

LA VOZ SURREALISTA DE LORCA: SINCERIDAD Y PROFUNDIDAD

ROSA FERNÁNDEZ URTASUN

Universidad de Navarra

La resonancia de la obra de Lorca a lo largo de todo este siglo podría hacer dudar a los más convencidos del inevitable elitismo de géneros como la lírica y el teatro. Ciertamente, aun siendo éstos minoritarios, no podemos decir que la obra de Lorca lo sea. No han faltado voces durante este siglo que defendieran que la pervivencia de Lorca se debe, casi exclusivamente, a su significación simbólica, a las circunstancias que rodearon su temprana muerte, a su fuerte y atractiva personalidad. Sin embargo, es inevitable que el paso del tiempo vaya limando —con mayor o menor fuerza y rapidez— las connotaciones sentimentales o ideológicas que rodean a un autor en vida y alrededor de su muerte. En el caso de Lorca no parece que su fama y éxito estén viniendo a menos: va aquietándose de algún modo la lucha política y casi se han perdido ya los recuerdos vivos de su embrujadora capacidad de mantener a una amplia concurrencia de público pendiente de sus palabras; y, sin embargo, Federico García Lorca sigue destacando con gran fuerza entre las voces de los poetas españoles del siglo XX. Generalmente se ha dado por supuesto que su atractivo se debe a que la mayor parte de su obra es de tipo tradicional, fácil de comprender. Pero no es su vertiente popular, la más conocida en vida, la que crece día a día en su valoración. Hoy se están trabajando cada vez más rasgos de su obra literaria que a primera vista pueden parecer menos cercanos, de más difícil acceso, pero que añaden a la figura folclórica una dimensión moderna y vanguardista que multiplica su proyección (cfr. Rico, p. 251).

Esta dimensión es precisamente la que nos revela en el autor una sinceridad y una profundidad que descubren, tras el aparente brillo colorista, la voz tremenda de las preguntas radicales tal y como se plantean en el mundo moderno. Esta vertiente, que comienza en el *Romancero gitano*, se revela con toda su fuerza en el ciclo de Nueva York: “En esta escritura encuentra un catalizador y un impulso insustituibles en la experiencia de aquella ciudad instalada en una modernidad que entonces en España era aún un anhelo. [...] Para Lorca el viaje a Nueva York debe de haber sido como un viaje a la luna, a un mundo desconocido y

ajeno, donde se enfrenta a ese paisaje desolado, deshumanizado, en el que crecen ‘nardos de angustia dibujada’. También el paisaje interior, que el viajero traía ya en su equipaje, lleva dibujadas angustia, soledad y otras heridas. Su léxico anterior, las expresiones familiares, no bastan para dar cuenta de lo extranjero y extraño. Así, esta experiencia lleva a Lorca a moldear su poesía para responder al desafío de lo indecible” (Monegal, p. 13). El carácter más humano del poeta se revela en el dolor, en el sufrimiento, en la crisis interior que estaba pasando el poeta, con sus dosis de misterio y elementos visionarios y, al mismo tiempo, se demuestra en el trabajo detenido y esforzado de cada uno de esos versos que, a pesar de estar cuidadosamente trazados, no pierden su carácter espontáneo. No eran sus primeros versos. Había conseguido ya un magistral dominio de la materia poética y la utiliza, sin descargarla del peso propio adquirido a lo largo de los siglos, de manera que es capaz de expresar los problemas nuevos. Como muy bien expresa Luis García Montero, “la canción lírica, geografía de inquietud, soledades y alusiones, consigue atrapar la temperatura de las ciudades deshumanizadas” (p. 8). Lorca es un clásico porque supo, aunque parezca una paradoja, hablarnos con el lenguaje que correspondía a su propia época, un lenguaje difícil pero en el que cada vez nos es más fácil reconocernos y que, con todas sus luces y sus sombras, significa una decisiva aportación del siglo XX a la humanización de la historia universal del arte.

Lógicamente, en esta comunicación no puedo entrar a fondo en todas las implicaciones que conlleva la tesis enunciada, pero sí querría esbozar, en pocas líneas, algunas reflexiones a este respecto. En primer lugar, quiero hacer una simple alusión al carácter de transición que en este sentido tiene el *Romancero gitano*. Más de una vez se ha señalado que la grandeza de los poetas del 27 reside en su especial capacidad para conjugar lo tradicional y lo moderno. No cabe duda de que en Lorca, y de manera especialmente relevante en el Lorca del *Romancero*, encontramos esta característica desarrollada con una maestría difícilmente igualable. No me estoy refiriendo a una cuestión de virtuosismo. Puede ser relativamente fácil escribir hoy poesías de sabor popular; pero considero mucho más difícil y arriesgado conseguir dar a una poesía escrita según las más vanguardistas corrientes contemporáneas los rasgos necesarios para que, a pesar de no pertenecer a los cánones establecidos, pueda ser entendida y apreciada por el gran público. El número de ejemplares que vende una obra no depende sólo de la publicidad que le den los críticos, y no cabe duda de que Lorca consigue “llegar” aunque sea verdad que no siempre consigue ser comprendido del todo. ¿Fue esta una habilidad especial del poeta granadino o habría que atribuir su éxito a la utilización de elementos poéticos más brillantes y superficiales, que cultivó para poder ganarse el favor de los más?

La pregunta podría parecer trivial, pero el hermetismo es sin duda uno de los puntos claves del arte contemporáneo. La separación entre el autor y los lecto-

res, como le sucederá más adelante al propio Lorca, fue una de las piedras de toque de los poetas vanguardistas. Para los críticos parece ser muchas veces un hecho aceptado que cualquier obra que hunda sus raíces en las corrientes irracionales y simbolistas tiene una dificultad clara de análisis y, por tanto, muchos de los estudiosos siguen pensando que intentar explicar el significado del arte contemporáneo es poco menos que arrancarle su esencia poética o hacer traición a su propio ser¹. Sin embargo, no era esta la mentalidad de los poetas al escribir. Todo poeta, respete o no explícitamente el carácter de misterio que la obra de arte conlleva, escribe para los demás. También los poetas vanguardistas creían que la poesía debía reflejar lo más íntimo del hombre, eso que tiene de común con el resto de los hombres. Por eso su poesía no podía ser elitista. Algunos de estos autores se refirieron a este punto de manera suficientemente explícita como para que no dieran lugar a dudas. Un ejemplo que refleja esta manera de pensar son las siguientes palabras de Aleixandre en el prólogo a *La destrucción o el amor*: "otros poetas [...] se dirigen a lo permanente del hombre. No a lo que refinadamente diferencia, sino a lo que esencialmente une. [...] El amor, la tristeza, el odio o la muerte son invariables. Estos poetas son poetas radicales y hablan a lo primario, a lo elemental humano. No pueden sentirse poetas de 'minorías'. Entre ellos me cuento" (Aleixandre, p. 525). Sin embargo, y aquí es donde se debe resaltar el hallazgo de Lorca, es preciso reconocer que todavía hoy resulta por desgracia verdaderamente minoritario el público que se ha acercado a obras de una envergadura tal como *Pasión de la tierra* o *Espadas como labios*.

Si leemos desde esta perspectiva el *Romancero gitano*, nos encontramos en una dimensión distinta. Lorca es capaz de dar tal textura a sus poemas que, aunque en una primera lectura desinteresada no lleguemos a entender todo su trasfondo significativo, no nos produce la sensación de desgarramiento que se da en otros autores y que encontraremos, con matices propios, en *Poeta en Nueva York*. Al leer versos como los del "Romance de la pena negra" que describen el amanecer, no hacemos un esfuerzo intelectual de representación, sino que, como si contempláramos un cuadro, la imagen se plasma directamente de modo visual

1. Este modo de razonar, por lo general, va en detrimento de los propios autores, ya que, si bien es imposible llegar a comprender cualquier obra surrealista (de Lorca o de otro autor) sin una aceptación previa de elementos que escapan a un análisis positivista o racional, al mismo tiempo no llegaremos a disfrutar plenamente de su riqueza poética —incluso existencial— si no estudiamos, con todos los medios a nuestro alcance, aquellos componentes susceptibles de una investigación de tipo científico. De esta concepción surge el hecho de que, aún hoy, no es fácil encontrar (aunque las hay) en las ediciones o en los estudios críticos, indicaciones que sirvan para orientar al lector a una mayor comprensión de las imágenes o símbolos de cada poema en particular y que por tanto faciliten (no estoy hablando de una "traducción") una inteligencia más plena de los poemas. Normalmente solo dan ideas generales o se centran en las variantes textuales.

en nuestra mente. Dice así Lorca: "Las piquetas de los gallos / cavan buscando la aurora" (p. 426)². En estos versos, la imagen de los gallos o las gallinas picoteando el suelo al empezar a clarear se mezcla con la representación tradicional de los gallos anunciando la salida del sol. La imagen se hace popular, pero el modo en el que hemos accedido a ella no lo es en absoluto: en vez de fijarnos en la extraña unión de conceptos, conceptualizamos la sugerente alusión a los sentidos³.

A pesar de esta aparente sencillez, la dimensión trágica que aparecerá en *Poeta en Nueva York* está ya de algún modo presente. El carácter sensual y popular del *Romancero* no puede llevarnos a engaño: "Existe en el *Romancero gitano* un posible mensaje de la más terrible aflicción espiritual. Pero este mensaje se encubre con los mecanismos protectores en constante uso en los poemas, se desplaza en el mundo mítico, se proyecta en el mundo de los gitanos, se vela con la referencia oblicua del concepto, y con la ironía, el humor y el lirismo, y así el centro ensombrecido del libro se esconde detrás de la expresión brillante y de las complicaciones de la exposición temática en múltiples niveles" (Harris, 1993, p. 239).

Sin embargo, llega un momento en el que la profundidad de la angustia, para expresarse con toda sinceridad, debe purificarse todavía más de todo artificio externo. El viaje a Nueva York, con el lógico extrañamiento que supuso para el poeta, tuvo mucho que ver con la progresiva evolución del surrealismo lorquiano, que alcanza su mayor grado en el impresionante poemario *Poeta en Nueva York*. Con él Lorca entra en una etapa de plenitud, ya que es "a través" de su obra más moderna donde encontramos la verdadera voz de Lorca, la más sincera, la más profunda, la que expresa esos abismos de soledad de los que surgió el mayor "duende" poético del poeta granadino.

Las imágenes se van despojando paulatinamente de los elementos más fácilmente reconocibles, sin que eso signifique que el afán de expresar lo más profundo, de enfrentarse radicalmente consigo mismo, hicieran a Lorca olvidarse de que había quien escuchara su grito. Porque el grito de Lorca no es un grito aislado, no es un grito individual. Él se sabía intermediario, por ser poeta debía utilizar su garganta para que a través de él gritaran todos los que se sentían perdidos. Como una muestra de que realmente a Lorca le interesaba transmitir, comunicar, tenemos un documento fundamental, que es la conferencia-recital de *Poeta en Nueva York*. En ella, el propio poeta, demostrando la importancia que daba a este

2. Todos los versos citados están tomados de Harris, 1993.

3. Como anécdota resulta curioso a este respecto que este mismo proceso fuera habitual en Lorca en la vida real. Hablando de un plano de Nueva York para no perderse comenta: "Me es imposible ligar el signo abstracto de las líneas con la realidad viva y ruidosa que me rodea. Pero sin plano ando por aquí como ya quisieran muchas gentes con planos especiales. En cambio tengo una memoria plástica asombrosa. Por el sitio donde he pasado una vez lo recuerdo siempre..." (Maurer, p. 76).

libro⁴, se detiene a explicarnos las preocupaciones que le llevan a escribir. Cuando escribe sus obras más vanguardistas (*Poeta en Nueva York, El público, Viaje a la luna*), Lorca sabe que está haciendo algo distinto de lo que el público espera, y, consciente del atractivo de su personalidad, le preocupa transmitir y defender su creación:

Yo no vengo hoy para entretener a ustedes. Ni quiero, ni me importa, ni me da la gana. Más bien he venido a luchar. A luchar cuerpo a cuerpo con una masa tranquila porque lo que voy a hacer no es una conferencia, es una lectura de poesías, carne mía, alegría mía y sentimiento mío, y yo necesito defenderme de este enorme dragón que tengo delante, que me puede comer con sus trescientos bostezos de sus trescientas cabezas defraudadas. Y esta es la lucha; porque yo quiero con vehemencia comunicarme con vosotros ya que he venido [...] y no quiero daros miel porque no tengo, sino arena o cicuta o agua salada” (Maurer, 1997, pp. 163-164).

El mismo título del poemario y las numerosas referencias en primera persona hablan de la presencia del autor en la obra: “Quiero llorar diciendo mi nombre, / rosa, niño y abeto, a la orilla de este lago, / para decir mi verdad de hombre de sangre / matando en mí la burla y la sugestión del vocablo” (p. 537). Lorca quiere hablar de sí mismo, y hablar de sí mismo como poeta. Tiene la seguridad suficiente como para hablar realmente desde el fondo, aunque esto le pueda suponer alejarse de un público al que quiere “con vehemencia”.

En efecto, *Poeta en Nueva York* no se abre a nosotros como lo hacía el *Romancero*. Sus imágenes siguen siendo plásticas, pero hace falta profundizar mucho más para llegar a movernos con confianza dentro de ellas. Un ejemplo sencillo puede ser, por establecer un paralelo, otra descripción del amanecer: “La aurora de Nueva York gime por las inmensas escaleras / buscando entre las aristas / nardos de angustia dibujada” (p. 536). La aurora no tiene ya aquí las connotaciones de recuerdo infantil que estaban presentes en el “Romance de la pena negra”, sino que cobra ahora una dimensión mucho más inquietante. La aurora ya

4. Comenta María Clementa Millán que *Poeta en Nueva York* es la gran obra maestra del poeta, “como implícitamente la valoró García Lorca si tenemos en cuenta la especial atención que le dedicó. Una muestra de la inquietud y preocupación que le producían estas composiciones es la conferencia que sobre ellas dio repetidamente entre 1931 y 1935, siendo la única de sus conferencias dedicada a una obra literaria concreta y no a aspectos y etapas de su trayectoria literaria” (Millán, p. 74).

5. Maurer, en la presentación del epistolario de Lorca correspondiente a estos años aparecido en la revista *Poesía*, señala que se dan a veces discrepancias entre lo que parece decir el poeta en sus poemas y en sus cartas. Y señala: “dado su gran valor biográfico, era de esperar que estas páginas confidenciales, publicadas hoy con la autorización de su familia, facilitaran la lectura de uno de sus libros más herméticos. La verdad es que no aclaran ni una sola imagen de *Poeta en Nueva York*, al contrario, parecen demostrar la vanidad de cualquier acercamiento biográfico al libro” (Maurer, p. 9). Es más bien al contrario. Creo (y también lo deja entrever así Maurer) que donde realmente está el verdadero Lorca es en el libro y no en las cartas.

no lleva consigo la alegría de un nuevo sol, la esperanza de un día que comienza. La aurora en Nueva York “gime”, llora en un mundo de límites inmensos, de agudas aristas y escaleras que suben hasta el infinito. La aurora busca y todo lo que encuentra son “nardos de angustia dibujada”. El colorido del romancero pasa aquí al frío contraste del blanco y el negro. La aurora de Nueva York es gris, su sentimiento, la angustia, sus formas, duras y geométricas⁶. Explica el profesor Harris que, a diferencia del *Romancero gitano*, en *Poeta en Nueva York*, “por más que el lector pretenda racionalizar, el texto sigue construido en una serie de yuxtaposiciones léxicas ilógicas y arbitrarias. La visión distorsionada y alucinada no se difumina ante la racionalización, y la lectura tiene que hacerse a dos niveles, referencial y no referencial, que se acercan y se apartan continuamente. El lector queda suspendido entre los dos niveles sin que pueda decidir definitivamente entre ellos” (Harris, p. 195). Aquí ya no conseguimos adaptar con tanta facilidad lo plástico, lo intuitivo y lo conceptual. Lorca ha aceptado los límites de la lógica ordinaria y no tiene miedo a admitirlos en sus poemas.

En este sentido, quiero hacer alusión a una conocida controversia. Lorca, como tantos poetas de su generación, no acaba de aceptar la influencia del surrealismo en su obra: en un artículo publicado en Nueva York y que reseña su conferencia “Tres modos de poesía” (10-II-1930) se citan estas palabras suyas: “Los españoles queremos perfiles y misterio visible, forma y sensualidades. En el norte puede prender el surrealismo —ejemplo vivo, la actualidad artística alemana—, pero España nos defiende con su historia del licor fuerte del sueño” (Maurer, 1997, p. 108). Los poetas del 27 negaron en muchas ocasiones la influencia del surrealismo en su obra porque lo entendían como un simple método, que además ponía el acento en la inspiración y relegaba a un segundo lugar todo el aspecto del trabajo del poeta. Una escritura automática, no regida en absoluto por la razón sino fuera de todo tipo de control lógico, significaba que el poeta era un mero copista de lo que su imaginación le dictaba⁷. Sin embargo, ni siquiera los propios surrealistas pensaban que la escritura automática fuera más que un

6. Este tono pesimista es el general del libro: “De la lectura de los últimos poemas escritos en Nueva York, o inspirados por esta ciudad, puede deducirse que el impacto provocado por el contacto con la desvalorización espiritual del mundo industrial, continúa siendo, ya en forma de canción aparentemente festiva, ya bajo el apocalíptico signo religioso, la obsesión dominante en la poética lorquiana” (Ortega, p. 57).

7. No creo que sostener que el poemario tiene una gran coherencia interna signifique alejarse del surrealismo (cfr. Millán, 1987, pp. 91 y ss). Más bien creo que se le acerca, ya que el gran valor de este movimiento (independientemente de las contradicciones teóricas que se pueden encontrar en el *Manifiesto*) quería ser el de llegar a un *point suprême* de unión de realidad y surrealidad, de razón e imaginación. Querían ser capaces de conjugar un mensaje cierto y con coherencia interna, con una forma libre y profundamente expresiva: “Je crois à la résolution future de ces deux états, en apparence si contradictoires, que sont le rêve et la réalité, en une sorte de réalité absolue, de *surréalité*, si l'on peut dire” (Breton, p. 319).

mero ejercicio (cfr. Fernández Urtasun, pp. 29-31). Lorca para estas fechas sabía ya mucho del esfuerzo creador. No quiso ser llamado surrealista, porque eso habría sido tanto como decir que no se preocupaba por el resultado, ético y estético, de su obra. Sin embargo, es innegable que Lorca ha entendido lo que Dalí y Buñuel, cada uno en su campo artístico, habían comprendido: que el lenguaje propio para expresar las vivencias de nuestro siglo debe pasar por un punto en el que se rompen los límites de la lógica, y que ahí estaba el elemento fundamental del cambio. En un sugerente artículo Leo Geist señala que se han dado interpretaciones varias a *Poeta en Nueva York*, unas centradas en la protesta social, que es clara, otras en la crisis interior, que también él mismo defiende; pero destaca que pocos se han fijado en lo que supone esta obra como crisis de lenguaje poético (cfr. Geist, p. 550). En efecto, aunque no iba a ser el primer libro vanguardista español, dentro de la imagen propia (más externa si se quiere) de Lorca significaba un cambio radical. En su propia trayectoria como poeta, significaba otro paso más hacia adelante, pero esta vez un paso determinante⁸.

Esta crisis del lenguaje poético es también un indicio del último aspecto que quiero destacar sobre la modernidad de Lorca, que es el de la fusión de las artes propia de las vanguardias. No me refiero únicamente a la capacidad lorquiana de expresarse de modos muy diversos, sino sobre todo a su visión compleja de lo artístico, en la que todos estos modos estaban comprendidos desde una profunda trabazón interna. Me parecen ilustrativas a este respecto estas palabras suyas en las que música y pintura se confunden: "Creo que el valor principal de la música andaluza es la pureza, el instinto cubista de la línea afilada y sin nebulosidades. Línea caprichosa, resuelta pero como un arabesco, implacablemente, totalmente formado de rectas" (Gil Benumeya, en Hernández, p. 240). La formación musical de Lorca, de la que se benefició sin duda su poesía, se hace una con la visual y la poética. De esta misma fusión nace, también, su interés por ilustrar con fotografías y dibujos la edición de *Poeta en Nueva York*⁹ o el hecho de que

8. Esta evolución se advierte también en su teatro. Así tienen sentido las conocidas palabras lorquinas: "He empezado a escribir una cosa de teatro que puede ser interesante. Hay que pensar en el teatro del porvenir. Todo lo que existe ahora en España está muerto. O se cambia el teatro de raíz o se acaba para siempre. No hay otra solución" (Maurer, p. 657). Christopher Maurer apunta que en esta carta Lorca puede estar refiriéndose a *El público*, aunque también puede entenderse en un sentido más general. Lorca apuesta por una renovación del teatro hacia el vanguardismo.

9. "Rafael Sánchez Ventura me recordaba cómo acompañó en esa misma primavera en Madrid al poeta granadino a la librería de Espasa Calpe para la selección de unas fotografías que habrían de servirle de ilustraciones. Los fotomontajes y collages de Man Ray, Moholy Nagy, Nicolás de Lecuona o Alfonso Buñuel debieron de constituir un punto de referencia para los intereses gráficos de Lorca, que hacia enero había manifestado su deseo de acompañar el libro con 'ilustraciones fotográficas y cinematográficas'" (Hernández, p. 20).

en su propia creación el arte no se entienda como una obra singular sino la rica unión entre las diferentes manifestaciones artísticas: "*Viaje a la luna*, *Poeta en Nueva York*, *El público* y *Así que pasen cinco años* [y sus dibujos, podríamos añadir] son obras que se iluminan mutuamente, por lo que la interpretación de cada una de ellas se enriquece con las referencias intertextuales. Hasta el punto de que muchas de las imágenes de *Viaje a la luna*, que aparecen desprovistas de contexto, serían indescifrables si no recurriéramos a las concordancias con otras obras. Es la pieza que completa el despliegue lorquiano en las diversas direcciones de la exploración artística: la poesía, el teatro, el dibujo, la música y también el cine" (Monegal, p. 14).

Lorca utiliza todos los recursos que el arte pone a su disposición, y de manera más rica según va avanzando en su carrera. No deja de ser significativo que la mayoría de sus autorretratos estén fechados precisamente en la época de Nueva York. Con ello entendemos que la profunda búsqueda interior que le movía y la estética no son cosas distintas: "[existe una gran distancia] entre un Dalí obsesionado con la objetividad estética y un Lorca habitado por problemas existenciales y metafísicos y, sin embargo, incapaz de olvidar ni la necesidad de la objetivación artística ni la llamada de las incógnitas últimas del hombre" (García-Posada, en Rico, p. 251). Lorca no cultiva distintas artes para demostrar su pericia. Lorca debe hacer materia (plástica, poética, musical) los problemas que le acucian. Federico García Lorca, con una personalidad y una problemática vital profundamente modernas, encontró el modo más adecuado de expresarse a través de las manifestaciones del arte más vanguardistas de su tiempo, que es el nuestro.

BIBLIOGRAFÍA

- ALEIXANDRE, Vicente, *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, 1978.
 BENUMEYA, Gil, "Estampa de García Lorca", *La gaceta literaria* (1931), en Federico García Lorca, 1990, pp. 239-240.
 BRETON, André, *Œuvres complètes*, Marguerite Bonnet (ed.), París, Gallimard, 1988.
 FERNÁNDEZ URTASUN, Rosa, *La búsqueda del hombre a través de la belleza*, Kassel, Reichemberger, 1997.
 GARCÍA GALLEGO, Jesús (ed.), *Surrealismo, el ojo soluble*, Litoral (Málaga), 174-176 (1987).
 GARCÍA MONTERO, Luis, "El valor de las metáforas", en *Babelia*, suplemento literario de *El País*, 3-I-1998, p. 8.
 GARCÍA-POSADA, Miguel (ed.), *Federico García Lorca. Obras completas III. Prosa*, Madrid, Círculo de lectores, 1997.

- GARCÍA-POSADA, Miguel, "Poesía de la generación de 1927: Federico García Lorca, Rafael Alberti", en Rico, pp. 248-262.
- GEIST, Anthony Leo, "Las mariposas en la barba: una lectura de *Poeta en Nueva York*", en *Cuadernos hispanoamericanos*, número homenaje a Federico García Lorca, 433-434 (1986), pp. 547-565.
- HARRIS, Derek (ed.), *Federico García Lorca. Romancero gitano, Poeta en Nueva York, El público*, Madrid, Taurus, 1993.
- HARRIS, Derek, "¿Escritura automática: lectura racional? Una pesquisa comparativa acerca del surrealismo en España y Francia", en García Gallego, pp. 190-201.
- HERNÁNDEZ, Mario (ed.), *Federico García Lorca. Manuscritos neoyorquinos. Poeta en Nueva York y otras hojas y poemas*, Madrid, Tabapress/Fundación García Lorca, 1990.
- MAURER, Christopher y Andrew A. Anderson (ed.), *Federico García Lorca. Epistolario completo*, Madrid, Cátedra, 1997.
- MAURER, Christopher, "Federico García Lorca escribe a su familia desde Nueva York y La Habana, [1929-1930]", *Poesía: revista ilustrada de información poética* (Madrid), MEC, 23 y 24 (1986).
- MILLÁN, María Clementa (ed.), *Federico García Lorca. Poeta en Nueva York*, Madrid, Cátedra, 1987.
- MILLÁN, María Clementa, "El hablar imaginario en *Poeta en Nueva York*", en Reichemberger, pp. 71-80.
- MONEGAL, Antonio, "Misterio y destino de un guión: *Viaje a la luna* de Federico García Lorca", *Ínsula*, 592 (1996), pp. 13-14.
- ORTEGA, José, *Conciencia estética y social en la obra de García Lorca*, Granada, Universidad de Granada, 1989.
- REICHEMBERGER, Kurt y Alfredo RODRÍGUEZ LÓPEZ-VÁZQUEZ (ed.), *Federico García Lorca. Perfiles críticos*, Kassel, Reichemberger, 1992.
- RICO, Francisco, *Historia y Crítica de la literatura española. 7/1*, Agustín Sánchez Vidal (coord.), Barcelona, Crítica, 1995.