

## ENTRE CARTAS Y POEMAS: LA CONFERENCIA DE GARCÍA LORCA SOBRE NUEVA YORK

Andrés SORIA OLMEDO\*

- **RESUMEN:** La reciente inclusión del llamado *manuscrito de Bergamín* en la filología textual de *Poeta en Nueva York* clausura un largo debate y permite una nueva lectura de la conferencia *Nueva York en un poeta*, contemporánea del poemario. A la vez que seguimos el recorrido retórico del texto, y de ahí su relación con el teatro, se enfatizan los aspectos textuales y la relación entre narrativa y poesía, a lo que se suma la recepción de la performance, leída desde la relación entre distintas audiencias.
- **PALABRAS CLAVE:** *Poeta en Nueva York*. Performance. Narrativa. Poesía.

Una glosa más a un texto del escritor español que más bibliografía genera parece una nueva contribución a la “*mandarin madness of secondary discourse*” que denunció famosamente George Steiner. Sin embargo, ciertos cambios en la línea del horizonte textual de García Lorca permiten un comentario.

Se ha advertido con acierto que las tres clases de textos producidos por Federico García Lorca durante su estancia en Nueva York y Cuba, los líricos y dramáticos (*Poeta en Nueva York* y *El público*), las cartas (sobre todo las dirigidas a su familia) y la conferencia-recital que dio a partir de 1932 implican tres modos de transformar la experiencia vivida, cada uno con su autonomía relativa. La reciente puesta al día de un conjunto de trabajos filológicos permite que los lectores interesados se acerquen a esas tres clases de textos con mayor claridad. El 5 de abril de 2013 se inauguró en la *New York Public Library* una exposición cuyo contenido encuentro condensado en una frase de García Lorca a su familia el 22 de enero de 1930, y que leí después de poder usarla<sup>1</sup>: “Creo que el poema que yo estoy realizando de New York con gráficos,

---

\* UGR – Universidad de Granada. Facultad de Filosofía y Letras – Departamento de Literatura Española. Granada – España. 18071. asoria@ugr.es

<sup>1</sup> Christopher Maurer y quien esto escribe fueron los comisarios de esa Exposición. Cf. Back Tomorrow (2013). Una versión de este texto fue dada como ponencia (“Letters and Poems: On Lorca’s 1932 Presentation and Reading of *Poet in New York* at the Residencia de Señoritas, Madrid”) en el congreso *American Lorca*, Nueva York, King Juan Carlos I of Spain Center, New York University, 9 de abril de 2013. Véase también Soria Olmedo (2013b, p.2-6).

Artigo recebido em 30/09/2014 e aprovado em 31/10/2014.

palabras y dibujos es una cosa intensísima, *tan intensa* que no *entenderán* y provocará discusiones y escándalo”.

En efecto, la exposición puede leerse como un solo poema, abierto a fotos, palabras y dibujos.

El año pasado aparecieron en España y Estados Unidos sendas ediciones de *Poeta en Nueva York* a cargo de Andrew Anderson y Christopher Maurer que incorporan en el aparato crítico las innovaciones y modificaciones derivadas del manuscrito Bergamín, es decir el montoncito de textos que Lorca dejó en el despacho de la revista y editorial *Cruz y Raya* en la primavera de 1936 y que estructuró la exposición de la NYPL. No son muchas las variaciones que el lector perciba, pero es un trabajo con el que concluye un largo camino de la filología lorquiana, ya que por primera vez se cuenta con la totalidad de los testimonios (GARCÍA LORCA, 2013a, 2013b).

Del mismo modo, otra larga línea de investigaciones y ediciones relativas a la correspondencia (GARCÍA LORCA, 1997a; MAURER, 1986) y a la conferencia-recital<sup>2</sup>, junto a muchos otros testimonios y recuerdos, se ha condensado en el álbum publicado por Maurer y Anderson (2013).

Este estado de la cuestión –puesto que cualquier operación textual se impregna necesariamente de historicidad– permite apreciar de modo nuevo la significación relativa y las relaciones entre estas tres clases de textos: la edición crítica de *Poeta en Nueva York*, al apaciguar las polémicas sobre la estructura del libro, permite ver en las cartas su condición de “pieza de escritura que se envía a alguien como un regalo” (GUILLÉN, 1998, p.199-200); a su vez, la autonomía literaria de las cartas –a expensas de la transparencia autobiográfica– refuerza la del poemario (MAURER, 1986), y por el mismo gesto permite leer la conferencia-recital en su lógica interna, y no más ya en la función instrumental de informar sobre el canon de los poemas a los que alude (ANDERSON, 1983).

Las conferencias de García Lorca, “fiestas de cultura en acto”, según Marie Laffranque (1976) constituyen un subcontinente de perfiles bastante claros dentro de su producción. Federico dio charlas desde 1922 hasta el último año de su vida, en Granada y otras ciudades de provincia por toda España, en Madrid, Barcelona, Nueva York, La Habana, Buenos Aires, Montevideo, con imágenes, con música. Los manuscritos las muestran trabajadas y escritas. De este modo comienza un discurso en su pueblo natal, en 1931:

---

<sup>2</sup> Se publicó por primera vez en 1965, en una edición de *Poeta en Nueva York* cuyo punto fuerte eran las fotografías de Maspons y Ubiña. Marie Laffranque (1969, 1972) criticó los errores del texto y los enmendó. Eutimio Martín llevó a cabo una edición crítica en 1976, luego incorporada a su edición de *Poeta en Nueva York/ Tierra y luna* (GARCÍA LORCA, 1981, p.305-317). Véase también Maurer (1986, p.111-128) y García Lorca (1990, p.245-266).

Antes que nada yo debo decir que no hablo sino que leo. Y no hablo, porque lo mismo que le pasaba a Galdós, y en general a todos los poetas y escritores nos pasa, estamos acostumbrados a decir las cosas pronto y de una manera exacta, y parece que la oratoria es un género en el cual las ideas se diluyen tanto que sólo queda una música agradable, pero lo demás se lo lleva el viento. Siempre todas mis conferencias son leídas, lo cual indica mucho más trabajo que hablar, pero al fin y al cabo, la expresión es mucho más duradera porque queda escrita y mucho más firme puesto que puede servir de enseñanza a las gentes que no oyen o no están presentes aquí. (GARCÍA LORCA, 1997b, v.3, p.201).

Sin embargo, están escritas en función de la oralidad, como quien escribe el parlamento de un personaje para el teatro. Además de ser fuente de ingresos obedecen a una necesidad de “expresión y formación” (LAFFRANQUE, 1976).

La que nos interesa se conserva en un manuscrito sin título que claramente es una copia de trabajo, con una serie de páginas tachadas –aunque legibles, como en otros manuscritos del poeta– y pasajes de lectura difícil, que sirvió de base a las *performances* que tuvieron lugar en varias ocasiones entre 1932 y 1935; algunas lagunas de las variaciones introducidas en las distintas lecturas se pueden completar o reconstruir a base de las reseñas de prensa<sup>3</sup>.

Para calibrar la recepción hay que trasladarse al 16 de marzo de 1932 y a la Residencia de Señoritas (VÁZQUEZ RAMIL, 2012). No era la primera vez que aquel público, “la mejor colección de *jerseys* y de cabezas de mujer que pueden presentarse en España” (DE LA SERNA, 1932, p.8) oía hablar de esos temas: en octubre de 1931, Victoria Ocampo (1935) había dado una conferencia, *En Harlem (Recuerdos del barrio negro de Nueva York)*, y el testimonio excepcional del diplomático chileno Carlos Morla Lynch (2008)<sup>4</sup>, muy amigo de Lorca y anfitrión de la gran dama bonaerense<sup>5</sup> nos asoma a ambos actos. En realidad anota en su diario tres ocasiones que nos interesan.

En mayo de 1931, Lorca había leído en su casa sus nuevos versos neoyorquinos: con un trasfondo patético de tormenta y granizo, Morla oyó, y cita fragmentos, de “Paisaje de la multitud que vomita”, “Paisaje de la multitud que orina”, “Oda al rey

---

<sup>3</sup> Lorca dio lecturas privadas de los poemas en Barcelona y Madrid durante el verano de 1931, y la conferencia-recital en Madrid (16 de marzo de 1932), Valladolid (marzo de 1932), San Sebastián (7 de abril de 1932), Barcelona (16 de diciembre de 1932), Santiago de Compostela (fin de 1932 o comienzos de 1933), Buenos Aires (31 de octubre de 1933), Montevideo (14 de febrero de 1934). Además, hizo lecturas de fragmentos el 1 de octubre de 1935 en Barcelona en el Círculo de Amigos de la Poesía y el 6 de octubre de 1935 en el Ateneo Enciclopèdic Popular de Barcelona (LAFFRANQUE, 1980).

<sup>4</sup> La primera edición es de 1958.

<sup>5</sup> Bien conocida en España por haber publicado *De Francesca a Beatrice: a través de la Divina Comedia*, con epílogo de José Ortega y Gasset, en la *Revista de Occidente* en 1924 y haber fundado en Buenos Aires la revista *Sur* en 1931, sobre el modelo de la revista de Ortega.

de Harlem”, “Iglesia abandonada”, “Danza de la muerte”, “Ciudad sin sueño”, “[...] luego, esa hecatombe terrible de animales sacrificados en masa para saciar la voracidad de esas aglomeraciones ciclópeas [...] Imágenes de una sensibilidad brutal. Laberinto. Pesadilla” (MORLA LYNCH, 2008, p.98-99). Deja de llover y el poeta se pone de pie para terminar con “Niña ahogada en el pozo”.

El 24 de octubre describe a Victoria Ocampo “esplendorosa, con una gran manteleta del más preciado astracán que lleva caída sobre el hombro, acompañada de María de Maeztu, que trota a su lado como un caballito” y rodeada de gente conocida: “Entre ese mar de sombreros feos diviso la prestigiosa figura de don José Ortega y Gasset, a los señores Marañón y Pérez de Ayala”. Recibe una “ovación grande... pero artificial”; juzga que

[...] su descripción es sincera, pintoresca; pero un poco opaca y pasiva, exenta de dinamismo; es demasiado femenina ella para traducir la fuerza ingente y el violento colorido de esa atmósfera tormentosa en que germina y se revuelve – con fragores y estrépitos de hoguera– una aglomeración racial acorralada dentro de una metrópoli gigantesca.

Sobre todo porque

[...] quien ha oído a Federico declamar su “Norma y paraíso de los negros” o su “Oda al rey de Harlem” con ese hervor y fogosidad que sólo él es capaz de transmitir a su auditorio, no puede conmoverse ante la reposada evocación que sobre el tema nos hace la bella escritora argentina. (MORLA LYNCH, 2008, p.137)

Por último, el 16 de marzo de 1932, sentado al lado de su compatriota Vicente Huidobro, “simpático”, aunque sin deponer una actitud “de juez o de crítico de gran clase” y rodeado por “toda la élite intelectual”, especialmente “la de mañana”, comprueba la tranquilidad del conferenciante y el poder “deslumbrante” de su palabra, no sólo de los poemas “que nos lee con una fuerza de evocación prodigiosa”, sino también de la “explicación en tono reposado y comunicativo, que contrasta con el huracán de hierros y cementos que desencadenara unos momentos antes”. En cuanto al contenido, se acuerda de “Niña ahogada en un pozo”, el paso de “millares de cerdos, de vacas, de terneras y de convoyes de leche”, es decir, “New York, oficina y denuncia”<sup>6</sup>, la “visión dantesca” de Harlem y al final “ese cantar de color verde frente a Cuba”. En suma: “Un nuevo triunfo para Federico” (MORLA LYNCH, 2008, p.216).

---

<sup>6</sup> Que no está en el manuscrito conservado, salvo por un espacio en blanco e indicado de forma indirecta, pero sí publicado en *Revista de Occidente*.

Según Víctor de La Serna (1932, p.8), reseñista de *El Sol*, el público siguió “los tres ciclos de los poemas de Lorca con una atención y una devoción sin un fallo”. Primer ciclo: la llegada del poeta al pueblo “sin raíces”. Segundo ciclo: Harlem, el barrio negro, y el poema “El rey de Harlem”, obra maestra, por el momento, de la poética lorquiana. Tercer ciclo: el campo y Wall Street arruinada; el pavor del abismo en un pueblo “que nunca ha luchado ni luchará por el cielo”. Y por último la “evasión alegre” del poeta “al paisaje de caja de tabacos, con negros sin drama, negros catedráticos<sup>7</sup> que dicen ‘nosotros los latinos’” y el poema último reproducido, “un poema popular, para cantarlo y bailarlo”.

Según la reseña de la lectura dada en el Hotel Ritz de Barcelona en diciembre de 1932, organizada por el selecto Conferentia Club, análogo al Lyceum Club Femenino de Madrid<sup>8</sup>, en metáfora futbolística, “el ‘delantero de la joven poesía castellana’ evocó al duende (con mayor extensión que en otras ocasiones, mencionando a los ‘grandes artistas del Sur’ y al ‘demonio de Sócrates’) y leyó ‘con deliciosa maestría’” (LAFFRANQUE, 1976, p.338-339).

En 1933 una entrevista con Luis Méndez Domínguez nos proporciona gran parte del texto que sirvió de base a las actuaciones, ya que claramente es una entrevista simulada: el periodista recibió el texto, lo puso en boca de Federico y lo fue mechando con preguntas u observaciones propias (GARCÍA LORCA, 1990). Así y todo, reproduce la escena que rodea el breve poema “Asesinato”, que en el manuscrito se encuentra tachada.

Estos tres ejemplos dejan ver la acomodación de las actuaciones a los contextos. No es lo mismo el hotel Ritz que el circuito de los Comités de Cooperación Intelectual de orientación republicana, que le organizó una gira<sup>9</sup>, en cuanto al énfasis y la selección de los poemas.

De puertas adentro, el texto evidencia la importancia de las relaciones entre lo escrito y lo oral, y a la vez abre un relato híbrido de cuaderno de viaje (BOU, 2012) y ensayo donde despliega una serie de tópicos ideológicos visibles a través de citas explícitas y lecturas posibles. El relato forma como un muro sobre el que se apoyan los poemas capaces en su complejidad de condensar, desplazar o contradecir las ideas del relato, de modo análogo al modo en que funciona el verso en el interior de su teatro en prosa (FERNÁNDEZ CIFUENTES, 1986).

---

<sup>7</sup> Referencia a Juan Latino, catedrático de latín en la Universidad de Granada.

<sup>8</sup> Véase Marina; Rodríguez de Castro (2009).

<sup>9</sup> Los Comités fueron fundados y alentados en 1932 por Arturo Soria y Espinosa (1907-1980), para dinamizar la vida cultural de las provincias y “desarrollar una política al servicio de la cultura y de la República en general, no una cultura al servicio de unos políticos republicanos determinados” (SORIA Y ESPINOSA, 1983, p.15-16). Soria fue dirigente de la organización estudiantil F.U.E. (Federación Universitaria Escolar) que se opuso a la dictadura de Primo de Rivera. Durante la II República, estudiantes de la FUE fundaron La Barraca y los Comités fueron “una especie de prolongación de la FUE al campo profesional” (DENNIS, 1983, p.19). En esas conferencias participó Ramón Gómez de la Serna, entre otros.

Lorca lleva casi dos años de vuelta en España y su actividad principal es el teatro, a todos los niveles. La conferencia-recital se dramatiza, se asimila a la teatralidad, al modo de la oratoria barroca (SORIA ORTEGA, 1991) o la *recitatio* romana estudiada por Florence Dupont (2001, p.295), en la que “[...] el orador, para existir, precisa de ese acontecimiento que es el discurso pronunciado, de esta relación única y efímera que se establece entre el orador y su auditorio”.

En cuanto a la disposición retórica, tras un importante exordio referido a la propia índole pragmática del discurso que se va a llevar a cabo y una presentación del “mundo sin raíz” que es la megalópolis, la conferencia se articula en siete episodios: (a) soledad (“Yo, solo y errante...”) y una sucesión de encuentros, (b) con los negros (“Pero hay que salir a la ciudad...”), (c) con Wall Street (“Lo impresionante por frío y por cruel es Wall Street”), (d) con la masa (“y la multitud”), (e) salida al campo (“Lago verde, paisaje de abetos”), (f) regreso a la ciudad (“Después...otra vez el ritmo frenético de Nueva York”) y (g) coda: salida hacia Cuba. Se ponen algunos elementos básicos del plan de *Poeta en Nueva York*, proyectado como un drama y ya completo en 1933, según recordaba Marie Laffranque (1967, p.219).

Cada una de esas partes –actos, jornadas– sirve de marco a unos poemas, presentados en el manuscrito de modos diferentes. Así en (a) los poemas se especifican poniendo el título en el centro de la página: “*Poema: ‘Intermedio 1910’*”; “*Poema Asesinado por el cielo*”. En (b) igual: “*Norma y paraíso de los negros*”; pero aquí además se presenta un poema mediante un demostrativo: –“*Protestaba, y una prueba de ello es esta Oda al rey de Harlem*”–, igual que en (c): “*Por eso yo puse allí esta danza de la muerte*”. En (e) alternan ambas modalidades: pronombre –“*escribí un insectario que no puedo leer entero pero del que destaco este principio en el cual pido ayuda a la Virgen...*”–, presentación exenta del título –“*Niña ahogada en un pozo (Granada y Newburg)*”– y de nuevo deíctico: “*Y nació este poema doble del Lago de Eden Mills*”. En (g), por último, el poema se transcribe por completo (GARCÍA LORCA, 1997b).

En total figuran nueve poemas citados de forma explícita, uno por entero, cuatro enunciando el texto y cuatro mediante un pronombre demostrativo (MAURER, 1986).

Otras veces aparecen solamente alusiones, en (d): “*La soledad de los poemas que hice de la multitud riman con otros del mismo estilo que no puedo leer por falta de tiempo, como los nocturnos del Brooklyn Bridge y el anochecer en Battery Place*” (GARCÍA LORCA, 1997b, p.169) y, en (f), con el tópico de la conclusión: “*El tiempo pasa; ya no es hora prudente de decir más poemas y nos tenemos que marchar de Nueva York. Dejo de leer los poemas de la Navidad y los poemas del puerto, pero algún día los leerán, si les interesa, en el libro*” (GARCÍA LORCA, 1997b, p.172)<sup>10</sup>. Veamos más de cerca cada una de estas partes.

<sup>10</sup> En relación con la arquitectura del libro, los poemas se alojan en la sección I, II, III, IV, [VI], VII, X.

## (a) Soledad

En el exordio, Lorca sigue algunos puntos de la retórica clásica, como el *topos* de la “humilitas”, aunque para darles la vuelta, con un procedimiento análogo al de los prólogos del teatro coetáneo:

Siempre que hablo ante mucha gente me parece que me he equivocado de puerta. Unas manos amigas me han empujado y me encuentro aquí. La mitad de la gente va perdida entre telones, árboles pintados y fuentes de hojalata y, cuando creen encontrar su cuarto o círculo de tibio sol, se encuentran con un caimán que los traga o... con el público como yo en este momento. [...] He venido a [...] defenderme de este enorme dragón que tengo delante, que me puede comer con sus trescientos bostezos de sus trescientas cabezas defraudadas. (GARCÍA LORCA, 1997b, v.3, p.163).

Comparemos estas frases con el fragmento de teatro inconcluso titulado justamente *Dragón*, escrito en 1929, consistente en el prólogo de un “Director”:

Yo, como Director de escena, estoy cansado del teatro, y quiero que la vida [...] irrumpa en la escena [...]. Están ustedes sentados en sus butacas y vienen a divertirse. Muy bien. Han pagado su dinero, y es justo [...] pero el poeta ha abierto los viejos escotillones del teatro sin preocuparse en hacerles a ustedes las clásicas cosquillas.<sup>11</sup> (GARCÍA LORCA, 1997b, v.2, p.762).

Esa apelación al teatro como vida enlaza con la imagen vitalista de la poesía como lucha. “Y ésta es la lucha; porque yo quiero con vehemencia comunicarme con vosotros” (GARCÍA LORCA, 1997b, v.3, p.163).

En la tradición retórica del exordio es típica la invocación de las Musas (AZAUSTRE; CASAS, 1997); aquí el lugar lo ocupa la invocación al duende: “[...] la única manera de que todos se enteren sin ayuda de inteligencia ni aparato crítico, salvando de modo instantáneo la difícil comprensión de la metáfora y cazando, con la misma velocidad que la voz, el diseño rítmico del poema” (GARCÍA LORCA, 1997b, v.3, p.164). El duende<sup>12</sup>, probablemente de inspiración nietzscheana, se mueve entre las distintas charlas como vehículo de la poesía inspirada, en el ámbito de lo que García Lorca (1997b, v.3, p.1080) caracterizó como “mi nueva manera espiritualista”.

Entrando en materia, el primer gesto busca sustraer la lectura a la descripción exterior de la literatura de viajes y ceñir las palabras a la “reacción lírica” ante la ciudad (“No os voy a decir lo que es Nueva York por fuera”). A pesar de esa proclamación,

---

<sup>11</sup> Este prólogo deriva en el prólogo de *La zapatera prodigiosa*, ya en 1933 y en *El sueño de la vida* [*Comedia sin título*] y se puede agrupar con un puñado de prólogos y advertencias estrechamente conectados: *Tragicomedia de don Cristóbal*, *Retablillo*, *Don Perlimplín*, solo del Pastor Bobo de *El Público*, cf. Gómez Torres (1995, p.25-53).

<sup>12</sup> Véase Maurer (2000) y García Lorca (1997b, v.3, p.150-162).

era inevitable que los primeros receptores se refiriesen al “río de libros descriptivos” que intentaba conjurar. En 1930 Pérez Ferrero le pregunta por Paul Morand (“Sólo lo rebosante de universalismo es lo que cazan sus ojos”), Duhamel (“va muy tarde a la ciudad de los rascacielos”), el conde de Keyserling (los negros son “los que tienen alma”)<sup>13</sup>; en 1933 Méndez Domínguez comienza su citado artículo nombrando a Federico García Sanchiz, a Paul Morand y a Albert Londres<sup>14</sup>. Y a pesar del comienzo rotundo y memorable de sus palabras: “Los dos elementos que el viajero capta en la gran ciudad son arquitectura extrahumana y ritmo furioso. Geometría y angustia”, se pueden observar analogías o rastros de alguno de estos libros, como el de Morand (1957, p.160-161): “Nueva York es lo que serán el día de mañana todas las ciudades: geométrico. Simplificación de las líneas, de las ideas, de los sentimientos, reinado de lo directo [...]. La violencia de la ciudad está en su ritmo” o las observaciones de Le Corbusier (citado por Lorca en varias ocasiones) para quien la ciudad es “pura geometría” (MCMULLAN, 1996).

El ritmo, sin embargo, no nos alegra porque es síntoma de un “mecanismo de la vida social” de “esclavitud” generadora de “[...] aquella típica angustia vacía que hace perdonable, por evasión, hasta el crimen y el bandidaje” (GARCÍA LORCA, 1997b, v.3, p.164)<sup>15</sup>. Las rectas de los rascacielos, en oposición a la “arquitectura espiritual” de las “aristas góticas” que “[...] manan del corazón de los viejos muertos enterrados [...] ascienden frías con una belleza sin raíces ni ansia final” (GARCÍA LORCA, 1997b, v.3, p.165). No es descabellado que Lorca se asomara a los libros de Waldo Frank sobre América y de Wilhelm Worringer sobre el estilo gótico, ambos publicados por *Revista de Occidente*, para armar esa oposición. Según Frank (1930, p.128), “[...] estos altos edificios del comercio son templos erigidos a los dioses americanos de la edad del instinto”. Para Worringer (1925, p.98), una catedral gótica nos sitúa ante

[...] un movimiento vertical petrificado, en el cual la ley de la gravedad parece anulada. [...] Mil fuerzas particulares nos hablan, sin dejar que nos demos cuenta de su materialidad, actuando como heraldos de una expresión inmaterial, de un movimiento irreprimido de ascensión.

En resumen, “aquel inmenso mundo no tiene raíz”. Para apoyar su aserto evoca al “vidente Edgar Poe”, quien “tuvo que abrazarse a lo misterioso y al hervor cordial de la embriaguez en aquel mundo” (GARCÍA LORCA, 1997b, v.3, p.165). Y es posible que recurriese a las notas biográficas de Baudelaire:

<sup>13</sup> Véase García Lorca (1997b, v.3, p.368-373).

<sup>14</sup> Véase, además, Maurer y Anderson (2013).

<sup>15</sup> A propósito de esta “angustia vacía”, Maurer y Anderson (2013, p.135) anotan que Alberti estrenó su “auto sacramental sin sacramento” *El hombre deshabitado* en febrero de 1931.



De todos los documentos, anécdotas y biografías que he leído he sacado la amarga convicción de que los Estados Unidos fueron para Poe una vasta prisión, que recorría con la agitación febril de un ser creado para respirar en un ambiente más aromal que el de aquella sociedad cretina y poderosa, de reyes mercachifles, buscadores de oro al claror pestilente del gas, y que su vida interior, su espiritualidad de poeta e incluso sus absurdidades de borracho, eran un esfuerzo perpetuo para librarse de esa atmósfera antipática. (GONZÁLEZ RUANO, 2008, p.195-196).

A partir de ahí, la primera acción del yo “[...] solo y errante” es evocar la infancia y huir del “inmenso ejército de ventanas” (GARCÍA LORCA, 1997b, v.3, p.165) mediante sendos poemas. Se ha observado que en el ámbito “inesperado y perturbador” de Nueva York, “Lorca vuelve problemáticamente a su nombre, como un sujeto sin experiencia en un mundo indiferenciado” (PITTARELLO, 1999, p.187).<sup>16</sup>

## **(b) Una sucesión de encuentros: con los negros**

“Pero hay que salir a la ciudad y hay que vencerla” (GARCÍA LORCA, 1997b, v.3, p.165), dice, con una primera frase adversativa. “Y me lanzo a la calle<sup>17</sup> y me encuentro con los negros”. Frente al estereotipo de los “americanos rubios”, burgueses y calvinistas, el de los negros es ser “lo más *espiritual* y lo más delicado de aquel mundo”, y en el “barrio negro” hay “un temblor profundo de tierra que oxida las columnas de níquel” (GARCÍA LORCA, 1997b, v.3, p.166).

En el libro del Conde de Keyserling (1931, p.41) Lorca pudo leer que “[...] el escenario norteamericano se halla en mucho mayor grado determinado por la tierra, como tal, que por el hombre” y que dado que la esfera de las emociones y sentimientos se halla íntimamente ligada a la tierra, los emigrantes renuncian a su alma hasta que no les brota una nueva en una nueva comunión con la tierra. Entre todos los colonos, el “hombre de color”,

[...] no encontrándose en situación material tan ventajosa para su explotación como estaba el colono blanco, ni pudiendo vivir una vida intelectual independiente de la tierra, a causa de su ausencia de dotes mentales [...] llegó a ser el único verdadero campesino de los colonizadores. Debido a ese hecho, pudo el negro dotarse de un alma auténtica y, estando altamente dotado desde

---

<sup>16</sup> Para un acercamiento general, véase Sánchez Trigueros (2013, p.21-74).

<sup>17</sup> “Y es que cuando el poeta, al fin, toma la decisión de bajar a la calle, contrae el compromiso, que ya sólo romper traicionando, de recoger y concretar todos los ecos, desde los más confusos a los más claros, para lanzarlos luego a voces allí donde se les reclame” (ALBERTI, 1988, p.519).

el punto de vista emocional, hasta pudo crearse un alma fuerte y poderosa. (KEYSERLING, 1931, p.41).

Más adelante el Conde sigue a C. G. Jung, a cuyo juicio la expresión de las emociones en los norteamericanos, su risa, su “movimiento de caderas”, su ingenuidad, su vivacidad, su locuacidad, su sociabilidad vienen de la “profunda influencia del negro” (KEYSERLING, 1931, p.57).

Lorca pudo hacerse con las conclusiones sin compartir necesariamente el racismo del “razonamiento” de Keyserling. En toda su poesía y también en *Poeta en Nueva York* el apego a la tierra es fundamental, pero también puede venir de textos más altos, como el *Zarathustra* de Nietzsche<sup>18</sup>, igual que la idea de la danza como expresión del sentimiento. Por otro lado, el contexto no es el de un “paraíso azul” ahistórico, como parecería desprenderse del poema “Norma y paraíso de los negros” que acaba de leer. Es el de una ciudad dentro de la ciudad (FABRE; OREM, 1971), con su historia viva: “Yo quería [...] subrayar el dolor que tienen los negros de ser negros en un mundo contrario” (GARCÍA LORCA, 1997b, v.3, p.167). Ha conocido de primera mano el “Harlem del Renacimiento” (DAVIS, 2010) y lo lee en línea con la simpatía y el paternalismo de la “negrofilia” de las vanguardias europeas (STRAW, 2000), moduladas también en español por un Ramón Gómez de la Serna (1975, p.135): “Un negro con sombrero de copa es siempre un virrey o un emperador. Un blanco con sombrero de copa es un hombre que va a un entierro o a una boda”. Aunque la nota distintiva es asumir la voz de la protesta: “Protestaba, y una prueba de ello es esta oda al rey de Harlem” (GARCÍA LORCA, 1997b, v.3, p.168). Y nuevamente la complejidad necesaria de los poemas contrapesa y sobrepasa el nivel de los estereotipos.

### (c) Una sucesión de encuentros: con Wall Street

Si en Harlem todavía hay “vaho humano”, “[...] lo impresionante por frío y por cruel es Wall Street. Llega el oro en ríos de todas las partes de la tierra y la muerte llega con él” (GARCÍA LORCA, 1997b, v.3, p.168)<sup>19</sup>. Se siente la “ausencia” del espíritu

---

<sup>18</sup> “¡Yo os conjuro, hermanos míos, permaneced fieles a la tierra y no creáis a quienes os hablan de esperanzas sobrenaturales! Son envenenadores, lo sepan o no [...]. Ciertamente: mientras no os hagáis como niños pequeños no entraréis en aquel reino de los cielos. (Y Zarathustra señaló con las manos hacia arriba.). Mas nosotros no queremos entrar en modo alguno en el reino de los cielos: nos hemos hecho hombres, —y por eso queremos el reino de la tierra. La tierra ¡Mirad, yo os enseño el superhombre! El superhombre es el sentido de la tierra. Diga vuestra voluntad: ¿sea el superhombre el sentido de la tierra!” (NIETZSCHE, 1980, p.34, p.419).

<sup>19</sup> Alberti (1991, p.97) presenta Nueva York como “[...] la ciudad de hierro y los arcos voltaicos. Sus torres quisieran irrumpir en la gloria y derribar a los ángeles. Veo hombres que pasan con un fajo de oro en una mano y en la otra el revólver del crimen”.

y el mundo del cálculo. Estamos en la que Oswald Spengler (2007, p.129, p.589)<sup>20</sup> llamó “ciudad mundial”: “El coloso pétreo de la ciudad mundial señala el término del ciclo vital de toda gran cultura”, donde el “*pensamiento por bienes*” se ha trocado en “*pensamiento por dinero*” y “la abstracción *dinero* corresponde a la abstracción *número*”. La afirmación estereotipada de catolicismo frente al protestantismo deja su huella en el anacoluto: “Resultado perfecto de una moral protestante, que yo, como español típico, a Dios gracias, me crispaba los nervios” (GARCÍA LORCA, 1997b, v.3, p.168)<sup>21</sup>. El momento es el del *crack* de la bolsa de octubre de 1929 y es presentado como un despliegue de la muerte que lleva a Lorca a invocar al “gran padre Unamuno” y su “corral de muertos, entre pobres tapias/ hechos también de barro”<sup>22</sup>. El “cementerio de lugar castellano” plantado en medio de los rascacielos neoyorquinos despierta a los espectadores para que atiendan a la “Danza de la muerte” que va a leer<sup>23</sup>.

#### (d) Una sucesión de encuentros: con la masa

“Y la multitud” (GARCÍA LORCA, 1997b, v.3, p.169). Para dar noción de lo que es una masa neoyorquina acude a citar a los dos poetas centrales para la genealogía de *Poeta en Nueva York*, Whitman y Eliot. Walt Whitman (1912, p.72) “buscaba en ella soledades”, y en efecto dice en “Del canto de mí mismo”: “La alegría de la soledad entre las muchedumbres arbóreas/ de los bosques o en las apreturas multitudinarias de las calles”.

T. S. Eliot por su parte “estruja” la muchedumbre “como un limón, para sacar de ella ratas heridas, sombreros mojados y sombras fluviales” (GARCÍA LORCA, 1997b, v.3, p.169). Para la muchedumbre podemos recordar la imagen dantesca – literalmente– del Londres de 1922 en *Tierra baldía*: “Ciudad irreal,/ bajo la parda

---

<sup>20</sup> Su traducción por García Morente inauguró en 1923 la “Biblioteca de Ideas del siglo XX”, inspirada por Ortega.

<sup>21</sup> Según Waldo Frank (1930, p.114), John D. Rockefeller “Heredó de su madre la intacta piedad, la pureza personal, el deseo apasionado de disciplinar su cuerpo y su espíritu [...]. De su padre heredó Rockefeller la codicia del dinero, la osadía para ganarlo y la falta de escrúpulos en cuanto a los medios”.

<sup>22</sup> “Y yo que soy de un país donde, como dice el gran padre Unamuno, ‘sube por la noche la tierra al cielo’” (GARCÍA LORCA, 1997b, v.3, p.168). El poema es “En un cementerio de lugar castellano”, publicado en 1922 en *Andanzas y visiones españolas*: “Después que lento el sol tomó ya tierra,/ y sube al cielo el páramo/ a la hora del recuerdo,/ al toque de oraciones y descanso/ la tosca cruz de piedra/ de tus tapias de barro/ queda como un guardián que nunca duerme,/ de la campiña el sueño vigilando” (GARCÍA LORCA apud MAURER; ANDERSON, 2013, p.141).

<sup>23</sup> Se trata de una “muerte verdaderamente muerta, sin ángeles ni *resurrexit*” (GARCÍA LORCA, 1997b, v.3, p.169), que en esos calificativos encierra alusiones literarias: “¡Ay Muerte! ¡Muerta seas, muerta e malandante!” (*Libro de Buen Amor*, v.1520, cf. BLECUA, 1992); “la formidable Muerte estaba muerta” (“Poema heroico a Cristo resucitado” v. 96, cf. QUEVEDO, 1963) y musicales (“resurrexit”, de la *Misa en Si menor* de Bach).

niebla de un amanecer de invierno,/ la multitud fluía sobre el Puente de Londres,/ que nunca hubiera creído ser tantos los que la muerte arrebatará./ Llevaban todos los ojos clavados/ delante de sus pies y exhalaban suspiros [...]” (ELIOT apud MAURER; ANDERSON, 2013, p.141), o como anotan Maurer y Anderson (2013, p.141), la parte tercera, cuando Eliot se refiere al río Támesis: “El río no arrastra botellas vacías, papeles de sandwiches,/ Pañuelos de seda, cajas de cartón, colillas de cigarros/ u otros testimonios de noches estivales”<sup>24</sup> y Lorca a la feria de Coney Island, donde un millón de personas “[...] beben, gritan, comen, se revuelcan y dejan el mar lleno de periódicos y las calles abarrotadas de latas, de cigarros apagados, de mordiscos, de zapatos sin tacón” (GARCÍA LORCA, 1997b, v.3, p.169).

### (e) Salida al campo

Cambio total de escenario. El poeta se traslada al campo: “lago verde, paisaje de abetos” (GARCÍA LORCA, 1997b, v.3, p.170). Si en el plano de las relaciones con la experiencia funde dos estancias distintas<sup>25</sup> y son auténticos la niña Mary y el niño Stanton y las extravagantes y encantadoras señoritas Tyler y aunque “en aquel ambiente, naturalmente, mi poesía tomó el tono del bosque”, lo que más llama la atención es la ruptura con la previsible tradición amable del campo como *locus amoenus* al plantar la muerte en esa Arcadia<sup>26</sup>. Sostiene que la niña Mary se ahogó en un pozo y recuerda “[...] aquella otra niña granadina que vi yo sacar del aljibe, las manecitas enredadas en los garfios y la cabeza golpeando contra las paredes”; las funde en un poema dominado trágicamente por el “agua parada que no desemboca nunca” (GARCÍA LORCA, 1997b, v.3, p.171). Desde Wordsworth a Rilke, en el niño muerto se encarna el destino de todo poeta futuro, quien llevará dentro de sí un niño muerto y por tanto inmortal<sup>27</sup>; en todo caso estalla toda perspectiva idílica. Solo en un segundo momento la cita de un “espléndido verso de Garcilaso” (GARCÍA LORCA, 1997b, v.3, p.171) –“Nuestro ganado pace. El viento espira” (Égloga II, v. 1146)– recupera la ambientación pastoril: “Y nació este poema doble del lago de Eden Mills”<sup>28</sup>. Ahora ese Edén se vuelve contrapunto irónico en el poema donde más se profundiza en las contradicciones de la identidad propia.

<sup>24</sup> Véase también Sibbald y Young (1994).

<sup>25</sup> Las visitas a Philip Cummings (Eden Mills, Vermont) y a Amelia y Ángel del Río (Bushnesville, New York) en agosto y septiembre de 1929 (MAURER; ANDERSON, 2013, p.142).

<sup>26</sup> Véase Bodei (2008).

<sup>27</sup> Véase Ferrucci (1983).

<sup>28</sup> Véase Aguilar Álvarez-Bay (2004).

## (f) Regreso a la ciudad

Después... otra vez el ritmo frenético de Nueva York. Pero ya no me sorprende, conozco el mecanismo de las calles, hablo con la gente, penetro un poco más en la vida social y la denuncio. Y la denuncio porque vengo del campo y creo que lo más importante no es el hombre. (GARCÍA LORCA, 1997b, v.3, p.172).

## (g) Coda: salida hacia Cuba

En la coda, ya en el barco hacia las Antillas, un cielo “como la terrible mujerona azul de Picasso, corre con los brazos abiertos a lo largo del mar”<sup>29</sup> se traga los rascacielos, pero ahora la arquitectura de la ciudad se asimila a lo sublime, algo que “llega a conmover como un espectáculo natural de montaña o desierto”, y la despedida de Nueva York le deja “sentimiento” y “admiración profunda” (GARCÍA LORCA, 1997b, v.3, p.172), preludio de un último quiebro: “¿Pero qué es esto? ¿Otra vez España? ¿Otra vez la Andalucía mundial?” (GARCÍA LORCA, 1997b, v.3, p.173).

Ahora despliega una retórica de la reconciliación con lo “latino” (“comienzan a llegar palma y canela, los perfumes de la América con raíces, la América de Dios, la América española”) en estrecho diálogo con Rubén Darío. La voluntariosa idea de unos “negros sin drama” acentúa el contraste con los negros que luchan con “un mundo contrario” en Harlem y en la primera parte de la conferencia. La lectura termina con el “Son de negros en Cuba”, un poema construido a partir del poder evocador de los nombres y de la memoria poética, en concreto de Lope de Vega, y no menos problemático que los otros respecto del contexto que le presta la charla. El poema ha recibido distintas interpretaciones. Para Cabrera Infante representa la llegada a la luz tras del viaje por las tinieblas; para Ángel del Río, la recuperación de “su voz de antaño”. Sin embargo, después del “Poema doble del lago Eden” no cabe la recuperación de una voz, sino más bien el deseo renovado de insertarse en el mundo sin temor y sin vergüenza<sup>30</sup>.

SORIA OLMEDO, A. Between letters and poems: Garcia Lorca’s lecture on Poet in New York. **Revista de Letras**, São Paulo, v.54, n.2, p.31-47, jul./dez. 2014.

- **ABSTRACT:** *The recent integration of the so called Bergamín manuscript into the textual philology of Poeta en Nueva York has closed a long debate and allows a new reading of the contemporary talk Nueva York en un poeta, which follows the rhetorical*

<sup>29</sup> *Dos mujeres corriendo en la playa*, 1922. Museo Picasso (París), cf. Richardson (2007, p.217).

<sup>30</sup> Como sostiene Marie Laffranque, cf. además Soria Olmedo (2013a).

*disposition of the text, hence its relationship with drama, emphasizes the intertextual aspects, hence the relationship between narrative and poems, and accounts for the reception of the performance, hence the relationship with different audiences.*

- **KEYWORDS:** *Poet in New York. Performance. Narrative. Poems.*

## Referencias

AGUILAR ÁLVAREZ-BAY, T. Edición crítica de Poema doble del lago Edem de Federico García Lorca. **Nueva Revista de Filología Hispánica**, Mexico, v.52, n.1, p.45-77, 2004.

ALBERTI, R. **Obras completas:** poesía 1920-1938. Edición, introducción, bibliografía y notas de Luis García Montero. Madrid: Aguilar, 1988. Tomo1.

\_\_\_\_\_. **El hombre deshabitado.** Sevilla: Alfar, 1991.

ANDERSON, A. A. The evolution of García Lorca's poetic projects 1929-1936 and the textual status of Poeta en Nueva York. **Bulletin of Hispanic Studies**, Liverpool, v.60, n.3, p.221-246, 1983.

AZAUSTRE, A.; CASAS, J. **Manual de retórica española.** Barcelona: Ariel, 1997.

BACK Tomorrow: Federico García Lorca Poet in New York. **The New York Public Library**, New York, 5 abril-20 julio 2013.

BLECUA, A. (Ed.). **Libro de buen amor.** Madrid: Cátedra, 1992.

BODEI, R. **Paesaggi sublimi:** gli uomini davanti alla natura selvaggia. Milán: Bompiani, 2008.

BOU, E. In transit: exploring travelogues. In: \_\_\_\_\_. **Invention of space:** city, travel and literature. Frankfurt: Vervuert, 2012. p.167-182.

DAVIS, T. African American literary movements. In: PATELL, C. R. K.; WATERMAN, B. (Ed.). **The Cambridge Companion to the Literature of New York.** Cambridge: Cambridge University Press, 2010. p.160-188.

DENNIS, N. **Diablo mundo:** los intelectuales y la República: antología. Madrid: Fundamentos, 1983.

DUPONT, F. **La invención de la literatura.** Madrid: Debate, 2001.

FABRE, M.; OREM, P. **Harlem, ville noire.** Paris: Armand Colin, 1971.

FERNÁNDEZ CIFUENTES, L. **García Lorca en el teatro: la norma y la diferencia.** Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 1986.

FERRUCCI, F. Una mitología romántica: el fanciullo morto. **Intersezioni**, Bologna, v.3, n.1, p.57-75, 1983.

FRANK, W. **Primer mensaje a la América hispana.** Madrid: Revista de Occidente, 1930.

GARCÍA LORCA, F. **Poeta en Nueva York / Tierra y luna.** Edición de Eutimio Martín. Barcelona: Ariel, 1981.

\_\_\_\_\_. **Manuscritos neoyorquinos:** Poeta en Nueva York y otras hojas y poemas. Edición de Mario Hernández. Madrid: Tabapress: Fundación Federico García Lorca, 1990.

GARCÍA LORCA, F. **Epistolario completo.** Edición de Andrew A. Anderson y Christopher Maurer. Madrid: Cátedra, 1997a.

\_\_\_\_\_. **Obras completas.** Edición de Miguel García-Posada. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 1997b. 4v.

\_\_\_\_\_. **Poeta en Nueva York.** Primera edición del original con introducción y notas de Andrew A. Anderson. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2013a.

\_\_\_\_\_. **Poet in New York.** Translated from the Spanish by Greg Simon and Steven F. White. Edited and with introduction and notes by Christopher Maurer. Newly revised and expanded bilingual edition. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2013b.

GÓMEZ DE LA SERNA, R. **Ismos.** Madrid: Guadarrama, 1975.

GÓMEZ TORRES, A. M. **Experimentación y teoría en el teatro de Federico García Lorca.** Málaga: Arguval, 1995.

GONZÁLEZ RUANO, C. **Baudelaire.** Barcelona: Planeta, 2008.

GUILLÉN, C. **Múltiples moradas:** ensayo de literatura comparada. Barcelona: Tusquets, 1998.

KEYSERLING, H. de, Conde. **Norteamérica libertada.** Trad. Ricardo Baeza y José Pérez Bances. Madrid: Espasa, 1931.

LA SERNA, V. de. El poeta en Nueva York: conferencia y lectura de versos por Federico García Lorca en la Residencia. **El Sol**, Madrid, p.8, 17 marzo 1932.

LAFFRANQUE, M. **Les idées esthétiques de Federico García Lorca**. París: Centre de Recherches Hispaniques, 1967.

\_\_\_\_\_. Compte rendu: Federico García Lorca, Poeta en Nueva York, **Bulletin Hispanique**, Barcelona, v.71, n.3, p.646-648, p.1969.

\_\_\_\_\_. À propos de Jacques Comincioli. **Bulletin Hispanique**, Barcelona, v74, n.3/4, p.548-559, 1972.

\_\_\_\_\_. Una cadena de solidaridad: Federico, conferenciante. **Trece de Nieve**, Madrid, n.1/2, p.132-140, 1976.

\_\_\_\_\_. Bases cronológicas para el estudio de Federico García Lorca. In: GIL, I. M. (Ed.). **Federico García Lorca: el escritor y la crítica**. Madrid: Taurus, 1980. p.421-469.

MARINA, J. A.; RODRÍGUEZ DE CASTRO, M. T. **La conspiración de las lectoras**. Barcelona: Anagrama, 2009.

MAURER, C. Federico García Lorca escribe a su familia desde Nueva York y La Habana: 1929-1930. **Poesía: revista ilustrada de información poética**, Madrid, n. 23/24, 1986.

\_\_\_\_\_. **Federico García Lorca y su arquitectura del cante jondo**. Granada: Comares, 2000.

MAURER, C.; ANDERSON, A. A. **Federico García Lorca en Nueva York y La Habana: cartas y recuerdos**. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2013.

MCMULLAN, T. Federico García Lorca's Poeta en Nueva York and The City of Tomorrow. **Bulletin of Spanish Studies**, Liverpool, v.73, n.1, p.65-79, 1996.

MORAND, P. **Nueva York**. Madrid: Espasa-Calpe, 1957.

MORLA LYNCH, C. **En España con Federico García Lorca: páginas de un diario íntimo, 1928-1936**. Prólogo de Sergio Macías Brevis. Sevilla: Renacimiento, 2008.

NIETZSCHE, F. **Así habló Zaratustra**. Trad. Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza, 1980.

OCAMPO, V. **Testimonios**. Madrid: Revista de Occidente, 1935.

PITTARELLO, E. Nueva York en un poeta: Federico García Lorca y el límite de la autorrepresentación. In: DOLFI, L. (Ed.). **Federico García Lorca e il suo tempo**. Roma, Bulzoni, 1999. p.185-206.



QUEVEDO, F. de. **Obras completas I**: poesía original. Ed. José Manuel Blecua. Barcelona: Planeta, 1963.

RICHARDSON, J. **A life of Picasso II**: the triumphant years 1917-1932. Nueva York: Alfred A. Knopf, 2007.

SÁNCHEZ TRIGUEROS, A. **El concepto de sujeto literario y otros ensayos críticos**. Madrid: Biblioteca Nueva, 2013.

SIBBALD, K. M.; YOUNG, H. (Ed.). **T. S. Eliot and Hispanic modernity**: 1924-1993. Denver: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1994.

SORIA Y ESPINOSA, A. **Labrador del aire**, Madrid: Turner, 1983.

SORIA OLMEDO, A. Cuba en un poema de Federico García Lorca. **ALEC**, Boulder, v.38, n.1-2, p.441-459, 2013a.

\_\_\_\_\_. Una exposición y un festival: Back tomorrow/Volveré mañana. Federico García Lorca, Poeta en Nueva York. **Ínsula**, Madrid, n.803, p.2-6, 2013b.

SORIA ORTEGA, A. **El Maestro Fray Manuel de Guerra y Ribera y la oratoria sagrada de su tiempo**. Ed. facsímil, estudio preliminar por Francis Cerdan, 1950. Granada: Universidad de Granada, 1991.

SPENGLER, O. **La decadencia de occidente**. Trad. García Morente. Madrid: Espasa-Calpe, 2007.

STRAW, P. A. **Negrophilia, avant-garde Paris and black culture in the 1920's**. Londres: Thames & Hudson, 2000.

VÁZQUEZ RAMIL, R. **Mujeres y educación en la España contemporánea**: la Institución Libre de Enseñanza y la Residencia de Señoritas de Madrid. Madrid: Akal, 2012.

WHITMAN, W. **Poemas**. Versión de Armando Vasseur. Valencia: Sempere, 1912.

WORRINGER, W. **La esencia del estilo gótico**. Trad. M. García Morente. Madrid: Revista de Occidente, 1925.

