciente aparición del guión cinematográfico de Lorca, *Viaje a la luna*, que Frederic Amat acaba de estrenar aquí y en México¹⁵.

El guión fue escrito en Nueva York para el pintor y cineasta mexicano Emilio Amero (1901-1976) y todos ustedes lo conocen, así como las azarosas circunstancias de su reaparición. En lo personal, diré que no me parece gran cosa: un simpático atado de materia prima para el desglose freudiano y el entrecruzamiento simbólico con los poemas de la etapa neoyorquina. Pero en las circunstancias que rodean su redacción aparece otro de los Contemporáneos, Gilberto Owen (1904-1951), quien antes de que llegara Lorca a Nueva York, había escrito también un guión para Amero¹⁶. Owen y Lorca eran miembros los dos del cogollito de la diletante mexicana Antonieta Rivas Mercado, alrededor de quien se articuló una etapa de la versión hispánica de los *roaring twenties* neoyorquinos en la que militaban Paco Agea, Dámaso Alonso, Gabriel García Marotto o Federico de Onís. El grupo de amigos pasaba las tardes en el departamento / estudio / sala de cine que Amero tenía en la Calle 60 antes de excursionar a museos, teatros o cines para luego recalar en *Small's Paradise*, un preferido club de Harlem donde oían jazz y donde García Lorca se embebía de *negros, negros, negros, negros*.

García Lorca y Owen se conocieron, pero no creo que mucho. Owen prefería la amistad de los escritores neoyorquinos sobre las de los hispánicos. García Lorca abominaba de la ciudad y Owen la veneraba. El andaluz no menciona nunca al sinaloense –si bien habría que confirmar con Manuel Fernández-Montesinos que no hay cartas en la Fundación–, quien se refiere a Lorca una sola vez, en carta de 1948:

15. He publicado un artículo sobre este asunto en la revista *Vuelta*, XXII, no.258 (mayo 1998), pp. 16-22.

16. Amero vivía en Nueva York desde 1926, Owen desde 1927.

Yo he tenido amigos con los nombres más raros. Recuerdo que García Lorca me decía “Qué raro que me llamen Federico” y yo a veces me ruborizo cuando tengo que confesar que me llamo Gilberto¹⁷.

Quizás se vieron alguna vez en el departamento de Amero; se corrieron una juerga en el pequeño paraíso de los negros; se mostraron mutuamente sus poemas... Lo que sí es seguro es que los dos trabajaron en el guión para la película de Amero. La duda radica en saber si estuvieron conscientes de ello.

Una versión del guión de García Lorca, escrito en 1930, reapareció en 1964 en la revista *New Directions*, retrabajado por Amero¹⁸. El guión de Owen, escrito en 1928, está perdido y sólo se conserva una secuencia llamada “El hombre de la luna” (referencia a “The Man in the Moon”) e incorporada a un escrito titulado *El río sin tacto* (1930), como llama Owen al paso de la luna por el cielo. El manuscrito original de García Lorca habría tenido un destino similar de no ser porque su celebridad hizo más acuñable la memoria de los herederos de Amero, que lo encontraron en 1989 y lo vendieron a la Biblioteca Nacional de Madrid gracias a los oficios de Christopher Maurer, quien propició la nueva edición, anotada por Antonio Monegal¹⁹ y filmada por Amat. Se trata, dice Monegal, de uno de

los textos más rodeados y preñados de misterio de la obra lorquiana, de los que más visciditudes han pasado, más problemas textuales presentan y a la vez más oscuros son, resulten ser el producto de un viaje del poeta: ese viaje físico a Nueva York en 1929 que marca también una mudanza en su trayectoria estética. (p. 8)

Pero ese misterio se ahonda al ser cruzado con la historia de Owen. Una carta a Xavier Villaurrutia establece que termina su “escenario” antes del 28 de julio de 1928 y que, después, él y Amero avanzan en el guión técnico:

Estoy haciendo, con Amero, una película. Creo que va a ser algo digno de mi grupo. Te enviaré el escenario, que tiene algún valor literario. Naturalmente que exigencias técnicas me hacen cambiarlo a cada instante...²⁰

Hay que pensar que, mientras consigue el evasivo financiamiento, Amero trabaja y retoca el escenario de Owen modificándolo por “exigencias técnicas” que seguramente lo son también económicas. Un año más tarde, Amero conoce a García Lorca. Según el testimonio de Amero,

Lorca vio la posibilidad de escribir un guión [...] Se puso a trabajar una tarde en mi estudio, redactándolo [...] Al día siguiente regresó y agregó algunas escenas que había pensado en la noche, lo terminó y me dijo: “Anda, veamos qué puedes hacer con esto...”²¹

17. Owen, “Carta a Josefina Procopio”, en *Obras completas*, recopilación de Procopio, Chumacero y Schneider, México, D.F., FCE, 1972, p. 279.

18. Federico García Lorca, “Trip to the Moon. A Filmscript”, “Introductory Note” de Richard Diers (pp. 33-35), texto traducido al inglés por Bernice G. Duncan (pp. 35-41), *New Directions*, no. 18 (1964). La misma nota y traducción ya habían aparecido en la menos conocida *Windmill Magazine*, no. 5 (spring 1963), pp. 26-39. Curiosamente, la traducción en *New Directions* lleva el “copyright”: “© 1961 Emilio Amero”.

19. Federico García Lorca, *Viaje a la luna* (guión cinematográfico), edición, introducción y notas de Antonio Monegal, Valencia, Pre-textos, 1994 (véanse p. 9 y nota 1, p. 43).

20. Owen, *op.cit.*, p. 260.

21. Citado por Diers (*New Directions*, p. 34).

Como es obvio, Amero ha olvidado completamente el escenario original de Owen. No deja de ser curioso este empeño en editar su memoria alrededor del único protagonismo de García Lorca, pero no es difícil suponer las causas.

Frente a la amnesia de Amero, propongo que García Lorca se interesa en el trabajo como cineasta de su amigo; Amero le muestra el “escenario” de Owen; García Lorca lo discute con Amero, y quizá también con Owen. En todo caso, quizás García Lorca se ofreció a redactar una versión nueva del guión, o a modificar la de Owen, con imágenes más filmables y financiables. Amero entonces retrabaja el guión de García Lorca y lo adapta aún más, lo que explica las numerosas alteraciones de la versión publicada en inglés en 1964 respecto a la edición facsimilar de Monegal en 1994.

De acuerdo con el testimonio romántico y parcial que Amero concede a Diers, luego del asesinato de García Lorca comenzó a filmar el guión “como protesta”, pero nunca concluyó la filmación²². Pero antes, en 1931, Amero filmó el guión de Owen y estrenó la película, cuyo paradero se desconoce hoy²³. Sin embargo, Amero le dice a Owen, en las mismas fechas, que ha abandonado la filmación de su versión²⁴ y a Lorca que ha terminado la suya²⁵.

¿Por qué razón podría Amero haber hecho esto? Creo que hay una explicación muy simple, aunque conjetural: *les estaba diciendo la verdad a los dos*, o al menos, parte de ella, pues en realidad, como lo muestra la versión de 1964 él mismo estaba haciendo una adaptación de una idea original de Owen retrabajada por Lorca.

Las cosas no fueron tan simples como las presenta Amero en su evocación del caso, evidentemente tan halagado por el rozamiento que la celebridad de García Lorca le otorga como para sacrificar el papel de Owen en la historia. En 1929, cuando García Lorca llega a Nueva York, Owen no tiene en su haber más que un librito de poemas, *Desvelo* (1925), oprobiosamente inédito, y sus dos novelitas (*La llama fría*, 1925, y *Novela como nube*, 1928). Pero desde 1927 está escribiendo los formidables poemas en prosa de *Línea*, tomado de la mano de Max Jacob y de otros protosurrealistas: una poesía de sorprendente auda-

22. Recientemente han aparecido un par de fotos en el archivo de Lola Álvarez Bravo en las que se distingue la secuencia inicial del guión de Lorca. Además, Manuel Álvarez Bravo, el gran fotógrafo mexicano, cree recordar que él iba a fotografiarla y Federico Canessi a producirla.

En la primera publicación de *Viaje a la luna* en lengua inglesa, de *Windmill Magazine* (pero no en *New Directions*), aparecen reproducidas cuatro fotografías de considerable interés: la foto de Lorca (de estilo cubista) hecha por Amero que éste menciona a Diers; un facsímil de la página 7 del manuscrito original, que contiene las escenas originalmente numeradas 43 a 48; una foto de la primera escena del guión, procedente del frustrado proyecto de filmación mexicano; y una foto del grupo de actores que iban a participar en el proyecto (entre ellos, Amero y Federico Canessi).

23. Hay una reseña del estreno escrita por el pintor Carlos Mérida en *El Universal Ilustrado*, 15 de diciembre de 1931.

24. Dice Owen: “escribí un argumento que después Amero dejó en las primeras escenas” (“El río sin tacto”, en *Obras*, México, D.F., FCE, 1979, p. 110).

25. Escribe Lorca a Dalí en 1930: “Deseo que conozcas mis cosas nuevas, así como una pequeña película que he hecho con un poeta negro de Nueva York que se estrenará cuando yo vuelva en un cine admirable de la Calle 8”. En *Epistolario completo*, edición de Andrew A. Anderson y Christopher Maurer, Madrid, Cátedra, 1997, p. 693. De acuerdo con los editores, en nota de pie, “probablemente, alusión a *Viaje a la luna*”.

cia y calidad, inédita en castellano, obsesiva, fresca, secreta, cuyas extrañas imágenes y procedimientos descoyuntadamente originales sorprendieron incluso a Alfonso Reyes, que no titubeó en apadrinarlos ante la editorial Sur de Buenos Aires (1930).

Las semejanzas entre lo que queda del escenario de Owen y el *Viaje a la luna* de García Lorca aumentan frente a los veinticinco poemas en prosa de *Línea*, escritos al mismo tiempo que el “escenario” de Owen. Desde luego, muchos de esos temas pertenecían, en mayor o menor grado, a la imaginación y a la retórica del momento y no sería imposible encontrarlos también en otros poetas, como Cocteau (el tema del cuerpo fuera del cuerpo; el frac deshabitado; la sombra que usurpa al cuerpo, etc.), pero, sin que deje de haber temas muy lorquianos, el parecido de las atmósferas en *Línea* y *Viaje a la luna* es intenso: desde la cama abandonada, todo es un sueño, o un delirio; todo sucede en interiores oprobiosos, en cuartos, corredores y escaleras más o menos caligarescos entre los que reptan el apetito sexual y la culpa; la obsesión con las ventanas que son rejas que son guillotinas; con los peces que son falos; o mujeres que lloran; mujeres que se convierten en estatuas o maniqués; cuerpos que son sombras que son arlequines que son huecos; la elHena que aparece en Lorca y la Hannah que aparece en Owen. Hasta la visita al bar es semejante:

García Lorca:

[50] *Se disuelve sobre un bar donde hay varios muchachos vestidos de esmoquin. El camarero les echa vino pero no pueden llevarlo a su boca. Los vasos se hacen pesadísimos y luchan en una angustia de sueño. Entra una muchacha casi desnuda y un arlequín y bailan en ralentí. Todos prueban a beber pero no pueden. El camarero llena sin cesar los vasos, que ya están llenos.* (p. 71)

Owen:

*Le ponen un trozo de hielo sobre la frente. El pelo negro, liso, lo estaña y es un espejo. Sostiene así, sobre su cabeza, buen equilibrista, todas las luces del bar. Su compañera, para disculparse o para desquitarse, se vuelve a sonreírnos. Viéndose en el hielo, se alarga los ojos, saca un tubo de sangre para enrojecerse el corazón que le cuelga, como esas argollas de los salvajes, de la nariz...*²⁶

Atención: no estoy diciendo que el *Viaje a la luna* venga de *Línea*; sí que es notable la familiaridad de la imaginación que hay en el poemario de Owen y en el guión de Lorca. Por otro lado, el fragmento del escenario de Owen que conocemos –y hay que imaginarlo más vasto– tiene más la textura del cine cómico norteamericano de la época que la gravedad introspectiva del *Viaje*. Owen es más argumental y el trabajo asociativo se sujeta a una causalidad narrativa más formal, más sobre la continuidad que sobre la substitución; más metonímico que metafórico.

Sería difícil proceder a una comparación minuciosa entre las dos obras sin extender oprobiosamente esta ponencia, pero me limitaré a comentar sólo un par de detalles que confirman que, más allá de una familiaridad de época y de gusto, en el escritorio de Amero se juntaron las dos propuestas. Se hallan en el procedimiento y en algunos temas de las

26. *Línea*, Buenos Aires, Editorial Proa, Cuadernos del Mar del Plata, 1930.

secuencias iniciales de las dos versiones. Tanto la de Owen como la de Lorca tienen en común acceder a la primera imagen de la luna a partir de huellas en la tierra. El tema de las huellas, obsesivo en Owen y tópico clave de su laberinto poético, aparece al inicio en una rápida secuencia que se resumiría así: unos pies dejan huellas en la arena; las huellas forman el número 88; las olas convierten el 88 en cero grados, 0°; el 0° se convierte en una imagen de la tierra con su luna:

Escribe Owen:

*quedan por huellas dos ochos [...] la huella del tacón es un cero más pequeño con el mismo juego de olas se forma el signo 0° [...] el cero grados es ya un sol con su planeta [...] se aclara la visión no es sólo un planeta con un satélite a éste pasa toda la atención en realidad es la luna...*²⁷

Mientras que la secuencia de García Lorca dice:

[14] *Caída rápida por una montaña rusa en color azul con doble exposición de letras de Socorro Socorro.*

[15] *Cada letrero de Socorro Socorro se disuelve en la huella de un pie.*

[16] *Y cada huella de pie en un gusano de seda sobre una hoja en fondo blanco.*

[17] *De los gusanos de seda sale una gran cabeza muerta y de la cabeza muerta un cielo con luna.* (pp. 62-63)

donde el 88 de Owen equivale al *Socorro* de García Lorca; las huellas que producen el cero grados equivalen a las que dan los gusanos de seda, y ambos –guarismo y gusano– se convierten a su vez en imágenes de la luna. Los elementos han cambiado, pero operan sobre un proceso analógico semejante. Lo mismo sucede en las secuencias iniciales de ambos poetas, en las que aparecen unos pies de golfista decorados con calcetines argyles:

García Lorca:

[3] *Pies grandes corren rápidamente con exagerados calcetines de rombos blancos y negros.* (p. 59)

Owen:

...un pie masculino con zapato de golf baja por el ángulo derecho...

Y si hay tópicos atribuibles al código imaginativo de la época, hay otros demasiado singulares: el Manhattan que en Owen se convierte en pene y el Broadway en García Lorca en vagina; la aparición en Owen de Santa Orlamunda y de Santa Rodegunda en García Lorca, etc.

En todo caso, hay suficientes razones para suponer que entre la obra de los dos poetas, en ese episodio de sus vidas, hay las necesarias coincidencias para postular que trabajaron en una tarea común. Que ellos hubiesen estado enterados, o no, es otro asunto: sólo Amero lo supo y la clave final quizá sólo se revelará con los avances en esta investigación, que Amat continúa en España y nosotros en México.

27. "El río sin tacto", *Contemporáneos*, VIII, nos. 28-29 (septiembre-octubre 1930). Los espacios en blanco significan corte o disolvencia.

III. LORCA Y NOVO

La tercera presencia de esta historia es la de la enconada pasión que vivieron juntos García Lorca y otro de los Contemporáneos, Salvador Novo, en Buenos Aires en diciembre de 1933. Ya mi colega James Valender ha narrado con precisión este episodio en un artículo²⁸ que repasa toda la relación entre los dos poetas, las evocaciones de Novo, la historia de la forma en la que Federico ilustró las *Seamen Rhymes*, el poema de Novo, sus candentes cartas a Federico y el “Romance de Angelillo y Adela” que cifra esa que Novo llamó “pasión furiosa de atar”²⁹.

De este breve episodio amoroso/literario queda si acaso una secuela que le regalo a Valender para que lo use como apostilla. En la revista *Hoy* del 22 de mayo de 1937, Novo se refiere a la aparición en francés de su libro *Nuevo amor*. Declara el coyoacanense:

Mi *Nuevo amor* no envejece. En la excelente versión francesa de Armand Guibert (Éditions de Mirages, Cahiers de Barbarie, Tunis), en que asume la remozada fecha de 1937 y se enriquece con poemas inéditos, es tan actual, profundo y bello libro como en su resurrección inglesa de 1935, debida a Edna Worthley Underwood y aparecida en una de las prensas más antiguas y exclusivas de Estados Unidos, la Mosher Press de Portland, Maine.

A partir de su aparición en México, en 1933, ha sido objeto de numerosas “versiones” que firman diversos poetas –versiones no siempre tan buenas como la de Guibert– y en las cuales, además, los poetas ponen su nombre y olvidan el mío.

¿Qué tiene esto que ver con Lorca? Los “Cuadernos de la Barbarie” publicados en los periféricos “Espejismos” de Túnez constituyen una empresa tan extraña como el hecho de que acogieran para su heteróclito catálogo a un remoto poeta mexicano. Su primera serie de ocho volúmenes (con autores como Aldo Capasso o Patrice de la Tour du Pin) se siente apadrinada por Valéry Larbaud, que traduce, prologa y publica ahí su *Dondey de Santeny*. La segunda recoge las *Chansons gitanes* de García Lorca traducidas por Mathilde Pomès, Supervielle, Prévost y el mismo Guibert; *Adamastor*, libro de Roy Campbell (!), uno de Montherlant y, finalmente, el número 16, el de Novo. La edición de *Nouvel Amour* está dedicada, *d’un seul coeur*, por poeta y traductor “*A la memoire de Federico García Lorca, fusillé à Grenade*”.

Las versiones de *Nuevo amor* y otros poemas de Novo se antojan impecables, como lo prueban las primeras líneas de “Elegía”, ese poema esencial hoy reivindicado por los movimientos *gays* de México:

Nous qui avons des mains à nous-mêmes étrangères
grotesques pour la caresse, inutiles pour la bêche ou l’atelier...

No podía ser de otro modo. Armand Guibert fue un gran traductor: en 1955, por ejemplo, preparó para Gallimard las *Poésies d’Alvaro de Campos* de Fernando Pessoa, que prologó con un ensayo importante sobre él, *Pessoa ou l’homme quadruple*. ¿Cómo fue que Novo

28. “Cartas de Salvador Novo a Federico García Lorca”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, no. 548 (febrero 1996), pp. 7-20.

29. *Ibidem*, p. 10.

tuvo tanta suerte? Se me ocurren dos posibles responsables: Larbaud, que estaba al tanto de la actividad de los Contemporáneos mexicanos pero, más probablemente, a los buenos oficios de García Lorca, quizás en recuerdo de aquel hotel bonaerense con su legendario amigo mexicano.

Federico García Lorca desembarcó en Veracruz, procedente de La Habana, a principios de agosto de 1932, y unos días más tarde llegó a la ciudad de México. Da cuenta de ello, por ejemplo, Alejandro Núñez Alonso en un artículo titulado “Tres poetas españoles”:

Con la llegada de Enrique Díez Canedo son tres los poetas españoles que se encuentran en México y que han coincidido en su llegada. Los otros dos, Federico García Lorca y León Felipe llegaron en los últimos días de la semana pasada³⁰.

Unos días más tarde, el 20 de agosto, el polígrafo Rafael Heliodoro Valle anota en su diario: “La noticia de la tarde: que García Lorca llegó a la capital y se encuentra en casa de un amigo en San Ángel”³¹. Así, a lo largo de varios días, se repite con Lorca la historia de la fantasmal visita de Rubén Darío a México en 1908. Se asegura que Lorca llegó; que la casa en San Ángel es la de Genaro Estrada; que le dedicaron un toro el domingo en la corrida; que lo vieron por la calle de Plateros.

Pero a diferencia de Darío, que por lo menos pisó unas horas tierra mexicana, la presencia de Lorca no pasó de ser la de un fantasma prematuro. La circunstancia no deja de ser emblemática. Si su falsa visita fue recibida por una simpatía real y un desencuentro imaginario, su poesía no tuvo mejor suerte entre la relativa indiferencia de los Contemporáneos y el botafumeiro de los lorquinos: en este episodio, en el que Lorca aún viene aureoleado solamente por la escenografía gitana, la suya es la presencia de una ausencia. Entre un sueño premonitorio, el guión de una película y una pasión loca de atar, Lorca visita y no visita México. Habrá que esperar a la generación siguiente para que el prestigio de *Poeta en Nueva York* convoque la curiosidad de unos poetas más atentos al surrealismo, sobre todo Octavio Paz³².

30. *El Universal Gráfico*, 15 de agosto de 1932, p. 5.

31. *Diario* (inédito), Fondo Heliodoro Valle, Biblioteca Nacional de México.

32. Dice Paz: “[Del surrealismo] nos atraía la imaginación, el amor y la libertad. Nada más natural que en ese estado de espíritu volviésemos los ojos hacia ciertos poetas de nuestra lengua tocados por el surrealismo... Cernuda, Aleixandre, Neruda, García Lorca, Alberti.” En “Poesía mexicana moderna”, *op. cit.*, p. 66.

FEDERICO GARCÍA LORCA Y GENARO ESTRADA

JAMES VALENDER

EL NOMBRE DE GENARO ESTRADA no suele relacionarse con el de Federico García Lorca. En la nueva edición de la correspondencia de Lorca que prepararon Christopher Maurer y Andrew Anderson, no encontramos referencia alguna al poeta, crítico, bibliógrafo y diplomático mexicano. Tampoco en la conocida biografía de Ian Gibson se hace alusión al encuentro del granadino con este personaje. Y en efecto, en la vida de Lorca su amistad con Estrada tiene que haber ocupado un lugar de bastante menos relieve que su relación con otros hispanoamericanos, como Carlos Morla Lynch, Pablo Neruda, Ricardo Molinari, Salvador Novo o Dulce María Loynaz. Pero, consciente de que para nuestro conocimiento de la obra de un autor hasta los datos aparentemente más periféricos pueden de repente resultar instructivos, decidí investigar la relación de Lorca con el escritor mexicano. El trabajo se divide en dos partes. En la primera, intento reunir los pocos datos con que se cuenta actualmente sobre el encuentro entre los dos escritores en España. En la segunda, que se ha prestado a una documentación más rica, me ocupé de los esfuerzos de Estrada en México por difundir la obra de Lorca tras el asesinato del poeta granadino en agosto de 1936.

I. ENCUENTROS EN ESPAÑA (1932-1934)

Genaro Estrada fue embajador de México en Madrid desde enero de 1932 hasta noviembre de 1934. Durante los dos años y medio que radicó en el país, informó puntualmente a su gobierno sobre la marcha de la nueva República Española, cuya rápida descomposición contempló con verdadera inquietud; representó a su país en diferentes foros internacionales; y también editó una serie de cuadernos dedicados tanto a promover el comercio con México como a difundir la historia o la cultura de su país. Político y diplomático de carrera brillante, Estrada parece haber asumido sus responsabilidades como embajador con una dedicación excepcional. Sin embargo, no todas sus energías las invirtió en asistir a conferencias internacionales sobre telegrafía o en editar páginas sobre la explotación del petróleo. Era poeta y crítico de exquisita cultura, y, tal y como anunció en una carta escrita a su gran amigo Alfonso Reyes, también pensaba dejar la puerta abierta “a mis

aficiones de siempre”¹, entre las cuales la creación literaria ocupaba un lugar de primera importancia.

Esta carta a Reyes data de junio de 1932; es decir, fue escrita tres meses después de su llegada a la capital española. Reyes, que había pasado diez años en España, desde 1914 hasta 1924, evidentemente tenía mucho interés en saber cómo le iba a su amigo, sobre todo en el mundo literario de Madrid. Estrada contestó, informándole de su decisión de proceder con cautela. “Ya sé ir con cuidado, con calma”, explicó en la misma carta. “Estoy tan curado de espantos como de sorpresas (y de niñerías literarias)”. Esta cautela era comprensible, y no sólo por la formación política y diplomática con que contaba el propio Estrada. Como mecenas y *éminence gris* que había sido de la gran revista mexicana *Contemporáneos* (1928-1931), Estrada ya conocía de primera mano los conflictos, las suspicacias y las envidias, las absurdas vanidades, en fin, que suelen encontrarse en todo medio literario y artístico. Por otra parte, resultó que su llegada a Madrid en el mes de marzo de 1932 había coincidido con la aparición de la famosa *Antología* de Gerardo Diego, y las violentas reverberaciones de la polémica que esta publicación en seguida suscitara, le habrían alcanzado apenas empezaba a desempacar sus maletas².

Sus primeras amistades literarias parecen haber incluido a Enrique Díez-Canedo y a José Moreno Villa, dos de los amigos españoles más cercanos a Reyes (no por nada Estrada le escribiría a éste diciéndole que encontraba muchos “ecos de usted en este Madrid, de donde es usted *gato* honorario”)³. Sin embargo, por el interés especial que le despertaba la poesía, lógicamente, se sentía más que tentado a acercarse también a algunos de los poetas más jóvenes que la *Antología* de Diego acababa de consagrar. En su carta del 25 de junio, respondiendo un poco a regañadientes a las preguntas que le hacía Reyes sobre sus nuevos amigos literarios, Estrada le confesó lo siguiente:

Son los de la lista aquella, los de la conocida lista, con las adiciones, enmiendas y correcciones apendiculares de una enciclopedia por entregas. Sí, conozco a casi todos los de la lista, y algunos han estado en casa. Unos han estado en casa a visitarme, algunos otros invitados por mí a almuerzos íntimos. No todos los de la lista de G[erardo] Diego están aquí, en Madrid. Están en sus provincias. Hay algunos, como R[afael] Alberti, que están en el extranjero⁴.

Es probable que el primer encuentro de Estrada con García Lorca haya coincidido con uno de estos “almuerzos íntimos” celebrados en la embajada, si no es que se diera a raíz de una cena que Moreno Villa recordaría en alguna página de sus memorias. Según Moreno Villa, fue “a los pocos días” de la llegada de Estrada a Madrid cuando éste “organizó una cena a la que asistieron Federico García Lorca, Manuel Altolaguirre y Luis Cernuda entre

1. De una carta de Genaro Estrada a Alfonso Reyes del 25 de junio de 1932. En *Con leal franqueza. Correspondencia entre Alfonso Reyes y Genaro Estrada. III. 1930-1937*, compilación y notas de Serge I. Zaitzeff, México D.F., El Colegio Nacional, 1994, p. 230.

2. La polémica ha sido muy bien documentada por Gabriele Morelli, *Historia y recepción de la “Antología” poética de Gerardo Diego*, Valencia, Pre-Textos, 1997.

3. Carta de Estrada a Reyes del 1º de abril de 1932. En *Con leal franqueza*, p. 218.

4. En *Con leal franqueza*, p. 229.

otros. Todos poetas en pleno éxito. Genaro sostenía que en España había un florecimiento poético más interesante que en cualquier otro país. Pero sin haber dicho esto se hubiera conquistado las mismas amistades. Se le veía interesado por nuestra vida y por el pasado de España. Se le encontraba en las conferencias, en los teatros, en los museos, en las bibliotecas. Y siempre contento”⁵. Este testimonio ofrece un curioso mentís, hay que decirlo, a la actitud distante y reservada anunciada por Estrada en su carta a Reyes.

Como ya queda dicho, en ninguna de las cartas de Lorca que se conservan de esta época encontramos mención alguna del embajador mexicano. Sin embargo, todo parece indicar que se simpatizaron y que siguieron encontrándose en los círculos literarios y artísticos que Moreno Villa menciona. Y no sólo en dichos lugares públicos. Aunque de ninguna manera podía considerarse un íntimo de la casa, parece que Estrada también asistía de vez en cuando a las tertulias que se organizaban en casa del Encargado de la Embajada de Chile, Carlos Morla Lynch: tertulias que, como se sabe, constituían una parte importante de la vida social de Lorca en ese momento⁶. En todo caso, no creo que sea casual el que, en la misma carta a Reyes del 25 de junio, al mencionar a Lorca por primera vez, Estrada lo identifica muy claramente con el grupo de poetas y artistas que asistían asiduamente a dichas reuniones:

Supé de su respuesta a la tarjeta que le enviaron los chicos que van a la tertulia de Bebé Morla, la linda y tan inteligente esposa del consejero de la embajada de Chile, a quien le estará dedicado el *Poema de New York*, que todavía no se decide a publicar García Lorca, a quien distinguí trajeado con un *mono*, como aquí se llama a esos juegos de blusa y pantalón azul de los obreros; porque esa va a ser la indumentaria reglamentaria de los organizadores y funcionarios de la barraca, que es cosa tal cual la carpa dominguera mexicana, que aquí está fomentando Fernando de los Ríos. Me dice Lorca tener mucho interés en cosas de folk-lore y quiere que lo documente de lo mexicano⁷.

No debe sorprendernos el que Estrada haya visto a Lorca vestido en el mono azul de La Barraca, puesto que esta compañía teatral, creada en diciembre de 1931, celebraría su pri-

5. José Moreno Villa, “Recordando al amigo”, *Letras de México* (México D.F.), I, no. 18 (1 de noviembre de 1937), p. 5. Todo parece indicar que Estrada ya estaba familiarizado con la obra de Lorca. En la biblioteca del poeta granadino se conserva un ejemplar del segundo libro de poemas de Estrada, *Crucero*, México D.F., Editorial Cultura, 1928, que lleva la siguiente dedicatoria: “A Federico García Lorca. Homenaje de Genaro Estrada. 1928”. Véase Laura García-Lorca de los Ríos, ed., *Signos de amistad. La colección de Federico García Lorca*, Granada / Madrid, Huerta de San Vicente / Residencia de Estudiantes, 1997, p. 104. El mexicano había pasado un par de semanas en España en el año 1921, pero no parece que los dos se hayan conocido entonces.

6. Por ejemplo, en una entrada de su diario para el mes de enero de 1933, Morla Lynch apunta lo siguiente: “Almuerzan en casa: el embajador de Méjico, Genaro Estrada; María de Maeztu, muy locuaz; Manolo Ángeles Ortiz, preocupado con su exposición, que se inaugura hoy, y Federico, deslumbrante de ingenio como siempre. Manolo Ángeles Ortiz tiene algo de ‘San Sebastián’ recibiendo flechas atado a una columna. El embajador Estrada es, sin lugar a duda, culto e inteligente, pero pertenece a esa clase de hombres que se escuchan hablar. Adora a su joven esposa, que tiene muchos años menos que él y que espera un niño. Caballero en plena primavera a los cincuenta años”. En Carlos Morla Lynch, *En España con Federico García Lorca (Páginas de un diario íntimo. 1928-1936)*, Madrid, Aguilar, 1957, p. 321.

7. En *Con leal franqueza*, p. 230. Curiosamente, Alfonso Reyes también tenía a la esposa de Morla en muy alta estima. En carta del 22 de julio de 1932 (*op. cit.*, p. 242), Reyes le escribió a Estrada: “La Bebé Morla no sólo es una linda señora, sino una mujer de virtudes excelsas que, en algún momento de su vida, han llegado a la santidad”.

mera salida muy poco después de escrita esta carta, el 12 de julio. La carta da fe, por otra parte, de que el encuentro entre los dos había resultado bien. Ciertamente, el interés de Lorca por el folklore mexicano era muy genuino, tal y como confirmaría poco después Salvador Novo, en la crónica que escribiría de su encuentro con Lorca en Buenos Aires en 1933; pero la petición de Lorca obviamente reflejaba también su deseo de entablar cierta amistad con el embajador mexicano.

Por otra parte, convendría comentar la breve referencia que en la carta se hace a *Poema de New York*, es decir, al libro poético que con el tiempo se daría a conocer como *Poeta en Nueva York*, un libro que, según Estrada, Lorca entonces pensaba dedicar a Bebé Morla (finalmente sería dedicado tanto a ella como a su marido Carlos). Estrada habla del libro como si el proyecto fuera ya de conocimiento general, hecho que indicaría que a lo mejor asistió a la conferencia-recital que, con el título de “Un poeta en Nueva York”, y con el fin de ensayar sus poemas en público, Lorca ofreció en marzo de 1932 en la Residencia de Señoritas de Madrid. Sea como sea, al mexicano los versos de *Poeta en Nueva York* parecen haberle causado una profunda impresión y de ahí la impaciencia con que en su carta a Reyes se queja de la indecisión del poeta andaluz, que “todavía no se decide a publicar” su libro. Por lo visto, Estrada esperaba su publicación con una ilusión muy especial.

La correspondencia de Estrada con Reyes nos ayuda a documentar el inicio de la amistad del diplomático con Lorca, pero, por desgracia, esta fuente de información se agota casi en seguida; después de la carta del 25 de junio de 1932, Estrada no vuelve a mencionar el nombre de Lorca. ¿Qué habría pasado después de esta fecha? Cuesta trabajo creer que la amistad se haya terminado apenas empezada. Puede ser que sus respectivos trabajos les impidieran verse con gran frecuencia (hay que recordar, entre otras cosas, que Lorca estuvo en Buenos Aires desde noviembre de 1933 hasta abril de 1934, atraído ahí por el ruidoso éxito de su obra teatral *Bodas de sangre*). Pero aun así, sus nombres coincidieron en algunos proyectos. En 1933 Estrada colaboró, por ejemplo, en *Héroe*, una pequeña revista poética que, aun cuando editada por Manuel Altolaguirre y su esposa Concha Méndez, parece haber sido capitaneada por el propio Lorca, quien, además, decidió utilizar esta publicación como plataforma para dar a conocer algunos de sus poemas nuevos, procedentes tanto de *Poeta en Nueva York* como del futuro *Diván del Tamarit*. Por su parte, en dicha revista Estrada publicó “Distancia”, uno de los poemas de su libro *Paso a nivel*, editado también en 1933, en la imprenta de los Altolaguirre. Encontramos que los dos colaboraron asimismo en el espacio que, desde la primavera de 1933, el periódico *El Sol* dedicaba a la poesía nueva de lengua española (una iniciativa en la que Estrada parece haber participado, por cierto, como una especie de embajador literario, reuniendo colaboraciones de entre los poetas mexicanos).

Un dato que tendería a confirmar la plena incorporación de Estrada a los círculos literarios y artísticos en que se movía Lorca en Madrid se encuentra en una fuente bastante curiosa. Me refiero a la crónica novelizada de estos años de la República que escribiera el franquista Agustín de Foxá. Redactada en 1937, con evidentes fines satíricos, esta novela, titulada *Madrid de Corte a checa*, ofrece, entre otras muchas escenas de la vida intelectual de la época, la siguiente evocación de una *soirée* en la Embajada mexicana:

Por la noche recibieron a José Félix [al protagonista de la novela] con grandes aspavientos en casa de Fifi Estrada. Ya estaba puesta la mesa, con unas velas negras y unas fuentes de plata, para el consomé. Estaban Perico Castro-Nuño, María Parla, los Alberti, Federico García Lorca y el capitán Martínez, héroe de aviación, con el negrito que se había traído de Fernando Poo.

José Félix estaba ausente de la conversación, complicada y artificiosa, donde se comentaban los últimos libros franceses, los juegos de palabras de Pepe Bergamín y las revistas de Moscú. Lentamente operaban en él las grandes palabras del mítin [falangista al que acababa de asistir]. ¡Qué falsas le parecían aquellas frases junto a los conceptos eternos de astros, guerra y amor!

Fifi le preguntó por la causa de su silencio:

—¿Qué te pasa, José Félix?

—Nada, estoy distraído...⁸

Al elaborar esta visión caricaturesca de la sociedad cultural de su día, Foxá obviamente se ha inspirado, en gran medida, en personajes reales que ha conocido y tratado en los años inmediatamente anteriores a la Guerra Civil y cuyas figuras recrea en su libro, a veces respetando sus nombres, a veces cambiándolos ligeramente. El capitán Martínez es, con toda probabilidad, el capitán Francisco Iglesias, aviador famoso de la época y muy amigo de Lorca y de otros poetas españoles; mientras que Fifi Estrada es, sin duda alguna, Genaro Estrada, ya presentada en páginas anteriores de la novela como la consejera de México. (De acuerdo con la intención satírica de la novela, Foxá ha cambiado el sexo del mexicano, tal vez queriendo hacer alusión así a su homosexualidad.) Estrada ocupa un papel muy menor dentro de la novela, pero de todos modos su presencia aquí tiende a indicar que el mexicano no sólo se solidarizó con el republicanismo de Lorca, sino que, en efecto, llegó a ser bastante buen amigo suyo.

El único otro dato que he encontrado que revele algo más concreto sobre la relación entre Lorca y Estrada (y es un dato de cierto interés), proviene de una carta dirigida al embajador mexicano por un tercero: el poeta e impresor español Manuel Altolaguirre. El 8 de agosto de 1933, Altolaguirre le explicó a Estrada que pensaba dedicarle unos poemas destinados para el sexto y último número de su revista *Héroe*. Y luego agregó:

También quisiera imprimir antes de mi partida [a Londres] el libro que me encargó Federico García Lorca, pero me encuentro con que los originales están en su poder. Si no le fuera molesto enviármelos se lo agradecería. Si puede buenamente, en caso contrario aquí me los dará⁹.

¿A qué proyecto lorquiano se refiere aquí Altolaguirre? En enero de 1936, el malagueño publicaría las *Primeras canciones* de Lorca; pero puesto que ha dejado constancia de haber recibido, mucho antes de agosto de 1933, y de manos del propio Lorca, las hojas revueltas que conformaban el manuscrito de dicho librito, debemos concluir que estamos

8. Agustín de Foxá, *Madrid de Corte a checa*, Barcelona, Planeta, 1993, pp. 171-172. En otro momento de la novela (pp. 167-168), Foxá evoca la presentación en un cine madrileño de la película *La edad de oro*, de Luis Buñuel, acontecimiento cultural en el que Lorca nuevamente se ve en la compañía de “la consejera de Méjico”, Fifi Estrada.

9. De una carta hasta ahora inédita, cuyo original se conserva en México, en el Archivo Histórico “Genaro Estrada” de la Secretaría de Relaciones Exteriores.

ante otro proyecto muy distinto¹⁰. Pero ¿cuál? De acuerdo con el profesor Andrew Anderson, que ha publicado un estudio meticuloso de la evolución de los proyectos poéticos de Lorca durante este período, en el verano de 1933 el poeta estaba trabajando, sobre todo, en *Tierra y luna*: una colección en la que pensaba juntar algunos de sus poemas neoyorkinos con otros de redacción más reciente (poemas estos últimos que finalmente se incluirían en el *Diván del Tamarit*)¹¹. Y resulta tentador especular si no serían los originales de dicho proyecto de *Tierra y luna* los que Estrada tenía entonces en su poder. En todo caso, esta carta de Altolaguirre nos permite vislumbrar, de repente, una relación mucho más cercana entre Lorca y el embajador mexicano de lo que hasta ahora habíamos podido documentar; una relación de suficiente confianza, al menos, para que el poeta le entregara los originales de todo un libro inédito.

Sólo cabe preguntarse si no fuera este interés de Estrada en la obra inédita de Lorca el que, paradójicamente, frustrara la publicación del libro en el verano de 1933. Porque, fuese como fuese el encargo que Lorca le hiciera a Altolaguirre, el libro no se publicó: por las fechas en que el malagueño le escribió su carta, Estrada se hallaba en misión diplomática en Turquía y no volvería a Madrid sino hasta el mes de noviembre. Ya para entonces Altolaguirre se había instalado en Londres y el propio Lorca se encontraba en Buenos Aires. Los originales de Lorca seguramente permanecieron en poder de Estrada por lo menos hasta la vuelta del granadino a España en abril de 1934; y claro, al volver de Buenos Aires, Lorca traía proyectos muy diferentes. El libro planeado en el verano anterior parece haber quedado cancelado, si no olvidado por completo.

II. SECUELAS MEXICANAS (1936-1938)

En noviembre de 1934, tras el cambio de gobierno anunciado en su país, Estrada decidió renunciar a su puesto de embajador en España y volver a México, donde entró a trabajar en la oficina de publicaciones de la Secretaría de Relaciones Exteriores. Una vez instalado en su casa en Lomas de Chapultepec, también retomó sus labores como crítico literario, publicando entre otras cosas un artículo muy elogioso sobre *Residencia en la tierra* de Pablo Neruda. Pero sólo fue después del asesinato de Lorca en agosto de 1936 cuando se puso a escribir (o por lo menos a publicar) por primera vez sobre el amigo andaluz,

10. El manuscrito de las *Primeras canciones* se lo regaló Lorca a Altolaguirre, tal y como éste recordaría en un ensayo publicado en 1944: "Parece que fue ayer cuando [Lorca] vino a verme, antes de que naciera [en abril de 1933] mi primer hijo, el que murió. Me trajo como regalo sus primeras canciones. 'A tu niño quiero regalarle mis primeros versos, que no se han publicado nunca'. [...] ;Cómo me gustó que me regalase sus primeros poemas para mi primer hijo! 'Con lo que dé la venta del libro le compras a tu niño lo que más te guste'. Parece que estoy viendo sus papeles, pequeñitos, doblados, desiguales, escritos a lápiz, muy borrosos, menos un poema, el soneto 'Adán', que yo creo posterior en fecha a las canciones. Un soneto magnífico". Véase Manuel Altolaguirre, "Recuerdos de Federico García Lorca", *Obras completas I*, edición de James Valender, Madrid, Istmo, 1986, p. 286.

11. Véase Andrew A. Anderson, "The Evolution of García Lorca's Poetic Projects 1929-1936 and the Textual Status of *Poeta en Nueva York*", *Bulletin of Hispanic Studies* (Liverpool), LX (1983), pp. 221-246.

en un esfuerzo por reivindicar tanto su persona como su obra. Los textos redactados entonces, como espero demostrar, no sólo dejan ver lo profundo que era su admiración por Lorca, sino que también constituyen un capítulo importante en la transmisión de algunos de los textos del poeta.

Como primera reacción de Estrada a la noticia del asesinato del poeta (una noticia que entonces aún circulaba en forma de rumor), Estrada publicó dos notas, que aparecieron más o menos simultáneamente en noviembre de 1936. En la revista *Taller poético* y bajo el título de “Federico García Lorca”, se limitó a expresar su horror ante la noticia, su resistencia a creerla, aunque, al evocar la figura de Lorca, sí mencionó también algún que otro detalle de su relación personal con el poeta:

García Lorca, el gran poeta de la hora, ¿ha muerto? ¿no ha muerto? Ha muerto ¡qué duda cabe! si ha caído en poder del chulismo criminal, para quien el genio, el talento y la cultura son palabras aborrecibles que hay que echar a la hoguera, en donde se queman libros en la plaza pública. No ha muerto ¡sería imposible admitirlo! si han de cumplirse los angustiosos deseos de quienes veían en el sucesor de los viejos romancistas y de las más puras glorias del gran teatro, materializarse en obras sorprendentes el genio que vive y que revive ahora nutrido en las mejores vetas de la vida y del pueblo español.

Sus lectores de México, que ya son legiones, se preguntan todos los días si el nefando hecho se habrá consumado y esperan con ansia el milagro de una desmentida. Y saben que si García Lorca ha entrado definitivamente en la gloria por la puerta de la sangre, el eco de las protestas va a estar retumbando por toda una eternidad.

Hace varios años que México le esperaba, como él esperaba hallarse algún día en México. “Aunque conozco ya casi toda América –decíanos no hace mucho–, todavía no conozco América, mientras que no haya llegado a México, en donde ya sé que encontraré mi mayor atracción espiritual y cordial”. Decíalo con su gran voz redonda, por donde parecía escapársele el corazón. Pero, espera, Federico, espera vivo o muerto, que aún es tiempo...¹²

Acompaña el texto de Estrada un poema de Lorca: su “Gacela de la terrible presencia”. El poema ya se había publicado en Barcelona, en la revista catalana *Quaderns de Poesia*, de donde es posible que Estrada tomara su transcripción. La cuestión de la fuente no carece de interés, precisamente por el acceso que el diplomático mexicano había tenido a los originales de Lorca. Y es que, al volver a México después de su estancia en Madrid, Estrada llevó consigo una libreta negra en que había transcrito el texto de un buen número de poemas que estaban entonces inéditos del poeta granadino. En dicho cuaderno, que puede consultarse en Madrid en el archivo de la Fundación Federico García Lorca, no figura la “Gacela de la terrible presencia”, pero sí la transcripción de una serie de poemas que tarde o temprano verían la luz en la prensa mexicana¹³.

12. Genaro Estrada, “Federico García Lorca”, *Segundo Taller Poético* (México D.F.), noviembre 1936, hoja fuera de paginación.

13. La libreta lleva pastas flexibles de color negro y mide aproximadamente 11 x 16 cm. En la primera página se lee: “Versos inéditos de Federico García Lorca”. A continuación han sido arrancadas algunas páginas. Después figuran los siguientes poemas: “Pequeño vals vienés”; “La suite del agua” [“País”, “Temblor”, “Acacia”, “Curva”, “Colmena”]; “Cruz” [“Norte”, “Sur”, “Este”, “Oeste”]; “Cuatro baladas amarillas” [“En lo alto de aquel monte...”, “La tierra estaba...”, “Los bueyes rojos...”, “Sobre el cielo...”], “La selva de los relojes” [“Entré en la selva...”, “Maleza”, “Vista general”, “Él”, “Donde se ahoga el sueño”, “Eco de reloj”, “Meditación 1ª (y última)”, “La hora

Tal es el caso del poema “El viajante del tiempo...”, de la *suíte* “Herbarios”, que Estrada dio a conocer, como auténtico inédito, en el número de noviembre de 1936 de la revista *Universidad*. Este texto constituyó su segundo tributo al amigo asesinado. Al poema de Lorca lo acompañó una breve presentación en la que Estrada explicó un poco las circunstancias en que pudo copiar este y otros poemas del escritor español. La nota reza como sigue:

Tenía Federico García Lorca mucho material inédito, entre el cual algunos libros completos. Trabajaba desordenadamente y le importaban un pito los editores y la publicidad. Convencerle de que publicara un libro, de que diera algún poema para las revistas, era un trabajo de Hércules. Pescarle en su casa, en el extremo de la calle de Alcalá, era perder el tiempo. A lo mejor desaparecía, lo mismo a las diez de la mañana que a las cinco de la madrugada, por la carretera de Granada que por la tan opuesta de Tuy.

Tenía muchas cosas que ahora se podrían publicar inmediatamente: dramas, comedias, romancillos, odas, estudios. Pero como si nada. Una vez me leyó, de un tirón, un próximo libro suyo por el cual tenía cierta predilección: *Diván del Tamarit*. El Tamarit se llama una granja que tienen sus padres en la provincia de Granada y que es donde Federico solía pasar largos descansos. En otra vez me confió un cuaderno de poemas inéditos, del estilo de sus *Canciones* (1921-1924). Pude copiar sólo unos pocos, porque por ese tiempo debía yo regresar a México. De esos poemas inéditos publica ahora la revista *Universidad* el segundo de la serie de *Herbario*, en homenaje al gran poeta, a quien ya se tiene por asesinado en la guerra civil, en la que España se está defendiendo de un absurdo regreso al Medioevo¹⁴.

Aunque publicada por la misma fecha, esta nota parece haberse redactado después de la otra publicada en *Taller Poético*; en todo caso, en la conciencia de Estrada la duda sobre la suerte de Lorca parece haberse convertido ahora en amarga resignación ante la verdad de su muerte. Como si reconociera la inutilidad de la airada protesta que antes lanzara, Estrada ahora se dirige más bien, como hicieran muchos otros amigos del poeta, a enfatizar la importancia de rescatar y difundir la inmensa obra de Lorca, de la cual una parte considerable permanecía aún inédita. En el primer párrafo, al evocar la problemática actitud del poeta acerca de la publicación de su obra, Estrada da fe de una cercanía al poeta que los fragmentos citados de la correspondencia de Estrada con Reyes quizás no nos dejaba percibir. Es posible que, al escribirlo, Estrada estuviera simplemente reciclando uno de los tópicos más manidos que perseguían la figura de Lorca; sin embargo, la referencia a las visitas hechas en balde a la casa del poeta “en el extremo de la calle de Alcalá” parecerían indicar (lo mismo que la citada carta de Altolaguirre) que Estrada, en efecto, figuraba entre aquellos amigos y conocidos de Lorca que lo habían buscado una y otra vez, o para pedirle un poema, o para animarle a publicar un libro. La noticia de la lectura del *Diván del Tamarit* también

esfinge”, “Espera”, “Una... dos... y tres”]; y “Herbarios” [“Libro”, “El viajante del tiempo...” y “En mucho secreto un amigo...”]. Por razones difíciles de adivinar, la *suíte* de los “Herbarios” figura entre los versos 3 y 4 de la “Meditación 1ª (y última)”. La única otra anotación, también escrita con letra de Estrada, figura, invertida, en la cubierta final. Parece consistir en una serie de títulos (algunos luego tachados) que sirvieran para futuros libros suyos: “Espejo de modas”, “Pasajero en España”, “Ida y vuelta”, “Tránsito”, “Viajero en España”, “Exploración de México”, “Sueño del diario”, “Caballo de espadas”, “Estampas”. “Tránsito” fue título inicial del libro de poemas de Estrada que finalmente se daría a conocer como *Senderillos a ras*, Madrid, Taller de las Gráficas Marinas, 1934. Mi agradecimiento a Manuel Fernández-Montesinos y al personal de la Fundación Federico García Lorca el haberme facilitado la consulta de este importante documento.

14. Genaro Estrada, “Federico García Lorca”, *Universidad* (México D.F.), no.10 (noviembre 1936), p. 15.

confirmaría la existencia de una sólida amistad entre los dos escritores, a la vez que explicaría la exasperación del mexicano al ver la demora de su amigo en publicar sus poemas¹⁵.

Los datos más interesantes, sin embargo, son sin duda aquellos relacionados con la transcripción que Estrada anuncia haber realizado de algunos de los poemas de Lorca. Aunque el mexicano señala que hizo la transcripción con prisa, en vísperas de su regreso a México a principios de noviembre de 1934, no podemos descartar la posibilidad de que se trataba de los mismos originales que Lorca le prestó a Estrada en el verano de 1933. La noticia de que todos los poemas copiados proceden de un mismo cuaderno de Lorca podría resultar, a primera vista, un poco desconcertante, pues, de acuerdo con los datos de los que ahora disponemos, dichos poemas parecerían corresponder a dos proyectos muy distintos. El texto que encabeza el conjunto, el “Pequeño vals vienés”, pertenece a *Poeta en Nueva York*, que data de 1929-1930, mientras que todos los demás poemas corresponden a uno de los proyectos más tempranos del poeta, su libro de *Suites*, que remonta a los años 1920-1923. ¿Estrada habría acudido, en realidad, a otra fuente muy distinta a la hora de transcribir el “Pequeño vals vienés”? ¿O Lorca, en un momento en que sus diversos proyectos poéticos (llámense *Poeta en Nueva York*, *Tierra y Luna* o *Diván del Tamarit*) se hacían y se deshacían continuamente, pensaba en efecto juntar versos neoyorkinos con otros de su libro de *Suites*? ¿O sería simplemente un error suponer que al apuntar sus poemas en el cuaderno, Lorca estuviese estructurando un libro? Se trata de algo que difícilmente se va a poder comprobar, a menos de que de repente aparezca el cuaderno de Lorca del cual Estrada tomó sus transcripciones. Pero, en todo caso, no creo que la segunda hipótesis sea del todo inverosímil. A fin de cuentas, una serie de *suites* sazonadas con algunos versos neoyorkinos fue también el enigmático *cocktail* que Lorca ofreció a sus lectores al seleccionar los poemas que, en enero de 1936, aparecerían bajo el título equívoco de *Primeras canciones*.

Sea como sea, si en su segundo homenaje al poeta asesinado Estrada se limitó a publicar tan sólo uno de los poemas que guardaba de Lorca, sin duda fue porque quería preparar una edición rigurosa del conjunto. La tarea no era fácil. Entre otras cosas se le presentaba el problema de averiguar cuáles de los poemas transcritos por él en España seguían efectivamente inéditos unos dos años más tarde. El mexicano parece haberse dado cuenta de que algunas de las *suites* fueron incluidas en la plaquette de *Primeras canciones*; se enteró asimismo de que el “Pequeño vals vienés” ya había aparecido en noviembre de 1934, en el primer número de la revista londinense de Manuel Altolaguirre y Concha Méndez, *1616*. (En su cuaderno negro, al lado de su transcripción de estos poemas, figura, escrita con lápiz rojo, la palabra “Publicado”.) En estas circunstancias tenía que decidir si sólo dar a conocer los poemas que seguían inéditos o si reproducir todos los poemas; y en el caso de editar todo el conjunto, si siempre dar prioridad a las versiones publicadas.

15. Estrada se equivocaba ligeramente al explicar el origen del título de este libro. La Huerta del Tamarit, adonde Lorca en efecto solía pasar algunos días del verano, pertenecía no a los padres del poeta, sino a un tío suyo. Véase la introducción de Andrew Anderson a su edición de Federico García Lorca, *Diván del Tamarit. Seis poemas galegos. Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, Madrid, Espasa Calpe, 1988, p. 15. En cuanto a la lectura del *Diván*, ésta debe de haber ocurrido entre septiembre de 1934 (fecha en que, según Anderson [*op. cit.*, p. 63] Lorca terminó su poemario) y noviembre de 1934 (fecha en que Estrada volvió a México).

Por desgracia, la delicada salud de Estrada no le permitió llevar a cabo este trabajo. Al exiliarse en México en mayo de 1937, Moreno Villa encontró a su amigo muy desmejorado ya por el problema cardíaco que le afligía desde hacía tiempo. “El Estrada que conocía en España –observaría después el malagueño– era un hombre carirredondo cuyos ojos un tanto oblicuos se medio perdían en la adiposidad: robusto de abdomen y apretado de cuello. El Estrada que me encontré en México era otro. Encorvado, indeciso al andar y desinflado de cuerpo. Al afinársele los rasgos faciales cobró más dimensiones su cráneo. Viéndole de espaldas daba la impresión de un anciano caduco”¹⁶. Estrada se retiró al valle de Cuernavaca, pero su condición no mejoró. Murió muy poco después, en septiembre de 1937.

Fueron los amigos de Estrada quienes retomaron el trabajo que éste se había visto obligado a interrumpir; un trabajo que por lo visto, pretendía ir más allá de la mera edición de los poemas transcritos. En noviembre de 1937, en otro número de la revista *Universidad*, apareció otro poema neoyorkino de Lorca, su “Paisaje con dos tumbas y un perro asirio”, seguido por un breve, pero interesante comentario de Estrada. Según una aclaración editorial: “Este poema y la nota respectiva, del extinto escritor Genaro Estrada, se hallaban en poder de Guillermo Jiménez, quien se sirvió cederlos a *Universidad*”¹⁷. Aunque anunciado como inédito, el poema ya se había publicado en 1935, en el séptimo número de la revista *1616*, de donde el propio Estrada sin duda habría tomado su transcripción. Es decir, parece probable que fue Guillermo Jiménez o los directivos de la revista *Universidad*, quienes atribuyeron la categoría de inédito a este poema, mas no el propio Estrada, quien, al juzgar por la nota que escribió, no quiso hacer más que ofrecer el poema como ejemplo de la insólita capacidad creadora del poeta. La nota, referida directamente a este poema, “Paisaje con dos tumbas y un perro asirio”, reza como sigue:

Poesía de misterio y horror en la que García Lorca, ya tan naturalmente trágico entre su auténtico ambiente andaluz, logra en este *Paisaje* en donde lo espiritual de la expresión no se allanaría a una fina comprensión sin el auxilio de lo plástico, aquello mismo que Dalí realiza con idénticos elementos expresados con dibujos finamente afilados en composiciones en donde los elementos objetivos se presentan con toda la hondura de un lenguaje extraño, pero tácitamente cargado de infinitas interpretaciones misteriosas¹⁸.

La oración resulta un poco larga, teniendo como consecuencia el que, en más de una ocasión, la estructura sintáctica está a punto de deshacerse. Este descuido, insólito en la obra de Estrada, daría a entender que se trata de una nota dictada más que escrita, tal vez compuesta en las últimas semanas de la vida del mexicano, cuando la enfermedad ya lo había dejado completamente ciego. Sea como sea, los conceptos expresados en la nota dejan ver la enorme atracción que la parte más enigmática de la poesía lorquiana despertaba en él; lejos de incomodarse ante una obra que se negaba a entregar un solo significado uniforme, Estrada, al contrario, parece haberse sentido fascinado por un lenguaje, como él tan bien lo dice, “tácitamente cargado de infinitas interpretaciones misteriosas”. Por otra

16. José Moreno Villa, “Recordando al amigo”, *loc. cit.*.

17. Federico García Lorca, “Un poema inédito de Federico García Lorca”, *Universidad* (México D.F.), IV, no. 22 (noviembre 1937), p. 24. Guillermo Jiménez (1891-1967) era un poeta y crítico mexicano.

18. *Loc. cit.*.

parte, la comparación con Dalí, cuya obra pictórica Estrada parece haber seguido con un interés muy especial, era cualquier cosa menos una salida fácil y convencional.

Su valoración del aspecto “plástico” de la obra más “evadida” de Lorca, su apreciación de los “dibujos finamente afilados” que aun sus composiciones más enigmáticas ofrecían, coinciden, de hecho, con una de las preocupaciones estéticas más constantes del propio poeta. “En el mundo de los sueños, el realísimo mundo de los sueños –había afirmado Lorca en su conferencia “Imaginación, inspiración, evasión”– se encuentran indudablemente normas poéticas de emoción verdadera. Pero esta evasión por medio del sueño o del subconsciente es, aunque muy pura, poco diáfana. Los latinos queremos perfiles y misterio visible. Forma y sensualidades”¹⁹. Si Estrada, al igual que Lorca, se mostraba escéptico ante los resultados literarios del surrealismo francés, fue porque, al igual que Lorca, les echaba en cara su falta de plasticidad. Conocedor profundo de la vanguardia artística (en 1936 publicó un extenso y agudo ensayo sobre Picasso), Estrada también parece haber preferido el misterio visible de los artistas latinos²⁰.

Esta breve nota póstuma constituyó la última palabra de Estrada sobre Lorca. Su transcripción de los poemas del granadino se dio a conocer un año más tarde en la revista *Taller*. Moreno Villa, que parece haber fungido como el albacea literario de su amigo mexicano, se encargó del trabajo de editar el texto; trabajo aún más complicado que el que le hubiera tocado al propio Estrada, ya que, a los numerosos problemas textuales ya mencionados, se sumaba ahora el de descifrar la letra nerviosa y a menudo bastante imprecisa del embajador. En una nota de redacción que acompaña la publicación de los poemas, se hace alusión a algunos de los escollos enfrentados, así como a las soluciones dadas para resolverlos:

Todos estos poemas de Federico García Lorca fueron copiados por Genaro Estrada, en una de sus pequeñas libretas negras, y traídos a México como inéditos. El “Pequeño vals vienés”, que se publicó aquí en una revista, había aparecido ya, en vida de Federico, en el cuaderno número 1 de la serie *1616 English and Spanish Poetry* que en 1934 Manuel Altolaguirre editó en Londres. Hemos preferido esta versión, publicada con conocimiento de García Lorca, a la que apareció en México. En todo lo demás nos hemos atenido al original en poder de Estrada, copiado e interpretado en las palabras que ofrecían duda por José Moreno Villa²¹.

19. Federico García Lorca, “Imaginación, inspiración, evasión”, *Obras completas*, 22ª edición, recopilación de Arturo del Hoyo, México D.F., Aguilar, 1991, vol. III, pp. 263-264.

20. Curiosamente, la comparación con Dalí también figura en la nota que publicó en 1936 sobre la poesía de Neruda: “‘A lo sonoro el alma rueda cayendo desde sueños’, dice Neruda en su *Residencia en la tierra*, y ésa sería la definición de su poesía y de su técnica. Desde los sueños la poesía viene a habitar en la tierra. Como en Dalí, este Dalí en verso recoge del sueño sus materiales y aquí está, en plena corporeidad y en el juego de sus elementos, en el goce de la plástica pura, entregada al ejercicio de la alegría o al duro placer del llanto. En sus manos la poesía se transforma en cuerpos sólidos y las sustancias se volatizan en poesía”. En Genaro Estrada, “*Residencia en la tierra*, de Pablo Neruda”, *Obras completas*, edición de Luis Mario Schneider, México D.F., Siglo XXI, 1988, vol. I, p. 270. Una relación similar entre poesía y artes plásticas la desarrolló en su monografía *Genio y figura de Picasso*, México D.F., Imprenta Mundial, 1936; mientras que la poca estima que sentía por el surrealismo francés la expresó en 1925 en su artículo “La revolución suprarrealista”, recogido en *Obras completas*, vol. I, pp. 238-241.

21. Federico García Lorca, “Poemas de Federico García Lorca [con dibujos de José Moreno Villa]”, *Taller* (México D.F.), no. 1 (diciembre 1938), p. 34. Se desconoce la anterior edición mexicana del “Pequeño vals vienés” a la que se alude en la nota.

Por desgracia, el trabajo de edición que luego sigue, no resulta muy riguroso. El “Pequeño vals vienés”, que sin duda constituía la pieza más llamativa del conjunto, sale el peor parado. Y no es sólo que, al contrario de lo que se anuncia, se procede a hacer una confluencia de dos versiones del poema (la de la revista *1616* con la de Estrada), sino también, y sobre todo, que se omiten por descuido nada menos que siete versos, dejando así al poema bastante mutilado. A las *suites* les va un poco mejor. Aunque en su cuaderno Estrada había ido identificando aquellas composiciones que se habían editado en fechas posteriores a su transcripción, Moreno Villa, que tal vez no estaba tan al tanto de la historia textual de los poemas como lo había estado Estrada, por lo visto prefirió tratarlas a todas como estrictamente inéditas. Esto debería haberle facilitado el trabajo. Sin embargo, aquí también encontramos extraños descuidos.

En el cuaderno de Estrada figuran cinco series de *suites*, cada una conformada por tres o más poemas: “La suite del agua”, “Cruz”, “Cuatro baladas amarillas”, “La selva de los relojes” y “Herbarios”. El descuido más notorio consiste en haber presentado los cuatro poemas de la serie “Cruz” como formando una continuación de la serie inicial, “La suite del agua”, obra con la cual no guarda relación alguna. La lectura de versos individuales tampoco es cuidadosa en todos los casos. Es cierto que a veces se presentan dificultades en interpretar la letra de Estrada; hay momentos también en que resulta difícil decidir si se indica o no una separación estrófica. Pero hay casos también cuando el editor parece haberse extralimitado, al señalar mayúsculas cuando no existían en el original, o incluso al cambiarle al propio poeta el sentido de su pensamiento. Así, por ejemplo, en la última de las “Cuatro baladas amarillas”. Donde Lorca había escrito (siempre según Estrada): “Me pusieron la luna / en las manos / yo la puse otra vez / en el espacio / y el Señor me premió / con la rosa y el halo”, en *Taller* se sustituye “el Señor” por “el Ruiseñor”²². Se trataba de una corrección tal vez motivada por un temor a crear malentendidos en cuanto a la ortodoxia de los sentimientos religiosos del poeta; pero era una corrección que, desde luego, dejaba maltrecho tanto el verso en sí como el pensamiento que expresaba.

Si señalo estos descuidos e imperfecciones, no es con ánimo de criticar a Moreno Villa, que seguramente hizo lo mejor que pudo en las circunstancias; sino simplemente con el fin de señalar algunos de los errores que, de esta publicación de los poemas en la revista *Taller*, pasaron a la edición Losada de las *Obras completas* y de ahí a la edición Aguilar. Son errores que incluso se repitieron en la edición crítica de las *Suites* que preparó André Belamich en 1983. Salta a la vista que una edición escrupulosa de dichos poemas de Lorca tendría que contar, entre otras cosas, con una consulta directa y cuidadosa del cuaderno de Estrada.

En 1991, en su edición bilingüe de las *Suites*, Christopher Maurer llamó la atención, por fin, sobre la dudosa fidelidad de la edición mexicana de los poemas lorquianos transcritos por Estrada; señalamiento que fue aprovechado, a su vez, por Miguel García-Posada en su edición reciente de las *Obras completas* del poeta granadino²³. La consulta directa del cua-

22. “Poemas de Federico García Lorca [con dibujos de José Moreno Villa]”, *Taller*, p. 42.

23. Véase Federico García Lorca, *Suites*, en *Collected Poems. A Bilingual Edition*, edited and with an introduction and notes by Christopher Maurer, Nueva York, Farrar, Straus, Giroux, 1991, pp. 164-411; y Federico García Lorca,

dero de Estrada les ha permitido a estos dos críticos no sólo ofrecer una edición más fiel de los poemas dados a conocer en la revista *Taller*, sino también rescatar del olvido un texto que fue omitido de dicha edición. Se trata del poema “Espera”, que forma parte de la *suite* titulada “La selva de los relojes”, figurando ahí entre “La hora esfinge” y “Una... dos... y tres...”. Al pie del poema Estrada ha anotado entre paréntesis: “está por terminar”; razón por la cual, sin duda, Moreno Villa decidió eliminarlo de su edición. Puesto que el texto permaneció inédito hasta hace poco, lo reproduzco aquí. De acuerdo con la transcripción de Estrada, el poema reza como sigue:

Espera

El universo	
está en espera de algo	
que aún no se ha abierto.	
La floresta infinita	
de los luceros	5
y las faunas del alma	
contienen el aliento	
y miran hacia un punto	
que está lejos	
esperando la clave	10
del misterio[.]	
punto que ataca la muerte	
con un martillo feérico[;]	
mas si el punto lejano	
se borrara del cielo	15
habría un catástrofe	
de luceros	
un enorme montón	
de luceros	
coronado por feéricos	20
esqueletos -	

Fuera del punto con que se termina el tercer verso y del guión que sirve para cerrar el conjunto, el poema, en la transcripción de Estrada, carece por completo de puntuación. Pero hay otros aspectos del escrito que tenderían a confirmar que se trata, en efecto, de un texto inacabado²⁴. El lenguaje resulta a menudo algo pedestre y repetitivo, sobre todo en los versos 16 a 19: “habría un catástrofe / de luceros / un enorme montón / de luceros...”. Pero si “Espera”, en efecto, parece el primer borrador de un poema más que un texto aca-

Obras completas I. Poesía, edición de Miguel García-Posada, Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 1996, pp. 897-898. Debo estas aclaraciones a la generosidad del profesor Christian De Paepe, a quien se las agradezco muy sinceramente.

24. Al recoger el poema en su edición citada de la poesía de Lorca (p. 300), Miguel García-Posada normaliza la puntuación. En una nota incluida en la misma edición (p. 902), también señala lo siguiente: “Estrada ha transmitido este poema que figura en ‘La selva de los relojes’, aunque no parece formar parte de ella y no está copiado íntegro”. Es decir, García-Posada refiere la acotación de Estrada –“está por terminar”– no a la redacción del original, sino a su posterior transcripción. Dicha hipótesis, si bien no imposible, no resulta del todo convincente. A fin de cuentas, ¿por qué habría Estrada de interrumpir la transcripción de un poema para ocuparse del que seguía?

bado, se trata en todo caso de un borrador en que se puede apreciar algunos de los rasgos más característicos de la visión lorquiana. La equivalencia establecida entre el temblor del alma más pequeña y el movimiento planetario (“La floresta infinita / de los luceros / y las faunas del alma / continenen el aliento”), por ejemplo, es totalmente lorquiana; como también resulta muy característica del poeta la fe que expresa aquí en el misterio del universo: un misterio intuido como una presencia inminente, como la presencia de “algo / que aún no se ha abierto”, pero que la intuición del poeta podrá ayudar a cobrar forma. Mientras que en obras posteriores se fijará sobre todo en la frustración que siente ante la no llegada o no apertura de esta fuerza nueva (frustración expresada en las imágenes del niño-que-no-nace o del agua-que-no-desemboca), Lorca aquí pone el acento más bien en la necesidad de que este misterio exista: sin él, nada puede lograrse frente a la destrucción que traen el tiempo y la muerte. Como afirmaría al pie de uno de sus dibujos de los años 30: “Sólo el misterio nos hace vivir, sólo el misterio”.

III. ENVÍO

Para resumir, este breve recuento de la relación de Estrada con Lorca plantea más incógnitas de las que pretende contestar. La relación en sí reviste un perfil doble, que, partiendo de una amistad personal, desemboca en una compleja historia editorial iniciada tras la muerte del poeta español. Al entrar en esta historia editorial, son muchos los hilos que se han quedado sin atar. Aquí sólo he querido dar un primer paso, llamando la atención sobre el papel de Estrada como amanuense. Aunque de poco relieve en la vida de Lorca, la figura de Estrada sí desempeña un papel de cierta importancia en la transmisión de la obra del poeta. Cabe agregar que sus esfuerzos por difundir y reivindicar la obra más vanguardista del poeta también ocupan un lugar excepcional dentro de la compleja historia de la acogida que se ha dado en México a la poesía de Lorca. Si bien un crítico mexicano como Rafael Solana, antes de que *Poeta en Nueva York* se publicara, despachaba los versos neoyorkinos de Lorca como “[caídos] en la extravagancia y en la incongruencia”²⁵, Estrada descubría en ellos, como hemos visto, una fuente inagotable de poesía y misterio, de hermosura plástica y verbal. Consecuente con esta visión, en sus notas el embajador mexicano se esforzó por legar a la posteridad una imagen más lúcida y más completa de la poesía de su amigo.

25. El artículo de Solana ofrece un panorama global de lo que entonces conformaba la obra completa del poeta. Las valoraciones, en general, son muy elogiosas, si bien se nota una clara predilección por la parte más tradicional de dicha obra. Sobre los poemas que ya se habían publicado del futuro *Poeta en Nueva York*, Solana escribió lo siguiente: “Creación absolutamente personal, liberada de toda tradición y de toda forma, llega a tener en ciertos momentos un carácter tan desbordadamente propio y exaltado, que pierde toda significación para el lector, a fuerza de intimidad y de abstracción. Los aciertos son muy felices y de alta calidad. Pero con frecuencia el hilo se rompe y la Poesía, echada tan imprudentemente a volar, escapa, para caer en la extravagancia y en la incongruencia. En este período de su producción, García Lorca se ve atacado de manías que no siempre le son benéficas, aun cuando a veces culminen en hallazgos sorprendentes”. Véase Rafael Solana, “Mapa de afluentes en la obra poética de Federico García Lorca”, *Letras de México* (México D.F.), no. 29 (1 de julio de 1938), p. 8.

GARCÍA LORCA EN AMÉRICA LATINA: “¿ERES O NO ERES O QUIÉN ERES?”

TAMARA R. WILLIAMS

*Yo recuerdo en París, hace años, una noche
hablé a la multitud, vine a pedir ayuda
para España republicana, para el pueblo en su lucha.
España estaba llena de ruinas y de gloria.
Los franceses oían mi llamado en silencio.
Les pedí ayuda en nombre de todo lo que existe
y les dije: Los nuevos héroes, los que en España luchan, mueren,
Modesto, Líster, Pasionaria, Lorca,
son hijos de los héroes de América, son hermanos
de Bolívar, de O'Higgins, de San Martín, de Prestes¹.*

En este breve ensayo voy a ofrecer una primera exploración de un tema al que se alude con frecuencia pero en el que no se ha profundizado exclusivamente. Me refiero al “fenómeno” de Lorca, el icono Lorca, el mito de Lorca en América Latina. Mi enfoque cabe dentro del marco general del estudio de los contactos y las reverberaciones de Lorca en América pero sugiere una modalidad de recepción distinta a las que enfatizan, por ejemplo, el impacto de Lorca en el sur del continente, ya que no hablaré tanto de cómo Lorca fue leído en, recibido en, afectado por, imitado por, en América, sino que hablaré sobre el cómo y el porqué Lorca –su imagen/su proyección– es transformado por sus lectores latinoamericanos. En particular, voy a intentar trazar la ascendencia de Lorca al estatus de héroe populista supra-nacional en el período intenso entre su primera visita a América en 1930 y la lectura de Pablo Neruda, en 1945, de un poema que llega a constituir el Canto XXXIX del *Canto general*.

El impacto de Lorca en América se puede caracterizar como algo excepcional, perceptible e imperceptible a la vez, dulce y repentino, breve y duradero. Es, finalmente, un hecho irrefutable. Lorca, en el momento de su muerte, se convierte en algo así como un agente catalizador, o bien un eje céntrico alrededor del cual gira toda una generación de poetas. Pero su papel es también el de un icono cultural² –y aquí invoco el sentido original

1. Pablo Neruda, *Obras completas*, 2ª edición aumentada, Buenos Aires, Editorial Losada, 1957, p. 424.

2. Idea sugerida en notas biográficas sobre Lorca ofrecidas en “Silueta de Federico García Lorca,” narrado por Iñaki Gabilondo, *Puerta del Sol*, año 9, no. 1, pp. 25-35 (p. 25).

de la palabra icono derivado del latín *icon* o el griego *eikon* como imagen en semejanza— en el cual la comunidad latinoamericana, en determinado momento, pudo encontrarse reflejada, o bien, un icono cultural en el que esta comunidad pudo afirmar sus valores más apreciados y sus más profundas inquietudes. Esta proyección iconizada de Lorca, que por su mayor parte no demanda una fundación documentable en la vida o la obra de Lorca, logra penetrar profundamente la conciencia colectiva latinoamericana. No es, finalmente, una proyección estática, sino dinámica. Su presencia es vigente y actualizada y se proyecta, aún después de cien años, a un futuro seguro e inevitable.

¿Cómo explicar esta extraordinaria recepción? Lo que propongo es que son varios los factores confluyentes que determinan la trayectoria, la atracción y la proyección que tuvo Lorca no solamente entre los círculos intelectuales y artísticos de América Latina, sino también en la conciencia popular del pueblo. Los factores que intento abarcar en mi discusión incluyen la personalidad del poeta, la temática y la estilística de su obra, las circunstancias de su muerte y el momento de ésta en la trayectoria política de España. Relevante al tema es el grado en que todos estos factores coinciden con procesos culturales y políticos en América Latina, cosa que permite o facilita la creación de una “comunidad imaginada” supranacional en la que se comparten un espíritu populista, una profunda solidaridad con el pobre y el oprimido y de la que Lorca emerge como héroe/mártir venerado. Mi intención es resumir en términos muy generales mis observaciones acerca de cada uno de estos factores. Como se hará evidente, hay una cronología aparente en la elevación de Lorca a nivel icónico pero se da el fenómeno tan rápida e intensamente que, para los efectos de esta discusión, es más útil pensar en estos factores como concurrentes, simultáneos y convergentes.

LA PERSONALIDAD DE LORCA

El primer factor, y uno muy básico en la mitificación o iconización de Lorca, es su personalidad. Son pocos los escritores en quienes se combinan la versatilidad artística y la personalidad magnetizadora que caracterizaron la vida de Lorca. Al respecto, dice su biógrafo irlandés, Ian Gibson:

Pianista, poeta, dramaturgo, conferenciante, conversacionalista, cuentista, actor, director de teatro, mimo, cantante de música folklórica y guitarrista competente, y artista de talento respetable, Lorca fácilmente se imponía en un cuarto con su despliegue deslumbrante de dones y su inmenso encanto y así seducía a casi todos (no a todos) que entraban en su órbita [...]. Si alguna vez hubo alguien que fuera la vida y el alma carismática de una fiesta, fue Federico³.

Las anécdotas personales que recuerdan los contactos con Lorca en América Latina corroboran el retrato ofrecido por Gibson. Juana de Ibarbourou, la conocida poeta uruguaya, cuenta:

En aquellos días que rememoro, vivo, ágil, alegre, flor de la raza, García Lorca estaba en Montevideo y era rodeado y mimado por dos mundos casi antagónicos que suelen mirarse iró-

3. “Silueta de Federico García Lorca”, p. 25.

nicamente de reojo: el social y el intelectual. Lo recuerdo vestido de overol azul, desafío de muchacho a los convencionalismos, su noble cabezota y ojos color castaño extrañamente melancólicos a pesar de la euforia de todo su ser, sus arrebatos y ¡ay!, sus grandes entusiastas proyectos para el futuro⁴.

El crítico argentino, Luis Martínez Cuitiño, también comenta sobre la

infinita capacidad de Federico para hacerse amigos. Lo unía profunda amistad con todos los escritores de la generación del 27 como así también los mayores y con los más jóvenes y con artistas que habitaban las diferentes regiones de su país, asimismo con actores y directores⁵.

El que mejor articula las dimensiones de la popularidad de Lorca es el chileno Pablo Neruda, al recordarlo en una conferencia dictada a raíz de la noticia de la temprana muerte de su “gran camarada desaparecido”. Neruda dice:

¡Federico García Lorca! Era popular como una guitarra, alegre, melancólico, profundo y claro como un niño, como el pueblo. Si se hubiera buscado difícilmente, paso a paso por todos los rincones a quién sacrificar, como se sacrifica un símbolo, no se hubiera hallado lo popular español, en velocidad y profundidad, en nadie ni en nada como en este ser escogido. Lo han escogido bien quienes al fusilarlo han querido disparar el corazón de su raza⁶.

Volveremos a este fragmento más adelante. Por el momento, sin embargo, es de notar que Neruda, a unos meses después del fusilamiento de Lorca (en febrero del '37), y Juana de Ibarbourou, unos años más tarde, se refieren a Lorca como “flor de la raza” o “corazón de su raza”. Neruda, en particular, se refiere a su amigo granadino como símbolo o emblema de su pueblo. Pero cabe preguntar ¿de qué pueblo? En esto no quiero detenerme pero merece discusión. Lo que recalco aquí es que en la cita de Neruda la popularidad de Lorca se ve ligada al sacrificio y al símbolo, hecho que afirma mis observaciones iniciales sobre la iconización de Lorca.

Lorca, por supuesto, también tuvo sus detractores entre los poetas latinoamericanos. De aquí el paréntesis de Gibson que no todos experimentaron la seducción de Lorca. La indiferencia de Jorge Luis Borges ante el joven granadino es el caso más notable. El grupo de los Contemporáneos en México (Villaurrutia, Tablada, etc.) es otro. Y quisiera mencionar dos casos más: uno anecdótico, otro más sustancial. Primero la anécdota. La poeta cubana, Dulce María Loynaz, cuya mansión familiar en el suburbio de Vedado es frecuentada por Lorca durante su estadía en Cuba, no tiene gran aprecio por el poeta andaluz por haber emitido éste “un intolerable juicio crítico de su obra”.⁷

El caso más sustancial se da en la tensión que existió entre Lorca y el creacionista chileno, Vicente Huidobro. El crítico huidobriano, René de Costa, propone que al parecer exis-

4. Alejandro Patternain, “La visita de Federico a Montevideo”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, nos. 433-434 (julio-agosto 1986), pp. 267-269 (p. 268).

5. Luis Martínez Cuitiño, “Carta de Buenos Aires: Federico García Lorca y Argentina”, *Ínsula*, no. 448 (marzo 1984), p. 14.

6. Pablo Neruda, *Obras completas*, ed. cit., p. 1828.

7. César Leante, “Federico en Cuba”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, nos. 433-434 (julio-agosto 1986), pp. 235-240 (p. 237).

tió inicialmente una amistad entre los dos que se documenta en la dedicatoria de un ejemplar del libro *Ecuatorial* (1918) en la que Huidobro se expresa en términos mínimamente afectuosos de la manera siguiente: “A Federico García Lorca con el recuerdo de tantas veladas musicales y poéticas inolvidables”⁸. De Costa luego subraya dos incidentes que apuntan a una creciente enemistad compartida. El primero se da en la forma de una declaración de Huidobro sobre *Poeta de Nueva York* en la que dice: “pinceladas magníficas [...] pero meditación escasa en imágenes demasiado fáciles”⁹. El segundo, es un episodio ocurrido más tarde y documentado por Carlos Morla, en el que, en presencia de Lorca

Huidobro pretende establecer cuáles serán los escritores de habla española que perdurarán con el andar de los siglos. El poeta chileno enumera una lista de los, por él, consagrados como inmortales. De más está decir que se coloca en primera fila. En esta lista no incluye a Federico, que no se da por aludido¹⁰.

Unos años más tarde, finalmente, Huidobro llega a decir de Lorca que “es un poeta mediocre”¹¹.

¿A qué se debe el menosprecio de Huidobro? De Costa propone que la causa es un poema inédito “de circunstancias” sin título y redactado por Lorca apresuradamente en el café Miyares. El poema, lleno de dardos sutiles y no tan sutiles dirigidos al poeta chileno lo hacen un objeto de broma, cosa que, según de Costa, Huidobro nunca olvida¹². Para concluir y dejar al lado el tema de la personalidad de Lorca y a sus admiradores y detractores, quisiera subrayar que a Huidobro, poeta de sangre patricia con una poética altamente experimental en el que se auto-proclama “un pequeño dios”, y a Lorca, poeta innovador, identificado con el pueblo y conocido bromeador, los separaba un abismo personal, ideológico y estético que ninguno de los dos quiso ni pudo atravesar.

SU ESTÉTICA POPULISTA

Menciono a los detractores de Lorca, y en particular a Huidobro, porque el asunto permite poner en relieve las contiendas estéticas e ideológicas que marcan la historia literaria latinoamericana de la primera mitad de este siglo y que determinan el contexto en el que irrumpe el poeta granadino. Las primeras tres décadas del siglo se caracterizan por una proliferación de corrientes literarias concurrentes y frecuentemente incompatibles de la cual no surge ninguna voz singular a la que la comunidad latinoamericana pueda acogerse. La clausura del movimiento modernista se marca en el año 1911 con la publicación del poema “Tuércele el cuello al cisne...” del mexicano Enrique González Martínez. A este extraordi-

8. René de Costa, “La poesía y sus circunstancias: un inédito de García Lorca”, *Hispania*, LXIX, no. 4 (diciembre 1986), pp. 761-763 (p. 761).

9. de Costa, p. 761.

10. de Costa, pp. 761-762.

11. de Costa, pp. 761-762.

12. de Costa, p. 763.

nario movimiento de renovación poética le sigue una proliferación de “ismos” –el posmodernismo, el vanguardismo– donde se manifiestan, entre otras tendencias, el surrealismo, el creacionismo, el estridentismo, el futurismo y el dadaísmo. Entre todos éstos, volvemos a subrayar, no se destaca ninguna figura o voz singular. La excepción es Huidobro que, como principio poético, ejerce una enajenación de su público lector. El posvanguardismo, hay que recordar, que promete “una sensibilidad más estable que siguió a la aventura de los ‘ismos’”¹³ y que cumple esta promesa en las voces de César Vallejo y Pablo Neruda, concurre con, viene después de y es afectada por la vida y la muerte de Lorca. A esto añadimos, finalmente, la aparición de la Generación del ‘27, cuyos integrantes no fueron acogidos por el público latinoamericano inmediatamente. Se combina con el vacío poético (por lo que quiero decir, la falta de una voz singular) de estas décadas, la memoria intratable del modernismo en el público tanto lector como analfabeta, así como una resistencia general hacia la poesía de los poetas más modernos a favor de una poética más popular y accesible. La combinación de estos factores favorece el éxito de Lorca en América Latina. El comentarista mexicano, Carlos Monsiváis, dice al respecto:

Además de la fascinación por el modernismo por analfabetos, la poesía de los “modernos” es resentida por el público como un ataque con la excepción de Ramón López Velarde por ser tanto experimental como memorizable. La apreciación de los contemporáneos en México llega a darse en un número reducido de lectores porque sigue la adoración exclusivista de Darío, Nervo, Leopoldo Lugones, Julián del Casal, Martí, etc. El primer poeta que rompe el cerco es Lorca. Su *Romancero gitano* da idea de una poesía rápidamente asible y retenible, que no desprecia al lector¹⁴.

El conocido novelista cubano, Guillermo Cabrera Infante, corrobora la observación de Monsiváis al hablar de la influencia de Lorca en Cuba al aseverar que “la breve visita de Lorca fue un huracán que venía no del Caribe sino de Granada. Su influencia se extendió por todo el ámbito cubano”¹⁵. Dejando aparte la personalidad extraordinaria de Lorca, Cabrera Infante observa que el interés, el apoyo y el éxito que Lorca tuvo en la representación de la cultura popular española y la cubana toma un papel céntrico en el desarrollo de las modalidades negras en el Caribe. Es decir, que Lorca, como proponente y practicante de una estética que se percibe como populista, anima y autoriza a los poetas que rechazaban el modernismo optando a favor de una visión poética más ligada a las voces del pueblo. Las palabras del poeta cubano, Nicolás Guillén, confirman esta observación. César Leante observa que en 1962, ante el congreso constitutivo de la Unión de Escritores de Cuba, Guillén declara que “Nadie como él (Lorca) ejerció (salvo Rubén Darío) influencia tan pronunciada en los jóvenes poetas americanos”¹⁶. La influencia de Lorca en Guillén, termina de observar Leante, fue definitiva en, por ejemplo, su colección *Sóngoro Cosongo*,

13. Eugenio Florit y José Olivio Jiménez, eds., *La poesía hispanoamericana desde el modernismo*, New Jersey, Prentice-Hall, 1968, pp. 277-278.

14. Carlos Monsiváis, “García Lorca y México”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, nos. 433-434 (julio-agosto 1986), pp. 249-255 (p. 249).

15. Guillermo Cabrera Infante, “Lorca hace llover en La Habana”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, nos. 433-434 (julio-agosto 1986), pp. 241-248 (p. 244).

16. César Leante, “Federico en Cuba”, p. 238.

y en particular, y como lo ha señalado la crítica, en su “Velorio de Papá Montero”¹⁷. Sería imprudente no reconocer otros factores, además de Lorca, que contribuyen al desarrollo de la modalidad negra en Cuba. Entre éstos están, por ejemplo, el movimiento primitivista en las artes visuales, así como la legitimización del folklorismo y la antropología que contribuyen a un proceso de diferenciación y autenticación de culturas regionales. Lorca, sin embargo, es el que logra dar voz poética a una entidad regional anteriormente desatendida (hablo aquí de su *Romanero gitano*) superando las limitaciones de la modalidad costumbrista. Esto inspira al poeta Guillén, y eventualmente a otros poetas de América Latina que andaban en busca de una modalidad poética que afirmara sus identidades culturales diversamente concebidas.

Además de la novedad de su estética aparentemente regional y populista, otro factor que determina la recepción de Lorca en América Latina son sus actividades inagotables en torno al teatro y la literatura, es decir, conferencias, tertulias, mesas redondas, etc. Sobre su estadía en Uruguay, Alejandro Patternain declara: “Es innegable la influencia que García Lorca ejerció sobre los poetas rioplatenses durante las décadas del veinte y del treinta. Pero ella se debió no sólo a la lectura de su obra sino también en gran parte al contacto directo”¹⁸. En Montevideo, Uruguay, estuvo entre el 30 de enero y el 16 de febrero de 1934. Allí, en palabras de Patternain, “trabó amistad con escritores y periodistas uruguayos, conoció el fervor y admiración del público, disfrutó del aire estival de las costas montevidéanas, se alojó en el Hotel Carrasco y dictó tres conferencias, célebres por la jerarquía de los temas expuestos y por la unánime aclamación de los concurrentes”¹⁹.

Su estadía más larga en la Argentina entre octubre del '33 y marzo del '34 es aun más exitosa a raíz del extraordinario éxito de su teatro. Luis Martínez Cuitiño declara que aunque la personalidad plena y cautivadora de García Lorca arrastró muchas voluntades durante su estadía en Buenos Aires, lo que más impactó al público argentino fue su puesta de títeres en el teatro Avenida y la representación de sus obras durante su visita y póstumamente. Esto, por supuesto y su trágica y temprana muerte. Martínez Cuitiño llega a declarar, incluso, que su éxito en Argentina, en particular la acogida casi instantánea de sus obras teatrales (*Bodas de sangre*, *La zapatera prodigiosa* y *Mariana Pineda*) con la compañía de teatro de Lola Membrives constituye

la consagración de Lorca en el mundo de habla hispana. Ya no se trataba de la elogiosa ponderación de los diarios matritenses o de Barcelona. La aclamación por la crítica y el público argentinos lo revela como un autor universal [...]. El triunfo de Lorca en Buenos Aires incidió en su posterior estreno en España. Cuando *Yerma* sube a escena, en diciembre de 1934, ya no era el autor sólo conocido en la península, sino el dramaturgo consagrado en la austral capital de la Plata, capital cultural, por aquel entonces, del mundo hispanohablante²⁰.

17. Leante, p. 238.

18. Alejandro Patternain, “La visita de Federico a Montevideo”, p. 266.

19. Patternain, p. 266.

20. Luis Martínez Cuitiño, “Carta de Buenos Aires: Federico García Lorca y Argentina”, p. 14.

MUERTE Y MITIFICACIÓN: ASCENDENCIA A MÁRTIR

El asesinato de Lorca intensifica la popularidad del autor y el interés en su obra y, contra todo esfuerzo de silenciarlo en su patria, la voz de Lorca “se torna incallable, no sólo en España pero por toda la comunidad idiomática de España y América”²¹. Es en el momento de su muerte que la comunidad latinoamericana, junto con la comunidad española ya sea inmigrada o exiliada a raíz de la guerra civil, reafirma su compromiso a, y su acogida de, el poeta granadino. Lo adoptan, lo hacen suyo, lo publican, lo circulan, lo estudian, lo imitan, lo veneran.

Recordamos, por ejemplo, que es la editorial argentina, Losada, que en el año de su fundación –1938, dos años después de la muerte de Lorca– comienza a publicar las *Obras completas* de Lorca, logrando así, según Martínez Cuitiño, “el primer corpus orgánico serio de la producción de García Lorca, que servirá para difundirlo y de base a los primeros estudios e investigadores lorquianos”²². Losada, continúa Martínez Cuitiño, también publica varios estudios del poeta como lo son *Granada y García Lorca* y *Federico García Lorca y su mundo*, y conserva un corpus epistolario de extraordinario valor histórico y literario²³.

En el caso de México, según Carlos Monsiváis, la obra de Lorca se convierte en parte indispensable de la cultura poética y aún más, anticipa y facilita la recepción de poetas coéteanos como Neruda y Vallejo, Cernuda y Aleixandre. Tiene también un impacto en la música y en el ballet. Al nivel popular (en las palabras inimitablemente lacónicas del comentarista mexicano) se desata un contagio desenfrenado del verso lorquiano promoviendo un “centenar de imitadores, una difusión de declamaciones, televisas, parodistas e involuntarios”²⁴. La facilidad de imitar a Lorca usando la forma del romance, dice Monsiváis, se entiende más o menos como un homenaje y como resultado

Se saquea su vocabulario y se le disemina sin pudor alguno. Bastará aplicar en los versos un porcentaje regularmente distribuído de cielos, sangres, lunas, frutas, corazones, nieves, platas, ríos, gitanos, peces, llantos, estrellas, alhelies y muertes para hacer poesía instantánea²⁵.

La muerte y las circunstancias de la muerte de Lorca, asimismo, coinciden con procesos sociales y políticos en América Latina, hecho que realza la proyección de la imagen subsecuente y más politicizada del poeta granadino. En España, Lorca muere a causa de una tenue relación con compañeros españoles que luchaban para establecer una república que sería disuelta a corto plazo por fuerzas conservadoras. El granadino surge de este contexto como poeta/dramaturgo/mártir del patriotismo republicano. Una manifestación de esta ascendencia a mártir/héroe de la república relacionado ante todo con la actividad de Lorca en torno a *La Barraca*, la documenta la crítica Suzanne Byrd al hablar del papel tan importante que el teatro (*La Barraca*) ejerció como símbolo e inspiración de las fuerzas

21. Martínez Cuitiño, p. 14.

22. Martínez Cuitiño, p. 14.

23. Martínez Cuitiño, p. 14.

24. Carlos Monsiváis, “García Lorca y México”, p. 253.

25. Monsiváis, p. 252.

republicanas, y como motivo de deserción entre las fuerzas nacionales a lo largo de los tres años de la Guerra Civil española²⁶.

DE POETA REGIONAL A HÉROE NACIONAL

Tras la muerte de Lorca y mientras que en España se experimenta la larga Guerra Civil, en América Latina se generaliza, por un lado, el impacto de la revolución mexicana y las diversas y consecuentes manifestaciones de lucha por el cambio y reforma social, y por otro, la tendencia cada vez más fuerte de restringir estos movimientos por medio de, en los casos más notables, dictaduras militares nefarias. Se intensifica la amenaza cada vez más presente del imperialismo norteamericano. La comunidad española se ve acogida por comunidades intelectuales progresistas en varios países latinoamericanos con quienes comparten experiencias políticas y aspiraciones artísticas. Para el artista, las circunstancias demandan la prioritización de “la ética sobre la estética” y se re-evalúa, en particular, el papel del escritor ante el compromiso moral y nacional. De este contexto, Lorca, por su fama de ser escritor del “pueblo”, y en particular por la que “expresa simpatía por los oprimidos, los pobres, los vencidos, en suma, su indignación ante la injusticia social”²⁷, surge como modelo para los poetas latinoamericanos y afirma una vena poética que más tarde se consolidará en la línea poética que llamamos la poesía de compromiso. En otras palabras, la poesía de Lorca y su muerte promueven un cambio radical en la poética de los años 30 y 40, dan forma, y alteran el contenido y la trayectoria de la poética posvanguardista. Es a raíz de los sucesos de la Guerra Civil española y la muerte de Lorca, que se escriben dos obras poéticas extraordinarias en América Latina: “España, aparta de mí este caliz” de César Vallejo, y “España en el corazón”, de Pablo Neruda. En el caso de Vallejo, la Guerra Civil española intensifica su angustiada expresión poética pero no la altera del todo. En el caso de Neruda, sin embargo, se inicia una nueva etapa de producción poética marcada por el compromiso político y el abandono de la estética surrealista. Su poema testimonial, “Explico unas cosas”, de “España en el corazón”, documenta la transición:

Preguntaréis: Y dónde están las lilas?
Y la metafísica cubierta de amapolas?
Y la lluvia que a menudo golpeaba
sus palabras llenándolas
de agujeros y pájaros?

26. Suzanne W. Byrd, “García Lorca’s Legacy: Live Theatre at the Battle Front”, en *Lorca’s Legacy: Essays on Lorca’s Life, Poetry, and Theatre*, edición de Manuel Durán y Francesca Colecchia, New York, Peter Lang, 1991, p. 212.

27. Véanse Monsiváis, p. 769, y Richard L. Predmore, *Lorca’s New York Poetry: Social Injustice, Dark Love, Lost Faith*, Durham, Duke University Press, 1980, p. vii: “it has been nearly fifty years now since Federico García Lorca wrote the poems that constitute *Poeta en Nueva York*, and yet in some ways they read like a book written yesterday. Their themes of materialism, of dehumanization, of violence, of social and racial injustice could have been taken from today’s headlines. Because they seem to speak so powerfully to and about the contemporary world, one could imagine them attracting more readers today than they did when first published in 1940”.

pero de cada casa muerta sale metal ardiendo
en vez de flores,
pero de cada hueco de España
sale España,
pero de cada niño muerto sale un fusil con ojos,
pero de cada crimen nacen balas
que os hallarán un día el sitio
del corazón.

Preguntaréis por qué su poesía
no nos habla del sueño, de las hojas,
de los grandes volcanes de su país natal?

Venid a ver la sangre por las calles
venid a ver
la sangre por las calles,
venid a ver la sangre
por las calles!²⁸

Cito el texto casi en su totalidad ya que, en mi opinión, es una de las articulaciones más bellas y elocuentes de la propuesta para la poesía de compromiso, pero también porque en el texto Neruda se refiere a “Federico” como hermano no una sino dos veces. En su discurso del '37 antes citado, Neruda se refiere a Lorca como “el gran camarada desaparecido” y como “flor de su raza”. Aquí Neruda acoge a Lorca como hermano y juntos los dos poetas experimentan la violenta desintegración de la antigua casa de Madrid, del barrio, de la ciudad en manos de “bandidos” –de “chacales que el chacal rechazaría”–. La acogida de Lorca como hermano articula una contraposición entre un “nosotros” (uniendo al “yo” que es Neruda, al “tú” que es Federico, y a los niños muertos) y un “ellos” –los bandidos, generales, chacales, víboras–. Por medio de esta articulación pronominal las barreras internacionales entre lo chileno y lo español, lo latinoamericano y lo español, desaparecen. La historia entre país conquistador y el conquistado se ve suplantada por una fraternidad supra-nacional en la que se comparte una visión ética-moral común ante los hechos de la guerra civil española. En 1938, un año después de la publicación de “España en el corazón”, los soldados de la república publican una edición de esta gran obra nerudiana. La edición es circulada y ampliamente difundida como un texto alentador entre las tropas. Lorca impacta a Neruda que ahora inspira al soldado republicano en su lucha civil. De este modo, se cierra el círculo, se definen aún más claramente, se materializan las fronteras de esta comunidad supra-nacional que une “dos hispanidades” en una hermandad sin precedente.

Esta hermandad emblemática en la relación Lorca–Neruda en el fragmento del *Canto general* antes leído tiene su contrapartida en la realidad objetiva. Tras poco tiempo de morir Lorca y estallar la guerra, escritores, exiliados, políticos, soldados, poetas y obreros en el continente americano comparten profundas inquietudes ideológicas, estéticas y ante todo éticas. Éstas se ven manifestadas en un gran número de ediciones hechas durante este tiempo en las que se homenajea a García Lorca y se denuncia su muerte, o bien en reuniones

28. Pablo Neruda, *Obras completas*, pp. 255-266.

internacionales de escritores, artistas e intelectuales en las que se deplora el fascismo, como el congreso antifascista del 37 en Valencia. Es en este contexto de hermandad internacional que se pone en evidencia la última proyección de Lorca que abarco en este estudio. Esta proyección es la de Lorca como libertador o héroe de la historia contestataria. Ésta se observa en el siguiente fragmento del “Canto XXXIX” del *Canto general* leído en Pacaembú, Brazil en 1945:

Yo recuerdo en París, hace años, una noche
hablé a la multitud, vine a pedir ayuda
para España republicana, para el pueblo en su lucha.
España estaba llena de ruinas y de gloria.
Los franceses oían mi llamado en silencio.
Les pedí ayuda en nombre de todo lo que existe
y les dije: Los nuevos héroes, los que en España luchan, mueren,
Modesto, Líster, Pasionaria, Lorca,
son hijos de los héroes de América, son hermanos
de Bolívar, de O’Higgins, de San Martín, de Prestes²⁹.

El poeta granadino que en un momento fue visto como “alegre, vivo, flor de la raza” y “el alma de una fiesta” se ve en siete años cortos transformado en emblema de las luchas de liberación americanas.

CONCLUSIÓN

He intentado una reconstrucción preliminar de la trayectoria y las proyecciones de la fenomenal recepción de García Lorca en América Latina. Al hablar de Lorca, he empleado los términos “imagen” e “icono”, ya que en el contexto de América Latina –ya sea al nivel de la cultura alta o la popular– a Lorca se le proyecta de diversas maneras pero ante todo como algo más de lo que fue en vida. El nombre Lorca se ha convertido más bien en un simulacro en que se alternan proyecciones distintas. Las primeras impresiones de Lorca en América siguen vigentes: Lorca el poeta alegre, popular, y Lorca el gitano, pero también las subsecuentes: Lorca el camarada desaparecido, Lorca el soldado en la trinchera, el hermano martirizado, el héroe internacional. Hay, por supuesto, proyecciones más recientes y aquí tendría que señalar dos. La primera es la de Lorca como quintaesencia de la sensibilidad gay y la segunda y probablemente la menos importante es el re-despliegue de Lorca entre los poetas norteamericanos contemporáneos como Robert Bly o David White, que unen al poeta granadino con los preceptos del movimiento popular de transformación espiritual conocido como el New Age.

El que se haya proyectado a Lorca tan diversamente no sorprende. El proceso de mitificar o beatificar a los poetas, especialmente a los que se relacionan al heroísmo nacional, tiene precedente en nuestro continente. Pienso en José Martí, Rubén Darío, Juana de Ibarbourou, Gabriela Mistral, o Pablo Neruda... La mitificación de Lorca, sin embargo,

29. Neruda, p. 424.

sobresale por ser tan flexible y abierta a nuevas aplicaciones. En este sentido, vale la pena reflexionar sobre la opinión de Antonio Muñoz Molina, que critica a los que se empeñan “en erigir” el fantasma de Lorca “en símbolo de causas políticas y sexuales”³⁰. Muñoz Molina también insiste en que ya es tiempo de permitir que Lorca “resida en la posteridad y en la muerte con la soberanía que tanto deseó durante la vida”³¹. Cito a Muñoz Molina para poner en relieve y bosquejar dos propuestas críticas aparentemente antagónicas. La mía reconoce que el simulacro de Lorca permite la vigencia, el dinamismo y la relevancia de Lorca aunque sacrifique la precisión histórica y biográfica. La de Muñoz Molina reclama para Lorca su “soberanía” y “autenticidad” limitando el valor simbólico del poeta martirizado. No ha sido mi intención resolver la tensión entre estas dos propuestas críticas sino sugerir que son procesos complementarios en un proyecto de investigación que se plantea la pregunta (y aquí vuelvo a citar a Neruda algo fuera de contexto): Federico García Lorca “¿eres o no eres o quién eres?”³²

30. “Silueta de Federico García Lorca”, p. 35.

31. “Silueta de Federico García Lorca”, p. 35.

32. Neruda, p. 285.

LA OBRA Y EL MITO LORQUIANOS EN POETAS Y DRAMATURGOS ARGENTINOS

LUIS MARTÍNEZ CUITIÑO

ES NUESTRA TAREA HOY PREGUNTARNOS qué pasa con los intertextos lorquianos, o contagios o influencias, como los hemos estado nombrando. En este sentido debemos separar al autor dramático del poeta.

En la Argentina Lorca, como poeta, impacta a partir de la década del 30, sobre todo con su *Romancero gitano*, pero considero que dejó su mejor huella como dramaturgo, y especialmente a través de la trilogía rural y de *Doña Rosita la soltera*. No sólo autores argentinos sino algún español, como Alejandro Casona, en una obra escrita en mi país, *La dama del alba*, han seguido el modelo del teatro poético de Lorca. Este teatro marcó sobre todo las décadas del 40 y del 50¹.

Posteriormente, aspectos biográficos de Federico y sobre todo las circunstancias y el velo que cubrió su muerte han sido motivo de tema dramático y poético y han dado lugar a distintas creaciones que lo tienen como protagonista, y esto se debe a que Lorca es asesinado, pero su muerte, prematura e injusta, hace nacer el mito. Ese mito es el que está presente en obras como *Memorial del cordero asesinado*, de Juan Carlos Gené, y *Federico García viene a nacer*, de Rodolfo Braceli.

Incluso lo biográfico se consustancia con su obra en algunas puestas híbridas, como *La casa de Bernarda Alba* dirigida por Ben Hassan, donde los disparos a Pepe el Romano se asimilan al fusilamiento de Lorca.

Pero esta íntima identificación entre la vida y la obra de Federico, entre hombre y autor, es posiblemente el motivo por el cual no existe diálogo con los poetas actuales, pues todo Lorca forma una especie de constelación, clausurada pero irradiante.

Algo similar parece ocurrir en España, e incluso entre los autores andaluces. En 1986 apareció en *El País*² un artículo sugestivo desde el título: “Quien le recuerde arriesga el plagio”, y más adelante decía el autor, Pedro Sorela:

1. La influencia de García Lorca estaba tan extendida que aparece en autores que creíamos apartados del granadino, así un intertexto de *Doña Rosita la soltera* surge en la primera novela de Ernesto Sábato donde, equiparando la cursilería española con la tilingüería argentina, un personaje que lee a Tolstói en francés recuerda: “Como decía aquel personaje de la *farce*: «Tolstói o Tolstuá, que de las dos maneras se puede y se debe decir»” (*El túnel*, Buenos Aires, Sur, 1948, p. 123).

2. *El País*, Extra, “Lorca. La memoria viva (1936-1986)”, 19 de agosto de 1986.

No es fácil encontrar muchos ejemplos con nombre propio del rastro de García Lorca en la poesía que se ha escrito en español después de él. Tampoco en el teatro. Algo sorprendente si se tiene en cuenta su gigantesca presencia en la cultura española contemporánea, y el hecho de que sea en el exterior el segundo más conocido de los escritores españoles *muertos* —el primero es Cervantes, claro—, según reveló una encuesta realizada en 1984 [...]

Félix Grande, poeta andaluz que ha tenido un contacto continuo con Hispanoamérica, afirma que su influencia es a veces visible en sus tonos más exteriores, y no visible, pero sí latente, en algunas de las voces más creadoras, no sólo españolas sino también americanas, pero no señala cuáles.

Es evidente que la voz de Lorca es demasiado personal y su mundo poético singularísimo, por lo tanto seguirlo en los rasgos superficiales aparece más como plagio que como intertexto. Sólo es posible entonces el diálogo con la esencia del poeta granadino huyendo de la atracción contagiosa.

Un número especial del periódico *La Maga*, de Buenos Aires, en “Homenaje a España”³ al referirse a los lazos culturales que unen a la Argentina con la madre patria, evoca la visita del poeta granadino, en 1933, y también en un reportaje a poetas locales sobre la presencia de la poesía española en las letras argentinas se vuelve a mencionar a Lorca. Un autor paraguayo radicado en la Argentina desde 1947, Elvio Romero, señala que la educación poética de los rioplatenses estuvo condicionada por la poesía española, desde Quevedo y Bécquer hasta Alberti y Hernández, y afirma que “el *Romancero gitano* arrasa”, enfatizando que después del *Romancero gitano* “se escribieron carradas de romances a lo Lorca”. A su vez el poeta Antonio Requeni, quien reconoce en su propia obra el influjo de Machado y Hernández, al nombrar al granadino dice: “era difícil no dejarse influir por Lorca”⁴.

El ámbito peculiar del *Romancero gitano* sirve sobre todo a los romanceros regionales. Un poeta telúrico, apegado a su San Luis natal, Antonio Esteban Agüero (1917-1970), la figura más destacada de su provincia, publica en 1938 un *Romancero aldeano*. Su primer libro, un año anterior, muestra una voz marcada por los clásicos, pero en su *Romancero aldeano* son notables los calcos de Lorca. En el léxico aparecen la luna y los nardos, el verde y el amarillo, la pena, el caballo, las alforjas, las torrecillas, la guitarra, la sierpe, los crótalos, etc. En cuanto a la sintaxis, yuxtapone oraciones unimembres de un octosílabo, repite sustantivos y adjetivos, conforma un verso con una reiteración sintáctica, al estilo de “Proa verde, proa verde” en el “Romance de los loros”. Allí leemos:

—Proa verde... proa verde
hiende a la tarde marina.
Silencio vivo del aire
muere en la verde alegría.
Proa verde... nave verde
navega en la serranía,
hojuelas vivas del álamo

3. No. 31, diciembre de 1997.

4. “Por los puentes de la poesía”, *La Maga*, no. 31, Homenaje a España, 1997, p. 39.

vuelan con gran disciplina;
vivas hojuelas del álamo
van por la tarde marina. (p. 130)

Como recursos retóricos, abundan la animización de la naturaleza, el hipérbaton, la aposición metafórica del tipo “las violetas del Obispo, / menuda luz de amatista...”, la voz del poeta interrogando al personaje, por sólo mencionar los más notables. Sin querer redundar, pero para que se advierta lo cercano que está Agüero del plagio, sólo citaré unos versos que tienen como tema la popular fiesta religiosa de Renca, tratada también por Lugones:

Cuando la sombra –otra hiedra–
muros del este teñía,
la procesión de la iglesia
pesada y lenta salía.
Quedaron quietas las bochas.
Quieta la “taba” pulida.
Desiertas ya las tabernas.
El bailarín sin lascivia.
El aire quedó sin charlas.
Las tiendas bajas, vacías.
La cuerda de la guitarra
con un temblor se dormía...
Las gentes engrosaban
grueso torrente de vida.
La procesión por la calle
cantando cantos venía. (p. 129)

En el año 1946 más decantada la influencia del poeta andaluz, los intertextos lorquianos ya se advierten en los romances de Agüero, sustentando lo telúrico puntano con mitos universales, como el de Narciso en el caso del “Romance del niño del agua”:

El niño llegó del agua
asombrado y conmovido
diciendo a la madre: –Madre,
en el agua hay otro niño,
un niño que me hace señas
con la mano, Madre, un niño
que habla si yo le hablo
y mira si yo le miro.
Qué país tan bello, Madre,
el país del otro niño,
las ranas juegan con él,
y los grises pececillos
le velan el sueño cuando
él reposa sobre el limo.
Qué país hermoso, Madre,
el país del otro niño,
tiene nubes, tiene estrellas,
nogales y juncos finos,
pero todo transparente,
todo puro y cristalino.

La madre le escucha atenta
y le dice con cariño:
–No quiero que vayas más
al remanso, niño mío,
el agua también engaña,
así como engaña el vidrio
que copia distantes nubes
y vilanos fugitivos.
Y el niño responde: –Madre,
en el agua hay otro niño;
con estos ojos azules
que tu besas, Madre, he visto
la frente de lisa luna,
los ojos color jacinto.

La Madre se calla y luego
le besa con un suspiro
las sienas por donde sube
la marea del delirio.

Al pie de la peña verde
que se inclina sobre el río
hallaron después la blusa
aún mojada de rocío... (p. 284)

En el litoral noreste de la Argentina, un autor enamorado asimismo de su Corrientes natal, Osvaldo Sosa Cordero, quien goza del más alto prestigio entre los escritores regionales, escribe un *Romancero guaraní*. No solo el *Romancero gitano* sino también el *Poema del cante jondo* dialogan con una geografía y un dialectalismo ajenos a los de Lorca, pero el diálogo es posible porque el impacto de lo cósmico y lo telúrico son comunes a toda civilización primitiva y, además, porque entre Andalucía y Argentina existe una comunidad cultural y la pervivencia de ciertos mitos, como el del coraje. Claro que a veces los préstamos lorquianos son demasiado evidentes: pareados que condensan el relato y anticipan lo trágico, el uso del paréntesis, etc. En el *Romancero guaraní*, como en el *Poema del cante jondo*, las canciones y los instrumentos musicales de la zona cobran protagonismo: el chamamé, la polka, el acordeón y la guitarra. Los romances de “Preciosa y el aire” y “Reyerta” se sincretizan y dialogan en la voz de Sosa Cordero en “Faena del viento norte”:

La vida tiene veinte años,
es mujer y huele a vicio;
se la juega porque sí
quien se ríe del destino.
La muerte está en la botella
y el cuchillo está en el cinto.
Con el luto en las espaldas
y el presagio en el silbido,
borracho de norte y soles
por los montes y caminos
dando tumbos anda el viento
como un mocetón perdido.

La muerte está en la botella
y el cuchillo está en el cinto.

Por sombras de los palmares
vienen rencores dormidos.
Marte le tiende a la Luna
su fino puñal rojizo.
La veleta del boliche
mira al sur con su gallito.
Una cordiona sombría
estruja un son campiriño
y allá salta un sapukai
como un borbotón de vino.
La noche está traspasada
por una urdimbre de filos;
las estrellas son pupilas
brillantes de maleficio.
Dos payés miden su fuerza
bajo el abrazo del cinto
y en el boliche se encienden
candiles de desafío.

La muerte pasó a las copas,
de las copas al cuchillo;
ocho golpes, cuatro cauces
que ruborizan el piso...
Buscó un simple porque sí
para clavarle el colmillo
y se cuaja de amapolas
sobre dos pechos macizos.

(Por la puerta del boliche
se va el viento enmudecido
pisando los tibios ceibos
de los coagulados ríos.)
Dos payés contra arma blanca
se quedaron ateridos;
los palenques se prolongan
hacia el cielo como cirios;
la luna devuelve a Marte
su fino puñal rojizo
y la muerte en la botella
sigue pidiendo cuchillos⁵.

No sólo la poesía regional, sino también poetas ciudadanos, como Homero Manzi, poeta y letrista de tangos y milongas, confesaba la influencia de Lorca en ciertas composiciones suyas, como en “Milonga triste”. Efectivamente se advierte su huella en la yuxtaposición de versos formados por construcciones sustantivas y en los estribillos:

5. “Faena de viento norte”, *Romancero Guaraní*, Buenos Aires, Plus Ultra, 1981, p. 44-45.

[...]

Ay, ay, ay...

Volví por caminos viejos,
volví sin poder llegar.
Grité con tu nombre muerto.
Recé sin saber rezar.

Tristeza de haber querido
tu rubor en el sendero.
Tristeza de los caminos
que después ya no te vieron.
Silencio del camposanto,
soledad de las estrellas...
Recuerdos que duelen tanto...
Delantal y trenzas negras...

Ay, ay, ay...

Volví por caminos muertos,
volví sin poder llegar.
Grité con tu nombre bueno.
Lloré sin saber llorar⁶.

Conrado Nalé Roxlo, un importante poeta que se inicia con la vanguardia, en 1923, escribe un segundo libro en 1937. Se titula *Claro desvelo* y hay en él una “Balada del jinete muerto” en la que es fácil reconocer el ámbito lorquiano de la “Canción del jinete” y del “Romance sonámbulo”:

Ay, alazán, alazán
si llegaremos a tiempo.
Rojas traigo las espuelas
de tu sangre, compañero,
y mi blusa azul manchada
de sangre en el lado izquierdo.
¡Cómo resuena el camino
bajos tus cascos ligeros!
Suenan como un ataúd.
¡Si llegaremos a tiempo!...

Solo tu sombra se alarga
por el suelo ceniciento.
Ay, que mi sombra no va
con la tuya, compañero.
Alazán, alazán mío,
no corras, que ya no es tiempo.

Cuando llegues a la casa
—¡cómo me duele el recuerdo!—
oirás cantar la roldana,

6. Homero Manzi, “Milonga triste”, en José Gobello, *Tangos, letras y letristas*, 5, Buenos Aires, Plus Ultra, 1995, pp. 137-138.

te darán un cubo fresco,
y ella, de brazos desnudos,
irá a abrazarte gimiendo;
sus lágrimas correrán
con el sudor de tu cuello,
y oirás cantar a mis hijos
la canción del padre muerto.

Ay, alazán, alazán,
no corras, que ya no es tiempo⁷.

Sin embargo, el peso del *Romancero* o del Lorca popular afina más en la poesía regional, puesto que la urbe está unida a voces más variadas. Los poetas franceses influyen tempranamente en la vanguardia, a partir de las relaciones estéticas y personales de Ricardo Güiraldes. Borges, después de su inicial criollismo urbano, se aproximará en especial a los poetas ingleses. No hay que olvidar tampoco la gran cantidad de escritores hijos de la inmigración italiana que sienten más cercana la lengua itálica que la hispana.

Por otra parte, a veces es difícil saber si el influjo de la poesía tradicional española y del mismo Góngora llega a través de Lorca o es independiente de él. En muchos casos no es posible establecer el límite entre la lírica tradicional y el posible contacto con el granadino.

Pero donde no cabe duda de que Lorca dejó su impronta es en el teatro poético. Importantes poetas van a incursionar en el teatro estructurando las obras sobre algún poema, como lo hace Lorca en *Doña Rosita*, con la rosa mutábilis, o ubicando la acción dramática en medio de fuerzas telúricas, aprovechando el paganismo de fiestas solsticiales o equinocciales y tomando como referente las tragedias de la tierra, especialmente *Bodas de sangre* y *Yerma*.

El 20 de mayo de 1941 Conrado Nalé Roxlo estrena *La cola de la sirena*. Según declaraciones a la prensa del propio autor, en la víspera del estreno, la génesis de esta obra se encuentra en un relato publicado en 1933. Este año es precisamente el de la visita de García Lorca a Buenos Aires. La mujer sirena, por otra parte, también nos recuerda las fotos del granadino con el grupo vanguardista de Florida, en que los hombres aparecen vestidos de marinos y la escritora Norah Lange, quien va a ser luego la esposa de Oliverio Girondo, se encuentra en el centro, disfrazada de sirena. La reunión se hizo para presentar su libro *45 días y 30 marineros*. En una fotografía, Norah se halla recostada, revestida de escamas. Un buzo con escafandra le sostiene la larga cola. Sobre su cabecera se reclina un marinero que resulta ser justamente Nalé Roxlo.

El tema de *La cola de la sirena* es la búsqueda del ideal. Una sirena se enamora de un joven, descreído y lleno de aburrimiento que recorre los mares del sur (de Valparaíso a Buenos Aires). Ella sigue al barco cantando y cuando el joven logra escuchar su canto ella se deja atrapar en las redes y enamora al hombre que busca lo distinto, lo fantástico. Luego Alga, la sirena, y la sociedad toda se empeñan en transformarla en humana, ya que un científico opina que bajo la cola están atrofiados los miembros inferiores de toda mujer. Ella se

7. *El grillo. Claro desvelo. De otro cielo*, Buenos Aires, Kapelusz, 1969, pp. 181-182.

va humanizando, pierde la voz para el canto y el hombre, convertido en su marido, se aleja de ella, a quien ya no ama y se reconoce enamorado de una antigua amiga, aviadora y que por lo tanto representa para él la imagen de las primitivas sirenas, las mujeres pájaros. Alga vuelve al mar, pero ha perdido con la cola, la facultad de nadar...

Hasta aquí, en lo temático no hay gran influjo de la obra de Lorca, pero sí lo hallarán en las canciones que acompañan la acción teatral, como ésta, por ejemplo:

Despierta, niña del agua,
a la luz de la mañana;
despierta, flor de la espuma;
despierta, flor de las algas.
Despierta, niña del agua.

Los almirantes dorados
tiran sus gorras al agua
al ver sus cabellos de oro,
niña de la mar amarga.
Despierta, rosa marina;
despierta, niña del agua⁸.

En 1945 Nalé Roxlo estrena *El pacto de Cristina*, basada en una leyenda medieval sobre el tema de *Fausto*. Allí hay una canción de bodas, con partes corales y una canción de cuna. Aunque en los versos no hay contaminaciones textuales, como en “la mar amarga”, es sugestivo el tipo de canciones que incluye.

En 1944 se representa *Una viuda difícil*, subtitulada “farsa en tres actos”. La designación *farsa* recuerda las inolvidables de Lorca. El tema procede de una tradición colonial en la que el reo condenado a la horca podía escapar de ella si lo pedía una viuda, lo cual implica la sabia filosofía de cambiar una condena puntual por la otra a largo plazo del matrimonio. También allí el romance leído, o la copla cantada con música de guitarra acercan al clima de las farsas lorquianas.

En 1956 se estrena *Judith o las rosas*, otra farsa, basada sobre el tema de la bíblica Judith, pero con la diferencia de que aquí Holofernes es un jardinero, cultivador de rosas, y tiene un doble, sobre el cual recae toda la crueldad. Como el tío de Rosita y como otros personajes de Lorca, Holofernes tiene un jardín en el que todo es posible. Un jardín donde el arte y la creación triunfan sobre la guerra.

Otro autor argentino, Juan Oscar Ponferrada, también se inicia como poeta para luego intentar la producción teatral a partir de 1940. Posiblemente las obras en que más se advierten los intertextos de Lorca son *El carnaval del diablo*, de 1943, y *El trigo es de Dios*, estrenada en 1947. En la primera, la acción se ubica en los valles calchaquíes (Ponferrada es de Catamarca, una provincia del noroeste argentino) y el tiempo es el del carnaval o Chaya, nombre con el cual es designado. La acción toda transcurre en los altos valles en medio de rituales precristianos, como es el topamiento de los compadres bajo arcos vegetales, y con

8. *La cola de la sirena*, Buenos Aires, Huemul, 1974, p. 35.

ídolos paganos, como son Pucllay y Chiqui. El primero se correspondería con el rey Momo y el segundo con el destino trágico. En el Prólogo ambos intercambian sus máscaras, pues uno está cansado de la alegría y el otro de la tristeza. Este cambio de roles, tan propio del carnaval, va a ser el culpable de que la alegría se empañe con la tragedia.

Hay muchos elementos que ubican muy próxima esta obra de las tragedias de la tierra de Lorca: lo cósmico y lo telúrico tienen marcado protagonismo, la música y los cantos provienen en muchos casos de la recolección folclórica, la importancia de lo coral se manifiesta especialmente en la primera escena del Prólogo, donde hay dos coros de mozas y mozos que cantan alternando con el recitado de los dos semicoros, uno de ancianas y otro de ancianos. Hay también escenas de baile. A lo largo de toda la obra el verso alterna con la prosa.

La acción dramática es simple. El dueño de la casa donde se festeja la Chaya se ha casado con una mujer de los valles bajos, María Selva, quien parece despreciar a toda la gente de la sierra, incluidos su marido y su cuñada. La hija, en cambio, goza con la fiesta popular. La llegada del Forastero justo cuando está por comenzar la Chaya desatará la tragedia. Es el antiguo amante de María Selva y el padre, aunque él lo desconozca, de su hija Isabel. La pasión estalla en madre e hija. Ambas quieren fugarse con el Forastero cuando este decide partir. María Selva a último momento desiste y el Forastero montará en las ancas de su caballo a la hija, que ha salido sin que lo adviertan. Un pretendiente de la hija, alcoholizado y despechado, intenta matar al Pucllay (el carnaval), responsable de la exaltación sensual en hombres y mujeres, y acaba matando a su amada y al Forastero.

La escena amorosa entre María Selva y su antiguo amante delatan el evidente intertexto de la escena de *Bodas de sangre* entre Leonardo y la Novia en el bosque, aunque aquí sea en prosa:

MARIA SELVA. – (*Sin poder ya contenerse.*) Ahora, como antes, estoy loca, ¿me entiende?, ¡loca y engegucida! He estado mordiéndome los labios, estrangulando mi respiración para no traicionarme. ¡Pero todo es inútil! ¡No puedo más...! Esto quiere decir que estoy perdida... que estaba ya perdida desde que oí su voz...

EL FORASTERO. – ¡Usted!

MARIA SELVA. – Yo, sí, la misma desventurada de antes... Quise ser fuerte, honrada. Estaba decidida a no ceder... a dejar que mi vida desgajada fuera muriendo poco a poco en mi pecho. Pero todo fue oírlo y echar brotes de nuevo, porque lo odio y lo quiero sin remedio y estoy atada a usted sin salvación...

EL FORASTERO. – ¡María Selva!

MARIA SELVA. – Pero no puede ser. No debe ser así. Ahora tengo una hija, soy la mujer de un hombre a quien hay que querer por encima de todo... Y por eso le pido que se vaya... Se lo suplico yo... (*Llorará amargamente.*)

EL FORASTERO. – Sí, me iré, ahora me voy, pero no solo... ¡Ya no puedo dejarte!

La tomará entre sus brazos. Ella, apenas tratará de escurrirse.

MARIA SELVA. – No... Eso no. Eso no...

EL FORASTERO. – Solos no somos nada, María Selva. Como el agua y la tierra, solos no somos nada. (*La abrazará fuertemente.*)

MARIA SELVA. – (*Luchando consigo misma más que con los brazos del hombre.*) Déjeme... Déjeme, por favor...

Pero se dejará besar y ella misma lo abrazará, se aferrará a él. [...] De pronto, recuperándose, se apartará del Forastero.

¡No...! ¡No quiero! ¡No quiero...! ¡Oh, qué he hecho, Señor! ¿Por qué he vuelto a arrastrarme?
¡Tenía razón mi padre...! ¡La mala sangre...! ¡Mi mala sangre...!⁹

La otra obra de Ponferrada que mencionamos, *El trigo es de Dios*, se subtitula “Misterio en un Prólogo y tres actos”. Está inspirada en el relato bíblico de Ruth. La Argentina como tierra de promisión, tema tan recurrente a partir de la inmigración aluvional que se origina hacia 1880, tiene, después de la segunda guerra mundial y de la guerra civil española, nuevas motivaciones. Pero el autor huye del realismo costumbrista y del discurso oficial que había publicitado el suelo argentino a la mano de obra desocupada por la revolución industrial durante décadas. La intención de Ponferrada es llevar los ciclos de la siembra y la cosecha a un plano mítico en el que Dios es hacedor del eterno milagro de la reproducción de las mieses y de los hijos. En el Prólogo un ciego recita la historia de los fundadores de la casa de David, y luego el éxodo de Israel a Egipto y el regreso a Belén se integra con la inmigración a la Argentina.

Como en la obra anterior de Ponferrada, el verso alterna con la prosa. Lo coral sirve sobre todo para las canciones que acompañan el tiempo de la cosecha y para la celebración de la boda, que recuerda a la de *Bodas de sangre*, aunque Ponferrada otra vez introduce los usos propios de su Catamarca natal. El cortejo de los novios al regreso de la iglesia se presenta relacionado con la semilla. La pareja humana en la siembra del amor da nuevos brazos para seguir levantando cosechas:

Vienen en una carreta,
con cuatro bueyes de tiro,
llena de trigo y cebada,
llena de cebada y trigo...
¡Velay, qué sueño, parecen
dos reyes por el camino,
dos reyes con sus coronas
de espigas coronaditos!
Ahí salieron a toparlos
la madrina y el padrino;
ella en una mula blanca,
él con un macho tordillo.
Ya les levantan el arco...
ya se hacen el saludito...
ya pasa la caballada
con su ventarrón de gritos...
¡Achalay! qué linda novia.
¡Achalay! qué novio lindo:
Ella, como flor del aire;

9. *El carnaval del diablo*, en *Teatro argentino contemporáneo*, Madrid, Aguilar, 1962, pp. 234-235.

El, como un río crecido.
 Vienen por el campo de oro
 tan relumbrantes y finos,
 que el sol, como un limosnero,
 el sol se ha puesto a seguirlos...
 [...]
 ¡Oigan, ya llega la novia:
 El rumor de su vestido
 es como un vuelo de tordos
 rozando el trigal florido!
 [...]
 Ya están los trigos floridos
 –qué lindo es amar–
 y los novios bendecidos
 como los trigos están.
 Ya están los novios floridos...¹⁰

Pero el matrimonio entre Ruth y Booz tiene, en la versión teatral de Ponferrada, un oponente: el ahijado de Booz, Aramón, quien se ha enamorado de Ruth. Este no tiene apego a la tierra y está viciado de la indolencia y los vicios de la ciudad, la que al vivir apartada de la naturaleza está más lejos de las bendiciones divinas. Primeramente, durante la boda intenta la infelicidad de los otros mediante la calumnia: de tener Ruth un hijo, este le corresponde puesto que Booz es demasiado viejo para poder fructificar en un hijo. Luego, cuando el retoño de Booz está por cumplir dos años, Aramón, delatado como estéril por su concubina, no soporta la felicidad de los otros y entra en la casa de Booz por la noche para matar al pequeño. Logra su objetivo pero denunciado frente a Booz, huye. Esta escena tiene puntos de contacto con la de la huida del Romano en *La casa de Bernarda Alba*. Adentro las mujeres lloran alrededor de la cuna. En escena quedan una sirvientita, enamorada de Aramón, y Booz. El parlamento de éste parece tener muy presente el de Bernarda:

BOOZ: ¿Quién llora aquí? ¡No quiero llantos! ¡No quiero ni lamentos ni gemidos! Ni el lloro ni las lágrimas lo van a devolver... Ya no es más que un poquito de sangre endurecida...
 ¿No oyes lo que te digo? Guárdense las mujeres sus gemidos... ¡Y que salgan mis gentes tras ese hombre! (*Gritando.*) ¡Abel! ¡Jesús! (p. 205).

Pero como el intertexto fundante es uno de los pocos pasajes idílicos de la Biblia y no las tragedias de la tierra, Ruth anunciará a su marido que en su seno ya está fecundando otra simiente. Booz está destinado por Dios a la siembra, así como Aramón, que acaba suicidándose, lo estaba a la esterilidad.

Estas dos obras, en que es muy notable la presencia de Lorca, son lo mejor y lo más perdurable de la producción de Ponferrada.

Uno de los autores más importantes de la literatura argentina de este siglo, Leopoldo Marechal, es prácticamente coetáneo de Lorca. Surge en la vida literaria como uno de los poetas más renombrados de la generación vanguardista y más tarde se diversificará en

10. Juan Oscar Ponferrada, *El trigo es de Dios*, Buenos Aires, Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, Secretaría de Cultura, pp. 128-129 y p. 132.

ensayo, novela, relato breve poético y teatro. Como novelista su obra más notable es *Adán Buenosayres*. Marechal perteneció también al grupo de la vanguardia argentina católica que se nucleaba en *Convivio*. Una de sus características más salientes es la de tomar mitos clásicos y adaptarlos a la pampa o resemantizarlos adecuándolos a su propia estética. En su poesía, muy personal, no hay intertextos lorquianos, y es lógico ya que su voz poética se consolida antes del éxito del granadino. En cambio, su teatro poético, como la mayor parte del teatro poético argentino, que surge a partir de la década del 40, es deudor de las tragedias de la tierra de García Lorca.

El *Don Juan*, de Marechal, es un drama metafísico que se adscribe a un tema de gran tradición hispánica. Y, sin embargo, se ajusta a la estética marechaliana expuesta en el ensayo *Descenso y ascenso del alma por la Belleza*. Según esta estética, la belleza es la manifestación de Dios ante los hombres. El artista, seducido por la belleza de las cosas gira en torno de ellas perdiendo el eje ascensional y unitivo que lo une a Dios. Este es el camino de descenso, en que el artista, enamorado de la belleza, no advierte que esta es solo reflejo del Creador. El momento del ascenso se produce cuando el amor por la amada lo sustrae de la dispersión y lo vuelve al eje unitivo, ya que ella es vía o camino hacia el Creador.

Como en sus otras obras, Marechal asienta la acción en la Argentina, en una estancia del sur, sobre tierras ardientes a orillas de un río. Allí fuerzas del bien y del mal se disputarán el alma de Don Juan. El mal está representado por las Brujas, emisarias del Demonio, en un clima en el cual perduran muchos elementos paganos en leyendas y tradiciones del campo argentino. El bien lo constituirá Inés, la jovencita que con su canto es la encargada de volver a Don Juan a la vía ascendente. El protagonista es el dueño de “Las Tres Marías”, nombre que desde el principio lo asocia con lo alto, ya que se refiere a una constelación y también a las mujeres que acompañan a Jesús en su Calvario.

Quienes están seguros de que Don Juan está destinado al infierno, recuerdan que se durmió bajo una higuera en las fiestas de San Juan, solsticio en que el fuego de las hogueras se vincula con lo demoníaco. Hay otros elementos mágicos, como el caballo volador, el redomón oscuro, en que recorre campos y aguas, selvas y montañas, cielos y desiertos. Unos lo llaman el Gavilán, por las palomas que perdió. Pero Leonor, la nodriza de Inés, lo relaciona con el Duende, nombre de connotaciones lorquianas. El Duende es el que encanta a las jovencitas. Nadie sabe cómo es el Duende, pero lo que sí saben es que el Duende puede recurrir a cualquier medio para lograr sus propósitos.

Don Juan se enamora de Inés cuando la oye cantar esta canción:

La Virgen va caminando,
camino para Belén.
En la mitad del camino
al Niño le ha dado sed.
Le dice la Virgen Santa:
—No bebas agua, mi bien,
que las aguas corren turbias
y no se pueden beber...¹¹

11. Leopoldo Marechal, *Don Juan*, Buenos Aires, Colihue, 1994, p. 52.

Varias veces Don Juan dirá que se ha enamorado de una canción. Y la canción, a través de la voz de la mujer, constituye un llamado. Dentro de la estética marechaliana, que sigue a Dante y los fieles de amor, la mujer es la Madona Inteligencia, es la Virgen que guía. Aquí es la Virgen que le señala que no beba de las aguas turbias. Además de la relación directa de esta canción con la nana de *Bodas de sangre*, remite a un motivo de García Lorca desarrollado en las tragedias de la tierra, especialmente en *La casa de Bernarda Alba*. Me refiero al motivo de la sed. Al volver Don Juan a “Las Tres Marías” la Vieja y el Viejo que cuidan la casa le cuentan la suerte que han corrido las tres muchachas seducidas por él. Al contarle la muerte de la primera dice la Vieja que estaba muerta “como una plantita lejos del agua”, a lo que responde Don Juan evocador: “Sí, sí. Una gran sed: eso fue toda ella”. Y el Viejo, sentencioso, añade: “¡No es bueno despertar una sed y arrancarla luego del pozo recién cavado!” (p. 4). Es la sed que no se apaga con el erotismo sino con el amor. El erotismo es el reflejo del amor verdadero. Así lo expresa Don Juan cuando alude a su desgracia como “buscar en las criaturas un reflejo de aquella visión, forzarlas a dar lo que no tienen y quedarse uno al fin con la sed viva y el corazón reseco”.

Este motivo se desarrolla en el monólogo de Don Juan:

DON JUAN (*se pasea intranquilo*). – ¡Si al fin lograrse reposar el ansia! ¡O si esta sed fuera como la de los ojos cuando se abrevan tranquilos en un paisaje! [...] “No es bueno despertar una sed, y luego arrancarla del pozo recién cavado”. Tenía razón el Viejo: hablaba de la sed ajena, y eso tan fácil! Pero, ¿quién despierta la mía y la deja siempre con los labios resecos? ¡Felices los que reposan junto a su agua inagotable! Muerto de envidia y de rencor he mirado a los que se demoraban junto a un pozo, con la boca fresca y el corazón hecho un puro remanso. (p. 49)

Las voces que reclaman a Don Juan las promesas no cumplidas, esas voces que oye el Viejo cantar en la casa retoman el tema de la sed:

VOZ 1ª (*terriblemente apasionada*). – ¡En la orilla del río, mi amor, a la hora de la siesta! ¡Bajo los sauces, allá cerca del agua! [...] ¿Por qué demoras tanto en bañar tu redomón oscuro? ¡Átalo a la sombra! ¡Te espero bajo los sauces! Quiero besar tus manos de color aceituna: me traen un olor de juncos fríos y de potros calientes.

DON JUAN (*que se mira las manos*). – ¡Aquí, sus labios! ¡Como dos brasas en mi piel!

VOZ 1ª. – ¡O entre las parvas a mediodía! La tierra huele a flores. Mi padre me ha castigado con su rebenque de plata. ¿Y qué, amor? ¡Iré lo mismo! Llevaré toronjas y limas, para que las mordamos juntos en nuestra cama de espigas.

DON JUAN. – ¡Sí! ¡Sí! Pero, duerme ahora. ¡Descansa, pobre amor sediento! (p. 50)

Otro motivo eminentemente tomado de las tragedias de Lorca es el del puñal, que también aquí precipita el drama. Ciertamente que en el *Don Juan* hay otros intertextos importantes, partiendo de los Tenorios y pasando por el estudio de Marañón y por el teatro de Shakespeare, pero posiblemente el que dota a la obra de mayor poder poético es el de Lorca, con la introducción de elementos corales de canto y baile, con la prosa poética, con la sugerencia de la metáfora.

No he pretendido en esta exposición hacer una lista exhaustiva del teatro poético que desencadena Lorca en la Argentina. Pero considero que constituye una muestra de las dis-

tintas vertientes vivificadas por él: la farsa, la tragedia telúrica, el drama metafísico. Dentro de la dramaturgia argentina Lorca inicia una variedad más, que sucede a los primeros intentos vanguardistas de la década del 20 y que se extiende junto al grotesco criollo y al teatro expresionista. La vigencia de este teatro llega hasta principios de la década del 60 y sin duda sirve para alzar el tono de la escena nacional, de humildes orígenes, pero que en pocas décadas da un gran salto.

Como conclusión, podemos decir que la presencia de Lorca en las letras argentinas es muy vívida. Al poeta se lo lee, se lo memoriza, pero es muy difícil intentar un diálogo sin caer en el calco o aún peor en la caricatura. En cambio, el dramaturgo creó una escena poética donde es posible el encuentro de lo cósmico con lo telúrico, de lo ritual y lo mítico. Un teatro sugerente que alentó la escena argentina a partir de su visita a Buenos Aires y en el que los dramaturgos poetas, como Federico, se mueven cómodamente.

GARCÍA LORCA: OBRA, SÍMBOLO Y DISCORDIAS EN MONTEVIDEO

PABLO ROCCA

CUADRO PRIMERO: Crimen, rebeldía y mutaciones poéticas

EN PLENO APOGEO DE LA ESTADÍA de García Lorca en Uruguay, el 24 de enero de 1934, el visitante ilustre declaró al diario católico *El Bien Público* que “en España la República ha provocado la acción expansiva de la juventud estudiantil”. Dos años después, cuenta Enrique Amorim (1900–1960) que en una calle madrileña “ante una temprana pregunta mía en vísperas de estallar la guerra civil, Federico me gritó indignado, como si [mi] curiosidad lo hubiera ofendido: «Con Azaña, qué duda cabe... con Azaña». Siguiéndonos los pasos iba alguno de los que dispararon contra él”¹. Fue el último uruguayo que lo vio con vida; fue esa imagen de Lorca escritor republicano, irreconciable enemigo del fascismo entonces ascendente, la que empezaron a reproducir sus colegas después de haberse transformado en la primera víctima del franquismo con notoriedad (o gran resonancia) internacional.

En esos años riesgosos, como en todas partes, casi todos los escritores uruguayos militaron sin descanso en organizaciones antifascistas y no es aventurado pensar que la reacción frente al asesinato del poeta, cuya calidez y capacidad de seducción habían verificado en el tan próximo verano de 1934, pesó de modo decisivo y atizó la generalizada sensibilidad antiautoritaria. A la influencia o la admiración literaria que ya cundían se agregó la exégesis de la obra y la recordación constante de su vida y de su sacrificio. Sólo a modo de lista provisoria, entre los devotos más próximos y destacados puede tomarse el nutrido grupo que concurrió junto a Lorca al cementerio del Buceo para rendir homenaje al pintor Rafael Barradas “una tarde oprimida por el tremendo gris de un cielo deshecho en lluvias”, según la calificó un anónimo cronista del diario *El Pueblo*. Esa comparecencia está documentada, además, en una fotografía que hasta ahora sólo fue publicada en ese matutino:

Acompañaron al notable poeta andaluz —dice la leyenda de la foto— en el significativo y bello homenaje a Barradas, en el 5º aniversario de su muerte, la señorita Sarah Bollo, el Ministro de España, don Enrique Díez Canedo, Julio J. Casal, Dr. Emilio Oribe, Carlos Sabat Ercasty, José Pedro Heguy Velazco, Enrique M. Amorim, Alfredo Mario Ferreiro, Vicente Basso Maglio,

1. “García Lorca, Federico”, incluido en el libro inédito *Por orden alfabético*, de Enrique Amorim. Existen dos originales mecanografiados con correcciones manuscritas; el primero se encontraba en poder de la viuda del escritor, Esther Haedo de Amorim (1899–1996); el segundo, está en manos del crítico Wilfredo Penco.

José María y Marino Mora Guarnido y [Luis] Gil Salguero. Asistió en representación de la familia el hermano del pintor, Antonio de Ignacio².

Pero otros tantos lo rodearon y hasta lo adularon –si creemos la verosímil apreciación de Emilio Oribe (1893–1975) en un testimonio publicado originalmente en 1937³– que se hace fácil imaginar a los escritores locales obsequiándole sus libros en busca de una opinión, siquiera de una lectura rápida. El equipaje que a mediados de febrero del 34 Federico llevó a Buenos Aires, donde permaneció hasta el 27 de marzo, debió ir con un considerable sobrepeso. En una de sus visitas, Alfredo Mario Ferreiro (1899–1959) vio en la habitación del hotel “unos libros de poemas que le había enviado su autora, Sarah Bollo”⁴, quien en compensación por lo menos logró un dibujo y unas esquivas palabras de “recuerdo cariñoso”⁵. En su “Autobiografía”, el poeta nativista Fernán Silva Valdés (1887–1975) cita al pasar el nombre de García Lorca entre una vasta galería de ilustres que –según afirma– elogiaron su obra⁶. Oribe sugiere algo parecido cuando menciona una fugaz entrevista para la que “[me] buscó con verdadera avidez, huyendo de mil personas” (art. cit., p. 163); el extraordinario poeta vanguardista Alfredo Mario Ferreiro, anotó en la última versión de su testimonio sobre aquella visita: “Por aquel entonces, digan lo que digan, Federico no se juntaba más que con Amorim y conmigo” (art. cit.). El crítico Alberto Zum Felde (1889–1976) no se quedó al margen, ya que entregó al visitante los tres tomos de su *Proceso intelectual del Uruguay* (1930), como lo demuestra esta carta del poeta que le llegó desde Buenos Aires:

Sr. D. Alberto Zum Felde.

Muy señor mío:

He recibido su libro sobre literatura uruguaya. Me prometo leerlo cuando llegue a Madrid en el regreso de todas mis fuertes emociones americanas. Muy agradecido reciba usted un cariñoso saludo de su compañero

Federico García Lorca. 1934⁷.

2. “El homenaje de ayer a Barradas. Lo rindió García Lorca en nombre de los artistas de España. El rojo racial de la poesía andaluza dejó flores sobre los grises eternos del gran poeta plástico”, *El Pueblo* (Montevideo), año II, no. 667, 16 de febrero de 1934.

En un pasaje de la nota se lee: “Federico García Lorca, el gran poeta andaluz que hoy dejará nuestra ciudad llevó diez ramos de flores a la tumba del gran pintor nacional, hondamente vinculado al arte de España. ¡Cómo fue de allá que nos trajo el honor de su gloria legítima! [...] Tributo sin discursos [...] Compartió el silencio con Federico García Lorca un núcleo representativo de nuestro ambiente artístico”.

3. Emilio Oribe, “Sobre García Lorca”, en *Poética y plástica*, prólogo de Alfonso Llambías de Acevedo, 2ª edición ampliada y corregida, Montevideo, Colección de Clásicos Uruguayos, vol. 134, tomo I, pp. 161-168. Originalmente con el título “Federico García Lorca” en *Boletín de AIAPE* (Montevideo), no. 2 (diciembre 1936).

4. Alfredo Mario Ferreiro, “En el año 1934, Federico García Lorca viajó con nosotros todo a lo largo del mar”, *La Razón* (Montevideo), 20 y 27 de febrero de 1945.

5. *Federico García Lorca. Dibujos*, Mario Hernández (comp.), Madrid, Ministerio de Cultura–Museo Español de Arte Contemporáneo, 1986.

6. Fernán Silva Valdés, “Autobiografía”, *Revista Nacional* (Montevideo), segundo ciclo, año IV, tomo IV, no. 200 (abril-junio 1959), p. 209.

7. Original manuscrito ológrafo en la Colección Alberto Zum Felde, Archivo Literario, Biblioteca Nacional, Montevideo. Esta carta se publicó en borroso (e ilegible) facsímil en el folleto dedicado a *Alberto Zum Felde* por Florencio Vázquez y Susana Constenla, Montevideo, La República/Instituto Nacional del Libro, ¿1993?, p. 12.

Esos dos años –lo que va del 34 al 36–, marcan para los intelectuales un cambio radical en su percepción del mundo y del arte (o de la relación del arte con el mundo) y en este vuelco, quizá mucho más profundo en América Latina que en Europa, la guerra de España y, en ella, el asesinato de García Lorca, constituyen dos hitos decisivos.

Desde el comienzo del conflicto, la solidaridad con la España republicana se multiplicó en el Uruguay entero. Después de la victoria de Franco –y hasta que en 1941 el pacto nazi-soviético abrió una profunda herida divisoria en toda la comunidad intelectual–, esa solidaridad con la España derrotada no tuvo casi fisuras. Por ejemplo, el escritor y político batllista Justino Zavala Muniz (1898–1968) –al que Lorca trató, de paso, en Buenos Aires– recorrió toda América a fin de respaldar al gobierno republicano en el exilio. En la mayor parte de las páginas literarias de los periódicos, en particular en el suplemento dominical de *El Día*, en la revista *Ensayos* y en el *Boletín de AIAPE*, los problemas políticos y culturales de España eran moneda corriente. Sólo en el periódico de la Asociación de Intelectuales, Artistas, Profesionales y Escritores (AIAPE, 1936–1944), en el que había cierto predominio de los comunistas, en apenas 32 entregas se publicaron 40 textos sobre España: 16 artículos rubricados por extranjeros, 15 a cargo de uruguayos y 9 poemas de tema español –en relación con la guerra– firmados por autores nacionales⁸.

De hecho, los “centros de apoyo a la República ibérica proliferaron ligados también por la lucha interna [de la izquierda] y por la unidad que se procesaba, con la creación en Montevideo del Comité pro Frente Popular de la Zona Sur a mediados de julio de 1936, mientras el 3 de agosto quedaba instalado bajo la presidencia de Ildelfonso Pereda Valdés

Posteriormente fue reproducida con un error preposicional tanto por Gabriele Morelli (*Federico García Lorca. Lettere americane*, Venezia, Marsilio, 1994, p. 295), como por Andrew A. Anderson y Christopher Maurer (*Federico García Lorca, Epistolario completo*, Madrid, Cátedra, 1997, p. 798).

8. *A.I.A.P.E.*, artículos publicados en esta revista, con exclusión de los firmados por extranjeros: Editorial, “En todo instante España vela por la cultura”; Roberto Ibáñez, “Pasión y muerte de Federico García Lorca”; Manifiesto de A.I.A.P.E., “Con España democrática en esta hora de prueba”; “Gran Acto de Homenaje a García Lorca, sábado 28 de noviembre a las 21 y 30 horas (Ateneo de Montevideo). Programa: 1ª parte: Hablan Luisa Luisi, Oribe, Ibáñez, Ortiz Saralegui, Laureiro, Casal, Ipuche. 2ª parte: Concierto por Mario Pariente Amaro. 3ª parte: Hablan Sofía Arzarello, Sabat Ercasty, Spatakis, Amalia Barreto, Frugoni, Basso Maglio y Vitúreira” (todos los textos citados en el no. 1, noviembre 1936); Emilio Oribe, “Federico García Lorca”; Sofía Arzarello, “España encuentra su expresión”, los dos en no. 2, diciembre 1936; Alejandro Laureiro, “La poesía española y la revolución”, no. 3, marzo 1937; “Ante la llegada del doctor Marañón” (Declaración de repudio de su adhesión a Franco); Sofía Arzarello, “Reconocimiento a Elie Faure”, todos los anteriores en no. 4, abril 1937; J.B.D., “Reseña bibliográfica del *Cancionero de la Guerra Civil española*, por Ildelfonso Pereda Valdés”, no. 9, octubre-noviembre 1937; Clotilde Luisi, “En el segundo aniversario de la Guerra de España”, nos. 17-18, julio-agosto 1938; Cipriano S. Vitúreira, “Semblanza de Federico García Lorca”, no. 22, diciembre 1938; sin firma, “Antonio Machado”, no. 23, enero-febrero 1939; Sofía Arzarello, “La inteligencia ganará la guerra”, no. 31, octubre-diciembre 1939; Manifiesto de A.I.A.P.E., “Por los refugiados españoles”, no. 32, junio-julio 1940.

Poemas escritos por uruguayos inspirados en el conflicto y, en particular, en la inmolación del poeta granadino: “12 de octubre de 1936”, de Uruguay González Poggi; “Ciprés a García Lorca”, de Álvaro de Figueredo; “En la tristeza mundial”, de Cipriano S. Vitúreira; todos en el no. 3, marzo 1937; “¡España! ¡España!”, de Alejandro Laureiro, no. 5, mayo 1937; “Niños de España”, de Juvenal Ortiz Saralegui, no. 22, diciembre 1938; “Canción al horror de una noche”, de Felipe Novoa; “Canción del hombre armado”, de Roberto María Pintos; los dos en el no. 28, agosto-setiembre 1939; “Los niños españoles asesinados”, de Sofía Arzarello, no. 29, octubre-diciembre 1939; “Llanto por los caídos en la guerra”, de Juvenal Ortiz Saralegui, no. 32, junio-julio 1940.

el Comité Nacional pro Defensa de la República Democrática Española que «centralizó toda la campaña de ayuda moral y material a la República leal»⁹. Cuando aún estaba lejos la derrota republicana, en el marco de las actividades del Comité que encabezaba, Pereda Valdés (1899–1986) trabajó incansablemente en la compilación del *Cancionero de la guerra civil española* (Montevideo, Claudio García ed., 1937), en el que hay una sección entera titulada “El poeta asesinado”. Esta zona del volumen previsiblemente se abre con el poema machadiano “El crimen fue en Granada”; pero la columna mayor del libro la forman siete líricos uruguayos que homenajean al inmolado. Son ellos, además del propio compilador-poeta, Antonio Macías (1900–1990?), Emilio Frugoni (1880–1969) –el líder del Partido Socialista local–, Pedro Leandro Ipuche (1889–1976), Cipriano S. Viturera (1907–1977), Diego Larriera (1890?–1958) y Álvaro Figueredo (1907–1966). Este último conquistó unos pocos versos que van algo más allá de la mera efusión en la que caen todos los demás; esos versos rebasan la excesiva asimilación del discurso del homenajeado, como puede verse en la segunda estrofa de su composición “Ciprés a García Lorca”:

Entre juncos de acero; su paso, el agua blanda...
 Entre los tallos negros. (Hoz y recuerdo rojos.)
 Entre negros correajes, entre palabras negras.
 Negra la quieta pólvora
 ambición de ígneas alas...
 De pie sobre el dolor, la tierra y la esperanza.
 Cinco ventanas súbitas hacia la muerte. Cinco
 temblores ígneos, ay, fatales, cabizbajos.
 Sinuosa muerte entre olivares negros.

A este alud de poemas hay que sumar, todavía, el que publicó Vicente Basso Maglio (1889–1961): “A Federico García Lorca y al sacrificio de su libertad!”, editado en hoja volante en 1937. Como en toda América Latina, en Uruguay estalló una fiebre poética llamada lorquismo, una especie de ráfaga de imitadores más o menos fieles, de simples epígonos que se vieron casi en la obligación de incorporar a sus poemas toda suerte de interjecciones (a las que el granadino fue tan afecto en el *Romancero gitano* y en el *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*), numerosos “¡Ay!” y un repertorio abundante de jazmines, adelfas, gacelas, duendes y surtidos modelos de lunas. Algo de esto advirtió tempranamente un juvenil e irreverente Juan Carlos Onetti, quien en uno de sus primeros artículos, en 1939, dijo que el poemario de Luis Alberto Varela (1908–1972), titulado *Heme!*

[...] es, todo él, una innecesaria demostración de algo que merece estudio aparte: “d’après” Neruda y García Lorca, una nueva retórica se ha formado entre nosotros. Poetas de izquierda y de derecha, poetas y poetisas del centro, todos están contagiados de los visibles sistemas del español y del chileno¹⁰.

9. Mario Dotta, “La República española y las izquierdas uruguayas”, en *España y América en el siglo XX. Ediciones del Quinto Centenario*, Montevideo, Universidad de la República–Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 1993, vol. III, p. 170.

10. Periquito el Aguador [seud. de Juan Carlos Onetti], “Retórica literaria”, *Marcha* (Montevideo), 28 de julio de 1939. Recogido en Juan Carlos Onetti, *Requiem por Faulkner y otros artículos*, recopilación y prólogo de Jorge Ruffinelli, Montevideo, Arca / Calicanto, 1975, pp. 20–22. Un discípulo de Onetti, el narrador y crítico Carlos

También en 1937 apareció en Montevideo otro volumen que se titula *Poeta fusilado*, con el sello de Ediciones del Pueblo, en el que –bajo el cuidado de Juvenal Ortiz Saralegui (1907–1959) y con portada de Julio E. Suárez– no sólo se recoge el mencionado texto de Basso Maglio, sino casi todos los incluidos en la precedente selección de Pereda Valdés. En el preámbulo al volumen, Ortiz Saralegui explica los propósitos del mismo:

Ediciones del Pueblo ha querido que yo inicie este libro con unas palabras dirigidas al lector, este lector de nuestra época, que ya no toma un libro por azar, desprevenido, sino que exige la literatura que colme las ideas y las fortifique. Las presentes páginas nacieron de ese deseo unánime de tener en un tomo, recopilados, todos los poemas dedicados a Federico García Lorca, el poeta fusilado. [...] El fusilamiento del inmortal poeta del *Romancero Gitano* ocasionó una angustia colectiva, no solamente en los poetas de todo el mundo, sino en los pueblos donde llegó su verso y su teatro. Ello hace que su muerte, obra del fascismo criminal, una a los espíritus más vacilantes, a las almas más delicadas, junto a los fuertes, en una repulsa vigorosa, condenatoria del vandálico hecho. (“Al lector”, p. 3)

Una y otra de las compilaciones se apropian de Lorca en tanto símbolo de la resistencia contra el fascismo o ejemplo de la brutalidad del fascismo; casi como pretexto para la edificación de una poesía militante, “comprometida” con la defensa por la libertad, la lucha contra la prepotencia y hasta, en ocasiones, la propia construcción del socialismo. Esto implica, de paso, una generalizada negación de la lírica ensimismada y, como revés de su trama, la postulación del paradigma de un arte-para-y-por-el-pueblo. En consecuencia, se opera una identificación de dos términos en la dicción poética: “popular” y “sencillo”, asignando a la vieja y romántica noción de “popular” las renovadas estrategias de choque contra el fascismo. Por eso se hizo frecuente entre escritores vinculados a las tendencias socialistas –en diverso grado de ortodoxia– el rescate del *Romancero gitano* y no de los poemas más experimentalistas, como la “Oda a Walt Whitman” que ya se había divulgado ampliamente aunque ingresaría en la primera edición mexicana de *Poeta en Nueva York* algo más tarde, en 1940.

En cualquier caso la difusión rioplatense del *Romancero gitano* (que tuvo una edición argentina en el sello de Sur, en 1933, con una tirada de dos mil ejemplares agotados inmediatamente) llegó en un momento crítico para la poesía de la comarca. Por entonces, muchos escritores que se habían acercado a las experiencias vanguardistas (sobre todo con las versiones locales del ultraísmo, el futurismo y el creacionismo) se apartan de esa práctica creativa en prosecución de una lírica más llana y menos lúdica. El peso de la tradición criolla (en la línea de la poesía gauchesca y su heredera directa el nativismo, así como sus diversas modalidades) había desembocado, en cierto modo, en un callejón sin salida luego de una práctica centenaria y a la luz de la firme radicalización política esbozada al promediar los treinta. El *Romancero gitano* podía contribuir con otra forma de hibridar lo “popular” y lo “culto”. Pero está claro que, con diversas pruebas a la vista –como los menciona-

Martínez Moreno (1917–1986), escribió sin piedad: “A [la] muerte [de García Lorca], envuelto en el aura mágica de su persona y en la protesta por su asesinato, a disímiles partes componentes, estalló el lorquismo; y fuera de toda fatalidad geográfica e incluso de toda posible verificación física, el mundo de la poesía por el mayor número [...] se llenó de albercas y de adelfas, de nácares y de oliva. Todo eso era falso, tenía que morir y murió” (*Literatura americana y europea*, Montevideo, Homenaje de la Cámara de Senadores, 1994, p. 170).

dos poemas de homenaje–, cualquier aproximación a esa fuente sólo generó una suerte de reproducción apenas travestida. Aun varios años después, un poeta tan proteico y creativo como Juan Cunha (1910–1986) compone su *Cancionero de pena y luna* (1953), bajo el modelo del *Romancero gitano*. En ese pequeño volumen, a pesar de hallazgos y notas personales, no sortea el riesgo de escribir “a la manera de” Lorca.

Más adentro de la tarea cultural propiamente dicha, el poeta Julio J. Casal (1889–1954) tuvo un papel activo encabezando numerosos homenajes en los sucesivos aniversarios de la inmolación del granadino. Entre los papeles de Casal, conservados en el Archivo Literario de la Biblioteca Nacional (Montevideo), existen dos juegos de borradores manuscritos correspondientes a igual número de disertaciones. La primera fue pronunciada en 1937, en la inauguración del efímero “Ateneo Federico García Lorca”. Esta institución –según Ildefonso Pereda Valdés– surgió como respuesta solidaria de los artistas uruguayos durante la guerra civil, “y tenía por sede el Club de empleados municipales. Presidió este grupo el escritor Julio J. Casal”¹¹. Y aunque el disertante pretendiera situarse al costado de las polémicas ideológicas que planteaban la disyuntiva de Lorca poeta revolucionario o poeta liberal, se pliega a la tesis del poeta popular que de algún modo concentra y hasta resuelve esas dos visiones politizadas, ya que lo sitúa en una dimensión universal más allá de lo colectivo en específica clave española:

[...] Es la nuestra una manera de continuar luchando por la democracia, y por la España libre, contra todos los reclutas más o menos asalariados de la reacción, que apoyándose en la fuerza, quieren sacrificar la cultura y la personalidad humana. La presencia de la libertad está siempre con nuestra obra. Porque estaremos siempre con lo popular, porque es ahí donde el mundo siente latir su propia sangre. [...] En [García Lorca] lo individual crece, y se transforma, no en arquitectura de lo colectivo, sino en grito humano, en auténtico drama de almas. [...] Lo tradicional, traído a lo contemporáneo, ilumina el espejo de este poeta. (ver nota 11)

La segunda conferencia, más extensa, la dictó Casal en el décimo aniversario del asesinato y, como se advierte en el primer folio, vuelve a sumarse a la perspectiva hegemónica desde los años treinta: “Hace diez años caía asesinado en Granada. Y con él lo que de más popular y humano tenía su pueblo”¹².

La relación de Casal con Lorca merecería un estudio más cuidadoso. Baste recordar, por ahora, que quizá haya sido el mismo Rafael Barradas quien presentó al joven Lorca a su compatriota y amigo. Desde 1913 hasta 1927 este poeta cumplió tareas consulares en La Coruña representando a Uruguay, y aquel último año volvió a su país. En tierra gallega

11. Esta información se encuentra en un libro inédito de Pereda Valdés sobre *Peñas y cenáculos literarios en el Uruguay*, folio mecanografiado con correcciones manuscritas no. 56. Ejemplar que pudimos consultar en 1988, depositado entonces en los archivos de la Editorial Arca, Montevideo.

La presentación de Casal pronunciada en 1937 se encuentra inédita. Manuscrito ológrafo en papel con el membrete “*Alfar. Revista de arte y letras. B. Mitre y Vedia 2621. Montevideo – Uruguay.*” (dos folios). Original en Colección Julio J. Casal, Archivo Literario, Biblioteca Nacional, Montevideo.

12. “Federico García Lorca”, manuscrito ológrafo en papel carta con el membrete “*AIAPE. Agrupación de Intelectuales, Artistas, Profesionales, Escritores. Cuareim 1361. Montevideo.*” Texto inconcluso, compuesto por once folios tamaño carta. Inédito.

fundó tres revistas literarias que, con numeración correlativa, resistieron sesenta entregas entre enero de 1921 y setiembre de 1926. La última revista del tríptico, que concibió como un solo proyecto, se llamó *Alfar*, luego transplantada en Montevideo. Selva Casal –hija del poeta– señala que la proximidad entre los dos creadores ocurrió en algunos encuentros madrileños¹³. Vicente Aleixandre, en un texto que divulgáramos hace algunos años, admite la deuda de la “generación del 27” con *Alfar* y su promotor:

Alfar, la gran revista de Montevideo, nació en España, en años de feliz recordación. En el puerto atlántico de Vigo, donde Casal desempeñara su Consulado, se fundó *Alfar*: él la asentó sobre aquel finisterre y desde allí y durante muchos años irradió la luz que luego persistió en su Uruguay original [...] ¡Cuántos jóvenes poetas españoles de los años quince, diez y ocho, veinte, veintidós, él ayudó a dar a conocer, y cuántos encontraron allí la primera hospitalidad o el gran ademán del compañerismo!

Alfar se hacía sobre todo con la poesía de aquel ámbito, y cuando años más tarde bogó hacia las orillas del Plata aún dejaba la estela visible de la poesía española de aquel tiempo.

Tiempos primeros de Pedro Salinas, de Federico García Lorca, por citar, entre tantos, sólo a algunos de los que nos fueron arrebatados [...] ¹⁴.

Por todo esto no es raro que García Lorca y Casal volvieran a frecuentarse en Montevideo, como lo documentan reiteradas fotografías, donde el huésped dejará para la nueva y última época de la revista *Alfar* el texto “La raíz amarga” (no. 75, marzo 1935)¹⁵. Hay que destacar, también, que en ninguna de las conferencias citadas –y hasta ahora inéditas– Casal alude a su viejo trato personal, a la generosa apertura de las páginas de su revista en la remota ciudad de Vigo, cuando el joven español era sólo un principiante. Pocos uruguayos que lo hayan conocido desde los inicios imitaron esa discreta elegancia.

CUADRO SEGUNDO: Una lucha sin tregua

Como Argentina, también Uruguay recibió desde mediados del siglo XIX fuertes corrientes migratorias, al punto que –desde el ocaso de esta centuria– la composición social del país, y particularmente su capital, es la más definida en América Latina por la presencia europea. El censo de 1908 da como resultado un total de 1.042.666 habitantes, de los cuales 181.222 eran extranjeros. Dentro de este grupo, que representa el 17,38% del total de habitantes, predominan los italianos (62.537) y los españoles (54.885). Más de la mitad de los inmigrantes residen en la capital. Comenta Juan A. Oddone que “la primera posgue-

13. Selva Casal, *Mi padre Julio J. Casal*, Montevideo, Biblioteca Alfar, 1987, p. 8.

14. “Julio J. Casal, divulgador de poetas”, en “Un breve verano de 1934: Federico García Lorca en Montevideo”, *Caminos* (Barcelona), no. 10 (enero 1995), p. 47. Original manuscrito, en un folio, en la Colección Juvenal Ortiz Saralegui, Archivo Literario, Biblioteca Nacional, Montevideo.

15. Incorporado al poemario póstumo *Diván del Tamarit* (1940), pasa a titularse “Gacela VI. De la raíz amarga”. Por un minucioso estudio de sus versiones y variantes, véase *Diván del Tamarit. Seis poemas galegos. Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, edición crítica de Andrew A. Anderson, col. Clásicos Castellanos–nueva serie, Madrid, Espasa Calpe, 1988. Sin embargo, el estudio no menciona la versión del texto aparecida en Montevideo, y alude a una copia manuscrita cuyo original “se encuentra en Montevideo”, de la que no hemos podido obtener noticia alguna.

rra acusa un alud numérico de considerable volumen [inmigratorio]. Entre 1919 y 1930, las cifras absolutas se elevan a 195.844. La afluencia de este decenio configura, hasta nuestros días, la última gran etapa de inmigración espontánea, cumplida de hecho con mínimos estímulos oficiales”¹⁶.

No sólo era numerosa la colonia española, sino que lo era más aún las segunda y tercera generaciones sensibilizadas por los asuntos de la “madre patria”, como nunca en aquellos años en que la oposición a la joven República española provenía de fuerzas monárquicas, militaristas y del clero conservador. Una tríada ésta muy poco prestigiosa en Uruguay. Es cierto que, en ese conjunto, los emigrantes “cultos” y los alfabetizados no eran mayoría. Sin embargo, por esa época la prensa de la colectividad creció en proporciones desconocidas. Como señalara Dante Turcatti: “Veintiún órganos comenzaron a editarse entre las décadas del treinta y el cuarenta (volumen sorprendente para un medio periodístico como el montevideano)”¹⁷.

Cuando llegó García Lorca, había en Montevideo cuatro publicaciones periódicas impulsadas por españoles, sin desmedro de la colaboración en ellas de periodistas o escritores uruguayos. Una respondía a la colectividad vasca (*Euskal Erría*, 1912–1960), otra era de carácter gremial (*Revista de la Asociación Española Primera de Socorros Mutuos*, 1915–1937), otra más ostentaba un tono político republicano (*España Moderna*, 1932–1937) y, por último, se encontraba el siempre oficialista *El Diario Español*, fundado en 1906 y que todavía circula.

La vorágine de la realidad española de 1936 multiplicó esa prensa de la colectividad y la violencia de los hechos arrastró a otro amigo de Lorca. Como diéramos a conocer en un artículo cercano, en 1933–34 el embajador Enrique Díez-Canedo había sido atacado por sectores socialistas y anarquistas de la colonia española en Montevideo y, en ese mismo ataque, había caído en descrédito el propio García Lorca para estos núcleos desafectos al intelectual que ocupaba la representación de la República en Uruguay¹⁸. En aquella ocasión, los periodistas de *España Moderna*, enfurecidos con el diplomático, infirieron que su acompañante “ha resultado ser un verdadero «duende» entre el elemento femenino, perfilándose su ascendiente aristocrático. [...] Esto y la amistad afectuosa con Díez-Canedo nos hacen vislumbrar en García Lorca, un apéndice de pituco”¹⁹.

En los comienzos de la guerra y a poco de llegar la noticia del fusilamiento del poeta, José Mora Guarnido se vio envuelto en un episodio delicado. A diferencia del caso ante-

16. Juan Antonio Oddone, *La formación del Uruguay moderno. La inmigración y el desarrollo económico-social*, Buenos Aires, EUDEBA, 1966, pp. 58-60.

17. Dante Turcatti, “La prensa de inmigración. El caso español: 1864 a la actualidad. Localización y evaluación”, en *América Latina y España: de la Colonia a la Constitución de los Estados Nacionales. Ediciones del Quinto Centenario*, Montevideo, Universidad de la República-Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 1992, vol. II, pp. 241-336.

18. Pablo Rocca, “García Lorca en Montevideo, 1934. La fiesta tuvo problemas”, *El País Cultural* (Montevideo), año VIII, no. 387, 4 de abril de 1997, pp. 10-11.

19. Sin firma, “La conferencia de García Lorca. La ascendencia sobre el elemento femenino. Se quiso impedir la entrada a un cronista de *España Moderna*”, *España Moderna* (Montevideo), no. XX, 10 de febrero de 1934.

rior, Lorca no fue “contaminado” por su relación con el enemigo político cercano sino, a la inversa, en tanto víctima del franquismo, la vieja amistad con Mora remarcó aún más las calidades de traidor de este último. Ahora el martirio del poeta lo convirtió de “señorito” y “seductor de señoritas” en un héroe de la República popular. Como antes con Díez-Canedo le correspondió al periódico *España Moderna* conducir la carga contra Mora el 14 de marzo de 1937, llamándolo “secuaz de los facciosos que sigue ocupando tranquilamente su cargo de Canciller del Consulado a las órdenes del ex Cónsul Buigas y que solamente expide documentos para Burgos... Como se sabe, este sujeto fue ya batllista, lerrouxista, malagarriguista y ahora «requeté-franquista»” (no. XLIII). En el número siguiente, del 12 de agosto, se publica la crónica “El canciller Mora Guarnido. 8 meses al servicio de los facciosos. Algunos antecedentes de su turbia actuación”:

[...] El 17 de julio de 1936, José Mora Guarnido ocupaba en el Consulado de España, el cargo de Canciller, por obra y gracia del traidor Lerroux y su nunca bien recordado sucesor, el nefasto Malagarriga. [...] El 29 de julio, o sea 12 días después, el Cónsul General, resolvió ponerse a las órdenes del traidor Franco, para lo que hizo firmar al mismo, la adhesión al titulado gobierno de Burgos [...] entre los firmantes estaba el “dotor” José Mora Guarnido.

En esta cómoda situación, permaneció ejerciendo sus funciones de canciller al servicio de Franco, más de siete meses, hasta que un buen día, el Cónsul lo expulsó. Las causas no interesan, lo importante es constatar que firmó su adhesión a los rebeldes [...].

Si con el examen de archivos consulares podría comprobarse la veracidad —o la infamia— de lo escrito en el periódico socialista, llama la atención que un año después del fusilamiento de su amigo, Mora Guarnido colabore con amplio destaque en *España Democrática*, un periódico de la colectividad española en el que predominaron los comunistas españoles y uruguayos.

España Democrática empezó a salir el 24 de octubre de 1936 como respuesta clara a los acontecimientos de la guerra y el realineamiento ideológico de la colectividad española. En este periódico salieron varios textos sobre el escritor asesinado, ya en el número inicial se encuentra el artículo “García Lorca y Alberti”, firmado por el poeta Alejandro Laureiro (1914), uno de los pocos testigos de la visita de 1934 que aún viven con plena lucidez. También aparecieron dos poemas en homenaje a García Lorca, uno firmado por Alarcón y otro del ubicuo, del siempre servicial Ildefonso Pereda Valdés, poema que sería recogido por él mismo en su *Cancionero de la guerra civil española*. Por si quedaran dudas sobre la orientación política de *España Democrática*, el propio Pereda Valdés se encarga, el 5 de diciembre de 1936, de aportar las pistas necesarias para la recuperación de Lorca como poeta revolucionario, convertido desde el escepticismo por la propia fuerza de los acontecimientos revolucionarios:

Cuando Federico vino a Montevideo —y aun en Buenos Aires— hablamos largamente sobre ciertos aspectos de la lucha social: la intervención de los intelectuales en las luchas del proletariado por su definitiva liberación. Yo le alabé la actuación decidida de Rafael Alberti junto al proletariado revolucionario de España. García Lorca se manifestó un tanto escéptico. Pero al llegar a España cambió completamente. (“Pasión y muerte de Federico García Lorca”, no. 4, p. 5)

No obstante la visible gravitación de los comunistas en *España Democrática*, el grado de radicalización de la intelligentsia uruguaya entonces era tan fuerte que no era de precep-

to ser comunista –o simpatizante– para incorporarse a las páginas de este periódico. Por el contrario, según nos indicara Alejandro Laureiro en una conversación mantenida a principios de octubre de 1998, acercarse a este periódico legitimaba en cierta forma a quien lo hacía ubicándolo junto a la causa de la República. Según su testimonio, Mora Guarnido efectúa esa operación: colabora como una forma de mostrar públicamente su ruptura con el Gobierno de Burgos.

“Odio y envidia en el asesinato de García Lorca”, el artículo de Mora, está en el número datado la 4ª semana de noviembre de 1937. Un solo fragmento alcanza para aquilatar el franquismo de Mora Guarnido o su antifascismo o solo otra marca de los choques que –igual que en España– sirvieron para astillar a las izquierdas:

Ninguno de los profundos anatemas de Federico contra el oscurantismo y la barbarie de las clases ricas españolas, ha podido suscitar ese odio violento hasta el asesinato porque las clases ricas españolas ni lo leían ni lo entendían. Pero el éxito de aquel niño alegre, sin apellidos encuartelados, sin escudo nobiliario, sin uniforme llamativo, sin distintivos grotescos de gallo de pelea [...] eso no lo podían perdonar los que cobijaban su pequeñez bajo el falso brillo de unos dudosos antepasados [...] los que ganan dinero [...] robándolo con la explotación de los trabajadores en sus latifundios o sus fábricas. [...] Los “señoritos” de Granada, los “señoritos de toda España”, se han manchado para siempre con la sangre del gran poeta ante toda la humanidad culta que se ha estremecido en un ademán de repugnancia y de condenación. (p. 5, cols. 2-3)²⁰

CUADRO TERCERO: Notas sobre una larga temporada teatral

A mediados de 1949 se exilia en Montevideo la actriz Margarita Xirgu, quien ya había pasado en media docena de oportunidades por esta ciudad, haciendo –entre otras obras– representaciones de *Doña Rosita la soltera*, *Bodas de sangre* y *Yerma*²¹. A poco de su llegada en el 49, reclamada por Zavala Muniz cuando este se entera que la actriz tiene problemas con el gobierno argentino del general Perón, se le encomienda que contribuya a fundar y pase a dirigir la Escuela Municipal de Arte Dramático. Zavala Muniz cuenta con su asesoramiento para la “Comedia Nacional”, elenco oficial que acababa de crearse bajo la administración de la Intendencia Municipal de Montevideo. Tres años después, en 1952, Xirgu dirigirá *Bodas de sangre*, en la que hará el papel de La Madre.

Entre 1950 y 1982 la “Comedia” estrenó cinco piezas lorquianas: la citada *Bodas de sangre*, *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín* y *La zapatera prodigiosa*, las dos en 1972 bajo la dirección de Eduardo Schinca; *Yerma* (1977), dirigida por Alberto

20. Antes aún, Mora Guarnido publicó una serie de notas durante la visita de Lorca a Montevideo en el diario *El Ideal*. También escribió en el *Boletín de A.I.A.P.E.* el artículo “El Romancero, García Lorca y la Guerra”, no. 7 (julio 1937), p. 12.

21. Véase, al respecto, Antonina Rodrigo, *Margarita Xirgu y su teatro*, Barcelona, Planeta, 1974; María Esther BURGUEÑO y Roger Mirza, “Margarita en América: una pasión inextinguible”, *El Público* (Madrid), octubre 1988, pp. 21-27.

Restuccia y, por último, *La casa de Bernarda Alba* (1982), con dirección de Carlos Aguilera y un primer papel inolvidable a cargo de Maruja Santullo²².

Para apreciar someramente el peso de García Lorca en el repertorio de la compañía (y la evidente injerencia-magisterio de Xirgu en esa opción), adviértase que en el mismo lapso, se pusieron en cartel seis obras de Shakespeare, cinco de Pirandello, tres de Lope de Vega y dos de O'Neill, por citar autores de primera línea en el drama universal. No sólo en la compañía oficial se hicieron notar la estimación del teatro lorquiano y la huella de Margarita Xirgu. Junto a las obras dramáticas de Brecht, Pirandello y Tennessee Williams, las de Lorca han sido las más representadas por los grupos uruguayos entre los autores extranjeros del siglo XX. En la cercana dictadura, el delicado simbolismo en favor de la libertad que se aloja en *Mariana Pineda*, sirvió para que el Teatro Circular hiciera una excelente puesta, que los espectadores presenciaron en su evidente clave de circunstancia.

Un fichaje efectuado por el investigador Jorge Pignataro –quien generosamente nos lo proporcionara– registra el siguiente número de puestas por elencos oficiales e independientes, entre 1944 y 1991: *Bodas de sangre* se representó cuatro veces; *Mariana Pineda*, tres; *Doña Rosita la soltera*, cuatro; *La zapatera prodigiosa*, cuatro; *Yerma*, tres; *La casa de Bernarda Alba*, cuatro; *Así que pasen cinco años*, tres; *Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín*, tres, además de ocho collages o adaptaciones de sus textos. Casi sin excepciones, los mejores directores uruguayos o que dirigieron en Uruguay han trabajado con el teatro de Lorca: Margarita Xirgu, Manuel Domínguez Santamaría, Antonio Larreta, Ruben Yáñez, Eduardo Schinca, Sergio Otermin, Jorge Curi, Carlos Aguilera, Marcelino Duffau, Alberto Restuccia, Alfredo Goldstein, entre otros.

CUADRO CUARTO: Monumentos y conflictos

Casi al mismo tiempo que la actriz catalana, hacia 1948, José Bergamín se radicó en Montevideo. Allí difundirá entre varios jóvenes intelectuales el recuerdo vivo del amigo, del que no pudo despedirse para siempre por cosa de algunos minutos, ya que no se encontraba en el despacho de la revista *Cruz y Raya* cuando Federico fue a verlo. “He estado a verte y creo que volveré mañana”, anotó éste en un papel poco antes de su apresurada partida a Granada donde lo fusilarían²³. Uno de los más fieles discípulos de Bergamín, el político y periodista Manuel Flores Mora (1922–1985), en un artículo publicado en diciembre de 1979, describió ese mensaje con devoción detallista:

22. Para una relación de las obras de García Lorca representadas por la Comedia Nacional entre 1950 y 1982, con todos sus directores, actores y escenógrafos, véase Juan María Vanrell Delgado, *La historia de la Comedia Nacional*, Montevideo, Intendencia Municipal de Montevideo, 1987.

23. Ian Gibson. *Federico García Lorca, 2. De Nueva York a Fuente Grande, 1929-1936*, Barcelona, Grijalbo, 1987, p. 542. Sobre las relaciones de amistad con Bergamín y, asimismo, por detalles de las últimas horas de García Lorca, consúltese Ian Gibson, *Granada en 1936 y el asesinato de Federico García Lorca*, 6ª edición, Barcelona, Crítica, 1986.

Era una hoja de papel casi en blanco, con el membrete de la revista Cruz y Raya y no tenía más que dos o tres líneas, bien arriba en la hoja. Luego, el trazo vertical de la F de la firma de Federico, desde arriba hasta abajo, y bien abajo, sobre el final del papel, las restantes letras del nombre [...]. Creo que somos varias las personas que en Montevideo hemos visto esa hoja última, conmovedora, de la despedida asustada de Federico a Bergamín. Sin duda la vieron Ángel Rama, María Inés Silva Vila, Carlos Maggi, José Pedro Díaz, Minye [Amanda Berenguer] y, ni qué hablar, Fernando Pereda, [...] Ida Vitale [y] Carlitos Armand Ugón. [...]

De esa última esquela de García Lorca, sólo sé decir que creo estará en Montevideo, pues me consta que, con aquella su generosidad inverosímil, Bergamín la regaló aquí un día. La esquela y un dibujo de Federico que también conocimos y conservaba²⁴.

Hoy, como informa Gibson, ese original está en poder de Nigel Dennis (Gibson, *op. cit.*, pp. 452 y 564). Andrew A. Anderson conjetura que “la nota acompañaba el manuscrito de *Poeta en Nueva York*”²⁵.

Un grave incidente estalló entre Bergamín y Margarita Xirgu; la pugna por la apropiación del símbolo Lorca estuvo, como siempre en aquellos tiempos, en medio del conflicto. El caso, como ha sido reseñado por la investigadora italiana Rosa María Grillo, tiene que ver con el rechazo de la actriz a dirigir con el elenco de la Comedia Nacional la pieza anti-franquista, escrita por Bergamín durante su exilio mexicano, *La niña guerrillera*. Bergamín –secundado por Flores Mora y otros– escribe varias cartas y notas en la prensa montevideana acusando a Xirgu de hacer buenos méritos con el gobierno de Franco para poder regresar a España. Durante el escándalo, en los meses de octubre y noviembre de 1949, la actriz se encontraba en Chile y no ha quedado constancia pública de su defensa aunque –como se verificó después– nunca volvió a su patria²⁶, lo que sí hizo el contendor a comienzos de los años sesenta. Margarita Xirgu murió en tierra de adopción en 1969.

Aunque esta polémica no conoce ulteriores desarrollos públicos –escribe Grillo– ha pesado siempre en las sucesivas elecciones de Bergamín, como lo demuestran tres cartas dirigidas a Enrique Amorim en ocasión de la inauguración de un monumento a Federico García Lorca (el primero que se le haya dedicado) en la ciudad de Salto, en diciembre del 53: un muro junto al Río Uruguay en el que están grabados los versos famosos de Machado: “Labrad amigos / de piedra y sueño en el Alhambra / un túmulo al poeta / sobre una fuente donde llora el agua / y eternamente diga: / «El crimen fue en Granada, en su Granada»”. (*op. cit.*, p. 36)

En realidad el monumento es algo más que un muro, distracción en la que antes había incurrido Francisco García Lorca cuando le escribiera por segunda vez a Amorim, el 21 de diciembre de 1959, para agradecerle el envío de materiales gráficos y del filme ya mencionado: “Ignoraba que el film que tiene mi hermana Isabel es el suyo. Y llamaba tímida-

24. Manuel Flores Mora, “Asesinato de García Lorca / 2: Los olivos salpicados de sangre”, en *Manuel Flores Mora [...] Homenaje de la Cámara de Representantes*, Montevideo, 1986, tomo I, pp. 320-321. Originariamente en *El Día* (Montevideo), 29 de diciembre de 1979.

25. Federico García Lorca, *Epistolario completo*, Madrid, Cátedra, 1997, p. 825, nota 1149.

26. Rosa María Grillo, *José Bergamín en Uruguay. Una docencia heterodoxa*, traducción al español de Catalina Sánchez Serrano, prólogo de Pablo Rocca, Montevideo, Cal y Canto, 1995, pp. 32-36 (1ª edición italiana: Salerno, Edisud, 1990).

mente «pequeño monumento» a la memoria de Federico lo que resulta ser una plaza, con piedras (¡bonito el nombre de Piedra Alta!) y hasta con río»²⁷.

Para el día de la inauguración del monumento, el 19 de diciembre de 1953, Bergamín se había excusado tres veces por carta de transformarse en orador principal del acto. En una de esas epístolas, el 26 de noviembre, anota:

Me parece que lo de la insigne actriz es maniobra para librarse de mí y de la NIÑA GUERRILLERA, quedando ella bien con quienes la invitan y camuflando en Federico su tibio republicanismo de circunstancia. Algo se le estropearía la cosa si yo voy o, al contrario, nos lo estropea a nosotros ella. No sé. En definitiva, me parece más digno separarme... Y que ella llorique sus versos de BODAS DE SANGRE, y nosotros, después, hablemos de Federico, asesinado. (Colección Enrique Amorim, Archivo Literario, Biblioteca Nacional, Montevideo, doc. 387)

El 5 de diciembre vuelve a escribirle a Amorim: “Prefiero no encontrarme ahí para esa batalla, que, en realidad no lo es. Me repugna el encuentro. Y creo que para nuestro recuerdo de Federico es mejor la separación. Esto es lo que importa” (Col. E.A., A.L., B.N., Mont., doc. 386). Por último, el 18 de diciembre envía a su amigo uruguayo la carta más larga, de la que se extrae aquí un fragmento:

27. La primera carta de Francisco García Lorca está datada en New York el 6 de noviembre de 1959. En ella solicitaba a Enrique Amorim materiales para un libro del que “No sé si nuestro común amigo Pepe Mora le ha hablado a Ud.”. Solicita la película que ya le había pedido su hermana Concepción el 25 de enero de 1958 y la que, como es evidente, Amorim había remitido de inmediato. La segunda epístola, también fechada en New York el 21 de diciembre de 1959, agrega otro pedido a las disculpas del caso: “No obstante, persisto en contar con Ud. ¿No habría medio de obtener una fotografía de la representación de Margarita Xirgu en la plaza monumento?”. Las dos cartas están depositadas en la Colección Enrique Amorim, documentos 822 y 823 respectivamente. Las dos están mecanografiadas en papel formato carta, con el membrete “Columbia University in the City of New York. New York 27, N.Y. Department of Romance Languages. Hispanic Languages”. La dirección consignada por el corresponsal es “448 Riverside Drive. New York 27, New York”.

La mencionada carta de Concepción García Lorca, hasta ahora inédita, es la siguiente:

Concepción García Lorca.

Juan Bravo 25, Madrid.

28-Enero-1958.

Sr. D. Enrique Amorim.

Distinguido amigo: Hace ya algún tiempo vino a visitarnos el joven Joaquín Montezuma de Carvalho, quien nos habló cariñosamente de Ud. y de la amistad que le unía con mi hermano Federico. Nos dijo que Ud. poseía un pequeño “film” en el que aparecía nuestro hermano, y que él creía que dada su bondad y su devoción por Federico, Ud. no tendría inconveniente en enviarnos una copia. Alentada por sus palabras me atrevo a escribirle rogándole nos envíe una copia, pagándole nosotros, naturalmente, todos los gastos que esto pueda ocasionarle.

Ya se puede imaginar lo que poseer este film significaría para nosotros y no encuentro palabras de agradecimiento para darle las gracias y mostrarle nuestro agradecimiento.

En espera de sus noticias y nombre de aquella antigua amistad le saluda muy cariñosamente a quien puede considerar su amiga:

Concepción García Lorca.

(Colección Enrique Amorim, documento 821, Archivo Literario, Departamento de Investigaciones de la Biblioteca Nacional, Montevideo. Manuscrito en papel formato carta en una sola cara.)

Sí, siento muy de veras no haber estado ahí, contigo, en el momento de tu “santa cólera”, para sentir viva, junto a ese muro vivo, en el recuerdo de Federico, la emoción de tus palabras. Pero yo muy poco o nada hubiese podido añadir a ellas. Mejor tal vez haya sido así. Pues a mí “las lágrimas de los cocodrilos” me hubiesen indignado y no sé lo que hubiera dicho. (Col. E.A., A.L., B.N., Mont., doc. 388)

La conmemoración de la muerte de García Lorca no sólo volvió a encender los rencores entre la actriz y el escritor exiliados, también encrespó los ánimos entre los grupos republicanos españoles en Uruguay. Desde Salto y Montevideo hubo cruces de insultos y ataques a los “comunistas” que organizaban el acto, otra fuerte riña que hasta ahora sólo se ha examinado en el libro de Grillo (*op. cit.*, pp. 36-41); otra prueba de que –como en 1934 y en 1936– los españoles en Uruguay no podían tocar la imagen de Lorca sin agitar los fantasmas de sus disputas y sin atribuirle, al fin, un significado político. Sea como fuere, la representación de un pasaje de *Bodas de sangre* se llevó a cabo, con la actuación de Xirgu, Concepción (China) Zorrilla y Enrique Guarnero. Una foto publicada en el suplemento dominical de *El Día*, ilustrando un artículo de Ángel Curotto, evoca aquel encuentro con las dos actrices y con Zavala Muniz. Todos dando sus espaldas al río Uruguay²⁸.

CUADRO QUINTO: El mito y los problemas nacionales

Si, como se ha estudiado en varias ocasiones²⁹, la visita de Lorca en el verano de 1934 fue de un éxito estruendoso en diversas capas sociales y culturales de Montevideo, desde

28. Ángel Curotto, “Margarita Xirgu”, *El Día. Suplemento dominical* (Montevideo), no. 1833, 14 de julio de 1968, p. 3.

Al margen de todas las polémicas uruguayas, la noticia del monumento llegó a oídos de Vicente Aleixandre, quien el 11 de diciembre de 1954 escribió a Enrique Amorim desde Madrid:

Querido señor y amigo:

Estimo y agradezco la fotografía del monumento a Federico y los detalles sobre el conmovedor homenaje en Salto. Sí que es de sentir no se recogiese el dato en la edición de Aguilar, y supongo que no será el único caso.

La edición, autorizada por la familia (madre y hermanos) ha tenido, por lo visto, facilidades de ésta para acceso a originales, fotografías, etc. En una visita que me hizo Isabel García Lorca, la hermana de Federico, solicitó autorización, que le concedí con mucho gusto, para reproducir la semblanza escrita por mí de mi gran amigo en 1937, aparecida en la revista de entonces *Hora de España*. Espero, según dice, tener ocasión de ver esa película que Ud. grabó de Federico, y que será, efectivamente, emocionante.

Le saluda amistosamente.

Vicente Aleixandre

(Original mecanografiado, escrito en una pequeña hoja con el membrete “Vicente Aleixandre” y con firma manuscrita de su autor. Colección Enrique Amorim, A.L., B.N., Montevideo, doc. 162. Se encontraba inédita.)

29. Además del texto de Ferreiro citado en la nota 4, ampliación de otros dos (el primero aparecido en *El Pueblo* (Montevideo), año II, no. 653, 1º de febrero de 1934; el segundo, publicado como epílogo a la segunda edición del *Poema del cante jondo*, 1937); además del tomo II de la biografía de Gibson en que se trata el pasaje por la capital uruguaya y de los artículos de mi autoría referidos en las notas 14 y 18, pueden verse: Andrew A. Anderson, “García Lorca en Montevideo: un testimonio desconocido y más evidencia sobre la evolución de *Poeta en Nueva York*”, *Bulletin Hispanique* (Bordeaux), LXXXIII (enero-junio 1981), pp. 145-161; Andrew A. Anderson, “García Lorca en Montevideo: Una cronología provisional”, *Bulletin Hispanique* (Bordeaux), LXXXVII (enero-junio 1985), pp. 167-179; Jorge Albistur, “Los días montevidianos de Federico García Lorca”, *El Día*.

otro ángulo aquellos días no eran muy propicios para visitar Uruguay. A la primera conferencia que dictó el poeta en el Teatro 18 de julio (“Juego y teoría del duende”), concurrió el doctor Gabriel Terra, presidente de la República, quien había disuelto las cámaras legislativas el 31 de marzo de 1933. El gobernante *de facto* se ubicó en la primera fila, como lo documenta una fotografía aparecida en *El Diario*, el 7 de febrero del 34. La comparecencia del dictador debió incomodar a muchos.

La situación política estaba muy enrarecida. Por primera vez en el siglo XX –aunque por cierto de una forma muy particular– se había quebrado el ejemplar orden institucional del país, vigente sin sobresaltos después de 1904. Un episodio que se va a vincular con el pasaje de García Lorca de un modo extraño había sacudido al país el 26 de octubre de 1933, una quincena después del pasaje de Lorca por el puerto de Montevideo rumbo a Buenos Aires. Aquel 26 de octubre el joven batllista de izquierda Julio César Grauert, opositor tenaz a la dictadura, perdió la vida a consecuencia de las heridas provocadas por las balas que la policía le había disparado a quemarropa cuando se dirigía hacia la capital, después de celebrar una serie de mítines opositores en el interior del país. Pronto la memoria y el ejemplo de Grauert fue levantado como un símbolo de la lucha contra la dictadura, en particular por los sectores juveniles del Partido Colorado, al que también pertenecía el presidente golpista. Uno de los que intentó publicitar esa imagen y trasladarla al campo de la agitación cultural, fue el entonces joven poeta Juvenal Ortiz Saralegui.

Tres años después, cuando sobrevino el asesinato de Lorca, en el breve proemio a la citada compilación *Poeta fusilado*, Ortiz comenzó a establecer el paralelismo:

No era García Lorca un poeta ideológico, ni un espíritu de lucha. Hace algunos años, durante su visita a Montevideo, yo lo conocí una tarde en la rueda del café hasta donde se acercó su amigo el escritor José Mora Guarnido. Estaban allí varios artistas uruguayos, y también aquel inquieto Julio César Grauert, con su barbilla de adolescente rubio y su nariz humeante. García Lorca quebraba su veraneo en Carrasco para hacer un poco la Peña de café. Apolítico por naturaleza, nos dijo sin embargo cosas muy hermosas de la realidad española; guardo sus palabras deshilvanadas como un anuncio de los futuros sucesos de su patria. Luego se fue, otra vez al

Suplemento dominical (Montevideo), 24 de julio de 1983, p. 3; Jorge Albistur [seud. Jaureño], “Hace medio siglo estuvo Lorca en Montevideo”, *La Semana* (suplemento sabatino de *El Día*) (Montevideo), 11 de febrero de 1984, p. 11; Hortensia Campanella, “Profeta en toda tierra. Federico García Lorca en Uruguay”, *Ínsula* (Madrid), no. 384 (noviembre 1978), p. 10; Miguel García-Posada, “García Lorca en Uruguay”, *Triunfo* (Madrid), año XXXVI, 6ª época, nos. 21-22 (julio-agosto 1982), pp. 82-88; Norah Giraldo de Deicas, “La gira de Federico García Lorca por el Río de la Plata: 18 días en Montevideo”, en *Homenaje a Federico García Lorca*, Montevideo, Fundación de Cultura Universitaria, 1976, pp. 111-122; Juana de Ibarbourou, “Tres golpes de sangre tuvo y se murió de perfil viva moneda que nunca se volverá a repetir”, en *Homenaje a Federico García Lorca*, op. cit., p. 108; Marie Laffranque, “Bases cronológicas para el estudio de Federico García Lorca”, en *Federico García Lorca*, edición de Ildefonso-Manuel Gil, 3ª edición, Madrid, Taurus, 1980, pp. 421-469; José Mora Guarnido, *Federico García Lorca y su mundo. Testimonio para una biografía*, Buenos Aires, Losada, 1958; Alejandro Paternain, “García Lorca, huésped en Montevideo”, *El Día. Suplemento dominical* (Montevideo), febrero 1984; Hugo Pedemonte, “El primer monumento a Federico García Lorca”, *Nueva Estafeta* (Madrid), año I, no. 1 (1978), pp. 58-63; Pablo Rocca, “Un breve verano de 1934 y sus ecos: Federico García Lorca en Montevideo”, *Brecha* (Montevideo), año X, no. 376, 13 de enero de 1995, pp. 18-22; Pablo Rocca, “García Lorca y el Uruguay: La duradera presencia de un poeta”, *El País Cultural* (Montevideo), año VII, no. 348, 5 de julio de 1996, pp. 8-9; Pablo Rocca, “Federico García Lorca y la literatura uruguaya”, *Revista Atlántica* (Cádiz), no. 12 (1996), pp. III-IX; Eduardo Roland, “La visita del poeta a Montevideo. Federico García Lorca”, *Posdata* (Montevideo), no. 6, 14 de octubre de 1994, pp. 102-106.

sol de Carrasco, a las visitas oficiales de las señoritas bien o de los poetas de pocos, aristocratizantes del verso. (*op. cit.*, pp. 3-4)

Para Ortiz, militante liberal, era necesario contrarrestar el uso de Lorca como poeta revolucionario que a su manera también estaba edificando el Partido Comunista, como se vio en el testimonio antes citado de Pereda Valdés, eligiendo un poeta no afiliado a partido alguno y sí a la causa de la libertad. A esta manipulación, efectuada cuando aún la dictadura terrista estaba firme, contribuye una cita “de un testigo” que va como epígrafe del volumen antológico que prologa Ortiz Saralegui: según tal testimonio las últimas palabras del poeta habrían sido: “Hermanos, hermanos, hermanos: yo soy un hombre cristiano, pero liberal, y muero dando vivas a la libertad y a la República”.

Una década después del doble asesinato (de Grauert y de García Lorca), Ortiz Saralegui volvió a evocar las dos muertes trágicas en una conferencia dictada en la ciudad litoraleña de Salto. El disertante aseguró entonces:

[...] una tarde de café, en el viejo Derby de la calle Colonia, donde nos reuníamos por 1931–32 un crecido núcleo de artistas, escritores y políticos del Partido [Colorado] [se dieron cita cuatro contertulios:] Julio César Grauert, Federico García Lorca [...], José Mora Guarnido y yo. No lo olvidaré nunca: dos jóvenes espléndidos estaban frente a frente, interrogándose. [...] García Lorca hablando de los acontecimientos políticos que se sucedían en la España de entonces: la rebelión de Asturias, mineros con dinamita, sufrido pueblo en rebelión. Grauert lo oía con aquel reposo suyo y aquella dulce bondad de su semblante. Al instante era Grauert el que contaba al poeta su lucha que era también rebeldía³⁰.

La ampliación de datos respecto del prologuillo de 1937 es interesante. Pero, ante todo, cuatro circunstancias indican la total imposibilidad de este encuentro de los dos jóvenes mártires:

(1) El evidente yerro del supuesto testigo que sitúa la fecha del diálogo en el café hacia 1931–1932 cuando, si es que ocurrió, debió datarse un año después, el 12 de octubre de 1933, día en que Lorca pisó el puerto de Montevideo en su marcha hacia Buenos Aires.

(2) Las horas en que Lorca permaneció en Montevideo ese 12 de octubre del 33, por cierto en tránsito hacia la otra orilla y, por tanto, sin quebrar ningún “veraneo en Carrasco” –cosa que hará sólo en los dieciocho días de permanencia montevideana al año siguiente– hace improbable que dispusiera de tiempo suficiente para trasladarse a un café que, por otra parte, estaba bastante lejos del puerto. Ni Ortiz ni Grauert figuran en las listas que publicara la prensa de la época entre los que fueron a recibirlo al puerto.

(3) Asesinado el 26 de octubre de 1933, Grauert no pudo estar en los febriles encuentros con Lorca en el verano del 34.

30. “De Juvenal Ortiz Saralegui: Julio César Grauert y Federico García Lorca”, recorte sin data ni otra indicación, probablemente publicado en un periódico salteño, en poder de Silvia Ortiz, hija del poeta Ortiz Saralegui. Sobre las circunstancias de la muerte de Grauert véase Raúl Jacob, *El Uruguay de Terra, 1931–1938*, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 1985, p. 68.

(4) La “rebelión de Asturias”, citada por Ortiz y que fuera reprimida con crudeza, aconteció en octubre de 1934, ocho meses después de que Lorca partiera desde América hacia España.

Sea como fuere, siempre la muerte de los jóvenes de talento abona el mito, y las dimensiones del poeta andaluz ya entonces superaban las fronteras de España. Por su intermediación, hasta se pudo llegar a descubrir nuevos sentidos para otros casos ejemplares en esa zona de América en que su imagen y su obra quedaron tan fuertemente grabadas.

BIBLIOGRAFÍA AMERICANA DE FEDERICO GARCÍA LORCA

ANDREW A. ANDERSON

LA SIGUIENTE BIBLIOGRAFÍA es, por necesidad, bastante selectiva. He optado por incluir la mayoría de los libros y artículos que documentan o estudian, desde un enfoque más o menos biográfico, los dos viajes americanos. Se incluyen también unas representativas ediciones de las obras lorquianas más relacionadas con esos viajes y otras obras de consulta útiles. Pero, por otro lado, sólo se ofrece una selección muy limitada de trabajos sobre *Poeta en Nueva York*, por dos razones: (1) no existe una obra relacionada de manera parecida con la estancia argentina, y (2) hay centenares de estudios crítico-interpretativos de *Poeta en Nueva York*, cuya inclusión aquí creo que abrumaría las otras entradas. Evidentemente, para una bibliografía más detallada sobre un tema específico, remitimos al ensayo pertinente recogido en este volumen o a alguno de los artículos catalogados aquí.

Frederic AMAT, “Notas de *Viaje a la luna*”, *Revista de Occidente*, no. 211 (diciembre 1998), 189-194.

Andrew A. ANDERSON, “García Lorca en Montevideo: un testimonio desconocido y más evidencia sobre la evolución de *Poeta en Nueva York*”, *Bulletin Hispanique*, LXXXIII (1981), 145-161.

_____, “García Lorca en Montevideo: una cronología provisional”, *Bulletin Hispanique*, LXXXVII (1985), 167-179.

_____, “On Broadway, Off Broadway: García Lorca and the New York Theatre, 1929-1930”, *Gestos*, VIII, no. 16 (noviembre 1993), 135-148.

Manuel ANDÚJAR, “Tucumán y Federico García Lorca”, *La Gaceta* (San Miguel de Tucumán), 13 de diciembre de 1992.

Amparo BARRERO, “Otros testimonios acerca de la visita de Lorca a Santiago de Cuba”, *El Caserón*, no. 3 (junio 1987), 40-45.

Ciro BIANCHI ROSS, “Aniversario. Federico en Cuba”, *Cuba Internacional*, XII, no. 130 (septiembre 1980), 24-31.

_____, “Federico García Lorca. Su último día en La Habana”, *Cuba Internacional*, no. 200 (julio 1986), 58-61.

_____, *García Lorca. Pasaje a La Habana*, Barcelona, Puvill Libros / Pablo de la Torre, Editorial, 1997.

Rosa Ileana BOUDET, "Temporada cubana de Federico", *Primer Acto*, segunda época, no. 258 (marzo-abril 1995), 125-129.

Miguel E. BRAVO TEDIN, "García Lorca en Argentina", *Revista Universidad de San Carlos*, no. 70 (enero-junio 1967), 75-83.

Herschel BRICKELL, "A Spanish Poet in New York", *The Virginia Quarterly Review*, XXI, no. 3 (1945), 386-398.

Guillermo CABRERA INFANTE, "Lorca hace llover en La Habana", *Cuadernos Hispanoamericanos*, nos. 433-434 (julio-agosto 1986), 241-248.

_____, "Brief Encounters in Havana", *World Literature Today*, LXI, no. 4 (otoño 1987), 519-525.

Hortensia CAMPANELLA, "Profeta en toda tierra. Federico García Lorca, en Uruguay", *Ínsula*, XXXIII, no. 384 (noviembre 1978), 10.

Dionisio CAÑAS, "La mirada culpable y redentora de Federico García Lorca", en *El poeta y la ciudad. Nueva York y los escritores hispanos*, Madrid, Cátedra, 1994, pp. 82-113.

Luis CARDOZA y ARAGÓN, *El río. Novelas de caballería*, México, D.F., Fondo de Cultura Económica, 1986.

Orlando CASTELLANOS, "Encuentros con Federico García Lorca", *Gaceta de Cuba*, no. 2 (1994), 42-45.

Laura CERRATO, "La herencia de Walt Whitman y su repercusión en *Poeta en Nueva York*", en *Ensayos sobre poesía comparada*, Buenos Aires, Ediciones Botella al Mar, 1985, pp. 43-55.

Chas de CRUZ, "Han pasado dos poetas", *Cuadernos Hispanoamericanos*, nos. 433-434 (julio-agosto 1986), 33-36.

Daniel DEVOTO, "El poeta en Nueva York: un testimonio olvidado", *Bulletin Hispanique*, XC, nos. 3-4 (julio-diciembre 1988), 393-396.

Erzsébet DOBOS, "Nuevos datos sobre el viaje de Federico García Lorca por Cuba en el año 1930", *Acta Litteraria. Academiae Scientiarum Hungaricae*, XXII (1980), 392-405.

Dru DOUGHERTY, "Lorca y las multitudes: Nueva York y la vocación teatral", *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, IV, nos. 10-11 (febrero 1992), 75-84.

Daniel EISENBERG, "Four Photos of Lorca in Vermont", *García Lorca Review*, II, no. 2 (otoño 1974), s.p.

_____, "Cuatro pesquisas lorquianas", *Thesaurus*, XXX, no. 3 (septiembre-diciembre 1975), 520-538.

_____, "A Chronology of Lorca's Visit to New York and Cuba", *Kentucky Romance Quarterly*, XXIV, no. 3 (1977), 233-250.

Irma EMILIOZZI, "Alocuciones argentinas: 'Un rumor de sangre viva'", *Cuadernos Hispanoamericanos*, nos. 433-434 (julio-agosto 1986), 257-266.

Tony ÉVORA, “Lorca en La Habana”, en *Orígenes de la música cubana: los amores de las cuerdas y el tambor*, Madrid, Alianza, 1997, pp. 288-289.

Luis FERNÁNDEZ-CIFUENTES, “Lorca en Nueva York: arquitecturas para un poeta”, *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, IV, nos. 10-11 (febrero 1992), 125-135.

Manuel FERNÁNDEZ-MONTESINOS, ed., *Nueva York en un poeta. Recuerdos de García Lorca en América*, introducción de Christopher Maurer, colección Zig-Zag, Madrid, Tabapress, 1990.

Eva FRANCO, Juan Reforzo Membrives, Arturo Cuadrado, “Tres testimonios”, *La Nación* (Buenos Aires), Sección 4ª, Letras/Artes/..., 10 de agosto de 1986, p. 1.

Iliana GARCÍA GIRALDINO, “Lorca en Cienfuegos”, *Gramma*, 13 de abril de 1986, p. 1.

Federico GARCÍA LORCA, *Alocuciones argentinas*, edición de Mario Hernández, nota preliminar de Manuel Fernández-Montesinos y Mario Hernández, Madrid, Fundación Federico García Lorca / El Crotalón, 1985.

_____, *Epistolario completo*, edición de Andrew A. Anderson y Christopher Maurer, Madrid, Cátedra, 1997.

_____, *Federico García Lorca escribe a su familia desde Nueva York y La Habana (1929-1930)*, edición y presentación de Christopher Maurer, *Poesía*, nos. 23-24 (1985).

_____, *Manuscritos neoyorquinos. “Poeta en Nueva York” y otras hojas y poemas*, edición, transcripción y notas de Mario Hernández, Madrid, Tabapress / Fundación Federico García Lorca, 1990.

_____, *Poet en New York*, edición bilingüe, edición, introducción y notas de Christopher Maurer, traducción al inglés de Greg Simon y Steven F. White, edición revisada, New York, The Noonday Press, 1998.

_____, *Poeta en Nueva York*, edición y prólogo de Mario Hernández, ilustraciones de Juan Carlos Eguillor, Madrid, Fundación Banco Exterior, 1987.

_____, *Poeta en Nueva York*, edición de María Clementa Millán, Madrid, Cátedra, 1987.

_____, *Poeta en Nueva York*, edición de Piero Menarini, colección Austral, Madrid, Espasa-Calpe, 1990.

_____, *Poeta en Nueva York. Romancero gitano. El público*, edición, introducción y notas de Derek Harris, Madrid, Taurus, 1993.

_____, *Songs*, traducción de Philip Cummings con la ayuda de Federico García Lorca, edición e introducción de Daniel Eisenberg, Pittsburgh, Duquesne University Press, 1976.

_____, *Viaje a la luna. (Guión cinematográfico)*, edición, introducción y notas de Antonio Monegal, Valencia, Pre-Textos, 1994.

Miguel GARCÍA-POSADA, “García Lorca en Uruguay”, *Triunfo*, 6ª época, año XXVI, nos. 21-22 (julio-agosto 1982), 82-88.

_____, “El homenaje neoyorquino de Lorca a Rubén Darío”, *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, IV, nos. 10-11 (febrero 1992), 139-145.

Ian GIBSON, *Federico García Lorca*, vol. 2: *De Nueva York a Fuente Grande (1929-1936)*, Barcelona, Grijalbo, 1987.

Norah GIRALDI de DEICAS, “La gira de Federico García Lorca por el Río de la Plata: 18 días en Montevideo”, en *Homenaje a Federico García Lorca*, edición de Jorge Arbeleche, Montevideo, Cuadernos de Literatura, Fundación de Cultura Universitaria, 1976, pp. 111-122.

Robert M. GLEAVES, “A Heap of Broken Images: Lorca’s *Poeta en Nueva York* and Neruda’s *Residencia en la tierra*”, *Confluencia*, XIII, no. 1 (otoño 1997), 26-36.

Alfredo de la GUARDIA, *García Lorca. Persona y creación*, 4ª ed., Buenos Aires, Schapire, 1961.

Nicolás GUILLÉN, “Recuerdos de García Lorca”, *Triunfo*, 12 de junio de 1976, 17.

Aleksandra HADZELEK, “La imagen de América en la poesía de la generación del 27”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, nos. 514-515 (abril-mayo 1993), 155-183.

Lloyd HALLIBURTON, “*Manhattan Transfer*: the Clandestine Influence on Lorca’s *Poeta en Nueva York*”, *Anales de Literatura Española*, no. 9 (1993), 79-84.

Mario HERNÁNDEZ, “Ronda de los autorretratos con animal fabuloso y análisis de dos dibujos neoyorkinos”, en Federico García Lorca, *Dibujos*, catálogo de la exposición de Madrid, edición de Mario Hernández, Madrid, Ministerio de Cultura, 1986, pp. 85-115.

_____, “Hilo de encuentros: Alfonso Reyes y Federico García Lorca”, *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, VII, nos. 13-14 (mayo 1993), 157-167.

Juana de IBARBOUROU, “Federico García Lorca”, en *Homenaje a Federico García Lorca*, edición de Jorge Arbeleche, Montevideo, Cuadernos de Literatura, Fundación de Cultura Universitaria, 1976, pp. 107-110.

César INFANTE, “Federico en Cuba”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, nos. 433-434 (julio-agosto 1986), 235-240.

Gaspar JAÉN i URBAN, “El paisatge urbà de Nova York en l’obra de Federico García Lorca”, *Canelobre*, nos. 25-26 (hivern/primavera 1993), número monogràfic “Imágenes de nuestra América”, 1-23.

Dulce María LOYNAZ, “Cuba en García Lorca”, en *Ensayos literarios*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1993, pp. 151-156.

Juan MARINELLO, *García Lorca en Cuba*, La Habana, Belic, 1965.

_____, “García Lorca en Cuba. El poeta llegó a Santiago”, *Bohemia*, LX, no. 22 (31 de mayo de 1968), 22-27.

Luis MARTÍNEZ CUITIÑO, “Federico García Lorca y Argentina”, *Ínsula*, XXXIX, no. 448 (marzo 1984), 14.

_____, “García Lorca en la Argentina”, *Clarín*, Cultura y Nación, 17 de octubre de 1985, p. 3.

_____, “Federico, en la Argentina”, *La Nación. Revista*, 18 de agosto de 1996, p. 66.

Christopher MAURER, “‘Adelfa amarga’ en Nueva York”, *El País*, Extra Lorca, 19 de agosto de 1986, p. VII.

_____, *Federico García Lorca (1898-1936)*, Madrid, Editorial Autor / Imago Mundo / Fundación Federico García Lorca, 1998. libro + CD-ROM

Terence McMULLAN, "Federico García Lorca's *Poeta en Nueva York* and *The City of Tomorrow*", *Bulletin of Hispanic Studies* (edición de Glasgow), LXXIII, no. 1 (enero 1996), 65-79.

Carlos MONSIVAIS, "García Lorca y México", *Cuadernos Hispanoamericanos*, nos. 433-434 (julio-agosto 1986), 249-255.

José MORA GUARNIDO, *Federico y su mundo*, prólogo de Mario Hernández, reimpresión facsimilar, Granada, Fundación Caja de Granada, 1998.

C. Brian MORRIS, "'Satan's Offerings': Cities in Modern Literature", en *Renaissance and Modern Studies*, XXVIII, edición de Richard A. Cardwell y Peter Coveney (Nottingham, 1984), 87-103.

_____, "Fat Body, Thin Soul: Lorca's Landscape of Coney Island", en *Lorca. Poet and Playwright. Essays in Honour of J.M. Aguirre*, edición de Robert Havard, Cardiff, University of Wales Press, 1992, pp. 49-70.

Helio OROVIO, "Un día cubano de García Lorca", *Revolución y Cultura*, no. 8 (agosto 1984), 56-58.

José Emilio PACHECO, "García Lorca en México", *Proceso*, 7 de junio de 1998.

Alejandro PATERNAIN, "La visita de Federico a Montevideo", *Cuadernos Hispanoamericanos*, nos. 433-434 (julio-agosto 1986), 267-269.

Hugo Emilio PEDEMONTE, "El primer monumento a Federico García Lorca", *La Nueva Estafeta*, no. 1 (diciembre 1978), 58-63.

Moisés PÉREZ COTERILLO, "La Habana: donde Lorca escribió *El público*", *El Público*, nos. 10-11 (verano 1984), 39-43.

Vicente PÉREZ SILVA, ed., *Federico García Lorca bajo el cielo de Nueva Granada*, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1986.

Alice POLLIN, "Walt Whitman y García Lorca: corrientes literarias y traducciones", *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, IV, nos. 10-11 (febrero 1992), 181-190.

Heather PRATT, "New York, New York: Lorca and Cendrars", *Modern Language Review*, LXXXII (1987), 625-637.

Richard L. PREDMORE, *Los poemas neoyorkinos de Federico García Lorca*, Madrid, Taurus, 1985.

[Antonio QUEVEDO], *El poeta en La Habana. Federico García Lorca 1898-1936*, La Habana, Consejo Nacional de Cultura, Ministerio de Educación, 1961.

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

Alicia REYES, "Alfonso Reyes y Federico García Lorca", *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, VII, nos. 13-14 (mayo 1993), 25-27.

Ángel del RÍO, *Via y obras de Federico García Lorca*, Zaragoza, Heraldo de Aragón, 1952.
_____, “Fotos de Federico García Lorca en Norteamérica (1929)”, *Papeles de Son Armadans*, año XI, tomo XLII, no. 124 (julio 1966), pp. 99-101.

Ángel RIVERO, “Mis recuerdos de Lorca [entrevista con Flor Loynaz]”, *Revolución y Cultura*, no. 8 (agosto 1984), 52-55.

Raúl ROA, “Federico García Lorca, poeta y soldado de la libertad”, *Revista de las Indias*, I, no. 5 (1937), 42-45.

Pablo ROCCA, “Ecos del verano de 1934. Federico García Lorca en Montevideo”, *Brecha*, 13 de enero de 1995, 15-18.

_____, “Federico García Lorca y la literatura uruguaya”, *Revista Atlántica*, no. 12 (1996), III-IX.

_____, “García Lorca en Montevideo, 1934. La fiesta tuvo problemas”, *El País Cultural* (Montevideo), no. 387, 4 de abril de 1997, 10-11.

Eduardo ROLAND, “La visita del poeta a Montevideo. Federico García Lorca”, *Posdata* (Montevideo), no. 6 (14 de octubre de 1994), 102-106.

Amelia ROQUE BARREIRO, “Lorca en Cienfuegos”, *Revolución y Cultura*, no. 10 (octubre 1985), 52-55.

Fernando de la RUA, “García Lorca y Buenos Aires”, *Ideal* (Granada), 5 de junio de 1998, pp. 31-32.

Jesús SABOURÍN, “Federico García Lorca en Santiago de Cuba”, *Revista de la Universidad de Oriente*, I, no. 2 (marzo 1962), 1-5.

Patricia SALDARRIAGA, “Nueva York en el poeta. Lorca y la ciudad benjaminiana”, *Ideal* (Granada), suplemento especial “Cien años de Federico García Lorca”, 5 de junio de 1998, pp. 12-13.

Nydia SARABIA, “Cuando García Lorca estuvo en Santiago”, *Bohemia*, 10 de septiembre de 1965, 58-61.

Luis Mario SCHNEIDER, *García Lorca y México*, México, D.F., Universidad Nacional Autónoma de México, 1998.

José Enrique SERRANO ASENJO, “Las conferencias de García Lorca en América”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, no. 538 (abril 1995), 68-80.

Alison S. SINCLAIR, “Lorca: Poet in New York”, en *Unreal City. Urban Experience in Modern European Literature and Art*, edición de Edward Timms y David Kelley, Manchester, Manchester University Press, 1985, pp. 230-246.

María Cristina SIRIMARCO y Héctor ROQUE PITT, “Ricardo Molinari: una rosa para Federico García Lorca”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, nos. 433-434 (julio-agosto 1986), 183-193.

Luis SUARDÍAZ, “Desde Cuba: Presencia y ausencia de Federico García Lorca”, *Revista Atlántica*, no. 17 (1998), XV-XIX.

- Kessel A. SCHWARTZ, "García Lorca and Vermont", *Hispania*, XLII, no. 1 (marzo 1959), 50-55.
- Salud TAPIA, "Lorca en América: un puente de poemas y aceitunas", *América* 92, no. 7 (agosto / septiembre / octubre 1986), 42-45.
- B. Bussell THOMSON & J. K. WALSH, "García Lorca en Buenos Aires: Entrevista con D. Edmundo Guibourg", *García Lorca Review*, XI, no. 2 (1983), 211-230.
- _____, "Un encuentro de Lorca y Hart Crane en Nueva York", *Ínsula*, XLI, no. 479 (octubre 1986), 1, 12.
- César TIEMPO, "Conversaciones con García Lorca en Buenos Aires", *El Nacional*, 11 de julio de 1957, pp. 1, 6.
- James VALENDER, "Cartas de Salvador Novo a Federico García Lorca", *Cuadernos Hispanoamericanos*, no. 548 (febrero 1996), 7-20.
- Lilice VALENZUELA, "Los pasos cubanos de García Lorca", *Gramma*, 23 de agosto de 1986, p. 5.
- Pedro VILLAREJO, *García Lorca en Buenos Aires. Una resurrección anterior a la muerte*, Buenos Aires, Libros de Hispanoamérica, 1986.
- John K. WALSH, "The Social and Sexual Geography of *Poeta en Nueva York*", en "*Cuando yo me muera...*": *Essays in Memory of Federico García Lorca*, edición de C. Brian Morris, Lanham, MD, University Press of America, 1988, pp. 105-127.
- Arnold WEINSTEIN, "A Poet in New York", *Columbia*, XI, no. 2 (noviembre 1985), 30-33.
- Howard T. YOUNG, "Sombras fluviales: *Poeta en Nueva York* y *The Waste Land*", *Boletín de la Fundación Federico García Lorca* (Madrid), IV, nos. 10-11 (febrero 1992), 165-177.
- Barbara ZECCHI, "Poética de ida y vuelta: los paseos americanos de García Lorca", *Letras Peninsulares*, VII, no. 3 (invierno 1995), 555-568.

ÁLBUM FOTOGRÁFICO



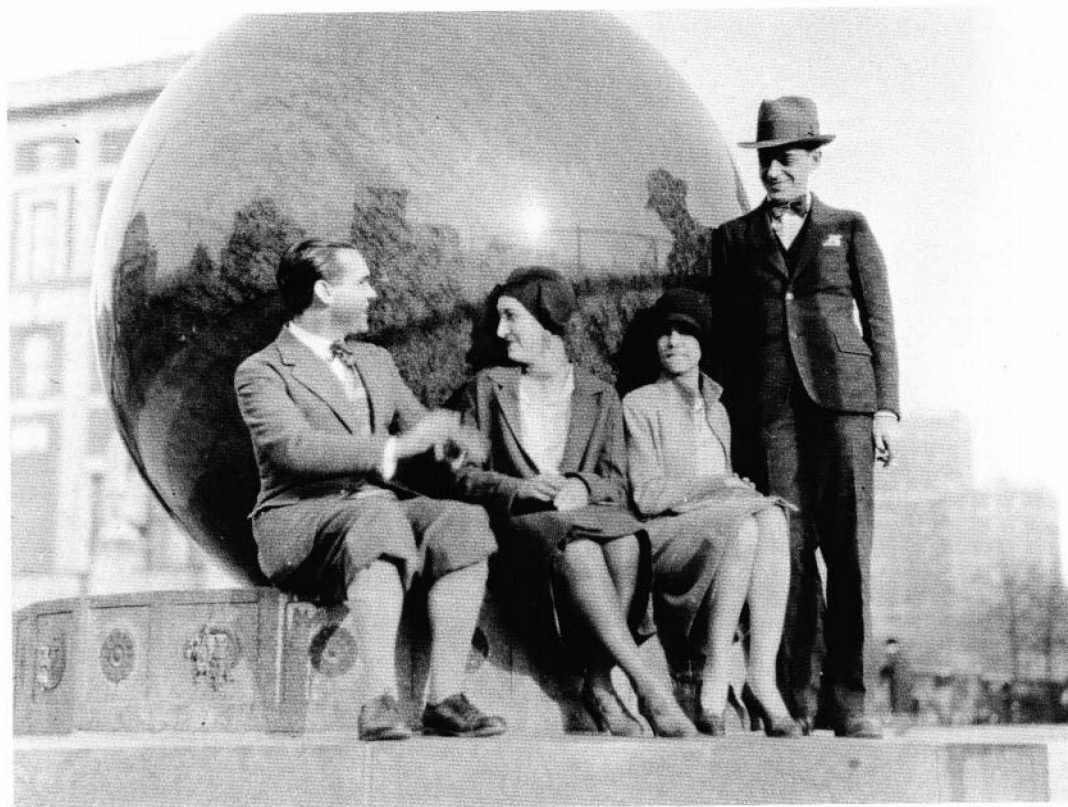
Philip Cummings, Edna Southwick Stimpson y FGL. Vermont, Estados Unidos, agosto de 1929.



*FGL con Philip Cummings y su familia en el lago Eden.
Vermont, agosto de 1929.*



FGL, Ángel del Río y su mujer, Amelia Agostini, con el hijo de ambos, Miguel Ángel. Shankaden, Estados Unidos, septiembre de 1929.



Universidad de Columbia, Nueva York, otoño de 1929. FGL está acompañado por María Antonia Rivas Blair, una bailarina hindú y un pianista hawaiano de nombres desconocidos.



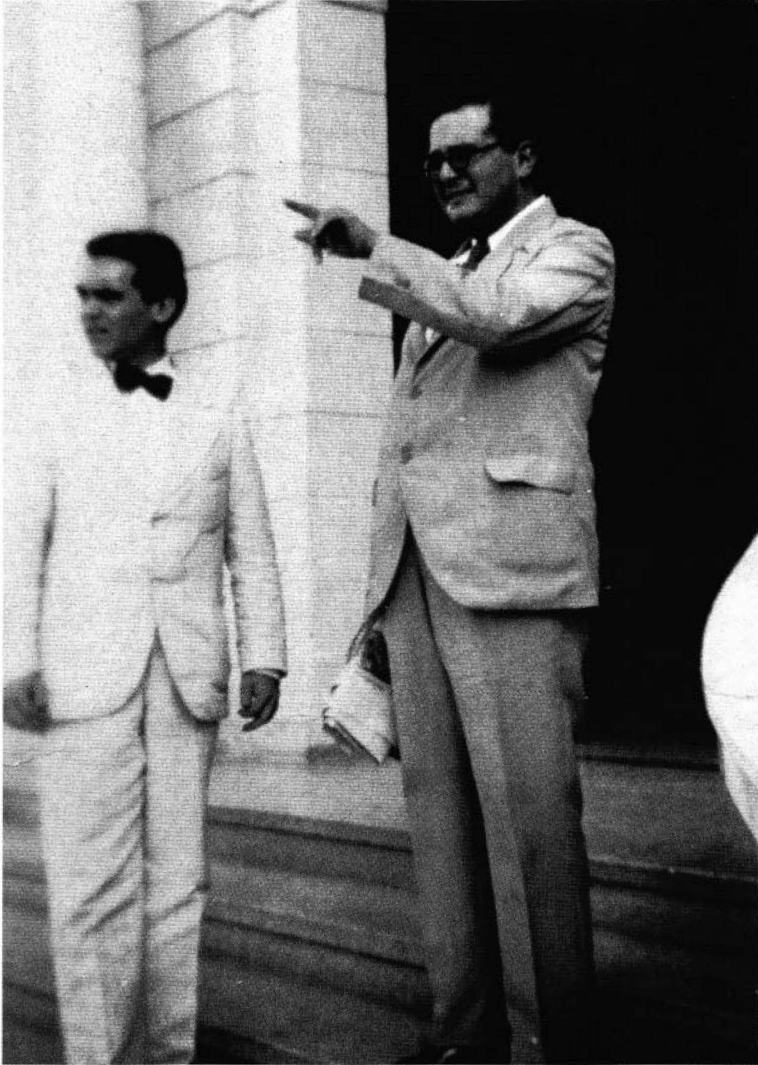
José Vasconcelos y Antonia Rivas Blair, ca. 1929.



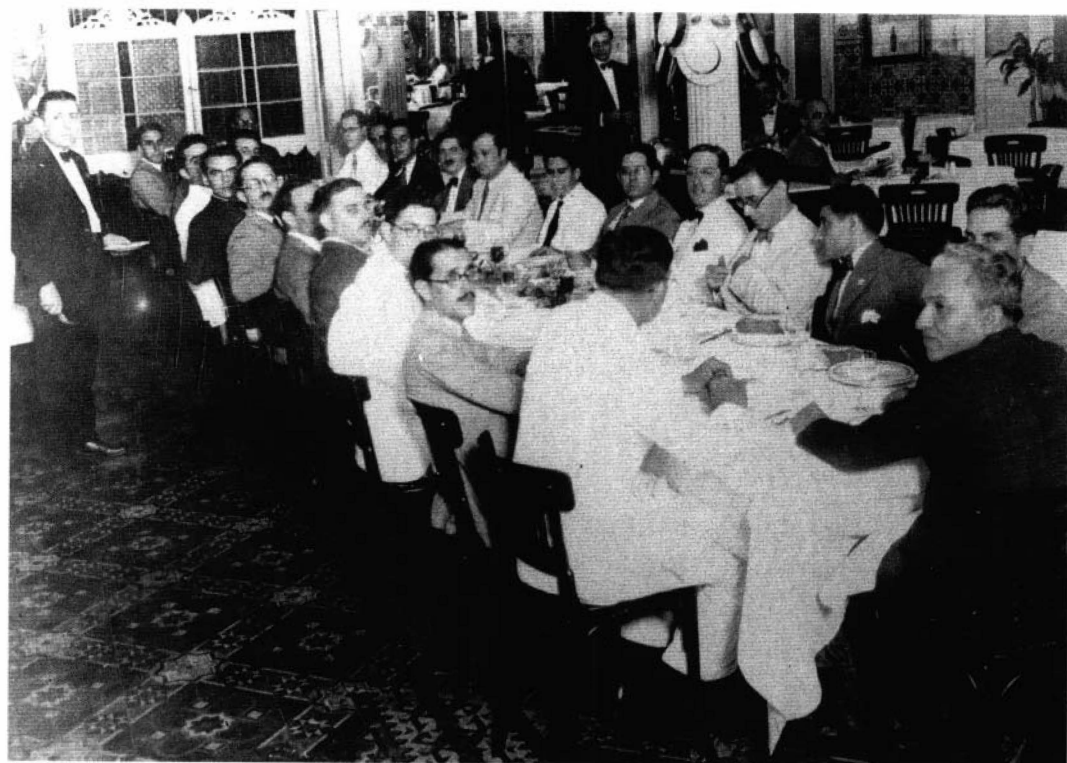
FGL, María Muñoz de Quevedo, Lygia McKenna de Callejo, Sandalio Callejo, Cuba, primavera de 1930.



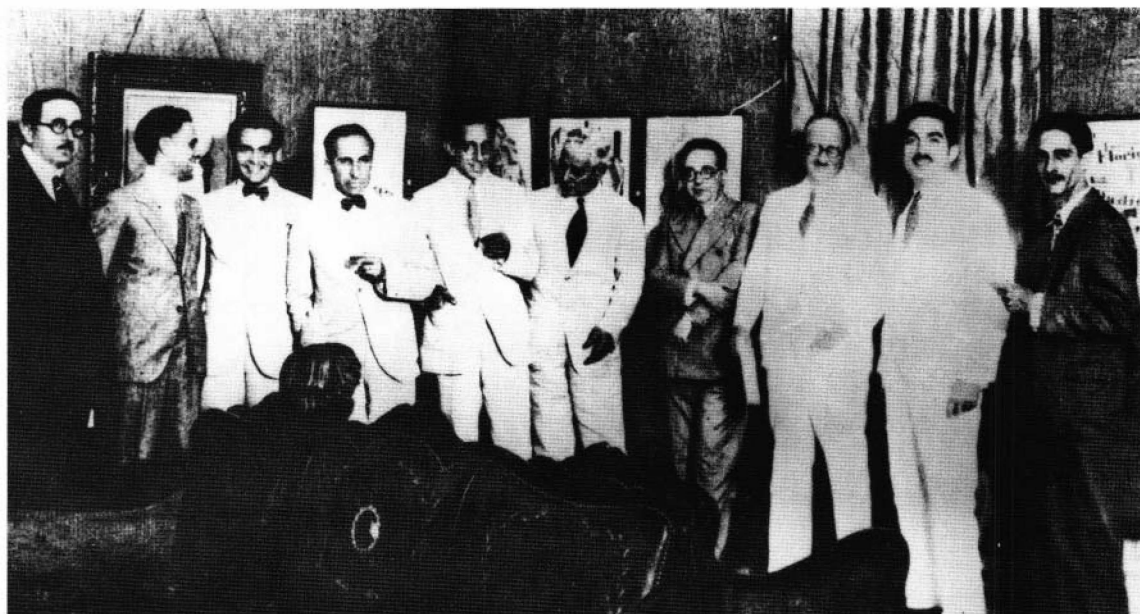
Luis Rodríguez Embil y FGL en el Yacht Club de La Habana, 1930.



FGL y José María Chacón y Calvo en un lugar no identificado de Cuba, 1930.



Homenaje en honor de FGL en el Hotel Inglaterra de La Habana, marzo-abril de 1930. Al fondo, en el centro, Rafael Suárez Solís. A continuación, de izquierda a derecha, Pedro Sanjuan, Emilio Roig Leuchsenring, Juan Marinello, FGL, Jorge Mañach, una persona sin identificar, Elías Entralgo, Raúl Maestri, Eugenio Florit, José María Chacón y Calvo, dos personas sin identificar, Antonio Quevedo, Luis Gómez Vangüemest, una persona sin identificar, Félix Lizaso, una persona sin identificar, Francisco Ichaso y el resto sin identificar.



FGL con un grupo de intelectuales en La Habana durante la primavera de 1930. De izquierda a derecha, Carlos Enríquez, Juan Marinello, FGL, Rafael Suárez Solís, Adolfo Salazar, persona sin identificar, Mariano Miguel, Gabriel García Maroto, Maestro Sanjuan y Guardiola.



*Homenaje de la Sociedad de Autores Argentina a FGL en Buenos Aires
el 20 de octubre de 1933.*



Homenaje a Rubén Darío en el Pen Club de Buenos Aires el 24 de noviembre de 1933. Acompañan a FGL, entre otros, Pablo Neruda, Alfonsina Storni, Juan Pablo Echagüe, Sara Tornu y Norah Lange.



Homenaje a FGL en Buenos Aires, 1934. De izquierda a derecha, Raúl González Tuñón, José González Carbalho, Antonio Cunill Cabanellas, Manuel Fontanals, Ricardo E. Molinari, Jorge Larco, Norah Lange, FGL, Edmundo Guibourg, Sara Tornu, Pablo Neruda y otras personas sin identificar.

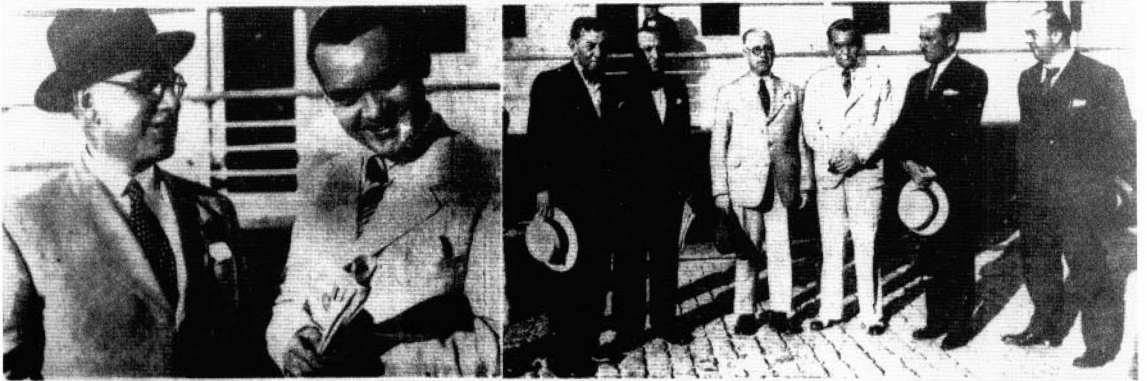


Homenaje a FGL en la Peña de Villagrasa, Buenos Aires, 1934. De izquierda a derecha, entre otros, Raúl González Tuñón, José González Carbalho, Pablo Neruda, Sara Tornu, Oliverio Gironde, Helena Cortesina, FGL, Norah Lange, Manuel Fontanals y Pablo Suero.



Buenos Aires, fiesta de marineros en la casa del matrimonio Gironde. Acompañan a FGL, entre otros Sara Tornu, Manuel Fontanals, Pablo Neruda, Jorge Larco, Lysandro Galtier, Norah Lange y González Carbalho.

Federico García Lorca está ya en Montevideo



En la mañana de hoy llegó de la vecina orilla el joven y celebrado autor español Federico García Lorca, quien llega a Montevideo con el propósito de ofrecer dos conferencias sobre temas de su especialidad. En autor de "Bodas de sangre" y "Bodas de sangre" aparece en estas notas gráficas junto al señor Enrique Díez Canedo, ministro de España en esta, con quien sostiene un animado cambio de impresiones. En la otra nota se le ve con los señores Manuel Barca, Federico Elías, Díez Canedo y Emilio Oribe, que fueron a recibir a este ilustre representante de las letras españolas.

Noticia de la llegada de FGL a Montevideo el 30 de enero de 1934. En la foto de la izquierda con Enrique Díez Canedo. En la de la derecha junto a Manuel Barca, Federico Elías, Enrique Díez Canedo, Emilio Oribe y una persona sin identificar.



FGL acompañado por Juana de Ibarbourou. Montevideo, febrero de 1934.



Montevideo, febrero de 1934. De izquierda a derecha, Enrique Amorim, FGL y Julio J. Casal.



Finca Mondino, Uruguay, 1934. Enrique Amorim, FGL, Juan José Amorim y Alberto Mondino.



Homenaje a Barradas en el cementerio de Montevideo, febrero de 1934. De izquierda a derecha, Alfredo Mario Ferreiro, Julio J. Casal, FGL, Sarah Bollo, Carlos Sabat Ercasty, Enrique Díez-Canedo, José Mora Guarnido, Antonio Ignacio Pérez Barradas, Emilio Oribe, Luis Gil Salguero, Mariano Mora Guarnido, Antonio Pena y dos personas sin identificar.



AMÉRICA EN UN POETA

*Se terminó de imprimir el 6 de diciembre, día de
la Constitución española.*

GRANADA
1999

