

novohispano” (p. 261). Aunque él hubiera querido ser más francés que Boileau, en sus soledades el padre Alegre disfrutaba todavía de la lectura del gran poeta: era un gongorista de clóset.

Quizá sobre decir que *El gongorismo en la Nueva España*, cuyo contenido he bosquejado en las líneas anteriores, es el estudio más amplio e importante hecho hasta el momento a propósito del gongorismo novohispano. Su lectura es obligada para todo aquel que se interese no sólo en la historia del gongorismo, sino en la historia de la poesía novohispana en general.

Se trata de una verdadera propuesta para mirar con otros ojos a los poetas del virreinato y es un *Ensayo de restitución* al menos en dos sentidos. En primer lugar, derrumba el mito aquel de que el gongorismo fue una peste infame que arrasó con el “buen gusto” y produjo monstruos poéticos imposibles de leer y de disfrutar. En segundo lugar, constituye una verdadera antología poética, un escaparate a través de cuyos cristales nos damos cuenta de que la lírica virreinal no se reduce a un solo nombre y puede llegar a alcanzar vuelos insospechados.

Claro está que ninguno de los mejores discípulos de Góngora llegó a ser tan genial como su modelo. Acerca de éstos comenta Tenorio: “reconocieron esa genialidad –la del poeta andaluz–, la apreciaron y (estoy segura), aun conscientes de la imposibilidad de repetirla, la siguieron y persiguieron, poniendo a su disposición todos los recursos de los que eran capaces” (p. 194). Me parece que ésta es una de las observaciones clave de *El gongorismo en Nueva España*. Sí, la genialidad de Luis de Góngora es irrepetible, pero eso no nos impide apreciar a todos aquellos que escribieron a la zaga de sus pasos.

JORGE GUTIÉRREZ REYNA

Universidad Nacional Autónoma de México

Fundación para las Letras Mexicanas

FEDERICO GARCÍA LORCA, *Poeta en Nueva York*. Primera edición del original con introd. y notas de Andrew A. Anderson. Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, Barcelona, 2013.

Poeta en Nueva York de Federico García Lorca es un libro extraordinario en muchos sentidos. No sólo por ser uno de los poemarios más importantes de la poesía española del siglo xx y por constituir, en su momento, un cambio de rumbo en el quehacer poético de su autor, quien fue, a su vez, uno de los representantes más importantes de su generación; también es extraordinario por las circunstancias y peripecias que conformaron su historia editorial. En esta larga historia, los años 1999 y 2003 fueron determinantes. En la primera fecha, se anuncia la locali-

zación del manuscrito original de ese poemario –que hasta entonces se creía perdido– en los archivos de la actriz mexicana Manolita Saavedra. En la segunda fecha, 2003, la Fundación Federico García Lorca compra este manuscrito en una subasta londinense. Ahora, diez años después, aparece la “Primera edición del original con introducción y notas de Andrew A. Anderson”, publicada por Galaxia Gutenberg. Durante al menos tres décadas, la imposibilidad de consultar el original suscitó polémicas muy encendidas acerca de varios temas relacionados con su edición, desde la intención o no de Lorca de publicarlo hasta la inclusión o no de determinados poemas. La mayor parte de los problemas surgieron porque el poemario tuvo dos primeras ediciones diferentes entre sí. Si bien las dos fueron impulsadas y promovidas en 1940 por el escritor José Bergamín, sólo una de ellas, la realizada en la editorial Séneca de México, pudo basarse en el manuscrito entregado por Lorca. La otra, editada en Nueva York por Rolfe Humphries en la editorial Norton, se basó en una copia de las dos que se habían hecho años atrás en París, cuando el propio Bergamín intentó llevar a cabo la edición del libro en esa ciudad. El hecho de que estas ediciones no coincidieran dio pie a las polémicas mencionadas. Desde aquellas ediciones de 1940, ésta que nos ofrece Galaxia Gutenberg es la primera que puede hacerse siguiendo el original entregado a José Bergamín por Federico García Lorca apenas un mes antes de que éste muriera asesinado en Granada.

La aparición de esta edición no tiene poca importancia, ya que los hechos que rodearon la edición del poemario fueron desde un principio muy peculiares y se han prestado a interpretaciones divergentes (durante más de 30 años de estudio diferentes investigadores intentaron ir reconstruyendo la historia con base en entrevistas, epistolarios, un sinfín de referencias cruzadas y ardua investigación documental). El comienzo de la Guerra Civil española y la posterior muerte de Lorca, a los pocos días de entregado el original, provocaron que la publicación del libro y el destino del original entregado a Bergamín fueran azarosos. La posibilidad de consultar el original elaborado por Lorca permite que ahora pueda editarse este libro tomando en cuenta la última voluntad del poeta. De esta manera, Anderson nos presenta una edición lo más cercana posible al libro que Lorca hubiese publicado. Y si no es una edición *absolutamente* apegada a la voluntad del poeta es porque, como explica Anderson, había detalles del poemario que el propio Lorca no había resuelto aún en el momento de entregar su manuscrito a José Bergamín: “Todo esto quiere decir que no podremos conocer nunca la versión «definitiva» de *Poeta en Nueva York*, porque al fin y al cabo nunca llegó a existir. Pero el original de 1935-36, discreta y cuidadosamente realizado, puede ofrecernos, creo, alrededor de un 95% del libro tal y como se habría publicado en el otoño de 1936” (p. 89).

En su detalladísima introducción, Anderson se detiene en toda esta historia editorial y en las consecuencias que han tenido, tanto la aparición del original como la posibilidad de consultarlo para sacar esta nueva edición. Al principio del estudio, Anderson describe a grandes rasgos los preliminares de esta historia hasta la entrega del original. En una rápida enumeración, los sucesos fueron los siguientes: el viaje de Lorca a Nueva York y Cuba durante los años 1929-1930; su regreso a España y la postergación (o maduración) del proyecto hasta agosto de 1935, fecha en la que Anderson sitúa el momento en el que Lorca comienza a tomar decisiones que lo llevarán hacia la definitiva preparación del original; los sucesivos cambios de nombre que tuvo el poemario, desde el escueto *Nueva York* hasta su nombre definitivo, pasando por el título de *Introducción a la muerte* que le sugirió Neruda en un encuentro que los poetas tuvieron en Montevideo; las intenciones de Lorca, en algún momento, de formar con lo escrito en Nueva York no un solo poemario, sino dos: *Poeta en Nueva York* y *Tierra y luna*; las vicisitudes, tan comentadas por la historia literaria, de la entrega del original en las oficinas de Bergamín en la editorial Cruz y Raya; el intento de Bergamín de editarlo en París; la necesidad –correspondiente al mismo proceso editorial– de haberse tenido que hacer dos copias en París y de que tanto el original como una de las copias hubieran sido corregidas por Juan Larrea (en París) y por Emilio Prados (en México); y, finalmente, la aparición en 1940, en la Ciudad de México y en Nueva York, de dos ediciones casi simultáneas, pero con diferencias importantes. Todos estos hechos, como hemos dicho, tuvieron como consecuencia que las ediciones que se hicieron en México y en Nueva York hayan tenido diferencias importantes por haberse basado en diferentes copias del original y por el estado propio en el que Lorca lo entregó a Bergamín; en especial, por el hecho de que, en algunos casos, no se incluían los poemas, sino simplemente una indicación de dónde deberían tomarse para su inclusión en el libro.

En la segunda parte de la introducción, el editor desglosa la historia de los poemas desde su primer autógrafo hasta su inclusión en el original entregado a Bergamín. Esta historia de lo que Anderson llama la “tradición textual” está dividida en cinco momentos, que van desde la escritura del poema hasta su incorporación en el original de 1935-1936. El primer momento es, desde luego, la redacción del poema o la elaboración del “borrador autógrafo”. Aquí, Anderson nos permite seguir a Lorca, paso por paso, en su viaje a Nueva York y a Cuba, a la vez que apreciar las circunstancias –las fechas, los lugares y los acontecimientos– en que los poemas fueron escritos. El segundo momento analizado por Anderson es aquel en el que el poema es copiado con algún fin no siempre determinado (a menudo con el propósito de su publicación en alguna revista). El tercer momento trazado es aquel

que corresponde a la aparición de tal o cual poema en revistas o en otro tipo de publicaciones.

Es importante indicar que, antes de la aparición del original, los estudiosos lorquianos habían podido reconstruir la “tradición textual” de la mayor parte de los poemas con una precisión notable hasta la etapa de la publicación en revistas. Faltaba sólo consultar el original para completar el estudio de las transformaciones de los poemas hasta su inclusión en el libro. En vista de la gran cantidad de variantes que encuentra en los diferentes momentos de la historia textual, Anderson deduce que, necesariamente, tuvo que haber un juego de copias en limpio anterior al original. Esta cuarta etapa la plantea hipotéticamente, dado que “el problema más grande relacionado con el modelo de transmisión textual que estamos proponiendo es que la copia entera se ha perdido, no queda huella material de ella, por lo que nos movemos irremediablemente en el reino de la conjetura” (p. 83).

El quinto momento que plantea Anderson es el de la selección e incorporación de poemas para conformar el original, un momento que fecha en 1935. A la descripción pormenorizada de este original, Anderson dedica la tercera parte de su introducción. Al leer esta descripción detalladísima, que incluye la determinación de los tipos de papel utilizados, el color de la tinta de las máquinas de escribir, los subrayados y las correcciones, etcétera, surge la pregunta de si no era éste el momento propicio para que el lector tuviese en sus manos una edición facsimilar de todo el poemario (en la presente edición sólo se reproduce en facsímil una selección, aparentemente hecha al azar, de dieciséis páginas del manuscrito original). Y no porque esta parte del estudio de Anderson sea inútil sin una imagen de todo el original. Al contrario, contiene elementos de gran interés que le permiten llegar a conclusiones muy importantes, como que la preparación de la mayor parte del original se debió realizar en un lapso reducido de tiempo, que se podría situar aproximadamente en agosto de 1935, o también que el original no se hallaba tan incompleto como llegaron a suponer en algún momento varios estudiosos que intervinieron en la polémica surgida alrededor del poemario.

La necesidad de contar con una edición facsimilar se hace especialmente patente debido al estado incompleto en que Lorca entregó el original a Bergamín. Según parece, era costumbre de Lorca dejar para los editores, o bien para un proceso posterior de la edición, la revisión final de la puntuación de sus poemas. Bergamín propuso una solución a la edición mexicana de 1940; el traductor norteamericano propuso otra para la edición neoyorquina del mismo año. Pero, claro, para comprender cómo ha intervenido Anderson en esta edición de 2013, hace falta poder consultar una versión facsimilar de todo el original. Sobre su criterio al respecto, Anderson nos informa lo siguiente: “hemos procedido a puntuar los textos, siguiendo un criterio que

intenta mantener, siempre que sea posible, cualquier puntuación que parezca más estilística que gramática... aunque siempre inclinándonos a la mínima intervención posible” (p. 136). Si bien el presente esfuerzo es loable por presentar una edición limpia y, quizá, de más fácil lectura, sigue quedando pendiente la publicación del texto de *Poeta en Nueva York* que el poeta dejó en las oficinas de Cruz y Raya poco tiempo antes de que estallara la guerra civil. Y su publicación se vuelve todavía más urgente cuando se recuerda que estamos ante un libro que se ha visto envuelto en polémicas que se esperaba que la aparición del original resolviese completamente.

GABRIEL ROJO
El Colegio de México

DANIEL ZAVALA MEDINA, *Borges en la conformación de la “Antología de la literatura fantástica”*. Universidad Autónoma de San Luis Potosí-Porrúa, México, 2012.

En la “Posdata de 1947”, al final de “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, incluido en la *editio princeps* de la *Antología de la literatura fantástica* (1940), el narrador registra las intrusiones del “mundo fantástico en el mundo real”. Las pruebas resultan tan contundentes que, con cierta resignación, concluye que “el mundo será Tlön”. Una muestra más de la invasión tlöniana –que el narrador no registra, pero sí induce– quizá sea la difusión de la idea de que “la metafísica es una rama de la literatura fantástica”. En el contexto de la literatura hispanoamericana, en general, y de la argentina, en particular, Borges sería su principal promotor, heredero, acaso, de esa “dispersa dinastía de solitarios [que] ha cambiado la faz del mundo”. ¿De qué otra manera se puede entender la defensa del postulado referido en “Tlön...”, luego ampliado en la nota a la traducción que Borges hizo de la “Fantasía metafísica” del “apasionado y lúcido Schopenhauer”:

Si nos avenimos a considerar la filosofía como un ramo de la literatura fantástica (el más vasto, ya que su materia es el universo; el más dramático ya que nosotros mismos somos el tema de sus revelaciones), fuerza es reconocer que ni Wells ni Kafka, ni los egipcios de las *1001 NOCHES* jamás urdieron una idea más asombrosa que la de este tratado (*Anales de Buenos Aires*, 1946, núm. 1, p. 54).

Es curioso que Borges adjudique las *Mil y una noches* a los egipcios y no a los árabes, aun cuando aquéllos seguramente contribuyeron en la constitución del corpus hoy conocido. La nota citada representa