



Poeta en Nueva York»: historia y problemas de un texto de Lorca

Daniel Eisenberg

Prá IRENE mineira diminutiva

△▽

Prólogo

Este libro contiene el fruto de un año de labor detectivesca aplicada a la literatura, que ha sido para el autor una de las investigaciones más apasionantes que ha llevado a cabo. Parte de los materiales han sido fáciles de conseguir y sencillamente nadie los había empleado aún; otros han obligado a una difícil búsqueda y en algunos casos ha habido que arrancarlos a determinadas personas que se resistían a que se conocieran ciertos hechos.

He podido contar con consejos y ayuda desinteresada de orígenes muy diversos. Jorge Guillén, mi antiguo profesor A. David Kossoff y mi antiguo colega Jerry Bernstein leyeron borradores de este libro y me hicieron útiles sugerencias para mejorarlo. Mildred Adams Kenyon, periodista jubilada y traductora, Ernesto Guerra da Cal, profesor de portugués en el Queens College, y Ben Belitt me han prestado su colaboración discutiendo aspectos de mi trabajo; especialmente útiles me han sido las observaciones del último, quien además ha tenido la amabilidad de autorizarme a que las citara. Bernard Perry, director de Indiana University Press, me proporcionó una copia de todo su archivo sobre la traducción del Romancero gitano que hizo Humphries; Stephen Schlesinger, secretario de la Fundación Guggenheim, hizo lo

mismo con los documentos de la beca de Humphries, y Carolyn Davis, bibliotecaria encargada de los manuscritos en la George Arents Research Library de la Universidad de Syracuse, dedicó mucho tiempo y muchos esfuerzos a buscar, leer y finalmente copiar el dossier de la edición de Grove Press de Poeta en Nueva York, con la autorización, que también agradezco aquí, de Barney Rosset. Roy Jones me proporcionó una copia del texto de «Nocturno del hueco» del ejemplar de Caballo Verde para la Poesía (actualmente reimpresso por Kraus Reprint Co.) de la biblioteca del King's College. También me han prestado su ayuda J. Richard Phillips y Darlene Holdsworth, del Special Collections Department, la Biblioteca Frost, Amherst College, Ruth Limmer, albacea literaria de Louise Bogan, Eloise Segal, bibliotecaria de la American Academy of Arts and Letters, donde se conservan parte de los manuscritos de Humphries, Victor Berth, de la biblioteca de la Universidad de Brandeis, Richard Meux, de la Universidad de Wyoming, Susan Rockahower, de Grove Press, Calvin Cannon, de la Universidad de Houston, el difunto Robert MacGregor, de la editorial New Directions, y Mrs. Evelyn Kirkpatrick, vieja amiga de Bergamín. Mr. Harry Rower, de la biblioteca de la Universidad de Columbia, en numerosas ocasiones consiguió localizar exactamente lo que yo buscaba en los archivos de la W.W. Norton Company. Por la búsqueda de determinados números de Héroe, 1.616 y Ddooss, tengo que expresar mi agradecimiento a Jorge Guillén, German Bleiberg, Inman Fox, Ricardo Gullón y Robert Marrast.

Cuando este volumen se encontraba en prensa -y en parte debido a este mismo hecho- ha llegado a mis manos una importante documentación gracias a Marie Laffranque, André Belamich y Mercedes Díaz Roig; esta última me localizó en México a una secretaria de Cruz y Raya. Frida Weber de Kurlat logró que el director de su biblioteca (cerrada) de la Universidad de Buenos Aires autorizase sacar una copia de los poemas publicados en la revista argentina Poesía. Finalmente, en el último momento en que aún podían hacerse correcciones, recibí un ejemplar de la tesis de Eutimio Martín, que me ha permitido hacer varias pequeñas enmiendas en el texto y en la documentación. Aunque Martín y yo, trabajando con absoluta independencia el uno del otro, hemos descubierto varios de los mismos documentos, nuestras conclusiones no pudieran ser más distintas. La tesis de Martín se analiza detalladamente en el Apéndice III.

También desearía manifestar mi gratitud, por haberme autorizado a publicar la correspondencia y los documentos que se reproducen en este libro, a: la Dra. Helen Spencer Humphries, viuda de Rolfe Humphries, Mrs. Norma Long Brickell, viuda de Herschel Brickell, Mr. George Brockway, presidente de la W.W. Norton Company, Dr. Kenneth Lohf, de la biblioteca de la Universidad de Columbia, los Trustees del Amherst College y Miss Carolyn A. Davis, por el material de la colección de Grove Press, en la George Arents Research Library for Special Collections, de la Universidad de Syracuse.

El autor es el único responsable de las opiniones que se expresan en este libro, que en principio no tienen por qué representar el punto de vista de los editores.

Junio de 1974 y febrero de 1975

Florida State University, Tallahassee

Nota previa

En junio de 1929, Federico García Lorca salió de España por primera vez, con el propósito de pasar unos meses en los Estados Unidos y estudiar allí el inglés. Establecido en Nueva York, en Columbia University, abandonó pronto sus estudios, pero su visita se extendió hasta marzo del año siguiente; durante ese tiempo, procuró entrar en contacto con las diversas gentes de Nueva York, y se convirtió en observador interesado del «crac del 29» y la crisis económica por la que pasaban los Estados Unidos. En marzo, hizo un viaje a Cuba, donde permaneció tres meses -una de las épocas más alegres de su vida-, antes de volver a España en junio.

Fruto de su viaje y de sus experiencias en el Nuevo Mundo son los poemas reunidos con el título de Poeta en Nueva York. Surrealistas algunos, difíciles todos, constituyen el libro más complejo de Lorca, tanto por la estructura como por el contenido temático. Si la crítica no ha logrado todavía interpretar toda la obra, por lo menos es ya generalmente reconocido que Poeta en Nueva York es un libro central, donde aparecen por primera vez temas sociales y personales destinados a importante elaboración en los futuros escritos de Lorca.

Por ser Poeta en Nueva York una obra póstuma, cuya revisión no había acabado el autor en el momento de su trágica muerte, y por la complejidad del libro, los problemas textuales que implica son los más difíciles de todo el corpus lorquiano. El presente estudio intenta determinar las características del manuscrito -desaparecido- que Lorca dio a José Bergamín en 1936; las circunstancias de la edición de éste, posterior por sólo tres semanas a la edición bilingüe de Rolfe Humphries; y cómo se habrá de preparar una edición crítica de Poeta en Nueva York.

Abreviaturas

- AF *Anuario de Filología*, Maracaibo (Venezuela)
 BHi *Bulletin Hispanique*, Burdeos
 CHa *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid
 CU *Cultura Universitaria*, Caracas
 CuA *Cuadernos Americanos*, México
 DAI *Dissertation Abstracts International*, Ann Arbor, Michigan

- EL* *Estafeta Literaria*, Madrid
H *Hispania*, American Association of Teachers of Spanish and Portuguese
Hf *Hispanófila*, Chapel Hill, N. C.
HR *Hispanic Review*, Filadelfia
LT *La Torre*, Río Piedras (Puerto Rico)
PSA *Papeles de Son Armadans*, Palma de Mallorca
RHM *Revista Hispánica Moderna*, Nueva York
RNC *Revista Nacional de Cultura*, Caracas
RNo *Romance Notes*, Chapel Hill, N. C.
RO *Revista de Occidente*, Madrid
TLS *Times Literary Supplement*, Londres
VP *Vita e Pensiero*, Milan

△▽

Introducción

En un artículo reciente¹, Eutimio Martín observa que entre la edición bilingüe de *Poeta en Nueva York* que estuvo a cargo de Rolfe Humphries y que publicó la W. W. Norton Company de Nueva York² el 24 de mayo de 1940³, y la edición de Editorial Séneca, cuyo colofón lleva la fecha del 15 de junio de 1940⁴, hay considerables diferencias textuales. Estas diferencias son tan significativas que, según el señor Martín, no es posible que las dos ediciones procedieran de una fuente manuscrita común. Basándose en que Rolfe Humphries, en su «Nota del traductor», escribió que había poemas señalados en su original mecanografiado que no podía localizar, Martín saca la conclusión de que este original a máquina, que tanto Bergamín, fundador y director de Editorial Séneca, como Humphries usaron, debía de ser tan sólo una lista de títulos que Lorca elaboró para que el editor reuniera un texto completo de la recopilación. Ello explica las diferencias textuales que existen entre estas dos ediciones, ya que Humphries y Bergamín no lograron ponerse de acuerdo respecto a cuáles de los diferentes textos de que disponían eran los correctos (uno se imagina una infructuosa discusión); ello sería la causa de que se publicasen ediciones sustancialmente distintas con una diferencia de sólo tres semanas. A pesar de todo, ni Bergamín ni Humphries respetaron «en modo alguno» este manuscrito. Humphries, movido quizá por un inconfesable deseo de profanar el texto de Lorca, incluyó sin ninguna justificación dos poemas que no figuraban en el original mecanografiado, «Paisaje con dos tumbas y un perro asirio» y «Vals en las ramas» -«entiéndase [dice Martín] que falta hasta la intención de incluir estos poemas»-, y Bergamín no respetó el orden de los poemas y sustituyó por una proyectada serie de fotografías cuatro dibujos «de factura muy diversa».

Además, es improbable que Lorca solamente entregara a un editor una simple lista de títulos; esto hubiera sido algo «sin precedentes en la historia de la edición». Por lo tanto, Lorca no elaboró este original mecanografiado y Martín sugiere como hipótesis que esta lista de títulos, este manuscrito que Bergamín no respetó «en modo alguno», era obra del propio Bergamín, quien se había basado en informaciones de carácter oral.

Al formular todas esas suposiciones Martín muestra una gran falta de sentido común y un conocimiento superficial de la bibliografía lorquiana⁵. Hoy en día contamos con unos materiales que podrían ayudarnos, aunque modestamente, a establecer el esquema general de *Poeta en Nueva York* si nunca hubiese llegado a publicarse⁶. Pero sólo una ínfima parte de estos materiales eran accesibles a Bergamín (como también a Guillermo de Torre, de quien hablaremos más adelante)⁷. Sin duda, se hubiera requerido alguien con una memoria extraordinaria para reconstruir, partiendo de vagas indicaciones orales de años atrás, este libro tan complejo, con sus diez secciones y sus dieciocho ilustraciones previstas, además de dedicatorias y títulos individuales para cada una de sus partes. Y Martín debe entonces considerar completamente falsa la afirmación de Bergamín, que él cita, de que «el original que conservamos como una reliquia de este libro, *Poeta en Nueva York*, lo dejó Federico García Lorca en manos de su amigo José Bergamín». Y suponer que Humphries, que analiza en detalle y con notable modestia lo que ha hecho con el texto, añadió el poema «Vals en las ramas» por iniciativa propia, equivale a suponer que modificó el título de este apartado, tal vez «Un vals hacia la civilización», convirtiéndolo en su forma actual, «Dos vals hacia la civilización». O quizá Bergamín era el autor de estos títulos, y en este caso no había por qué tener escrúpulos en cambiar uno de ellos.

Pero todo eso no es más que dar palos de ciego. Veamos en qué medida es posible aclarar lo que verdaderamente ocurrió.

△▽

Antes de la guerra

La complicada historia de *Poeta en Nueva York* antes de que se elaborara el manuscrito de Bergamín cae fuera de los límites del presente estudio. Nosotros partimos del momento en que Bergamín recibió el manuscrito de manos de Lorca. Lo que dice Bergamín acerca de esta cuestión es tan importante que conviene reproducir la totalidad de la cita.

El original que conservamos como una reliquia de este libro, *Poeta en Nueva York*, lo dejó Federico García Lorca en manos de su amigo José Bergamín para las ediciones del *Árbol* que inició en España la revista *Cruz y Raya*. El poeta tenía especial empeño en que la edición primera de este libro fuese hecha según el gusto del director de las ediciones

españolas del *Árbol*, a quien igualmente había entregado la edición de todo su teatro y la promesa de la de sus poesías completas. Se habían iniciado en España estas publicaciones de Federico García Lorca con el *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, y el primer volumen del teatro: *Bodas de sangre*. Hoy, las ediciones del *Árbol*, reaparecidas en la *Editorial Séneca*, y dirigidas por su mismo iniciador, cumplen la voluntad del poeta publicando este original suyo, hasta ahora, en su total conjunto, inédito. Solamente algunos de sus poemas publicados antes y otros -muy pocos- después, no serán enteramente desconocidos de los lectores de Federico García Lorca. Entretanto la disputa de los intereses particulares, no siempre respetables, cesa de enturbiar mezquinamente el nombre glorioso del poeta, nosotros adelantamos hoy esta publicación, con pleno derecho, puesto que responde al deber que personalmente contrajimos con Federico García Lorca.

E[ditorial] S[éneca]⁸

A mi juicio, estas afirmaciones, que se hacen en letra pequeña y como aprovechando un espacio en blanco, todo lo cual permite suponer que se añadieron cuando el volumen ya estaba en prensa, son una serie de verdades a medias, y tal vez esta sea la causa de que Bergamín no las firmara con su nombre, aunque, como director de *Séneca*, evidentemente es su autor. Yo no dudo de que Lorca ofreciese efectivamente a Bergamín la publicación de todo su teatro (aunque «entregado» sin duda no llega a significar exactamente «entregado los manuscritos»), y es probable que le prometiese también la publicación de su poesía. Pero Lorca prometía muchas cosas a mucha gente, y cabe preguntarse cuándo se hizo esta promesa y qué validez conservaba al momento de su muerte.

Para hacer esta observación me fundo en el examen de la publicidad hecha por las Ediciones del *Árbol* desde 1934 a 1936. Esta publicidad aparecía en unas páginas verdes y sin numerar añadidas al final de algunos números de *Cruz y Raya*, semejantes por sus características a las páginas publicitarias de *Papeles de Son Armadans*. Del examen de todos los números de *Cruz y Raya*, desde su fundación en 1933 hasta su muerte en junio de 1936, concluimos que la primera vez que se menciona una obra de García Lorca es en el n.º 25 (abril 1935), donde el *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* se anuncia como ya publicado, al precio de tres pesetas, y el *Teatro* de Lorca se anuncia como «en prensa». Por lo tanto, la promesa sobre la publicación del teatro no puede ser muy anterior a esta fecha. El mismo anuncio aparece en los catálogos siguientes, en el n.º 29 (agosto 1935) y en el n.º 33 (diciembre 1935). En el catálogo que figura en el n.º 37 (abril 1936), *Bodas de sangre* se cita como publicada⁹, al precio de cinco pesetas, pero no se dice nada de ninguna otra obra de Lorca, dramática o poética, de próxima aparición. Lo mismo puede decirse de los catálogos de los últimos números de la revista, los n.ºs 38 y 39 (mayo y junio 1936).

Parece lógico suponer que si el *Teatro* de Lorca se anuncia como «en prensa» en diciembre de 1935, pero que con la publicación de *Bodas de sangre* a principios de 1936 no vuelve a mencionarse ningún otro título teatral de Lorca como encontrándose «en prensa», Bergamín no tenía motivos de espera para publicar nuevos volúmenes del teatro lorquiano; tal vez a Lorca no le gustó la edición de Bergamín. Pero lo seguro es que si Lorca hubiese dado a Bergamín el manuscrito de *Poeta* para que el libro se publicara en las Ediciones del Árbol, o aunque sólo le hubiese hablado del asunto, el título se hubiese anunciado en esos largos catálogos de obras futuras, muchas de las cuales nunca llegaron a publicarse. Las consecuencias que pueden sacarse de esta conclusión son dos: Lorca no entregó a Bergamín su manuscrito antes de junio de 1936, y cuando Lorca escribió a Miguel Benítez Inglott en agosto de 1935 que tenía la intención de publicar *Poeta* en octubre de aquel mismo año¹⁰, no pensaba que fuera Bergamín quien lo publicase.

La primera de estas consecuencias, la de que Bergamín recibió el manuscrito de *Poeta* no antes de junio de 1936, está corroborada por tres testimonios distintos. El primero, de Guillermo de Torre, figura al comienzo de la primera edición (y solamente de la primera) del volumen VI de la edición de las obras de Lorca que realizó De Torre¹¹. (La primera edición del volumen VI difiere radicalmente de las ediciones posteriores y es de una importancia capital para los problemas textuales de *Poeta*). En este volumen, pp. 11-12, Guillermo de Torre afirma:

Lorca, de acuerdo con sus normas, venía reelaborando y depurando [*Poeta en Nueva York*], sin resolverse a hacerl[o] editar, hasta que -también en vísperas de la guerra-, entregó una copia del original a cierto amigo de Madrid, con cuya cooperación en este trance todos los demás amigos del poeta hubiéramos creído lógico contar... Sin embargo, un extraño concepto de la amistad por parte del depositario aludido nos impide insertar aquí *Poeta en Nueva York* completo, habiendo de limitarnos a incluir los trozos del mismo ya aparecidos en revistas.

Este amigo a quien no se nombra sólo podía ser Bergamín.

El segundo comentario forma parte de la «última» entrevista de Lorca, «pocos días antes de su salida para Granada»¹², que tuvo lugar el 16 de julio de 1936¹³. En esta entrevista, entre otros comentarios sobre *Poeta en Nueva York*, dice que «ya está puesto a máquina y creo que dentro de unos días lo entregaré. Llevará ilustraciones fotográficas y cinematográficas»¹⁴. Al sopesar esta afirmación respecto a las intenciones de Lorca, ya que el libro había sido mecanografiado, de darlo a un editor en el término de pocos días, hay que recordar que el manuscrito estaba mecanografiado desde hacía casi un año. Desde luego es posible que Lorca, en los pocos días que faltaban para su marcha a Granada, decidiese publicar *Poeta* y que entregara con este propósito el manuscrito a Bergamín. Pero esta posibilidad, teniendo en cuenta la inestable situación política y la preocupación de Lorca por la seguridad de su persona, sería una gran coincidencia. Parece mucho más verosímil que Lorca diese a Bergamín el manuscrito para que su amigo lo guardara en lugar seguro después del asesinato de Calvo Sotelo, cuando estaba

a punto de emprender el viaje a Granada, del mismo modo que dio varios manuscritos a Martínez Nadal¹⁵, y otros, al parecer, a Rodríguez Espinosa¹⁶.

El estado desordenado e incompleto del manuscrito que recibió Bergamín también sugiere que no era un texto destinado a la impresión; Mildred Adams me dijo (en una conversación del 27 de febrero de 1974) que Humphries estaba convencido de que no trabajaba sobre un manuscrito terminado¹⁷. Pero aún tenemos una prueba más concluyente, que al parecer procede del mismo Bergamín, acerca de las circunstancias en las que recibió este manuscrito. Según Marcelle Auclair,

Es seguro que Federico no partió [para Granada] el día 13 [de julio], porque el 14 ó 15 José Bergamín encontró en su despacho de *Cruz y Raya* el manuscrito de *Poeta en Nueva York*, con este mensaje: «¡Querido Pepe! He venido a verte y creo que volveré mañana». Estas pocas palabras cubren una página entera; desgraciadamente, no están fechadas¹⁸.

¿Qué queda, pues, del «especial empeño» al que alude Bergamín? ¿Y qué queda de la decisión de Lorca de que fuese Bergamín quien publicase *Poeta*? Lo que está bien claro es que Lorca tenía algo importante que decir a Bergamín respecto a este manuscrito, algo tan importante para él como para volver al día siguiente, lo cual no le fue posible. Una interpretación benigna de estos hechos es la de que Bergamín y Lorca habían hablado previamente de esta publicación, como Bergamín sugiere cuando dice que ha «contraído un deber» con Lorca para publicar este libro; evidentemente no puede tratarse de un compromiso escrito y solemne, ya que en este caso no cabría discutir nada. No obstante, la posibilidad de un Lorca sacando un compromiso oral de un amigo para publicar una de sus obras no encaja en absoluto con todo lo que sabemos de él. La resistencia de Lorca a publicar era del dominio público; él mismo decía que «mis libros me han sido arrancados a la fuerza... por editores o por amigos» (*OC*, II, p. 927). Lo que Lorca dijo a Nadal al confiarle unos manuscritos, sin duda muy diferentes, el día 16 de julio fue que los destruyera si a él le ocurría algo, y Nadal, que estaba enterado, nos dice que «la muerte le sorprendió en plena tarea [de corregir *Poeta*] inacabada»¹⁹. Tal vez Bergamín prometió a Lorca que él publicaría *Poeta*, promesa que es obvio que le hubiese encantado cumplir. Pero es muy difícil que se tratara de una promesa que Lorca le hubiese pedido.

Si Lorca escribió a Benítez Inglott en agosto de 1935 que tenía el proyecto de publicar *Poeta* en el mes de octubre, forzosamente tenía ya una idea bastante concreta de la persona a quien se proponía dárselo, y sin duda alguna ya había hablado con el que contaba que fuese su futuro editor. Si este no era Bergamín, ¿quién era? Está bien claro que la persona en cuestión debía de ser Manuel Altolaguirre, quien en agosto de 1935 acababa de volver a España, después de una estancia de dos años en Inglaterra²⁰, y que poco después empezaba a publicar la nueva revista de Pablo Neruda, *Caballo Verde para la Poesía*. Aparte de su amistad personal²¹, Lorca era un admirador de la obra de Altolaguirre. Había pensado seriamente en darle para publicar el *Poema del cante jondo*²², y le mandó numerosos poemas para que los publicara en sus revistas *Héroe* y *1.616*²³. La teoría de que Altolaguirre era el editor en quien pensaba Lorca cuenta a su favor con argumentos tan fuertes como el hecho de que tres de los poemas que faltan en

el manuscrito de *Poeta*, «Vals en las ramas», «Tu infancia en Mentón» y «Paisaje con dos tumbas y un perro asirio», forman parte de los que Altolaguirre ya había publicado, siendo así verosímil que éste tuviera un texto de ellos ya en su posesión. Altolaguirre publicó varios volúmenes para Bergamín después de su regreso a España, pero continuó su obra independiente, publicando sus propios poemas, los de Neruda, Alberti, Cernuda y Prados, entre otros, y los primeros libros de Bleiberg, Panero y Vivanco²⁴; tal vez Lorca le dio para publicar en esta colección sus *Primeras canciones* porque consideraba que *Poeta* aún no podía darse por terminado. El principal impresor de Bergamín era el omnipresente Silverio Aguirre, cuya imprenta quedó destruida durante el bombardeo de Madrid, lo cual significó una pérdida considerable para los investigadores²⁵. Parece probable que Bergamín se enterase de que Lorca pensaba dar este manuscrito a Altolaguirre²⁶.

Si Lorca confió este manuscrito a Bergamín inmediatamente antes de irse a Granada, es razonable preguntarse si no le dejó también algún otro original. No sé si Bergamín era la persona «habitant Madrid» que, según algún miembro de la familia de Lorca (¿Isabel?) dijo a Jacques Comincioli, posee al parecer un manuscrito completo de *El público*²⁷, aunque la única otra posibilidad sería Luis Rosales²⁸. Pero si cotejamos el manuscrito de la introducción de Bergamín con la edición Norton, en la traducción de Herschel Brickell, comprobaremos que se ha suprimido una frase, una frase muy significativa. En la página 14 de la edición Norton, la frase final del párrafo que empieza «El volumen de Lorca...», en la página 9 del manuscrito dice lo siguiente:

Al terminarlo, y a su regreso a España, a su Granada, el poeta se siente con nuevas fuerzas, mejor que nunca, y es entonces cuando su obra poética alcanza la madurez y la plenitud que conocemos, logrando expresiones perdurables tanto en el teatro como en los poemas. *Al igual que en sus famosos dramas, en el «Llanto» y en los «Sonetos del amor oscuro» nos ha dejado la expresión más pura de su voz, aunque* preñada de promesas de un logro de perfección definitiva que truncó un sangriento crimen²⁹.

Las palabras en cursiva no aparecen en la edición Norton y supongo que el responsable de la supresión fue Bergamín.

Este prólogo se escribió, o al menos se corrigió, en 1939, pues Bergamín no lo entregó a la Norton Company en agosto de 1939, sino en octubre. (Véase la correspondencia en el capítulo siguiente). Bergamín no podía desconocer lo que había escrito Aleixandre en «Federico»: «Si esa obra [los *Sonetos*] no se ha perdido; si, para honor de la poesía española y deleite de las generaciones hasta la consumación de la lengua, se conservan en alguna parte los originales [...]». Este homenaje de Aleixandre se publicó por vez primera en *Hora de España* y Bergamín pertenecía al consejo editorial de esta publicación; se reimprimió en el volumen *Homenaje al poeta García Lorca contra su muerte* (Ediciones Españolas, Valencia-Barcelona, 1937), junto con un texto de Bergamín³⁰. De modo que si Bergamín escribió en 1939 que Lorca «nos ha dejado la expresión más pura de su voz [...] [en] los *Sonetos del amor oscuro*», sabía algo más de lo que Aleixandre sabía de ellos en 1937³¹.

La edición de Rolfe Humphries

Con el estallido de la guerra civil española, el poeta norteamericano Rolfe Humphries entra en nuestra historia. Humphries fue uno de los numerosos intelectuales norteamericanos que se indignaron ante los acontecimientos de 1936, y desempeñó un importante papel en conseguir el apoyo popular de los Estados Unidos a la República española, así como también en aliviar las penalidades de los exiliados después de la guerra. La contribución más conocida de Humphries es el volumen... *And Spain Sings. 50 Loyalist Ballads*, publicado por The Vanguard Press en 1938 y preparado con la colaboración de Mair Benardete³²; los derechos de autor de este libro fueron cedidos al North American Committee to Aid Spanish Democracy.

Humphries no era un hispanista ni conocía bien el español, en esto concuerdan todos los que le conocían. Tampoco estuvo nunca en España y su viaje a México en 1938 fue el primero que realizó a un país de lengua española. En sus cartas a su principal confidente literario, Louise Bogan³³, hace una multitud de comentarios sobre México enérgicos, expresivos y muy desfavorables³⁴. Sin embargo, mientras vivía y actuaba en México a la manera de un turista, comprendía cuál era su situación en el país y se lamentaba de no poder penetrar más dentro del ritmo de la vida mexicana.

Por otro lado, tampoco es difícil desacreditar las traducciones de Humphries, como tantas veces se ha hecho; yo también dudo seriamente de la formalidad de alguien que se pone a traducir las poesías completas de García Lorca³⁵ y cuyo español «no va más allá de preguntar a los taxistas cuánto es y decir a los vendedores de periódicos cuál es el diario que se desea»³⁶, y cuyo método de traducción consiste en «mirar cada palabra en el diccionario y pedir ayuda a muchos amigos»³⁷. Los consecuentes «errores garrafales»³⁸ eran de esperar. No obstante, hay algo que puede y debe decirse en defensa suya, porque todo eso ocurría durante la guerra civil española, que no era una época ideal para traducciones eruditas, y el interés que despertaba Lorca estaba en su punto culminante. El propósito de la traducción de Humphries tenía un trasfondo político evidente. Por otra parte, también reaccionaba contra una traducción anterior, hoy olvidada, la de A. L. Lloyd³⁹, cuyos fallos le parecían de mucho bulto, y los críticos estuvieron de acuerdo en señalar que las traducciones de Humphries eran superiores a las de Lloyd y a las de Spender y Gili⁴⁰. El hecho de que el tomo de Humphries contuviera fundamentalmente *Poeta en Nueva York*, fue, como veremos, puramente accidental; este libro era la parte de la obra lorquiana que menos gustaba a Humphries⁴¹, y si cuando recibió el manuscrito no se hubiese comprometido a hacer un volumen de traducciones de Lorca, es posible que no se hubiese lanzado a esta tarea. A mi entender, sus traducciones de poemas anteriores de Lorca, muchas de las cuales siguen inéditas, tienen menos defectos.

Humphries creía sinceramente que había el suficiente español para traducir a Lorca, y es muy posible que considerara el español como una lengua más sencilla de lo que en realidad es porque lo veía desde la perspectiva del latín. Aunque no era hispanista, Humphries se había dedicado a los estudios clásicos, y, para ser más concretos, era

latinista. Aunque en principio los temas que más le interesaban eran otros -en apariencia podría establecerse un cierto paralelismo con Unamuno-, consagró la mayor parte de su vida adulta, -desde 1925 a 1957, a la enseñanza del latín en la Woodmere Academy. Ésta es una cuestión importante, pues aunque su formación y su experiencia de latinista no era lo más indicado para sus traducciones, a mi juicio contribuyeron a darle ciertos criterios en la manera de tratar el texto español. La crítica de textos, como la filología, empezó con el estudio de los clásicos y de los libros sagrados mucho antes de que se aplicara a las lenguas modernas, y cualquier latinista, aun sin ser un erudito en la materia, tiene como mínimo unos conocimientos generales y tal vez sustanciales, de los métodos del estudio textual. Humphries era muy consciente de los problemas textuales de la obra de Lorca; cuando recensió las traducciones de Spender y Gili en la *New Republic*⁴², hizo comentarios sobre el texto de «Oda al rey de Harlem», demostrando que había cotejado su versión. En su «Nota del traductor», en la que se llama modestamente a sí mismo «erudito a la fuerza» (*scholar-by-necessity*), dice que al preparar su edición en algunos pasajes ha tenido que «establecer el texto». Ya veremos más adelante en qué poemas ha hecho tal cosa.

En 1967, los archivos editoriales de la W. W. Norton Company hasta 1945, el año de la muerte de su fundador, W. Warder Norton, fueron donados a la biblioteca de la Universidad de Columbia; esta documentación se complementa con las escasas cartas conservadas por la editorial en su archivo de contratos. La mayoría de los papeles de Humphries fueron legados por él al Amherst College; los que tratan de esta traducción de Lorca fueron cedidos el 6 de junio de 1966, por mediación de Calvin Cannon, en aquella época profesor de Amherst. La biblioteca del Amherst College ha adquirido recientemente los papeles de Louise Bogan. De todos estos materiales he extraído las cartas y documentos que tienen que ver con la edición bilingüe de *Poeta* que llevó a cabo Humphries, e indirectamente con la edición de Bergamín, y con el permiso de las autoridades correspondientes y de los herederos, se reproducen aquí. El epistolario proporciona una fascinante visión de cómo llegó a ver la luz un libro polémico, y, lo que tiene aún mayor importancia, aclara varias cuestiones decisivas referentes al texto de *Poeta*. Estos aspectos se analizarán en los capítulos siguientes⁴³.

12 de junio de 1938. De Humphries a Norton. «Mr. Edmund Wilson me ha indicado que tal vez usted podría interesarse por un libro de poemas que ya he concluido [*Out of the jewel*], y por otras obras que confío terminar durante este año en que tengo la beca Guggenheim⁴⁴. Con mucho gusto tendría una conversación con usted en la fecha en que me indicase». [La conversación tuvo lugar el 29 de junio de 1938.]

9 de julio de 1938. De Humphries a Norton. «Le mando una serie de materiales de Lorca que confío que le permitan formarse una idea de las posibilidades de publicación en forma de libro⁴⁵.

»A grandes rasgos se trataría de publicar poemas breves (la primera parte de la producción de Lorca) y el *Romancero gitano*, su obra más característica [...] Podría añadirse también [...] la "Oda a Walt Whitman", que sólo conozco parcialmente, y que está llena de dificultades, y algunos de los demás poemas sobre Nueva York; creo que escribió uno sobre el Puente de Brooklyn, entre otros temas, pero aún no he conseguido localizar estos textos»⁴⁶.

Mediados de julio de 1938. De Herschel Brickell⁴⁷ a Humphries. «En primer lugar permítame que le diga que en mi opinión sus traducciones de los poemas de Lorca son excelentes, las mejores que conozco. Desde luego he leído cada verso teniendo muy presente el original en la memoria, e incluso con las mismas inflexiones de la voz de Federico en mis oídos, pero me considero con la suficiente objetividad para que mi opinión sobre el trabajo que usted ha hecho tenga un cierto valor. En segundo lugar, me gusta muchísimo la idea de incluir la entrevista de Bagaría, que necesita, sin embargo, una breve introducción explicando quién es Bagaría -¿sabe usted que ha sido de él?⁴⁸- y ambientando un poco la situación. ¡Dios, cómo habla ese tipo de españoles! Recuerdo que muchas veces, al salir de una tertulia literaria en Madrid, yo estaba lo que se dice deslumbrado por la conversación, y Federico era más genial que nunca cuando hablaba con los amigos...

»Supongo que usted ya ha previsto hacer una introducción para explicar lo que es el cante jondo y las relaciones de la poesía de Lorca con la música popular andaluza. Es algo imprescindible, a pesar de los comentarios de Lloyd.

»El agregado cultural de la embajada española en Washington, cuyo nombre no recuerdo, pero con él puede usted ponerse en contacto por medio de De los Ríos, es cuñado de Lorca [José Fernández Montesinos] y tal vez pueda indicarle la pista de los manuscritos perdidos. [Montesinos volvió a Europa en el verano de 1938.] Los poemas sobre Nueva York son tan prodigiosos como lo mejor que llegó a escribir Federico... Nos los leyó una noche poco antes de embarcar, y había uno titulado "El rey de Harlem" que aún me parece estar oyendo. También Ángel del Río, de la Universidad de Columbia, era amigo de Lorca y le vio sólo unos pocos días antes de su muerte. Me parece que valdría la pena ir a verle. Y Adolfo Salazar, que fue durante una serie de años crítico musical de *El Sol* de Madrid, y que actualmente es profesor en el Middlebury College, hizo un viaje a Cuba junto con Lorca para estudiar la música indígena, tema que, al menos que yo sepa, aún no ha tocado nadie. La música de Lorca era un aspecto muy importante dentro del conjunto de su talento artístico, y Salazar es quien mejor puede hablarle de ello. Estará en Middlebury hasta finales de agosto, y allí espero verle cuando vaya a Breadloaf [Congreso de Escritores organizado por el Middlebury College] para pasar un par de semanas. Es muy simpático y sin duda podrá contarle cosas.

»También supongo que en México encontrará a algunos refugiados españoles que conocieron a Federico, y éste me parece un clima excelente para trabajar, aunque me entristece pensar que usted no puede ir a Granada...

»En el archivo del *New York Times* hay un artículo que escribí sobre Lorca con la ayuda de del Río en la época en que se estrenó aquí *Bodas de sangre*. Como recordará, hubo muy pocas representaciones y Brooks Atkinson me pagó el artículo y supongo que lo hizo archivar, aunque yo pedí que me lo devolviera. Si todavía está allí es posible que le interese.

»Por otra parte, como usted ya debe probablemente de saber, Madariaga ha escrito un poema dirigido a Lorca que es muy bueno, y no veo que nada impida que éste y algún otro homenaje puede incluirse perfectamente en el libro. Varios de ellos son verdaderamente buenos. La Oxford University Press publicó el poema de Madariaga en forma de folleto.

»Si puedo serle útil de cualquier modo, le ruego que me llame con toda libertad, y si desea conversar conmigo sobre alguno de estos temas, avíseme y venga a mi casa a comer. Federico merece que todos nosotros hagamos cualquier cosa por él, y ahora usted ya sabe lo que el significó para los que tuvimos la prodigiosa suerte de conocerle».

11 de agosto de 1938. Norton envía las traducciones de Humphries a Herschel Brickell para que haga un informe.

[14] *de agosto de 1938.* De Brickell a Norton. « Ahora pasemos al asunto Lorca. Humphries me envió las traducciones hace aproximadamente un mes, incluyendo más poemas de los que le ha mandado a usted, y ya entonces las leí con muchísima atención. Son realmente extraordinarias, mucho mejores que todas las demás que conozco, y mucho más poéticas y fieles que las versiones de Lloyd que publicó la Oxford University Press⁴⁹. Debido a mi afecto por Lorca, he tratado de ayudar a Humphries a conseguir el resto de los materiales que necesita; parte de ellos ya los hemos localizado y creo que acabaremos por disponer de la totalidad. Una vez terminado será un libro realmente extraordinario, y el otro día hablé de ello con Bill Benet, quien me dijo que estaba sumamente interesado y que haría todo lo posible por darlo a conocer una vez publicado. También hablé de Lorca en el congreso de New Hampshire, Humphries leyó varias de sus traducciones y yo leí unos cuantos poemas en su lengua original, con mi mejor español de Mississippi. Todos los estudiantes que había allí, unos cuarenta y pico, parecieron muy interesados y varios preguntaron si el libro ya estaba a la venta [...] También existe un club lorquiano entre los portorriqueños de Harlem que podría comprar como mínimo un ejemplar⁵⁰.

»Pero, bromas aparte, creo que podría venderse un número razonable de ejemplares, y sería estupendo conseguirlo. Tan pronto como pueda recuperarlo, le mandaré mi artículo sobre Lorca, y tengo también en los archivos del *New York Times* un largo ensayo sobre Lorca dramaturgo que también podemos tener si lo necesitamos [...].

»Por otro lado, en su estado actual las traducciones son de una gran calidad. El resto de los materiales, sobre todo los poemas neoyorquinos, los conoce muy poca gente en todo el mundo, porque no han sido publicados [*añadido a mano*: en forma de libro], pero Lorca nos los leyó todos en manuscrito. La prosa es igual de apasionante. En otras palabras, *no hay ningún problema* en cuanto a calidad.

»Lo que quisiera que pudiese hacerse sería sacar un hermoso libro -sencillo de tipografía, etc.- de quizá mil ejemplares [...] Es probable que eso no le dé dinero suficiente para comprarse otra botella de Fundador, pero es difícil que pierda mucho -tal vez no pierda nada- y haría algo de lo que cualquier editor podría sentirse muy orgulloso [...].

»Juraría que no hay nadie capaz de traducir tan bien a Lorca, y teniendo en cuenta que las canciones son aún más difíciles, me parece que ese Humphries también puede sacar de ellas algo en claro, lo cual será casi milagroso, porque yo a veces preguntaba a Lorca qué significaba un verso o una frase, y él siempre sonreía y decía, "Está ahí en la página, eso es lo que significa". Algunas veces he descubierto después lo que significaba, y sé perfectamente bien que él lo sabía, lo cual no es poco».

[16 de agosto de 1938.] De Brickell a Humphries⁵¹. «Norton me ha mandado el manuscrito de Lorca para que hiciera un informe, y se lo envié ayer. Me parece que es el más favorable que he hecho en mi vida. Le he insistido para que publicara el libro, ofreciéndome para prestarle a usted cualquier clase de ayuda que me pidiese y que él pudiera considerar necesaria. Esperemos la decisión, que supongo será favorable, y tal vez no estaría de más que nos reuniéramos todos a mi regreso hacia el 2 de septiembre [...].

28 de agosto de 1938. De Humphries a Norton. Después de dar su conformidad a una entrevista con Brickell y Norton después del Labor Day, añade: «He recibido una carta del doctor De los Ríos diciéndome que está muy interesado por este proyecto y que le gustaría estar informado respecto a la publicación»⁵².

6 de septiembre de 1938. De Norton a Humphries. Concierta una entrevista para el 12 de septiembre, inmediatamente antes de que Humphries se vaya a México.

14 de septiembre de 1938. De Humphries a Norton, desde Washington, D. C. «El señor Adolfo Salazar, agregado cultural de la embajada española, me ha recibido muy amablemente, me ha concedido un par de horas de su tiempo y me ha dado muchas nuevas pistas. Ya le escribiré dándole más detalles; una cuestión interesante es que tiene varios dibujos originales de Lorca que podríamos utilizar para la ilustración.

»Me ha dicho que el albacea literario es el hermano de Lorca, el señor Francisco García Lorca, cuya dirección es Embajada Española, Bruselas, Bélgica. Estamos autorizados a mencionar el nombre del señor Salazar cuando le escribamos para pedirle el permiso correspondiente [...].»

17 de septiembre de 1938. De Humphries a Bogan, a bordo del S.S. Morazan. «W. W. Norton va a publicar el libro de Lorca en edición bilingüe. Quiere que vuelva a traducir la muerte del torero, que a mí me parece una pérdida de tiempo y de energía, y que ocupará demasiado espacio, por muy bien que pueda quedar. He pasado por Washington y allí he encontrado una serie de cosas en la Biblioteca del Congreso. He copiado parte de lo que me parecía mejor, pero ahora, al releerlo, no me parece tan bueno. ¿Qué te parece? También me recibió el agregado cultural de la embajada, me invitó a comer y me dio una serie de indicaciones sobre antologías y revistas dispersas donde pueden encontrarse textos de Lorca. Los materiales escritos en Nueva York son principalmente de carácter surrealista, y me parece advertir en el Lorca de ese período una cierta exhibición de la peor bohemia que no me gusta mucho. Por otra parte eso es algo que superó con sus últimas tragedias, que eran de una inspiración mucho más sobria y realista. He visto la "Oda al rey de Harlem", pero sólo por encima: a L. le hubiera gustado mucho Vachel Lindsay, y para él fue una suerte que se desviara de este camino».

25 de septiembre de 1938. De Humphries a Norton, desde México. «En primer lugar, he encontrado bastante material del que no disponía en Nueva York, sobre todo por lo que respecta a los poemas que se incluyen bajo el título de *Poeta en Nueva York*. Además de la "Oda a Walt Whitman" y "Ciudad sin sueño" y "Niña ahogada en el pozo", que tal vez no pertenezcan a este período, también he localizado la "Oda al rey de Harlem" y "New York: Oficina y denuncia"⁵³. Es posible que haya muchos más poemas de esta época, pero hasta ahora no he conseguido reunir la totalidad del

libro, sólo fragmentos de antologías, pero ya tenemos lo suficiente como para seguir adelante.

»Hay también otras dos odas extensas, una dedicada a Salvador Dalí y otra al Santísimo Sacramento. Sólo les he echado una ojeada, pero parecen encajar en el período surrealista, y sería interesante darlas a conocer, si es que puedo hacer algo con ellas, pues se han visto muy poco. También hay un poema sobre Cuba, "Cielo vivo".

»Aquí hay varios poetas que conocieron personalmente a Lorca: por poco no he podido ver a Pedro Salinas, pero aquí está León Felipe y también José Moreno Villa. Por otra parte, Luis Cardoza y Aragón, que trabaja en *El Nacional*, también conoció a Lorca y tiene materiales que me dejará ver [...].

»No quisiera que se hiciese ilusiones, pero si esto marcha tal vez algún buen autor dramático pudiera reunir en un libro todo el teatro. El señor Adolfo Salazar, de la embajada de Washington, tenía un gran interés por esto, y además de tener un texto corregido de *Yerma*, cree saber donde podría encontrarse el manuscrito de *La casa de Bernarda Alba*».

Septiembre de 1938 (?). Carta sin fechar de Salazar a Brickell, desde la embajada española, Washington, D. C. «El pasado domingo estuve en Nueva York para verme con Isabel García Lorca, la hermana de nuestro gran Federico, que había llegado de Bruselas donde se encontraba hasta ahora con su hermano Paquito, que es secretario de embajada en aquella ciudad. El lunes traté de verle a usted o de mandarle una tarjeta al *Post*, pero no tuve tiempo para ninguna de las dos cosas. Quisiera por lo tanto hablarle de dos cuestiones:

»La primera se refiere a una visita que nos hizo Mr. Rolfe Humphries, que está preparando un libro sobre Federico. Yo le di los datos que tenía a mano (ya sabe usted que conocí a Federico y a su familia desde que era niño), y le dije que tenía en los Estados Unidos el original de *Yerma*, obra de la cual se han publicado varias ediciones no autorizadas en Sudamérica, todas ellas llenas de errores. Sé que Humphries va a publicar su libro con Norton y quisiera sugerir la idea de publicar una traducción fiel de *Yerma* con el original auténtico en español. Yo mismo podría escribir un extenso prólogo sobre la personalidad y la obra de Federico (que creo conocer mejor que nadie)».

3 de octubre de 1938. Norton escribe a Francisco García Lorca, a Bruselas, hablándole del volumen que proyecta publicar, de los méritos de Humphries como traductor y ofreciendo el porcentaje habitual de derechos de autor (10 por ciento de los mil primeros ejemplares y a partir de éstos el 15 por ciento) que debería repartirse entre Humphries y los herederos de Lorca.

3 de octubre de 1938. De Norton a Humphries. «Su segunda Carta del 25 de septiembre llegó a mis manos el día 28, la misma noche en que Herschel cenaba en mi casa, de modo que pudimos tratar en la misma conversación los problemas de los que nos hablaba usted en sus dos cartas. Ahora le escribo para decirle que tanto Herschel como yo opinamos que, dado el estado actual de cosas, podemos seguir adelante. En otras palabras, que estamos completamente de acuerdo con sus proyectos sobre el libro. Estoy, pues, dispuesto a firmar el contrato y ahora sólo falta conseguir la

obligada autorización por parte del hermano de Federico, que está en Bruselas. En consecuencia ya le he escrito una carta, de la cual le adjunto copia, y a usted volveré a escribirle tan pronto como tenga contestación suya. A propósito, se da la feliz coincidencia de que el responsable de nuestras publicaciones españolas se encuentra ahora en Bruselas y permanecerá en esta ciudad durante todo el resto del otoño, de modo que si el hermano de Lorca no responde dentro de un plazo de tiempo razonable, pediré a Miss Caroline Bourland que le visite personalmente en la embajada española y que trate de obtener una respuesta».

4 de octubre de 1938. De Humphries a Bogan. «Aquí trabajo durante toda la mañana. Me ha sido fácil conseguir ediciones en rústica y baratas de Lorca, tanto de sus obras completas [los primeros tomos de la edición Losada] como antologías⁵⁴, o sea que no me ha faltado precisamente en qué ocuparme. La poesía de su última época no me gusta mucho; de vez en cuando hay algún fragmento que está bien, pero en general me parece que el nuevo mundo y Nueva York eran un bocado demasiado grande para él, y hacía demasiado caso a toda esa quincalla surrealista; sus ritmos no impresionan, sino que chirrían, cuando no encontraba la manera de disciplinarlos y seguir alguna tradición popular. Tal vez sus últimos dramas eran mejores; pero la "Oda a Dalí", la "Oda al Santísimo Sacramento", el "Rey de Harlem" y "New York: oficina y denuncia" me parecen francamente cargantes. También tengo la impresión de que cada vez estaba más preocupado con sus problemas homosexuales y estaba rodeado de mala gente que le lisonjeaba [...].

»He estado corrigiendo mis traducciones de Lorca sobre todo con un individuo [Agustín Millán] que es médico y también vicepresidente de la LEAR, la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios; me ha hecho grandes elogios que creo sinceros, aunque en este país la cortesía es un arte tan complicado que a veces uno no sabe qué pensar».

13 de octubre de 1938. De Humphries a Norton. Acusa recibo de la última carta de Norton, asegura que sus traducciones están casi terminadas y dice que confía poder mandar el manuscrito inglés en la primera quincena de noviembre. Alguien pasará a máquina el texto español, que enviará a continuación. Habla de una posible visita a Cuba para buscar materiales lorquianos, pero este viaje no llegó a hacerlo.

2 de noviembre de 1938. De Humphries a Bogan. «Estoy volviendo a corregir mis traducciones; cada vez que lo hago acostumbro a darme cuenta de algún error garrafal y encuentro algún pasaje que, según el último indígena que lo lee, hay que interpretar de un modo distinto a como decían todos los demás. En estos casos la única solución es hacer que la traducción sea tan ambigua que nadie tenga la posibilidad de entenderla; como supongo que ya verás. Va a ser un libro estupendo, aunque este aspecto surrealista y sofisticado de Lorca resulta cada vez más fastidioso. No sé si habrá espacio para incluir la "Oda a Dalí", que, aparte de algunas observaciones muy profundas sobre arte, también representa muy bien lo que acabo de decirte. Y los poemas sobre Nueva York me resultan igualmente bastante históricos». A juzgar por la poesía de su última época, a Lorca no le hubiera ido mal «volver a recibir lecciones de romances y de estilo sencillo».

4 de noviembre de 1938. De Norton a Humphries. Todavía no sabe nada de Bélgica y ha pedido a Miss Bourland que vaya a la embajada; también ha oído decir que «en

Inglaterra se están haciendo otras dos traducciones de la poesía de Lorca». Pide un índice aproximado del contenido, muestras de la traducción con el texto español y algo del prólogo de Humphries, con todo lo cual hará folletos para uso de los vendedores. Espera que la obra pueda publicarse la próxima primavera. «Seguiremos trabajando en la preparación de todos estos materiales confiando en que conseguiremos la autorización de Lorca. Pero por ahora no podemos ni vender el libro ni hacerle un contrato a usted, hasta que no sepamos algo definitivo de él, lo cual no me tranquiliza nada».

5 de noviembre de 1938. De Humphries a Norton. «Por correo aparte y certificado le mando el manuscrito inglés completo (provisional) de *Traducciones de la poesía de Federico García Lorca*». Acompaña un poema de cada parte en castellano y discute posibles cortes. «También podría quitarse el poema del "Cielo vivo" en la parte III [*Poeta en Nueva York*]. Sólo pertenece a los poemas neoyorquinos en el sentido en que muestra la gran satisfacción de Lorca por encontrarse fuera de Nueva York y en Cuba, donde, como dice Adolfo Salazar, nunca fue más felizmente andaluz [...]»⁵⁵.

»La ilustración que incluyó procede de la revista portorriqueña *Verdades*, un número especial de homenaje publicado en enero de 1937. Es posible que Adolfo Salazar o el doctor De los Ríos tenga alguna fotografía mejor si se necesita alguna para la publicidad o para la portada; el señor Salazar también puede prestarle alguno de los dibujos hechos por el propio Lorca».

La mayor parte del manuscrito enviado por Humphries en esta ocasión y algo del texto castellano que envió posteriormente, se conservan entre los documentos de Humphries en Amherst.

18 de noviembre de 1938. Norton escribe a Francisco García Lorca, al Ministerio de Asuntos Exteriores, en Barcelona, adjuntando copia de su carta anterior y solicitando una rápida respuesta.

18 de noviembre de 1938. De Norton a Humphries. «Mi carta del 4 de noviembre se cruzó con la suya, escrita el 5 de noviembre. Hemos recibido el manuscrito y Mrs. Norton lo está leyendo; cuando termine la lectura lo enviaremos a Herschel Brickell. Desgraciadamente hoy ha llegado el siguiente cable de Miss Bourland: LORCA TEMPORALMENTE BARCELONA MINISTERIO ASUNTOS EXTERIORES. Inmediatamente he escrito a Lorca a Barcelona, adjuntándole copia de mi carta del 3 de octubre y rogándole del modo más insistente y cortés que me ha sido posible que nos mande por carta o por cable la imprescindible autorización. Le he explicado que si no recibimos esta autorización a tiempo para incluir el libro en nuestra lista de novedades de primavera, todo el proyecto tendrá que aplazarse hasta el otoño.

»Ahí está el verdadero punto negro del asunto; todos hemos hecho lo máximo que hemos podido, pero me parece que tenemos las manos atadas hasta que no recibamos la obligada autorización».

18 de noviembre de 1938. Cable de García Maroto a Francisco García Lorca:

«F GARCÍALORCA EMBAJADA ESPANA
BROSELAS / POETA AMERICANO HUMPHRIES

ESPERA ANSIOSAMENTE CONCEDAS DERECHOS
TRADUCCIÓN ANGLOAMERICANA POEMAS
FEDERICO PUNTO HUMPHRIES ES ACTIVÍSIMO
SIMPATIZANTE ESPAÑA REPUBLICANA PUNTO
TRADUCCIÓN ADMIRADA POR AUTORIDADES
LITERARIAS URGE CABLEGRAFIES
AFIRMATIVAMENTE EDITORES NORTON SEAGULL
NEWYORK SALUDÁMOSLOS CORDIALMENTE / G G
MAROTO».

23 de noviembre de 1938. De Humphries a Norton. Le manda el manuscrito español por correo aparte. He recibido su carta del día 18 anunciándome que Miss Bourland había cableografiado diciendo que el señor Lorca se encontraba temporalmente en Barcelona. A propósito de este asunto, unos amigos míos mexicanos, trilingües, salieron de aquí hace unas tres semanas con dirección a España, vía París. Me prometieron escribir; y si me dan una dirección suya donde pueda encontrarles rápidamente, les mandaré un cable pidiéndoles que vean con la mayor celeridad al señor Lorca y si es posible le convengan, y creo que lo harán.

También acerca del mismo asunto: conozco en México a un amigo personal de Lorca que estaba dispuesto a mandarle un cable; yo mismo escribí el texto, que fue corregido y traducido por otro amigo, y que luego firmó el señor Maroto [...].

»Ya tengo mecanografiado el manuscrito español».

23 de noviembre de 1938. Federico de Onís escribe a Norton pidiendo su colaboración en un homenaje a Federico García Lorca que tendrá lugar el 27 de diciembre, con una representación de *Mariana Pineda* y canciones a cargo de La Argentinita, a beneficio de las víctimas de la guerra.

28 de noviembre de 1938. De Norton a Onís. Después de decirle que se adhiere al homenaje benéfico, añade: «Pero quizás usted no sepa que precisamente en estos mismos momentos estamos en tratos con el hermano de Federico García Lorca para publicar una traducción, realizada por Rolfe Humphries, de fragmentos de su poesía, con un comentario evocativo de Herschel Brickell. Por desgracia, su hermano, que es su albacea literario, ha dejado la embajada de Bruselas y se encuentra en Barcelona, de modo que este proyecto está todavía en gran parte en el aire cuando ya estamos a punto de imprimir nuestras novedades de la primavera».

5 de diciembre de 1938. De Onís a Norton. «Sería una lástima que su proyecto de publicar una traducción de la poesía de Lorca no pudiera realizarse debido a la dificultad de entrar en contacto con el hermano de Lorca. He escrito a Fernando de los Ríos para ver si él pudiera conseguir rápidamente el permiso, con objeto de que pueda usted llevar adelante sus planes».

9 de diciembre de 1938. De Norton a Humphries. «Recibí su carta del 23 de noviembre esperando contra toda esperanza que podría darle buenas noticias, pero lamento decirle que en esta ocasión el no tener noticias no significa que éstas sean buenas, ya

que Willert de Oxford me telefoneó el otro día para decirme que ha recibido una carta de Stephen Spender diciéndole que está trabajando en su traducción y dándole una lista que coincide con muchos de los mismos poemas que usted ha traducido. La carta que Willert me leyó por teléfono aludía al hecho de que tenía ya autorización para llevar a cabo esta obra. Dice Willert que supone que ha conseguido el permiso por mediación de un librero español de Londres [Gili] que es amigo del hermano de Lorca [...] Que me ahorquen si sé lo que podemos hacer si el hermano de Lorca ya ha concedido una autorización a otra persona sobre los derechos en lengua inglesa de los poemas principales».

14 de diciembre de 1938. De Humphries a Norton. «Siento que las noticias sean tan desalentadoras [...] Diversos representantes literarios con los que he estado hablando han sugerido que quizás esta autorización que estamos esperando, desde un punto de vista estrictamente legal sea únicamente como un amistoso visto bueno, y que estamos haciendo una montaña de un grano de arena; porque no hay *copyright* de la obra de Lorca, ni siquiera del texto español, y mucho menos de las traducciones; y que por tanto estamos pidiendo la concesión de unos derechos que nadie está autorizado a conceder⁵⁶. En cualquier caso, no parece que el amigo [Spender] de un amigo [Gili] pueda ser un albacea literario con plenos poderes, aun cuando los derechos de autor estuviesen plenamente protegidos». Humphries habla de su próximo viaje a Europa y dice que allí seguirá trabajando en el libro, «pero hay un límite que no puedo traspasar por honradez con los de la Fundación Guggenheim y para conmigo mismo: no quiero gastar dinero ni prestigio poético por nada y tendré que fijarme un plazo personal, más allá del cual habrá que considerar todo el asunto a beneficio de inventario y atribuirlo a mi mala suerte».

22 de diciembre de 1938. De Norton a Humphries. «Ahora que aún no hemos recibido la menor contestación de Lorca, y Miss Bourland me escribe desde Bruselas que se ha cerrado la embajada y que Lorca no volverá, es evidente que no podemos seguir pensando en publicar la obra en la próxima primavera [...].

»A mi juicio el siguiente paso que puede dar usted es hacer pesquisas personales cuando vaya a Europa. ¿Hay alguna posibilidad de que pase por Barcelona? Aunque no pueda pasar por allí, sin duda alguna una vez en Europa le será más fácil ponerse en contacto con Lorca que a nosotros desde aquí. Porque no nos es posible seguir adelante con su traducción cuando no tenemos los derechos, teniendo en cuenta además que están implicados en el asunto editores tan formales y amigos personales tan queridos como Willert de Oxford en los Estados Unidos, Charlie Evans de Heinemann de Inglaterra y Stephen Spender [...]»⁵⁷. No, la situación tiene que aclararse de un modo u otro. Tal vez si usted embarca para Londres, lo primero que pudiera hacer es visitar a Spender, averiguar cuál es exactamente el tipo de autorización que le han dado y convenir que su volumen va a ser distinto del suyo, aunque en unos cuantos poemas se produzca una pequeña duplicación. Ya verá que Spender es uno de los hombres más entrañables que ha conocido en su vida [...].»

31 de diciembre de 1938. De Humphries a Norton, acusando recibo de su carta del día 22 y diciéndole que efectivamente está dispuesto a visitar a Spender. «Desde luego, no puedo por menos de pensar que, admitiendo una igualdad de condiciones, no tiene sentido que un trabajo que ya está terminado tenga que esperar a otro que aún

no lo está; pero supongo que es el riesgo que corrí cuando me decidí a seguir adelante sin contar con el permiso, y ahora no sirve de nada lamentarse.

»Respecto a Spender, amigos suyos de aquí están de acuerdo con usted en cuanto a sus cualidades personales y su sensatez, y confío en que nuestra entrevista sera provechosa. Esperemos que no se le haya ocurrido largarse a China o a cualquier otro lugar por el estilo».

Adjunta su itinerario, en el barco de carga S. S. Bilderdyk, que llega a Londres hacia el 10 de febrero.

17 de enero de 1939. De Norton a Humphries, al representante de la compañía de navegación en Nueva Orleans, el último puerto en que hacía escala el barco antes de Europa. «La única novedad es una carta que me escribe Miss Bourland desde Bruselas y que acabo de recibir; me dice que se ha enterado de que Lorca no ha vuelto a Bruselas y que en consecuencia le ha escrito a Barcelona insistiendo en que conteste urgentemente a nuestra proposición. En cualquier caso, aún no ha recibido respuesta. En resumen, la pista de Bruselas no nos ha llevado a ninguna parte y parece que lo más oportuno que ahora puede hacer usted es seguir la pista de Stephen Spender y de Londres, tratando de localizar al librero que dicen consiguió los derechos del hermano de Lorca».

15 de febrero de 1939. De Humphries a Norton, a bordo del S. S. Bilderdyk, navegando desde Londres a Amberes. «¡Saludos desde Europa! En los cinco días que he pasado en tierra, incluyendo un fin de semana, he tenido la suerte de ver, entre otras personas, a Stephen Spender, y, lo que en estos momentos parece aún más interesante, a aquel sujeto español que dirige la librería Dolphin, el señor J. L. Gili. Spender, tal como usted me había anunciado, es en el trato personal un individuo encantador y se tomó la molestia de acompañarme personalmente a la librería de Gili y de hacer las presentaciones. También Gili ha resultado ser un hombre muy agradable y simpático, y como resultado de nuestras conversaciones creo que la situación, en el referente a los proyectos del Lorca, se ha clarificado de un modo considerable».

Analizando el contenido de los libros, dispone en doble columna un índice de cada uno de ellos. Las partes que nos interesan son:

HUMPHRIES

Poemas de Nueva York - 6

Yo incluso «Ciudad sin sueño», «Niña ahogada en el pozo» y el poema cubano [«Cielo vivo»], que él no tiene. Incluyo además «Oda al rey de Harlem»; «Nueva York» [«Oficina y denuncia»]; y parte de la «Oda a Walt Whitman».

Dos odas, «Dalí» y «El Santísimo

SPENDER-GILI

Poemas de Nueva York: 3

Él da «Oda al rey de Harlem» «New York: Oficina y denuncia», que no conoce por este título⁵⁸, y un texto completo de la «Oda a Walt Whitman», de la que yo sólo tengo un fragmento. Ha cortado cuatro versos que dice que son completamente impublicables en inglés⁵⁹.

Una parte del *Llanto por Mejías*; varios

Sacramento» (Falla), y el *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* completo.

poemas hasta ahora inéditos, entre ellos dos sonetos, varias canciones procedentes de obras teatrales, posiblemente también un fragmento de prosa.

¿Portada? Retrato de Lorca. El pintor y poeta español Moreno Villa pintó un retrato de Lorca a partir de la fotografía que acompañó a mi manuscrito, u otra muy parecida. Villa me prometió una reproducción de su cuadro antes de que me fuese de México, pero aún no se había presentado cuando embarqué. Supongo que podremos conseguirla⁶⁰.

Un retrato de Lorca firmado en junio de 1936⁶¹; también varios dibujos de Lorca.

«...Esto por lo que se refiere al contenido. Veamos ahora la cuestión de los derechos.

»1. Gili me dijo inequívocamente que él *no tenía una autorización exclusiva* de nadie para hacer este libro⁶². Me indicó que, a su entender, los propietarios de los derechos, si es que había algún propietario, eran los padres de Lorca⁶³. Según creí entender viven en Granada, y dado que su seguridad podría peligrar si se supiera que están en contacto con alguien del exterior y que no simpatiza con Franco, me parece razonable suponer que ellos ignoran el proyecto pero que no se opondrían a él si la situación fuese más normal. Por otra parte, Spender opina que el gobierno de Franco reclamaría los derechos, si tuviese algún interés por ellos. Como ve, los dos contradicen lo que me dijo Adolfo Salazar de que el encargado de los derechos era Francisco Lorca. Gili dice que éste nunca contesta a preguntas, cartas o telegramas»⁶⁴.

24 de febrero de 1939. De Humphries, desde París, a una persona no identificada a la que llama «Dank»⁶⁵. «Respecto al asunto Lorca, tenía una cita con Larrea y [Peter] Rhodes, pero Larrea no se presentó y luego dijo que tenía tantas cosas en la cabeza que la verdad es que se le había olvidado, lo cual no me cuesta nada de creer. Tengo otra cita concertada para hoy: confío en aclarar esto».

9 de marzo de 1939. De Norton a Humphries, en París. «Al recibir su carta del 15 de febrero, mandé inmediatamente una copia a Herschel Brickell preguntándole qué opinaba del caso, y al mismo tiempo concerté una entrevista con Mr. Willert, gerente de la Oxford University Press, para discutir la situación. Ahora acabo de recibir una larga carta de Herschel [que no figura en los archivos] y me he entrevistado con Willert. El resultado de estas dos consultas es el siguiente: Mr. Willert me enseñó una carta de Gili que él le escribió inmediatamente después de que usted le visitara. Desde luego, Gili se muestra más optimista desde su punto de vista de lo que se mostró hablando con usted. Por ejemplo, observa que la introducción del profesor Trent [*sic*] tendrá una gran resonancia a ambos lados del Atlántico [...]»⁶⁶. En cualquier caso, esta combinación de Trent, Spender y Gili, respaldados por la Oxford Press, [...] significaría una competencia muy difícil si unos y otros publicamos ambas obras por las mismas fechas, y parece que así sera [...].

»Como Willert también observa, hasta cierto punto pueden reivindicar una cierta prioridad de derechos, dado que ellos asumieron el riesgo inicial y publicaron la primera traducción de Lorca [la de Lloyd] [...].

»Así pues, la opinión de Brickell y el deseo expreso de Mr. Willert (que no puede ser más comprensible) es que aplacemos la publicación del libro de usted hasta la primavera de 1940 [...] Entretanto es posible que podamos centrar un poco este incierto problema de los derechos».

26 de marzo de 1939. De Humphries a Norton, desde Aviñón. Discute la supuesta prioridad de Gili y de Oxford en cuanto a una traducción de Lorca y dice que estará en Nueva York «hacia mediados de mayo» y que entonces visitará a Norton para volver a hablar de todos estos temas. Se pregunta si «los de Oxford» podrían estar interesados por su propio libro de poesía: «lo han visto una vez, en un momento en que parecía que lo que más les interesaba era averiguar cuántos originales de Lorca contenía; desde entonces he podido mejorar bastante el contenido.

»Me dijeron que el escurridizo Francisco García Lorca estaría en París el pasado fin de semana, pero, como es muy propio de él, no fue así; supongo que hoy sí estará allí. Juan Larrea, después de decirme que sería inútil que fuese a Bruselas para hablar con él en persona, y prometer escribirle y hacer que Bergamín le escribiera⁶⁷, cuando yo ya estaba a punto de irme de París ¡sugirió que podía ir a Bruselas a ver a Lorca! Así es como tratan los asuntos; de todos modos, en estos momentos uno no tiene derecho a hablar mal de los españoles, que están siendo aún más machacados que de costumbre. Tengo un amigo en París [¿Peter Rhodes?] que también tiene interés por ver a Lorca, y hasta el día en que embarque para volver, haremos lo posible por pillarle y, si podemos, arrancarle algo por escrito».

Según una carta a Sam Yellen del 8 de marzo de 1952, que conserva la Indiana University Press, Humphries no llegó a conseguir ponerse en contacto con Lorca. Las semanas siguientes las dedicó a viajar por Grecia.

19 de agosto de 1939. Humphries escribe una breve nota a Norton preguntándole si, ahora que Norton ha regresado de Europa y el libro de Spender y Gili ya ha aparecido, tiene «una idea un poco más clara acerca de la situación en que se encuentra la propuesta sobre Lorca».

21 de agosto de 1939. Norton escribe a Humphries que aún «no tiene una idea clara acerca del asunto Lorca» y que dependerá de un montón de cosas, entre ellas de si hay guerra en Europa. Asegura que volverá a pensar sobre esta cuestión en octubre, pero que entretanto Humphries queda en libertad para contratar su obra con cualquier otro editor.

29 de agosto de 1939. Bergamín escribe a Norton, en inglés, con membrete de The Madison Square, un hotel de Nueva York⁶⁸: «Con referencia a nuestra conversación del viernes pasado [22 de agosto] por la presente confirmo mi oferta, para publicar en español e inglés, en una traducción de Mr. Rolfe Humphries, una obra inédita del poeta español Federico García Lorca titulada *Poeta en Nueva York*, y de cuyos derechos estoy en posesión. También le enviaré, tal como acordamos, un prólogo original para el libro escrito por mí mismo»⁶⁹.

- 8 *de septiembre de 1939*. De Norton a Bergamín, en The Madison Square, agradeciéndole su carta del 29 de agosto, y confirmando el acuerdo. Dice que ha enviado a Humphries un contrato en el que se estipula el pago de un 10 por ciento de derechos de autor sobre los tres mil primeros ejemplares, suma de la cual la mitad será para Humphries como traductor y la otra mitad para «los herederos de Lorca. ¿Me permite preguntarle si esta parte de los derechos de autor hay que pagarla por medio de usted o directamente al hermano de Federico García Lorca?».
- 8 *de septiembre de 1939*. De Norton a Humphries, adjuntando copia de la carta a Bergamín del 29 de agosto. «Pensándolo bien, desde luego no nos es posible redactar el contrato definitivo con usted, hasta que sepamos con seguridad si la mitad de los derechos de autor deben pagarse a Bergamín o al hermano de Lorca». Luego asegura que esto es sólo un detalle y aconseja a Humphries que siga trabajando en su traducción.
- 19 *de septiembre de 1939*. De Humphries a Norton, acusando recibo de la carta del día 8 y diciéndole que está trabajando en las traducciones.
- 28 *de octubre de 1939*. De Humphries a Norton, diciendo que ha tenido noticias de un amigo de México cuyo nombre no da, y a quien había encargado que preguntase a Bergamín si la mitad de los derechos de autor sería para Bergamín o para el hermano de Lorca. «Hablé con Bergamín y le di su encargo. Se quedó muy sorprendido, en primer lugar porque no ha recibido ninguna carta ni de Norton ni de nadie más, y luego porque creía que había quedado claro en Nueva York, cuando se discutió el asunto, que los derechos de autor serían para el hermano de García Lorca, cuyo paradero parece ser que sólo conoce la Universidad de Columbia». Humphries sugiere que la parte de los derechos que corresponda al hermano de Lorca podría dejarse en depósito. Afirma que ha estado haciendo «una gran cantidad de trabajo preparatorio y exploratorio con los materiales que tiene, y que plantean varios problemas interesantes». Pero, añade, le gustaría «comenzarlo en serio». Sugiere escribir a Bergamín en México a la junta de Cultura Española, y da su dirección a Norton.
- 30 *de octubre de 1939*. De Norton a Humphries. Dice que no considera formal pedir a Humphries que siga trabajando en las traducciones sin hacerle un encargo por escrito y en la carta le hace tal encargo. Le pide un índice aproximado del contenido, con una previsión de la extensión. Después de decir que Bergamín ya ha mandado su introducción por medio de Jay Allen⁷⁰ y que Brickell va a traducirla, dice que escribirá a Bergamín a México «confiando en que conseguire por fin que me diga por escrito que tengo que pagar los derechos de autor directamente al hermano de Lorca».
- 31 *de octubre de 1939*. Norton escribe a Bergamín a Ciudad de México, pidiéndole que se pronuncie a vuelta de correo acerca de si los derechos de autor tienen que pagarse directamente al hermano de Lorca, o bien a Bergamín, si el hermano de Lorca no puede ser localizado, y pregunta cuál es el nombre exacto del hermano de Lorca.
- 6 *de noviembre de 1939*. De Bergamín a Norton, en inglés, con membrete de Editorial Séneca, acusando recibo de la carta de Norton del día 31 y de la copia de la que le escribió el 8 de septiembre, que, según asegura, no llegó a sus manos. Dado que el

hermano de García Lorca cambia frecuentemente de dirección, «opino que lo mejor sería que los derechos de autor que hubiera que pagarle, me los enviara a mí como representante suyo. Posteriormente podemos intentar localizarle, esté donde esté, y hacerle llegar este dinero». Añade que ya ha enviado su prólogo y que mandará también propaganda de la Editorial Séneca cuando esté lista.

6 de noviembre de 1939. De Humphries a Norton. Ha «encontrado una lista de ilustraciones que L. propuso para este volumen, al parecer unas dieciocho fotografías». Pregunta qué hay que hacer con esto y si Norton quiere una copia de la lista. Asegura también que las dedicatorias le plantean un problema: «no sólo está dedicado todo el libro, sino también sus diferentes partes y muchos poemas individuales. Al menos en un caso hay una nota indicando que la persona a la que se hizo este honor se ha hecho indigna de él⁷¹. Yo preferiría omitir todas las dedicatorias, porque me parece que estropean el libro; pero quizá si lo hiciéramos traicionaríamos el rigor de la edición».

8 de noviembre de 1939. De Norton a Humphries, acusando recibo de la carta del día 6. Dice que Humphries puede mandarle una lista de las ilustraciones, con todas las que tenga en su poder, de modo que pueda hacerse una idea de la cuestión. No le parece posible aumentar los costos de un libro de poesía incluyendo fotografías e ilustraciones, aunque admite que una podría usarse como frontispicio.

8 de noviembre de 1939. De Humphries a Norton. «Le adjunto: 1. Tres poemas [en español e inglés], todos del apartado *Poeta en Nueva York*. Sus títulos son "Aurora", "Ciudad sin sueño" y "Niña ahogada en el pozo". Deliberadamente evitaba seleccionar textos que ya figuraban en el libro de Spender [...] 2. Un índice aproximado. La primera parte [*Poeta en Nueva York*] sigue el mismo orden del manuscrito que me dio Bergamín, dividida en bastantes apartados. He señalado con asteriscos y con signos de interrogación los poemas que se mencionan pero que no aparecen en el manuscrito; al parecer se imprimieron en revistas españolas que por ahora no me ha sido posible encontrar. De estos poemas hay cuatro⁷². ¿Qué opina usted acerca de seguir esta disposición, con todas sus dedicatorias? [...]

»El manuscrito que yo tengo de *Poeta en Nueva York*, en español tiene 83 páginas mecanografiadas a doble espacio [...] De estas 83 páginas, 19 son de relleno, introducciones a las distintas secciones, dedicatorias, etc. Sería desperdiciar absurdamente el papel reproducir esta disposición, o al menos eso me parece, a no ser que sólo se editen los poemas sobre Nueva York». Las otras partes del manuscrito (*Romancero gitano*, *Canciones*, *Oda y Llanto*) van a un espacio.

Los poemas que se incluían (aunque no el índice, que se devolvió a Humphries) se conservan en los archivos Norton. Hay dos textos de «Niña ahogada en el pozo». El estudio y comparación de los tipos de las máquinas, del papel y de otros detalles similares, muestra que una copia de «Niña ahogada en el pozo» está hecha con papel carbón a partir del manuscrito mecanografiado en México por el mecanógrafo profesional que contrató Humphries. La otra copia y el texto de «Ciudad sin sueño» fueron mecanografiados por Humphries a partir de las antologías de Gerardo Diego (véase infra, p. 152). El texto de «La aurora» evidentemente está copiado del manuscrito de Bergamín, porque de ningún otro de los poemas neoyorquinos, exceptuando los traducidos por Spender y Gili, disponía de textos para enviar⁷³. Si él u otro mecanógrafo

hizo una transcripción completa del manuscrito de Bergamín, no creo que fuera por estas fechas, ya que de lo contrario hubiese mandado copias de carbón iguales de la misma transcripción.

13 de noviembre de 1939. De Norton a Bergamín, acusando recibo de su carta del día 6 y manifestando su acuerdo en pagar a Bergamín, como representante del hermano de García Lorca, la mitad de todos los derechos de autor.

18 de noviembre de 1939. De Humphries a Norton, diciéndole que ha estado contando versos y tratando de eliminar cosas, y que convendría que se vieran para discutir sobre este tema.

25 de noviembre de 1939 (?). Conversación entre Humphries y Norton.

27 de noviembre de 1939. De Norton a Humphries, acusando recibo de una nota del 25 de noviembre con varios originales (que no están en los archivos). Comenta la cuestión del título del libro. Norton dice que enviará «su trabajo» (evidentemente, los originales del día 25) a un tal Mr. Farlow que calculará su extensión. Agradece a Humphries su promesa de mandar la «Nota del traductor» en el plazo de una semana a diez días.

21 de diciembre de 1939. Bergamín escribe a Norton mandándole veinticinco ejemplares del catálogo de la Editorial Séneca. Un ejemplar del catálogo se conserva en el archivo; este es el catálogo que anunciaba una edición de las obras de Lorca y la primera publicación de *Poeta en New York* [sic]⁷⁴.

10 de enero de 1940. De Norton a Bergamín. «Lamento mucho no dominar suficientemente el español como para poder leer los textos publicitarios que ha tenido usted la amabilidad de enviarme [...] Con mucho gusto le mando por correo aparte nuestro nuevo catálogo de primavera. En la página 20 verá anunciada nuestra publicación de Lorca con la introducción de usted que Herschel Brickell ha tenido la amabilidad de traducir. Cuando el libro salga de la imprenta, hacia el primero de mayo, será para mí un placer mandarle ejemplares [...]».

28 de enero de 1940. De Humphries a Norton. El manuscrito estaba terminado el primero de febrero y él mismo lo entregará personalmente en esta fecha.

5 de febrero de 1940. Respecto a la extensión del libro y a la solicitud de incluir un poema de Brickell, ««Puede decirsele que, después de que empecé a trabajar en el manuscrito, encontré dos de los cinco poemas que se mencionaban pero no se incluían en el manuscrito, viéndome así obligado a incorporarlos. El resultado ha sido que mi propio prólogo ha tenido que reducirse al mínimo, y que muchas de las canciones de Lorca [no de *Poeta*], que ya había traducido, ahora no caben».

13 de febrero de 1940. El original es enviado a la imprenta. (En el archivo hay varias cartas de la sección de correctores de Norton a Humphries).

20 de marzo de 1940. De Norton a Humphries. «Hella Weyl, la traductora de Ortega, me escribe preguntándome el paradero del hermano de Lorca. Dice en su carta: "Tengo que pedirle los derechos en lengua alemana para mi traducción de su obra

Bodas de sangre, que, dicho sea de paso, a mi juicio es una de las cosas más bellas de la literatura española moderna". ¿Podría darme usted alguna indicación sobre el paradero de este misterioso caballero en el momento actual, o sugerirme alguna dirección a la que pudiera escribir Mrs. Weyl?»

21 de marzo de 1940. De Humphries a Norton. «En cuanto al hermano de Lorca, creo recordar que Langston Hughes me dijo que Max Leiber, que creo es agente literario, estaba en estrecho contacto con él. Su hermana, Isabel García Lorca, creo que está en la Facultad del Colegio Femenino de Nueva Jersey, en New Brunswick.

»Siempre que tengo noticias de alguien que trata de ponerse en contacto con ese caballero por un asunto de derechos, pienso "aquí entré yo"».

1 de mayo de 1940. De Norton a Bergamín. «Tengo el gusto de hacerle enviar hoy mismo dos ejemplares de *The Poet in New York and Other Poems* by F. García Lorca, con el prólogo de usted. Esperamos que le complazca la traducción de Mr. Humphries y la edición en si que hemos hecho del libro».

13 de mayo de 1940. De Norton a Brickell. «Muchas gracias también por la sugerencia de De Onís [que colaborará a promocionar la obra]. ¿Pero quién es Ángel del Río y dónde se le puede encontrar? Le di un ejemplar a Fernando de los Ríos cuando fui a cenar con él el miércoles pasado. Por cierto que el hermano de García Lorca tenía también que asistir a la cena, pero, naturalmente, no se presentó».

24 de mayo de 1940. Fecha oficial de la publicación de la edición Norton. En su «Nota del traductor» (pp. 16-18), Humphries dice, entre otras cosas: «*Poeta en Nueva York* llegó a mis manos en un original mecanografiado, no siempre muy legible, y a veces confesando sus propias confusiones. He seguido este original tan de cerca como me ha sido posible, a veces cuando no tenía la plena seguridad de que aquello tuviera sentido -quién es capaz de decir semejante cosa en la poesía surrealista?-, pero en algunas ocasiones no he tenido más remedio que tratar de establecer el texto. Esto no ha sido una tarea fácil, porque las versiones de los escasos poemas publicados no coinciden en modo alguno, Lorca parece que fue un corrector muy apresurado y el erudito a la fuerza no puede aplicar ninguna norma de lógica objetiva epigráfica tratándose de unos textos surrealistas tan extremadamente subjetivos.

»Hasta ahora no me ha sido posible localizar tres poemas que el autor, según el original mecanografiado, se proponía incluir en este volumen. Se trata de: un poema titulado originariamente "Ribera, 1910", más tarde llamado "Tu infancia en Mentón", publicado en la revista *Héroe*, y que estaba destinado a ser el cuarto poema de la segunda sección; un poema titulado "Amantes asesinados por una perdiz", que procede de la revista *Dos* (Valladolid), destinado a ser el quinto poema de la sección sexta, y un poema titulado "Crucifixión", que tiene don Miguel Benítez, Casa Fiat, en Barcelona, y que debía ser el tercer poema de la sección séptima. Por otra parte, el presente volumen incluye dos poemas, "Paisaje con dos tumbas y un perro asirio" y "Vals en las ramas" que no figuran en el manuscrito; y hay que insistir en que la "Oda a Walt Whitman" se publica aquí por vez primera completa en ambas lenguas, difiriendo su texto tanto del fragmento conocido que aparece en la antología de Gerardo Diego y en otros libros, como de la versión que da la traducción inglesa de Stephen Spender y J. L. Gili. Los poemas "Cielo vivo" y "El niño Stanton" difieren sustancialmente de las versiones que

vi en la revista cubana *Carteles*; sigo aquí el texto del manuscrito mecanografiado sin ninguna seguridad de que ésta sea la expresión definitiva de lo que escribió el poeta.

»El manuscrito indica que en el libro originario se tenía la intención de incluir una serie de ilustraciones fotográficas [...] (Véase infra, p. 163).

15 de junio de 1940. Fecha del colofón de la edición Séneca.

11 de Julio de 1940. De Norton a Humphries⁷⁵. Le escribe respecto a las ventas, que dice están «estancadas», y añade en una nota a pie de página: «Después de haber dictado la carta, recibo de José Bergamín la edición española de *Poeta en Nueva York*, que ha publicado su editorial de México. Para mí es una satisfacción mandarle este ejemplar que evidentemente usted apreciará mucho más que yo».

12 de julio de 1940. De Norton a Bergamín, acusando recibo de la edición española de *Poeta en Nueva York* y de un ejemplar de *Disparadero español*.

1 de agosto de 1940. De Bergamín a Norton⁷⁶. «Perdóneme que lo moleste para recordarle nuestra conversación referente a su edición de *Poeta en Nueva York*.

»Encargué a nuestro amigo Jay Allen que le hablase de esto, pero como lo supongo fuera de Nueva York, me tomo la libertad de hacerlo yo mismo para pedirle que me diga si, al fin, los derechos de autor que corresponden, en nombre de sus familiares, a Francisco García Lorca, residente, creo, en Nueva York, se los ha hecho usted efectivos, o piensa hacerlos, como convinimos, a través de nuestra Editorial. Y también quisiera recordarle mis derechos de 50 dólares por el prólogo al mismo libro, tal como entonces convinimos y que pudiera hacerme por giro a mi nombre en México».

29 de agosto de 1940. De Norton a Bergamín. «Debo confesarle que su carta de [1.º de] agosto me ha preocupado mucho, ya que por nada del mundo quisiera que hubiese algún equívoco con usted en relación con la publicación de *Poeta en Nueva York*. Ya que es evidente que hemos publicado este libro por razones que no son de orden comercial. Ahora bien, si una publicación de esta clase, que no se hace con el fin de ganar dólares, acaba teniendo problemas de "dólares", la cosa es tristísima.

»En primer lugar supongo que usted se interesa por los derechos de autor derivados de la venta del libro. Nosotros llegamos a un acuerdo con usted y con su Editorial que nos confiaron la edición de una versión inglesa. En el mes de enero hacemos las liquidaciones de los derechos de autor correspondientes a todos los libros publicados entre el primero de marzo y el primero de septiembre del año anterior. *Poeta en Nueva York* está en este caso, y en la fecha que le indico recibirá usted la liquidación acompañada del cheque.

»En cuanto al pago de cincuenta dólares (\$ 50.00) por un prólogo. Debo confesarle que no recuerdo nada acerca de este asunto. He revisado nuestro archivo y le ruego que usted también repase su correspondencia y me diga si encuentra en ella algo sobre esto. Lo único que recuerdo es que usted se ofreció a escribir un prólogo, diciendo que pensaba utilizarlo también en su propia edición y que yo me adelanté a decirle que estaba dispuesto a publicarlo. Se sobreentendía, claro está, que lo que costase la traducción corría de mi cuenta.

»A mi entender este equívoco se ha debido a dificultades idiomáticas. Yo no hablo español y, desde luego, usted sólo habla un poco de inglés. Cuando se habló de dinero tal vez yo creí entender que se estaba usted refiriendo a los derechos de autor. Pero, sea como fuere, he hecho un esfuerzo de memoria y he repasado nuestros archivos y la correspondencia, y al no encontrar nada referente a un pago de cincuenta dólares (\$ 50,00) por su prólogo, creo que lo mejor es partir la diferencia y enviarle un talón de veinticinco dólares (\$ 25,00), en la seguridad de que usted comprenderá cuánto siento lo ocurrido y que aceptará este talón como una muestra de nuestros buenos deseos para resolver tan lamentable suceso».

17 de diciembre de 1940. De Bergamín a Norton⁷⁷. Trata de las condiciones del contrato de *The wisdom of the body*, de W. B. Cannon, por cuyos derechos en lengua española Bergamín está interesado, y añade: «Espero para estos días la liquidación que me anunció sobre los derechos de *Poeta en Nueva York* de los que se hará cargo nuestra Editorial».

30 de diciembre de 1940. De Norton a Bergamín, respondiendo a sus consultas sobre el libro de Cannon, pero sin mencionar *Poeta en Nueva York*.

13 de enero de 1941. De Bergamín a Norton. «Como nada me dice en su carta quiero recordarle su ofrecimiento de liquidación con nosotros de *Poeta en Nueva York* de Federico García Lorca que me anunció para este mes de enero».

30 de enero de 1941. Norton envía a Bergamín una hoja de liquidación y un cheque junto con una carta formularia. Evidentemente esta carta se cruzó con un telegrama de Bergamín a Norton, fechado el 4 de febrero de 1941: «ESPERO RESPUESTA CON TRATO CANNON TAMBIÉN LIQUIDACIÓN POETA NUEVA YORK SALUDOS BERGAMÍN».

15 de febrero de 1941. De Bergamín a Norton. «Con esta carta le acuso recibo de su liquidación de *Poeta en Nueva York* hasta el mes de agosto de 1940. Me sorprende que haya tenido tan poca venta hasta esta fecha y supongo que ésa habrá aumentado después, pues en nuestra edición española hemos vendido en cuatro meses cerca de 3.000 ejemplares.

»Yo le agradecería que si no puede enviarnos su liquidación hasta diciembre nos adelantara a cuenta de ella una cantidad como de 100 dólares que suponemos que le será posible hacernos por el 5 por ciento correspondiente».

26 de febrero de 1941. De Norton a Bergamín. «En su carta anterior nos solicita usted que le liquidemos los derechos de autor hasta el mes de diciembre. Aunque ello no consta en el contrato, con mucho gusto accedemos a su petición. Adjunto encontrará la hoja de liquidación y el cheque. Es de lamentar que nuestra edición de esta obra de Lorca no se venda tan bien como la suya. Pero, por desgracia, así es».

En la carta de Bergamín del día 15 de febrero hay varias notas manuscritas de la persona que calculó los derechos de autor. Las ventas, desde mayo a agosto de 1940, fueron de 319 ejemplares, que devengaban unos derechos de autor de 39,88 dólares, y desde septiembre a diciembre se vendieron 57 ejemplares, con unos derechos de 7,12 dólares.

Circunstancias de la edición de Bergamín

Como puede verse en esta correspondencia, es indiscutible que Humphries tenía un original mecanografiado relativamente completo, no una lista de títulos, y que este original se lo proporcionó Bergamín⁷⁸. Estos hechos han sido confirmados por las conversaciones sostenidas con Mildred Adams y Ernesto da Cal, personas ambas que ayudaron a Humphries y que se mencionan en su lista de aquellas a las que da las gracias, y han quedado ya fuera de toda posible duda al descubrirse entre los papeles de Humphries, en el Amherst College, ciertos fragmentos de este manuscrito. Ellos se analizarán en el capítulo siguiente, junto con las razones en que me baso para afirmar que estos fragmentos forman parte del manuscrito mecanografiado en 1935.

El punto más importante en lo que concierne al texto de *Poeta en Nueva York* es la localización de este manuscrito que Lorca dio a Bergamín; aunque por sí solo no bastara para una edición crítica, sería el texto básico para la mayor parte del volumen y podría contribuir a aclarar la confusa cuestión del orden de los poemas. La familia Lorca ya no tiene esperanzas de llegar a encontrarlo; quizás esto es lo que hay detrás de la sugerencia que hace Eutimio Martín de que nunca ha existido. Según Ben Belitt (carta del 1 de febrero de 1974), Tica [Montesinos, hija de la hermana de Lorca, Concha] «ha hecho lo imposible para ponerse en contacto directo con Bergamín», y el manuscrito original ha desaparecido. He podido confirmar esto gracias a otras fuentes, próximas a la familia Lorca y que desean permanecer en el anonimato; Bergamín dice que ni tiene el manuscrito ni sabe quién lo tiene. Sin embargo, no da una «respuesta convincente» a las preguntas.

No creo que sea imaginable que Bergamín haya dejado que este manuscrito, de un valor enorme tanto desde el punto de vista económico como literario, se haya extraviado de un modo casual, después de haberlo guardado celosamente durante los años de la guerra civil; si lo ha dado o quizá lo ha vendido, debe aún saber perfectamente a qué manos lo confió⁷⁹. Mi conclusión es que Bergamín todavía tiene el manuscrito pero no quiere colaborar con la familia Lorca en la edición crítica de las obras de Federico tanto tiempo aplazada. Bergamín no está precisamente en buenas relaciones con la familia Lorca; ¿por qué otra razón la familia Lorca tendría que hacer un esfuerzo para «ponerse en contacto directo» con él? Francisco Ayala me dice que Bergamín y la familia Lorca «no se ven», y el difunto Robert MacGregor, de New Directions, agente literario de la familia Lorca, me dijo que Francisco García Lorca llamó a Bergamín por teléfono en Madrid, hace pocos años, y que Bergamín, al saber quién le llamaba, se negó a ponerse al aparato.

¿Qué hay detrás de todo eso? Para contestar a esta pregunta hay que examinar detalladamente las circunstancias que condujeron a la publicación de las ediciones Séneca y Norton. Había por lo menos dos personas que sabían que Bergamín tenía el manuscrito de *Poeta*, antes de que se pusiera en contacto con Humphries; una era Fernando de los Ríos, y la otra era Guillermo de Torre. Por la afirmación que se cita en la p. 30 resulta claro que Guillermo de Torre sabía que Bergamín tenía el manuscrito y

que le habló de él en 1938 cuando preparaba su edición para Losada; es de suponer que De Torre estaba informado por Francisco García Lorca, quien según todas las fuentes fue quien firmó el contacto al que De Torre alude tan intencionadamente⁸⁰. Fernando de los Ríos escribió a Humphries el 23 de agosto de 1938 (véase n. 52) diciéndole que *Poeta en Nueva York*, publicado por *Cruz y Raya*, estaba «a punto de aparecer en el comercio» cuando estalló la guerra y que cree posible que se haya puesto a la venta hace muy poco. Aunque sin duda alguna Humphries debió de seguir la indicación de De los Ríos de escribir a Bergamín interesándose por la cuestión, entre sus papeles no hay nada que permita suponer que recibió una respuesta.

Es muy probable que De los Ríos estuviera en lo cierto al pensar que Bergamín quería publicar el libro inmediatamente -cualquier editor hubiese hecho lo mismo en su lugar-, pero a mi entender se equivoca al suponer que el libro llegó incluso a imprimirse; no he encontrado ninguna otra referencia de que el libro se estuviese componiendo, ni por Aguirre ni por ningún otro impresor, y el confuso manuscrito que recibió Bergamín en modo alguno podía enviarse directamente a la imprenta. También supongo que el hecho de que Bergamín poseyera este manuscrito durante los años de la guerra civil no sólo era algo que desconocía la mayoría, sino que era un secreto celosamente guardado. Ni un solo poema del manuscrito se imprimió antes de que a comienzos de 1940 Bergamín fundara *España Peregrina*, en donde encontramos el hasta entonces inédito «Grito hacia Roma», el poema más anticlerical del libro, impreso encabezando el primer número (febrero)⁸¹. Si la localización de este manuscrito hubiese sido conocida por otros miembros de la tertulia de Valencia⁸², las presiones que se hubieran ejercido sobre Bergamín para que permitiera que los poemas se leyesen en público o se publicaran, ahora que *Cruz y Raya* ya no existía, en *Hora de España* o en el citado *Homenaje*⁸³, hubiesen sido irresistibles.

Para comprender como Francisco García Lorca llegó a enterarse de que Bergamín tenía este manuscrito, y a través de él se enteraron Guillermo de Torre y quizá también De los Ríos⁸⁴, es preciso tener en cuenta que existía otro factor que impedía a Bergamín publicar este manuscrito, además de la desaparición de su revista y de su editorial. Este factor era la muerte de Lorca. El poseedor de un manuscrito, por el simple hecho de poseerlo, no tiene ningún derecho a publicarlo, y Bergamín, que era editor, era forzoso que lo supiera perfectamente. Si mientras Lorca vivía cualquier editor podía publicar libremente un manuscrito que le hubiese entregado el poeta, sin preocuparse de más trámites legales, al morir él la situación cambiaba por completo. Me pregunto, pues, si después de la muerte de Lorca Bergamín no pidió autorización a Francisco para llevar a cabo su proyecto de publicar este manuscrito, y si Francisco, de quien es bien conocido lo que opina de las ediciones de obras de su hermano, no se lo negó.

En apoyo de esta hipótesis está la extrañísima conducta de Bergamín respecto al manuscrito de *Poeta*, en 1939 y 1940. Parece probable que Humphries escribiera a Bergamín y además le viese en París, sin obtener ni ningún texto ni ninguna información útil. Queda claro, por el breve tiempo que media entre la carta de Norton a Humphries, el 21 de agosto de 1939, y la de Bergamín a Norton, del 29 de agosto de 1939, que Bergamín se puso en contacto con la Norton Company y reactivó su dormido proyecto lorquiano. Por estas fechas ya estaba prevista la fundación de Séneca y Bergamín planeaba su propia edición de *Poeta*⁸⁵. Este manuscrito de Lorca iba a causar sensación y la primera vez que se editase reportaría prestigio y ganancias a cualquier editorial que consiguiera darlo a conocer. ¿Por qué, pues, Bergamín se puso en contacto

con la Norton Company, pasó a Humphries el manuscrito original y luego publicó su propia edición tres semanas después que Norton? El dinero que recibiría de una edición de mil ejemplares era muy poco, y de hecho la primera intención de Bergamín (carta de Humphries del 28 de octubre de 1939) era que los derechos de autor se pagaran directamente al heredero de Lorca, Francisco. El que Norton publicara previamente la obra sólo podía perjudicar las ventas y la publicidad del volumen que él pensaba publicar. Si su propósito era ayudar a Humphries, por ser simpatizante de la República, podía haberlo hecho en París, o ceder a Humphries los derechos de traducción, reservándose para Séneca el honor de publicar el primer texto español.

Las tres semanas que separan las dos ediciones hacen que parezca una coincidencia el que aparecieran casi simultáneamente, ya que en tres semanas apenas hay tiempo para que la edición Norton llegase a México. Pero Bergamín sabía, por la carta de Norton del 10 de enero de 1940, que la edición Norton saldría de la imprenta alrededor del primero de mayo, y en el número de mayo de *España Peregrina* encontramos otro poema del volumen, «Iglesia abandonada», con una nota que dice que el libro está «en prensa». Un ejemplar de prepublicación de la edición Norton fue enviado a Bergamín el primero de mayo de 1940 (véase supra, pp. 81-82), y seis semanas eran tiempo suficiente para que llegase a México e incluso para que la edición Séneca, que tal vez estuviera ya en galeradas, se imprimiera. Es evidente que todo eso parece indicar que el breve intervalo de tiempo que separa las dos ediciones no es una simple coincidencia, y que Bergamín esperaba que apareciese la edición Norton para publicar él la suya.

Bergamín sólo podía actuar así si *necesitaba* que otro editor publicase antes que él *Poeta*, tal vez de un modo relativamente oscuro, de modo que luego él pudiese «reimprimir» esta publicación original con impunidad. Los únicos que hubieran tenido base legal para proceder contra Bergamín serían los primeros editores, que eran también los responsables de violar los legítimos derechos de los herederos de Lorca⁸⁶. Warder Norton no tenía un pelo de tonto, pero la Norton Company y Humphries habían puesto tantas esperanzas, quizá más de tipo emotivo que económico, en este libro, que estuvo a punto de no llegar a publicarse nunca debido a la situación de los derechos, que a mi juicio no analizarían con espíritu demasiado crítico las afirmaciones de un amigo de Lorca, quien decía que «de cuyos derechos [de *Poeta*] estoy en posesión» (carta del 29 de agosto de 1939). Teniendo en cuenta que Bergamín tenía forzosamente que conocer bien las leyes sobre propiedad literaria, y a la vista de los documentos citados más arriba, es imposible creer que Bergamín hiciese esta aseveración de buena fe⁸⁷. También me resisto a creer que Bergamín actuase en realidad como representante de Francisco, ya que no sabía cómo ponerse en contacto con él (véase la carta de Bergamín a Norton del 6 de noviembre de 1939) y dice que sólo la Universidad de Columbia conoce su paradero (de Humphries a Norton, el 28 de octubre de 1939). El difunto Robert MacGregor, que sí era el agente literario de Francisco, tuvo la amabilidad de confirmarme que el dinero que la Norton Company pagó a Bergamín no llegó nunca a manos de Francisco, aunque no por eso guarde rencor a Bergamín (conversación del 21 de febrero de 1974)⁸⁸.

Aun a riesgo de que se crea que quiero ensañarme con Bergamín, hay que hacer notar que éste no es el único caso de actividades de dudosa ética por parte de la Editorial Séneca. Juan Ramón Jiménez y Luis Cernuda juzgaron oportuno protestar en letra impresa por el uso no autorizado de su propiedad intelectual, y Juan Ramón publicó una carta de Bergamín en la que éste le escribía que «su obra poética, en cierto

modo, sobrepasa los límites formales de una propiedad particular»⁸⁹. Cuando Cernuda mandó una carta a *El Hijo Pródigo* diciendo que Bergamín hubiese procedido de una forma más cortés y más legal pidiéndole permiso para reimprimir sus traducciones de Hölderlin aparecidas originariamente en *Cruz y Raya*, en una antología, Bergamín replicó afirmando que su *modus operandi* era escribir, no para pedir permiso, pero para preguntar si el autor en cuestión tenía algo que objetar a que se emplearan sus textos y si él, por cualquier motivo, no recibía contestación, daba por supuesto que no había objeciones y que podía seguir adelante. Bergamín también informó a Cernuda de que sus traducciones de Hölderlin ya habían sido reimpresas por Editorial Séneca en forma de libro, libro del cual evidentemente Cernuda no tenía la menor noticia⁹⁰.

Sí Bergamín se toma la molestia de asegurarnos en la nota citada en las pp. 27-28 que publica su edición de poeta «con pleno derecho», ello se debe a que alguien dirá, o, más probablemente, que ya ha dicho, que la está publicando «sin derecho». Aunque este alguien hubiera podido ser Francisco o algún otro de los herederos de Lorca, parece mucho más plausible que se trate de Guillermo de Torre. Vale la pena hacer notar que en las ediciones primera (1938) y segunda (1940) de la edición de Losada por De Torre, en el reverso de la portada leemos las palabras «edición expresamente autorizada». A partir de la tercera edición (1942) la frase se cambia por «edición expresamente autorizada por los herederos del autor», sin duda para evitar que alguien más pueda invocar una autorización oral dada por el difunto Federico. En la primera edición (1942) del vol. VII de la edición Losada, que es la primera edición completa que da De Torre de *Poeta en Nueva York*, reproducida totalmente y a mi entender equivocadamente de la edición de Séneca, encontramos además las palabras: «Adquiridos los derechos exclusivos para todos los países de habla española».

La primera intención de Bergamín, como se advierte en el primer catálogo de Editorial Séneca, fechado el 7 de noviembre de 1939, era publicar una edición extensa, en «papel biblia», de las obras poéticas completas de Lorca⁹¹, incluyendo «por vez primera íntegramente, con las variantes del manuscrito original reproducidas, el libro inédito *Poeta en New York*»⁹². Esta edición, anunciada con un prólogo de José F. Montesinos, iba a ser una edición «de los amigos del poeta» (p. 4), evidente alusión a De Torre, así excluido de los amigos de Lorca. Efectivamente, en México había muchos amigos de Lorca: García Maroto, que había publicado *Libro de poemas*; Emilio Prados, editor de *Canciones*; Salazar, Larrea, León Felipe, Cernuda y Salinas; entre ellos no figuraba Altolaguirre quien por esta época se encontraba en Cuba. Desde luego esta edición no llegó a publicarse nunca; tal vez Bergamín aún tenía ciertas esperanzas de publicarla cuando dice en la nota preliminar a la edición de *Poeta* que «adelantamos hoy esta publicación». Bergamín, que si sobresalía en algo era como publicitario debió de mandar su catálogo a la Argentina aproximadamente al mismo tiempo (21 diciembre 1939) que enviaba veinticinco ejemplares a Norton; en realidad llegó a un acuerdo con Losada para que esta editorial distribuyera sus publicaciones en la Argentina. Así pues este catálogo llegó sin duda alguna a manos de Guillermo de Torre⁹³, y la reacción de éste tuvo que ser muy rápida, ya que en la publicidad de Editorial Séneca que se hace en el primer número de *España peregrina* no se hace ninguna mención a este volumen, que según Bergamín había dicho en el catálogo iba a ser uno de los primeros en publicarse. Evidentemente, la idea de publicar sólo *Poeta* fue posterior; la primera vez que aparece es en el anuncio de Séneca del número de abril de 1940 de *España Peregrina*.

Bergamín escribió que «intereses particulares, no siempre respetables» estaban «enturbia[ndo] mezquinamente» el nombre de Lorca. La frase sugiere que alguien está empleando la obra de Lorca para su medro personal o para obtener beneficios económicos. No queda claro a quién alude exactamente, pero es posible que todo ello tenga algo que ver con la publicación de otra edición de los textos de Lorca, que lleva la fecha de 30 de marzo de 1940, mostrando así que ha sido preparada casi al mismo tiempo que la proyectada edición de Bergamín «de los amigos del poeta». Este volumen, muy raro, que contiene el *Romancero gitano*, *Poema del cante jondo* y *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, declara ser una «edición autorizada» y trae el *copyright* «by Editorial Pax-Chile, Santiago de Chile, 1940». A pesar de este *copyright*, en el mismo libro consta que se imprimió en México, y lleva en el frontispicio el nombre del editor «Editorial Pax-México, México D. F.»⁹⁴. Hasta ahora no he conseguido aclarar del todo las circunstancias en las que se produjo la publicación de este libro⁹⁵.

Para terminar, conviene hacer una observación más acerca de esta aparente disputa entre Bergamín y De Torre: no es cierto que la edición de Bergamín sea esmerada y erudita, aunque reproduzca al final textos con variantes. Ésta ha sido una idea equivocada muy extendida, que al parecer han compartido Marie Laffranque y Ángel del Río⁹⁶. Arturo del Hoyo (*OC*, II, p. 1378) creía que Bergamín había recogido variantes de textos publicados en revistas, y efectivamente la mayoría de los textos que incluye Bergamín habían sido publicados en revistas. Pero no los tomó de las revistas; con una única excepción, proceden todos, aunque ello no se indica en ninguna parte, de la primera edición del vol. VI de la edición de De Torre.

En este volumen De Torre incluye, por este orden, los siguientes poemas:

Oda		a		Walt		Whitman
Muerte						
Ruina						
Vaca						
Oficina				y		denuncia
Oda		al		rey	de	Harlem
Niña		ahogada		en	el	pozo
Paisaje		de	la	multitud	que	vomita
Iglesia						abandonada
Poema		doble		del	Lago	Edem
Nocturno				del		hueco
Paisaje	con	dos	tumbas	y	un	perro
Vals	en	las	ramas		(como	<i>suelto</i>)
Ribera		de	1910		(como	<i>suelto</i>)
Son (como <i>suelto</i>)						

De Torre nos da (pp. 213-214) un cuidadoso resumen de sus fuentes para estos poemas. Bergamín incluye en su edición Séneca textos con variantes de los poemas «Ruina», «Muerte», «Oficina y denuncia», «Oda al rey de Harlem», «Paisaje de la multitud que vomita», «Iglesia abandonada», «Poema doble del Lago Edem», «Nocturno del hueco» y «Pequeño vals vienés»; de ellos sólo uno, el último, no figura entre los textos publicados por Guillermo de Torre⁹⁷. Tres de estos textos, «Ribera de 1910» («Tu infancia en Mentón»), «Paisaje con dos tumbas y un perro asirio» y «Vals en las ramas» no figuraban en el manuscrito⁹⁸, y por lo tanto Bergamín no disponía de

más textos que los que publicó De Torre, que son los que usa en la parte principal de su edición⁹⁹. Aunque ya volveremos a hablar de algunos de ellos, cuatro de los demás («Oda a Walt Whitman», «Vaca», «Niña ahogada en el pozo» y «Son») no fueron incorporados por Bergamín como textos con variantes porque no tenían ninguna variante, o sólo de muy poca importancia, respecto a las versiones de su manuscrito. Los ocho poemas restantes de los que Bergamín da variantes son los mismos ocho restantes de los textos recopilados por De Torre.

Es decir, que los textos de revistas que escaparon a la atención de De Torre también escaparon a la de Bergamín, por lo cual puede dudarse muy seriamente que Bergamín efectuase una recopilación independiente de exactamente los mismos textos¹⁰⁰. No obstante, para probarlo es indispensable cotejar los textos, y he cotejado las fuentes de Guillermo de Torre con la edición suya y la de Bergamín de estos siete poemas; el resultado es que las escasas variantes introducidas por De Torre, como por ejemplo «manos» en vez de «ramos» («Nocturno del hueco», v. 32), se encuentran, junto con muchas otras nuevas, en los «textos con variantes» de Bergamín. Mejor que analizar una serie de variantes que procedan de distintos poemas del volumen, puede ser el método de estudiar este punto el establecer el texto de un poema, un poema para el cual no tenga importancia el hecho de carecer del manuscrito, debido a que este poema no figuraba en él. El poema es «Tu infancia en Mentón». (Véase infra, pp. 108-110, la edición crítica y el stemma de este poema).

Sabemos por Humphries que «Tu infancia en Mentón» era uno de los poemas que faltaban en el manuscrito, y según él había sido publicado en la revista *Héroé* con el título «Ribera, 1910». Dado que Humphries no había logrado descubrir un texto del poema, no conocía el volumen VI de la edición de

Edición crítica

Tu infancia en Mentón

Sí, tu niñez: ya fábula de fuentes.

JORGE GUILLÉN

Sí, tu niñez: ya fábula de fuentes.	
y tu máscara pura de otro signo.	
Es la niñez del mar y tu silencio	
donde los sabios vidrios se quebraban.	
Es tu yerta ignorancia donde estuvo	5
mi torso limitado por el fuego.	
Norma de amor te di, hombro de Apolo,	
llanto con ruiseñor enajenado,	
pero, pasto de ruina, te afilabas	
para los breves sueños indecisos.	10

Pensamiento de enfrente, luz de ayer,
 índices y señales del acaso.
 Tu cintura de arena sin sosiego
 atiende sólo rastros que no escalan.

Pero yo he de buscar por los rincones 15
 tu alma tibia sin ti que no entiende,
 con el dolor de Apolo detenido
 con que he roto la máscara que llevas.

Allí león, allí furia de cielo,
 te dejaré pacer en mis mejillas, 20
 allí caballo azul de mi locura,
 pulso de nebulosa y minuterero.

He de buscar las piedras de alacranes
 y los vestidos de tu madre niña,
 llanto de media noche y paño roto 25
 que quitó luna de la sien del muerto.
 Sí, tu niñez: ya fábula de fuentes.

Alma extraña de mi hueco de venas,
 te he de buscar pequeña y sin raíces. 30
 ¡Amor de siempre, amor, amor de nunca!
 ¡Oh, sí! Yo quiero. ¡Amor, amor! Dejadme.

No me tapen la boca los que buscan
 espigas de Saturno por la nieve
 o castran animales por un cielo,
 clínica y selva de la anatomía. 35

Amor, amor, amor. Niñez del mar.
 Tu alma tibia sin ti que no entiende.
 Amor, amor, un vuelo de la corza
 por el pecho sin fin de la blancura.

Y tu niñez, amor, y tu niñez. 40
 El tren y la mujer que llena el cielo.
 Ni tú, ni yo, ni el aire, ni las hojas.
 Sí, tu niñez: ya fábula de fuentes.

Variantes

TU INFANCIA EN MENTÓN

Verso

Título HSuVL6¹: Ribera de 1910

Se: Tu infancia en Mentón

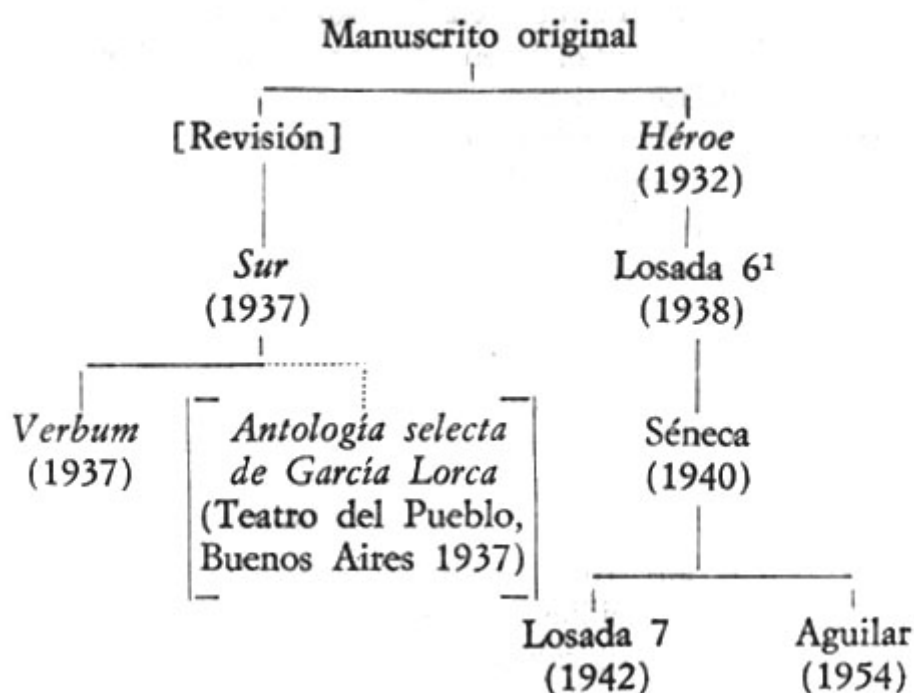
L7: Tu infancia en Mentón. (Sobre «Mentón», véase n. 108).

Epígrafe L6¹SeL7: niñez ya

- H: (Jorge Guillén)
- 1 SeL7: niñez ya
- 4 V: dé
- 9 S: di
- L6¹SeL7: hombre
- 10 V: llanto de ruiseñor
- 16 VSeL7: solo
- 18 HL6¹SeL7: no te entiende,
- 21 VL6¹SeL7: del
- L7: allí, furia
- 22 SeL7: mejillas;
- 23 SeL7: allí, caballo
- 24 SeL7: minuterero,
- 25 SeL7: he
- 29 SeL7: niñez ya
- 39 V: entiende,
- H: qu
- HL6¹SeL7: no te entiende.
- 42 V: amor y
- 45 SeL7: niñez ya
- H[éroe]: *Héroe*, n.º 4 (1932), [pp. 6-7].
- S[ur]: «Poemas póstumos», *Sur* (julio 1937), pp. 29-31.
- V[erbum]: Gastón Baquero, «Los poemas póstumos de Federico García Lorca», *Verbum*, I (1937), pp. 54-55. Este artículo dice que los textos se reproducen de *Sur*.
- L[osada]6¹: ed. de Guillermo de Torre, t. VI, 1.^a ed., Losada, Buenos Aires, 1938, pp. 197-198.
- Se[neca]: ed. de Bergamín, Séneca, México, 1940, p. 39-40.
- L[osada]7: ed. de Guillermo de Torre, t. VII, 1.^a ed., Losada. Buenos Aires, 1942, pp. 39-40.

Stemma

TU INFANCIA EN MENTÓN



Guillermo de Torre, que apareció muy a fines de 1938 (27 diciembre) y que desde luego llegó a México una vez Humphries ya se había ido. Sin embargo, lo excepcional del poema es que se publicó por segunda vez, *como inédito*, en 1937, junto con otro poema de Lorca, «Aire de amor» («Gacela de la raíz amarga»), que también había sido publicado por Altolaguirre en *Héroe*. Esta publicación tuvo lugar en *Sur*, la revista literaria argentina, y si el anónimo editor de estos poemas los llama «inéditos», es evidente que los transcribía de un manuscrito. Si tenemos en cuenta que, con una sola excepción, el texto de «Ribera de 1910» es idéntico en todos sus detalles al de *Héroe*, es lógico llegar a la conclusión de que utilizaba el mismo manuscrito que Altolaguirre, que Lorca pudo muy bien haber dejado allí cuando estuvo en la Argentina, sabiendo que el poema ya se había publicado en España en 1932¹⁰¹. De ser así, Lorca no hubiera tenido el manuscrito cuando se mecanografió el de Bergamín en 1935. Estos dos lecturas independientes del mismo manuscrito parecen probar suficientemente que la lectura correcta de v. 9 es «hombro de Apolo», y que la enmienda de De Torre, «hombre», que en apariencia corrige un error tipográfico, era incorrecta. A pesar de todo, vemos que en la revista *Sur*, en los vv. 18 y 39, «que no te entiende» ha sido transformado en «que no entiende».

Éste es un cambio que ninguna persona encargada de editar el texto hubiese introducido, ya que afecta a la versificación, y como se da en dos ocasiones no puede ser una errata de imprenta; por eso saco la conclusión de que fue una enmienda que hizo el propio Lorca en el manuscrito después de haber sido impreso por Altolaguirre, y que por lo tanto el texto de *Sur* es el que posee mayor autoridad.

Guillermo de Torre nos dice que ha tomado su texto de *Héroe*. Bergamín no nos dice nada, pero vemos que ha tomado el suyo de Guillermo de Torre y no de *Héroe* ni de *Sur*; sigue a De Torre en su corrección de «hombre», v. 9, y de «del» por «de», v. 21, y lee «te entiende» en el v. 18 y en el v. 39. Sin embargo, también advertimos que Bergamín ha hecho enmiendas que no derivan de ninguno de los textos anteriores: ha enlazado la frase que termina en el v. 24 con la que empieza en el v. 25. También ha omitido los dos puntos en los vv. 1, 29 y 45, al parecer para seguir más fielmente la cita de *Cántico*.

Los dos puntos del epígrafe, tal vez la prueba más humilde que podamos presentar, ilustran muy bien la responsabilidad de Guillermo de Torre como opuesta al descuido de Bergamín. La omisión de los dos puntos podría ser una errata, pero sería una errata insólita; yo opino que su supresión fue deliberada, porque el propio Guillén cambió la puntuación de este verso en el poema «Los jardines», del que procede la cita. En la edición de *Cántico* de Revista de Occidente (1928) este verso se puntúa exactamente del mismo modo como lo transcribe Lorca y como se reprodujo en las versiones de *Héroe* y *Sur*: «Sí, tu niñez: ya fábula de fuentes». En la edición de *Cántico* de 1936 (Cruz y Raya) estos dos puntos han sido sustituidos por una coma, como en varios otros casos a lo largo del libro, evidentemente respondiendo a un deseo de Guillén de indicar una pausa mero pronunciada en este verso¹⁰². Sin duda De Torre modificó este verso de acuerdo con el deseo de Guillén. Bergamín advirtió en el texto de Guillermo de Torre que la cita tal como la hacía Lorca no se ajustaba al original, y volvió a puntuar el texto de Lorca para hacer que coincidieran.

Hacia el texto depurado de «Poeta en nueva York»

Naturalmente, seguimos sin tener el manuscrito original; tanto si está en manos de Bergamín como si éste lo dio a una persona todavía no identificada, si es que verdaderamente no se ha perdido¹⁰³, debemos arreglárnoslas sin él, y los primeros borradores de muchos poemas que conserva la familia Lorca (véase Apéndice III) sólo de un modo indirecto se relacionan con el texto definitivo que Lorca había elaborado con vistas a su publicación. Sin la cooperación de Bergamín, y por lo tanto sin este texto definitivo y sin ningún indicio sólido de que no existe, una edición crítica de *Poeta* es por ahora prematura. Con todo, las ediciones actualmente disponibles pueden ser objeto de importantes mejoras, e incluso si el manuscrito apareciera, aún sería preciso explicar las discrepancias existentes entre las ediciones de Humphries y de Bergamín, tanto desde el punto de vista de las variantes como por lo que respecta a las diferencias de orden en que se dan los poemas. Vamos a ocuparnos en primer lugar de este último problema.

Antes que nada, queda claro que Humphries trabajó a partir del manuscrito original que Lorca dejó en el despacho de Bergamín y que no usó una copia que de este original tal vez hubiese podido hacer Bergamín o un mecanógrafo de Nueva York. En su «Nota del traductor» Humphries habla detalladamente de este original mecanografiado y de lo que permitía suponer acerca de las intenciones de Lorca, pero no insistió en que éste era el manuscrito original de Lorca porque no le pasó por la cabeza que ésta pudiese ser una cuestión polémica. Cuando su amiga Louise Bogan hizo una recensión del libro en el *New Yorker*, fue más concreta: el volumen había sido «traducido por Rolfe Humphries utilizando un original mecanografiado quizás incompleto del poeta»¹⁰⁴. Mildred Adams recuerda el valioso detalle de que el manuscrito que utilizó Humphries tenía

«tachaduras», es decir, que había en él correcciones manuscritas, lo cual corrobora la afirmación de Nadal, citada en la p. 34, de que Lorca revisó el libro después de que se pasara a máquina el manuscrito en 1935.

En la correspondencia de Humphries encontramos más pruebas que apoyan esta conclusión. El 6 de noviembre de 1939 Humphries escribió a Norton que había «encontrado» una lista de ilustraciones destinadas a este volumen; la expresión parece indicar que se trataba de una hoja de papel en la que al principio no había reparado y que posteriormente encontró en un desordenado montón de materiales, que es lo que se entregó a Humphries¹⁰⁵. Y en su carta del 8 de noviembre de 1939 Humphries dijo que el «manuscrito que me dio Bergamín» consistía en ochenta y tres páginas mecanografiadas a doble espacio, de las cuales diecinueve eran «de relleno, introducciones a las distintas secciones, dedicatorias, etc.». Ni Bergamín ni ningún mecanógrafo de Nueva York hubiese hecho una copia desperdiciando diecinueve páginas con esta disposición que, evidentemente, no se respetó en la edición Norton. En la correspondencia de 1938 hay alusiones a los gastos de mecanografía, que eran un problema para Humphries, y los mecanógrafos cobraban por páginas. En la misma carta, en la que Humphries orientaba a Norton respecto a la extensión aproximada del volumen impreso, dijo que el *Romancero gitano*, las *Canciones*, la *Oda* y el *Llanto* estaban mecanografiados a un solo espacio.

¿Qué había en estas diecinueve páginas? Diez de ellas podían contener los epígrafes de las diez partes del libro, con las dedicatorias de cada parte. Una podría ser el frontispicio, otra la dedicatoria general del libro, otra la nota preliminar «Los poemas de este libro [...]», y otro finalmente la lista de ilustraciones. Quedan todavía cinco páginas de «relleno», que yo imagino que eran recordatorios de los poemas que faltaban, y que eran precisamente cinco.

Confirma esta hipótesis el hallazgo entre los papeles de Humphries de ocho de estas diecinueve páginas, que estoy seguro son ocho de las páginas del manuscrito original que Lorca dejó en el despacho de Bergamín. Estas páginas se encuentran en la caja VIII, archivador 24 de los papeles de Humphries en el Amherst College. Muestran indicios de haber estado sujetos por varios clips, y una mano española, evidentemente la de un impresor o un editor, las numeró con cifras de gran tamaño en lápiz rojo en el ángulo superior derecho. Estas páginas no pudieron ser mecanografiadas por Humphries; él no las hubiera numerado de este modo (sus manuscritos se numeran con cifras muy pequeñas en lápiz negro). Todas las hojas están mecanografiadas en un papel que lleva la filigrana «A. R. M. Machine à Ecrire», que él nunca usó, y para las correcciones a mano se empleó tinta verde, que Humphries tampoco usó nunca.

Dos de estas páginas se reproducen aquí en facsímil. El contenido y la numeración de las demás son los siguientes:

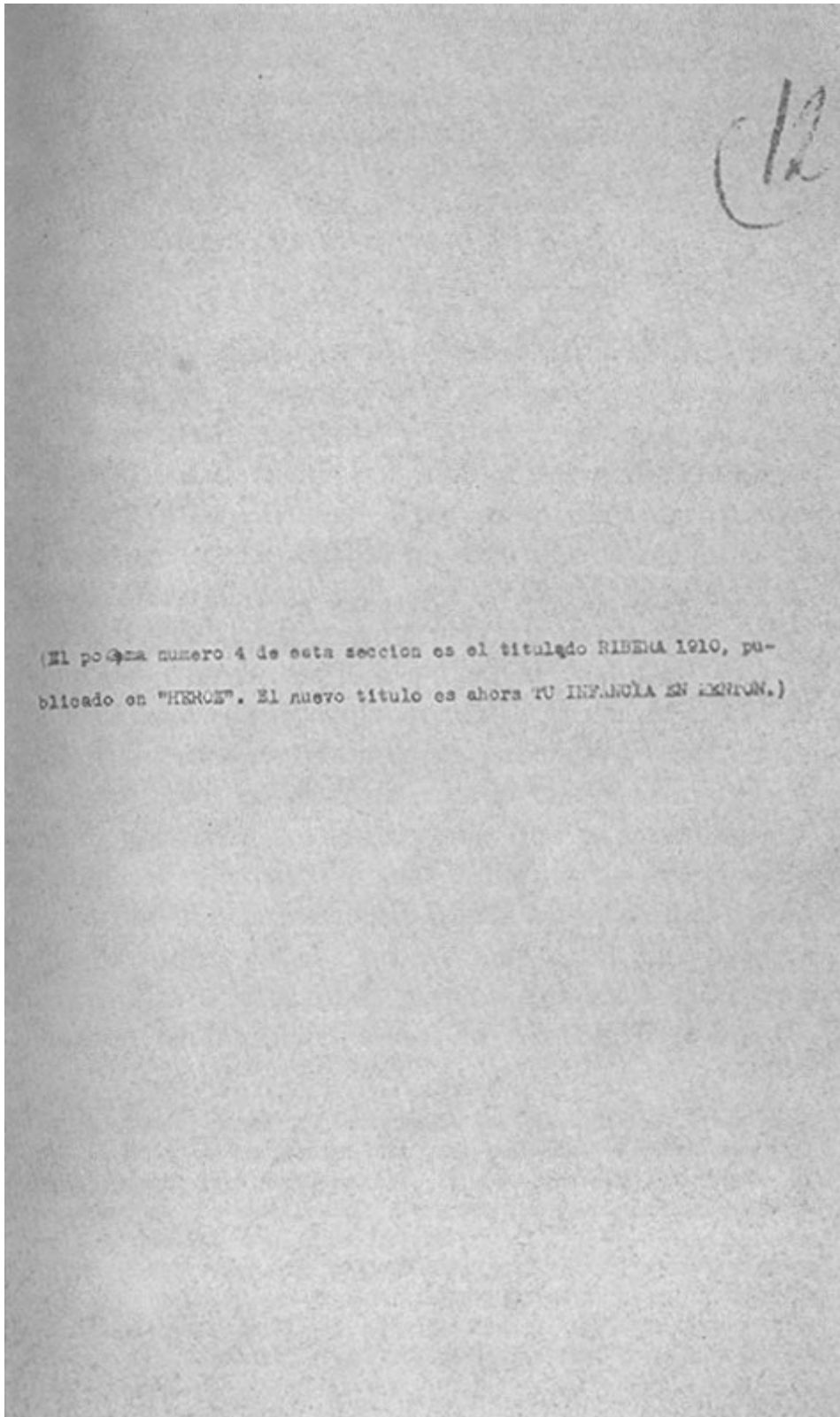
POETA EN NUEVA YORK [Número 2]

DEDICADO A BEBÉ Y CARLOS MORLA. [Número 3]

Los poemas de este libro están escritos en la ciudad de Nueva York, durante el año 1929-30 en que el poeta vivió como estudiante en

Columbia University. [Número 4]

El tercer poema de esta sección, titulado PAISAJE



(58)

El quinto poema de esta seccion es el titulado ANANTES
ASESINADOS POR UNA PERDIZ y está en un numero de la Revista
"Dos". de Valladolid.

CON DOS TUMBAS Y UN PERRO ASIRIO, lo tiene Altolaguirre.
[Número 56]

El poema numero tres de esta parte se llama CRUCIFIXIÓN y hay que
pedir el original a don Miguel Benítez, Casa Fiat, Barcelona. [Número

EL SEGUNDO VALS ES EL TITULAD O «VALS EN LAS RAMAS»
QUE SE PUBLICÓ EN «HÉROE». [Número 80]

Salta a la vista que estas páginas no se utilizaron en la edición Norton, y por esta razón se separaron del resto del manuscrito y no se devolvieron con él, tanto si fue devuelto por Humphries o directamente por la Norton Company. Hay que hacer notar que no tienen acentos, lo cual demuestra que la máquina de escribir era distinta a la que usaba el secretario de Lorca -probablemente Rapún, secretario de «La Barraca»- cuando escribió a Benítez Inglott¹⁰⁶.

Gracias a estas páginas y con la ayuda de la «Nota del traductor» de Humphries podemos avanzar unos cuantos pasos en el camino de la clarificación del canon y del orden del libro. Antes que nada resulta evidente que «Pequeño poema infinito» no pertenece a *Poeta*, ni nunca perteneció a esta obra; se incluyó en ella basándose en una prueba muy débil, una posdata manuscrita a la segunda carta a Benítez Inglott, por los que cuidaron del texto de Aguilar¹⁰⁷, y fue correctamente relegada a un apéndice en la edición bilingüe de Ben Belitt. A mi entender si esta carta demuestra algo es precisamente que el poema no pertenece a *Poeta* (también hubiera podido formar parte de la proyectada *Tierra y luna*, por ejemplo¹⁰⁸), pues ¿por qué otro motivo lo hubiese podido mencionar Lorca, como algo que había recordado posteriormente, en su segunda carta? En segundo lugar es evidente que «Vals en las ramas» y «Paisaje con dos tumbas y un perro asirio» formaban parte efectivamente del plan que Lorca había trazado del libro, y lo que apunta Martín de que fue Humphries quien decidió incluir ambas composiciones carece de todo valor.

Finalmente conviene hacer notar que la hoja recordatorio de «Tu infancia en Mentón» fue mecanografiada en una máquina distinta a la que sirvió para escribir las demás páginas, una máquina «élite» que también carecía de acentos¹⁰⁹. En la página sólo consta que era el «poema número 4 de esta sección», sin aclarar a qué sección se refiere; vemos que en la edición de Humphries es el poema cuarto de la sección segunda, y en la edición de Bergamín el poema cuarto de la sección primera, con «La aurora» trasladada de la sección primera al final de la tercera.

Cuando en su «Nota del traductor» Humphries dice que su manuscrito «confiesa sus propias confusiones», a mi juicio es más probable que se refiera al orden de los poemas que a su texto, y este poema podría ser muy bien el problema clave; dado que la hoja recordatorio fue mecanografiada en otra máquina, es muy posible que se incluyera después de una reflexión tardía. Según Calvin Cannon (véase n. 104), ordenar los poemas fue una de las mayores dificultades con que tropezó Humphries, pero si el manuscrito no hubiese llevado ya los números en lápiz rojo hubiese sido completamente imposible ordenar el volumen, que se le había entregado como «un fajo de papeles» «an unordered bundle»). Yo supongo que la numeración la hizo Bergamín o alguien de su editorial cuando el manuscrito sin paginar llegó a sus manos en 1936, y en aquella época se hizo el comentario acerca del desorden en que se encontraban los poemas. A pesar de que entonces había tenido en sus manos el manuscrito íntegro, lo que disponía en el momento de preparar su edición era sólo un manuscrito paginado con huecos en la

paginación, huecos que correspondían a las hojas que quedaron con Humphries. Creo que es preferible confiar en el editor que trabaja con un manuscrito completo que en el que tiene uno incompleto; si existe alguna prueba de que «La aurora» pertenezca al final de la sección tercera, «Calles y sueños», ni Bergamín ni Humphries la mencionan. A mi juicio el problema era que la hoja recordatorio de «Tu infancia en Mentón» se encontraba al final de la sección primera, detrás de cuatro poemas, aunque en el papel se decía que era el poema cuarto de esta sección (véase Cuadro I). Sin embargo, Humphries dice que era el cuarto poema de la sección segunda (en la que tanto él como Bergamín coinciden en incluir tres poemas más), y yo supongo que tenía alguna razón para afirmar esto. Es muy probable que fuera posible aclarar este punto recurriendo a la vez a las páginas conservadas por Humphries y a lo que nos falta del manuscrito; al carecer del resto del manuscrito, creo que hay que seguir el orden que estableció Humphries.

Opino también que deberíamos seguir el texto de Humphries, pero esperemos a llegar a esta conclusión paso a paso. Dos ediciones distintas de una única fuente manuscrita común es un problema textual frecuente (recordemos, por ejemplo, el caso de Catulo), y con él pueden utilizarse las técnicas tradicionales. Para determinar cuál de estas dos ediciones merece más confianza, fijémonos en los poemas de los que, exceptuando los borradores que hay en los archivos Lorca, y que estaban fuera del alcance de Humphries y de Bergamín, no tenemos más textos que los que ambos publicaron: «Vuelta de paseo», «1910», «Fábula y rueda de los tres amigos», «Norma y paraíso de los negros», «Paisaje de la multitud que orina», «Navidad en el Hudson», «Panorama ciego de Nueva York», «Nacimiento de Cristo», «Luna y panorama de los insectos», «Cementerio judío» y «Grito hacia Roma». Es significativo que ninguno de los poemas en los que Martín advierte dificultades textuales especiales («Nocturno del hueco», «Ruina», «Vals en las ramas» y «Son de negros en Cuba») figure en esta lista.

Al analizar estos poemas descubrimos que hay una sorprendente diferencia entre el texto de Humphries y el de Bergamín. La diferencia consiste en la puntuación. En la edición de Humphries, por ejemplo, vemos que el poema «Vuelta de paseo» no lleva ningún signo de puntuación, exceptuando los signos de exclamación del final, mientras que el texto de Bergamín lleva dos comas y cinco puntos. En «1910» el texto de Humphries tiene solamente una coma en medio del v. 7, el punto del v. 18 y los signos de exclamación del final; el texto de Bergamín tiene además siete comas y seis puntos. Estas discrepancias se producen en casi todos los poemas del grupo y en el Cuadro II he tabulado su puntuación. (Las cifras sólo se refieren a la puntuación en final de verso, ya que de este modo se advierte mejor la diferencia y resulta más fácil establecer comparaciones significativas entre los poemas).

Por muy chapucero e irresponsable que sea, a ningún editor se le ocurre coger el manuscrito que va a publicar y quitar sistemáticamente puntos al final de las frases y comas en medio de grupos de palabras. Sin embargo, es muy posible que un editor añada sistemáticamente la puntuación a una obra que a su entender carece de ella¹¹⁰. Es fácil comprobar por los manuscritos y facsímiles que Lorca no empleaba mucha puntuación, y que, exceptuando los signos de exclamación, omitía a menudo puntuar al final de los versos (véase Cuadro III). De ahí deduzco que el texto de Humphries es la *lectio difficilior* y que es el editor más modesto, que respetó su manuscrito aun cuando «no tenía la plena seguridad de que tuviera sentido» («Nota del traductor», cit. supra, p. 82). Aunque con reservas por lo que se refiere a «Panorama ciego de Nueva York» y

«Grito hacia Roma», pues el cuadro sugiere a simple vista una transmisión textual más complicada, yo diría que la edición de Humphries debe considerarse como el texto de base (*copytext*) de estos poemas, limitando el uso de la edición de Bergamín a la corrección de erratas evidentes (como por ejemplo «azur» por «azul» en el epígrafe de «Luna y panorama de los insectos»).

Sospecho, aunque no tengo la plena seguridad, que la edición Norton se compuso directamente del manuscrito de Bergamín y que Humphries copió como máximo aquellos poemas que en el manuscrito, debido a las correcciones de Lorca, no quedaban claros, o bien los que él mismo había «establecido el texto»¹¹¹.

CUADRO I

Reconstrucción parcial del manuscrito de Bergamín

Esta reconstrucción se funda en la paginación de las páginas encontradas, que se señalan con un asterisco, teniendo también en cuenta el dato de que el manuscrito de 83 páginas estaba mecanografiado a doble espacio (carta de Humphries a Norton, 8 noviembre 1939).

- 1- ¿La nota a Bergamín (véase supra, p. 33)? ¿La lista de ilustraciones?
- *2 - «Poeta en Nueva York»
- *3 - «Dedicado a Bebé y Carlos Morla»
- *4 - «Los poemas de este libro [...]»
- 5 - «Poemas de la soledad en Columbia University» (título de la sección)
- 6 - «Vuelta de paseo» (12 vv.)
- 7 - «1910» (21 vv.)
- 8 - «La aurora» (20 vv.)
- 9, 10, 11- «Fábula y rueda de los tres amigos» (70 vv.)
- *12 - «Tu infancia en Mentón» (hoja recordatorio)
- 13 - «Los negros» (título de la sección)
- *56 - «Paisaje con dos tumbas y un perro asirio» (hoja recordatorio)
- 57 - «Ruina» (27 vv.)
- *58 - «Amantes asesinados por una perdiz» (hoja recordatorio)
- *67 - «Crucifixión» (hoja recordatorio)

- 68 - «Dos odas» (título de la sección)
- 69, 70, 71- «Grito hacia Roma» (74 vv.)
- 72, 73, 74, 75, 76 - «Oda a Walt Whitman» (137 vv.)
- 77 - «Dos vals hacia la civilización» (título de la sección)
- 78, 79 - «Pequeño vals vienés» (44 vv.)
- *80 - «Vals en las ramas» (hoja recordatorio)
- 81 - «El poeta llega a La Habana» (título de la sección)
- 82, 83 - «Son de negros en Cuba» (37 vv.)

CUADRO II

Comparación de la puntuación en las ediciones de Humphries y de Bergamín

<i>Poema</i>	<i>Total versos</i>	<i>Versos que terminan con un signo de puntuación</i>	
		<i>Humphries</i>	<i>Bergamín</i>
Vuelta de paseo	12	1	6
1910	21	1	14
Fábula y rueda de los tres amigos	70	2	58
Norma y paraíso de los negros	28	1	18
Paisaje de la multitud que orina	45	7	26
Navidad en el Hudson . .	39	2	33
Panorama ciego de Nueva York	47	24	29
Nacimiento de Cristo . . .	20	1	13
Luna y panorama de los insectos	74	6	61
Cementerio judío	58	3	24
Grito hacia Roma	74	50	51

CUADRO III

Puntuación en final de verso en diversos autógrafos de Lorca¹¹²

<i>Poema</i>	<i>Versos del poema o</i>	<i>Versos que terminan en</i>	<i>Fuente</i>
--------------	---------------------------	-------------------------------	---------------

	<i>versos reproducidos</i>	<i>un signo de puntuación</i>	
Narciso	13	4	<i>OC</i> , I, p. XXVII.
Canción de jinete	17+	5+3	<i>OC</i> , I, p. L-LI.
	4 tachados	en versos tachados	
A Mercedes en su vuelo	14	1	<i>OC</i> , I, p. LXXII.
Casida de la mujer tendida	16	3	<i>OC</i> , I, p. LXIII.
Casida de la muchacha dorada	25	2	<i>RHM</i> , VI (1940), p. 378.
Casida de los ramos	20	2	Laffranque, <i>Idées esthétiques</i> , frente a la p. 284.
Llanto por Ignacio Sánchez Mejías ¹¹³	22	8	J. M. de Cossío, <i>Los toros</i> , IV, Espasa Calpe, Madrid, 1967 ² , p. 976.
Pequeño poema infinito	29	1	<i>Cartas a sus amigos</i> , Cobalto, Barcelona, 1950, p. 96.
Crucifixión	42	5(?)	<i>Crucifixión</i> , pp. 20-21.
Estampilla y juguete	8	5	<i>PSA</i> , IX (1958), p. 125.
«Y yo te daba besos»	14	2	<i>Cuadernos de Ágora</i> , n. ^{os} 21-22 (1958), p. 24.
«Yo sé que mi perfil será tranquilo»	14+7	4	Juan Marinello, <i>Contemporáneos</i> , Las Villas, 1964, pp. 216-217.
		tachados	
Soneto... a Manuel de Falla	14	9	<i>La Estafeta Literaria</i> (15 noviembre 1970), pp. 4-5.
Epitafio a Isaac Albéniz	14	8	José Subirá, <i>Historia de la música española e hispanoamericana</i> , Salvat, Barcelona, 1953, página 797.
San Rafael	24	10	<i>Poems</i> , trad. Spender y Gili, p. XIX. ¹¹⁴
Tardecilla del jueves santo	15	6	<i>Ínsula</i> , n.º 157 (diciembre 1959), p. 12
Ángulo eterno	8	2(?)	<i>Ínsula</i> , n.º 157 (diciembre 1959), p. 13

Kasida I del Tamarit	16	2(?)	ABC (6 noviembre 1966), s. p.
Romance con lagunas	19	9	ABC (6 noviembre 1966), s. p.
Poema de la soleá	14	1	Colección particular, Nueva York.
Pueblo [de la Soleá]	12	4	Colección particular, Nueva York.
Encrucijada	13	5	Colección particular, Nueva York.
Copla	13	4	Colección particular, Nueva York.
La soleá	18	3	Colección particular, Nueva York.
Adivinanza de la guitarra (1)	16	5	Colección particular, Nueva York.
Adivinanza de la guitarra (2)	10	3	Gregorio Prieto, <i>Lorca en color</i> , Nacional, Madrid, 1969, p. 154.
Candil	12	3	Colección particular, Nueva York.
Crótalo	12	5	Colección particular, Nueva York.
Alba	17	4	Colección particular, Nueva York.

Una copia completa hubiera introducido errores y necesitaba tiempo para eliminarlos, requiriéndose posteriormente una minuciosa comprobación, como hizo con su copia de 1938 de «Ciudad sin sueño»¹¹⁵. Humphries tenía el tiempo justo para terminar esta segunda traducción, y si se quedó con el manuscrito desde el mes de agosto al menos hasta noviembre de 1939 no le apremiaba mucho el tiempo para devolverlo y tenía evidentes ventajas incorporarlo todo al manuscrito que envió a la imprenta. Si Humphries hubiese devuelto el manuscrito al propio Bergamín, hubiera devuelto también las ocho páginas que se han encontrado entre sus papeles, lo cual indica que la devolución la hicieron directamente otras personas, quizás el departamento de correctores de la Norton Company; lo más probable es que ello se hiciera una vez corregidas las pruebas, en marzo o abril de 1940, y fue en el número de abril de *España Peregrina* donde se anunció por vez primera la edición de *Poeta* de la Editorial Séneca¹¹⁶. La edición de Bergamín evidentemente no se compuso a partir de la edición Norton, a la que en cualquier caso descarta el factor tiempo. Así pues, por lo que se refiere a estos once poemas, la edición Humphries del texto español es admirable por haber introducido tan pocas modificaciones. Ya fuera por una decisión consciente, que es lo que yo imagino, ya por alguna otra feliz circunstancia, reprodujo casi exactamente el manuscrito que se le había entregado. ¿Estuvo acertado Bergamín añadiendo la puntuación que sin lugar a dudas incorporó a los poemas?¹¹⁷ En una edición de divulgación (aunque las ediciones de divulgación no reproducen variantes), este procedimiento es muy plausible; sin embargo, en una edición crítica es forzoso indicar la puntuación del manuscrito del autor con tanta exactitud como pueda determinarse. El problema consiste en que Bergamín corrigió la puntuación de poemas y de versos que en modo alguno necesitaban corregirse. En el caso de «Danza de la muerte», poema que

ya había sido publicado anteriormente sin que Guillermo de Torre, Humphries ni Bergamín lo supieran (véase n. 100), Bergamín cambió sustancialmente el sentido del poema. En primer lugar, en la edición de Humphries el estribillo se puntuó del modo siguiente:

El mascarón. Mirad el mascarón
como viene del África a Nueva York.

vv. 1-2

El mascarón. ¡Mirad el mascarón!
Arena, caimán y miedo sobre Nueva York

vv. 19-20

El mascarón. ¡Mirad el mascarón!
¡Qué ola de fango y luciérnagas sobre Nueva York!

vv. 50-51

El mascarón. ¡Mirad el mascarón!
¡Cómo escupe veneno de bosque
por la angustia imperfecta de Nueva York!

vv. 85-87

El signo de puntuación que Lorca cuidaba más, el que siempre se encuentra en estos poemas aun cuando faltan los de más, es el de exclamación. Es evidente que aquí se proponía establecer una escala progresiva en este estribillo: primero sin signos de exclamación, luego uno y finalmente dos. Sin embargo, Bergamín puntuó estos versos del modo siguiente:

El mascarón. ¡Mirad el mascarón!
¡Cómo viene del África *[sic]* a New *[sic]* York!

vv. 1-2

El mascarón. ¡Mirad el mascarón!
¡Arena, caimán y miedo sobre Nueva York!

vv. 19-20

El mascarón. ¡Mirad el mascarón!
¡Qué ola de fango y luciérnaga *[sic]* sobre Nueva York!

vv. 50-51

El mascarón. ¡Mirad el mascarón!
¡Cómo escupe veneno de bosque
por la angustia imperfecta de Nueva York!

vv. 85-87

Además, Bergamín escribe todos estos versos en cursiva¹¹⁸. Otro ejemplo del mismo poema:

No es extraño este sitio para la danza. Yo lo digo.
El mascarón bailará entre columnas de sangre y de números
entre huracanes de oro y gemidos de obreros parados
que aullarán noche oscura por tu tiempo sin luces
¡Oh salvaje Norteamérica *[sic]*, oh impúdica! ¡Oh salvaje!

Tendida en la frontera de la nieve.

Humphries

No es extraño este sitio para la danza, yo lo digo.

El mascarón bailará entre columnas de sangre y de números,
entre huracanes de oro y gemidos de obreros parados
que aullarán, noche oscura, por tu tiempo sin luces,
¡oh salvaje Norteamérica! ¡oh impúdica! ¡oh salvaje,
tendida en la frontera de la nieve!

Bergamín

Bergamín vuelve a puntuar la poesía de Lorca como si fuese prosa. Coge un verso que tiene una puntuación tan adecuada y elocuente como

¡Bogar! bogar bogar bogar

(«Luna y panorama de los insectos», v. 9)

y lo convierte en

Bogar, bogar, bogar, bogar,

Suprime los puntos de Lorca, que son significativos porque los usa muy pocas veces, y junta cuatro frases en una sola:

Son los cementerios. Lo sé. Son los cementerios
y el dolor de las cocinas enterradas bajo la arena

Son los muertos, los faisanes y las manzanas de otra hora
los que nos empujan en la garganta.

Humphries

Son los cementerios, lo sé, son los cementerios
y el dolor de las cocinas enterradas bajo la arena;
son los muertos, los faisanes y las manzanas de otra hora
los que nos empujan en la garganta.

Bergamín

(«Paisaje de la multitud que vomita», vv. 11-14)

La puntuación de Lorca, o la ausencia de ella, evidentemente significaba algo para el poeta¹¹⁹; tenemos la seguridad, porque Humphries y Bergamín casi coinciden, que la complicada puntuación del verso

Ya cantan, gritan, gimen: Rostro ¡tu rostro! Rostro

(«Luna y panorama de los insectos», v. 35)

ha de ser suya. ¿Cómo puede justificarse el imponer una puntuación académica a este manuscrito poético?

Para tener la certeza de que las enmiendas de Bergamín no se limitan «solamente» a la puntuación, veamos un ejemplo palmario. El subtítulo del poema «Ciudad sin sueño», tanto en la edición de Humphries como en la antología de Gerardo Diego de 1932, que es la única publicación anterior, es «Nocturno del Brooklyn Bridge». No obstante, vemos que en la edición de Séneca figura el disparatado subtítulo «Nocturno del Brooklyn Bridge». Es muy raro que ello se deba al cajista de la imprenta de Bergamín, Gráficos Cultura. Ha de tratarse de alguien que sabe un poco de inglés, más que Lorca, pero no mucho, y que trata de corregir lo que deduce que es una grafía incorrecta de

Lorca, ignorando que Brooklyn es un nombre propio. Cree que está ante un gerundio y restablece la *g* final «olvidada» y transforma la *y* en *i*; sin duda esta persona cree que, dado que se habla de un puente, la palabra tiene que referirse a un arroyo (*brook*). Bergamín sabía algo de inglés, lo suficiente como para escribir cartas de negocios medianamente correctas a Norton, pero no sabía lo bastante como para hablar en público sin intérprete (véase *New York Times* [15 abril 1938], p. 5), ni para conversar con fluidez (véase carta de Norton, 29 agosto 1940). Esta enmienda completamente fuera de lugar ha de ser obra suya.

Con este trasfondo, llegamos a una cuestión mucho más complicada, la de los poemas de los que existen textos publicados con anterioridad a los de Humphries y Bergamín. El problema es tanto más complejo cuanto que tenemos que considerar los poemas individualmente, y es un principio básico de la crítica textual que cuanto más largo sea el texto y mayor el número de variantes, más definitivas son las conclusiones. Analizar un poema suelto es forzosamente más difícil que analizar un grupo de poemas. Con todo, a pesar de este inconveniente, no dejará de ser posible clarificar en algo el texto de estos poemas. En primer lugar podemos descartar unos pocos poemas cuyos textos anteriores o bien no podían ser consultados por Lorca en 1935 o eran tan distintos que hay que eliminar la posibilidad de que se utilizaran directamente en la elaboración del manuscrito de Bergamín; al igual que los borradores que posee la familia Lorca, estas versiones tienen mucho valor para el estudio de las revisiones que Lorca hizo de sus obras, y ello puede analizarse con más detalle en *Poeta en Nueva York* que en cualquier otra de sus obras poéticas, pero no tienen ninguna relación directa con un texto crítico. «Asesinato», «El niño Stanton», «Cielo vivo» y, provisionalmente, «Paisaje con dos tumba; y un perro asirio», pertenecen al primer grupo, «Danza de la muerte» al segundo¹²⁰. En un caso, «La aurora», poseemos un manuscrito adicional elaborado por Humphries; se trata evidentemente de una autoridad secundaria¹²¹.

Respecto a los poemas restantes quedan dos preguntas principales por responder: ¿fue alguno de ellos copiado en el manuscrito de Bergamín no de un manuscrito anterior¹²², sino de un texto impreso anterior?; y ¿corrigió Bergamín su texto teniendo en cuenta estos poemas ya impresos a los que podía tener acceso? Mi opinión es que la respuesta a ambas preguntas es sí. En el caso de Humphries, como ya nos ha dicho que había tratado de fijar el texto, hay que determinar en qué casos lo hizo.

Aplicando el principio de la *lectio difficilior*, es decir, que ningún editor va a suprimir conscientemente signos de puntuación o eliminar versos, pero que es muy posible que añada signos de puntuación o que restablezca versos, podemos afrontar estos problemas. Hay cuatro poemas, «Iglesia abandonada», «Poema doble del Lago Edem», «Paisaje de la multitud que vomita» y «Pequeño vals vienés», cuyas primitivas versiones impresas no influyeron directamente en la elaboración del manuscrito de Bergamín, y cuyos textos impresos eran accesibles en 1940 a Bergamín (por medio de Guillermo de Torre) pero no a Humphries (que no conocía a Guillermo de Torre). Uno de ellos, «Pequeño vals vienés», había sido publicado anteriormente por Altolaguirre en *I.616*, n.º 1 (1934). Ya hemos visto que Altolaguirre, casi sin ningún género de dudas, devolvió los manuscritos de «Ribera de 1910» y «Aire de amor» a Lorca después de publicarlos, y es muy probable que también hiciera lo mismo con «Paisaje con dos tumbas y un perro asirio». Suponemos, pues que esta era la costumbre de Altolaguirre, costumbre muy encomiable, y por lo tanto es muy verosímil que Altolaguirre devolviese también a Lorca el manuscrito de este poema. Al examinar el texto más fiel, el de

Humphries, comprobamos que tiene la misma puntuación irregular que hemos encontrado en otros textos de Lorca de tradición más sencilla: aparte de los signos de exclamación, la única puntuación al final de los versos son las comas al final de los vv. 1, 9 y 43, y los puntos al final de los vv. 3, 8 y 44. De ello concluyo que este poema pasó directamente de un manuscrito de Lorca al manuscrito de Bergamín. El tipo de variantes que presenta respecto al texto de Altolaguirre -palabras sueltas cambiadas más que versos enteros- sugiere que era una versión corregida del mismo original que usó Altolaguirre. Aparte de la puntuación y de la grafía, el texto de Bergamín es idéntico al de Humphries.

«Iglesia abandonada», «Poema doble del Lago Edem» y «Paisaje de la multitud que vomita» se publicaron en la Argentina, en una revista llamada *Poesía*, n.º 7 ([noviembre 1933], pp. 25-29); el primero de ellos termina en mitad de una frase con una coma y una línea de puntos, sugiriendo que puede existir una conclusión de este poema que nunca se ha publicado. Estos textos de *Poesía* fueron reproducidos por Guillermo de Torre¹²³. Como en «Pequeño vals vienés», un análisis de la puntuación del texto de Humphries demuestra que refleja la puntuación de Lorca y no la de un editor intermedio; supongo que Lorca copió estos poemas para que se publicaran en *Poesía*, porque hay muchos versos del texto de Humphries que estaban divididos en el texto de *Poesía*. El caso de «Poema doble» es especialmente interesante, ya que en este poema debemos tener en cuenta posibles enmiendas de Humphries y Bergamín, y disponemos de un texto que ellos no tenían, una copia mecanografiada hecha en Cuba a partir del desaparecido autógrafo de Lorca. Esta copia ha sido reproducida en facsímil por Juan Marinello¹²⁴.

Esta copia, según Marinello, se hizo pensando en la publicación en la *Revista de Avance*, en la que no llegó a aparecer; evidentemente el mecanógrafo copiaba de un autógrafo que tenía dificultades en leer. Dejó un espacio en blanco en el v. 15 y leyó equivocadamente el nombre propio del título, escribiendo «Lago Idem»; ambos errores están corregidos por mano de Lorca, pero Lorca sólo cambia la *i* por *e* y deja igual la *m*. Humphries restablece la forma correcta «Edén», pero esta corrección es innecesaria, ya que la grafía equivocada «Edem» era la que Lorca empleaba siempre¹²⁵. El manuscrito mecanografiado de Marinello coincide en gran parte con el texto publicado en *Poesía*, con el interesante detalle de que las correcciones y las adiciones manuscritas que figuran en este ejemplar mecanografiado que quedó en Cuba, se incluyen en el texto de *Poesía*. A menos que Lorca pasara sus correcciones manuscritas a su autógrafo, lo cual no es imposible aunque no concuerda con su carácter, todo nos conduce a deducir que este ejemplar mecanografiado sucio volvió a mecanografiarse en Cuba, y que esta copia, con nuevas correcciones, se utilizó para imprimir el texto de *Poesía*.

Tanto la versión que publica Marinello como la que aparece en *Poesía* difieren sustancialmente del texto de Humphries, y basándome en la puntuación más sencilla que tiene el texto de Humphries y en que algunos versos largos han sido partidos, opino que Lorca hizo una nueva transcripción que sirvió de base para la elaboración del manuscrito de Bergamín. Sin ninguna duda Humphries ignoraba la publicación de la revista argentina *Poesía*, que nunca menciona, y es seguro que ignoraba también su reimpresión en el vol. VI de Guillermo de Torre; su única corrección, el nombre Eden, la hace porque sabe por sí mismo cuál es la grafía correcta del nombre. El texto de Bergamín tiene varias diferencias importantes respecto al de Humphries, dos de las cuales, «pesado» por «pasado» (v. 11) y «hombrecillos» por «hombrecillo» (v. 17), son erratas, ya que el «pasado» y el «hombrecillo» de Humphries se confirman gracias a los

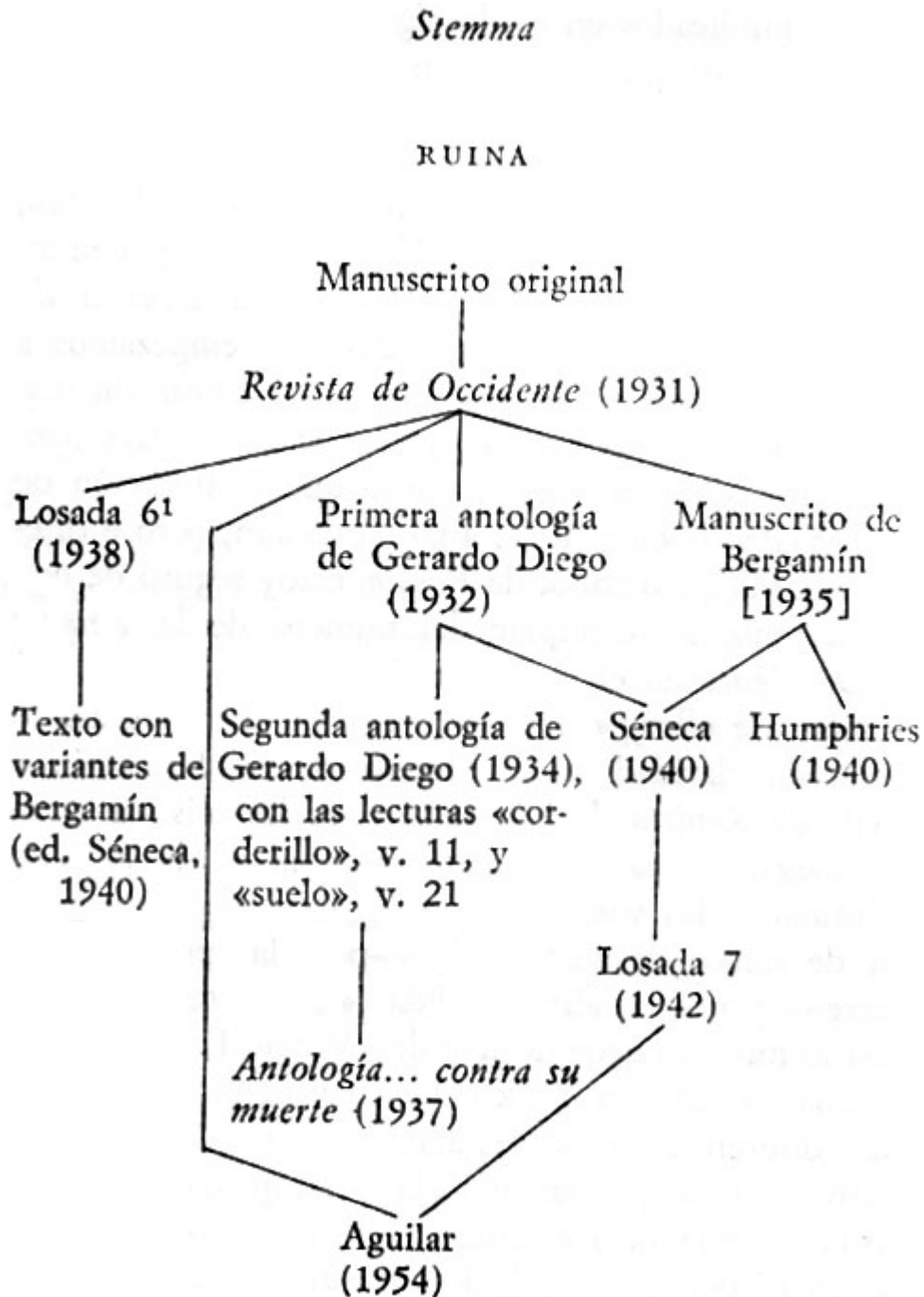
dos textos anteriores que él no conocía. Sin embargo, Bergamín disponía del texto de Guillermo de Torre, y lo utilizó para restablecer correctamente la tilde de «sueño» (v. 24), que no es una errata de la edición de Humphries, ya que traduce la palabra como si se tratara de la forma verbal «sueno» («I sound»), pero ello se debe a que las tildes y los acentos que había en el manuscrito habían tenido que añadirse a mano¹²⁶. Menos justificadamente, Bergamín corrigió «Déjame» por «Dejarme» en los vv. 14 y 17, y restableció las formas «mugen» por «mugen» por «mujen» y «paje» por «paja» (v. 48). Es difícil decir si estas últimas correcciones, que confirma el texto de Marinello, están justificadas.

Había, no obstante, varios poemas que al parecer fueron mecanografiados en el manuscrito a partir de versiones anteriores impresas y no de autógrafos. El primero de ellos es la «Oda a Walt Whitman», de cuya edición privada Lorca sin ningún género de dudas disponía¹²⁷. (Sospecho que no debía de tener el número de *Poesía* en el que se publicaron los tres poemas anteriores; da la impresión de que no era de esa clase de personas que colecciona conscientemente sus publicaciones). Exceptuando un escaso número de pequeñas correcciones, como la supresión de mayúsculas al comienzo de las estrofas, «en terrazas» «terrazas», v. 71, «orillas» por «a orillas», v. 127, y algunos pequeños cambios en la puntuación, todo lo cual se encuentra en Bergamín y en Humphries, las versiones son idénticas. Hay, sin embargo, una variante sustancial que distingue los textos de Bergamín y de Humphries: Bergamín lee «soñaban» en vez de «señalan», v. 52.¹²⁸ Este cambio no aparece en el autógrafo, ni en la edición privada de 1933 ni en reimpressiones del poema a cargo de Guillermo de Torre y Spender y Gili. Suponer que esta lectura sea auténtica equivale a suponer que Humphries restableció la lectura primitiva. Esta posibilidad tampoco puede descartarse, pero aparte de que el sentido de este pasaje aporta una prueba débil -parece más verosímil la palabra «señalan»-, no concuerda con el carácter de Lorca el cambiar solamente una palabra de un poema, y ésta es la única variante de importancia. Por otra parte, Humphries dice que ha «establecido el texto» con dificultades, porque «las versiones de los escasos poemas publicados en modo alguno coinciden»; desde luego, en este caso coinciden. Dudo, pues, de que Humphries restableciera la lectura «señalan» y pongo en duda la lectura «soñaban» de Bergamín.

Llegamos ahora a los cuatro poemas, «Muerte», «Ruina», «Vaca» y «Nueva York (Oficina y denuncia)», publicados originariamente en la *Revista de Occidente*, XXXI (1931), pp. 21-28, y empezamos a entrar en la zona de los poemas a cuya confusión textual ha aludido Martín. Al igual que en los tres poemas publicados en *Poesía*, opino que la tradición de estos cuatro poemas tiene algo en común, pero a diferencia de la poco conocida *Poesía*, estoy seguro de que Lorca tenía un ejemplar del número de la *Revista de Occidente* en el que aparecieron estos poemas. El primero de ellos, «Muerte», se había mecanografiado con toda claridad en el manuscrito de Bergamín a partir de *Revista de Occidente*, por las mismas razones alegadas cuando analizábamos la «Oda a Walt Whitman»; las variantes consisten en dos comas, un par de signos de admiración -para la apertura y el cierre- y una palabra añadida («diminutos», v. 15). Casi lo mismo puede decirse de «Vaca». En el caso de «Ruina» y «Nueva York (Oficina y denuncia)», tenemos diferencias más sustanciales. En «Ruina», los versos «Las nubes, en manada, / se quedaron dormidas contemplando / el duelo de las rocas con el alba.», vv. 16-18 del texto de la *Revista de Occidente*, faltan en Humphries pero están en Bergamín, y en «Nueva York (Oficina y denuncia)» encontramos la habitual

diferencia de puntuación entre los textos de Humphries y de Bergamín, y algunas pequeñas diferencias en la división de versos.

La historia del poema «Ruina», uno de los más



breves y también uno de los que más veces se ha publicado, no puede establecerse con precisión; el stemma que se da en este libro es aproximado. La ausencia de tres versos en el texto de Humphries no puede deberse a una errata, ya que los versos faltan también en su traducción. Si examinamos la puntuación de este poema en la edición de Humphries, veremos una curiosa división: desde los tres versos que faltan hasta el final,

la puntuación y el texto son idénticos, hasta en los detalles más mínimos, a los del texto de la *Revista de Occidente*, pero antes de estos versos son completamente distintos. Tres frases anteriores a los versos que faltan terminan sin ningún signo de puntuación, indicio bastante seguro de que se trata de la mano de Lorca. Creo, por lo tanto, que Lorca corrigió este poema y reescribió su parte inicial, tal vez en la misma página impresa, y suprimió estos versos que Bergamín volvió luego a incluir. Como puede verse en el stemma, creo que lo hizo sobre un ejemplar de la antología de 1932 de Gerardo Diego, y no de la edición de Guillermo de Torre o de la misma *Revista de Occidente*; esta hipótesis no se funda en las variantes, porque en estos versos no hay ninguna que permita hacer distinciones entre los textos, sino en el hecho de que también se hizo así en «Niña ahogada en el pozo», que se analizará más adelante, y en que no restableció los versos de «Nueva York (Oficina y denuncia)», poema incluido en la edición de *Revista de Occidente*, pero no en las antologías de Gerardo Diego.

Por casi los mismos motivos creo que el texto de «Nueva York (Oficina y denuncia)» en el manuscrito de Bergamín procedía de una versión revisada del texto de la *Revista de Occidente*; probablemente Lorca no tenía su original autógrafo de este poema, ya que lo tenía Miguel Benítez (Belitt, p. 189).

Martín presenta el poema «Nocturno del hueco» como un caso extremo de divergencias entre las ediciones Norton y Séneca, caso que, según dice, demuestra su tesis de que las dos ediciones se basaban en manuscritos diferentes. Sin duda está en lo cierto al concluir que las dos ediciones de este poema se basaron en fuentes diferentes, pero lo que al parecer Martín no comprende es que el texto de Bergamín no está basado en un manuscrito, sino en el único texto que se había publicado antes de entonces, el de *Caballo Verde para la Poesía* en octubre de 1935, que fue reimpresso por Guillermo de Torre¹²⁹. Exceptuando los cinco primeros versos, en los que Bergamín coincide con Humphries, las versiones son idénticas. ¿Fue una decisión consciente de Bergamín incluir este texto prefiriéndolo al del manuscrito que le había dado Lorca, el texto reproducido por Humphries? ¿Tenía motivos para creer que el texto de *Caballo Verde* representaba una fase posterior de las revisiones que Lorca hizo de este poema, y no una fase previa? Esto hubiese sido posible si Bergamín hubiera reproducido en su apéndice de variantes el texto del manuscrito que Lorca le dio; de hacerlo así, sabríamos que el cambio era deliberado. Pero si examinamos el «texto con variantes» de Bergamín veremos que en el apéndice da también el texto impreso en *Caballo Verde para la Poesía*; esto es, que exceptuando los cinco primeros versos, no hay ninguna diferencia entre el «texto con variantes» y el «texto principal» que da Bergamín, salvo erratas¹³⁰, y en ningún lado Bergamín reproduce el texto del poema que da Humphries. Sin duda alguna tenía este texto, y la omisión sugiere que se produjo algún lamentable error por parte de Bergamín, tal vez que los originales se mezclaron después de reproducir debidamente el comienzo del poema. Un error de esta clase es verosímil, ya que los versos iniciales del poema son muy semejantes en las dos versiones, pero sólo hubiera sido posible confundir un texto mecanografiado (el que Lorca dio a Bergamín) con un texto impreso (la reproducción que Guillermo de Torre hizo de la publicación en *Caballo Verde*) si se pasara los dos a máquina. Quizá, pues, Bergamín, y no Humphries, fue quien había hecho volver a copiar a máquina el manuscrito original antes de mandarlo a la imprenta.

Los poemas más interesantes son aquellos cuyo texto Humphries trató de establecer, aquellos con los que «las versiones de los [...] poemas publicados no coinciden en modo

alguno». Hay tres poemas en los que pudo haber hecho esto. El primero de ellos, «Niña ahogada en el pozo», se publicó en la antología de 1932 de Gerardo Diego y se reimprimió con pequeñas variantes (una coma, v. 8; «tu almohada», su v. 17) en su antología de 1934. «Ciudad sin sueño» también se publicó en la antología de 1932, pero no se reimprimió. A simple vista puede apreciarse por las diferencias de puntuación y la división de los versos, que las versiones publicadas de Gerardo Diego, que en diversas variantes de lectura concuerdan con el borrador de los archivos Lorca, no afectaron directamente a la elaboración del manuscrito de Bergamín, y que ambos poemas fueron copiados de algún manuscrito independiente, que muy probablemente era una copia en limpio posterior del propio Lorca. No obstante, vemos que en tres ocasiones Humphries y Bergamín no coinciden, y que Guillermo de Torre, que en la primera edición de su vol. VI (que, como hemos dicho, Humphries no conocía) dice que reproduce el texto de 1934 de Gerardo Diego, lo ha modificado con variantes que son idénticas a unas de la edición posterior de Humphries:

- v. 1 *con* los ojos *por* la oscuridad (borrador, las dos antologías de Diego, Humphries).

por los ojos *por* la oscuridad (Guillermo de Torre).

por los ojos *con* la oscuridad (Bergamín).

- v. 13 de *tu* almohada (Gerardo Diego 1934, Humphries, G. de Torre).

de almohada (borrador, Gerardo Diego 1932, Bergamín),

- v. 23 *tu propia* ignorancia (Humphries).

tu casta ignorancia (G. de Torre).

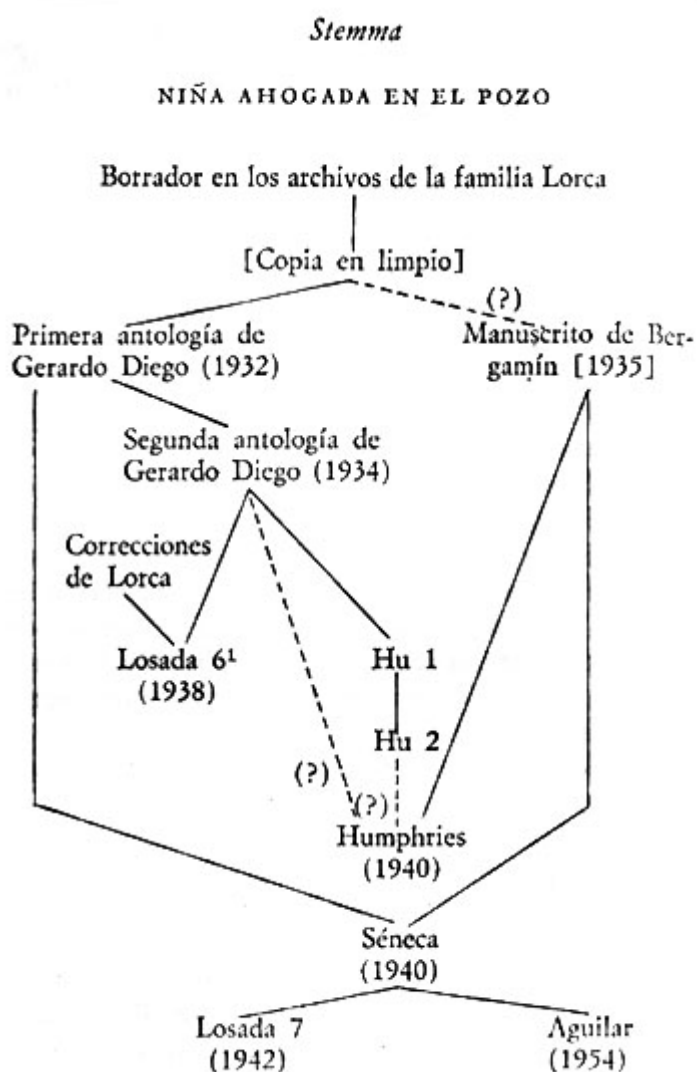
su casta ignorancia (borrador, las dos antologías de Diego, Bergamín).

Además, Guillermo de Torre lee «estufas» en vez de «estatuas» en v. 1, y «los» en vez de «sus» en su v. 30; una posible explicación podría ser que Guillermo de Torre tenía un ejemplar corregido de la antología de 1934 de Gerardo Diego.

En el caso del v. 13 me parece más probable que fuese Bergamín quien suprimiese la palabra «tu» basándose en la antología de 1932 de Diego que un añadido efectuado por Humphries para acomodar el texto a la antología de 1934, porque Guillermo de Torre corrobora la lectura de Humphries y la suposición de que la lectura de Diego en 1934 representa una corrección o enmienda autorizada por Lorca. En el caso del v. 23, por la misma razón opino que la enmienda es de Bergamín. Sin embargo, en el verso 1, podría haber sido Humphries quien restableciese el verso; la lectura de Bergamín no está apoyada ningún texto anterior, de modo que no puede tratarse de una enmienda, y no lo creo capaz de haber cambiado el verso hasta este punto sin tener alguna base para

una modificación de este tipo. Provisionalmente, acepto por lo tanto «por los ojos a oscuridad» de Bergamín.

El «Son de negros en Cuba» es otro poema que contaba ya con varias versiones impresas anteriores que no concuerdan. Este poema se publicó por vez primera

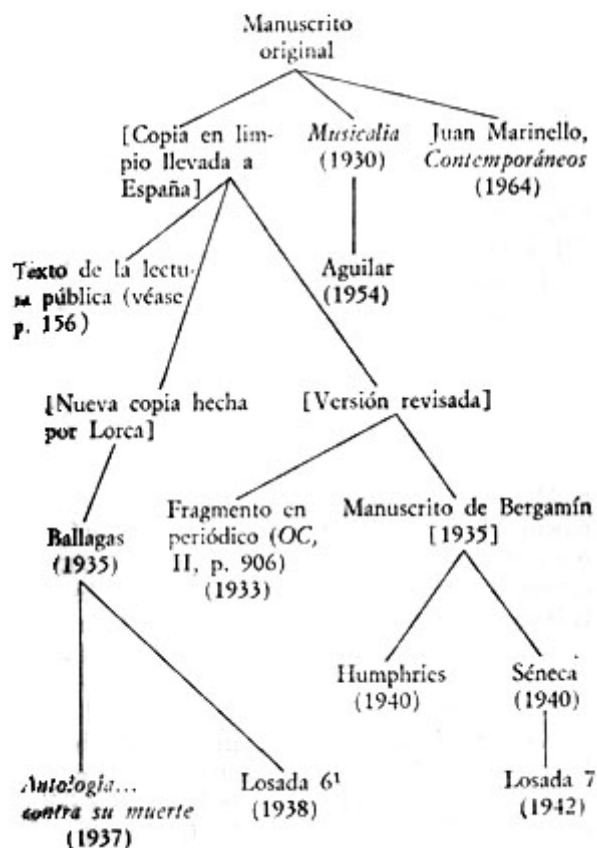


Hu 1 - Copia mecanografiada de Humphries con sus correcciones autógrafas (véase supra, p. 78).

Hu 2 - Copia definitiva de Humphries hecha por un mecanógrafo profesional en México.

Stemma

SON DE NEGROS EN CUBA



en la revista cubana *Musicalia*, II (1930), páginas 43-44, y posteriormente el manuscrito usado para esta publicación ha sido reeditado por Juan Marinello en *Contemporáneos*, pp. 211 y 213. También fue publicado en la *Antología de poesía negra hispano americana* (Aguilar, Madrid, 1935), pp. 83-84, de Emilio Ballagas; este texto está reproducido por Guillermo de Torre. Otro texto, casi idéntico al cubano, fue el usado por Lorca en su lectura pública de *Poeta*, reproducido en facsímil por Martín («Contribution», Apéndice, pp. 111-112); no puede ser posterior a 1932 (véase *OC*, 14.^a ed., pp. 1.706-1.707).

Los textos de Humphries y de Bergamín están mucho más cerca de las primitivas versiones cubanas que del de Ballagas. En el de Humphries vemos que la puntuación a veces es muy precisa, y en otras, sobre todo al comienzo, falta por completo; Humphries reproduce también una grafía irregular, «curba», en el v. 36, y esta grafía aparece en el fragmento de los archivos Lorca (Martín, «Contribution», Apéndice, p. 113). Ciertamente, pues, en la elaboración del manuscrito de Bergamín intervino una fuente autógrafa, o un original mecanografiado o impreso parcialmente corregido a mano. Las dos publicaciones cubanas y la lectura pública confirman «el rosa», v. 14, de Humphries, frente a lo que es evidentemente una enmienda de Bergamín, «la rosa», y frente a «el rosal» de Ballagas; Marinello analiza la justificación de «el rosa». La

variante de mayor importancia que distingue a Humphries de Bergamín es la ausencia en la edición Séneca de los vv. 16-17 de la de Humphries («Mar de papel y plata de moneda [sic]./ Iré a Santiago.»). La divergencia podría explicarse o bien como una restitución de Humphries o bien como un error de Bergamín.

Las diferencias más interesantes entre los textos de Humphries y Bergamín aparecen en el poema que he dejado para el final, «El rey de Harlem», y a mi juicio es precisamente aquí donde Humphries ha intentado establecer el texto; a propósito de este poema comentó que los textos publicados no concordaban, en su reseña del volumen de Spender y Gili (véase supra, p. 44). En esta reseña dijo que el texto de Spender y Gili se apartaba de «la lectura de las versiones más conocidas» dando «rojos» en vez de «ojos» (Humphries, v. 32) y «ojo» en vez de «oso» (Humphries, v. 42), y efectivamente, hay diversas variantes más, de autoridad desconocida, en el texto de Spender y Gili. Sin embargo, si Humphries censura la lectura «rojos» y dice que no concuerda con «versiones más conocidas», ello significa que Humphries no tomó su texto original (1938) de la publicación original en *Los Cuatro Vientos*, I (1933), pp. 5- 10, donde aparece «rojos», sino de la antología de Souvirón (supra, n. 54), pp. 193-197, en la que encontramos la errata «ojos».

También queda claro que, a menos que Bergamín haya corregido el texto de este poema mucho más de lo que ha corregido cualquier otro, Humphries utilizaba alguna fuente que no era accesible a los editores de los demás textos conocidos:

Humphries, vv.1 y 4 Con una cuchara (*Los Cuatro Vientos*, Souvirón, G. de Torre, Spender-Gili, Bergamín)

Con una cuchara de palo (Humphries)

v.41 whisky¹³¹ (Humphries)

whisky (*Los Cuatro Vientos*, Souvirón, G. de Torre, Spender-Gili, Bergamín)

v. 75 los cocineros y los camareros (Humphries)

los camareros y los cocineros (*Los Cuatro Vientos*, Souvirón, G. de Torre, Spender-Gili, Bergamín)

Además, observamos que Humphries a veces concuerda con Bergamín, a veces con Spender y Gili, y a veces con Spender y Gili y el texto de *Los Cuatro Vientos* (seguido por Souvirón y G. de Torre), en cada una de sus lecturas independientes. En los vv. 57-59 concuerda con Bergamín frente a una lectura que es común a Spender-Gili y a *Los Cuatro Vientos*; en el v. 100 concuerda con la «cabra» de Spender y Gili, frente a la «cebra» de Bergamín y *Los Cuatro Vientos*, y en el v. 33 lee «oscuro» frente al «osuro» de Bergamín y *Los Cuatro Vientos*. En bastantes ocasiones vemos que Humphries, Spender-Gili y *Los Cuatro Vientos* coinciden, dejando a Bergamín en la situación, con la que ya estamos familiarizados, de quien da lecturas que no están apoyadas por ningún otro texto: «rumor», v. 18, que Bergamín lee «rubor», «rayadores»

que contrasta con el «ralladores» de Bergamín, v. 30, «le arrancaba» frente al «arrancaba» de Bergamín, vv. 2 y 44, «durísima cuchara» frente a «cuchara», v. 46. Por otra parte, la puntuación de Humphries difiere de las otras tres.

Sin conocer la fuente ni de las variantes de Spender y Gili ni de las de Humphries, es difícil determinar cuál es el texto correcto de este poema; parece claro que Humphries fundió (*conflated*) los diversos textos a su disposición, procedimiento que es muy dudoso que sea justificado en el caso de Lorca, pero el motivo que le hizo apartarse del manuscrito que le dio Bergamín no está claro. Supongo que tenía alguna razón convincente para obrar así, ya que respetó el original en casos como «El niño Stanton» y «Cielo vivo», cuando hubiera podido haber alterado el texto fundándose en variantes. En una situación tan confusa, la actitud prudente sería a mi juicio reproducir el texto más antiguo y con menos enmiendas, el de *Los Cuatro Vientos*, y dar las variantes como notas de este texto.

△▽

Las ilustraciones

Terminemos con unos comentarios acerca de las ilustraciones. Es evidente que ni Bergamín ni Humphries tenían estas ilustraciones; Humphries escribió a Norton que había encontrado «una lista» de ilustraciones, no las ilustraciones mismas, y en caso de haberlas tenido una hubiera podido usarse como frontispicio, como ofreció Norton. Es obvio que Bergamín no estaba supeditado a las mismas limitaciones financieras que Norton, ya que incluye dos láminas a todo color, cuyo coste forzosamente debía ser tan considerable como el de reproducir 18 fotografías en blanco y negro. Pero tampoco reproduce estas fotografías, y hay que sacar la conclusión de que no acompañaban al manuscrito que recibió. Aunque en Nueva York hubiese sido posible, con la ayuda de archivos de reproducciones, reconstruir de alguna manera las ilustraciones que planeó Lorca, esto era casi imposible en México en un plazo breve. El que Bergamín sustituyera los dibujos, los que tenía Salazar o quizás algunos de García Maroto, en contra de lo que apunta Eutimio Martín, era lo máximo que podía hacer para respetar las intenciones de Lorca.

Si nos fijamos en la lista de ilustraciones, veremos en primer lugar que corresponde a una versión de *Poeta* anterior a la que representa el manuscrito de Bergamín. La primera de ellas es la Estatua de la Libertad, y sus relaciones con la sección primera, «Poemas de la soledad en Columbia University», es difícil de apreciar. Hubiera podido tratarse de una fotografía introductoria, pero parece mucho más estrechamente relacionada con lo que era la sección inicial en una versión primitiva, descrita en una lectura pública como «la llegada del poeta al pueblo "sin raíces"», sección que entonces precedía a la de los negros (*OC*, 14.^a ed., p. 1705). No hay ilustraciones que correspondan a los poemas de la sección VI, «Introducción a la muerte», ni para los de la sección anterior, «En la cabaña del farmer (Campo de Newburg)», lo cual confirma la teoría de que la sección «Introducción a la muerte» y la precedente, todos cuyos poemas tratan de la muerte, eran en su origen un libro independiente que llevaba este título¹³², fundido con las Odas y los Valses para formar el compuesto *Poeta*.

CUADRO IV

Las ilustraciones previstas (de la «Nota del traductor», de Humphries), con una lista de los poemas y de las secciones para los que podían haberse proyectado ilustrar.

Estatua de la Libertad	[El poeta llega a Nueva York (?)]
Estudiantes bailando vestidos de mujer	Fábula y rueda de los tres amigos
Negro abrasado	Norma y paraíso de los negros
Negro vestido de etiqueta	El rey de Harlem
Wall Street	Danza de la muerte
Broadway 1830	?
Gentío	Paisaje de la multitud que vomita
Desierto («Desert») [véase n. 133]	Paisaje de la multitud que orina
Máscaras africanas	Tu infancia en Mentón (?)
Fotomontaje de calle con serpientes y animales salvajes	Navidad en el Hudson (?)
Pinos y lago	Poema doble del Lago Edem
Escenario rural americano	Cielo vivo
Matadero	Nueva York (Oficina y denuncia)
La Bolsa	Cementerio judío
El Papa emplumado («The Pope with feathers»)	Grito hacia Roma
Fotomontaje de la cabeza de Walt Whitman con la barba llena de mariposas	Oda a Walt Whitman
El mar	Dos valsés hacia la civilización
Paisaje de La Habana	El poeta llega a La Habana

De igual manera, mientras hay varias fotos que sin duda alguna se refieren a poemas concretos -las de «Negro vestido de etiqueta», Walt Whitman y La Habana, por ejemplo-, lo cual sugiere que las demás están en el mismo caso, no hay ningún poema en el orden del manuscrito de Bergamín que pueda corresponder a la fotografía «Máscaras africanas»¹³³ y tampoco ninguno después de «Danza de la muerte» y antes de «Gentío» y «Desierto»¹³⁴ que tenga alguna posibilidad de corresponder al lema

«Broadway 1830»¹³⁵. Tampoco hay ninguna fotografía que se refiera a una ilustración tan obvia como el Puente de Brooklyn, por cuya arquitectura, supongo que debido a sus arcos góticos, me escribe John Crow que Lorca estaba especialmente interesado. Quizá no se había incluido en la versión de *Poeta* para la que se preparó esta lista de ilustraciones; aunque se mencionó en la antología de 1932 de Gerardo Diego como formando parte de *Poeta*, no se citó en muchas de las lecturas de poemas que se hicieron de este volumen.

A pesar de todo esta lista de ilustraciones es una ayuda importante para nuestra interpretación de *Poeta*, ya que nos indica algo de lo que Lorca consideraba como una ilustración apropiada en cada caso en que la ilustración puede asignarse claramente a un poema concreto. En los casos, por ejemplo, de «Fábula y rueda de los tres amigos» y «Norma y paraíso de los negros», las fotografías son como postes indicadores que señalan interpretaciones que de otro modo no habiéramos hecho. Pero como este libro no es de exégesis, mencionaré solamente un ejemplo palmario, el de «Cementerio judío», poema que suele considerarse como uno de los más oscuros de la obra. Creo que es muy probable que Lorca pensara su ilustración «La Bolsa» para ilustrar el poema «Cementerio judío», porque las fotografías que se habían previsto para preceder y seguir a ésta son de las más seguras en su atribución a los poemas que preceden y siguen a «Cementerio judío» según el orden del manuscrito de Bergamín. El poema «Nueva York (Oficina y denuncia)» trata extensamente del sacrificio de animales, y la ilustración «Matadero» sin duda se refiere a él¹³⁶. «El Papa emplumado» evidentemente corresponde a «Grito hacia Roma». En el poema «Cementerio judío» comprobamos que, más que en un cementerio, estamos en un edificio con «cúpulas» y «galerías», «columnas» con gente tras ellas, y «especialistas» en «articulaciones». El que Lorca asocie Wall Street y el mundo financiero con la muerte es algo evidente en sus demás poemas y en sus lecturas públicas. La asociación de los judíos con el mundo financiero de Nueva York es un hecho objetivo y aparece también, aunque en menos grado, en las conferencias de Lorca¹³⁷.

¿Llegó a existir alguna vez esta colección de fotografías, o es la lista simplemente una guía para buscar unas ilustraciones que aún no se habían reunido? En mi opinión como mínimo varias de ellas existían ya, porque cien años después no hay manera de sacar una fotografía de Broadway de 1830, y una ilustración así hubiese sido difícil, si no imposible, de obtener en España. La fecha precisa de 1830 sugiere que Lorca debió de volver a España con esta fotografía en 1930, quizá recortada de un periódico, varios de los cuales publicaban a menudo fotografías y grabados antiguos. En cualquier caso, la precisión de la fecha hace pensar en una referencia a una ilustración concreta ya elegida.

La base para el fotomontaje de Walt Whitman era probablemente el dibujo de la edición Alcancía de la *Oda* en 1933¹³⁸. Otras fotografías -la Estatua de la Libertad, la Bolsa, una vista de La Habana- hubieran podido conseguirse por agencias fotográficas o de libros. Las demás, y sobre todo los fotomontajes, tenían que hacerse, y dudo que llegaran a hacerse. Sabemos positivamente que Lorca no volvió de Nueva York con ellas¹³⁹. Según Amelia Agostini¹⁴⁰, en Nueva York Lorca no tenía máquina de fotografiar, y de haberla tenido creo que las ilustraciones hubieran sido diferentes. La idea de ilustrar el libro debe de haber sido tardía -sólo se menciona en la «última entrevista» de Lorca, en julio de 1936, aunque supongo que fue anterior al manuscrito de Bergamín¹⁴¹-, y algunas de estas ilustraciones parecen notas apresuradas tomadas

sobre los poemas. La mejor prueba de que el grueso de las ilustraciones no existía es el hecho de que no acompañaran al manuscrito¹⁴², y un editor prudente no trataría de hacer ilustraciones según lo que se indica en esta lista no poco confusa.

△▽

Resumen

Nuestras conclusiones pueden resumirse rápidamente de este modo: Lorca dio un manuscrito de *Poeta* más o menos terminado a Bergamín, quien a su vez lo prestó a Humphries. El texto de Humphries es más fiel a este manuscrito de lo que lo es el de Bergamín. Al faltar este manuscrito, el texto de Humphries es el que debe preferirse; los poemas que faltan en el manuscrito deben estudiarse como casos individuales.

El cuadro siguiente indica para cada poema, basándonos en los manuscritos y versiones impresas que están a nuestro alcance, qué texto es el que representa mejor la versión final de Lorca y que por consiguiente debería tomarse como base en una nueva edición. También se incluyen los textos que contienen auténticas variantes, incluyendo los manuscritos conocidos y los textos sueltos publicados antes de las ediciones de Humphries y de Bergamín, a menos de que sean simples reproducciones de textos previamente publicados.

<i>Poema</i>	<i>Texto base</i>	<i>Otros textos con autoridad</i>
Vuelta de paseo	Humphries	Bergamín Borrador en los archivos Lorca
1910	Humphries	Bergamín Borrador en los archivos Lorca
La aurora	Humphries	Bergamín Borrador en los archivos Lorca
Fábula y rueda de los tres amigos	Humphries	Bergamín Borrador en los archivos Lorca
Norma y paraíso de los negros	Humphries	Bergamín Borrador y copia en limpio de los archivos Lorca
El rey de Harlem	<i>Los Cuatro Vientos</i>	Humphries

		Bergamín
		Spender-Gili
		Manuscrito en posesión de Nadal
Iglesia abandonada	Humphries	Bergamín
		<i>Poesía</i>
		<i>España Peregrina</i>
		Borrador en los archivos Lorca
Tu infancia en Mentón	<i>Sur</i>	<i>Héroe</i>
Danza de la muerte	Humphries	Bergamín
		<i>Revista de Avance</i>
		Ejemplar corregido de la <i>Revista de Avance</i> en los archivos Lorca
Paisaje de la multitud que vomita	Humphries	Bergamín
		<i>Poesía</i>
		<i>Noreste</i>
		Borrador y nueva copia en limpio de los archivos Lorca
Paisaje de la multitud que orina	Humphries	Bergamín
		Borrador en los archivos Lorca
Asesinato	Humphries	Bergamín
		Texto de periódico (<i>OC</i> , II, p. 903)
		<i>Cristal</i> (véase n. 119)
		Borrador en los archivos Lorca
Navidad en el Hudson	Humphries	Bergamín
		Borrador en los archivos Lorca
Ciudad sin sueño	Humphries	Bergamín
		Antología de 1932 de Gerardo Diego
		Borrador en los archivos Lorca
Panorama ciego de Nueva York	Humphries	Bergamín

		Borrador en los archivos Lorca
Nacimiento de Cristo	Humphries	Bergamín
		Borrador en los archivos Lorca
Poema doble del Lago Edem	Humphries	Bergamín
		<i>Poesía</i>
		Manuscrito mecanografiado reproducido por Marinello
Cielo vivo	Humphries	Bergamín
		<i>Carteles</i>
		Borrador en los archivos Lorca
El niño Stanton	Humphries	Bergamín
		<i>Carteles</i>
		Borrador y copia mecanografiada con muchas correcciones manuscritas en los archivos Lorca
Vaca	Humphries	Bergamín
		<i>Revista de Occidente</i>
Niña ahogada en el pozo	Humphries	Bergamín
		Guillermo de Torre
		Las dos antologías de Gerardo Diego
		Borrador en los archivos Lorca
Muerte	Humphries	Bergamín (?)
		<i>Revista de Occidente</i>
Nocturno del hueco	Humphries	<i>Caballo Verde para la Poesía</i>
Paisaje con dos tumbas y un perro asirio	1.616	Humphries
		<i>Universidad</i>
Ruina	Humphries	Bergamín
		<i>Revista de Occidente</i>
Amantes asesinados	<i>Ddooss</i>	

por una perdiz ¹⁴³			
Luna y panorama de los insectos ¹⁴⁴	Humphries	Bergamín	Borrador en los archivos Lorca
Nueva York (Oficina y denuncia)	Humphries	Bergamín	<i>Revista de Occidente</i> Manuscrito que en 1950 estaba en posesión de José María Millares Sall (Belitt, p. 189)
Cementerio judío	Humphries	Bergamín	Borrador en los archivos Lorca
Crucifixión			Manuscrito reproducido en <i>Planas de Poesía</i>
Grito hacia Roma	Humphries	Bergamín	<i>España Peregrina</i> Borrador en los archivos Lorca
Oda a Walt Whitman	Humphries	Bergamín	Edición de Alcancía Manuscrito en poder de Nadal
Pequeño vals vienés	Humphries	Bergamín	<i>1.616</i> <i>Taller</i> Versión publicada perdida (véase n. 97)
Vals en las ramas	<i>Héroe</i>		
Son de negros en Cuba	Humphries	Bergamín	Ballagas <i>Musicalia</i> Marinello Fragmento en periódico Texto de la lectura pública

Apéndice I. Los manuscritos de Lorca al margen de los de «Poeta en Nueva York»

La situación en que se encuentran los manuscritos de Lorca es tan confusa, y ellos están tan desperdigados, que puede resultar útil a los editores de Lorca presentar toda la información que he podido reunir acerca de este tema.

Los manuscritos lorquianos pueden dividirse fácilmente en dos grupos: los que han sido publicados y los que siguen inéditos. En el primer grupo, nos falta mucha información sobre los manuscritos a partir de los cuales se compusieron las obras impresas en el curso de su vida. Los que se usaron en la edición Ulises de 1931 de *Poema del cante jondo* están en poder de Martínez Nadal¹⁴⁵; los publicados en *Antonia Mercé, La Argentina* (Instituto de las Españas, Nueva York, 1930) se encontraron entre los papeles de Ángel del Río después de la muerte de éste. Algunos, aquellos a los que se alude en el Cuadro III, están en posesión de su hija, Carmen del Río Piniés, y el resto lo tenía Miguel Ángel del Río. Cela ha adquirido parte de estos últimos. Los manuscritos del *Romancero gitano* estaban en manos de Fernández Almagro, exceptuando los borradores conservados por Nadal. La familia Lorca parece ser que tiene varios de los manuscritos de *Canciones*¹⁴⁶. José María de Cossío posee un manuscrito del *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, aunque es un traslado hecho por Lorca y no el que se empleó para la publicación de la obra; Eduardo Blanco-Amor, que publicó los *Seis poemas galegos*, según se dice tiene aún el manuscrito, que, según Blanco-Amor, está escrito en trozos de cartas y telegramas¹⁴⁷.

En general, los manuscritos de las obras y de las cartas publicados después de la muerte de Lorca siguen en manos de las personas que los publicaron por vez primera, o se encuentran entre los papeles de los que, como Fernández Almagro y Guerrero Ruiz, los poseían a su muerte; hay que mencionar solamente que el manuscrito de Pura Ucelay de *Así que pasen cinco años*, según Margarita Ucelay y Jorge Guillén, lo conserva Martínez Nadal. No obstante, hay un considerable número de manuscritos con variantes que un editor podría utilizar. La familia Lorca tiene varios manuscritos distintos de *La zapatera prodigiosa*, según Francisco García Lorca¹⁴⁸, quien dice que sus variantes «no son fundamentales»; Arturo del Hoyo, a quien evidentemente no se le permitió usarlos, nos dice que las variantes son «importantísimas» (*OC*, 14ª ed., p. 1986). Margarita Ucelay tiene el manuscrito de *Perlimplín* que su madre recuperó del censor, con las indicaciones de censura y las notas de Lorca; este manuscrito capital, del que se hicieron las copias para los actores como la que al parecer usó Guillermo de Torre, fue ofrecido a Arturo del Hoyo, pero de acuerdo con los misteriosos criterios de la edición Aguilar, no lo utilizó¹⁴⁹. Otro manuscrito de *Perlimplín* con correcciones autógrafas fue el que Lorca dejó a Mildred Adams cuando regresó a España desde Nueva York; este manuscrito está ahora en posesión de la familia Lorca. Actualmente Mildred Adams tiene otro manuscrito sin correcciones de Lorca. Un manuscrito de

Yerma fue confiado por Lorca a Dulce María Loynaz¹⁵⁰; según Adolfo Salazar¹⁵¹, la familia Loynaz tenía un considerable número de otros manuscritos, que durante algún tiempo he estado tratando de localizar. Un manuscrito más primitivo de *Los títeres de Cachiporra*, fechado en agosto de 1922, está en posesión de la familia Lorca¹⁵². Manuscritos de *Mariana Pineda* y *Perlimplín* que pertenecen a la familia Lorca fueron utilizados por Arturo del Hoyo (*OC*, II, pp. 1410 y 1415).

Por extraño que parezca, la cuestión de los materiales inéditos de Lorca es en cierto modo más sencilla, ya que sobre ellos se ha escrito y sigue escribiéndose mucho. Ahora no es mi propósito hacer otra lista de títulos de obras que Lorca mencionó en cartas y entrevistas y que tanto pueden haberse escrito como no haberse escrito, y que no sabemos si todavía existen. (El catálogo más reciente de estos títulos puede verse en Comincioli¹⁵³). Mi propósito es proporcionar una ayuda concreta a un editor, indicándole posibles fuentes inexploradas de la correspondencia y obras literarias de las que es seguro que que escribió al menos una parte y de las que hay indicios de que aún existe el manuscrito.

Para empezar hay que aclarar que está muy extendido el mito de que muchos manuscritos de Lorca fueron destruidos en la época de la guerra civil¹⁵⁴. Evidentemente en Granada se procedió a una búsqueda de manuscritos, pero que yo sepa no se encontró ninguno; los manuscritos de Lorca se ocultaron para protegerlos en diversos lugares, durante un tiempo estuvieron en un almiar¹⁵⁵, y se sabe que son tantos los manuscritos que se conservaron en Granada -se supone que, a menos que hubiera alguno en la casa de Rapún, que fue destruida, no se perdió ninguno de los de Madrid- que en caso de que se destruyeran manuscritos, quien lo hizo procedió con muchísimo cuidado. Sea como fuere, no me ha sido posible documentar ningún caso de un manuscrito literario que se sepa que existía en 1936 y que tengamos la certeza de que haya sido destruido¹⁵⁶. Por el contrario, actualmente hay numerosos ejemplos de manuscritos que se creían destruidos y que han reaparecido, entre los cuales los más conocidos son *El maleficio de la mariposa*¹⁵⁷ y *La casa de Bernarda Alba*¹⁵⁸; ambos estaban en manos de la familia Lorca. *Diván del Tamarit*¹⁵⁹ y la obra teatral breve *Quimera* sobrevivieron a la guerra en Granada y fueron publicados en Nueva York en 1941. En 1950 Claude Couffon exhumó los dos números de *gallo* en Granada «entre los papeles del poeta»¹⁶⁰, y las cartas de Miguel Hernández y de Jorge Guillén a Lorca se encontraron «dans ses archives par la famille Lorca»¹⁶¹. Este último me ha dicho que recientemente ha reaparecido «una maleta» con papeles de Lorca.

Podemos empezar con el epistolario de Lorca, del que nos es accesible una parte mayor que el de cualquier otra figura de su generación, pero del que todavía nos falta una porción sustancial. Gallego Morell ha hablado de varias cartas todavía inéditas, pero cuya existencia se conoce: a Gerardo Diego; Martínez Barbeito, Filgueira Valverde y unos pocos más; según Gallego Morell, la abundante correspondencia de Lorca con Alberti se ha perdido, y Aleixandre dice, también según Gallego Morell, que su «amplio epistolario» con Lorca fue destruido durante la guerra civil¹⁶². Sebastián Gasch publicó «algunas» de las cartas que recibió de Lorca en *Cartas a sus amigos*¹⁶³; me resisto a creer que la postal y la nota de una sola frase publicadas por Marie Laffranque «complètement la série, malheureusement tronquée par divers accidents»¹⁶⁴, cuando nos falta el resto de los ocho importantes fragmentos publicados por Díaz-Plaja (*OC*, II, pp. 1221-1225), quien, como Couffon, al parecer trabajó también con los materiales de Lorca conservados en Granada. También nos falta el resto de la carta 6 a Jorge Zalamea,

y la carta 1 a Morla Lynch se publica con una laguna. Gregorio Prieto ha publicado en facsímil parte de una carta de Lorca y una postal (*OC*, II, p. 1265, y Apéndice II, *infra*), y sin duda tiene otras. Indiscutiblemente Lorca escribía a su familia, pero de esta correspondencia sólo se ha publicado una carta (*OC*, II, pp. 1266-1267); Marie Laffranque tuvo la amabilidad de informarme de que las cartas que Lorca escribió desde Nueva York a su madre se han descubierto recientemente. Otra carta inédita en posesión de la familia se cita en una alusión de Arturo del Hoyo (Belitt, p. 185), y Schonberg vio una postal enviada desde San Sebastián a su tío Luis García Rodríguez. Adolfo Salazar llevó consigo al nuevo continente «un manojito» de cartas de Lorca, incluyendo la última que se sabe que escribió, pidiendo a Salazar que impidiese la publicación de la entrevista de Bagaría debido a sus comentarios políticos¹⁶⁵. Según María Teresa Babín, la mayoría de las cartas que Salazar le dejó leer eran de poco después de 1920¹⁶⁶. Una carta que le dio Salazar ella la entregó a Francisco García Lorca a comienzos de la década de los cincuenta; actualmente estoy tratando de localizar el resto de esta correspondencia¹⁶⁷. Según Philip Cummings, a cuya viva imaginación ya se ha aludido (n. 155), tres cartas inéditas, que a juzgar por su descripción serían de fines de junio de 1929, enero de 1930 y 1932¹⁶⁸, fueron robadas, junto con siete poemas inéditos (según Cummings), por un investigador al que permitió trabajar con sus papeles; añade que ha oído decir que estos originales fueron vendidos por medio de un comerciante¹⁶⁹. En prensa este libro, supe de André Belamich que existen otras cartas de Lorca a Morla, no publicadas hasta ahora según deseo de la viuda de éste.

Rafael Martínez Nadal tiene una gran cantidad de cartas de Lorca, que no se publicarán mientras viva. Lorca debió de escribir a Altolaguirre cuando le envió poemas a Inglaterra, y es muy probable que escribiese a Cernuda. En su correspondencia con Guillén menciona intercambios epistolares con Emilio Prados¹⁷⁰, y en su carta 60 a Fernández Almagro decía que estaba a punto de escribir a Salinas. En su carta 29 a Fernández Almagro decía «sostengo una abundante correspondencia» con Dalí y en su carta 4 a Jorge Zalamea y 20 y 22 a Sebastián Gasch alude a cartas que había recibido de Dalí. Sin duda alguna hubo correspondencia con Ricardo Molinari antes de su visita a la Argentina y sobre el tema de este viaje. El abogado de Lorca, Juan de Leyva y Andrade, debe forzosamente de conservar algo¹⁷¹.

También podemos mencionar a personas de las que Lorca recibió cartas; estas cartas, si existen, también deberían publicarse¹⁷², pero es fácil suponer asimismo que las personas de quien Lorca recibía cartas eran las mismas a quienes él escribía. Empecemos por Unamuno, de quien se sabe que le escribió elogiando *Impresiones y paisajes*¹⁷³. Cartas de Fernando de los Ríos, a quien sin duda escribió¹⁷⁴, de Marcelino Domingo y de Margarita Xirgu fueron descubiertas por los rebeldes en la Huerta de San Vicente de Granada¹⁷⁵; Margarita Xirgu conservaba un telegrama que en 1936 le mandó Federico a México¹⁷⁶. Durante su estancia en Nueva York, Lorca recibió numerosas cartas de Manuel de Falla, todas ellas con el encabezamiento «mi querido hijo»¹⁷⁷; ello muestra que el supuesto desagrado que le produjo a Falla la «Oda al Santísimo Sacramento»¹⁷⁸ debía de haberse atenuado mucho. Según Cipriano Rivas Cherif, Lorca tenía «un paquete» de cartas de «un muchacho, de sus discípulos y ayudantes de "La Barraca"», que sin duda ha de identificarse con Rodríguez Rapún¹⁷⁹.

En el cuerpo de este estudio (p. 36) ya he comentado los manuscritos de *El público*, y a lo dicho sólo cabe añadir que es bien sabido que Martínez Nadal tiene un borrador que ya hubiese publicado íntegramente hace años de haber podido contar con la debida

autorización¹⁸⁰. Se dice que Dulce María Loynaz tuvo y luego destruyó un manuscrito de *El público*, lo cual me parece difícil de creer¹⁸¹. Sería posible localizar los manuscritos vendidos con los papeles de Rafael Barradas¹⁸². El manuscrito de *Viaje a la luna* sigue en poder de Emilio Amero de Norman, Oklahoma; José María de Cossío tiene un álbum que Lorca hizo para él. Además de sus manuscritos de *Poeta* y de otras obras publicadas, Nadal tiene «quelques lignes écrites en pleine ébriété pour démontrer la fausseté de l' "automatisme" surréaliste» (Martín, «Contribution», p. 74, n. 2). Según Guillermo de Torre, y lo que dice está confirmado por varias personas más, «seguramente existen fragmentos» de *La destrucción de Sodoma*¹⁸³; Guillermo de Torre dijo en 1938 que el *Libro de las diferencias* estaba «acabado», y que había encontrado un trozo o trozos de él¹⁸⁴, que nunca publicó; más tarde dijo que suponía que algunos de los poemas sueltos de la primera edición de su vol. VI quizá habían sido escritos pensando en este libro (p. 12 de la la ed. del vol. VI de las Obras publicadas por Losada). Es bien sabido lo que se cuenta de un manuscrito de los *Sonetos* que estaba en poder de Rodríguez Rapún, quien murió durante la guerra, perdiéndose así el manuscrito¹⁸⁵. Puede que sea cierto, pero, según conversaciones sostenidas por Claude Couffon y Jean-Louis Schonberg con miembros de la familia Rosales, Lorca estaba trabajando en un jardín de sonetos mientras se encontraba oculto en su casa, y por lo tanto éste no podía ser el manuscrito que se dice que tenía Rapún. Luis Rosales contó a Schonberg que este jardín de los sonetos constaba de 35 sonetos y estaba dividido en dos partes, que los más antiguos de los sonetos databan de 1927, y que se conservaban muchas copias de este libro¹⁸⁶. Muchas fuentes orales coinciden en afirmar que Rosales tiene un número sustancial de inéditos de Lorca; también es indiscutiblemente cierto que sonetos aislados todavía están en poder de las personas a las que Lorca se los dio.

Parece ser que la familia Lorca no posee un manuscrito completo de los *Sonetos*¹⁸⁷ y que no tiene más que un fragmento de una página de *La destrucción de Sodoma*. Sí tiene, no obstante, un considerable número de otros textos que hay que esperar que se acaben por fin publicando. Entre ellos figura el acto primero, al parecer el único completo, de *Los sueños de mi prima Aurelia*¹⁸⁸, una obra teatral inacabada que tiene que ver con *El público* (agradezco esta información a Marie Laffranque), una «Suite»¹⁸⁹ inédita, un esbozo de *El caletero*, ópera incompleta escrita en colaboración con Falla¹⁹⁰, el discurso que Lorca pronunció en la cena de despedida para la Argentina, no el 16 de diciembre de 1929, como dice Marie Laffranque¹⁹¹, sino el 5 de febrero de 1930¹⁹², un discurso pronunciado en una de las representaciones que dio «La Barraca» de *La vida es sueño*¹⁹³, una «presentación» de *Peribáñez*¹⁹⁴, el «Sketch de la pintura moderna»¹⁹⁵ y la conferencia «Cómo canta una ciudad de noviembre a noviembre»¹⁹⁶. También están, guardados en una caja de caudales de Madrid, los cuadernos de su juventud de Granada; Ben Belitt, que los ha visto y estaba preocupado porque son muy poco conocidos, me insistía que no se trataba de dos o tres cuadernos, sino de cerca de veinte, y que contenían «poesía, prosa... de todo. Lorca llegó a ser poeta escribiendo mucho, y aquí está la prueba». Según Belitt, cuyas afirmaciones he podido confirmar por otras muchas fuentes, es «una tonelada» de materiales¹⁹⁷. Acaso está entre ellos el escrito juvenil, citado por Piero Menarini, en el cual Federico expresó su preocupación por la justicia social y la perplejidad que le causó su posición acomodada¹⁹⁸.

Apéndice II. Lista de textos de Lorca no recogidos en sus «Obras Completas»

Esta lista de textos publicados se propone ser un complemento de la decimioctava edición de Aguilar de las obras de Lorca, y sigue el mismo orden general que esta edición. Incluye textos publicados con anterioridad a esta obra que escaparon a la atención del editor, varios que se exhuman aquí por vez primera, y en un caso un texto suprimido de la edición Aguilar (n.º 17). Con dos únicas excepciones (n.ºs 1 y 10), he excluido textos que no he podido ver; esto se refiere sobre todo a poemas publicados a comienzos de los años veinte, muchos de los cuales cambiaron de título, lo cual hace especialmente peligrosas las citas indirectas. No he omitido nada que no haya sido ya catalogado por Comincioli u otros bibliógrafos¹⁹⁹.

El orden cronológico sólo pretende ser una guía y no aspira a la exactitud.

POESÍA²⁰⁰

1. «Crisantemos blancos», *Renovación* (10 diciembre 1918). Véase Ian Gibson, «Los primeros escritos impresos de Federico García Lorca: dos artículos más», *BHi*, LXX (1968), p. 121.
2. «Romance no gallista», *Pavo* (marzo 1928), p. 1; reproducido en facsímil por Marie Laffranque, *Idées esthétiques*, frente a la p. 152. Este romance es casi sin ninguna duda de Lorca.
- 2 bis. «Infancia y muerte» [7 octubre 1929], publicado por Rafael Martínez Nadal, *Autógrafos*, Dolphin, Oxford, 1975 [1976], p. XXXVI. De la reproducción en las pp. 242 y 244 concluyo que la primera palabra de la línea 16 debe ser «pasa», y que la palabra siguiente probablemente fuera, originalmente, «engaño». En la p. 243 falta la palabra «siniestro» en la línea 12.
3. «Margarita: Cada rosa» [1935], publicado por Antonina Rodrigo, *Margarita Xirgu y su teatro*, Planeta, Barcelona, 1974, p. 235.
4. «Si me voy, te quiero más» [1935], publicado por Antonina Rodrigo, *García Lorca en Cataluña*, Planeta, Barcelona, 1975, p. 385.

PROSA

5. «Notas de estudio. La ornamentación sepulcral», *Diario de Burgos* (31 julio 1917); reimpresso por Ian Gibson en «Federico García Lorca en Burgos. Más artículos olvidados», *BHi*, LXIX (1967), pp. 182-184. Este artículo y los tres siguientes fueron incorporados, con variantes, a *Impresiones y paisajes*.
6. «San Pedro de Cardeña. Paisaje...», *Diario de Burgos* (3 agosto 1917); reimpresso por Ian Gibson en «Más artículos...», pp. 184-187.
7. «Mesón de Castilla», *Diario de Burgos* (22 agosto 1917), reimpresso por Ian Gibson en «Más artículos...», pp. 191-194.

8. «Impresiones del Viaje II. Baeza: La ciudad», *Letras* (30 diciembre 1917); reimpresso por Ian Gibson en «Los primeros escritos impresos...», pp. 119-120.
9. «Amantes asesinados por una perdiz» [texto de 1926], reimpresso en Comincioli, pp. 118-122. Le agradezco a Ben Belitt el enviarme una copia de las galeradas de este texto, que no llegó a publicarse en aquella época.
10. «La conversión de Falla», *Carmen*, n.º 1 (diciembre 1927), citado por Marie Laffranque, «Bases chronologiques», p. 344.
11. «A trip to the moon» [¿invierno de 1929?; original español inédito], trad. de Bernice Duncan, *New Directions in Prose and Poetry*, XVIII (1964), pp. 35 -41.
12. «Federico García Lorca en el homenaje que le tributó Columbia University» [texto con variantes de la conferencia «Inspiración, imaginación, evasión en la poesía»], *La Prensa*, Nueva York (12 febrero 1930), pp. 4-5; reimpresso en Daniel Eisenberg, «Dos conferencias lorquianas (Nueva York y La Habana, 1930)», *PSA*, LXXIX (1975), pp. 202-205.
13. [La presentación de Sánchez Mejías], en «Noche de exaltación al toreo», *La Prensa* (3 marzo 1930), p. 4. Leído por Daniel Eisenberg ante el Quinto Congreso Internacional de Hispanistas; de próxima publicación en las *Actas* de este congreso.
14. «"La Mecánica de la Poesía" sirvió de tema al poeta español Sr. F. García Lorca para su conferencia» [texto con variantes de la conferencia «Inspiración, imaginación, evasión en la poesía»], *Diario de la Marina* (10 marzo 1930), p. 12; reimpresso en «Dos conferencias lorquianas... », pp. 206-212.
15. [«Arquitectura del cante jondo. Conferencia en San Sebastián»], *El Pueblo Vasco* (7 diciembre 1930); reimpresso por Marie Laffranque, *Idées esthétiques*, p. 323.
- 16.----- *La Voz de Guipúzcoa* (7 diciembre 1930); reimpresso por Marie Laffranque, *Idées esthétiques*, p. 322.
17. «El Poeta en Nueva York», *El Sol* (17 marzo 1932). Esta crónica de una lectura pública puede leerse en las primeras ediciones de las *Obras* de Aguilar; en la 14.^a edición ocupa las pp.1.704-1.707. A partir de la 18.^a edición de Aguilar ha sido inexplicablemente suprimida basándose en el argumento de que es un resumen de otra conferencia que se incluye en el volumen; si se comparan ambos textos se comprobará que no es así.
18. «Conferencia Club: Poeta en Nueva York», *La Vanguardia* (21 diciembre 1935); reimpresso por Marie Laffranque, *Idées esthétiques*, pp. 338-339.
19. «Cómo canta una ciudad de noviembre a noviembre», *La Vanguardia* (21 diciembre 1935), y *El Noticiero Universal* (21 diciembre 1935); reproducido en parte por Antonina Rodrigo, *García Lorca en Cataluña*, p. 402.

TEXTOS EN PROSA ATRIBUIDOS A LORCA O ESCRITOS EN COLABORACIÓN

20. «Wanda Landowska», *El Defensor de Granada* (23 noviembre 1922); reimpresso por Marie Laffranque, *Idées esthétiques*, p. 324.
21. «Manifiesto artísticocatalán», En catalán en *L'Amic de les Arts* (15 marzo 1928); en castellano en *gallo*, n.º 2 (abril 1928), pp. [VIII-IX]. Sobre la participación de Lorca en este manifiesto, véase Laffranque, *Idées esthétiques*, p. 105, n. 102, la carta n.º 8 a Sebastián Gasch y la fotografía de Lorca y Dalí elaborando un manifiesto en *Alhambra*, agosto de 1929, p. 24. La versión castellana está reimpressa en Paul Ilie, *Documents of the Spanish vanguard*, University of North Carolina Studies in Romance Languages and Literatures, 78, University of North Carolina, Chapel Hill, 1969, pp. 153-162.
22. «Los pintores de Granada», *gallo*, n.º 1 (febrero [publicado en marzo] 1928), p. [21]; reimpresso en Daniel Eisenberg, «Textos en prosa atribuidos a Lorca», en *Textos y documentos lorquianos*, pp. 3-4, y en «Cinco textos lorquianos de la revista *gallo*», *Papeles de Son Armadans*, en prensa.
23. «La construcción urbana», *gallo*, n.º1, p. [21]; reimpresso en «Textos en prosa... », p. 5, y en «Cinco textos lorquianos...», loc. cit.
24. *Pavo* [marzo 1928]; reimpresso parcialmente en Marie Laffranque, *Idées esthétiques*, pp. 332-337.
25. «Reseña» [de poemas de Gómez Arboleya, López Banús y Cirre], *gallo*, n.º 2 (abril 1928), p. 10; reimpresso en «Textos en prosa...», p. 6; también en *García Lorca Review*, en prensa, y en «Cinco textos lorquianos...», loc. cit.
26. «Falla en París», *gallo*, n.º 2 (abril 1928), pp. [21-22]; reimpresso en «Textos en prosa...», pp. 7-9, y en «Cinco textos lorquianos...», loc. cit.
27. «Recepción de gallo», *gallo*, n.º 2 (abril 1928), pp. [22-24]; reimpresso en Daniel Eisenberg, «Un texto en prosa atribuido a Lorca», *Ínsula*, n.º 339 (febrero 1975), pp. 1 y 12; también, con menos erratas, en «Textos en prosa...», pp. 10-13.
28. «Advertencias sin importancia», *gallo*, n.º 2 (abril 1928), p. [24]; reimpresso en «Textos en prosa...», p. 13, y en «Cinco textos lorquianos...», loc. cit.

TEATRO²⁰¹

29. *El público* [¿Primavera 1930?], fragmentos publicados por Martínez Nadal, *El público*, passim.

CARTAS

30. A Regino Sainz de la Maza [seis cartas, sin fechas], publicadas por Antonina Rodrigo, *García Lorca en Cataluña*, pp. 154-161.
31. A Antonio Gallego Burín [telegrama y tarjeta postal de Lorca y otros, 1921], publicados por A. Gallego Morell, *A. Gallego Burín (1895-1961)*, Moneda y Crédito, Madrid, 1973, pp. 35 y 37.

- 31^{bis}. A Adolfo Salazar [fragmento de una carta de 1921], publicado por Rafael Martínez Nadal, *Autógrafos*, I, p. XXI.
32. A Adolfo Salazar [fragmento de una carta de comienzos de 1922], reproducido por María Teresa Babín, «Federico García Lorca y su obra», M. A. Tesis, Universidad de Puerto Rico, 1939, p. 11, n. 5. El contenido de este fragmento es el siguiente: «Solalinde me escribe del Ministerio de Estado diciéndome que en *The Atheneum* de Londres ha salido un largo artículo sobre mi libro de *Poemas* (¡lagarto!, ¡lagarto!), en el día 15 de enero [de 1922]. Todavía no lo he mandado a pedir pero debe ser muy gracioso».
- El «largo artículo» de *The Nation and the Athenaeum* del 14 (no el 15) de enero era de J. B. Trend, y posteriormente fue reimpresso por Trend, *Alfonso the Sage*, Londres, 1926, pp. 155-161.
33. A Eduardo Marquina [1926], publicada por José Montero Alonso, *Vida de Eduardo Marquina*, Editora Nacional, Madrid, 1965, p. 205.
34. A Manuel de Falla [1927], publicada por Manuel Orozco, *Falla, biografía ilustrada*, Destino, Barcelona, 1968, p. 111.
35. A Philip Cummings [comienzos julio 1929], publicada por Kessel Schwartz, «García Lorca and Vermont», *Hispania*, XLII (1959), p. 50; reeditada por Daniel Eisenberg en *Songs [Canciones]*, traducción de Philip Cummings y Federico García Lorca, Duquesne University Press, Pittsburgh, 1976, pp. 6-7.
36. A Federico de Onís [telegrama de 18 junio 1930], publicado por Daniel Eisenberg, «A chronology of Lorca's visit to New York and Cuba», *Kentucky Romance Quarterly*, en prensa. El texto de esta breve comunicación es éste: «ESTOY MANUELARNUS MUELLE TRANSATLÁNTICA IMPOSIBLE DESEMBARCAR] AVISE RUBIO [SACRISTÁN] VENGAN VERME ABRAZOS FEDERICO». Se conserva en el Seminario de Estudios Hispánicos de la Universidad de Puerto Rico.
37. A Gregorio Prieto [fragmento], publicado por Prieto, *Lorca en color*, p. 150.

ENTREVISTAS

- 37^{bis}. *La Mañana*, León (12 agosto 1933); reimpresión por Eutimio Martín, «Declaraciones de Federico García Lorca al diario leonés *La Mañana*», *Cahiers du Monde Hispanique et Luso-brésilien*, *Caravelle*, XII (1974), pp. 93-100, según Menarini, *Lettura*, p. 202.
38. [13 octubre 1933] «Crónica de un día de barco con Federico García Lorca», publicada por Pablo Suero, *Figuras contemporáneas*, Sociedad Impresora Americana, Buenos Aires, 1943, pp. 275-287.
39. «Rossini fue cocinero y músico con mucho de eso que llaman "duende"», *La Razón* (21 octubre 1933); reimpresión por Comincioli, pp. 262-266.

40. [¿Comienzos 1934?] «Hablando de "La Barraca", con el poeta García Lorca», publicada por Pablo Suero, pp. 291-304.
41. De Ernesto Guasp, *El Mercantil Valenciano* (22 setiembre 1935), p. 9; reproducida en parte por Antonina Rodrigo, *García Lorca en Cataluña*, pp. 319-321.

△▽

Apéndice III. La tesis de Eutimio Martín

Mi interés por los problemas textuales de *Poeta* y mi trabajo sobre esta cuestión empezaron como un intento de contestar al artículo de Martín que se mencionó al comienzo de este estudio. Aunque pronto averigüé que era la persona a quien se había confiado la edición de *Poeta* en la nueva edición crítica de las obras de Lorca, y que en cierto modo su tesis estaba relacionada con esta edición, a pesar de múltiples pesquisas no logré conseguir informaciones más concretas. El contrato para publicar la edición norteamericana de este libro se firmó seis meses antes de que se acabara su tesis, y no fue hasta febrero de 1975 que pude obtener un microfilm de ella del Center for Research Libraries.

La tesis de Martín, *Contribution à l'étude du cycle poétique New-Yorkais de Federico García Lorca: «Poeta en Nueva York», «Tierra y luna» et autres poèmes. (Essai d'édition critique)* (Poitiers, 1974), tiene un gran interés porque su autor ha podido manejar los numerosos borradores de poemas de *Poeta* que hay en los archivos de la familia Lorca, y reproducirlos en facsímil; aunque, como ya se ha explicado, estos borradores tienen que estar separados como mínimo por uno y a veces por dos o más fases textuales del manuscrito final que Lorca dio a Bergamín, su importancia para la exégesis del volumen y para el estudio del método de composición de Lorca es fundamental. (Los borradores de los archivos Lorca se incorporan al «Resumen», supra). No obstante, aparte de este aspecto, el valor de la tesis de Martín y de su «edición crítica» es escaso. Como Bergamín se negó a colaborar con él o a proporcionarle su manuscrito, saca la conclusión de que tal manuscrito no ha existido jamás, y que, como afirmó en el artículo de *Ínsula* que incorporó a su tesis, *Poeta*, en la versión publicada por Bergamín y Humphries, es pura y simplemente un montaje de Bergamín, y además bastante chapucero.

Martín descubrió en el reverso de un borrador de «El niño Stanton» una lista de poemas destinados a constituir el misterioso libro *Tierra y luna*. La lista es la siguiente:

Tierra	y	luna
Cielo		vivo
Nocturno	del	hueco
Asesinado		[sic]
Templo del cielo (Título primitivo que figura en el borrador de «Panorama ciego de	Nueva	York»).

Pequeño poema infinito
 Luna y panorama de los insectos (poema de amor)
 Muerte
 Vaca
 Encuentro (Martín «deduce» que este título corresponde a «Canción de la muerte pequeña»)
 Ruina
 Canción de las palomas («Casida de las palomas oscuras», en *Diván del Tamarit*).
 Vals en las ramas
 Amarga (Martín identifica el título con «Gacela de la raíz amarga»)
 Paisaje con dos tumbas y un perro egipcio
 Toro y jazmín (Que sin duda ha de identificarse con «Casida del sueño al aire libre»)
 Omega

Debido a que en su «última» entrevista Lorca todavía alude a «Tierra y luna» como un libro independiente, Martín concluye que ninguno de los poemas de esta lista podría formar parte de *Poeta*, obra que proyectaba publicar en aquella época.

¿Qué queda, entonces, de *Poeta* una vez se le quitan estos poemas? Martín afirma que la única base sólida para determinar el contenido de *Poeta* es la lectura pública que Lorca hizo del libro (véase supra, n. 6), cuyo texto reedita Martín en su tesis. Si hay un poema, «Asesinato», que figura en la lectura pública de *Poeta* y en esta lista de poemas destinados a *Tierra y luna*, no importa; si hay poemas como «Fábula y rueda de los dos amigas», «Vals vienés» y la «Oda a Walt Whitman», que no están ni en la lectura ni en la lista, tampoco hay que preocuparse, basta con llamarlos «autres poèmes» e incluirlos en un apéndice.

Finalmente, según Martín, lo que Lorca dio a Bergamín, si es que le dio algo, fue «un certain nombre de poèmes inédits "pour qu'il choisisse" ceux qui seraient publiés dans *Cruz y Raya*. On peut même penser à des extraits, pourquoi pas?, de *Poeta en Nueva York* demandée par Bergamín pour sa revue» (p. 38, n. 1). O sea que «l'existence d'un quelconque manuscrit sorti directement des mains de Lorca ne résiste pas à une analyse séricuse [...] Le poète n'a procédé lui-même ni au choix des poèmes, ni à leur agencement [...] *Poeta en Nueva York*, en tant que livre, disparaît» (p. 40). *Poeta*, tal como fue publicado por Bergamín y Humphries, es «une reconstitution faite par Bergamín en glanant, avec plus ou moins de bonheur, dans l'oeuvre du poète» (p. 39). (En esta labor, dice Martín, fue ayudado por ¡«los amigos del poeta» del catálogo de Séneca!) Sin ninguna justificación Bergamín incluyó la mayoría de los poemas de *Tierra y luna* en *Poeta*. Bergamín retocó arbitrariamente la estructura de su reconstrucción después de haber sacado una copia de ella para Humphries, y este último también introdujo cambios de su propia cosecha al preparar su edición para Norton. (La Norton Company, según Martín, p. 27, ha «fermé ses portes»).

Esta teoría es tan endeble que resulta asombroso ver que alguien la defiende seriamente. Hace caso omiso de lo que Bergamín dice en su catálogo y en su edición de que tenía el «manuscrito original», además de sus declaraciones orales a André Belamich, citadas por Martín (p. 17) en el mismo sentido; pasa por alto lo que dice de las intenciones del poeta (no de Bergamín) el prudente Humphries en su «Nota del

traductor»; ignora el hecho de que Lorca escribió a Benítez Inglott en 1935 diciendo que estaba preparando el texto de *Poeta* para su publicación, y no acierta a explicar qué ha sido de esta versión preparada, si no fue la que se entregó a Bergamín. Nunca se plantea la cuestión de saber de dónde sacó Bergamín ese «*certain nombre*» de textos inéditos - aproximadamente la mitad del libro, según la reconstrucción de Martín- si no se los proporcionó Federico, y qué validez podían tener las versiones que consiguió. La teoría de Martín nos obliga a suponer que Bergamín tenía casi poderes mágicos para encontrar textos de Lorca, publicados e inéditos, que era capaz de identificar los escritos en Nueva York, con una sola excepción, y que, para obtener información de los amigos de Lorca que se encontraban en México, tuvo mucho más éxito que Humphries en un período de tiempo mucho más corto. Al mismo tiempo nos obliga a suponer que Bergamín fue incapaz de descubrir un hecho fundamental, básico: que casi la mitad de los poemas que publicó, según Martín, no estaban destinados a formar parte de *Poeta*, aunque hubiesen sido escritos en Nueva York. También tenemos que sacar la conclusión de que Bergamín tenía tan poca fe en el valor de su minuciosa reconstrucción de *Poeta*, que la modificó a su antojo, casi caprichosamente.

Martín aduce tres argumentos en apoyo de su afirmación de que la estructura de *Poeta*, tal como fue publicado por Norton y Séneca, era obra de Bergamín y no de Lorca. De dos de ellos ya se ha hablado: el hecho de que Bergamín incluya una sección de textos con variantes y el de que Humphries diga que había indicaciones, sin acompañar textos, de algunos de los poemas que había que incluir. El tercer argumento aún no hemos tenido ocasión de analizarlo; se trata del caso de «Amantes asesinados por una perdiz». Martín asegura que este texto, escrito antes del viaje de Lorca a Nueva York, Lorca en modo alguno pensaba incorporarlo a *Poeta*, y el hecho de que Humphries afirme que tenía que ser el quinto poema de la sección sexta demuestra que el canon de *Poeta* fue elaborado por Bergamín. Esta afirmación lleva implícita la suposición de que Bergamín sabía que el poema había sido publicado en la revista *Ddooss* a comienzos de los años treinta, y que, contrariando las intenciones de Lorca, alguien le había dicho, o por una razón u otra él había llegado a la conclusión de que este texto sí formaba parte de *Poeta*.

La página en la que se dice expresamente que «Amantes asesinados por una perdiz» debía incluirse en el libro se reproduce en facsímil más arriba. Martín conocía esta página, y también las demás encontradas entre los papeles de Humphries²⁰², pero concluye apresuradamente que son tan sólo páginas de una copia que Bergamín hizo sacar para Humphries, y que carecen de toda autoridad. Ya he mostrado en el cuerpo de este estudio que el manuscrito con el que trabajó Humphries tenía correcciones autógrafas, y que por lo tanto no podía ser una copia; el lenguaje de las páginas descubiertas en Amherst es sin duda alguna el de las notas del propio Federico. Es una bobada suponer que Bergamín conocía la existencia del poema «Crucifixión», que Lorca nunca leyó en público, y que sabía también que estaba en manos de Miguel Benítez, dedicando una página entera a escribir una nota diciendo que había que escribir a Benítez a la Casa Fiat de Barcelona (¡en 1939!) y mandando a Humphries copia de esta nota que ocupaba toda una página. Evidentemente, la nota es anterior a agosto de 1935, cuando Federico escribió a Miguel Benítez pidiéndole que le mandara la única copia de «Crucifixión».

En consecuencia, la decisión de incluir «Amantes asesinados», aun cuando originariamente había sido escrito en España, la tomó el mismo Federico. Si fue o no un

«error» es algo que no podemos juzgar. Sin embargo, hay que hacer notar dos cosas. Lorca alude a su publicación en la revista *Ddooss*, y según el fragmento reproducido por Martín («Contribution», Apéndice, p. 21), se imprime como un texto en parte poético. En segundo lugar, en un artículo olvidado de Adolfo Salazar («La casa de Bernarda Alba», *Carteles* [10 abril 1938], p. 30), en el que Salazar ofrece diversos recuerdos de su visita a Cuba con Federico, y comenta las obras que Federico estaba escribiendo en aquella época, menciona al lado de *Así que pasen cinco años* y *El público*, «Historia de dos amantes asesinados por una perdiz», que evidentemente Federico había vuelto a escribir y que presentó en 1930 a Salazar como una composición reciente.

Hay todavía otra cuestión que Martín no tiene en cuenta, y que es fundamental: la fecha de la lista de poemas previstos para *Tierra y luna*. Está escrita en el reverso del borrador (no de la copia posterior mecanografiada) de «El niño Stanton». Casi con toda certeza es anterior a la copia a máquina, y puede remontar a 1930. ¿Debemos suponer que esta lista, que usa título desechados de varios poemas, representa los planes de Lorca respecto a este libro nada menos que por un período de seis años? La lectura de *Poeta*, a la que Martín concede tanta importancia, data de 1932 y 1933. ¿Tenemos que aceptar, sin examinar siquiera el problema, que refleja las intenciones de Lorca en 1935, año en el que escribió a Benítez Inglott que estaba preparando la edición de *Poeta*? Creo que no. Varios de los poemas de la lista de *Tierra y luna* aparecen en *Diván del Tamarit*, y la referencia más antigua que se conoce de este libro, que fue parcialmente impreso en Granada en 1935 y luego retirado cuando estaba en galeras, es una entrevista del 15 de diciembre de 1934 (*OC*, II, p. 970), y el título «Sueño al aire libre», en lugar del desechado «Toro y jazmín», aparece en 1933 (en *La Nación*, Buenos Aires, Sección Artes-Letras [24 diciembre], p. 1). ¿No es una conclusión razonable pensar que, aunque en un momento determinado la lista de *Tierra y luna* representaba las intenciones de Lorca, en 1935 renunció a este libro, utilizando algunos de los poemas para el *Diván*, publicando el poema independiente *Tierra y luna* como un suelto²⁰³ e incluyendo otros en *Poeta*, que entonces estaba revisando? Aunque Lorca aludiera a *Tierra y Luna* en su última entrevista, aún quedaban suficientes poemas como para pensar en este título como un libro, teniendo en cuenta la manera como habló en otras ocasiones de sus proyectos poéticos: la misma «Tierra y luna», «Pequeño poema infinito», el texto sustitutivo de «Luna y panorama de los insectos», «Canción de la muerte pequeña» y «Omega»²⁰⁴.

El *Essai d'édition critique* de Martín tiene asimismo graves defectos. Para empezar, no es una edición crítica de *Poeta*, sino una edición de lo que Martín llama un «cycle poétique New-Yorkais», en primer lugar con los poemas leídos o citados en la lectura de *Poeta*, en varias ocasiones reordenados de nuevo según la interpretación que Martín da a su significado o el orden en que «deberían» ir, luego con los de la lista de *Tierra y luna* y finalmente con otros poemas escritos en Nueva York. Siguiendo la mejor tradición de la edición de Aguilar, se hace una elección arbitraria e inexplicada del texto base; en los casos de poemas de los que la familia Lorca tiene manuscritos, éstos suelen usarse, sin tener en cuenta si las versiones publicadas demuestran una evolución o una corrección del texto. Cuando no hay manuscritos accesibles, se utiliza el texto impreso más antiguo. En la n. 128, supra, ya he apuntado algo acerca del esmero con que edita Martín (ni uno solo de los errores que se observan allí están corregidos en su tesis, a la cual se incorporaron los textos cortados del artículo de *Ínsula*); creyendo que quizá los errores del artículo de *Ínsula* podían atribuirse a la imposibilidad de corregir pruebas de imprenta, me decidí a cotejar la edición Alcancía de la «Oda a Walt Whitman», que

Martín dice seguir, con su texto, y descubrí treinta variantes sin anotar, incluyendo puntuación y mayúsculas, errores de acentuación y simples erratas («sí contra vosotros», v. 101, se ha convertido en «si contra vosotros»; «hacia al Polo», v. 128, se convierte en «hacía el Polo»). Tal vez ello no deba sorprendernos si tenemos en cuenta que Martín nos dice: «Nous n'avons pas cru nécessaire de présenter comme variantes les négligences de ponctuation ou d'orthographe que l'on peut rencontrer dans les manuscrits». Aunque, dada la limitación del tiempo, no he tratado de descifrar los manuscritos que reproduce, he observado que las palabras inglesas que aparecen al comienzo de los dos manuscritos de «El niño Stanton» faltan en su «edición crítica» (pp. 171 y 174).

En conclusión, sin duda existen peores ediciones críticas, pero no es fácil recordar ningún caso. Cabría preguntarse por qué motivos la edición definitiva de *Poeta*, que ofrece los problemas textuales más complicados de todos los libros de Lorca, fue confiada al autor de una tesis, alguien, además, que no conoce ni los rudimentos de la crítica textual. Confío que el resto de la proyectada edición crítica se prepare con mayor esmero; sin duda la parte más valiosa de la tesis de Martín es el apéndice documental, en el que reproduce los manuscritos de la familia Lorca, ya que a partir de ahora éstos pueden ser utilizados por otro editor para preparar otra edición, ésta verdaderamente crítica, de *Poeta en Nueva York*.

△▽

Epílogo: Problemas literarios

Mi amigo y antiguo maestro Francisco Rico me ha pedido que añadiera unas palabras a la edición española del presente estudio, analizando los problemas literarios de *Poeta* del mismo modo que había analizado los problemas textuales. Explotar *Poeta en Nueva York* desde el punto de vista de su significado y de su interpretación es una tarea ambiciosa; uno de los tópicos más frecuentes sobre este libro es el de suponerlo difícil de entender, la más difícil de todas las obras publicadas de Lorca²⁰⁵. La complicación de las imágenes no «permite una interpretación única, segura»²⁰⁶, y a pesar de una serie de estudios sobre poemas y temas aislados²⁰⁷, y de algunos comentarios generales sobre el volumen²⁰⁸, y a pesar de la opinión ya generalizada de que *Poeta* es una obra central y no tangencial, todavía no existe una exégesis completa de la totalidad del libro²⁰⁹. Seguramente lo que sigue a continuación tampoco lo es; aún no ha llegado el momento en que sea posible una cosa semejante. Pero de la misma manera que podemos mejorar el texto de *Poeta* aunque no se den las condiciones necesarias para poderlo editar críticamente, hay diversas cuestiones de significado que pueden aclararse, aunque muchas sigan siendo oscuras; de hecho, la erudición literaria del tipo que sea apenas podría justificarse si no condujera a un incremento de comprensión de la obra estudiada. Estas páginas, pues, intentarán sacar conclusiones sobre *Poeta*, a partir de mis estudios del texto, de mis investigaciones en archivos de Nueva York²¹⁰ y de conversaciones con personas que conocían a Federico en aquel año²¹¹.

La crítica anterior del libro ha tendido a considerar *Poeta* en su conjunto, y ha mostrado su estructura vagamente autobiográfica en relación con las experiencias del poeta en Nueva York, su viaje a Vermont, el regreso a Nueva York y posteriormente su marcha a Cuba, y la confusión suscitada por su vida en Nueva York -que los críticos identifican demasiado apresuradamente con los Estados Unidos- que más tarde se resolvería y se embellecería en los intensos poemas de la segunda mitad del libro. Aunque este enfoque no sea incorrecto, en mi opinión es incompleto. Ignora el hecho de que los poemas de *Poeta* no se escribieron como un libro de poesía, sino como poemas o grupos de poemas aislados que posteriormente se estructuraron y reestructuraron sin alcanzar el orden y la selección actuales hasta 1935 ó 1936. La sección «Introducción a la muerte» era un libro aparte, que tal vez comprendía otros poemas además de los cinco incluidos en esta sección del texto publicado; muchos de los poemas pertenecieron al proyectado libro «Tierra y luna», como ha indicado Martín; la «Oda a Walt Whitman» no se incorporó hasta después de 1933. En ciertos casos hay dudas de que los poemas hayan llegado hasta nosotros en el orden previsto por Lorca: así, parece muy improbable que «Iglesia abandonada» tuviese que formar parte de la sección sobre los negros.

Como ya he sugerido más arriba, *Poeta* es un libro facticio, como un manuscrito medieval formado por páginas sueltas que posteriormente se encuadernaron juntas. Sabemos que en muchos casos los poemas no se escribieron en el orden en que están dispuestos ni corresponden a los lugares que indican los títulos: «Niña ahogada en el pozo» y «El niño Stanton», por ejemplo, ambos de la sección «En la cabaña del farmer», en Nueva York, en diciembre de 1929 y enero de 1930. «Vuelta de paseo», el primer poema, parece ser, por el lugar que ocupa en el volumen, un poema que Lorca escribió en julio de 1929, cuando estaba solo, estudiando inglés en el curso de verano de la Columbia University, y sin embargo el borrador del poema lleva la fecha del 6 de septiembre, cuando Lorca había ido a visitar a Ángel del Río a Bushnellsville, cerca de Shandaken, después de su regreso de Vermont. El libro parece indicar que la «Oda a Walt Whitman» se escribió en los Estados Unidos, pero la fecha del manuscrito, 15 de junio, corresponde al viaje de vuelta de Lorca desde Cuba a España, en compañía de Adolfo Salazar, a bordo del *Manuel Arnús*²¹².

Sin pretender negar la importancia que tiene la estructura del libro, que representa las intenciones de Lorca en 1935, y que es capital para comprender los temas mencionados más arriba, preferiría dejar de lado la estructura, que es lo más conocido, y analizar dos temas que a menudo se pasan por alto porque la estructura del libro no los subraya, y uno que ha sido mal interpretado y que nuestro conocimiento de la cronología del volumen puede contribuir a clarificar.

El tema que a mi juicio ha sido mal entendido es el tema de la misma ciudad de Nueva York. Hay un contraste entre la reacción de Lorca ante la ciudad, tal como se expresa en la poesía, y sus comentarios en las cartas a los amigos. Apenas acababa de llegar cuando escribió a Philip Cummings que, aunque Nueva York era «babilónica, cruel y violenta», estaba «llena por otra parte de gran belleza moderna»²¹³. Más tarde escribió a Morla Lynch que Nueva York «es una ciudad de alegría insospechada» (*OC*, II, p. 1240); a Fernández Almagro que «es inmenso, pero está hecho para el hombre, la proporción humana se ajusta a las cosas que de lejos parecen gigantescas y descabelladas» (*OC*, II, p. 1115). Desde luego estamos muy lejos de la reacción negativa expresada en poemas como «Nueva York (Oficina y denuncia)».

Creo que la explicación de estas discrepancias se encuentra en el efecto que produjo a Lorca el crac financiero y el caos económico que fue su consecuencia. Ángel del Río no estaba del todo en lo cierto cuando escribió que «lo que Lorca encuentra al desembarcar es el Nueva York de la "Depresión" de 1929-1930, con todo su andrajoso desorden, con todo su pesimismo y desesperación» (p. 257). La Depresión no puede considerarse ni siquiera comenzada antes del 29 de octubre de 1929, el «martes negro», día del primer crac de la Bolsa; los efectos económicos de la crisis no se hicieron sentir en toda su plenitud hasta varios meses o años después. Lo que Lorca debió de encontrar a su llegada fue el feliz Nueva York de los trepidantes años veinte.

Si releemos los poemas a la luz de su fecha de composición y no de su orden dentro del texto publicado, comprobaremos que !los poemas con un contenido social o que tratan del tema de Nueva York -los de la sección «Calles y sueños», «Cementerio judío», las odas- son, en todos los casos en que es posible determinar sus fechas, poemas escritos después del 29 de octubre. Lorca y Ángel del Río dieron un paseo por el barrio financiero de Nueva York aquella misma noche²¹⁴ y presenciaron seis suicidios²¹⁵. «Yo tuve la suerte de ver por mis ojos el último *crack* en que se perdieron varios billones de dólares», dijo en su lectura de *Poeta* (OC, I, p. 1099). ¿Por qué «suerte»? Evidentemente, no debido al valor estético del espectáculo; sino porque allí descubrió que algo funcionaba mal en nuestro sistema económico, «un sistema económico cruel al que pronto habrá que cortar el cuello» (OC, I, p. 1103). Como ha dicho Richard Predmore, la «conciencia social» de Lorca data de su visita a Nueva York²¹⁶; yo precisaría que data de la noche en que presenció el crac de Wall Street.

En relación con el tema económico, aunque ha sido algo que ha pasado inadvertido o que ha sido ignorado por muchos críticos, está el tema religioso, la defensa de un cristianismo primitivo y el rechazo de la Iglesia católica. La profunda aversión que Lorca sentía por la Iglesia católica española fue uno de los puntos en que Philip Cummings insistió más en nuestras conversaciones²¹⁷. Su actitud puede verse en «Grito hacia Roma», donde el viejo que lleva una enorme sortija («almendra de fuego») y que vive en medio de lujos, ignora todo lo que es importante en el mundo y predica el amor y la paz mientras los habitantes del mundo sufren. La oración del Señor no es escuchada; mientras de la montaña -la montaña del sermón de Cristo- sale «una luz maravillosa», lo que nos llega es «una reunión de cloacas», y mientras las catedrales, las «enormes cúpulas sahumadas», deberían inspirar devoción, en ellas no se encuentra el amor.

Sin embargo, el mismo tema reaparece en otros poemas: en «Iglesia abandonada», en «Nacimiento de Cristo», donde el humilde Cristo del belén contrasta con las falsas ojivas y los sacerdotes estúpidos. Aparece bajo formas distintas en el segundo texto de «Luna y panorama de los insectos», en «Crucifixión», «Navidad en el Hudson» (los irónicos «aleluyas», eco quizá de un concierto navideño del *Mesías* de Händel) y en «Cementerio judío», es decir, en un significativo número de poemas del libro; es un tema principal. Si aún no ha sido reconocido como tal, ello se debe a la resistencia que suele oponerse a enfrentarse con las «ideas heterodoxas» de Lorca²¹⁸.

A pesar de su relación con las ideas económicas y sociales que Lorca iba a concebir en Nueva York, y a pesar del contraste entre los niños cristianos puros y felices de «Cementerio judío», y el judío mojigato que se mutila a sí mismo con sus llorosos acompañantes, el tema religioso de *Poeta* es más español que norteamericano. Sabemos

que las inquietudes religiosas de Lorca empezaron en España (como lo demuestra el fragmento de la *Oda al Santísimo Sacramento* publicado en 1928) y no tenemos noticia de ninguna experiencia durante el año que pasó en el nuevo continente que hubiese afectado a sus ideas religiosas. Huelga decir que *Poeta en Nueva York* no trata de Nueva York, o no solamente de Nueva York (Lorca rechazó el título *La ciudad*), sino de un poeta en Nueva York, «un poeta que soy yo», como dijo en una lectura pública (*OC*, I, p. 1094).

Esta cuestión nos conduce al tema final que me gustaría analizar, el tema del propio Federico. A diferencia de obras anteriores, como el *Romancero gitano*, *Poeta* es en buena parte un libro autobiográfico; muchos de los poemas utilizan la primera persona y hablan de las experiencias del narrador. La palabra amor, empleada para dirigirse a una persona que no se identifica, es una de las que aparece con mayor frecuencia. Al comienzo de *Poema doble del Lago Edem* (¿y por qué «doble»?) hay una cita de la *Égloga segunda* de Garcilaso (v. 1146), un poema de tema amoroso, que procede de un pasaje en el que Salicio invita a Nemoroso a seguir hablando después de describir la curación de su «dolor» por el «sabio viejo» Severo. La cita inicial de «La canción del oeste» de Cernuda, «Furia color de amor, / amor color de olvido», situada en el encabezamiento de un poema que, según suele considerarse, no tiene nada que ver con el tema del amor, sugiere desde la primera página de *Poeta* que este tema se asocia con alguna experiencia del pasado que Lorca quisiera dejar atrás. «Es tierra, ¡Dios mío!, tierra, lo que vengo buscando. / [...] Es dolor que se acaba y amor que se consume», escribió en «Tierra y luna», a fines de agosto de 1929.

Ángel del Río ya dijo hace muchos años que *Poeta* era una consecuencia tanto de una crisis personal de Lorca como de la crisis económica de los Estados Unidos en 1929-1930. Yo quisiera indicar, como ya he hecho en otro lugar²¹⁹, que muchos poemas de *Poeta* seguirán siendo «opacos» para nosotros hasta que no consigamos entender la crisis, a cuyos dolorosos efectos y turbación emotiva se alude con toda claridad. Al parecer, Ángel del Río no la comprendió, aunque era consciente de su existencia. El desacreditado Schonberg, cuya absurda crítica biográfica de la poesía de Lorca es verdaderamente lamentable, causó gran sensación al insinuar que la crisis fue debida a sus relaciones con Salvador Dalí²²⁰, pero, a pesar de la unánime reacción negativa que tuvieron sus libras, no se han hecho públicas más explicaciones.

Durante dos años he intentado llegar al fondo de la crisis de 1928-1929 que atravesó Lorca, hablando con todos los que le conocían o tenían referencias suyas y que estaban a mi alcance. Con toda sinceridad debo decir que apenas he adelantado nada en lo que se refiere a una explicación definitiva. Se me han sugerido varias posibilidades, sin ningún medio seguro de averiguar cuál es la acertada²²¹. Philip Cummings, evidentemente la persona mejor informada acerca de la vida íntima de Lorca de todas aquellas con las que he hablado, y uno de los que está más dispuesto a hablar con claridad, quitó importancia a Salvador Dalí e insistió en la figura de Alberti, todo ello sin dejar de afirmar que Lorca no sufrió ninguna crisis. (Cummings cree que Lorca se fue de España más por razones políticas que emocionales).

No obstante, los poemas aluden tan claramente a una experiencia amorosa dolorosa que las palabras de Cummings, quien aun siendo hablador a veces no merece crédito, deben descartarse. «¡Oh filo de mi amor, oh hiriente filo!», termina «Navidad en el Hudson». Por otra parte, las afirmaciones del propio Lorca, en sus cartas sobradamente

conocidas a Jorge Zalamea (*OC*, II, pp. 1232-1236) y a Sebastián Gasch (*OC*, II, pp. 1206-1220), y lo que han dicho Ángel del Río, Martínez Nadal²²² y Juan Larrea²²³, dejan fuera de toda duda que hubo en efecto una crisis, cuya clarificación habrá que dejar para el futuro, cuando sean accesibles para los estudiosos las cartas de Lorca a Nadal, el resto del diario de Morla Lynch o algún otro documento desconocido.

Los miembros de la generación de Lorca que seguramente conocen la explicación, como Aleixandre, por el momento callan. En parte ello se debe a lo poco aficionados que son los españoles (o al menos así nos lo parece a los extranjeros)²²⁴ a discutir públicamente cuestiones biográficas, pero también se debe, como ocurría con las opiniones religiosas de Lorca, a que no les gusta enfrentarse con sus ideas heterodoxas.

Porque el tema del amor en *Poeta*, tan raras veces analizado, es de una manera más concreta el tema del amor homosexual, tema también del libro inédito *El público*, en el que Lorca trabajaba por esta misma época. En *Poeta* hay muy pocas mujeres, solamente «niñas», y la única que aparece de un modo que no sea incidental es la repugnante «mujer gorda» de «Paisaje de la multitud que vomita». «Equivocar el camino es llegar a la mujer», «equivocar el camino es llegar a la nieve», leemos en «Pequeño poema infinito». Hay en cambio muchos hombres, muchas imágenes fálicas y las alusiones a «amor» en el libro se refieren sin duda alguna, por todo lo que sabemos de Lorca, a algún personaje o personajes masculinos.

Este tema no se da en las obras conocidas de Lorca anteriores a *Poeta*, haciendo quizá la posible salvedad de la «Oda a Salvador Dalí», que trata más de arte que de amor. Sin embargo, es mucho más patente en obras escritas en 1930 o posteriores: *El público*, *La destrucción de Sodoma*²²⁵, la proyectada *Bola negra*²²⁶. Si no nos desorienta nuestro incompleto conocimiento del corpus de Lorca, algo sucedió, es de suponer que en los Estados Unidos, que le movió a incluir este tema en su obra.

¿Pudo tratarse del descubrimiento de Whitman, poeta en el que le introdujeron, según ambos afirman, Cummings y León Felipe?²²⁷ Lorca pudo haber visto en Whitman, quien ponía el amor entre hombres por encima del amor entre hombre y mujer, una especie de alma gemela, y la «Oda a Walt Whitman» sugiere que encontró en el poeta norteamericano una solución de lo que puede haber sido un problema personal, la dificultad de reconciliar la homosexualidad con la masculinidad²²⁸.

En la *Oda* hay una tajante distinción entre Whitman, «Macho» -con una «M» mayúscula en el manuscrito y en la primera edición (la de Alcancía)-, y los «maricas», que son «esclavos de la mujer», que se visten como mujeres. Incluso esos hombres, a pesar de ser desagradables, son aceptables si permanecen callados y no son agresivos («en la oscuridad del ropero», «en silencio»). No es éste el caso de los homosexuales promiscuos de las ciudades, «enemigos del Amor», que contrastan con Whitman, a quien Lorca ve como una figura rústica, rural. Los primeros son los que «enseñan las cinturas» en lugares desiertos, los que dan «veneno» metafórico a los jóvenes, mientras el viril Whitman, representante del campo que Lorca consideraba como la parte positiva de los Estados Unidos, quería tener un «camarada» bajo la «burda tela». En los bares los «maricas» señalan entre gritos a Whitman como uno de ellos, pero no lo es.

El poema que en espíritu está más cerca de la «Oda a Walt Whitman» es «Tu infancia en Mentón», el único poema que tiene metro fijo; si no es un poema fácil, al

menos no es tan oscuro como varios de los siguientes, cuya explicación debe dejarse para el futuro. Aquí el poeta se dirige a una persona concreta (no a un aspecto de sí mismo, como apuntó un crítico), una persona a la que él ha dado mucho, en un sentido abstracto. Lorca sugiere una diferencia de espíritu entre él y la persona a la que se dirige, una persona que oculta una parte de sí mismo cuando está en público, y que sólo se muestra tal cual es en la intimidad («en los hoteles»). Lorca había ofrecido algo que fue rechazado: una «norma de amor» y un «hombro de Apolo» (el hombro y la comparación con Apolo también se atribuyen a Whitman, vv. 31-32 de la «Oda»). Lo que Lorca había intentado enseñar o dar se rechazó por «breves sueños indecisos», expresión que sugiere encuentros nocturnos sin el amor que Lorca había ofrecido. Repetidamente se sugiere que la persona en cuestión carece de perspicacia («tu alma tibia sin ti que no entiende»).

La oposición entre Lorca y la persona a la cual se dirige el poema -y debo aclarar que en modo alguno creo que esta persona sea Dalí- es la misma oposición que se da entre Whitman y los homosexuales ciudadanos de la «Oda». Por una parte, el amor masculino, la belleza y la poesía; por otra, la promiscuidad, la infelicidad, todo lo que es feo.

La incierta yuxtaposición de este poema con el anterior, «Fábula y rueda de los tres amigos», la fotografía «Estudiantes bailando vestidos de mujer», y la distancia entre el que habla y los tres hombres a los que se alude, sugieren paralelos temáticos entre «Tu infancia en Mentón» y el mucho más difícil «Fábula y rueda». Aunque parece que Lorca está de nuevo trasladando sus experiencias a la poesía, no puede señalarse a tres miembros conocidos de su círculo de relaciones; vuelve a producirse el mismo contraste entre la «persona» que siente «dolor» y «alegría» y los tres hombres helados, quemados y enterrados.

Hay varios poemas del libro a los que la crítica no ha prestado la menor atención, y cuya interpretación, como he dicho repetidamente, sigue siendo un reto para exégesis futuras. Debido a la similitud de imágenes en muchos de los poemas de *Poeta* (al igual que en el *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* y otros poemas tardíos) las concordancias que se han publicado ahora serán una gran ayuda para interpretar los complejos y abundantes símbolos de Lorca²²⁹. A manera de conclusión de estas breves notas, sólo quisiera insistir en lo erróneo que es dejar de lado los poemas más difíciles del libro alegando que son surrealistas o «masas indigestas» (según expresión de un crítico). Surrealista o no, todos intentan comunicarnos algo, y los borradores así como los comentarios del propio Lorca (véase supra, n. 171) demuestran que los poemas de *Poeta* se escribieron, se corrigieron y se pulieron con demasiado cuidado para que ahora nos permitamos desechar cualquiera de ellos. Tenemos la obligación de tratar todos los poemas en igualdad de condiciones y de tratar de interpretar el conjunto de *Poeta en Nueva York* por difícil que sea. Confío en que este libro sirva para avanzar un modesto paso hacia este objetivo.

Florida State University

Agosto de 1975

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

Súmese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#) www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario

