

Poeta en Nueva York, libro de artista: desparatextualización de los dibujos neoyorquinos de Lorca

Daniel Herrera Cepero
California State University, Long Beach

Abstracto: Algunos de los dibujos del periodo neoyorquino de Federico García Lorca (1929-1930) estaban destinados a ser incluidos en un libro, *Poeta en Nueva York*, que debe ser considerado como un artefacto híbrido. El propósito de este ensayo es presentar *Poeta en Nueva York* como la última etapa del viaje que Lorca emprendió hacia una interpretación muy personal de los movimientos de vanguardia e, invirtiendo el término de Gerard Genette, desparatextualizar estos dibujos que nunca antes han sido considerados como parte textual de dicho libro, a pesar del hecho de que Lorca –tal como manifestó repetidamente entre 1929 y 1936– pretendió incluirlos en la versión final de la conocida edición póstuma. Las reflexiones lorquianas en torno a los conceptos del “hecho poético” y la “metáfora lineal” nos permiten realizar una comparación interartística de sus poemas con sus dibujos, que demuestra su relevancia intrínseca.

Palabras clave: Federico García Lorca – *Poeta en Nueva York* – hecho poético – comparativismo interartístico

Hay un aspecto o una faceta que muchos han considerado marginal a la obra de Federico, como si su obra pictórica pudiera desgajarse de su obra total, dejándola manca o coja.

- José Caballero

Los dibujos de Lorca me parecen obra de un poeta, que es el mejor elogio que puedo hacer a toda expresión plástica

-Joan Miró

Introducción

En enero de 1930, en una carta a su familia escrita durante su estancia en la Universidad de Columbia, Lorca describe su libro *Poeta en Nueva York* como “una cosa intensísima, tan intensa que no entenderán y provocará discusiones y escándalo” (*Epistolario completo* 677). Las discusiones y el escándalo que presagiaba el poeta en 1930 se desarrollaron, en efecto, a lo largo de buena parte del siglo XX, y no se debieron solamente al carácter “difícil” de sus textos sino, sobre todo, a la naturaleza póstuma de su edición definitiva. Desde unas semanas antes de su muerte, en julio de 1936, cuando Lorca deja en la oficina de su amigo y editor José Bergamín un manuscrito del libro, hasta 2013, año en que una edición basada en un manuscrito fiable aparecido en 1999 sale a la luz, se desarrollan mil y una peripecias que evitan, aún hoy, su fijación textual¹.

A pesar de la atención crítica que ha recabado *Poeta en Nueva York*, aún no se ha desvelado la importancia desde un punto de vista estético de los dibujos y fotografías que el poeta, desde el mismo momento de su génesis, quiso incluir en su libro. La falta de atención crítica hacia estos materiales es comprensible habida cuenta de que nunca se supo exactamente qué dibujos quiso incluir el poeta en su libro y, en segundo lugar, de que, de las fotografías, postales y fotomontajes se conserva sólo una lista que forma hoy día parte del manuscrito recuperado en 1999 permaneciendo estos materiales en paradero desconocido. Puede decirse que, como objeto de estudio, estos textos icónicos son de naturaleza casi fantasmal y, sin embargo, no deja de ser revelador desde el punto de vista de la trayectoria estética lorquiana el simple hecho de que el poeta insistiera en incluirlos de forma nada gratuita en un libro cuya intención híbrida examina este artículo. Este ensayo se va a centrar en la obra plástica.

Un examen de las reflexiones estéticas de Lorca recogidas en cartas, conferencias y declaraciones que se expanden entre 1927 y 1936, y la toma en consideración de una serie de proyectos creativos de carácter híbrido que sólo de manera parcial llegaron a ver la luz, colocan la concepción multidiscursiva de *Poeta en Nueva York* en línea coherente con la evolución expresiva de Lorca. Estas concepciones estéticas, que proponen una asimilación poemática del dibujo o una asimilación plástica del poema, tal como han estudiado Raquel Medina y Antonio Monegal, entre otros, nos dan las claves del “hecho poético” y la “metáfora lineal” como herramientas

¹ La historia de este manuscrito es tan intrincada y tediosa que ha dado lugar a toda una disciplina *noir* dentro de los estudios lorquianos. El acertadísimo título de referencia, *Vida y milagros de un manuscrito de Lorca: en pos de Poeta en Nueva York*, publicado en el año 2000 por Nigel Dennis, da, de cierta manera, fin a las disputas que se refieren a los poemas. Nos remitimos a este título y a la “Introducción” de Andrew A. Anderson a la edición de *Poeta en Nueva York* de 2013 en Galaxia-Gutenberg para todo aquel lector interesado en escudriñar los detalles de una historia textual que, aún hoy, deja muchos misterios sin resolver.

conceptuales que, como se verá, habilitan el comparativismo interartístico permitiéndonos ponderar desde una consideración completamente lorquiana (teórica y práctica) la “textualidad” de estos dibujos. De este modo podrá afirmarse que ese libro de interpretación de la sinfonía neoyorquina que concibió Lorca entre 1929 y 1930 se acerca mucho a lo que Ulises Carrión define como *livre d'artiste*: “books that are conceived as an expressive unity, that is to say, where the message is the sum of all materials and formal elements” (en Hubert 7). Su consideración como tal contribuye a restaurar el que, a mi juicio, es uno de los aspectos más revolucionarios del libro.

Este artículo está estructurado en tres partes. En primer lugar, con el fin de superar ciertos puritanismos filológicos aún en boga, se va a contextualizar diacrónicamente *Poeta en Nueva York* al final de una línea de innovación poética y plástica que incluye una serie de proyectos lorquianos, la mayoría frustrados, de características híbridas similares a su libro americano. En segundo lugar, se introducirá brevemente la “poética-plástica” o “plástica-poética” lorquiana y los conceptos de “hecho poético” y “metáfora lineal,” que permiten el análisis de los dibujos en asimilación poemática siempre en el contexto de la evolución estética de Lorca. Finalmente, se propone un análisis a modo de ejemplo de uno de los dibujos que con mayor probabilidad habrían formado parte del *Poeta en Nueva York* que algún día soñó Lorca.

I. Historia de la concepción híbrida de PNY (1925-1929)

Es conocido que Federico García Lorca dibujó desde niño y que compaginó habitualmente esta actividad con las de poeta, dramaturgo y músico. Naturalmente, su interés por la pintura se vio estimulado enormemente —en una época que favoreció el intercambio interartístico— por su amistad y por su diálogo intelectual con Salvador Dalí fundamentalmente, pero también con el crítico de arte catalán Sebastià Gasch y pintores como Rafael Pérez Barradas², Benjamín Palencia, José Caballero y Norah Borges, entre muchos otros. Es lógico, pues, dada su afición a la pintura y el ambiente que frecuentaba, que surgieran diversas ideas de colaboración. En 1925 había proyectado junto con Dalí el *Libro de los putrefactos*, que iba a incluir una serie de dibujos del pintor catalán junto con un prólogo de Lorca y quizás otros textos lorquianos, como “El paseo de Buster Keaton,” que el granadino envió a Dalí ese verano (ver Fernández y Santos 52-5 y Gibson 220). Por razones que se desconocen, Lorca terminó negándose a escribir el imprescindible prólogo a pesar de la enorme insistencia, por activa y por pasiva, de Dalí. El proyecto quedó frustrado, aunque Santos Torroella ha hecho todo lo posible para reconstruirlo a posteriori³.

² El pintor uruguayo fue, según estima Plaza-Chillón “pilar básico en la formación teórico-plástica de Federico” (“Una proyección” 218)

³ Ver Santos Torroella ed. *Los Putrefactos de Dalí y Lorca: Historia y antología de un libro que no pudo ser*.

Por otro lado, entre el 25 de junio y el 2 de julio de 1927, Lorca expuso sus dibujos en la prestigiosa galería Dalmau de Barcelona, circunstancia que coincidió con el estreno de *Mariana Pineda* en la misma ciudad con figurines de Dalí. A partir de este momento, el interés de Lorca por el dibujo no dejó de crecer, como atestigua la correspondencia, repleta de teorización estética, que empieza a mantener con Sebastià Gasch en los meses siguientes. A principios de 1928, sabemos que el poeta estaba planeando la edición de otro libro con poemas y dibujos suyos y de Dalí con un estudio introductorio de Sebastià Gasch, a quien anunció este proyecto probablemente en la segunda semana de enero de ese año: “Yo sigo con mi idea de publicar un libro con los dibujos que te mandé, y desde luego llevaría un trabajo tuyo” (*Epistolario completo* 544). Unos días después, el 20 de enero, el proyecto se concretaba tomando forma híbrida y multiautorial:

En cuanto a editar mis dibujos, estoy muy decidido. En Barcelona quizás los editara más barato. Yo te rogaría que te enteraras sobre poco más o menos cuánto me costaría. Publicaría todos los que te envié y algunos más. Pondría poemas intercalados, y Dalí, además, pondría dibujos suyos y algunos poemas también.

Tú harás un prólogo o estudio, y procuraríamos que el libro circulase. Dime si te parece bien este proyecto que podríamos hacer todavía mejor.

Me gustaría extraordinariamente hacer esto porque sería un precioso libro de poemas. (*Epistolario completo* 546)

Como puede verse, Lorca se refiere con el término común “poemas” a dibujos y poemas por igual. No es la única vez que lo hace. Lorca elabora en esta época toda una teoría interartística, a la que nos referiremos más adelante. En carta a Sebastià Gasch de marzo de 1928, parece que este segundo proyecto va a realizarse de forma inminente: “Definitivamente publico mis dibujos. Haz el prólogo para ellos” (*Epistolario completo* 551). Y a finales del mismo mes, vuelve a dirigirse a Gasch: “Ya sabes que definitivamente y en las ediciones del *gallo* voy a editar mis dibujos. Quiero que lleven un ensayo tuyo y otro de Dalí. Prólogo y epílogo” (557). Se desconocen las razones por las que el proyecto se canceló. En cualquier caso, lo que interesa constatar aquí es la evidente inquietud del poeta por llevar a cabo creaciones híbridas de carácter vanguardista.

A estos dos proyectos “mayores,” hay que añadir dos más, uno de los cuales sí se llevó a cabo parcialmente. El primero es una serie de pares de dibujos y poemas en prosa con el mismo título a través de los cuales Lorca experimenta su “nueva manera espiritualista ... desligada del control lógico” (*Epistolario completo* 588). Lorca lleva a cabo estas composiciones en el verano de 1928. De éstos pares se conservan dos — “Nadadora sumergida: Pequeño homenaje a un cronista de salones” y “Suicidio en

Alejandría” — publicados en la revista catalana *L'Amic de les Arts* el 30 de septiembre de 1928⁴ (*Obras completas* 2: 1224). A su vez, éstos dos formaban parte de un proyecto mayor: el libro titulado *Poemas en prosa*, que Lorca promete sacar a la luz en su última entrevista antes de morir y que, cabe sospechar, habría estado ilustrado con los dibujos correspondientes⁵.

El segundo proyecto híbrido, este totalmente frustrado, es la edición de su libro *Odas*⁶. En una nota que acompañaba las dos primeras partes de uno de los poemas de este libro, la “Oda al Santísimo Sacramento del Altar,” publicadas en la *Revista de Occidente* en diciembre de 1928, se anuncia “un libro próximo de poemas que se publicará con fotografías” (*Obras completas* 1: 1164). Por desgracia, no se vuelve a saber nada de este plan.

En total existe evidencia de cuatro proyectos antes de 1929 en los que sobre todo la plástica cobra un carácter cada vez más importante, y eso sin contar con algunos poemas publicados en revistas acompañados por dibujos ajenos⁷. Teniendo en cuenta esta línea evolutiva de la estética lorquiana, y a la luz de las técnicas poético-plásticas que se exponen a continuación, no resulta sorprendente la concepción híbrida de *Poeta en Nueva York* cuando Lorca viaja a América no mucho tiempo después (llega al puerto de Manhattan el 25 junio de 1929). A principios de enero de 1930 escribe a su familia una carta que ilustra el germen de un libro que Lorca concibe como “interpretación” de la complejidad neoyorquina:

Escribo un libro de poemas de interpretación de Nueva York que produce enorme impresión a estos amigos por su fuerza. Yo creo que todo lo mío resulta *pálido* al lado de estas cosas que son en cierta manera

⁴ Los dibujos son los 143 y 144 del *Libro de los dibujos* editado por Mario Hernández.

⁵ Es muy probable que, además de los dos pares de poema-dibujo, hubiera otros. En carta a Gasch del 8 de septiembre de 1928, Lorca le dice: “Si te gustan los dibujos dime cuál o cuáles piensas publicar y te mandaré sus poemas correspondientes” (*Epistolario completo* 585). Da la sensación de que cada dibujo (no conocemos el número exacto que había mandado a Gasch), tenía un poema correspondiente. En cuanto a *Poemas en prosa*, remito al lector a la excelente edición de Andrew A. Anderson del año 2000, en la que trata de reconstruir este libro lorquiano. Su “Introducción” no tiene desperdicio, por más que olvida mencionar la importancia de los dibujos y los intentos de Lorca de editarlos justo en la misma época en la que redacta los poemas en prosa. Es posible que los poemas y los dibujos formaran parte del mismo proyecto.

⁶ Este libro lo promete Lorca en la misma “última entrevista” con Antonio Otero Seco junto con *Poemas en prosa* (*Obras completas* 3: 678).

⁷ El poema en prosa “Degollación de los inocentes”, por ejemplo, con dibujo de Dalí en la primera página de la Gaceta Literaria de enero de 1929. En abril de 1927 aparece en la revista *Verso y prosa*, el dibujo de Dalí “La playa” junto con una selección de poemas de Lorca (Gibson 274). También, el dibujo de Dalí “El poeta en la platja d’Empuries” se publica con el romance “Reyerta de gitanos” de Lorca en *L'amic de les arts* en junio de 1927. Después de 1929, Lorca participa de diversos proyectos interartísticos, como la ilustración de poemas de Salvador Novo o el volumen *Paloma por dentro* con poemas de Pablo Neruda y dibujos de Lorca (véase a este respecto Castro, “La colaboración”).

sinfónicas, como el ruido y la complejidad neoyorquina. (*Epistolario completo* 674, mi énfasis)

Es muy probable que, en los pocos días que separan esta carta de la siguiente, Lorca concibiera el libro que, incluyendo material visual, podría ajustarse mejor a la sinfonía urbana que quería interpretar⁸. El 22 de enero, en carta a su familia, describe un proyecto que ya trasciende el texto literario: “Creo que el poema que yo estoy realizando de Nueva York *con gráficos, palabras y dibujos* es una cosa intensísima, tan intensa que no entenderán y provocará discusiones y escándalo.” (*Epistolario completo* 677, mi énfasis) Andrew A. Anderson en la nota al pie de esta carta editada por él en 1997, se refiere a esos “gráficos, palabras y dibujos” como una “temprana mención de la intención de incorporar ilustraciones en *Poeta en Nueva York*, idea que vuelve a surgir varias veces durante los años 30,” y añade que

[s]i los «gráficos» que menciona aquí pueden entenderse como reproducciones fotográficas, entonces esta visión del libro de principios de 1930 cuadra extraordinariamente con su concepción del diseño en el verano de 1936, ya que, según José Bergamín, en un principio Lorca quería incluir dibujos suyos mezclados con tarjetas fotográficas (677n)

En efecto, la hibridez de *Poeta en Nueva York* no es fruto de una decisión tomada en el último minuto, ni una ocurrencia caprichosa, sino una intención original bien documentada producto de una profunda meditación estética que encaja perfectamente, como se ha visto, en la ruta de renovación que plantea el poeta desde 1925. Hay otros documentos que apoyan la tesis de la hibridez de *Poeta*. La más evidente es la existencia de una lista de fotografías destinadas a figurar en la edición del libro y que forma parte del manuscrito hallado en 1999. En segundo lugar, existe una carta de José Bergamín fechada en septiembre de 1947 que acompañaba el dibujo original de Lorca *Autorretrato en Nueva York*, que salió a la luz en 2011 después de décadas en paradero desconocido⁹. En la carta de Bergamín se lee:

Este dibujo es original de Federico García Lorca. Me fue entregado por su autor en Madrid en la primavera de 1936 para ilustrar su libro *Poeta en Nueva York*, que iba a publicar “Cruz y raya.” Se publicó por primera vez en París reproducido por la revista “Verbe” (1938). Y en la primera edición española de *Poeta en Nueva York* hecha en 1941 [sic] en México (Ed. Séneca) (Bergamín, *Carta* n.p.)

⁸ Este término, sinfonía, quizás se estuviera haciendo eco, aunque fuese de forma inconsciente de la película de Walter Ruttmann *Berlin: Die Sinfonie der Großstadt*, de 1927.

⁹ El dibujo, por cierto, salió a subasta sin hallar comprador (“Un autorretrato”).

En la llamada “última entrevista” que el periodista Otero Seco fecha en julio de 1936, el poeta afirma enigmáticamente que *Poeta en Nueva York* “[l]levará ilustraciones fotográficas y cinematográficas” (*Obras completas* 3: 678). Asimismo, Sánchez Ventura, amigo de Lorca, relató a Eutimio Martín en 1979 una velada con el poeta en busca de algunas ilustraciones en Madrid:

[Lorca] Me refirió su intención de ilustrarlo [*Poeta en Nueva York*] con fotos y pensando en esto nos fuimos los dos a la librería Espasa Calpe para consultar libros de tema americano. Miramos juntos una media docena de libros y Lorca retuvo mentalmente varias ilustraciones fotográficas. No se me olvida una fotografía donde se veía a un negro que estaban quemando y que nos impresionó muchísimo a los dos ... Ocurrió esto en 1936 (Martín, “Justificación” 95)

A la luz de todos los datos ofrecidos, no admite discusión la intención de hibridez de *Poeta en Nueva York*, que debe considerarse como una decisión estética de gran relevancia y no como una mera sugerencia paratextual a su editor. Se puede argüir, no sin parte de razón que, ya que nunca se podrá estar seguro de qué fotografías y qué dibujos exactamente planeaba incluir Lorca en el libro, es difícil analizar este material y evaluar su relevancia. Como ya se apuntó, las fotografías y postales que supuestamente trajo el poeta de su viaje americano siguen hoy en paradero desconocido y probablemente nunca se recuperen. Tampoco será posible saber, más allá de los títulos, qué fotografías y fotomontajes complementarios buscó Lorca en las librerías madrileñas en 1936. Cabe, asimismo, dudar, como ha afirmado la crítica, de la palabra de José Bergamín en cuanto a los cuatro dibujos que éste decidió incluir en la primera edición mexicana del libro¹⁰. Sin embargo, sí es posible analizar y evaluar su intención decidida de incluir estos materiales. La evolución estética lorquiana nos enseña a no menoscabar un mensaje poético presente en sus dibujos de una importancia y unas dimensiones comparables a sus poemas. Su análisis siguiendo de cerca los escritos teóricos lorquianos nos permite imaginar sus creaciones plásticas como partes integrantes de un tomo definitivamente incompleto.

II. Poética-plástica o plástica-poética. El “Hecho poético” y la “metáfora lineal” como claves para el comentario interartístico de los poemas y dibujos de PNY

Ya se ha visto que Lorca considera la plástica como una disciplina poética más. La correspondencia de Lorca, sus conferencias y otros documentos nos proporcionan un testimonio riguroso que nos permite hablar de un concepto acuñado por Lorca

¹⁰ Se trata de “Joven y pirámides,” “Autorretrato en Nueva York,” “Bosque sexual” y “Hombre muerto.” Eutimio Martín afirma que Bergamín traicionó la intención del poeta (“Justificación” 94).

precisamente como “poética-plástica o plástica-poética” que difumina el límite entre las dos disciplinas artísticas. A continuación se presentará la génesis de este concepto, que es el que permitirá más adelante el replanteamiento interartístico de *Poeta en Nueva York*.

Buena parte de las cartas que intercambió Lorca con Sebastià Gasch contienen importantes reflexiones estéticas del granadino. En agosto de 1927, un año antes del proyecto de libro del que se habló en el anterior apartado y aún estimulado por el enorme logro que supuso su primera exposición en la prestigiosa galería Dalmau de Barcelona¹¹, el poeta escribe a Gasch: “Ahora empiezo a escribir y a dibujar poesías como ésta que le envío dedicada. Cuando un asunto es demasiado largo o tiene poéticamente una emoción manida, lo resuelvo con los lápices” (*Epistolario completo* 508). El poeta-dibujante no distingue entre poema y dibujo, utilizando los lápices para asuntos demasiado extensos para ser escritos o para dar una solución alternativa a emociones “manidas.” En otra carta al mismo destinatario, del 25 de agosto de 1927, Lorca parece más satisfecho con sus dibujos que con sus poemas en prosa: “Estoy alegre con mis dibujos y crea que vivo al hacerlos momentos de una intensidad y de una pureza que no me da el poema” (513). Una semana más tarde, vuelve a escribir Lorca sobre sus dibujos y su técnica, acuñando el término “poética-plástica o plástica-poética”:

Unos dibujos salen así, como la metáforas más bellas ... Yo he pensado y hecho estos dibujitos con un criterio poético-plástico o plástico-poético, en justa unión. Y muchos son metáforas lineales o tópicos sublimados. ... Pero sin tortura ni sueño (abomino del arte de los sueños), ni complicaciones. Estos dibujos son poesía pura o plástica pura a la vez. Me siento limpio, confortado, alegre, niño, cuando los hago. Y me da horror la palabra que tengo que usar para llamarlos. Y me da horror el poema con versos. (*Epistolario completo* 519)¹²

¹¹ Entre el 25 de junio y el 2 de julio de 1927 (Gibson 273).

¹² A partir de los primeros meses de 1928, la comparación entre plástica y poética será cada vez más habitual en los artículos de Gasch, haciéndose eco de esta teoría tomada de Lorca o, quizás, como apunta Andrew A. Anderson, de un concepto que habría acuñado antes Jean Cocteau (*Epistolario completo* 519n). En efecto, el poeta francés había inaugurado una exposición de objetos y diseños en 1926 bajo el título “Poésie plastique.” Aunque no me consta ninguna teorización al respecto por su parte, no se trata aquí de asignar una exclusiva a la hora de acuñar un concepto interartístico típico de la época de los movimientos de vanguardia. Lo que interesa aquí es precisamente la concepción de Lorca de este concepto aplicado a su propia obra.

En febrero de ese año, Gasch incluye el de Lorca entre los nombres que considera imprescindibles dentro de una nueva tendencia en el arte europeo que denomina “periodo poético” en su artículo de *La Gaceta Literaria* (“Panorama” 168). En marzo, el mismo Gasch publicaría, en el número 30 de esa misma revista, otro artículo crítico titulado “Lorca, dibujante,” en el que de nuevo se hace eco de las propias teorías lorquianas: “Poesía, mucha poesía, en los dibujos de Lorca. Plástica, también, mucha plástica. Los dibujos de Lorca no son, como la casi totalidad de dibujos de literato, simples pasatiempos de la fantasía sin un andamiaje plástico que los sostenga. Plástica, mucha plástica, en los dibujos de Lorca”. (186)

Es precisamente la asimilación a la creación plástica de la metáfora, una técnica literaria que Lorca, además, domina con maestría, lo que nos permite empezar a pensar en un sistema de comparación interartística que nos lleve a demostrar que los dibujos que realiza en Nueva York, al menos muchos de ellos, podrían haber formado parte integral del libro. Pero, ¿de qué tipo de metáfora habla Lorca? La “metáfora lineal” es un tipo de hecho poético llevado a la disciplina plástica. La clave está en la definición de ese concepto, “hecho poético,”¹³ al que alude el granadino por primera vez en su conferencia “Imaginación, inspiración, evasión” (1928) y que vuelve a repetir con el mismo sentido en su conferencia-recital “Un poeta en Nueva York” (1932), redactada y pronunciada a su vuelta de América, así como en un breve diálogo incompleto de contenido teórico-estético titulado “Corazon bleu, coeur azul.”

En “Imaginación, inspiración, evasión” (1928) Lorca explica que su nueva poética debe superar el uso de la metáfora tradicional y sustituirla por el hecho poético. En principio se refiere a metáforas literarias, aunque termina su conferencia poniendo como ejemplos a poetas que dibujan, haciendo el concepto extensivo a la plástica. La metáfora tradicional, como es sabido, procede por analogía (llamada también fundamento) entre los objetos del mundo real (término real) y los evocados por el poema (término imaginario). Así, el poema “Reyerta,” por ejemplo, en los versos “Juan Antonio el de Montilla / rueda muerto la pendiente, / su cuerpo lleno de lirios / y una granada en las sienes,” contiene dos metáforas tradicionales. La primera, “lirios,” en la que las heridas abiertas de navaja en el torso del hombre serían el término real; la flor, el término imaginario, y el color púrpureo y disposición abierta de los lirios, el fundamento, es decir, la cualidad o aspecto análogo de los dos términos —real e imaginario— que posibilita la analogía. La otra metáfora tradicional sería, entonces, esa

Sirva esto para constatar que la labor plástica de Lorca no fue una especie de afición secreta. La luz pública estaba muy al corriente de esta vocación que desde 1927 cobra una fuerza tal que casi empieza a ensombrecer su interés por creaciones poéticas y dramáticas.

¹³ Como documenta Monegal, el término “hecho poético” bien podría haberlo tomado Lorca de Dalí, que “en un texto de 1927 sobre la reacción del público a una de sus primeras exposiciones, «Els meus quadros del saló de Tardor», dice que lo que ha cautivado a los asistentes, a pesar de la resistencia provocada por los hábitos culturales, es el «fet poético», el hecho poético contenido en los cuadros” (en Monegal 88). Dalí, a su vez, parece haberlo tomado de Le Corbusier, del cual aparece un epígrafe en otro de sus escritos (“Poesia de l’útil standarditzat”) que reza así: “des objects qui signifient quelque chose et qui sont disposés avec tact et talent créent un fait poétique” (88). Andrew A. Anderson propone prácticamente una genealogía de este término en su imprescindible “Lorca and the Crossroads: «Imaginación, inspiración, evasión» and the «Novísimas estéticas,” donde se rastrea la deuda de la estética lorquiana de 1928 con autores como Jean Epstein, Guillermo de Torre, Dalí, Vicente Huidobro, o Reverdy, aunque se limita a una concepción literaria del hecho poético. Quién usó antes o después este término y con qué matiz es un dato interesante pero no operativo para el fin de este artículo, que busca precisamente trascender la concepción únicamente literaria de la poesía en Lorca con el fin de entender en su justa medida un proyecto, *Poeta en Nueva York*, que merece recuperar en lo posible su dimensión multidisciplinar.

“granada en las sienes” que, obviamente, trata de crear la imagen de una herida abierta en la cabeza o un chichón con hematomas. Lorca explica que este tipo de metáforas son una especie de acertijos creados por la imaginación que “está dentro de nuestra lógica humana, controlada por la razón, de la que no puede desprenderse” (*Obras completas* 3: 259) y propone poner fin a ese tipo de procedimiento que impide la libertad absoluta del creador, sujeto siempre a “la realidad,” a este término imaginario necesario. Lorca aspira a la liberación absoluta, a una evasión que posibilita lo que denomina “inspiración”: una especie de acceso místico, una chispa independiente de la realidad que deja atrás la metáfora tradicional creando hechos poéticos cuya lógica ya no es humana, sino completamente poética: “Las últimas generaciones de poetas se preocupan de reducir la poesía a la creación del hecho poético y seguir las normas que este mismo impone, sin escuchar la voz del razonamiento lógico ni el equilibrio de la imaginación” (*Obras completas* 3: 261). Por desgracia, esta conferencia no nos ha llegado con su texto íntegro, sino a través de una serie de reseñas en periódicos (cinco en total). No se conservan ejemplos concretos de lo que Lorca entendía como hecho poético. Antonio Monegal, en *En los límites de la diferencia*, aduce que Lorca en esta conferencia da el nombre de hecho poético a lo que Michael Riffaterre denomina “ilusión de metáfora,” que es lo que ocurre cuando no es posible establecer la analogía típica de una metáfora tradicional, cuando se pierde el fundamento, quedando aislados los significantes en el poema. La posición de estos significantes eventualmente puede propiciar una transferencia de significados. La analogía, pues, no es con el mundo real, sino de los significantes entre sí. Esta exclusión del mundo sensible da esa autonomía al poema que se convierte en un poema “evadido” con una lógica poética que no puede crear más que emoción en el lector. Monegal se hace eco de las teorías lorquianas para adoptar una definición metafórica que supera el ámbito de la palabra para así proponer la operatividad del hecho poético como herramienta de análisis interartístico (93).

Tomando el ejemplo de hecho poético que Monegal propone en su estudio – “nardos de angustia dibujada” del poema “La aurora”– puede verse que el primer significante de este verso es “nardos,” una flor blanca que, aunque es símbolo de inocencia y pureza, en este caso no es una metáfora tradicional. A su lado, “angustia dibujada”, un sintagma abstracto, difícil de imaginar y aún más difícil de asociar en una analogía “del mundo real” con “nardos.” Esta dificultad hace que estos significantes, con todas sus posibles reminiscencias de significado, creen en el lector todo un mundo asociativo que propicia no el placer de la comprensión y el reconocimiento, sino “emoción pura descarnada, desligada del control lógico”¹⁴ (*Epistolario completo* 588).

En el ámbito de la poesía, el hecho poético se lleva a cabo, entonces, a través de la yuxtaposición de imágenes. Isabel Paraíso, en su estudio sobre el verso libre hispánico, ha denominado precisamente al tipo de verso libre que Lorca utiliza en *Poeta*,

¹⁴ Carta a Sebastià Gasch de mediados de septiembre de 1928, fechas en las que el poeta estaba escribiendo esta conferencia, que se pronunció por primera vez el 11 de octubre de ese año en el Ateneo de Granada (*Epistolario completo* 592n, *Obras completas* 3: 1226).

“verso libre de imágenes acumuladas o yuxtapuestas,” que debe su recurrencia ya no a ritmos fónicos –no hay rima ni un patrón rítmico– sino a un ritmo “de pensamiento” o semántico. En su definición de este tipo de verso, Paraiso parece estar aludiendo a las características del hecho poético: “El poema de este tipo ... parece desligado, disperso, inconexo, extraño. Es porque su ritmo no radica en la forma versal ..., ni en la estructura sintáctico-semántica, sino en la red de *imágenes afectivamente equivalentes*, que traducen un especial estado anímico del poeta” (400).

Pero, ¿cómo se traduce el hecho poético al dibujo? Como se ha dicho antes, el mismo Lorca cita en “Imaginación, inspiración, evasión”, entre los poetas que hacen uso del “hecho poético,” entre otros, a Joan Miró: “Los jóvenes pintores españoles, con Juan Miró a la cabeza, siguen la misma trayectoria, venciendo las dificultades del poema plástico... la plástica se hace poética para tomar jugos vitales y limpiarse de las dolencias, ya decorativas, del último cubismo” (268). En otra conferencia, “Sketch de la nueva pintura,” Lorca da varios ejemplos de “pintura literaria,” como la de los dadaístas, futuristas, o cubistas. Preguntándose por el futuro inmediato de la pintura, Lorca se pregunta, “¿A dónde vamos?,” y se responde a sí mismo en términos que prácticamente reproducen las ideas de la conferencia anterior: “Vamos al instinto, vamos al acaso, a la *inspiración pura*, a la fragancia de lo directo” (*Obras completas* 3: 278). La clave está en esa “metáfora lineal” a la que alude Lorca en su carta a Gasch. Se ha dicho antes que esa metáfora lineal es un tipo de hecho poético que tiene lugar en el ámbito de la pintura. Si el hecho poético en la poesía consiste en la creación semántica nueva por yuxtaposición de imágenes, en el dibujo se procede al menos de dos maneras equivalentes. La primera, es la simple ubicación de objetos sin relación aparente en el lienzo o el papel, unos al lado de otros, o incluso unidos. Ejemplos de este tipo de hechos poéticos los encontramos en la pintura de Giorgio de Chirico, pintor admirado por Lorca precisamente por su poeticidad:

Se empieza a notar la influencia poética en la pintura con Giorgio Chirico. Es un raro pintor. Debe mucho a los cubistas y crea una pintura que él llama metafísica y que pretende resolver el siguiente problema: representar lo inmaterial por lo material. Y, a mi modo de ver, lo consigue. (*Obras completas* 3: 279-80)

Los objetos “materiales” que ubica Chirico unos al lado de otros logran, en virtud del hecho poético, crear la representación de la emoción inmaterial de forma similar a la yuxtaposición de significantes de los poemas. Joan Miró, con sus orejas en los árboles de su “Terra Llaurada” de 1924, y, primordialmente, lienzos como “La miel es más oscura que la sangre,” de Dalí, donde aparecen “aparatos” indefinibles junto con un burro podrido y las cabezas seccionadas de Lorca y Dalí, son otros ejemplos de hechos poéticos pictóricos. Pero hay otro modo de “asociar” objetos con más precisión. Se trata de lo que Lorca denomina “metáforas lineales.” En los dibujos de Lorca interviene

de manera importantísima la línea. En ocasiones, como es lógico, ésta sirve para definir, siempre de manera muy esquemática, los contornos de los objetos. Pero también se usa como manera de marcar la correspondencia entre diversos objetos. Este tipo de unión del objeto A con el objeto B establece, al menos en cierto número de dibujos, una especie de itinerario de “lectura” (parecido de nuevo a la yuxtaposición de imágenes en el poema) con una capacidad de relación biunívoca que las convierte en verdaderas “metáforas lineales” que, al tener sentido únicamente en el ámbito de la pintura, serían también hechos poéticos. El ejemplo más claro lo vemos en el dibujo “Joven y pirámides,” que se analiza a continuación.

No quisiera poner fin a esta sección sin aludir a un texto experimental incompleto de Lorca que apenas ha sido aludido por la crítica. Se trata del titulado “Corazón bleu y coeur azul,” que Andrew A. Anderson incluye en su edición de *Poemas en prosa*. Se trata de un diálogo entre dos personajes que reproducen las opiniones estéticas de Lorca (“Yo,” que después cambia a “poeta”) y de Dalí (“Mi amigo,” que después cambia simplemente a “amigo”). El diálogo es una discusión en torno a ciertos temas estéticos. Comienza así:

YO: cuando subo y bajo las escaleras no me acuerdo del ascensor. Del ascensor me acuerdo en el desierto o en la mesa del café. Para unir un término vulgar y lejano con la pequeña paloma que late entre mis dedos tengo necesidad de echar a volar mis cincuenta mil pares de ojos, mi colegio de violetas, por el aire mal temperado. Al fin y al cabo y por ellos, veo el hilo quebradizo que una a todas las cosas con cada cosa y a cada cosa con todas las demás. (91)

El inicio de la intervención de este “yo” son ejemplos de hechos poéticos (relación entre ascensor y desierto, por ejemplo). Después, los explica aludiendo al “hilo quebradizo” que une unas cosas con otras. Este “hilo”, asimilable a la metáfora lineal, puede realizar la unión literariamente o plásticamente. A continuación, su interlocutor responde con una clara exposición de la Santa Objetividad daliniana censurando el “amor incomprensible a la calidad lógica” de los poetas y reprochándoles su tendencia a hacer metáforas tradicionales. “Yo puedo convertir el zapato en un barquito,” dice el poeta, y el amigo le reprende: “¡No! ¡no! El zapato no es nada más que un zapato, sin inventarle nueva personalidad, zapato que puede ir con una aceituna o con una nariz, por el Mar del Sur, en medio de una simple emoción de brisa” (92). A lo que el “Poeta” responde: “Perfectamente. Es un hecho poético más” (92). Lo interesante de este diálogo es que el “amigo” parece hablar en nombre de la pintura y el “poeta,” lógicamente, en nombre de la poesía. El pintor es quien expone y defiende lo que en la conferencia “Imaginación, inspiración, evasión” sería la inspiración evadida y el hecho poético, ese “romper con las amarras” de la imaginación.

Por último, en la conferencia-recital “Un poeta en Nueva York,” (1932)¹⁵, el poeta realiza al principio del discurso una *captatio benevolentiae* advirtiendo al auditorio de la dificultad de los poemas “por estar llenos de hechos poéticos dentro exclusivamente de una lógica lírica y trabados tupidamente (sic) sobre el sentimiento humano y la arquitectura del poema” (*Obras completas* 3: 348). Esto es relevante habida cuenta de que *Poeta en Nueva York* participa de la teoría plástico-poética o poética-plástica lorquiana esbozada entre 1927 y 1929, una teoría que nace como consecuencia del creciente interés de Lorca por el dibujo y que está formulada de manera equivalente para ambas disciplinas artísticas. De esta manera resulta lógico pensar que una serie de dibujos proyectados para su inclusión en el libro cobren un estatus textual equivalente al de los poemas, y que no pueda considerarse completa una edición que no trate de incluirlos o que, al menos, reconozca y advierta de su falta.

III. Análisis de “Joven y pirámides”

El dibujo “Joven y pirámides”¹⁶ es uno de los cuatro incluidos por José Bergamín (con intención paratextual y fuera de paginación) en la primera edición de *Poeta en Nueva York* (Ciudad de México, Séneca, 1940). Este dibujo en tinta y lápices de colores sobre papel representa a un joven muerto, dormido o sonámbulo al frente de un paisaje funerario con ocho pirámides y una tumba. En lo alto de cinco de las ocho pirámides aparecen unas criaturas misteriosas, en equilibrio inestable, con tres o cuatro extremidades contorsionadas, como bailando, y una cabeza formada casi exclusivamente por un ojo desproporcionadamente grande. En el vértice de otra pirámide, en la esquina superior izquierda, puede verse un ojo en posible referencia al símbolo de la divina providencia, que fue adoptado como reverso del Gran Sello de los Estados Unidos. Los ojos de la figura central están cerrados y sus manos se encuentran medio caídas, como tocando un piano invisible. Está de pie, pero con una inclinación dubitativa sobre un pedestal azul¹⁷. Justo en el centro de la página se halla la herida en el pecho del muchacho, a la altura del corazón. Tres líneas se originan en esta herida abierta sugiriendo un itinerario de lectura a modo de metáforas lineales. Dos de ellas conectan el corazón con lo que podría ser una máquina de poleas y la tercera hace lo mismo con las cinco figuras misteriosas de manera ininterrumpida. De la herida mana

¹⁵ Por primera vez en Madrid en marzo de 1932 y repetida después en varias ciudades de España, Argentina y Uruguay.

¹⁶ 245x195 mm. 1930. Colección privada.

¹⁷ El pedestal y la actitud totalmente carente de emoción de este personaje herido, emparenta esta figura con la de San Sebastián. No sería descabellado, dada la afición de Lorca a dibujar San Sebastianes, e incluso a dibujarse un pedestal y una aureola a sí mismo sobre una fotografía enviada a Ana María Dalí (imagen 2), y dada la importancia de esta figura en la vida de Lorca y sus reminiscencias homoeróticas, objetivistas y dalinianas, sugerir el carácter autobiográfico del dibujo, que pasaría a formar parte del conjunto de autorretratos neoyorquinos.

violentamente la sangre que también recorre las líneas conductoras. No es posible determinar si estas líneas están absorbiendo o transfiriendo la sangre al cuerpo.

No me consta que este dibujo haya captado la atención de la crítica, que lo ha ignorado en la mayoría de los casos (Hernández, Oppenheimer, Cavanaugh) o se ha limitado a constatar su difícil interpretación (Montes Serrano 16). Sin embargo, no sólo puede hallarse en él un sentido que lo relaciona con los poemas de *Poeta en Nueva York*, libro al que es muy probable que estuviera destinado, sino que además participa del mismo credo estético que se ha expuesto en el apartado anterior. Tanto la temática general, los motivos y metáforas, así como la técnica interartística del hecho poético emparenta a este dibujo con los poemas del libro.

En “Joven y pirámides” hay dos elementos que aluden al mundo moderno. El primero sería la extraña máquina de ruedas o poleas, y el segundo, en interpretación metafórica, serían las pirámides, que no dejan de ser edificios de la misma envergadura que los grandes rascacielos, pero con un carácter funerario que les añade un significado que está en relación con los poemas del libro. La línea que une el corazón que se desangra con máquina y pirámides, sugiere que el mundo moderno (Estados Unidos, si tomamos la pirámide de la divina providencia como símbolo de esta nación) exprime poco a poco la vida espiritual (la sangre) del sujeto que aparece tambaleándose justo al lado de una tumba abierta que parece estar esperándole. La premonición de una muerte inminente, uno de los temas lorquianos por excelencia, es aquí una muerte simbólica robada al corazón que es hogar del espíritu. El tema y los motivos de este dibujo-poema pueden compararse con, por ejemplo, la “Oda a Walt Whitman,” poema en el que aparecen los elementos “polea” y “ataúd” con un simbolismo similar al de estos elementos en el dibujo:

Cuando la luna salga
 las *poleas* rodarán para tumbar el cielo;
 un límite de agujas cercará la memoria
 y los *ataúdes* se llevarán a los que no trabajan. (220, mi énfasis)

En el poema “Nueva York (Oficina y denuncia)” aparecen también estos tres elementos del dibujo (máquina, corazón y “montes de cemento”):

Yo denuncio a toda la gente
 que ignora la otra mitad,
 la mitad irredimible
 que levanta sus *montes de cemento*
 donde latan los *corazones*
 de los animalitos que se olvidan
 y donde caeremos todos
 en la última fiesta de los *taladros* (204, mi énfasis)

En el poema “Panorama ciego de Nueva York” se advierte una referencia a unas “delicadas criaturas del aire,”¹⁸ que “manan la sangre nueva” y que se asimilan tras una metamorfosis surrealista a unos “muchachos heridos”, dibujando una ruta interpretativa muy similar a una de las metáforas lineales del dibujo:

Si no son los pájaros
cubiertos de ceniza,
si no son los gemidos que golpean las ventanas de la boda,
serán las *delicadas criaturas del aire*
que manan la sangre nueva por la oscuridad inextinguible.
Pero no, no son los pájaros,
porque los pájaros están a punto de ser bueyes;
pueden ser rocas blancas con la ayuda de la luna
y son siempre *muchachos heridos*
antes de que los jueces levanten la tela. (156)

Aunque no se trata de hallar una correspondencia exacta entre poemas y dibujos, o de ver el poema como una éfrasis inversa de éstos, puede constatarse el tono y los temas que comparten. Otro de estos motivos es el del hombre alienado por la civilización moderna, presentado en los poemas como “hueco,” “muertos que comen”, o “trajes sin cabeza.” Esta última es una de las imágenes del poemario que ha tenido mayor fortuna y que puede verse reproducida en la figura central que, dormida o moribunda, aparece además con un cuerpo translúcido que le da un carácter casi fantasmagórico. La expresión del rostro, tranquila, nos sugiere una resignación propia de un San Sebastián. El color verde del traje se adecúa a la perfección a la versatilidad simbólica que suele darle Lorca: enfermedad, muerte, pero también rebeldía. Tendríamos ante nosotros las características propias de la voz poética de *Poeta en Nueva York*, cuya enérgica protesta no deja de prefigurar una muerte segura. A veces, como en el poema “Fábula y rueda de los tres amigos,” la voz, precisamente fantasmagórica, nos manda un mensaje *post-mortem*:

Cuando se hundieron las formas puras
bajo el cri cri de las margaritas,
comprendí que me habían asesinado. (119)

En el aspecto técnico, Lorca aplica en el dibujo su concepto del “hecho poético” creando a través de las líneas una relación no analógica, una “lógica poética,” entre las

¹⁸ Esta palabra, “criatura,” poco descriptiva y que aparece seis veces en el poemario, podría identificarse con esas figuras misteriosas en la cima de las pirámides de este dibujo así como con los animales fabulosos que aparecen en otros dibujos neoyorquinos.

extrañas criaturas de las pirámides, el corazón y la máquina. Las líneas en estos dibujos marcan una ruta de lectura asociativa que enriquece la interpretación. Lorca emplea una técnica análoga en la poesía yuxtaponiendo en sus versos imágenes sin relación analógica¹⁹. Por ejemplo, los siguientes versos de “Nueva York (Oficina y denuncia)” crean otro hecho poético:

montes de cemento
 donde latan los corazones
 de los animalitos que se olvidan (204)

Los cuatro términos (montes, cemento, corazones y animalitos) quedan asociados creando una lógica poética sin referente posible en el mundo real aunque enormemente sugerente y cuyo significado profundo capta el lector a través de la intuición provocando una emoción nueva.

Conclusión

A pesar del ingente volumen de estudios críticos dedicados a *Poeta en Nueva York*, no se había destacado aún la intención híbrida y la diversidad expresiva del libro. En el prólogo a la edición “definitiva” de *Poeta en Nueva York*, publicada por Andrew A. Anderson en 2013, este crítico se extraña de la tardanza de Lorca a la hora de entregar un manuscrito que prácticamente tenía listo a finales de agosto de 1935:

Si a finales de agosto de 1935 Lorca disponía de veintitrés (o tal vez veinticuatro) copias mecanografiadas, además de las cuatro pruebas de *Revista de Occidente* y las dos copias en limpio autógrafas, es difícil entender por qué esperó hasta el verano del año siguiente para entregar el original a su editor. Sabemos que estuvo muy ocupado durante todo el otoño de 1935, pero su vida parece haber vuelto a un ritmo más o menos rutinario a partir de enero de 1936. Una posibilidad, aunque se queda en el reino de lo conjetural, es que mientras disponía de una masa de poemas copiados, no hubiera decidido definitivamente el corpus exacto de poemas que iba a incluir ni su organización y posición interna. (121)

¹⁹ Isabel Paraíso ha llamado a este verso, “verso libre de imágenes acumuladas o yuxtapuestas”: “El poema de este tipo no presenta la trabazón sintáctica y léxica del verso paralelístico; por el contrario, parece desligado, disperso, inconexo, extraño. Es porque su ritmo no radica en la forma versal ..., ni en la estructura sintáctico-semántica, sino en la red de *imágenes afectivamente equivalentes*, que traducen un especial estado anímico del poeta” (*El verso libre* 400).

Anderson pasa por alto una hipótesis plausible: que Lorca tuviera los poemas fijados pero que aún estuviera preparando el conjunto de ilustraciones fotográficas. Anderson afirma que “ha habido una tendencia a exagerar el estado incompleto del original” (121), y esto puede ser cierto en lo referente a los poemas; sin embargo, la historia textual (no paratextual) de los dibujos y las fotografías que Lorca pretendió que formaran parte del libro contradice esta aserción.



Imagen 1: Federico García Lorca. “Joven y pirámides” 1929-1930. Tinta china y lápices de color sobre papel. Colección Amat.

OBRAS CITADAS

- Anderson, Andrew A. "Introducción." *Poeta en Nueva York*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2013. 7-153.
- . "Lorca at the Crossroads: "Imaginación, Inspiración, Evasión" and the "Novísimas Estéticas"" *Anales de la literatura española contemporánea* 16.1/2 (1991): 149-73.
- Bergamín, José. *Carta de José Bergamín adjunta al dibujo de Lorca "Autorretrato en Nueva York"* Digital image. *Alcalá subastas*. N.p., n.d. Web. 23 June 2014.
- Castro, Elena. "La colaboración interartística de Lorca y Neruda en *Paloma por dentro*: El ejemplo de la metáfora lineal." *Chasqui* 37.1 (2008): 89-104.
- Cavanaugh, Cecelia J. *Lorca's Drawings and Poems: Forming the Eye of the Reader*. Lewisburg: Bucknell UP, 1995.
- Dennis, Nigel. *Vida y milagros de un manuscrito de Lorca: En pos de Poeta en Nueva York*. Santander: Sociedad Menéndez Pelayo, 2000.
- García Lorca, Federico. *Obras completas*. Madrid: Aguilar, 1990. 3 vols. Print.
- . *Epistolario completo*. Ed. Andrew A. Anderson and Christopher Maurer. Madrid: Cátedra, 1997.
- . *Libro de los dibujos de Federico García Lorca*. Ed. Mario Hernández. Madrid: Tabapress, 1990.
- . *Poemas en prosa*. Ed. Andrew A. Anderson. Granada: Editorial Comares, 2000.
- Gasch, Sebastián. "Lorca, dibujante." *La gaceta literaria* 2nd ser. 30 (1928): 186.
- . "Panorama de la moderna pintura europea." *La gaceta literaria* 2nd ser. 27 (1928): 168.
- Gibson, Ian. *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca*. Barcelona: Debolsillo, 2010.
- Hubert, Renée Riese, and Judd David Hubert. *The Cutting Edge of Reading: Artists' Books*. New York: Granary, 1999.
- Martín, Eutimio. "Justificación de la presente edición." *Poeta en Nueva York; Tierra y Luna*. Barcelona: Ariel, 1983. 9-106.
- Medina, Raquel. "«Poesía-plástica» o «plástica-poética»: Elaboración metafórica de la conciencia del yo en García Lorca." *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 19.1-2 (1994): 85-111.
- Monegal, Antonio. *En los límites de la diferencia: poesía e imagen en las vanguardias hispánicas*. Madrid: Tecnos, 1998.
- Montes Serrano, Carlos. "Nosotros somos latinos: españoles dibujando en Nueva York, 1930". *RA Revista De Arquitectura* 11 (2009): 57-68.
- Oppenheimer, Helen, and Federico García Lorca. *Lorca, the Drawings: Their Relation to the Poet's Life and Work*. New York: F. Watts, 1987.
- Paraíso del Leal, Isabel. *El verso libre hispánico*. Madrid: Gredos, 1985.
- Plaza Chillón, José Luis. "Una proyección gráfica de la palabra: los dibujos "abstractos" y vibracionistas de Federico García Lorca." *De Arte* 13 (2014): 216-39.
- Santos Torroella, Rafael. *Los putrefactos" de Dalí y Lorca: Historia y antología de un libro que no pudo ser*. Madrid: Publicaciones de la residencia de estudiantes, 1998.

Santos Torroella, Rafael and Víctor Fernández, eds. *Querido Salvador, querido Lorquito: Epistolario 1925-1936*. Barcelona: Elba, 2013.

“Un autorretrato de Lorca en Nueva York sale a la luz con motivo de su subasta.” *ABC* [Madrid] 26 Apr. 2011. En línea. 1 feb. 2014.