



Poeta en Nueva York y la crisis poética en Lorca:
del poeta del pueblo a la voz de la vanguardia

Por Martina Pérez Martínez-Barona

Índice

- ◆ Introducción.....pág. 2
- ◆ Relevancia del componente autobiográfico.....pág. 3
- ◆ Estética vanguardista.....pág. 5
- ◆ Poema doble del lago Edén.....pág. 7
- ◆ Análisis del poema.....pág. 9
- ◆ Bibliografía.....pág. 13

Introducción

Decía Jacques Derrida¹ que la civilización occidental solo concibe la realidad a través de estructuras binarias jerárquicas, y lo cierto es que el dualismo metafísico permite explicar esa vieja discusión decimonónica que opone el “arte por el arte” al arte comprometido y social, un debate que, traducido al ámbito literario, diferencia inevitablemente entre la “poesía como comunicación” y la “poesía como conocimiento”. Hoy en día es más que evidente que las conquistas formales de la vanguardia son perfectamente conciliables con la más subversiva reivindicación social, y que la voz del pueblo en el ámbito cultural no solo toma formas tradicionales a modo de folklore, sino que se desprende de discursos arrebatadoramente nuevos, que experimentan con el lenguaje y regeneran todo un sistema de creación artística. En ese sentido, no debemos olvidar la labor de aquellos artistas pioneros que revolucionaron los tópicos artísticos y literarios al conjugar la vanguardia con la crítica social, y la trayectoria poética de Federico García Lorca ilustra a la perfección la destrucción del binarismo esteticismo-realismo. Tras la poco acertada recepción de *Romancero Gitano* (1929), Lorca se enfrascó en una profunda crisis emocional, social y poética que dio lugar al extraordinario poemario *Poeta en Nueva York* (1940), un libro profundamente enigmático que rompe radicalmente con el lenguaje y la temática presente en su poesía anterior, y que emplea las conquistas vanguardistas al acariciar una estética casi surrealista. Sin embargo, lo que más llama la atención de *Poeta en Nueva York* es el agudo tono de angustia y denuncia social que se desprende de sus poemas, una poesía rotundamente crítica con un sistema injusto y una realidad desoladora que supone la visibilización de un pueblo sometido y esclavizado: el de los negros, el de las víctimas del capitalismo, el de los niños y los animales torturados. Este trabajo pretende desentrañar uno de los desencadenantes más relevantes de la creación de estos poemas: la crisis poética que Lorca atravesó durante su estancia americana, una revolución del lenguaje poético cuya gestación aparece especialmente representada en “Poema doble del lago Edén”.

¹ Véase Jacques Derrida, *La voz y el fenómeno*, Valencia, Pre-textos, 1967

Relevancia del componente autobiográfico

Resulta cuanto menos temerario acercarse a una obra literaria asumiendo previamente que es el resultado directo de la experiencia vivida por su autor. Sin embargo, Federico García Lorca fue uno de esos genios cuya poesía viene irremediablemente ligada a sus devaneos vitales. En palabras de su propio amigo Vicente Aleixandre, “en Federico todo era inspiración, y su vida, tan hermosamente de acuerdo con su obra, fue el triunfo de la libertad, y entre su vida y su obra hay un intercambio espiritual y físico tan constante, tan apasionado y fecundo que las hace enteramente inseparables e indivisibles. En este sentido, como en otros muchos, me recuerda a Lope”². También Dámaso Alonso ve en la trayectoria de Lorca un poderoso paralelismo con la del autor barroco, en este caso en su capacidad para representar y expresar de manera efectiva la auténtica hispanidad: “Ese poder de crear o inventar lo popular, poder de gran artista metido en la raíz afectiva de su pueblo no lo tuvieron nunca los insulsos popularistas del siglo XIX, en los que a cien leguas se ve el *pastiche*, y es lo que distingue a los señeros, a los grandes intérpretes del espíritu de un pueblo: Lope de Vega, García Lorca...”³.

Así pues, la creación de tan singular poemario tiene una estrecha relación con el momento vital en el que se compuso. Muchas son las causas aducidas para explicar el viaje de Lorca al continente americano. Suele aludirse a la necesidad de alejarse de la fama de “poeta del pueblo” que se estaba apoderando de su figura literaria tras el éxito de *Romancero Gitano*. Además, quien fuere amigo y mentor del poeta, Fernando de los Ríos, también ponía rumbo a la urbe neoyorquina, lo que le permitiría ayudarlo a establecerse y auxiliarle en los primeros problemas con el idioma. Sin embargo, el verdadero motivo de su viaje no era otro que una profunda crisis emocional que llevaba varios años gestándose en el interior de Lorca.

2 Predmore cita en *Los poemas neoyorquinos de Federico García Lorca* las palabras de Aleixandre, que a su vez fueron publicadas en *Obras completas* de Federico García Lorca dentro de “Federico”, por Vicente Aleixandre.

3 Véase Dámaso Alonso, *Poetas españoles contemporáneos*, Madrid, Gredos, 1969, pág. 262

Pese a la alegría desbocada a la que aludían amigos y conocidos del poeta como uno de los rasgos más llamativos de su personalidad, no es menos cierto que Lorca tenía un lado oscuro e introspectivo, plagado de ambigüedades y angustias, que trataba de ocultar al gran público. Son ejemplo de ello las palabras de su hermano, quien recordando a Federico decía "¡Cuántas veces, en la gran escena del mundo, fue su vida una actuación!... A veces incluía el conjurar la sombra que existía detrás de su mirada aun en los momentos contagiosos de su risa"⁴. Al menos durante los dos años previos a su viaje se documentan múltiples cartas del poeta en las que corrobora la desgarradora situación por la que estaba pasando: "Mi estado espiritual no es muy bueno, que digamos. Estoy atravesando una gran crisis sentimental (así es) de la que espero salir curado"⁵ o "yo también lo he pasado muy mal [...]. Se necesita tener la cantidad de alegría que Dios me ha dado para no sucumbir ante la cantidad de conflictos que me han asaltado últimamente. [...] Hay necesidad de ser alegre. Te lo digo yo que estoy pasando por uno de los momentos más tristes y desgarradores de mi vida"⁶. Son solo algunas muestras del tortuoso estado de ánimo del poeta en la época previa a su prolífica estancia americana, una crisis sentimental entre cuyas raíces quizá resuene el eco de su incomprendida homosexualidad, la necesidad de huir del fracaso amoroso o la mera sensación de falta de adaptación en una sociedad en la que el alma del poeta se siente en ocasiones alienada.

En cualquier caso, lo que resulta realmente interesante desde el punto de vista literario, es la deriva de esa mísera situación emocional a un replanteamiento de las convicciones poéticas. Lorca siempre había ansiado lograr crear un mundo poético propio absolutamente personal e innovador, y concebía la creación poética de los jóvenes como una "lucha por lo nuevo, por lo imprevisto, el buceo en el mar del pensamiento por encontrar una emoción

4 Traducido de *Three Tragedies of Federico García Lorca* de James Graham-Luján, Nueva York, New Directions, 1947, págs. 6-7.

5 El testimonio lo señala Richard L. Predmore en *Los poemas neoyorquinos...*, extraído de la correspondencia mantenida en 1927 entre Lorca y Sebastián Gasch.

6 Recogido en una carta dirigida por el poeta a Jorge Zalamea, también señalado por Predmore.

intacta”. Esa búsqueda de una belleza virgen, que no hubiera sido siquiera vagamente divisada por otros poetas anteriores, estaba ligada para Federico a la exploración de la parte más oscura, desconocida y peligrosa del espíritu humano; porque como él mismo dijo en su conferencia sobre el duende, este solo se asoma ante las almas próximas a la muerte, aquellas que “bucean” en lo que hay al otro lado de la razón y de las normas sociales. Así pues, solo el apesadumbrado estado de ánimo que le absorbía en los últimos años de la década de los años 20 podría conducirle a un nuevo lenguaje, una voz rompedora, radical y verdaderamente poética, que efectivamente afloró durante su estancia en Nueva York.

Estética vanguardista

Anthony L. Geist alude a que, pese a que se ha incidido de manera efectiva en la lectura de *Poeta en Nueva York* como denuncia social y expresión de una intensa crisis personal, la mayoría de los estudios no recogen lo que quizá es su sentido más profundo: una crisis del lenguaje poético⁷. Resulta esclarecedor iniciarnos en este campo a través de la recepción de su poemario de más éxito, *Romancero Gitano*, publicado en 1928 y responsable del fulgurante ascenso de Lorca como poeta nacional. Además de la reciente fama de “juglar gitano” que tendía a encasillar al poeta, personalidades fuertemente influyentes como su gran amigo Salvador Dalí le reprocharon su innegable deuda con la literatura tradicional, con “la poesía vieja” propia de un alma conformista y mediocre. Es entonces cuando Lorca comienza a coquetear con el Surrealismo. No obstante, es necesario matizar el alcance real que este movimiento de vanguardia tuvo sobre la obra lorquiana.

El objetivo inicial del movimiento surrealista francés era alcanzar el estado mental de “surrealidad” (del francés *surréalisme*, “sobre o por encima de la realidad”) en el que desaparecen las divisiones entre el subconsciente y el estado consciente, y para ello recurrían a técnicas como la escritura automática.

⁷ Anthony L. Geist en “Las mariposas en la barba: una lectura de *Poeta en Nueva York*” dentro de *Estudios sobre la poesía de Lorca*, de Luis Fernández Cifuentes (ed), Madrid, Istmo, 2005.

Sin embargo, el surrealismo llegó a los círculos literarios españoles en su vertiente más emocional, que comulgaba con la necesidad de rebelión contra las normas sociales y artísticas de los franceses, pero que en escasas ocasiones necesitaba emplear la técnica del automatismo para liberar su expresión del control consciente. Poetas como Alberti, Aleixandre o Cernuda pronto manifiestan en sus obras la influencia surrealista, especialmente a través de un estado de hipersensibilidad poética que da lugar a símbolos de violento significado emocional.

Lorca también reivindica una concepción de la poesía de notas surrealistas, abogando por la autosuficiencia del poema como evasión poética, pero señala que “la evasión por medio del sueño o del subconsciente es, aunque muy pura, poco diáfana. Los latinos queremos perfiles y misterio visible. Forma y sensualidades”⁸. Con esto, Lorca pretende señalar la diferencia de cariz que tomará su nuevo lenguaje poético, y así se lo explica a Sebastián Gasch a través de una carta con varios poemas en prosa sobre los que apunta: “Responden a mi nueva manera *espiritualista*, emoción pura descarnada, desligada del control lógico pero, ¡ojo!, ¡ojo!, con una tremenda lógica poética. No es surrealismo, ¡ojo!, la conciencia más clara los ilumina”. Es decir, Lorca explora un lenguaje radicalmente distinto, de ciertos tintes surrealistas, pero no totalmente autómatas; el poeta utiliza la libre asociación para construir unos potentes símbolos aparentemente irracionales pero que encajan dentro de la lógica poética del conjunto, llevando la metáfora vanguardista fuera de los límites de la comprensibilidad racional.

Es obvio, por tanto, que *Poeta en Nueva York* se adelanta de manera profética al giro que se produciría durante la década de los treinta en la vanguardia española hacia un discurso más social y comprometido. Lorca se aleja conscientemente de la temática imperante en el discurso vanguardista anterior, especialmente con el surgimiento de los “ismos”, en los que se

8 Derek Harris reproduce las declaraciones de Lorca en una conferencia dada en Granada en 1928 recogida en *Obras completas* de Federico García Lorca, 19ª Edición, Madrid, Aguilar, 1974.

celebran las conquistas de la era industrial con cantos a las máquinas y los elementos tecnológicos. Por el contrario, el poeta granadino opta por un discurso totalmente opuesto de rechazo y denuncia del capitalismo industrial y sus manifestaciones concretas (rascacielos, máquinas, oficinas, vehículos...), pero a través las conquistas estilísticas de la primera vanguardia, diluyendo así la dicotomía clásica entre contenido social y lenguaje puro e inaccesible, entre *poesía como comunicación* y *poesía como conocimiento*.

Poema doble del lago Edén⁹

1 Era mi voz antigua,
2 ignorante de los densos jugos amargos,
3 la que vino lamiendo mis pies
4 sobre los frágiles helechos mojados,
5 ¡Ay mi voz antigua de mi amor!
6 ¡Ay mi voz de verdad! Voz de mi abierto costado,
7 cuando todas las rosas brotaban de mi lengua
8 y el césped no conocía la impasible dentadura del caballo.

9 ¡Ay voz antigua que todos tenemos,
10 pero que todos olvidamos
11 sobre el hombro de la hora, en las últimas expresiones,
12 en los espejos de los otros o en el juego del tiro al blanco!

13 Estás aquí bebiendo mi sangre
14 bebiendo mi amor de niño pasado
15 mientras mis ojos se quiebran en el viento
16 con el aluminio y las voces de los soldados.

17 Déjame salir por la puerta cerrada
18 donde Eva come hormigas
19 y Adán fecunda peces deslumbrados.
20 Déjame salir, hombrecillo de los cuernos,
21 al bosque de los desperezos y de los alegrísimos saltos.

9 Dadas las múltiples versiones del poema según la edición que se consulte, se ha considerado oportuno reproducir el poema que se tomará como modelo para el análisis posterior. Corresponde a la edición de Eutimio Martín, *Obras completas* de Federico García Lorca, Madrid, Aguilar, 1978.

22 Yo sé el uso más secreto
23 que tiene un viejo alfiler oxidado
24 y sé el horror de unos ojos despiertos
25 sobre la superficie concreta del plato.

26 Pero no quiero mundo ni sueño, voz divina,
27 quiero mi libertad. Mi amor humano,
28 en el rincón más oscuro de la brisa que nadie quiera.
29 Mi amor humano.

30 Esos perros marinos se persiguen
31 y el viento acecha troncos descuidados.
32 ¡Ay, voz antigua, quema con tu lengua
33 esta voz de hojalata y de talco!

34 Quiero llorar porque me da la gana,
35 como lloran los niños del último banco,
36 porque yo no soy un poeta, ni un hombre, ni una hoja,
37 pero sí un pulso herido que ronda las cosas del otro lado.

38 Quiero llorar diciendo mi nombre,
39 -rosa, niña y abeto-, a la orilla de este lago,
40 para decir mi verdad de hombre de sangre
41 matando en mí la burla y la sugestión del vocablo.
42 Voz mía libertada que me lames las manos.
43 En el laberinto de biombos es mi desnudo el que recibe
44 la luna de castigo y el reloj encenizado.

45 Aquí me quedo solo, hombrecillo de la cresta,
46 con la voz que es mi hijo. Esperando
47 no la vuelta al rubor y el primer gesto de alcoba
48 pero sí mi moneda de sangre que entre todos me habéis quitado.

49 Así hablaba yo cuando Saturno detuvo los trenes
50 y la bruma y el sueño y la muerte me estaban buscando,
51 me estaban buscando
52 allí donde mugen las vacas que tienen rojas patitas de paje
53 y allí donde flota mi cuerpo sobre los equilibrios contrarios.

Análisis del poema

He considerado que “Poema doble del lago Edén” constituye una de las composiciones más ilustrativas sobre la relación entre crisis emocional y crisis poética en *Poeta en Nueva York*. El origen de este poema se remonta a la breve estancia que Lorca pasó alejado del bullicio urbano de la city neoyorquina, concretamente en la zona rural de Vermont, a pocos kilómetros de Nueva York. Sin embargo, lejos de lo que podría parecer, no resultó una estancia más acogedora o menos angustiosa de lo que podría suponerse, sabida la sensibilidad del poeta por la naturaleza y el campo; sino que, por el contrario, supuso una profunda introspección en el alma poética del sujeto, que se materializó en composiciones como la presente. El propio título nos ilustra sobre la localización espacial del poeta en el momento de creación, pues el lago Eden constituye uno de los parajes naturales que Lorca visitó, y por otro lado, posee un nombre muy apropiado para las vicisitudes poéticas del granadino.

Podemos partir del título como primer enigma que nos presenta el poema. ¿Por qué doble? ¿Es el lago Eden algo más que un topónimo? Una primera lectura del texto permite responder, aunque sea de manera provisional a estas preguntas. La primera idea que se desprende del poema es la de una dualidad entre una situación pasada (“mi voz antigua”, verso 1) y el momento actual, como de hecho se manifiesta con la presencia de verbos en pasado (“era”, en el primer verso, “brotaban” en el séptimo o “conocía” en el octavo) frente a los más abundantes verbos en presente (“déjame salir”, “sé”, “quiero”, versos 17, 22 y 26). García Posada señala el tema de la infancia perdida como uno de los elementos esenciales dentro de la temática amorosa en Lorca¹⁰. Efectivamente, no es descabellado pensar que el poeta identifica el pasado con la infancia perdida, que a su vez supone el paraíso perdido, algo que comulga con la petición de la voz poética de volver al lugar “donde Eva come hormigas / y Adán fecunda peces deslumbrados” (versos 18 y 19), es decir al Edén. Una infancia a

¹⁰ Miguel García Posada en *Lorca: interpretación de Poeta en Nueva York*, Torrejón de Ardoz, Akal, 1982

la que el poeta alude como su “voz antigua”, lo que podríamos trasladar al plano de la voz poética. Tenemos pues el primer juego de binomios ya que frente a la identificación infancia - paraíso - voz antigua encontramos sus respectivas parejas con presente - no paraíso - voz actual.

Podemos hacer, por tanto, dos lecturas principales del poema: por un lado la de la pérdida de la infancia como eje conductor y causa de la angustiosa situación actual, y por otro la de la necesidad de hallar una nueva voz poética alejada de la ingenua voz anterior, que le permita acceder a una realidad más trascendente por encima de los convencionalismos y los elementos superficiales. No obstante, estos dos hilos se entrelazan a lo largo del poema, dejando patente la simbiosis establecida entre el plano de introspección emocional y la búsqueda artístico-literaria de un nuevo lenguaje poético.

El inicio del poema supone una síntesis del lamento por la pérdida de la plenitud, tanto vital, que se correspondería con la infancia, como poética, que alude a su anterior lenguaje literario. Es una situación idílica, en la que el yo poético desconoce “los densos jugos amargos” (verso 2), es decir, la injusticia y la soledad del mundo, con una voz de amor y de verdad, “de abierto costado” (verso 6) en la que muestra sin pudor sus ingenuos sentimientos de amor y felicidad a través de una prolija capacidad creativa: “todas las rosas manaban de mi lengua” (verso 7). También resulta relevante la alusión al caballo, que para García Posada constituye un símbolo erótico, y podría representar aquí la incursión en la sexualidad pues “la impasible dentadura del caballo” (verso 8) corta el “césped”, la naturaleza, el edén perdido, la niñez.

La siguiente estrofa incide en la pena por la pérdida de la voz, y resultan especialmente relevantes los dos primeros versos “¡Ay voz antigua que todos tenemos, / pero que todos olvidamos” (versos 9 y 10). Trasladando la voz antigua a la infancia perdida no hay duda de que estos versos concentran una gran carga de pensamiento surrealista, pues parecen aludir al “Primer manifiesto del surrealismo”¹¹ en el que Bretón reivindica la infancia como

¹¹ Traducción del "Primer manifiesto surrealista" de Bretón por Mario de Micheli en *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Madrid, Alianza 2002.

período que permite la imaginación sin límites pero que se olvida y se pierde con la llegada del hombre. La siguiente estrofa supone un grito del yo poético al sentir como su voz antigua se alimenta de su “sangre” y de su estado anímico actual, pero el poeta ya no es ese alma ingenua, ahora sus “ojos se quiebran con el viento / con el aluminio y las voces de los soldados” (versos 15 y 16), con la desangelada civilización industrial y la injusticia de la autoridad. Al constatar su pérdida de la inocencia, demanda volver al paraíso, pero a un Edén muy singular que parece sacado de sueños amargos, en el que “Eva come hormigas y Adán fecunda peces” (versos 18 y 19). Se lo pide a un “hombrecillo de los cuernos” (verso 20) un personaje desconocido que se nos aparece como un fauno o sátiro guardián del jardín paradisiaco, del “bosque de los desperezos y los alegrísimos saltos” (verso 21) que sin ninguna duda remite tanto a la feliz infancia como al lenguaje poético anterior, natural y bondadoso.

Con la quinta estrofa el poeta abandona la nostalgia para precisar, perplejo, la desgarradora situación actual. Ahora conoce “el uso más secreto / que tiene un viejo alfiler oxidado” (versos 22 y 23), la injusticia y la maldad del ser humano. Y al fin formula el verdadero elemento que su alma ansía en tres versos de gran contenido simbólico “quiero mi libertad, mi amor humano / en el rincón más oscuro de la brisa que nadie quiera. / Mi amor humano” (versos 27, 29 y 29). Caben varias interpretaciones frente a este grito ensordecedor de auxilio. Por un lado la de la libertad sexual, la libertad para abandonarse a ese “amor oscuro” tantas veces presente en su poesía, que no es otro que el amor homosexual. Sin embargo, también podemos interpretar esa libertad como una nueva voz capaz de condensar las nuevas inquietudes poéticas de Lorca, estrechamente relacionadas con su crítica situación emocional, es decir, con el resultado de sus penurias amorosas.

En los siguientes versos se enuncia la disyuntiva entre la amable voz antigua y la de ahora, una voz “de hojalata y de talco” (verso 33), vacía y cortante, que es solo un cúmulo de dolor y desesperación, a la espera de la llegada de la nueva voz, el nuevo lenguaje que Lorca ansía alcanzar. Ante esta

situación de ausencia de la voz identitaria, el poeta solo quiere llorar, rebelarse ante el vacío de su propia existencia, que no se corresponde con la de “un hombre, ni un poeta, ni una hoja” (verso 36), sino con la de “un pulso herido que sonda las cosas de otro lado” (verso 37). Ese otro lado resulta acertadamente ambiguo. ¿Apunta al subconsciente? ¿Al nuevo lenguaje? ¿A su sexualidad? No existe ninguna respuesta inválida, pues la poesía tiene la misteriosa facultad de inducir al ser humano a plantearse preguntas y a ofrecer múltiples interpretaciones igualmente certeras, más todavía si hablamos de la poesía vanguardista de *Poeta en Nueva York*. En cualquier caso el “pulso herido” sintetiza el alcance del dolor en el poeta, que se ha desecho de su voz e incluso de su cuerpo, quedando vacío de todo lo que podía constituir su persona.

La siguiente estrofa remite nuevamente a la necesidad del llanto para expresar sin barreras su verdadera identidad, su nombre de “rosa, niña y abeto” (verso 39), alcanzando la “voz libertada”, la única que podría consolar al poeta “lamiendo sus manos” (verso 42) cual perro fiel. Las múltiples vertientes de la personalidad del yo poético se confunden en el “laberinto de biombos” (verso 43) que, sin embargo, deja su desnudo vulnerable al castigo de la luna al tiempo que acelera el momento de la muerte (“la luna de castigo y el reloj encenizado” en el verso 44).

Al fin, la penúltima estrofa supone el clímax de la composición, la focalización de todo el contenido anteriormente expuesto. El poeta manifiesta su soledad, y la única compañía que puede tener es la de su voz, su canto, su lenguaje, que es en realidad su hijo. No pretende volver al paraíso perdido, sino alcanzar su plenitud poética y amorosa, que la sociedad le ha arrebatado, entendiendo plenitud como la búsqueda del nuevo lenguaje y la expresión libertaria de su pasión amorosa (su “moneda de sangre”, verso 48). Por último aparece un giro sustancial en el terreno narratológico, pues con el verso “así hablaba yo” (verso 49), presupone que se está citando o recordando una escena ya pasada, como si el poeta escribiera el poema en un tiempo posterior y decidiera dedicar la última estrofa al retorno al momento de la escritura,

ambientándolo en un lugar donde “mugan las vacas que tienen patitas de paje” (verso 52) y “flota mi cuerpo ente los equilibrios contrarios” (verso 53) y en un tiempo en el que “Saturno detuvo los trenes / y la bruma y el sueño y la muerte me estaban buscando” (versos 49 y 50). Es decir, en un momento próximo al abismo, al “otro lado”, al contacto con el subconsciente, “hablaba” el poeta de los conflictos que carcomían sus entrañas, de la dualidad entre dolor y lenguaje.

Bibliografía

- ◆ ALONSO, Dámaso: *Poetas españoles contemporáneos*, Madrid, Gredos, 1969
- ◆ CLEMENTE MILLÁN, María: "García Lorca y la ciudad" en FERNÁNDEZ CIFUENTES, Luis (ed.): *Estudios sobre la poesía de Lorca*, Madrid, Istmo, 2005
- ◆ DE MICHELI, Mario: *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Madrid, Alianza, 2002
- ◆ GARCÍA POSADA, Miguel: *Lorca: interpretación de Poeta en Nueva York*, Torrejón de Ardoz, Akal, 1982
- ◆ GEIST, Anthony L.: "Las mariposas en la barba: una lectura de *Poeta en Nueva York*" en FERNÁNDEZ CIFUENTES, Luis (ed.): *Estudios sobre la poesía de Lorca*, Madrid, Istmo, 2005
- ◆ HARRIS, Derek: *García Lorca. Poeta en Nueva York*, Valencia, Grant & Cutler Ltd, 1978
- ◆ MARTÍNEZ CUITIÑO, Luis: *El mito del andrógino en Federico García Lorca*, Buenos Aires, Ediciones Corregidor, 2002
- ◆ PREDMORE, Richard L.: *Los poemas neoyorquinos de Federico García Lorca*, Madrid, Taurus, 1985