

METRÓPOLIS DE FRITZ LANG Y POETA EN NUEVA YORK DE FEDERICO GARCÍA LORCA

Andrés Morales
Universidad de Chile

La gran mayoría de los estudios en torno al libro *Poeta en Nueva York* (1940) de Federico García Lorca abundan en la idea que éste es un texto influenciado, fundamentalmente, por la vanguardia surrealista. Olvidan que este poemario ha de considerarse como un verdadero “crisol” de la *avant garde* donde confluye una buena parte de los movimientos vanguardistas de la época. Filiar este libro como un sucedáneo surrealista es sólo limitar el extraordinario esfuerzo (y la emoción extraordinaria) que García Lorca imprimió en sus páginas.

Por otro lado, la crítica académica pocas veces integra con propiedad otras fuentes que no provengan del mundo libresco. Pareciera que los poetas sólo se nutren de sus experiencias —anécdotas vividas—, de su intelecto, o de sus lecturas más o menos acabadas con influjos que, sin duda, pueden ser incuestionables, determinantes y hasta indispensables.

El riquísimo universo del poemario escrito durante la estancia en Nueva York de García Lorca, *Poeta en Nueva York* (publicado póstumamente casi simultáneamente en México y Nueva York en 1940) es un ejemplo de la rica integración que un poeta hace de todos los medios, experiencias, sueños, fantasías, escuelas, estilos y lecturas. Demarcarlo, insisto, bajo uno o dos influjos es no reconocer su ancho y alto vuelo que supera, con creces, cualquier lectura que reduzca su inmensidad a algunos nombres esenciales para entender su arquitectura.

Desde que aparece este texto (que ha tenido una historia difícil que ha impedido su fijación exacta con un *corpus* de poemas definitivos) la crítica lo recibe como uno de los libros vanguardistas más interesantes que se hayan jamás escrito en la península ibérica. Sólo los poemarios de Juan Larrea, *Versión Celeste*, de Gerardo Diego *Poesía de Creación* (compilación de su obra creacionista) y algunos de los poetas ultraístas (muy menores si los comparamos con los ya indicados) pueden señalarse como frutos de una real escritura de vanguardia. Otros escritores como Gómez de la Serna, Moreno Villa, Cansinos-Assens, Espina, Garfias o el mismo Juan Ramón Jiménez en su tardío y bellissimo poema **Espacio** asumen las enseñanzas o principios de una u otra escuela o, incluso, como los jóvenes de Ultra, realizan una síntesis curiosa e irregular de las distintas manifestaciones de avanzada que en esos años empezaban a transformar el panorama de las letras europeas. El caso de Rafael Alberti, Vicente Aleixandre, Luis Cernuda o del hoy casi desconocido Emilio Prados puede —con mayores y menores cercanías— asimilarse al surrealismo más ortodoxo. Pero es Federico García Lorca quien tiene la poderosa capacidad de integrar con maestría —y sin caer en aquellos dudosos *collages* de los poetas ultraístas— las distintas fuentes que, desde la llegada de Vicente Huidobro a Madrid en 1918, los jóvenes

escritores de entonces empezaron a conocer, valorar e imitar. Y no se trata, he aquí su aporte genial, de plagiar un estilo o, peor, de parafrasear una retórica al uso en ese entonces: por el contrario, García Lorca consigue fundir como suyas todas las fuentes que de uno u otro modo está vivamente usando. Este procedimiento no es nuevo en su modo de poetizar, lo ha venido haciendo desde sus primeros libros y lo continuará realizando en los que sigan a *Poeta en Nueva York*. Si se revisa con cuidado *Romancero Gitano*, *Poema del Cante Jondo* y, con mayor razón, sus libros posteriores como *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* o *Diván del Tamarit*, se comprobará que Lorca utiliza algunas imágenes que pueden filiarse como surrealistas, reactualiza formas tradicionales (el romance, el soneto, las casidas y gacelas, etc.) o voces clásicas de la poesía española (Góngora, Lope, etc.) y dota a sus poemas de un contexto extraliterario tan importante que, a veces, es necesario conocerlo acabadamente para conseguir una imagen completa de la obra que se lee. El flamenco, la música clásica y popular, las nanas o canciones infantiles, el cine mudo, la pintura y el teatro de la época, la historia de España, las hagiografías de los santos populares en Andalucía, etc., son elementos que no deben considerarse como “secundarios” sino, fundamentales a la hora de revisar la “anatomía” —si cabe el término— de su obra poética.

Este procedimiento de *integración* que vemos en la obra lorquiana es, quizá, uno de los secretos que hacen de su poesía una fuente conciliadora para eruditos, lectores ingenuos, público iniciado y público lego: todos, sin excepción, encontrarán un elemento, un verso, una estrofa o un poema que satisfaga sus expectativas frente a esta obra. El propio Federico nos señala en su prodigiosa poética escrita para la famosa *Antología de poesía española contemporánea* que editase Gerardo Diego en 1934:

“(...) Quemaré el Partenón por la noche,
para empezar a levantarlo por la mañana
y no terminarlo nunca”¹.

La idea de la necesaria tradición que hay que abandonar —conociéndola— para construir una nueva tradición que no niega el pasado, sino que lo integra en una continuidad extraordinaria que no acaba nunca, que se proyecta en una obra abierta que ha nacido en todo el arrebatado de la modernidad y que, al mismo tiempo, tiene sus basamentos en el entramado de fuentes, voces y textos del sutil tejido que llamamos historia.

Pero pensar en García Lorca, sobre todo en estos tiempos de tanto *revival*, como un “reconstructor”, un “revisionista” o un nostálgico por el pasado es otra forma de reduccionismo estéril. Es necesario insistir en su capacidad (hasta lúdica) de saltar desde el pasado al presente, de lo clásico a la vanguardia, desde Góngora a Darío, desde lo probado hacia lo desconocido... Éste es uno de los méritos de un poeta que se enfrenta al problema de poetizar desde las partes hacia el todo, es decir, un poeta que escribe mirando hacia aquello que puede parecer irrelevante, pequeño, detallista, pero que en su íntima composición contiene un retrato a escala de las miserias y bondades del macrocosmos exterior.

Dicho todo lo anterior es menester entonces dedicarse a ampliar nuestra mirada sobre la obra del poeta granadino. Quedarse en los referentes literarios

¹Diego, Gerardo. *Poesía española contemporánea (1901-1934)*. Ed. Taurus. Madrid, 1981. (Nueva edición completa), p. 403.

o en su extraordinaria, riquísima e interesante vida es sólo acceder a una parte de su mirada. Sin parecer excesivamente tajante, pienso que éste es uno de los defectos que la crítica repite de una forma pasmosa. Sólo hoy, algunos pocos exégetas lorquianos parecen haber entendido que su vida y su obra están contenidas en un marco mayor que no sólo es histórico, anecdótico o puntual, sino que abarca la interdisciplina en toda la extensión de la palabra. Como apostilla, creo indispensable que la obra de todo poeta sea abordada de esta manera y no como un ente separado del creador o como fruto de la historia o como síntesis estética de un período. El poeta observa al mundo desde su condición de parte de éste (un ser observado y observador) relativizando lo que ve, perturbando su entorno y perturbándose a sí mismo con todo el amplio espectro de situaciones, lecturas, experiencias, visiones, sueños y deseos que como ser activo y sensible lo hace cómplice de ese macrocosmos del cual es deudor y adeudado.

El caso de *Poeta en Nueva York* es quizá un ejemplo paradigmático de lo que antes se ha afirmado. Su génesis ha sido ampliamente tratada por Ian Gibson en el volumen II² de su indispensable biografía *Federico García Lorca* y se ha visto complementada con la edición de las cartas y conferencias con motivo de este viaje en la ya desgraciadamente desaparecida Revista “*Poesía*”³. De igual forma la crítica especializada ha enfrentado este texto como uno de los más importantes de toda la producción lorquiana⁴ abundando bibliografía sobre los múltiples aspectos que deben explorarse en este libro. Lo que sí llama la atención es la escasa atención que han dado los estudiosos a la presencia de influjos de otras vanguardias (y que de paso consignamos aquí como marcas importantes del surrealismo, expresionismo, cubismo literario y creacionismo, pero que debido a la naturaleza de este escrito no podemos desarrollar dada su extensión) y más aún a la casi nula atención que se le ha otorgado a otras fuentes “literarias” y “no literarias” que, a mi juicio, incuestionablemente, han de ser estudiadas⁵.

Dentro de aquellas fuentes “no literarias” que deben considerarse y que aparece casi como evidente es la película del director alemán Fritz Lang *Metrópolis* (realizada en el año 1926). Esta obra que conmovió a Europa⁶ por su descarnada y profética denuncia del totalitarismo, del poder, de la esclavitud económica y de la sobrepoblación y mecanización hasta el absurdo de las grandes ciudades, ha sido descuidada casi por completo y considerando su fecha de estreno en España (y particularmente en Granada) debe incluirse con justicia no sólo como una probabilidad, sino como una certeza. Obviamente no es posible

²Gibson, Ian. *Federico García Lorca*. Dos volúmenes. Ed. Grijalbo. Barcelona, 1985 (Vol. I), Vol II 1987.

³Revista *Poesía* N^{os} 23-24. *Federico García Lorca escribe a su familia desde Nueva York y La Habana (1929-1930)*. Edición de Christopher Maurer. Ministerio de Cultura de España. Madrid, 1985.

⁴Vid. la bibliografía reunida tras el artículo de Miguel García Posada *Lorca y Alberti*, pp. 373-382 en Rico, Francisco. *Historia y Crítica de la Literatura Española*. Época Contemporánea (1914-1939). Volumen VII. Ed. Crítica. Barcelona, 1984.

⁵Entre las fuentes literarias cabe destacar el libro de John Dos Passos *Manhattan Transfer* y el terrible, crítico y hasta profético libro —o libelo— de Ezra Pound *Patria mía*. Para otras posibles fuentes ver Gibson, Ian. *Op. cit.* Vol. II. Cap. 1, pp. 9-12.

⁶Gibson menciona, en su libro ya citado, las críticas aparecidas en diversos periódicos granadinos dando cuenta del estreno del *film* en esa ciudad en febrero de 1928. Entre algunas, destaca “*Metrópolis*, el milagro de la pantalla” en *El defensor de Granada* (5-II-1928), 1; “En el salón Regio. La prueba de *Metrópolis*”, en *El Defensor de Granada* (7-II-1928), 1; y “*Metrópolis*, la ciudad sobre las ciudades” en *El Defensor de Granada* (9-II-1928), 1.

asegurar ciento por ciento que García Lorca la haya visto el día del *debut* en su ciudad natal, pero dadas las repercusiones en la prensa y la afición al cine del poeta (como queda demostrado en su obra *El paseo de Buster Keaton*) hay que filiar a esta cinta como una fuente importante del libro lorquiano. Ian Gibson, en su ya citada biografía sobre García Lorca, es quizás el único estudioso que menciona el necesario vínculo entre la obra de Lang y *Poeta en Nueva York*. En apretada síntesis argumenta las razones por las cuales es más que probable que el poeta granadino tomase ciertos elementos del *film* para su visión sobre la ciudad norteamericana:

“Otro antecedente —esta vez cinematográfico— de la visión lorquiana de Nueva York era *Metrópolis*, la famosa película de Fritz Lang. Lorca no estaba en Madrid cuando, el 23 de enero de 1928, se estrenó allí la película —llamada tiempo antes por Luis Buñuel, en *La Gaceta Literaria*, “el más maravilloso libro de imágenes que se ha compuesto”— pero cuesta trabajo creer que no la viera cuando, en febrero del mismo año, se dio a conocer, a bombo y platillos, en Granada. Si la película (...) aún nos conmueve, es fácil imaginar el impacto de la cinta sobre el público de 1928. La equiparación entre la metrópoli de Fritz Lang y Nueva York era ineludible. Manuel López Banús, redactor de *Gallo*, la revista de Lorca, ha recordado la honda impresión que a él y a sus compañeros les hizo aquella película que, durante días, fue profusamente comentada en la prensa granadina (...)”⁷.

Si se da como un hecho el conocimiento de Lorca de este extraordinario *film* es fácil suponer que, al verlo, el poeta fuese conmovido por sus escenas que, sin cesar y de forma casi obsesiva, postulan una visión de mundo que toca la alienación, la masificación, la mecanización y la deshumanización, en términos ortegueanos, del hombre futuro. Desde luego ha de pensarse también que esta película servirá como un antecedente importante en las obras de George Orwell *1984* y de Aldous Huxley, *El mundo feliz*, entre otros textos que abordarán, desde distintas perspectivas, temas como los que plantea Fritz Lang.

Entrando en un estudio comparativo de las obras *Metrópolis* y *Poeta en Nueva York*, piezas que han de perdurar como una denuncia de un presente que peligrosamente se proyecta en un futuro de desolación y de una civilización que más se acerca, por su frialdad y olvido de los valores humanos, a la “barbarie civilizada”, habrán de señalarse una serie de tópicos comunes que bien pueden hablar de un diálogo estrecho entre las visiones que poseen el director y el poeta.

En primer lugar deberá consignarse la preocupación por el tema urbano, asunto que fijará buena parte de la cinematografía y de la poesía contemporánea. Si bien Lorca habita en una ciudad de provincia, Granada, o en una capital pequeña de Europa, Madrid, su voluntad por conocer otros mundos y en especial Nueva York le sitúan en una profética visión de lo que el mundo llegará a convertirse: un hervidero de macrociudades superpobladas y casi insufribles. En segunda instancia, el preocupante poder del dinero, representado en la película por la clase aristocrática y por el personaje Jon Fredersen, Señor de Metrópolis y padre de Freder, el protagonista que irá perdiendo progresivamente su inocencia en una suerte de viaje órfico a los infiernos. La avaricia, el lucro, la especulación y el poder serán las fuentes de la gran mayoría de las injusticias sociales y motivo de la separación en castas (los habitantes de la superficie y los de las profundida-

⁷Gibson, Ian. *Op. cit.* Vol. II. Cap. 1, pp. 12-13.

des, en el caso de Lang) que aparecerán en *Poeta en Nueva York* como aquellos que son condenados a través del trabajo a perpetuar la esclavitud. Valgan como ejemplo los versos del poema “Grito hacia Roma” donde se establece esta terrible realidad:

...“No hay más que un millón de herreros
forjando cadenas para los niños que han de venir”...⁸

Un tercer punto (de semejanza incuestionable entre las obras que aquí se comparan) es la mecanización del mundo, segunda fuente de esclavitud del hombre, que abandona su condición de ser humano para convertirse en un apéndice de la máquina. Los habitantes de Metrópolis —y de Nueva York— son multitudes que se desplazan como verdaderos *zombies* hacia o desde el trabajo a través de ascensores gigantes, autopistas interminables, escaleras sin fin y audaces rascacielos. La naturaleza es asesinada, expoliada y exhibida casi como una pieza de museo. La tradicional oposición entre naturaleza y civilización expuesta por Menarini y Del Río⁹ adquiere tanto en Lorca como en Lang un sesgo apocalíptico que evoca la destrucción en pos del progreso de los sueños armónicos de un futuro promisorio. Las multitudes que orinan o vomitan en los espejismos lorquianos, los millones de patos, cerdos, vacas, corderos y gallinas muertos para alimentar a esa imposible ciudad (y nótese la idea del sacrificio de lo natural en el altar del progreso), la interminable exposición de los laberintos que pueblan una ciudad inacabable e inhumana (donde la atenta mirada de Lang puede acercarse a la exageración o a la fantasía), rompen con toda la posible armonía de una vida que pueda considerarse como vivible en términos y proporciones humanas. Incluso el sueño del poeta Whitman (que ha imaginado a los Estados Unidos como una tierra portentosa en su indomable paisaje de innumerables recursos) se ha vulnerado por completo y así lo denuncia García Lorca en su “Oda a Walt Whitman ” donde:

...“Una danza de muros agita las praderas
y América se anega de máquinas y llanto”...¹⁰

entendiendo con esto que aquellas praderas sin delimitación posible han sido demarcadas, encerradas y aún peor que eso, anegadas con máquinas que sólo han traído el llanto de los que han de servirles como auténticos esclavos.

Relacionado con el punto anterior está el tema de la robotización y de la suplantación del hombre por la máquina. En la cinta de Fritz Lang, María (que representa el amor, la justicia y la historia profética de la Torre de Babel como ejemplo destructor de la ambición humana) es reemplazada por una mujer robot que es realizada a su imagen y semejanza por Rotwang, el inventor. En este punto el director alemán nos plantea los peligros de la tecnología como una posibilidad de desplazar al ser humano por la máquina. Lorca no va tan lejos, pero sí es notable su idea permanente del espejismo, de la falsedad, de la apariencia como un riesgo al que conduce la desenfrenada confianza en el progreso y en la automatización de la existencia. Si bien el poeta granadino no nos habla directa-

⁸García Lorca, Federico. *Poeta en Nueva York*. Ed. Séneca. México, D.F., 1940 (Primera Edición), p. 124.

⁹Menarini, Piero y Del Río, Ángel. *Sobre poeta en Nueva York*. Ensayo recopilado en Rico, Francisco. *Historia y Crítica de la Literatura Española*. Vol. VII. *Op. cit.*, pp. 392-396.

¹⁰García Lorca, Federico. *Op. cit.*, p. 131.

mente de robots sí plantea a los habitantes de la ciudad como verdaderos *golems* que, como se ha dicho, transitan por las calles en una interminable procesión de multitudes.

Un último asunto a considerar (entendiendo que es posible establecer interminables asociaciones entre la película y el poemario) es la propuesta lorquiana —y de Lang— de presentar un mundo de opresores y oprimidos. Si bien Lorca ya había desarrollado el tema en libros como *Romancero gitano* (y que Menarini y Del Río asocian con el ciclo neoyorkino) es en **Poeta en Nueva York** donde llevará este tópico hasta sus últimas consecuencias. En su visión, los negros (que han traicionado a sus orígenes perdiendo su africanidad y occidentalizándose) son los condenados a servir, a ser los esclavos de sus amos blancos (nótese la fuerte denuncia que realiza el poeta en un país donde la compleja igualdad de razas sólo se lograría a finales de la década de los sesenta). Sus angustias, sus lágrimas, sus penurias son evocados en la “Oda al Rey del Harlem”:

...“¡Ay, Harlem! ¡Ay, Harlem! ¡Ay, Harlem!
 ¡No hay angustia comparable a tus rojos oprimidos,
 a tu sangre estremecida dentro del eclipse oscuro,
 a tu violencia granate sordomuda en la penumbra,
 a tu gran rey prisionero con un traje de conserje!”...¹¹

Este pueblo cautivo, transterrado y oprimido es, sin duda alguna, el mismo que descarnadamente nos muestra Fritz Lang en el mundo de las profundidades donde los obreros-esclavos trabajan para sus amos ricos. Tanto Lorca como el realizador alemán nos hablan de un “mundo sobre la superficie” y otro “bajo la superficie”, un mundo de dominadores y de dominados, de ricos y pobres, de aristócratas ociosos y de obreros explotados. En el caso de Lang no hay enfrentamiento racial, aunque las condiciones del mundo de los privilegiados y el de los que están a su servicio son casi idénticas a las enunciadas por García Lorca. Lo que sí los aúna es la posibilidad y la esperanza de revertir esta situación, de restablecer o crear la justicia que necesariamente pueda salvar esa oprobiosa existencia. En *Metrópolis* se produce el alzamiento de las masas que, guiadas por el robot que suplanta a María, desencadenan un motín que al final desenmascara el engaño del inventor quemando a la supuesta humana (casi como una Juana de Arco) y develando que la auténtica María se encuentra prisionera del demente Rotwang, creador de la robot. Esta revolución produce un final feliz donde opresores y oprimidos pueden vivir en paz restableciendo la justicia a través del amor y el perdón (María señala que “sin el corazón no habrá entendimiento entre las manos y la mente”). En el caso de *Poeta en Nueva York*, esa reconciliación se ve mucho más lejana. García Lorca plantea que los negros han de reencontrar sus raíces, su negritud blanqueada en los afeites y en las costumbres adaptadas del mundo opresor, en un necesario regreso al universo de sus antepasados: a sus creencias, a su modo de vivir, a su entorno de diálogo y comunión con la naturaleza. Para Lorca los negros *son* naturaleza y han de restituirse para poder perpetuarse. La reconciliación no está clara, es más, el poeta profetiza en “Danza de la Muerte” que algún día, las lianas y la selva invadirán Wall Street, vengándose de aquellos que con el dinero y la especulación han esclavizado al pueblo negro.

Aunque ésta pareciera una visión desesperanzada y terrible, García Lorca sorprende al lector con la última parte de su libro, “El poeta llega a La Habana”,

¹¹García Lorca, Federico. *Op. cit.*, p. 46.

donde el poema “Son de negros en Cuba” insufla toda la alegría, la claridad, la luz y la candidez que Nueva York ha perdido. En este texto (tan cercano a la obra que Nicolás Guillén realizaría más tarde) el ritmo, la brisa, el calor y la luna se abren paso para decirnos que es posible recuperar la belleza, la justicia y la esperanza. Si no un final feliz, al menos una posibilidad que, una vez más, puede conectarse a esa voluntad que se aprecia en *Metrópolis* para reunir bajo la concordia a los habitantes de este mundo.