

PERCEPCIÓN E IMAGEN: LA PRESENCIA INFANTIL EN *POETA EN NUEVA YORK*

Danaé Torres de la Rosa*
El Colegio de México

PALABRAS CLAVE: FEDERICO GARCÍA LORCA, NIÑOS, PÉRDIDA
DE LA INOCENCIA, METÁFORA, SURREALISMO

Resumen: En este trabajo analizo la función de los niños en *Poeta en Nueva York*, tema constante a lo largo de su obra y con gran presencia en este poemario, pero que no ha motivado un estudio detallado. Los niños, presentados como víctimas y verdugos de una sociedad en decadencia, tienen un papel central: son la metáfora lorquiana para denunciar los vicios del mundo urbano; los infantes sufren, agonizan, mueren, actúan despreciablemente y, al mismo tiempo, reflejan la impotencia del poeta frente a la catarsis que provocó su viaje a la gran ciudad.

KEY WORDS: FEDERICO GARCÍA LORCA, CHILDREN, LOST OF INNOCENCE,
METAPHOR, SURREALISM

Abstract: *In this article I study the children's function in Poeta en Nueva York, matter that appears constantly in his work, but it hasn't had studies*

* danae.torres6@gmail.com.

that analyze the symbology. The children are victims and tyrants of a decadent society and, for that, they have a central part in the poems: they're the metaphor that describes the vices of the urban world. Those kids suffer, agonize and die; their behavior is despicable but, at the same time, reflects Lorca's catharsis during his visit to the big city.

Aunque en su origen *Poeta en Nueva York* tuvo tal título, José Ortega advierte que “no hay que olvidar que ‘Infancia y muerte’ e ‘Introducción a la muerte’ fueron los dos títulos que Lorca había pensado para el poemario neoyorquino” (36). A pesar de esto, pocas veces se ha revisado el tópico de la infancia y sorprende sólo encontrarlo en análisis generales de dicha obra. En casi todo el libro (un total de 35 poemas en la edición de María Clementa Millán, 29 tienen evocaciones de niños), Lorca introduce imágenes de infantes, pero siempre poco convencionales: la niñez, en lugar de significar pureza, representa muerte, destrucción y violencia del mundo moderno que, según Lorca, encarna la ciudad. El empleo de estos símbolos no es exclusivo de *Poeta en Nueva York*; por los mismos años trabajó en varios poemas en prosa, uno de los cuales tituló “Degollación de los inocentes” (*Poemas en prosa...* 81-83); incluso hay un poema llamado “Infancia y muerte” (igual que el título tentativo de *Poeta en Nueva York*) que Lorca no incluyó (Zambrano 52).¹ En las páginas siguientes presento el análisis de los infantes y cómo su utilización está precedida por funciones específicas; los niños son imágenes recurrentes y obsesiones retrabajadas a lo largo de *Poeta en Nueva York*, siempre con escenas distintas, pero conservando una cierta unidad; así aparece el niño testigo (como en el poema “1910”), la añoranza de la niñez (muy clara en “Tu infancia en Menton”), el infante lacerado (como es el caso de “El niño Stanton”), los niños verdugos o las niñas, quienes tienen un significado muy diferente al de los varones.

¹ Respecto al texto “Degollación de los inocentes”, Kevin Power afirma que “*Las tres degollaciones* (1928) marcan el principio de una nueva dirección en su obra, que se muestra en el modo en que juega, por medio de una serie de agudas y brillantes imágenes, entre la crueldad y el humor o la ternura y la ironía” (143).

EL NIÑO VOYEUR O EL NIÑO COMO TESTIGO

Desde el primer poema, “Vuelta de paseo”,² la imagen del niño es de sorpresa y terror: “Con el árbol de muñones que no canta/ y el niño con el blanco rostro de huevo” (vv. 5-6), a punto de quebrarse y dejar salir su sangre, el niño, atemorizado y frágil, observa al poeta que ha sido “asesinado por el cielo” (v. 1). Como señala Derek Harris:

[...] it could also be an image of a lack of identity, or, through the link with the pollarded tree, of a loss of identity, an area of meaning augmented by the association of the egg with fragility. The child with the vulnerable, featureless face could represent Lorca’s own lost childhood. (26)

El niño con el blanco rostro de huevo y el árbol de muñones permanecen estáticos y silenciosos ante la realidad. El poema anuncia la sorpresa y el temor que marcarán la trayectoria del libro.

En “1910”, la mirada infantil tiene un rol fundamental en el desarrollo del yo lírico. Considerado uno de los poemas más autobiográficos de Lorca por la referencia temporal, éste inicia con la nostalgia por la niñez que ha dejado atrás. Harris indica que:

[...] the title “1910” refers to the year when he would have been twelve years old, while the subtitle “Intermedio” points ironically at the transitoriness of childhood. The poem’s opening statement clearly asserts the child’s innocence of death. (27)

El efecto se logra poniendo el punto de vista en los ojos del niño:

Aquellos ojos míos de mil novecientos diez
no vieron enterrar a los muertos,

² Utilizo la edición crítica de Millán. Para referencias textuales, sólo indico el número de versos de cada poema entre paréntesis, o bien, las páginas para los poemas en prosa.

ni la feria de ceniza del que llora por la madrugada,
ni el corazón que tiembla arrinconado como un caballito de mar.

(vv. 1-4)

La susceptibilidad del niño que se confronta entre ver el dolor y sentirlo; a pesar de que sus ojos no han visto a los muertos, en su inocencia puede percibir la desgracia. Lorca siente una particular atracción al significado de los infantes, pues, como señala Ortega:

[...] la visión infantil del mundo, como actitud especial ante los misterios de la vida y la muerte, es una constante en la obra del poeta granadino. Este motivo se vincula a una de las preocupaciones fundamentales de este escritor: la búsqueda de la raíz de la vida afectiva del ser humano (27)

búsqueda que, vinculada a la sexualidad y a la mirada infantil, produce un efecto chocante:

Aquellos ojos míos en el cuello de la jaca,
en el seno traspasado de Santa Rosa dormida,
en los tejados del amor, con gemidos y frescas manos,
en un jardín donde los gatos se comían a las ranas.

(vv. 10-13)

Este poema nos presenta la primera visión sexual de un niño que observa a los gatos gemir en “los tejados del amor”, quienes expían la culpa comiendo ranas; es tan grave que traspasa el seno de Santa Rosa de Lima que yace dormida o quizá muerta; el niño que observa y callado atestigua los actos que aún no alcanza a comprender, escondido en el desván donde “el sueño tropezaba con su realidad” (v. 16). Este poema contiene los principales temas que se desarrollarán a lo largo de la obra a partir de la perspectiva del niño: el dolor y el sufrimiento por la pérdida de la niñez y de la inocencia sexual (Harris 29), momento clave para dar paso a la adultez; la mirada de un niño que ve las mismas cosas que cuando era pequeño pero que ahora las percibe distintas. El niño presiente que algo cambió, aunque no puede decir qué es:

No preguntarme nada. He visto que las cosas
cuando buscan su curso encuentran su vacío.
Hay un dolor de huecos por el aire sin gente
y en mis ojos criaturas vestidas ¡sin desnudo!

(vv. 18-21)

Las preguntas sólo le dan una respuesta vacía; sus ojos miran la soledad y el enrarecimiento del aire cuando la gente se va y llegan criaturas extrañas; antes, la gente andaba desnuda y sin prejuicios; ahora, las criaturas visten sus ropas ante los ojos testigos del niño. Harris observa en estos versos que “the memories of the past are now empty bodies, clothes that contain no flesh, no naked innocence” (27). El niño se ha perdido, la infancia se ha olvidado una vez que se presenta la conciencia, el conocimiento de la maldad, la corrupción. Miguel Ángel García ve en el “dolor de huecos” además que:

La pérdida de la infancia nos lleva al mito bíblico de la Caída —del exilio del Paraíso— [...] Se ha dicho que se debe a la aparición de la “conciencia”, la quiebra del espacio unitario y de armonía con la naturaleza. Después de todo, lo que implica la decisión con respecto al espacio unitario de la Naturaleza, el despeñamiento obligado del paraíso infantil en el horror de la historia y del tiempo —este verdadero vuelo aciago del nivel “trascendental” al nivel “empírico” del sujeto—, no es ni más ni menos que la pérdida del ser; del ser propio, como es lógico, en primera instancia; y de aquí la decisiva experiencia de lo que Lorca llama el “hueco”. (549-550)

Es el vacío que queda después de la pérdida y que será re TRABAJADO a lo largo del poemario, tratando de entender el mundo visto desde los ojos de un niño en el cuerpo de un adulto.

A diferencia del poema anterior, hay otros versos que muestran otra variante de la misma función: los niños como testigos inmovibles de los actos de los hombres. En “Nocturno del hueco”, perteneciente al apartado “Introducción a la muerte (Poemas de la soledad en Vermont)”, los niños observan la muerte de un marinero:

No, por mis ojos, no, que ahora me enseñas
cuatro ríos ceñidos en tu brazo.
En la dura barraca donde la luna prisionera
devora a un marinero delante de los niños.
(vv. 46-49)

La referencia al hueco se retoma para simbolizar el dolor por la pérdida del amor, extrapolado en sus ojos que son testigos —igual que los niños— de la muerte del marinero.³ Al principio, el poeta se negaba a aceptar que el niño podía descubrir el sufrimiento del mundo (“no, por mis ojos, no”); pero son los niños quienes le muestran la lenta agonía del hombre. La imagen del hueco flotando en el aire se traslada casi textualmente: “No, no me des tu hueco,/ ¡que ya va por el aire el mío!” (vv. 52-53). El niño, desprovisto de su inocencia, está ciego pues ya no percibe la esencia de las cosas y sólo puede ver la podredumbre.

Esta imagen se repetirá en “Grito hacia Roma (Desde la torre del Chrysler Building)”:

Los maestros enseñan a los niños
una luz maravillosa que viene del monte;
pero lo que llega es una reunión de cloacas
donde gritan las oscuras ninfas del cólera.
(vv. 36-39)

Es un cuadro familiar que se opaca con la desgracia del mundo citadino; los niños rodean las escenas de la cotidianidad, sus pequeños ojos observan cuidadosamente el mundo que se abre frente a ellos, pero es un mundo donde la belleza no parece existir.

En “Oda a Walt Whitman”, los niños dibujan los planos del futuro próximo, similar a las construcciones modernas: “Noventa mil mineros sacaban la plata de las rocas/ y los niños dibujaban escaleras y pers-

³ Para mayores referencias a propósito del significado del *hueco* véase: *La estética de lo pequeño y la reducción espacial en la obra de Federico García Lorca*.

pectivas" (vv. 4-5). Son arquitectos del destino, visualizan claramente el destino que caerá sobre todos.

"Cementerio judío" tiene un ejemplo muy particular de los infantes testigos, los niños que, en el silencio del sueño, presencian, sin saberlo, actos atroces:

Ya los niños de Cristo se dormían
cuando el judío, apretando los ojos,
se cortó las manos en silencio
al escuchar los primeros gemidos.

(vv. 55-58)

En el más absoluto silencio que permite la noche, el judío se corta las manos y, al igual que los pequeños, cierra los ojos, pero con una diferencia: él lo hace conscientemente, los niños no. Las imágenes previas de los infantes los muestran también despiertos, jugando:

Los niños de Cristo bogaban y los judíos llenaban los muros
con un solo corazón de paloma
por el que todos querían escapar.
Las niñas de Cristo cantaban y las judías miraban la muerte
con un solo ojo de faisán,
vidriado por la angustia de un millón de paisajes.

(vv. 9-14)

La clara referencia cristiana del poema distancia a los niños de los otros que aparecen en el resto de la obra. Aquí, los niños realizan actividades propias de su edad (jugar, cantar) pero, al mismo tiempo, hay confrontación con esa realidad, por eso los niños duermen en casi todo el poema. Cristo los salva de la visión del mundo adulto que terminará por acabar con la humanidad.

Sin embargo, la función más controversial de estos infantes *voyeurs* es la de verdugos. Entre sus juegos y su silencio, emergen escenas atroces por la crueldad, como en "Crucifixión": "Los tres niños en el arrabal rodeaban a un camello blanco/ que lloraba asustado porque el alba/ tenía que pasar sin remedio por el ojo de una aguja" (vv. 13-15). Los

niños no han dañado al animal, pero se vuelven parte de la experiencia al contemplar el dolor ajeno. Curiosamente, los niños verdugos siempre aparecen con animales, seres aún más frágiles y susceptibles que ellos a los que pueden causar dolor, tal y como sucede en “El rey de Harlem”: “y en los montones de azafrán/ los niños machacaban pequeñas ardillas/ con un rubor de frenesí manchado” (vv. 14-16). O quizá simplemente admirar impasibles el sufrimiento, como se aprecia en “Panorama ciego de Nueva York”:

Nosotros ignoramos que el pensamiento tiene arrabales
donde el filósofo es devorado por los chinos y las orugas
y algunos niños idiotas han encontrado por las cocinas
pequeñas golondrinas con muletas
que sabían pronunciar la palabra amor.

(vv. 22-26)

Aquellos seres inocentes que podían amar, luchan por sobrevivir en un mundo corrupto. Lorca da una larga lista de ejemplos donde la vida y la muerte parecen unirse y la inocencia se ha olvidado entre las calles pavimentadas, como en “Vaca”, un poema simple pero lleno de contrastes: “Que se enteren las raíces/ y aquel niño que afila su navaja/ de que ya se pueden comer la vaca” (vv. 10-12). Rimas que semejan canciones infantiles encierran un concepto perverso: el niño que alista su arma contra el animal indefenso. Si bien, como señala Manuel Antonio Arango Linares, “la vaca tiene un doble simbolismo que está asociado a la vez a la tierra y a la luna” (380), en este poema el animal, vinculado con la tierra (vida) y la luna (muerte), tiene una naturaleza dual propia de las víctimas del sacrificio. El juego con la retórica de las coplas infantiles es una estrategia dentro del poemario, pues hiperboliza la aprensión del poeta frente a la ciudad, escenas lúdicas que se repetirán en “Nueva York (Oficina y denuncia)”:

La otra mitad me escucha
devorando, orinando, volando en su pureza
como los niños de las porterías

que llevan frágiles palitos
a los huecos donde se oxidan
las antenas de los insectos.

(vv. 47-52)

Ellos juegan, pero sus juegos son corruptos, aunque, dentro de la imaginaria ciudad lorquiana, es normal, no llama la atención, eso es lo que desconcierta y asombra. La corrupción de la ciudad se ha extendido hasta viciar incluso lo único real que quedaba: la inocencia; sólo algunos pueden escuchar la voz del poeta quien sufre ante las masas informes que se mueven instintivamente, como “los niños de las porterías” que miran a los insectos. Sin embargo, no todos los animales simbolizan la pureza, ahí se incluyen las líneas del poema en prosa “Amantes asesinados por una perdiz”: “Sólo sé deciros que dos niños que pasaban por la orilla del bosque, vieron una perdiz que echaba un hilito de sangre por el pico” (196). Sin advertir la atrocidad que la perdiz acaba de cometer, los niños siguen su camino, testigos que han llegado tarde a la escena del crimen.

LAS VÍCTIMAS DE LA CIUDAD CORRUPTA: LOS NIÑOS FRAGMENTADOS

Otra de las imágenes recurrentes es la de los niños lacerados o sus fragmentos, víctimas de la maldad del hombre, función que Lorca explota aún más que el de verdugos o testigos. A veces parece que los niños son un pretexto, un medio para exorcizar los temores; matar a los infantes para luego regresar sonrientes a su vida artificial, “no importa que el niño calle cuando le claven el último alfiler” [“Paisaje de la multitud que orina (Nocturno de Battery Place)”, v. 17]. El dinero es más valioso que la propia vida, así que la explotan con la misma facilidad que adquieren un producto: “A veces las monedas en enjambres furiosos/ taladran y devoran abandonados niños (“La aurora”, vv. 11-12). Son mercancía, los compran, los usan y los desechan: “Las muchachas americanas/ llevaban niños y monedas en el vientre” (“El rey de Harlem”, vv. 38-39). La gente transmite toda su negatividad en estas indefensas criaturas, aún cuando todavía

son demasiado pequeños: "Hay nodrizas que dan a los niños/ ríos de musgo y amargura de pie" ("El niño Stanton", vv. 40-41).

Tras la masacre de los pequeños, sus restos son la última esperanza que ve Lorca para recuperar un poco de inocencia, de libertad, que, por supuesto, no es suficiente: "¿Y usted cree que aquella pequeña dentadura y esa mano de niño que se han dejado olvidada dentro de la ola, me pueden consolar de esta tristeza?" ("Amantes asesinados por una perdiz", 192). Y otra vez se repite la misma parte del cuerpo en "Ciudad sin sueño (Nocturno del Brooklyn Bridge)": "donde espera la mano momificada del niño" (v. 36), lo único que queda de la pureza del mundo. No son sólo retratos desgarradores de miembros separados del cuerpo; son mil metáforas de la separación de lo humano y de la inocencia del hombre debido a esa creciente modernidad que amenaza con destruir a la gente: "De la esfinge a la caja de caudales hay un hilo tenso/ que atraviesa el corazón de todos los niños pobres" ("Danza de la muerte", vv. 36-37). Son niños, pero su esencia ya no les pertenece.

En este mundo construido a manera de diorama, hay hombres que son verdugos de niños y preparan sus armas contra ellos ["No hay más que un millón de herreros/ forjando cadenas para los niños que han de venir"; "Grito hacia Roma (Desde la torre del Chrysler Building)", vv. 19-20] o buscan un espacio donde actuar ("pero tú no buscabas los ojos arañados,/ ni el pantano oscurísimo donde sumergen a los niños"; "Oda a Walt Whitman", vv. 67-68). En "Crucifixión" la herida se lleva hasta un plano religioso: "Un rayo de luz violenta que se escapaba de la herida/ proyectó en el cielo el instante de la circuncisión de un niño muerto" (vv. 2-3). Los hombres, ahora testigos, observan lo inminente en "Paisaje de la multitud que orina (Nocturno de Battery Place)":

Se quedaron solos.

Aguardaban la velocidad de las últimas bicicletas.

Se quedaron solas.

Esperaban la muerte de un niño en el velero japonés.

(vv. 1-4)

Solos, los hombres atestiguan cómo la muerte llegará por el pequeño, quien, si bien tendrá un final igual que los demás niños, no será asesinado

cruelmente. Uno a uno, los niños son torturados por sus verdugos, sin misericordia: "No importa que cada minuto/ un niño nuevo agite sus ramitos de venas" ("Navidad en el Hudson", vv. 28-29).

Sin embargo, las imágenes en las que el niño llora revelan un trasfondo más complejo; textualmente se relacionan con la función del niño lastimado, pero simbólicamente extrapolan al máximo el sufrimiento del infante. Los conceptos son aún más violentos y no hay límite entre la vida y la muerte; los asesinan, su dolor es tan grande que continúa aún después de muertos. Por ejemplo, en "Ciudad sin sueño (Nocturno del Brooklyn Bridge)", el niño es silenciado: "Y el niño que enterraron esta mañana lloraba tanto/ que hubo necesidad de llamar a los perros para que callase" (vv. 12-13). El llanto conmueve a algunos que alcanzan a percibir la destrucción del mundo moderno, sensación del poeta cuando recordaba su experiencia en "Paisaje de la multitud que orina (Nocturno de Battery Place)":

Lloraba el niño del velero y se quebraban los corazones
angustiados por el testigo y la vigilia de todas las cosas
y porque todavía en el suelo celeste de negras huellas
gritaban nombres oscuros, salivas y radios de níquel.
(vv. 13-16)

La muerte del infante del velero, aunque no fue tan explícita e inhumana como en otros poemas, ha dejado un profundo desconsuelo en algunos "corazones angustiados". Su muerte no ha sido un total desperdicio, pues ha sensibilizado por un momento a alguien en medio de ese páramo de edificios. Para Miguel García-Posada el testigo de la escena es la muerte, pues los versos 15 y 16 sugieren la confusión de planos que potencia la oscuridad y el momento del asesinato (160). De hecho, el crítico también muestra que:

[...] esta visión del niño como víctima traspasa el poemario [...] Lorca dedica un poema íntegro a la muerte de una niña. Nada de esto es casual: en relación con el símbolo que nos ocupa ahora, su sentido más profundo es la destrucción de la inocencia que el poeta detecta en el mundo norteamericano, acaso también inherente a nuestro existir. (159)

En otro poema (“Nacimiento de Cristo”), el niño es el salvoconducto para la expiación de las culpas, quien, por su condición de víctima inocente, será sacrificado, como un pequeño cordero que lleva dentro de sí el poder de salvar a los hombres:

El niño llora y mira con un tres en la frente.
San José ve en el heno tres espinas de bronce.
Los pañales exhalan un rumor de desierto
con cítaras sin cuerdas y degolladas voces.
(vv. 13-16)

Recuerda su marcada influencia religiosa, profética y apocalíptica, ya que aquí parece enfatizar la triple negación de Pedro, igual que la marca del niño en la frente. Los versos del “Poema doble del lago Edén” son más claros, pero no menos enigmáticos:

Quiero llorar porque me da la gana,
como lloran los niños del último banco,
porque no soy un hombre, ni un poeta, ni una hoja,
pero sí un pulso herido que ronda las cosas del otro lado.
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.
(vv. 32-39)

Lorca se expone frente a la hipocresía generalizada, se quita la máscara mediante el símil con el niño porque, como señala Hans Lauge Hansen, continuar con ella “ya no es una solución aceptable, ya que pertenece a la estrategia de los opresores” (542). Él es el niño que clama por piedad, por una oportunidad de vivir, de decir quién es, de ser quien realmente es. Tatiana Aguilar-Álvarez Bay concluye que:

[...] se trata de un proceso de disolución mediante el que se evaden los límites de una identidad fija. Para llegar a este estado es necesario prescindir de cualquier estrategia defensiva y también evitar lo que pudiera

sanar la herida. De ahí que la voz antigua reúna la fragilidad del niño y el desamparo del mártir. (65)

El yo lírico se convierte en un niño que llora por consuelo, pues, como bien señala Aguilar-Álvarez Bay:

[...] con la aparición de la voz libertada la angustia se transforma en tono dominante. La emoción se desborda y el sujeto se refugia en el llanto, último recurso de aquellos en que recae el desprecio de los otros, representados aquí por “el niño del último banco” abrumado por la vergüenza y el fracaso. (68)

En estos controversiales versos, Lorca recurre a su niñez, tiempo en el que los límites no están claramente dibujados, cuando la imaginación se confunde con la realidad y las máscaras son juegos, no recursos para la vida diaria. Así, como apunta Ortega, “la niñez, en el sentido de lo primigenio, se asocia a lo auténtico, autenticidad que líricamente, como lo existencial, supone un avanzar hacia el ser” (30).

LA INFANCIA DESDE EL LADO FEMENINO

Dentro del poemario las niñas desempeñan funciones similares que las de los infantes varones, pero el significado y la manera de presentarlo es totalmente distinta. No es ninguna casualidad que sólo en algunos poemas haga la distinción genérica —incluso en plural— y es, sobre todo, cuando simboliza emociones más profundas y unívocas; los niños —ya sean víctimas, verdugos o testigos— aparecen con dos acciones principales: llorar y observar; las niñas en cambio, además de las dos acciones anteriores, están mejor caracterizadas y son más libres respecto a sus actos. En “Paisaje de la multitud que vomita (Anochecer de Coney Island)” por ejemplo, las niñas, vinculadas con la luna, solicitan su ayuda: “El vómito agitaba delicadamente sus tambores/ entre algunas niñas de sangre/ que pedían protección a la luna” (vv. 26-28). No sólo observan, actúan. Como en toda su poesía, la luna está presen-

te, pero no en las imágenes de los niños, sino en las niñas. La luna de “Iglesia abandonada (Balada de la Gran Guerra)” parece ser la madre que da a luz:

Saqué una pata de gallina por detrás de la luna, y luego,
comprendí que mi 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.
(vv. 7-11)

La niña es un pez muerto oculto, escondida detrás de las imágenes oníricas. En el sueño, al igual que en los juegos infantiles, el mundo se puede recrear.

Las niñas, a diferencia de los varones, desafían los comportamientos propios de su género:

Aquellos ojos míos de mil novecientos diez
vieron la blanca pared donde orinaban las niñas,
el hocico del toro, la seta venenosa
y una luna incomprensible que iluminaba por los rincones
los pedazos de limón seco bajo el negro duro de las botellas.
("1910", vv. 5-9)

La luna, como ocurrirá en otras ocasiones, ilumina las travesuras de las pequeñas, cómplice frío e incomprensible de los cambios que empezaba a sufrir el niño de “1910”.⁴ En “Crucifixión” está la misma imagen de la luna testigo de las niñas:

Se supo el momento preciso de la salvación de nuestra vida
porque la luna lavó con agua
las quemaduras de los caballos

⁴ A diferencia de *Poeta en Nueva York*, las niñas que aparecen en “Infancia y muerte” también se relacionan con el amanecer. María Zambrano afirma que en este poema “se nos da el hombre que se cría dentro del niño en el momento en que la sexualidad

y no la niña viva que callaron en la arena.

(vv. 30-33)

En el verso 33 Lorca utiliza por única ocasión el calificativo *viva* para una niña, detalle que no es casual, pues es una de las escenas más sugerentes: la pequeña, flamante de vida, tiene que ser silenciada en la arena para que la humanidad siga el camino de la salvación. La pulsión de la vida claramente identificada con las niñas, se encuentra también en “Nueva York (Oficina y denuncia)”:

Hay un mundo de ríos quebrados y distancias inasibles
en la patita de ese gato quebrada por un automóvil,
y yo oigo el canto de la lombriz
en el corazón de muchas niñas.

(vv. 55-58)

Las pequeñas cosas del mundo se perciben “en el corazón de muchas niñas”, aunque la tragedia abarque los seres más insignificantes como los gatos o las más trascendentes como los ríos. Las niñas juegan y se divierten (“La niña/ iba por el pino a la piña”; “Vals en las ramas”, vv. 11-12) a pesar de que la ciudad no es lugar para ello. Las niñas son seres vivos que reaccionan ante los impulsos, por eso sugiere que la muchedumbre “ha de gritar con voz tan desgarrada/ hasta que las ciudades tiemblen como niñas/ y rompan las prisiones del aceite y la música” [“Grito hacia Roma (Desde la torre del Chrysler Building)”, vv. 69-71]; y, al mismo tiempo, está la cara opuesta: la niña muerta, un adjetivo que resulta contundente: “los que beben en el banco lágrimas de niña muerta” (“Danza de la muerte”, v. 68).

La relevancia de las niñas se confirma cuando el yo lírico se identifica simbólicamente con la pequeña del poema “Luna y panorama de los insectos (Poema de amor)”:

hace aparecer su ‘alba oscura’. El alba, niña siempre, que anuncia un engendrar no habido; y que el niño, más allá de ser el engendrado, el solamente engendrado, engendre” (62).

Si el aire sopla blandamente
mi corazón tiene la forma de una niña.
Si el aire se niega a salir de los cañaverales
mi corazón tiene la forma de una milenaria boñiga de toro.
(vv. 5-8)

El poeta pide para sí la libertad que tiene el aire de andar, de existir, de tomar la forma que desea, pues se siente atrapado en la ciudad y en su propio cuerpo. En la "Oda a Walt Whitman" retoma la imagen: "Por eso no levanto mi voz, viejo Walt Whitman,/ contra el niño que escribe/ nombre de niña en su almohada" (vv. 92-94). Lo que es innegable, es la crisis que vivió en su visita a Nueva York, nada extraño si imaginamos la fuerte impresión de la gran ciudad en una persona de una provincia española; catarsis que reflejó en su visión diorámica de Nueva York.

El poema que ejemplifica el uso de las imágenes de niñas es claramente "Niña ahogada en el pozo (Granada y Newburg)". El subtítulo entre paréntesis refiere al encuentro entre su ciudad y un barrio de inmigrantes escoceses en Nueva York. Una noticia matutina quizá le sirvió a Lorca para reconstruir la escena, sin más referencia a la niña que el sustantivo que aparece en el título. El poema trata de simular un romance de nota roja (aunque sólo en el ritmo y el contenido, pues el metro es distinto, alejandrinos en su mayoría), incluso tiene un remate en cada terceto que recuerda un estribillo ("...que no desemboca"). La descripción de la gente corriendo coincide con la de los gitanos en el "Romance de la luna, luna" (*Primer romancero gitano* 103-107):

El pueblo corría por las almenas rompiendo las cañas de
los pescadores.
¡Pronto! ¡Los bordes! ¡Deprisa! Y croaban las estrellas
tiernas.
...que no desemboca.

("Niña ahogada..." vv. 4-6)

El jinete se acercaba
tocando el tambor del llano.
Dentro de la fragua el niño
tiene los ojos cerrados.
Por el olivar venían,
bronce y sueño, los gitanos.
Las cabezas levantadas
y los ojos entornados.

(“Romance de la luna, luna” 21-28)

El poeta recrea la agitación de las personas que buscan ayudar a la pequeña, presionados porque el agua no sigue su curso: “Las estatuas sufren por los ojos con la oscuridad de los ataúdes,/ pero sufren mucho más por el agua que no desemboca./ ...que no desemboca” (vv. 1-3).

Como percibe Arango Linares en este poema: “el agua tiene un simbolismo múltiple: el agua está siempre retenida, no circula y está sin salida [...] el agua que no desemboca se transforma en un símbolo de muerte” (373-374). Tranquila, la pequeña llora, “pero nadie en lo oscuro podrá darte distancias” (v. 10). La niña permanece en espera de una respuesta, pero la gente sólo desea su silencio: “Mientras la gente busca silencios de almohada/ tú lates para siempre definida en tu anillo,/ ...que no desemboca” (vv. 13-15). Percibe las luces en la superficie que la buscan entre las sombras; el poeta insiste que no debe ir: “¡Ya vienen por las rampas! ¡Levántate del agua!/ ¡Cada punto de luz te dará una cadena!/ ...que no desemboca” (vv. 19-21).

La angustia que se transmite en todo el poema culmina con una paradoja: la salvación de la niña a través de su propia muerte. Joaquín Verdú de Gregorio señala que:

[...] el musgo, a imagen del pozo de la niña ahogada, no ofrece ternura, es frío, tiene la tonalidad de muerte. De muerte, pues, que asimismo no hay posibilidad de salida. Aquí ya no hay puertas. Y se multiplica la visión que supone una pesadilla de delirio. (579)

NOSTALGIA DE LA INFANCIA

En todo el poemario, el uso recurrente de las imágenes de niños simboliza una cosa: nostalgia y búsqueda de la niñez perdida (o robada) como último rincón seguro para salvaguardar su integridad frente a la violencia de la ciudad. En “Iglesia abandonada (Balada de la Gran Guerra)” se advierte una añoranza por el tiempo pasado:

Yo tenía un hijo que es un gigante,
pero los muertos son más fuertes y saben devorar los pedazos de cielo.
Si mi niño hubiera sido un oso,
yo no temería el sigilo de los caimanes,
ni hubiese visto el mar amarrado a los árboles
para ser fornicado y herido por el tropel de los regimientos.
¡Si mi niño hubiera sido un oso!
Me envolveré sobre esta lona dura para no sentir el frío de los musgos.
(vv. 23-30)

En medio de una acumulación de símbolos, el yo lírico se lamenta de que su niño (su infancia) no fuera lo suficientemente fuerte como para enfrentar la maldad del mundo, el acoso de los *caimanes* y la violación del mar; si tan sólo la inocencia y la pureza hubieran sido más grandes, tal vez habrían vencido. En “Poema doble del lago Edén” la inocencia del poeta es arrebatada vehementemente:

Estás aquí bebiendo mi sangre,
bebiendo mi humor de niño pasado,
mientras mis ojos se quiebran en el viento
con el aluminio y las voces de borrachos.
(vv. 10-13)

El poeta se identifica con el niño, se considera *puro* respecto al resto de la gente de la ciudad; a pesar de vivir ahí, aún conserva la sensibilidad suficiente para ver las desgracias que los hombres infligen a los débiles que, como él, asumen su papel de víctima que sufre los males de todos por su exacerbada sensibilidad.

Ejemplos de la niñez lejana se encuentran en muchos poemas, como en “Paisaje con dos tumbas y un perro asirio” (“Yo amé mucho tiempo a un niño/ que tenía una plumilla en la lengua/ y vivimos cien años dentro de un cuchillo”, vv. 16-18) y “Pequeño vals vienés” (“Porque te quiero, te quiero, amor mío,/ en el desván donde juegan los niños”, vv. 28-29). Sin embargo, ningún poema es tan explícito como “El niño Stanton”. Como señala Millán:

[...] en este poema el niño aparece con una significación positiva, como única defensa del poeta frente al angustiado sentimiento que lo domina. La figura de Stanton pierde gran parte de su valor referencial para acercarse a la valoración positiva de la infancia existente en el poemario. (“Apéndice” 259)

La empatía del poeta con el pequeño sobrepasa los niveles reales:

Cuando me quedo solo
me quedan todavía tus diez años,
los tres caballos ciegos,
tus quince rostros con el rostro de la pedrada
y las fiebres pequeñas heladas sobre las hojas del maíz.
Stanton, hijo mío, Stanton.

(vv. 1-6)

Stanton, igual que un animalito, es inocente (idiota) y por eso es bello, en medio de la tragedia familiar que lo acongoja:

¡Oh mi Stanton, idiota y bello entre los pequeños animalitos,
con tu madre fracturada por los herreros de las aldeas,
con un hermano bajo los arcos,
otro comido por los hormigueros,
y el cáncer sin alambradas latiendo por las habitaciones!

(vv. 23-27)

La maldad oprime dentro y fuera de la casa, ya no hay refugio para las almas sensibles, para los inocentes:

Hay nodrizas que dan a los niños
ríos de musgo y amargura de pie
y algunas negras suben a los pisos para repartir filtro de rata.

Porque es verdad que la gente
quiere echar las palomas a las alcantarillas
y yo sé lo que esperan los que por la calle
nos oprimen de pronto las yemas de los dedos.

(vv. 28-34)

El uso del pronombre *nos* identifica al poeta con el niño que espera la crueldad de los otros. En cambio, el yo lírico lo alienta y lo consuela; sensible como el infante, percibe la fortaleza en su ingenuidad: “Tu ignorancia es un monte de leones, Stanton” (v. 35). El poeta lo alienta a seguir sus impulsos, a escapar del mundo y olvidar el dolor:

Stanton, vete al bosque con tus arpas judías,
vete para aprender celestiales palabras
que duermen en los troncos, en nubes, en tortugas,
en los perros dormidos, en el plomo, en el viento,
en lirios que no duermen, en aguas que no copian,
para que aprendas, hijo, lo que tu pueblo olvida.

(vv. 46-51)

El niño es la fuerza que salvará a ambos cuando llegue la guerra, cuando las enfermedades maten a los hombres y no haya más lugar donde huir:

Cuando empiece el tumulto de la guerra
dejaré un pedazo de queso para tu perro en la oficina.
Tus diez años serán las hojas

Percepción e imagen: la presencia infantil...

que vuelan en los trajes de los muertos.
Diez rosas de azufre débil
en el hombro de mi madrugada.
Y yo, Stanton, yo solo, en olvido,
con tus caras marchitas sobre mi boca,
iré penetrando a voces las verdes estatuas de la Malaria.
(vv. 47-55)

Otro poema que trabaja la infancia como origen de la fantasía y la imaginación creativa es “Tu infancia en Menton”. Como indica Millán, “el significado de esta composición se aclara por el verso de Jorge Guillén, perteneciente al poema ‘Los jardines’ de la sección 3 de *Cántico*” (“Apéndice” 243). Un poema de amor no correspondido que tenía como título provisional “Ribera 1910” (“Federico García Lorca...” 207), lo cual da más pistas para su interpretación:

Sí, tu niñez: ya fábula de fuentes.
El tren y la mujer que llena el cielo.
Tu soledad esquivo en los hoteles
y tu máscara pura de otro signo.
Es la niñez del mar y tu silencio
donde los sabios vidrios se quebraban.
Es tu yerta ignorancia donde estuvo
mi torso limitado por el fuego.
Norma de amor te di, hombre de Apolo,
llanto con ruiseñor enajenado,
pero, pasto de ruina, te afilabas
para los breves sueños indecisos.
Pensamiento de enfrente, luz de ayer,
índices y señales del acaso.
(vv. 1-14)

Su amor es un recuerdo distante, “luz de ayer” que aún brilla en el presente de su memoria que repasa una y otra vez cada instante y sus

detalles. La fantasía no tiene lugar en los hoteles, pero sí en el pasado, en la niñez “fábula de fuentes”.⁵ Es ahí donde todas las evocaciones se materializan, donde las sensaciones se pueden volver a sentir en todo su esplendor:

Tu cintura de arena sin sosiego
atiende sólo rastros que no escalan.
Pero yo he de buscar por los rincones
tu alma tibia sin ti que no te entiende,
con el dolor de Apolo detenido
con que he roto la máscara que llevas.
Allí, león, allí, furia del cielo,
te dejaré pacer en mis mejillas;
allí, caballo azul de mi locura,
pulso de nebulosa y minuterero.

(vv. 15-24)

El poeta sabe que en lo recóndito de su ser puede encontrar su infancia perdida, que el encuentro entre el yo lírico y el pequeño de su infancia lo llevará de nuevo a un espacio tranquilo, donde no hay dificultades (Aguilar-Álvarez Bay 64):

He de buscar las piedras de alacranes
y los vestidos de tu madre niña,

⁵ En unos papeles autobiográficos que recoge su hermano, Lorca escribía, al parecer, en sus primeros años: “Cuando yo era niño en un pueblecito muy callado y oloroso de la Vega de Granada. Todo lo que en él ocurría y todos sus sentires pasan hoy por mí velados por la nostalgia de la niñez y por el tiempo. Yo quiero expresar lo que pasó por mí a través de otro temperamento y referir las lejanas modulaciones de mi otro corazón. Esto que yo hago es puro sentimiento y vago recuerdo de mi alma de cristal... En este pueblo tuve mi primer ensueño de lejanía. En este pueblo yo seré tierra y flores... Sus calles, sus gentes, sus costumbres, su poesía y su maldad serán como el andamio donde anidaran mis ideas de niño fundidas en el crisol de la pubertad” (25-26). Palabras que recuerdan, sin duda, a “Tu infancia en Menton”.

Percepción e imagen: la presencia infantil...

llanto de medianoche y paño roto
que quitó luna de la sien del muerto.
Sí, tu niñez: ya fábula de fuentes.
Alma extraña de mi hueco de venas,
te he de buscar pequeña y sin raíces.

(vv. 25-31)

Reanimado por las fábulas de su niñez, el poeta grita al mundo y a su amor sus sentimientos, con lamentos y agonías; un vaivén de emociones encontradas que saturan de impotencia los versos:⁶

¡Amor de siempre, amor, amor de nunca!
¡Oh, sí! Yo quiero. ¡Amor, amor! Dejadme.
No me tapen la boca los que buscan
espigas de Saturno por la nieve
o castran animales por un cielo,
clínica y selva de la anatomía.

(vv. 32-37)

A pesar de la traición, el poeta insiste en buscar refugio en su infancia y en tratar de recuperar a su amor. Para Aguilar-Álvarez Bay esta referencia mitológica tiene además otra lectura: "Mediante la ambivalente figura de Saturno, padre de los dioses y devorador de sus hijos, creador y destructor, se subraya la tensión angustiosa del sujeto dividido 'entre los equilibrios contrarios'" (60). Pero al final, el poeta no puede evitar sentirse decepcionado porque sabe que, aunque siempre pueda recurrir a sus recuerdos, la infancia ya quedó atrás:

⁶ A esto, Aguilar-Álvarez Bay añade, glosando a James Valender, que "lo amargo en García Lorca tiene que ver con la dimensión paradójica del deseo, cuya satisfacción significaría agotamiento vital. En este contexto, el deseo acaba por transformarse en deseo de sí mismo, es decir, en deseo del deseo. Incompatible con el amor, el deseo se vuelca sobre el estímulo, busca la incitación, en lugar de la plenitud. A esto se debe el regusto amargo del erotismo" (63).

Amor, amor, amor. Niñez del mar.
Tu alma tibia sin ti que no te entiende.
Amor, amor, un vuelo de la corza
por el pecho sin fin de la blancura.
Y tu niñez, amor, y tu niñez.
El tren y la mujer que llena el cielo.
Ni tú, ni yo, ni el aire, ni las hojas.
Sí, tu niñez: ya fábula de fuentes.

(vv. 38-45)

Lorca piensa que la opción es regresar a ese estado primigenio de ingenuidad y pureza que tienen los recién nacidos o los niños pequeños, con el que se puede crear y sentir libremente, pues, como dice Ortega, la niñez es un

[...] estadio inocente y primario de un pasado incontaminado donde el hombre no se oponía a la naturaleza, es decir, donde el ser humano y la naturaleza participaban cósmicamente, participación con lo “otro” que de ningún modo despojaba al ser de su condición humana. (36)

Sin embargo, el conflicto permanecerá en todo el poemario —y en la vida de Lorca—, pues el enfrentamiento entre la sensatez y el sentimiento, “la razón del corazón contra la razón pensante” (Verdú de Gregorio 570), se desdoblará en cada uno de los poemas. Hay que señalar también que, aunque se ha estudiado el poema “1910” en el primer apartado, trata por primera vez en el libro —según la distribución de la editora— el tema de la infancia perdida, pues, como explica Millán:

[...] se recoge el conflicto esencial expresado en el poemario, manifestado aquí de forma esquemática y fácilmente comprensible: la actual situación angustiada del protagonista nada tiene que ver con el feliz mundo de su infancia. (“Federico García Lorca...” 211)

LOS NIÑOS DE POETA EN NUEVA YORK

Alguna vez el poeta creyó que la inocencia salvaría al hombre, pero su viaje a Nueva York lo despojó de sus últimas esperanzas y lo expuso a una realidad de la que deseaba escapar. Un niño no puede ser niño si es totalmente consciente, racional, conocedor en toda su inmensidad de la realidad de la muerte y del dolor. Los niños de Lorca sufren, agonizan, mueren, son descuartizados y sus partes se usan como recordatorio de lo que alguna vez fue la inocencia. El poeta es como esos niños que no comprenden, que se rehúsan a hacerlo; que actúan instintivamente y por eso son asesinados. Lorca fue asesinado simbólicamente en esa ciudad que olvidó la inocencia y la pureza de los orígenes. Sin embargo, su exposición nunca será total, pues, como apunta Hansen:

[...] en el discurso semihermético de *Poeta en Nueva York* siempre hay algo que no se explica en una interpretación reduccionista, igual que el cuerpo desnudo no se expondrá nunca en *El Público*: debajo de cada disfraz siempre hay otro. (452)

La búsqueda de la inocencia perdida es la búsqueda del verdadero ser, del ser originario y auténtico con el que se nace, se pierde y se trata de recuperar toda la vida. Por eso el libro es una protesta donde Lorca expone sus más profundos dilemas, recurriendo, una vez más, a una máscara, en este caso, la del niño.

Su descripción de la niñez va desde los límites de la oscuridad, desde su antítesis, y es ahí donde Lorca encuentra la manera de presentar sus denuncias; los niños reafirman que la humanidad ha llegado a un grado tal de depravación y perdición, que la inocencia se ha perdido y los infantes andan como entes enfermos y agonizantes. Terribles imágenes que presagian la continuidad del dolor, pues la búsqueda del poeta queda inconclusa, impedida por todos y por nadie en especial. Sus ansias de libertad se ven en los reveladores versos de “Cielo vivo”:

Pero me iré al primer paisaje
de choques, líquidos y rumores
que trasmina a niño recién nacido
y donde toda la superficie es evitada,
para entender que lo que busco tendrá su blanco de alegría
cuando yo vuele mezclado con el amor y las arenas.
(vv. 5-10)

La ingenuidad de cualquier ser ultra sensible, de un niño que llora por jugar y ser amado, se manifiesta en Lorca con la esperanza, mínima, pero todavía presente: “Basta tocar el pulso de nuestro amor presente/ para que broten flores sobre los otros niños” (“Nocturno del hueco”, vv. 28-29). Con amor, el poeta sería capaz de salvar a los infantes muertos, si sólo se lo permitieran. El amor es la virtud que rehumanizaría a esos entes despersonalizados que caminan bajo la etiqueta de hombres. La destrucción del amor es lo que ha acarreado los males del mundo, y se ha llevado primero a los seres más susceptibles y vulnerables: los niños. Como señala Verdú de Gregorio:

[...] en este vacío —también sinónimo de abandono— el poeta, desde su abismo, lo abierto, contempla al ser humano. Y halla que las formas no pueden sostener ni *decir* al ser, responderle, más allá de esa tecnificación del mundo en la que se halla [...] Torna, pues, desde su abismo a la niñez de la humanidad. (569)

El tono de denuncia es evidente, y aquí clama por una oportunidad para que los niños recuperen su infancia, su ingenuidad, y que los hombres se dejen llevar —otra vez— por su naturaleza humana. Si no se respeta ni siquiera a los niños, a los bebés recién nacidos, ¿qué será del mañana? No existe. El futuro se vislumbra oscuro, en medio del abismo que nace entre los rascacielos. Desalentadora visión de niños corrompidos, pervertidos hasta el grado de matar ardillas, de orinar en cualquier pared, de ensuciar y manchar, que se asemejan a bestias salvajes en la ciudad. Lorca enfatiza sus imágenes animalizando a los seres

más tiernos y honestos, escondidos detrás de una máscara cuidadosamente trabajada, pues son demasiado sensibles para ser heridos.

El niño es la imagen de la libertad creadora, tanto en el aspecto artístico como en el personal por lo que, una vez agotada esa fuente, el mundo se colapsa y pierde su razón de ser. La máscara del niño manifiesta cuáles son los vínculos con el amor y la inspiración; la infancia se pierde al ser conscientes de esa maldad que desconocían. Es, al mismo tiempo, protesta y súplica por recuperar la última esperanza de la raza humana, en medio del mundo civilizado y moderno. De nuevo, otra de las tantas imágenes de decadencia que invaden el libro y que constituyen la visión de Nueva York a través de los ojos de Lorca. Así, el poemario contiene un doble juego entre la inocencia perdida y la imagen del niño lorquiano que ya no representa ninguno de los valores propios de su condición. La caracterización de los niños es de suma importancia para lograr el efecto, de ahí que las funciones de verdugos, testigo o víctima se relacionen con la expresión de un mensaje más contundente. La diferenciación genérica, por otra parte, implica el desarrollo de un *alter ego* del poeta, enunciado a partir de la imagen de la niña frente a la sociedad; la pequeña simboliza la paradoja de la crisis existencial del yo lírico, susceptibilidad y vitalidad. *Poeta en Nueva York* refleja la impotencia de Lorca frente a la catarsis que provocó su viaje a la gran ciudad; es la experimentación y la apertura hacia temas que no había encarado antes. Asombro, máscaras y represión son los móviles de la creación de este poemario que, desde la herida abierta, pone al descubierto los males del mundo reflejados en un poeta, lugar donde surge la inspiración y la más auténtica creación artística. Lorca, un poeta del pueblo en medio de la gran ciudad, en transformación artística y sentimental, expone en este libro su necesidad de expresar, ya no sólo para él mismo, sino para el mundo; gritar a todos sus más profundos anhelos, olvidándose de las apariencias y de las máscaras autoimpuestas. Esto se retomará en *El público*, obra póstuma que llevará al punto más alto la exaltación de las diferentes clases de amor. *Poeta en Nueva York*, una alegoría de la impotencia humana, a nivel individual y social.

BIBLIOGRAFÍA

- Aguilar-Álvarez Bay, Tatiana. "Edición crítica de 'Poema doble del lago Edem' de Federico García Lorca." *Nueva Revista de Filología Hispánica* 52 (2004): 45-76.
- Arango Linares, Manuel Antonio. *Símbolo y simbología en la obra de Federico García Lorca*. Madrid: Fundamentos, 1995.
- García, Miguel Ángel. "Nueva York en el poeta y el riesgo de decir." *Federico García Lorca: Clásico moderno. Congreso internacional*. Granada: Diputación de Granada, 2000. 545-565.
- García Lorca, Federico. *Primer romancero gitano/Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*. Ed. Miguel García-Posada. Madrid: Castalia, 1988.
- García Lorca, Federico. *Poeta en Nueva York*. Ed. María Clementa Millán. México: REI, 1994.
- García Lorca, Federico. *Poemas en prosa de Federico García Lorca*. Ed. Andrew A. Anderson. Granada: Comares, 2000.
- García Lorca, Francisco. *Federico y su mundo*. Ed. Mario Hernández. Madrid: Alianza Editorial, 1998.
- García-Posada, Miguel. *Lorca: interpretación de "Poeta en Nueva York."* Madrid: Akal, 1981.
- Hansen, Hans Lauge. "La máscara pura de otro signo: la metáfora como máscara en *Romancero Gitano* y *Poeta en Nueva York*." *Federico García Lorca: Clásico moderno. Congreso internacional*. Granada: Diputación de Granada, 2000. 531-544.
- Harris, Derek. *Federico García Lorca: Poeta en Nueva York*. Londres: Grant y Cutler, 1978.
- Millán, María Clementa. "Apéndice." *Poeta en Nueva York*. Ed. María Clementa Millán, México: REI, 1994. 239-278.
- Millán, María Clementa. "Federico García Lorca: '1910 (Intermedio)'." *Cien años de poesía, 72 poemas españoles del siglo XX: estructuras poéticas y pautas críticas*. Ed. Peter Fröhlicher et al. Bern/Berlin/Bruxelles/Frankfurt am Main/New York/Oxford/Wien: Peter Lang, 2001. 205-211.

- Ortega, José. *Conciencia estética y social en la obra de García Lorca*. Granada: Universidad de Granada, 1989.
- Power, Kevin. "Una luna encontrada en Nueva York." *Trece de Nieve* 1-2 (1976): 141-152.
- Seco de Lucena Vázquez de Gardner, María Encarnación. *La estética de lo pequeño y la reducción espacial en la obra de Federico García Lorca*. Granada: Universidad de Granada, 1990.
- Verdú de Gregorio, Joaquín. "Federico García Lorca: Poeta en Nueva York, profecía y palabra." *Federico García Lorca: Clásico moderno. Congreso internacional*. Granada: Diputación de Granada, 2000. 566-581.
- Zambrano, María. "El viaje: infancia y muerte." *Revista de Occidente* 65 (1986): 51-66.

D. R. © Danaé Torres de la Rosa, México, D. F., enero-junio, 2011.

RECEPCIÓN: Enero de 2011

ACEPTACIÓN: Noviembre de 2011