

UNA LECTURA DE *POETA EN NUEVA YORK*: HACIA «PLAZAS DEL CIELO EXTRAÑO»*

A READING OF *POETA EN NUEVA YORK*:
TOWARDS «PLAZAS DEL CIELO EXTRAÑO»

Laurence BREYSSE CHANET

Universidad de la Sorbona

lbreysssechanet@wanadoo.fr

Resumen: Una exploración de *Poeta en Nueva York* a partir de la voluntad lorquiana de construcción de la obra. Se considera la duración —de cinco años— de su elaboración para interrogar la arquitectura del poemario, las líneas de fuerza que lo sostienen, bajo el signo de una mitificación del número diez, que escribe órficamente la infancia, desde la paradoja de una atemporalidad con tiempo propio. En esto radica el papel del ‘panorama’ lorquiano, factor de unificaciones secretas y numéricas, un ademán poético hondo, que otorga un sentido nuevo y liberador a la vida y a la voz.

Palabras clave: Lorca. Nueva York. Estructuración. Símbolo. Orfismo. Infancia.

Abstract: An exploration of *Poet in New York* based on Lorca's will to construct the work. The duration —five years— of its elaboration is considered, in order to question the architecture of the collection of poems, the lines of force that sustain it, under the sign of a mythification of the number ten, which orphically writes childhood, from the paradox of a timelessness with its own time. Herein lies the role of Lorca's ‘panorama’, a factor of secret and numerical unifications, a profoundly poetic gesture that gives a new and liberating meaning to life and to the voice.

Keywords: Lorca. New York. Structuring. Symbol. Orphism. Childhood.

* Se presentó una versión oral breve de este trabajo, ahora ampliado y desarrollado, en la Jornada «Agrégation d'espagnol 2021. Lectures de *Poeta en Nueva York* de Federico García Lorca», coorganizada por Zoraida Carandell y Encarna Valero en la Universidad de Nanterre el 15 de enero de 2021.

El niño estaba solo
con la ciudad dormida en la garganta.
Federico García Lorca

And we have seen night lifted in thine arms.
Hart Crane
(Para L.-A.)

Entre los dieciocho años de creación que fueron otorgados a Federico García Lorca, el plazo en que se escriben los poemas de *Poeta en Nueva York* es breve: el primer texto que forma parte del conjunto final de treinta y cinco poemas, «Amantes asesinados por una perdiz», va fechado en la segunda mitad de 1928¹ (García Lorca, 2000, 108-109). Es el único que se sitúa antes del viaje, lo que le confiere un papel particular, desde el punto de vista personal y poético. El último, el que permite afirmar la continuidad de la vida y de la escritura por encima de las crisis, rupturas y viajes, es «Vals en las ramas», fechado en la Huerta de San Vicente, el 21 de agosto de 1931. Dentro de estas dos orillas, no se conoce con precisión la cronología de escritura. «Es preciso cruzar los puentes», dice la voz de «El rey de Harlem» (García Lorca, 2013: 179)², en busca de un río rítmico nuevo, un «perfume de pulmón» (179), a lo largo de una difícil travesía de tres años.

Tres o más, pues sabemos que Lorca entregó a José Bergamín su manuscrito solo a finales de junio de 1936 —después del 23, día en que Bergamín se marcha a Londres a la Asociación internacional de Escritores—, antes del 14 de julio, día en que Lorca llega a Granada. En su introducción a *Poeta en Nueva York*. Primera edición del original (García Lorca, 2013: 7-138), Andrew Anderson explica detalladamente la larga e increíble historia del original dejado en el despacho de José Bergamín, cuando con la Guerra Civil la historia y sus dramas entran en la poesía, con la desaparición del original hasta finales de los 90. Años antes de las investigaciones de Andrew Anderson, quien afirma que el original que podemos trabajar hoy, con sus treinta y cinco poemas, es fiable en un 90% en cuanto a las decisiones finales de Lorca, cabe recordar las olvidadas, pero decisivas, palabras de Manuel Altolaguirre, en sus memorias, tituladas *El caballo griego*, donde afirma que «[m]eses antes de la guerra, tenía yo en prensa el libro *Poeta en Nueva York* de Federico García Lorca» (Altolaguirre, 1986: 86). O sea que después de agosto del 31, Lorca tardó cinco años en encontrar la estructura deseada. Por cierto, se dedicaba mucho al teatro entonces y a sus viajes por Argentina y Uruguay. Con todo, no deja de llamar la atención tal plazo. Cuánto cambio si se piensa en «Palabras de justificación», donde aludía a las «páginas desordenadas» (García Lorca, 1996a: 59) de *Libro de poemas*, designado como «mi primer libro» en una carta a Miguel Hernández de 1933 —recordemos que él mismo retiró de las librerías de Granada la edición de 1918 de *Impresiones y paisajes*—.

Libro de poemas constaba de 298 páginas, cuyo eco encontramos quizá años después, en la alusión a un libro neoyorkino de «300 páginas», «un *libro de poemas* de interpretación de New

1 Se publica en *Ddooss. Revista de poesía*, Valladolid n.º 3, marzo de 1931, p. 13-16.

2 Las referencias a las páginas del poemario irán directamente en el texto (Referencia a García Lorca, Federico, 2013).

York» (García Lorca, 1997b: 674). En septiembre de 1925, Melchor Fernández Almagro apuntaba: «pues demasiado sé que tu indolencia no se manifiesta en el crear sino en el organizar» (García Lorca, 1997c: 300). Un lento, decisivo y recurrente afán por la *compositio* se fue imponiendo, sin embargo ya presente de modo paradójico en 1921, en carta de Lorca a su familia, el 29 de marzo de 1921: «Ya he logrado componer mi libro y definirlo y ahora termino de pulirlo para darlo» (García Lorca, 1997c: 104).

Componer. La palabra implica un ritmo compositivo particular, para conducir a un lugar nuevo, ajeno, quizá cuando *pasen cinco años*. Al otro lado del puente, Nigel Dennis lo recalcó, el poemario *Poeta en Nueva York* es «un todo cuidadosamente pensado» (2000: 58). Lo notó antes Derek Harris: «a carefully structured book» (1979: 10). En la construcción poética, ¿qué papel puede desempeñar la *arquitectura* del libro, palabra clave en la que insiste José Antonio Llera (2013: 49)? ¿Existe una organicidad del conjunto, y qué efecto produce en el poemario? No conocemos las intenciones del creador, pero río abajo, entre lo visible e invisible, recibimos efectos, quizá ilegibles de otro modo. ¿De qué manera y hacia qué sentido pasaría el poemario de *recueil* —donde se *recoge* la irrupción violenta de cada poema— a *livre* —conjunto organizado—, formando el otro *libro de poemas*, el que la voz necesita ya, porque como la rosa de la casida, busca *otra cosa*?

Para caracterizar *Poeta en Nueva York*, me ocurren palabras como variabilidad, movimiento, expresión de conflictos³, constantes inversiones de sentidos, valores o símbolos. Le dan su fuerza terrífica, producen su tensión radical, que se graba en los huesos del lector. Uno de los emblemas de la eficacia de la inversión como principio creador se encontraría en el trato del cielo. En «Vuelta de paseo», el primer verso de la obra, tan dramático, «Asesinado por el cielo» (165), nos hiere por su brutalidad y su ira, al presentar el revés del cielo redentor de la religión. Tanta violencia es paradójicamente fundadora del sujeto poético, que en seguida adquiere voz órfica. Muerto el yo, nace su voz. A la connotación religiosa va a juntarse el sentido cósmico. Están los «cielos yertos» de «El rey de Harlem», que han de disolverse por «Un viento sur de madera, [...] / que lleva / colmillos, girasoles, alfabetos» (182). Seguir su impredecible itinerario nos lleva a descubrir «otras plazas», que generan la visión de «plazas del cielo extraño». La visión responde a un *adynaton* que, en la confusión de las categorías entre arriba y abajo, logra expresar el caos por el dolor, en «Panorama ciego de Nueva York» (207):

Pero el verdadero dolor estaba en otras plazas
donde los peces cristalizados agonizaban dentro de los troncos,
plazas del cielo extraño, para las antiguas estatuas ilesas
y para la tierna intimidad de los volcanes.

Desde la paradoja del título del poema, el *panorama ciego* niega Nueva York en su realidad, para imponer una analogía entre la visión interna de la ciudad, una presencia *panorámica*, teatral —léxico ya propio del «[i]ntermedio»— junto con las «plazas del cielo extraño», lugar de la verdad y del deseo, envés exacto de lo urbano, donde el tiempo no actúa y las pasiones se sosiegan, donde la naturaleza da el compás de la vida.

3 Federico García Lorca a Sebastià Gasch, 24 de noviembre de 1927: «Muchos días de trabajo y muchos días de conflictos» (1997b: 527).

En su complejidad angustiada, tales «plazas del cielo extraño» permiten vislumbrar el otro lado del lugar, desde un *aquí* concreto, a partir del cual puede surgir lo que Yves Bonnefoy llama un *haut lieu*: «bruscas condensaciones, fulguraciones, la poesía»⁴. De modo paralelo a la escritura contemporánea del *Público*, donde mediante una compleja distribución escenográfica de los espacios de la función, se busca la manera como ir simbólicamente «bajo la arena» (García Lorca, 1997a: 305), la imagen hace corpórea la posibilidad de expresión libre de la verdad de la vida y del amor, de todos los amores, que todos poseen la inocencia de la infancia.

Pero una imagen no basta, es preciso lograr vivir sus promesas. Según mi lectura, se cava en *Poeta en Nueva York* una arquitectura secreta, invisible, que hay que encontrar y recorrer para *sensir* viviéndola la realidad de tal lugar, en su cuerpo sensible y vivo. Bajo la expresión de la ciudad desenfundada, amenazante y vacía, cuando el «hueco» de la nada se hace espacio de resonancia, tal arquitectura sería la otra cara de la denuncia social: la construcción de una geometría para inventar un cielo otro, en la tierra viva del poema, donde lo extraño tiene sitio. El fruto de una unificación soterrada, compleja y abierta, que organizaría de modo potente, pero libre, respirante, la expresión de algo indecible de otra manera —«pulso de nebulosa y minuterio» (170)—, dándole un espacio para que tenga eficacia simbólica, fundando una realidad indecible de otro modo. Un espacio capaz de hacer lo que se pide a la palabra poética: que haga lo que dice, y así, libere a su lector.

Desde la «actividad poética de fábrica» a la que se refiere con humor Lorca en 1928 en su epistolario⁵, se trataría de crear «plazas» en la otra ciudad, la de un «cielo extraño» (207). Un lugar de vida, cuyo ritmo atravesase silente y potente los treinta y cinco poemas, siendo la exacta negación del «huracán de negras palomas» de las desdichas. O sea la plamación de una fuerza que fuese la negación del cielo «asesino» del poema liminar, cuya violenta carencia religiosa y metafísica actualiza el choque que permitió, en la interiorización de la experiencia del abandono radical, el surgimiento del nuevo sujeto poético. Su fe de vida se inscribe en la intensificación exclamativa final, que dice que el único poder es el de la voz: «¡Asesinado por el cielo!» (168). Un lugar que pueda vivirse desde lo que Jean-Luc Nancy designa como momentos de «sens enlevé» (2004: 26) en una obra poética: momentos de «sentido quitado», que escapan al lenguaje y formando *dibujos*, son el mismo corazón de la resistencia de la poesía, desde sus pliegues más secretos.

4 «Pienso, en realidad, en nuestras grandes ciudades, en París, por ejemplo, o en Nueva York, esos centros donde nuestra sociedad se entrega de la manera más vana a sus ilusiones, sus espejismos; pero también se implica contradicción, angustia, y entonces, pueden darse bruscas condensaciones, fulguraciones, la poesía. Ahí están nuestros altos lugares, si no, solo es sueño.» (Yves Bonnefoy, 1990: 356-357, traducción mía).

5 Carta de Federico García Lorca de septiembre de 1928 a Jorge Zalamea, que dice las fuentes de la verdad artística lorquiana, en equilibrio entre trabajo y entrega a los conflictos de la vida: «Todo el día tengo una actividad poética de fábrica. Y luego me lanzo a lo del hombre, a lo del andaluz puro, a la bacanal de carne y de risa.» (1997b: 587).

Una estructura por debajo de las imágenes

En el poemario de la ciudad moderna entre todas, la palabra «arquitectura» solo aparece una vez, en plural, en «Cementerio judío», como si —tampoco asoma la palabra «rascacielos»—, se tratara de contruir otra ciudad dentro de la ciudad, sin las palabras esperadas:

Las arquitecturas de escarcha,
las liras y gemidos que se escapan de las hojas diminutas
en otoño, mojando las últimas vertientes,
se apagaban en el negro de los sombreros de copa. (254)

Contra los «cenicientos cristales de Broadway» (195) y el «ímpetu mecánico» (194) de la (no) civilización, se levanta el símbolo de la naturaleza, mediante la precariedad y la claridad de la escarcha. Agua de transparencia dura, blanca, prometida a la desaparición pero resistente en su cristalización vuelta *arquitecturas*, es cifra de lo humano. Su frágil dibujo de lo que desde la muerte vence la muerte, dice un rescate, hacia un «allí», el de un *cielo vivo*. Pero sin construcción, sigue siendo un signo negativo, lo dice el poema de «Cielo vivo»: «Allí no llega la escarcha de los ojos apagados» (217). La escritura recupera el motivo para metamorfosearlo, dándole fuerza: la de «arquitecturas». Y se incluye la palabra, en plural, en uno de los sintagmas tan propios de la gramática gongorina de Lorca, «— de —». Mediante la escritura de lo imprevisible, se asocian órficamente al instrumento de música entre todos, la lira, y a la voz humana en su dolor, «gemidos». Sin perder su poder activo, alcanzan «las últimas vertientes», el envés o contra-arquitectura de la ciudad, la de las «hojas diminutas»: una imagen cuya fuerza visual, intensificada por la identificación humana de las copas, vistas como «s sombreros», instala sus latidos en la mente del lector.

Lorca lo dijo de modo claro en 1926, la voz es el poema. El poema ha de encontrar su vestido, en esto consiste el *labrar* del poeta⁶, en construir una emoción, como la de los músicos: «Yo me admiro cuando pienso que la *emoción* de los músicos (Bach) se apoya y está envuelta en una perfecta y complicada matemática.» (1997c: 370-371).

En el poemario de Nueva York, a partir de esta imagen arquitectónica potente, una estructura entera va latiendo por debajo de las imágenes, haciendo sensible el norte que imanta la voz en su búsqueda de salvación. Al respecto, de modo poéticamente más fuerte que sentimentalmente destructor, se impone la tensión entre la «voz antigua» y «esta voz de hojalata y de talco» del «Poema doble del lago Eden» (215). Noto al respecto que Lorca escribía «Edem»⁷, quizá para sacar el lago de la geografía americana y sumirlo en el poema, donde establece correspondencia sonora, activa y armónica con «Poema» —y también, por la cadena consonántica de bilabial nasal sonora [m], con «mi voz antigua», fónicamente actualizada en el presente del poema, junto con «amargos», «lamiendo»,

6 «Cuando digo voz quiero decir poema. El poema que no está vestido no es poema, como el mármol que no está labrado no es estatua.» (Federico García Lorca a Jorge Guillén, 9 sept. 1926, 1997c, 370-371).

7 Es la grafía mantenida por Guillermo de Torre, en «Poema doble del lago Eden» de «Poemas del Lago Eden Mills» (Federico García Lorca, *Poeta en Nueva York. Odas. Canciones musicales. Conferencias*, [1938], vol. VII, Buenos Aires, Losada, 1957, p. 44-45). En la edición de Andrew Anderson, no encontré comentario al respecto, la lámina 7 reproduce el manuscrito de Lorca, con una «m» por lo visto mientras en la sección y el poema, se reproduce la palabra con «n»: «Poemas del Lago Eden Mills» y «Poema doble del lago Eden» (2013, 2011 y 215).

«mojados», hasta «mi amor»—. Un hilo que podría repercutir hasta «Adam» (soneto del que se conserva un manuscrito fechado el 1 de diciembre de 1929), con enlace fónico hasta la onda lanzada ya desde «Harlem». Seguimos el cauce de una onda viva, que se derrama desde la fuente de vida inocente, verdadera porque musical, según la ecuación establecida por el poemario en su parte segunda, «Los negros». Pues el título lo dice, «Norma y paraíso de los negros» impone su norma y la del libro⁸, hasta el poema final, «Son de negros en Cuba». Es el territorio de una conquista musical y metafísica preparada por el trabajo de la escritura, una promesa leve y abierta. Si Cuba es «curva de suspiro y barro» en el último endecasílabo de la obra, la imagen auditiva y matérica final recupera y concreta la génesis, en diez partes, donde vida y muerte logran equilibrarse tras tanto combate: «Calor blanco, fruta muerta. / Iré a Santiago» (282). Tal curva necesita de arquitecturas invisibles para propalarse y llegar a su término. Quise sumirme en el doble fondo del poemario para encontrarlas.

Arquitecturas de escarcha en Nueva York

Durante los años de composición, Lorca no puso número a sus poemas, pero los dio a las diez partes, que dibujan territorios engimáticamente cifrados por el poemario. Ángel del Río no confirió importancia a la elección del número diez: «[s]e divide en diez partes, que corresponden rigurosamente a cinco momentos sucesivos de experiencia espiritual» (1958: 21). Ahora bien, por el reparto numérico de los treinta y cinco poemas en diez momentos, se puede leer la manifestación encarnada de un «sentido quitado», invisible, arquitecturas de escarcha, apenas visibles, pero vivas, prometidas a un apagarse y renacer activos gracias al lector. Vendrían a escenificar secretamente una estructura de rescate —son su instauración—, que poniendo en tensión discontinuidad y continuidad, incluye la discontinuidad en la continuidad, según la «perfecta y complicada matemática» de los músicos. Por su oficio⁹, el poeta va creando ecuaciones que son la misma negación del trabajo de las «oficinas», pues trabajan de otro modo, tan desesperado como potente. Líneas geométricas se vislumbran por lo invisible: crean lugares, plazas en la ajena «ciudad dormida en la garganta»¹⁰, asimismo el envés de Granada, siempre presente en la memoria. Una ciudad otra, contruida a partir de una «reacción lírica», la conferencia de 1932 (García Lorca, 1997b: 164) insiste en ello —«hechos poéticos dentro exclusivamente de una lógica lírica y trabados tupidamente sobre el sentimiento humano y la arquitectura del poema»—. En este sentido, no difiere de la construcción más que todo sonora de Granada,

8 Ver «Dos normas», poemas que Lorca dedicó a Jorge Guillén y publicó en el n.º 6 de la revista *Parábola* de Burgos, en mayo de 1928, donde afirma tanto su voluntad de «estilo» como de «sigilo», creando otra norma dentro de la norma: «pero mi amor busca el huerto / donde no muere tu estilo».

9 Ver en *Entrevistas y declaraciones* el n.º 50, «Los artistas en el ambiente de nuestro tiempo» (con Alardo Prats, 15 de diciembre de 1934) (Lorca, 1997b, 541-546).

10 Las palabras, dedicadas a Granada, pertenecen a la «Casida primera. Del herido por el agua» de *Diván del Tamarit* (Lorca, 1996a, 600). Miguel García-Posada nota que permaneció inédita en vida de Lorca, que el manuscrito no lleva fecha, pero es «muy primitivo» (957). Dado el plazo de la *compositio* de *Poeta en Nueva York*, hay que recordar que coincide con la escritura de *Diván del Tamarit*, de 1931 a 1934 y de los once *Sonetos del amor oscuro*, de 1935. Lo comento en la introducción a mi traducción, «Cette lumière, ce feu qui dévore» (Federico García Lorca, *Divan du Tamarit. Sonnets de l'amour obscur*, Pres. y trad. Laurence Breyse-Chanet, Sainte-Colombe-sur-Gand, La rumeur libre, 2022).

palabra poéticamente matriz de Diván del Tamarit, cuyos poemas Lorca empieza a escribir de modo suelto, a partir de su regreso.

Aquí subrayo la concertada inclusión de «Nueva York» en la gramática métrica de la voz, desde el umbral iniciático de cuatro palabras, *Poeta en Nueva York*, cuya simetría entre los dos ejes, «Poeta» y «Nueva York» es solo aparente, pues la sinalefa «Poet(a en)» metamorfosea ya al sujeto de modo sonoro fundiéndolo desde la carne de la palabra *en* el lugar de la modernidad, una fusión por así decirlo programática. Tal inclusión de Nueva York en castellano no la hizo Juan Ramón Jiménez en *Diario de un poeta recién casado*¹¹. Lorca pareció vacilar frente a la manera como nombrar la ciudad. La elección del título del poemario fue tardía, y al inicio de «Danza de la muerte»¹² (193), aparece como «New York», en inglés. Así se la reconoce como ajena. Al integrar la ciudad, la escritura se apodera ya de sus peligros. Pero van a metamorfosearla penetrando en la lengua castellana y en la voz, donde la palabra traducida produce caos rítmico —que ha de controlar el poeta músico¹³—. Al principio del poema, «mascarón» rima en aguda con «New York». Los dos endecasílabos, el uno a minori y el otro melódico, buscan un pacto para un equilibrio sonoro. No lo logran. Tras el umbral del estribillo, en cuanto empieza ya sin cursiva el poema, se desencadena con violencia la carga semántica terrible, contenida ya en el mismo nombre de la ciudad. Empieza una polimetría «de carne desgarrada», y en la cuarta estrofa, la vuelta precaria del endecasílabo solo vale para decir la escisión del mundo:

Medio lado del mundo era de arena.
Mercurio y sol dormido el otro medio (193).

Arena de ahogo: la no vida. Cuando vuelve el estribillo, donde ahora se impuso de modo rítmico violento «Nueva York», todo se rompe. La palabra «arena» —«Arena, || caimán y miedo sobre Nueva York», 2-4-(6)-8-10 (193)— perturba el compás, precipita la sobresaturación acentual. Este gesto métrico designa la necesidad imperiosa de ir bajo la arena, para denunciar. Se ahogan los endecasílabos, apoyo vital de la voz. Por eso tienen que luchar para seguir emergiendo. Lo dice la lucidez amenazada del verso 40, «Porque si la rueda olvida su fórmula». Ahí, se oye un chirrido propio de la voz neoyorquina de Lorca, cuando el acento métrico se desplaza hasta la quinta sílaba, en «rueda», bajo el *empuje* de los muertos (197). Tal compás, inaudito en la voz lorquiana hasta ahora, surgió ya

-
- 11 Noto que en el *Diario de un poeta recién casado* de Juan Ramón Jiménez ([1917], A. Sánchez Barbudo (ed.), Madrid, Visor, 1998), aparece con frecuencia en los márgenes (y no dentro del texto) la palabra «New York» en inglés, con una fecha, hasta el final. Desde el gesto lorquiano de traducción, se vislumbra una actitud distinta respecto a lo ajeno, que viene a invadir la voz y a metamorfosearla. Como lo recuerda Julio Neira, la «labor de incorporación del espacio urbano en el poema y la formulación del nuevo lenguaje poético que le corresponde», después de la «nueva perspectiva de lo urbano» que se ofrece en el *Diario*, es «tarea de la generación vanguardista». Los poetas del 27 «asumen la ciudad como ámbito natural de su experiencia poética» (Neira, 2012: 18).
- 12 También «New York (Oficina y denuncia)» (251), pues Andrew Anderson sigue la misma elección que la de la *Revista de Occidente*, en 1931. En la edición de Losada, en 1938, Guillermo de Torre publicó «Nueva York (Oficina y denuncia)», lo que sigue María Clementa Millán (1996b: 203).
- 13 Suenan las palabras a Sebastià Gasch, en septiembre de 1928: «Ahí te mando los dos poemas. Responden a mi nueva manera *espiritualista*, emoción pura descarnada, desligada del control lógico, pero, ¡jojo!, ¡jojo!, con una tremenda *lógica poética*. No es surrealismo, ¡jojo!, la *conciencia* más clara los ilumina.» (Lorca, 1997c: 588). Se trata de «Nadadora sumergida» y «Suicidio en Alejandría».

en el verso 8 de «Vuelta de paseo»¹⁴. Repercute y se instala en el título «Panorama ciego de Nueva York» (206), el panorama rítmico propio de una voz agredida. Se repite en «Luna y panorama de los insectos (poema de amor)» (243). En «Danza de la muerte», la energía desencadenada es demasiado fuerte. En el segundo verso del segundo estribillo, se quiebra la unidad medida, la décima recae de modo raro en «sobre», y las dos palabras «Nueva York» quedan como proyectadas fuera, fuera de lo soportable, o sea lo soportado por la unidad endecasilábica de la respiración —«¡Qué ola de fango y luciérnaga sobre || Nueva York! (194)—. En la voz malherida, todo se quiebra. El último estribillo, de tres versos ahora, endecasílabo, decasílabo y dodecasílabo, expresa en su tensión la necesidad de salvar el compás de la «danza» y también la de mantener la denuncia:

El mascarón. ¡Mirad el mascarón!
 ¡Cómo escupe veneno de bosque
 por la angustia imperfecta de Nueva York! (196).

¿Cómo expresar la *reacción* frente a realidad, este desbordamiento, si no por la palabra «imperfección»? La imperfección contagia la métrica, que se desborda, expresando el riesgo tomado por la voz, en una poética vital abrasada por «Mercurio y sol dormido» (193). Es cuando sale al escenario la necesidad de arquitectura frente al terremoto de la angustia, su *geometría*, por referirme de nuevo a la conferencia de 1932¹⁵.

Geometrías para un *cielo vivo*

Si miramos el número de poemas de cada uno de los diez movimientos, vemos que tres constan de tres poemas, las secciones II, «Los negros», V, «En la cabaña del farmer (Campo de Newburgh)» y VII, «Vuelta a la ciudad». Las reúne la *arista* invisible del «sentido quitado». Tiende un hilo soterrado entre los *negros* y el mundo de la *cabaña*, donde se lee la inversión del mundo de los rascacielos, palabra ausente, ya lo recalqué, pues se trata de hacer *sentir* por el ritmo de imágenes al lector aquella presencia múltiple, deslumbrante y aplastante. Desde la tensión que genera el triángulo invisible, se prepara la segunda *vuelta*: el momento de denuncia y de enfrentamiento con la muerte, después de la «Introducción a la muerte» anterior, en el movimiento VI. Se suman los seres que forman parte de los valores del yo y están fuera del sistema ideológico americano vigente, para permitir el paso hacia la

14 «y el agua harapienta de los pies secos» (165). Respecto a la acentuación en la quinta y la décima sílabas, José Domínguez Caparrós recuerda un «endecasílabo galaico antiguo», aludido por Tomás Navarro Tomás. Es en realidad un endecasílabo compuesto, lo que no deja de interesarnos en el contexto neoyorkino de escisiones del sujeto, o sea un hexasílabo y un pentasílabo, y es escasísimo. Apenas, nota José Domínguez Caparrós en *Diccionario de métrica española*, si aparecen dos ejemplos, en Rubén Darío, «Balada laudatoria» a Valle Inclán, y «El gran doctor» de Manuel González Prada (Madrid, Paraninfo, 1985, p. 58). Tal acentuación en la quinta sílaba, generada bajo la presión neoyorkina, no vuelve a aparecer en ninguno de los endecasílabos de los once *Sonetos del amor oscuro*.

15 Ver «[Un poeta en Nueva York]» (García Lorca, 1997b: 164 y 165) para las referencias a «aristas» o «arquitectura espiritual».

expresión, por la denuncia, de la *verdad*, palabra crucial y eje futuro de uno de los sonetos, «El poeta dice la verdad»¹⁶.

Por otra parte, tres veces aparece un conjunto de dos poemas, en los movimientos IV, «Poemas del lago Eden Mills», VIII, «Dos odas» y IX, «Huida de Nueva York». En el segundo triángulo invisible, se intensifica el desdoblamiento del yo entre pasado y presente, el de la vida-muerte, el del estar-huir. Es en la sección IV donde pasa el eje matemáticamente mediano entre los treinta y cinco poemas, *entre* el poema 17 y el 18. O sea de modo descentrado, en el poema interno al poema 17, puesto que «Poema doble del Lago Eden», compuesto de un solo poema, se define como interiormente desdoblado. El poema tipográficamente doble, de modo visible, es el «Nocturno del hueco», cuya escisión proyecta hacia fuera el desdoblamiento interior del sujeto. «Cielo vivo», poema 18, se puede leer como el primer poema después del paso del eje central, inencontrable, por «Poema doble», eco lastimado del «gran sol del centro» anhelado en «El rey de Harlem» (182). Un centro confuso, *vacilante*, cuya precariedad vital permite a la voz afirmar su permanencia vívida en la misma muerte, en ecuación petrarquista invertida, que desemboca en el amor:

Tropiezo vacilante por la dura eternidad fija
y amor al fin sin alba. Amor. ¡Amor visible! (218).

En las otras cuatro secciones, se puede leer un doble sistema de correspondencias escondidas. Primero, se ofrece el momento de la llegada, de cuatro poemas. La distribución estrófica vincula «Vuelta de paseo» a «1910 (Intermedio)», pues los dos constan de cinco estrofas. Forman conjuntamente una base de diez estrofas para levantar la ciudad invisible. La «Fábula y rueda de los tres amigos», poema donde la memoria vence la muerte, tiene ocho estrofas, cifra de lo infinito. En «Tu infancia en Menton», momento crucial, la estructura se contrae y forma un bloque. Se escribe la unificación temporal de la vivencia del sujeto poético, cuando niñez y amor se funden, una adherencia vital que produce la confusión liberadora entre mujer y madre. Si se reúne este espacio inicial con el de la otra introducción, la del movimiento VI, «Introducción a la muerte», de seis poemas, se forma otro territorio bajo el signo del número diez —diez poemas—. El poema de los «Amantes asesinados por una perdiz», isla memorial anterior al viaje (Llera, 2015), encuentra tierra donde diluir la angustia pasada, en el centro del movimiento VI. Se mezcla a la masa total de los poemas, produciendo por su presencia-presente una integración síquica, la disolución del pasado amoroso y de las búsquedas vanguardistas anteriores al viaje, la doble liberación que solo puede lograr la escritura.

Quedan los movimientos III y X. El tercero, «Calles y sueños», el más extenso, de nueve poemas, expresa un ahogo y la búsqueda de una respuesta. Rebota hasta su extremo opuesto, la décima parte, «El poeta llega a La Habana», de un solo poema: el momento logrado de la unificación memorial, apoyada en un futuro cósmicamente determinado —«Cuando llegue la luna llena»—, y un nombre de ciudad, Santiago, tan española como cubana. Un futuro de inminencia feliz, «iré a

16 Se nota en el soneto un léxico muy cercano al de *Poeta en Nueva York*, «verdad», «asesinato», «duro trigo», «espi-ga», desde la misma intensificación sonora de la voz en el espacio del *sonare*, el soneto, por las plosivas oclusivas, y la rítmica del desgarró. (García Lorca, 1996a, 629-630).

Santiago», reescribe el viaje hacia la muerte del poema «Canción de jinete», con su fatal anuncio, «Yo nunca llegaré a Córdoba» (García Lorca, 1996a: 368-369).

Por lo tanto, una fuerza matemáticamente *compuesta* atraviesa el poemario, identificada por una doble ecuación, seis-cuatro, nueve-uno. En este desdoblamiento epifánico, arraiga el secreto de uno de los ejes cardinales de la escritura, el número diez. Diez, o sea la emanación de la estructura que lo soporta todo, vivencia y escritura, que explicita la fecha del poema fundacional, «1910»: año de los doce años de Lorca, aunque mejor dicho de los diez, puesto que él solía decir que nació en 1900. Fecha de predilección en *Doña Rosita la soltera* (García Lorca, 1997a: 565)¹⁷, es también la edad de Stanton en el poema «El niño Stanton» (223), aunque el niño americano, Stanton Hogan, tenía doce años en realidad, lo dice el *Epistolario*, donde se pronuncia la palabra decisiva, «inocencia»: «[...] Esto demuestra su encantadora inocencia que, teniendo como tiene doce años, sería ya increíble en un niño de España» (1997c, 651). La ecuación entre doce (biografía) y diez (poesía) es el producto del trabajo vivo mediante el cual «diez años» son «diez rosas de azufre débil / en el hombro de mi madrugada»: diez rosas órficas redimidas para siempre por la poesía (225).

Estas ecuaciones son el fruto de la actividad del lector-destinatario inventado por el poemario, en su convocatoria imperiosa, que descifrar para vivirla. Son la arquitectura que permite dar espacio incesante a la niñez, desde una experiencia que en vez de añorarla, la inventa, como espacio libre donde opera lo otro, lo ajeno, sin trabas. Tales arquitecturas de la otra ciudad, con sus plazas numéricas, forman musicalmente un bajo continuo: un ir bajo la arena, que apunta al rescate de un tiempo inencontrable sino por la poesía, que a veces produce serenidad y alegría¹⁸.

Hasta se adivina otro itinerario, cuando bajando por el índice, notamos que en los movimientos siguientes se encuentran cuatro poemas, luego tres, saltando encontramos dos, y por fin uno. En su conjunto, son diez: otras diez aristas diseminadas, de hojas precarias, escarchadas, un orden revuelto por el caos del mundo americano y las amenazas ontológicas. Unas arquitecturas al mismo tiempo ocultas y resistentes, libres, que irradian por lo bajo y logran obviamente su expresión mayor en la elección de una arquitectura de diez movimientos.

Recordamos que el diez, ecuación de la niñez, vitalmente perdida y poéticamente activa en *Poeta en Nueva York*, desde la simbología tiene un alcance que amplía su significado¹⁹. Es el número de la Tetraktys pitagórica, la suma de los cuatro primeros números (1+2+3+4), que tiene el sentido de la totalidad, de lo acabado, del regreso a la unidad, después del desarrollo del ciclo de los nueve primeros números. Para los pitagóricos, la década es el número más sagrado, el símbolo de la creación universal, sobre el que tomaban juramento. En la Tetraktys, encontraban la fuente y la raíz de la eterna Naturaleza, como imagen de una totalidad en movimiento. ¿Cómo no convocar tales sentidos para entender el alcance de las arquitecturas lorquianas, entregadas *así que pasen cinco años*?

17 El acto final está fijado en 1910, cuando «han pasado diez años». La obra se estrena en Barcelona en diciembre de 1935.

18 «Estoy sereno y alegre. Ha vuelto a nacer aquel Federico de antes que tú no has conocido, pero que espero conocerás [...]» (Lorca, 1997c: 653).

19 Véase por ejemplo Jean Chevalier & Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, París, Robert Laffont/Jupiter, 1982.

La figura de la Tetraktys es un triángulo de diez puntos, dispuestos a modo de pirámide de cuatro pisos. Arriba del todo, un punto simboliza lo Uno (lo divino), principio de todo, el ser aún no manifestado. En el itinerario de *Poeta en Nueva York*, lo uno viene al final. Es el producto de la escritura, cuando al «poeta en Nueva York» contesta el victorioso arribo, cuando «El poeta llega a La Habana». «Son de negros en Cuba» será el rascacielos silenciado que es puro canto, una fina columna levantada en el cielo infinito del poemario.

Luego, en la figura vienen dos puntos, que dicen el dualismo interno de cada ser (lo masculino-lo femenino, luz-tinieblas, cielo-tierra...): el poemario se encarga de desarrollarlos ampliamente. A continuación, tres puntos, que se corresponden con los tres niveles del mundo, infernal, terrenal, celestial (con su correspondencia en lo humano, la vida humana física, psíquica, espiritual). Por fin, en la base, cuatro puntos, que simbolizan la tierra, la multiplicidad del universo material, los cuatro elementos. Desde la inversión de la figura, latan los cuatro poemas del primer movimiento, «Poemas de la soledad en Columbia University».

En esta totalidad de diez partes, desde su dualismo esencial, que dice la alternancia de vida y muerte, el diez simboliza al mismo tiempo un conjunto totalizador y el principio del movimiento. No nos extraña la fascinación por la fecha que dice el extremo límite de la infancia. Antes de la elección del título «Tu infancia en Menton», el poema se titulaba «Ribera de 1910». Se reinventó como «1910 (Intermedio)». ¿Fue antes, o al mismo tiempo, que la elección de los diez movimientos? Solo suena la voz de la escarcha. Lugar mismo de la interiorización anunciada en «Vuelta de paseo», «1910 (Intermedio)» es un poema-*intermedio* enunciado entre paréntesis. La fina arquitectura, el «sentido quitado» de la escarcha, otorga la permanencia que *quita* la vida. En el original se comprueba que Lorca borró en el primer verso la repetición numérica de los números de la fecha, como se enuncia en el título, para sustituirles la *escritura* de «mil novecientos diez» (Ilustración 3, de la «Primera página»), corrección que evidencia la necesidad del trabajo vivo, sensible, de la escritura.

Panoramas para la liberación del amor

La doble presencia del *panorama*, en «Panorama ciego de Nueva York» y «Luna y panorama de los insectos (Poema de amor)» es otra línea de unificación memorial, en la activa renovación de la voz. La fecunda interiorización de la experiencia de lo ajeno se enuncia por la elección liminar de la *vuelta*, «Vuelta de paseo», para un *paseo* donde se oye el principio del verso: *versus*, del latín *vertere*. Más adelante el «panorama» remite a los grandes anuncios luminosos neoyorkinos o a la vista de la ciudad que se puede tener desde el Chrysler Building, que deslumbró al espectador (García Lorca, 1997c). Los dos poemas-«panoramas» no incluyen la «torre del Chrysler Building», el rascacielos entre todos, desplazado hasta el poema «Grito hacia Roma», identificado como el momento de máxima denuncia de la iglesia por la voz profética. Se define el poema como rascacielos sonoro, portavoz levantado desde el tercer poema-panorama, desde donde gritar la falsedad.

Según María Moliner, el «panorama» es primero un «Paisaje pintado en una superficie cilíndrica, que se contempla como espectáculo desde dentro de ella». *Desde dentro*, un triángulo numérico reúne sigilosamente «Panorama ciego de Nueva York», de 47 versos —un *panorama ciego*, propuesta paradójica, que designa su construcción interna—, «Luna y panorama de los insectos», de 74 versos (un 47 invertido) y «Grito hacia Roma», de 74 versos también. Por las analogías, se levanta un dique invisible, por el que la voz proyectada hacia adentro se iguala, reforzada, con la voz de denuncia, proyectada hacia afuera. A partir de la arquitectura sensible de los tres poemas, actúa una matemática

viva, otro instrumento de la potente lógica numérica, que aniquila la lógica numérica capitalista, desde su potente orden autónomo. El poemario dibuja su verticalidad propia, la de una contra-ciudad: una visión *panorámica* de Nueva York, desde la arquitectura propia de una *reacción lírica*.

El panorama del «(Poema de amor)» se lee como un extenso poema-cilindro que escenifica, desde un punto ciego, la vida en su violencia, frente a la amenaza terrible de la muerte: «Dolor en longitud. / Yodo en un punto» (244). La victoria de los insectos da un asombroso signo de vida, escrita en la partitura por la exclamación final doble, «¡¡La luna!!». El «panorama» lorquiano dramatiza visualmente, en su cumbre invertida, el poder fónico que rige las imágenes. En el título, el paréntesis, «(Poema de amor)», crea un norte que imanta el edificio por su enigma insistente, donde de redistribuyen en otro orden varias letras del «panorama», como para rectificar su sentido — «[una] confusión por anhelo de equilibrio» al pie de la letra (245)—.

El «panorama» lorquiano actúa contra la ciudad (también contra Roma, negación antitópica del amor) y *contra* la muerte: «Pero tu rostro cubre los cielos del banquete» (244). Es el lugar órfico visible para la voz, que en su necesidad convoca al lector en el drama, protagonista central que ha que sacar la energía viva escondida en el paréntesis, siguiendo su vibración por el «panorama» desarrollado en torno suyo, donde la expresión del tumulto de las alucinaciones y el combate de la voz revivifican la vida: «por las escalas, ¡sin miedo!, por las escalas» (244).

En su poder que nos involucra, para acallar el ruido de la ciudad, se difunden arquitecturas de escarcha viva que conducen las imágenes hacia una liberación, haciendo de *Poeta en Nueva York* un solo panorama —varias veces Lorca se refirió a *Poeta en Nueva York* como a «un poema» (García Lorca, 1997b, 677)—, en movimiento contante, cuyas diez grandes telas dicen, desde sus complejas articulaciones invisible, la conciencia interior del trabajo de la poesía. El sentido del «Panorama ciego» es el del poemario, lugar de iluminación interior hacia fuera, cuando la voz se adentra hacia su propio centro, cuando ya se sabe «que todo rumor será piedra y toda huella, latido» (206)²⁰. Quizá sea la conquista absoluta del poemario: «No hay dolor en la voz» (207). Al pensar en la eficacia poética del «panorama», recuerdo el modelo baudelaireano del *diorama*²¹:

Quiero volver a sentirme llevado hacia los dioramas cuya magia brutal y enorme consigue imponerme una ilusión útil. Prefiero contemplar algunos decorados teatrales, donde encuentro expresados artísticamente y concentrados trágicamente mis sueños más queridos. Estas cosas, por ser falsas, están infinitamente más cerca de la verdad; mientras que la mayoría de nuestros paisajistas son mentirosos, precisamente porque han descuidado la mentira. (Baudelaire, 1948: 207)²².

En *Poeta en Nueva York*, la *magia brutal* de las imágenes conflictivas y binarias repartidas en diez grandes lienzos sonoros y visuales escenifica el *intermedio*, ya fuera del paréntesis, en relación infinita con el «poema de amor», por un único panorama en diez etapas. Estructuras simbólicas, la

20 Cómo no recordar el texto de José Ángel Valente en «La piedra y el centro»: «La voz es su propio sentido: voz.» (*Variaciones sobre el pájaro y la red* precedido de *La piedra y el centro* [1982], Barcelona, Tusquets, 1991, p. 15-18).

21 Remito a la definición del «diorama» en *Litttré*, que traduzco: «Pintura sobre grandes lienzos, tensados verticalmente, iluminados desde arriba y, si es necesario, desde atrás por grandes marcos de cristal, y que los espectadores, situados en la oscuridad, ven a través de una especie de negro corredor.»

22 Traducción mía.

fecha 1910 y el número diez, convocado bajo la arena, remueven, reactivan las imágenes de los años profundos, sin la sentimentalidad de una nostalgia, pues estas imágenes son en seguida poéticas. Escenifican la *compositio* de la vida y de la muerte, en lucha incesante, hacia la emergencia de la vida honda de la inocencia, natural, de la que la escarcha, muerte y vida, es el signo, que se ha de reunir con la vida liberada, donde todo amor puede sentirse y vivirse, en las plazas que nos regala la matemática extraña de los poemas. Ya suena el verso final del soneto sin título «¡Ay voz secreta del amor oscuro!», de *Sonetos del amor oscuro*: «¡que soy amor, que soy naturaleza!» (García Lorca, 1996a, 632).

Desde una crisis interior y literaria, que se encuentra con una crisis histórica, el viaje lorquiano es un viaje hacia un renacer que es también el de la voz, frente a una arquitectura neoyorkina de treinta y cinco rascacielos rítmicos, unidos en la poética de la escarcha por los reflejos de cristales transparentes vivos, porque *son naturaleza*. Conjuntamente expresión e inversión de la desarmonía chirriante y ruidosa de Nueva York, son el instrumento de una escritura de rescate. Como lo escribe Michèle Fink (2004, 359-360), la modernidad tiene que afrentar la negatividad, la violencia, pero tiene también que idear las condiciones del reflujo de lo que no tiene salida ni sentido. Tal es la tarea terrible frente el mundo americano, en la eficacia de un torturante *frenesí* (183). Estas condiciones, el poeta —*Voyant*, porque *oyant*, «pulso herido» (216)—, las inventa por el oído, que genera imágenes desde una mirada que invierte el sentido de lo visto, y por eso tienen tanta carga vital su esfuerzo:

Me definiendo con esta mirada
que mana de las ondas por donde el alba no se atreve (198).

Al revés de lo dicho, por sus ondas la voz se atreve y levanta un extenso «panorama ciego» que lleva de *Roma* al *amor*, un orden rebelde, restablecido por la letra. Por él actúa el «sentido quitado» que, como lo dice Jean-Luc Nancy, al que cité al principio, forma *dibujos*. Grabadas en nuestra mirada y en nuestro oído, las «arquitecturas de escarcha» cavan plazas donde vivir en y desde el cielo extraño de la experiencia poética lorquiana, generando la libertad que solo confiere la infancia, ya reinventada: «por el oído se reactiva lo posible», dice también Michèle Finck (2004, 360).

En esto, como poeta-músico, Lorca se suma de modo decisivo a la tarea de la modernidad, para la que la posibilidad se genera por lo auditivo. Es un viaje de New York a Nueva York, donde duele el mismo cuerpo de la lengua, la fiebre del sonido chirriante de un endecasílabo que es llaga, por el cuerpo amartillado de la métrica en la respiración de los que sufren. La espacialización de diez panoramas —un solo panorama, unificado gracias al viaje—, conduce al lector a vivir su propia aurora, un milagro que no explica sino que se vive, cuando el sentido de la travesía desemboca en el final abierto por «Son de negros en Cuba», cuando Cuba se hace cuna sonora, siendo «curva de suspiro y barro» (282).

A modo de ofrenda agradecida por un poemario deslumbrante, que lectura tras lectura nos sigue golpeando mientras nos ofrece tanta esperanza, quisiera acabar citando al poeta Dominique Fourcade

(2018, 453), cuando contesta a Marie Richeux²³ con palabras agradecidas que yo hubiera querido escribir sobre *Poeta en Nueva York*:

—Cuando abre un libro, ¿siempre reconoce la poesía cuando está ahí?

—Sí, desde luego. Salta a la vista. En cuanto miraste, leíste, miraste, eso salta a la vista, es instantáneo, es deslumbrante. Puede ocurrir en un libro de hoy o en un libro de hace doscientos años. Es el mismo choque, la misma renovación y es inolvidable. Y cabe decirlo, estamos muy agradecidos cuando un escritor logra eso.

Referencias bibliográficas

- ALTOLAGUIRRE, Manuel (1986). *Obras completas I, El caballo griego, Crónicas y artículos, Estudios literarios*, James Valender (ed.), Madrid: Istmo.
- ANDERSON, Andrew A. (2005). *El veintisiete en tela de juicio. Examen de la historiografía generacional y replanteamiento de la vanguardia histórica española*, Madrid: Gredos.
- BAUDELAIRE, Charles (1948). «Salon de 1859», [1859], «Curiosités esthétiques», *Œuvres complètes, II*, Bruselas: La Boétie.
- BONNEFOY, Yves (1990). *Entretiens sur la poésie (1972-1990)*, París: Mercure de France.
- CAPARRÓS ESPERANTE, Luis (2018). « Las fotografías de *Poeta en Nueva York*, de Federico García Lorca: ensayo de reconstrucción », *Castilla. Estudios de Literatura*, n.º 9, p. 372-394.
- DEL RÍO, Ángel (1958). *Poeta en Nueva York*, Madrid: Taurus.
- DENNIS, Nigel (2000). *Vida y milagros de un manuscrito de Lorca, En pos de Poeta en Nueva York*, Santander, Sociedad Menéndez Pelayo, Conferencias y discursos.
- GARCÍA LORCA, Federico (1996a), *Obras completas I, Poesía*, Miguel García Posada (ed.), Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores.
- (1996b), *Poeta en Nueva York*, María Clementa Millán (ed.), Madrid: Cátedra.
- (1997a), *Obras completas II, Teatro*, Miguel García-Posada (ed.), Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores.
- (1997b), *Obras completas III, Prosa*, Miguel García-Posada (ed.), Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores.
- (1997c), *Epistolario completo*, Christopher Maurer (Libro I, 1910-1926) y Andrew A. Anderson (Libro II, 1927-1936) (eds.), Madrid: Cátedra.
- (2000), *Poemas en prosa*, Andrew Anderson (ed.), Granada: La Veleta.
- (2013), *Poeta en Nueva York*, Primera edición del original y notas de Andrew Anderson, Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores.
- HARRIS, Derek (1979). *García Lorca. Poet in New York*, Londres: Grant and Cutler.
- JAEN I URBAN, Gaspar (2014). *El paisaje urbano de Nueva York en la obra escrita de Federico García Lorca*, Alicante, Universidad de Alicante.

23 Traducción mía.

- FINCK, Michèle (2004). *Poésie moderne et musique «Vorreï e non vorrei» Essai de poétique du son*, París: Honoré Champion.
- FOURCADE, Dominique (2018), con Marie Richeux. *Improvisations et arrangements*, Hadrien France-Lanord y Caroline Andriot-Saillant (ed.), París: P. O. L.
- LLERA, José Antonio (2013). *Lorca en Nueva York: una poética del grito*, Kassel, Ed. Reichenberger.
- (2015), «La perdiz de Federico García Lorca (Un análisis de “Amantes asesinados por una perdiz”))», *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 781-782, julio.
- MARCILLY, Charles (1962), «Ronde et fable de la solitude à New York. Prélude à *Poeta en Nueva York* de F. G. Lorca», París: Ediciones Hispano-americanas.
- MAURER, Christopher y ANDERSON, Andrew A. (2013). *Federico García Lorca en Nueva York y La Habana. Cartas y recuerdos*, Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores.
- NANCY, Jean-Luc (2004). *Résistance de la poésie*, Rioux-Martin, William Blake & Co.
- NEIRA, Julio (2012). *Historia poética de Nueva York en la España contemporánea*, Madrid: Cátedra.
- SORIA OLMEDO, Andrés (2014). «Entre cartas y poemas: la conferencia de García Lorca sobre Nueva York», *Revista de Letras*, vol. 54, n.º2, pp. 31-48.
- THOMPSON, B., RUSSELL ET WALSH, J. K. (1986). «Un encuentro de Lorca y Hart Crane en Nueva York», *Ínsula*, n.º 479, pp. 1 y 12.