

## **Notas sobre un *Bestiario* En *Poeta en Nueva York***

**Francisco Javier Hernández Quezada**  
**Universidad Autónoma de Baja California**  
**México**

A nuestro juicio, *Poeta en Nueva York* es un poema *fundamental* en las letras castellanas, toda vez que, a través de sus páginas, Federico García Lorca plasma la crisis que la ciudad de Nueva York le provoca: una ciudad sugestiva, intensa, que, como sabemos, ha sido descrita por autores de diversas nacionalidades, interesados en plasmar el “caos físico-espiritual de la urbe” y “los miedos y fantasmas” que genera (Ortega López 57). De ahí que, en principio, consideremos que estamos ante un texto plurivalente, el cual se inscribe —por méritos propios— en la mejor tradición de la llamada literatura de protesta;<sup>1</sup> ante un texto vigoroso, cuya singularidad estriba en el planteamiento formal que hace sobre las turbulencias surgidas en el “fondo del ser”, como apuntaría Gaston Bachelard (7).

A partir de esta idea, comprendemos que el conflicto presentado por García Lorca —que, en esencia, tiene que ver con el yo poético y el entorno en el que se desenvuelve— abona a la confección de un poema doloroso, mediante el que se exhibe la melancolía del artista después de confrontarse con la realidad asfixiante de un mundo mecanizado-moderno que pone en crisis —particularmente— la existencia-sentido del orbe natural. Hablamos, en efecto, de una situación exterior, que desestabiliza la experiencia del sujeto y devela el sentido de su trabajo, consistente en relacionar imágenes antitéticas, sin nexos aparantes entre sí, empero que muestran los criterios de una “experiencia creativa”, personal, que “nos lega el redescubrimiento de mayores y más universales formas de sentimiento común, mayores y más notables formas de compromiso social y, especialmente, una superior y novedosa libertad de expresión lingüística y emocional” (Hernández Fernández 8).

Dicho “descubrimiento”, que, desde luego, posibilita la plasmación totalizadora del caos, refiere la interpretación poética de García Lorca; también, muchos de los recursos que utiliza, tal como sucede con los símbolos que refiere a lo largo del poema y evidencian la lógica de su discursividad:<sup>2</sup> una discursividad, para el caso, compleja, polisémica, que remite a las tensiones del yo, al tiempo que a los problemas generados por la modernidad y su proyecto transformador (Casullo 56); de igual modo, que revela el uso de determinados significados, más producto de la concepción racional y sensible del autor que de la simple puesta en marcha de un automatismo desenfrenado, carente de brújula o dirección; pues, en el fondo, hemos de insistir en que la *inestabilidad* que García Lorca traslada a su poema se debe al *cambio* vital que experimenta al desprenderse del vínculo que mantiene con la realidad natural: una realidad tangible que, en el seno del mundo urbano, no sólo brilla por su ausencia, sino por su denigración y sometimiento a los requerimientos comerciales.

A este respecto, traemos a colación las palabras de Francisco Javier Díez de Revenga, quien habla del modo en que García Lorca presenta la naturaleza en *Poeta en Nueva York* e insiste en que si ella revela alguna significación particular es la de la entelequia perdida, confinada al perímetro de los recuerdos, o al de un mundo no productivo, que se debe dinamizar:

Lorca, criado [...] al aire libre, vive en Nueva York una experiencia totalmente negativa, motivada sustancialmente por la opresión de la civilización que marca el ritmo de la gran ciudad. Como otros poetas de su tiempo, de nuestros días, Lorca se rebela como puede contra este mundo moderno e inhumano, y para ello recuerda los elementos de la naturaleza que le son familiares, destruyéndolos o dándoles una dimensión destructiva, completamente nueva. Así, el mundo animal y el vegetal, que tantas veces habían servido a García Lorca, en algunas ocasiones como elementos de ambiente y —¿por qué no decirlo?— costumbristas, y en otras como portadores de un contenido simbólico profundo, se convierten ahora en un universo completamente distinto. Lorca, en *Poeta en Nueva York*, se sirve de una variada fauna, real o mítica, visionaria o simbólica, para significar lo destructivo de la civilización

mecánica neoyorkina. Desde las cobras a los cocodrilos, desde las ardillas a las vacas nocturnas, desde los más diversos insectos a los pájaros desgarrados, Lorca nos va demostrando la fragilidad que siente frente a la civilización de la máquina, la arquitectura y la geometría. Otras veces el poeta se servirá de los animales [...] para castigar al hombre, para demostrar que la mayor bestia es precisamente la humana presuntamente más civilizada (42-43).

En el presente trabajo buscamos destacar el uso que García Lorca hace del elemento animal, justamente cuando lo concibe como parte de un engranaje social a veces cruel y, a veces, desestabilizador. Y ello es que, mirado con detenimiento, dicho elemento supone la expresión máxima del mundo natural, muy en especial desde el momento en que encarna lo instintivo, lo indeliberado, oposiciones precisas al activismo metódico del yo. A la par, buscamos destacar las implicaciones poéticas que semejante elemento cobra, considerando que García Lorca comprende que el resto de los seres vivos padecen los efectos del esquema vigente de producción. En pocas palabras: el objetivo que pretendemos alcanzar es entender la manera en que en *Poeta en Nueva York* García Lorca delinea, o si se quiere, traza un *bestiario* crítico, el mismo que utiliza para detallar las características *perceptibles* de los animales y esgrimir una serie de valores encaminados, casi siempre, a expresar aquello que encarnan desde la óptica del progreso y de la productividad. Antes bien, hay que insistir en la idea de que si García Lorca se muestra interesado en rescatar la imagen fáunica en su literatura es porque *elude* la “norma estética” y el “paraíso azul” (1986 350); o sea, porque deja de lado la visión *estable* del poema, la visión concluida, incapaz de captar el caos y la confusión; y no sólo eso: incapaz de atrapar las emociones del creador respecto al devenir de ese ser diezmado, *barrido*, que es el animal. Resumiendo: queremos insistir, pues, en que el autor de *Bodas de sangre* (1933) es muy consciente de los efectos que busca generar y los *recursos* que necesita para hacer del texto algo certero, no condicionado por el azar o, en exclusiva, por la capacidad crítica del lector. Tal idea, al mismo tiempo —y

como señalábamos—, nos hace pensar en que el granadino describe un *bestiario* personal que, al tiempo que se nutre de sus recuerdos,<sup>3</sup> adquiere formas diversas que llaman la atención: formas sugerentes, distanciadas de las que el discurso racional-pragmático nombra y las cuales parten de una definición específica, típica de esa “lengua tecnológica” de la que habla Jean Baudrillard, caracterizada por remitir “continuamente al objeto, a un nivel más coherente, sin relación con el discurso individual o colectivo” (3).

En primer lugar, y con el propósito de entender los pensamientos que García Lorca plasma en *Poeta en Nueva York*, es preciso meditar en el significado de las siguientes palabras, relacionadas con las sensaciones que experimentó luego de salir-huir de la “Gran Manzana” y pasar una breve temporada en el poblado rural de Newburg; afirma García Lorca:

En aquel ambiente, naturalmente mi poesía tomó el tono del bosque. Cansado de Nueva York y anhelante de las pobres cosas vivas más insignificantes, escribí un insectario, que no puedo leer por entero, pero del que destaco este principio en el cual pido ayuda a la virgen, a la *Ave Maris Stella* de aquellas deliciosas gentes que eran católicas, para cantar a los insectos que viven su vida volando y alabando a Dios Nuestro Señor con sus diminutos instrumentos (1986 355).

Como se nota, García Lorca habla de un “insectario” *dinámico* que le obliga a pensar en su persona, o más bien expresado, en la frustración existencial que experimenta tras hallarse *atrapado* en un lugar ajeno y lejano<sup>4</sup> donde los únicos seres que se encuentran en perfecta armonía —y eso porque forman parte de un espacio independiente, no urbanizado— son las “cosas [...] más insignificantes”; lo cual supone algo en concreto, reflexionamos: que nuestro creador se identifique con tales animales, ya que viven sin problemas, atados al medio que les corresponde y glorificando con sus actos a la divinidad.

Sin duda, tal incorporación-reconocimiento está lejos de ser una cuestión anecdótica, que García Lorca planteó por primera vez: es, más bien, una recurrencia temática, o mejor: una mención operativa, en términos de

comprender el significado verdadero del animal en el marco de una sociedad alienada, que al parecer se ha olvidado de sí misma y de su entorno original (el mundo no urbano); es por esto que, al igual que Miguel García-Posada, nos parece que “el bestiario [garcíalorquiano] es amplísimo” y no

en balde, en su primera obra teatral el poeta se refiere al advenimiento del reino de los animales y de las plantas. Dentro de la fauna, ocupa el caballo un lugar de excepción. En verso o en prosa, en poesía o en teatro, el caballo domina la obra lorquiana. Su galope se escucha en el *Romancero gitano*, pero también en *Poeta en Nueva York*; se siente su galopar en *Bodas de sangre*, pero también en *El público* (78).

En principio y para extender la reflexión, habría que indicar que García Lorca incorpora el *bestiario* en esa crisis existencial que llamaremos la metamorfosis del creador: esto es, la mutación somática de un yo que descubre el influjo animal, o si se prefiere: se da cuenta de que su circunstancia es la de la nulificación, entendida como la consecuencia irrestricta de un sistema social que establece dicotomías cada vez que detecta el surgimiento de una contradicción.

Vale subrayar, en tal dirección, que ejemplos notables de lo anterior los encontramos en aquellos textos de *Poeta en Nueva York* que revelan el giro perceptivo del creador; textos en los que se precisa el cataclismo de la experiencia vital y la “disociación de la personalidad” (Torres Barrado 146). Así, se explica el que en “1910 (intermedio)” o “Nocturno del hueco” (perteneciente al apartado VI de *Poeta en Nueva York*, intitulado “Introducción a la muerte (Poemas de la soledad en Vermont)”), García Lorca *describa* situaciones ¿extrañas? como las de que al ver “enterrar a los muertos” su “corazón” tiemble “arrinconado como un *caballito de mar*” y el “Yo” (su “Yo”) experimente “el hueco blanquísimo de un *caballo / crines* de ceniza” (2003 188).<sup>5</sup>

Como anotábamos, esta suerte de transformación física encuentra un correlato previo en la poesía garcíaalorquiana, según se deja ver en “Balada

triste”: texto incluido en *Libro de poemas* (1921), donde el andaluz escribe versos como los que aquí presentamos, vinculados con el cambio y la mutación:

¡Mi corazón es una *mariposa*,  
niños buenos del prado,  
que presa por la araña gris del tiempo  
tiene el polen fatal del desengaño!  
(García Lorca 1998 95).<sup>6</sup>

En pocas palabras: la transformación somática viene de tiempo atrás e implica la propuesta de imágenes de fácil comprensión: de imágenes en las que el creador se convierte en parte del animal o, en su defecto, en su totalidad.

Habrá que mencionar, igualmente, que una segunda fase de este *bestiario* supone el aspecto confidencial, en virtud de que “la revelación de los márgenes” (Hernández Fernández 3) favorece el diálogo entre el hombre y el animal; el diálogo que incorpora, bajtinianamente hablando, a quienes son utilizados para levantar

montes de cemento  
donde laten los corazones  
de los *animalitos* que se olvidan  
y donde caeremos todos  
en la última fiesta de los taladros  
(García Lorca 2003 204).

Con planteamientos como estos, es viable insistir en que García Lorca nos presenta los *efectos* de un trasfondo fáunico en pos de declarar su dolor e incomodidad: incomodidad, se entiende, que lo mantiene en un estado de tensión permanente, próximo al de la locura, y lo obliga a escribir —aludiendo al *bestiario*— situaciones como las de que los testigos de su asesinato (“Asesinado por el cielo”), además del “arbol de muñones que no canta y el niño con el blanco rostro de huevo”, son “los *animalitos* de cabeza rota” (2003 111).

Pensamos que más casos de esta discursividad son los poemas “Tu infancia en Menton”, texto en el que García Lorca apunta: “Norma te di, hombre de Apolo, / llanto con *ruiseñor* enajenado” (2003 118); “La aurora”, en el que plantea que descubre que el alba posee “cuatro columnas de cieno / y un huracán de *negras palomas* / que chapotean las aguas podridas” (2003 161); “Paisaje con dos tumbas y un perro asirio”, texto a través del cual aborda el tema de la enfermedad (el cáncer): “Amigo, / levántate para que oigas ahullar / al *perro asirio* (2003 189); y especialmente “Luna y panorama de los insectos (poema de amor)”, en el que escribe:

Los *insectos*.  
Los *insectos* solos  
crepitantes, mordientes, estremecidos, agrupados,  
y la luna  
con un guante de humo sentada en la puerta de sus  
derribos]  
¡¡La luna!! (2003 200).

Por lo que advertimos, es un hecho que existen más ejemplos como los anteriores, en los que los animales observan el sufrimiento del yo; empero nos limitamos a estos, puesto que consideramos que reflejan la manera en que el poeta concibe “la otra mitad” (García Lorca 1986 355) y la hace partícipe de su desolación. La manera, más bien, en que la utiliza, seguro de que su participación literaria le brinda un protagonismo denegado, que ahora se magnifica de principio a fin.

Un tercer aspecto del uso del elemento animal se relaciona con el planteamiento literario que García Lorca desarrolla a lo largo de *Poeta en Nueva York*: un planteamiento en el que, definitivamente, se impone el uso de un “nuevo lenguaje”, que borra “las fronteras entra la realidad y el sueño” (López Castro 1990 67). En ese sentido, nos parece que un texto emblemático, que traspira confusión por doquier, es “El rey de Harlem”: poema donde los significados habituales desaparecen y en su lugar surgen otros de alta y compleja sugestión.<sup>7</sup> Con tal criterio, admitimos que García Lorca plantee versos como los que siguen, abiertos a un sinfín de lecturas:

Tenía la noche una hendidura y quietas *salamandras* de marfil [...] y tragan pedazitos de corazón por las heladas montañas del oso [...] y una pila de Volta con *avispas* ahogadas (2003 128, 130).

Otros poemas que revelan esta discursividad son: “Iglesia abandonada (Balada de la gran guerra)”, en el que García Lorca apunta que comprendió que su

niña era un *pez*  
por donde se alejan las carretas.  
Yo tenía una niña.  
Yo tenía un *pez* muerto bajo la ceniza de los incensarios.  
Yo tenía un mar. ¿De qué? ¡Dios mío! ¡Un mar!  
Subí a tocar las campanas pero las frutas tenían *gusanos*  
Y las cerillas apagadas  
Se comían los trigos de la primavera (2003 133-134);

“Panorama ciego de Nueva York”, poema en el que García Lorca escribe que “algunos niños idiotas han encontrado por las cocinas / pequeñas *golondrinas* con muletas / que sabían pronunciar la palabra amor (2003 157); y “Nacimiento de Cristo”, en el cual encontramos versos como estos, indicativos del vínculo lenguaje-animal: “*Lobos* y *sapos* cantan en las hogueras verdes / coronadas por vivos *hormigueros* del alma. / La *mula* tiene un sueño de grandes abanicos / y el *toro* sueña un *toro* de grandes agujeros y de agua” (2003 159).

Cierto: el lenguaje literario de *Poeta en Nueva York* es la demostración de un uso heterodoxo del idioma, en el entendido de que las convenciones se dejan de lado a fin de favorecer la presencia del elemento animal: elemento constante que no sólo forma parte de las transformaciones somáticas sino también de las *afiliaciones* lingüísticas del autor cada vez que admite que la palabra social (la palabra de los demás) es una palabra pervertida, excluyente, que cercena el sentido *original* (López castro 2009).

Otra modalidad de este *bestiario* que conviene subrayar es la del nexo violencia-animal: modalidad que resulta necesaria para otorgarle “más patetismo a los temas”, ya de por sí fuertes y brutales e influidos por una



“importante confesión poética [que utiliza] como principal vehículo expresivo el gran símbolo” (Millán 75). Por ende, admitimos que el nexo violencia-animal es un nexo productivo, por cuanto favorece la consolidación de los objetivos que el poeta intenta alcanzar: entender el caos general de las cosas y, de paso, subrayar el sufrimiento del ente fáunico, visto como parte de ese conjunto de seres vivos que soportan el acoso de la humanidad.

A la luz de cuanto precede, nos parece que el poema “Vaca” es un ejemplo excepcional: “Que se enteren las raíces / y aquel niño que afila su navaja / de que ya se pueden comer la vaca” (García Lorca 2003 176); y más todavía “Nueva York (oficina y denuncia)”, en el que se resalta, como parte del ecocidio ciudadano, la muerte sistemática —y abrumadora— de muchos animales:

Todos los días se matan en Nueva York  
cuatro millones de *patos*  
cinco millones de *cerdos*,  
dos mil *palomas* para el gusto de los agonizantes,  
un millón de *vacas*,  
un millón de *corderos*  
y dos millones de *gallos* [...]  
Los *patos* y las *palomas*  
y los *cerdos* y los *corderos*  
ponen sus gotas de sangre  
debajo de las multiplicaciones, y los terribles alaridos de las  
*vacas* estrujadas]  
llenen de dolor el valle  
donde el Hudson se emborracha con aceite (2003 204).

Hay más poemas como los mencionados, no obstante observamos que, en la mayoría de los casos, se presenta un planteamiento básico: a saber, el de que la civilización es destructiva; el de que, *ab origine*, ésta ataca a los más débiles para después atacarse a sí misma, como si estuviera predestinada a engendrar, únicamente, y con recurrencia, “imágenes de la muerte, formas corporales disueltas y líquidos como la sangre y el vómito” (Richter 95); se comprende: expresiones de la violencia habitual derivadas de una dinámica

destructiva que favorece el *bienestar* urbanístico-económico, a cambio de la implantación del “dolor”.

Por último, habría que indicar que otra de las manifestaciones del animal se relaciona con la transfiguración; esto es, con el hecho de que en el presente *bestiario* los seres enunciados se convierten en algo más (se transfiguran en algo más), exhibiendo la hibridez de un acoplamiento formal cuyos principios se basan en el deslumbramiento y la ofuscación. Específicamente, insistimos en que se trata de esa visión ambivalente determinada por el efecto nocivo de “un paisaje urbano que a [García Lorca] se le antoja hecho de “forma y angustia”; angustia, porque son unas formas sin cimientos reales, y angustia de una geometría arquitectural apenas relacionada con los valores humanos” (Cañas 85-86).

Subrayamos que el poema “Muerte” expresa esta transfiguración:

¡Qué esfuerzo!  
¡Qué esfuerzo del *caballo*  
por ser *perro*!  
¡Qué esfuerzo del *perro* por ser *golondrina*!  
¡Qué esfuerzo de la *golondrina* por ser *abeja*!  
¡Qué esfuerzo de la *abeja* por ser *caballo*! (García Lorca  
2003 183);

igualmente, “Cementerio judío”:

Los niños de Cristo dormían  
y el agua era una *paloma*  
y la madera era una *garza*  
y el plomo era un *colibrí*  
y aun las vivas prisiones de fuego  
estaban consoladas por el salto de la *langosta* (García Lorca  
2003 206).

Por mucho, entendemos que *Poeta en Nueva York* es la apuesta literaria más arriegada de García Lorca: una obra violenta —y poderosa— en la que el elemento animal refiere todo tipo de imágenes y significados; una obra crítica, que muestra el “caos físico-espiritual de la urbe” padecido por un creador sensible, preocupado por el sufrimientos de los demás —en este caso,



por el de los seres no humanos: individuos que aparecen una y otra vez, y se mencionan dados los esfuerzos personales de un artista dialógico, que denuncia “los rumores” (2003 143) *selváticos*.

Con esto en mente y para finalizar, es lógico pensar que García Lorca introduzca un *bestiario* personal, que, más que ordenar la representación del animal, exhibe su crisis, su dificultad, manifestada en el ninguneo y la liquidación, en el sometimiento y la nulidad. Tan es así que cada vez que el granadino alude al ser no humano alude —en realidad— al ser diezmado, al ser sometido, que aparentemente carece de importancia en el desarrollo cotidiano de la “civilización”.

© **Francisco Javier Hernández Quezada**

## Notas

“En *Poeta en Nueva York*, Lorca se convierte en la voz de protesta social, por la situación infrahumana del negro y por la deshumanización del hombre en esta ciudad americana, donde vemos las destructoras fuerzas en contra de la naturaleza y de los valores humanos. La poesía de *Poeta en Nueva York* encierra entonces un mensaje muy importante, mensaje de denuncia social en la época moderna. Es, lógicamente, uno de los libros más difíciles de interpretar de la poesía lorquiana” (Arango I. 58).

<sup>2</sup> “El simbolismo en este libro es completamente diferente del resto de su obra poética, el simbolismo evoca una realidad concreta y objetiva. Una serie de símbolos diferentes, dan la expresión funeral de *Poeta en Nueva York*. Este libro expresa en símbolos la realidad trágica del mundo moderno: la mecanización de la muerte. Aquí la muerte no tiene ornamentos retóricos, ella es libre, real, trágica: como un presentimiento lleno de angustia y dolor permanente” (Arango I. 1998 418).

<sup>3</sup> Sin duda, *Poeta en Nueva York* es una autobiografía del desamparo y de la desolación: en general, es una síntesis vital que García Lorca concibe para mostrar las constantes de su emoción, de su pensamiento. La propuesta que hace, en relación con esto, es entonces la de un persepectivismo descentrado que asimila el entorno inmediato y muestra las heridas que la violencia deja. *Poeta en Nueva York* es, por tanto, una revelación del yo, en cuanto asistimos a una *depuración* de semejante testimonio, consistente en nombrar los sufrimientos de otra manera. Sobre esta cuestión, Miguel García-Posada ha dicho que con *Poeta en Nueva York* García Lorca contempla “con más distanciamiento el problema del amor marginal, rechazado por los códigos sociales, que ya es una presencia abierta en los poemas en prosa; también, llegar hasta el fondo de su crisis sentimental, ligada a la depresión que suscitó en él el texto del *Romacero gitano*, de cuya ambigüedad era consciente; al mismo tiempo, se da cuenta definitiva, lejos de las querellas domésticas del mundo literario madrileño, de su verdadera talla como poeta y del significado universal de la poesía” (64).

<sup>4</sup> Ian Gibson ha anotado que *Poeta en Nueva York* es la respuesta de García Lorca a su experiencia neoyorkina, experiencia que va a ser una especie de “bajada a las hondanadas más secretas y más angustiadas de su ser”, al estar “alejado”, por vez primera, “de la geografía familiar y social en que se había apoyado hasta entonces en su lucha contra las tinieblas” (21).

<sup>5</sup> De aquí en adelante las cursivas son nuestras.

<sup>6</sup> “García Lorca escribirá una “Balada triste”, con recuerdos y nostalgias hacia una niña que ya no está y se pregunta, con tristeza enigmática, quién corta los claveles y las rosas, ¿será la muerte? [...] Está preso el poeta por un color gris, por la araña gris del tiempo que involucra el pasado, el recuerdo. Y echa de

menos un domingo de mayo aquella niña que tronchaba rosas y claveles, al ver que la que ahora observa lo hace con lirios. Le recuerda porque esa es la idea de la infancia para él: la niña que coge flores en la tarde ya fresquita. Ahora ya no sale para que pueda verla, y repite la tristeza de su amor ignorado, y la sonrisa a la luz de la luna (“luna lunera”, del cancionero popular), pensando, ahora, que quizás esté durmiendo en algún cementerio, aquella niña que su madre casó, y que él veía amorosamente, con desconocido amor” (Guerrero Ruiz y Dean-Thacker 31).

<sup>7</sup> García-Posada tiene mucha razón al afirmar que, en el plano formal “resulta insostenible la defensa del surrealismo de [este poema]”: “Lo cual no equivale a decir que se [realizó] de espaldas al movimiento surreal. Por el contrario, en el plano de las sustancias, de la ideología, de la cosmovisión, el surrealismo ha fecundado la poesía neoyorquina. El grito de rebeldía radical que aquí suena, no es separable del clima revolucionario desencadenado por los surrealistas. La reivindicación de la realización plena de todos los instintos humanos y, por tanto, del sexual, en busca del hombre integral, no aplastado por la civilización, proclamado por el surrealismo, tiene su paralelismo riguroso en el panteísmo erótico de Lorca” (66).

### Referencias bibliográficas

- ARANGO I., Manuel Antonio. “El simbolismo como elemento de protesta en *Poeta en Nueva York*, de Federico García Lorca”. EN: FLITTER, Derek, coord., *Del romanticismo a la guerra civil. Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Birmingham: Asociación Internacional de Hispanistas, 1998. 57-65. Impreso.
- . *Símbolo y simbología en la obra de Federico García Lorca*. Madrid: Espiral hispanoamericana, 1998. Impreso.
- BACHELARD, Gaston. *El agua y los sueños*. México: Fondo de Cultura Económica, 1978. Impreso.
- BAUDRILLARD, Jean. *El sistema de los objetos*. México: Siglo XXI editores, 1997. Impreso.
- CAÑAS, Dionisio. *El poeta y la ciudad. Nueva York y los escritores hispanos*. Madrid: Cátedra, 1994. Impreso.
- CASULLO, Nicolás. “Modernidad, biografía del ensueño y la crisis (introducción a un tema)”. EN: CASULLO, Nicolás, comp. y pró. *El debate modernidad pos-modernidad*. Argentina: Puntosur, 1989. 9-63. Impreso.
- DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier. “Geometría y angustia de Poeta en Nueva York”. *Monteagudo* 58 (1977): 41-47. Impreso.

- DEAN-THACKER, Verónica y GUERRERO RUIZ, Pedro. *Federico García Lorca. El color de la poesía*. Murcia: Ayuntamiento de Murcia / Universidad de Murcia / Universidad de Transylvania, 1998. Impreso.
- GARCÍA LORCA, Federico. *Obras completas III. Prosa-Dibujos*. Recopilación, cronología, bibliografía y notas de Arturo del Hoyo. Madrid: Aguilar, 1986.
- . *Antología comentada (I, Poesía)*. Edición de Eutimio Martín. Madrid: Ediciones de la Torre, 1998. Impreso.
- . *Poeta en Nueva York*. Edición de María Clementa Millán. Madrid: Cátedra, 2003. Impreso.
- GARCÍA-POSADA, Miguel. "Introducción". EN: GARCÍA LORCA, Federico. *Obras II. Poesía 2*. Madrid: Akal, 1989. 4-80. Impreso.
- GIBSON, Ian. *Federico García Lorca. 2. De Nueva York a Fuente Grande (1929-1936)*. Barcelona: Crítica, 1998. Impreso.
- HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Omaira. "Poeta en Nueva York de Federico García Lorca: fragmentos y figuras de una estética emergente". *Pterodáctilo* 3 (2007): 8-15. Disponible en: <http://pterodactilo.com/tres/Fernandez.pdf>
- LÓPEZ CASTRO, Armando. "La aventura poética de Federico García Lorca". *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo* 66 (1990): 167-212. Impreso.
- : "Lorca y la nostalgia del regreso al origen". *Revista Garoza* 9 (2009): 89-102. Impreso.
- MILLÁN, María Clementa. "Introducción". EN: GARCÍA LORCA, Federico. *Poeta en Nueva York*. Madrid: Cátedra, 2003. 15-105. Impreso.
- ORTEGA LÓPEZ, José. "La ciudad de Nueva York en la poesía moderna norteamericana". *REDEN* 14 (1997): 55-91. Impreso.
- RICHTER, David F. "Diálogos sobre lo informe: trayectoria de Bataille a *Poeta en Nueva York*". *Acta Literaria* 46 (2013): 85-106. Disponible en: [http://www.scielo.cl/pdf/actalit/n46/art\\_07.pdf](http://www.scielo.cl/pdf/actalit/n46/art_07.pdf)
- TORRES BARRADO, Cristina. "Lorca y *Poeta en Nueva York*. Amor y muerte de un poeta". *Archivo y Biblioteca de Pureza Canelo* V.75 (2012): 141-165. Impreso.