

## SINESTESIA URBANA: CINE, DIBUJO Y POESÍA DE LORCA EN NUEVA YORK

*Por* Daniel Herrera-Cepero

Es un hecho sabido que Federico García Lorca atravesaba un periodo de crisis en torno a 1928. Esta crisis abarcaba tanto sus relaciones personales como su obra y tendrá un punto de inflexión definitivo en su viaje a Nueva York y Cuba entre junio de 1929 y junio de 1930. Antes de emprender este viaje, según opinión de Luis Rosales recogida por Ian Gibson, Lorca estaba “al borde del suicidio” (Gibson 390). A su relación frustrada con el escultor Emilio Aladrén y con Dalí, se unieron las afrentas con sus antiguos amigos de la Residencia de Estudiantes. El pintor catalán, y también Buñuel —ya iniciados en los movimientos de vanguardia—, criticaron durísimamente los últimos trabajos publicados por el poeta granadino. Lorca sería tachado de poeta antiguo, de poeta de los gitanos. Todo esto, unido, hace que podamos hablar del viaje a Nueva York como una huida. En el plano artístico, aunque puede hablarse de un giro hacia la experimentación ya antes de embarcar a América<sup>1</sup>, no será hasta llegar a Nueva York que en Lorca no se confirme una verdadera transformación. En mi opinión, el hecho de que este cambio tenga lugar precisamente en lo que era la quintaesencia de la modernidad, no es casualidad. Pero, ¿hasta qué punto pudo influir la vivencia de la gran ciudad en su obra? ¿Qué aspectos de la vida en la urbe podemos ver reflejados en los trabajos del ciclo neoyorquino? Estas son las cuestiones que se abordarán en este trabajo atendiendo a algunos ejemplos de la obra de Lorca de este periodo, y analizando algunos aspectos de la impronta que la experiencia urbana tuvo en la obra del ciclo neoyorquino, como serán, por ejemplo, el fenómeno de la fragmentación de la experiencia o su naturaleza dinámica.

---

<sup>1</sup> Hablamos por ejemplo de sus poemas en prosa además de otros proyectos que no llegaron a cristalizar, como el *Cuaderno de los putrefactos* en colaboración con Dalí.

Uno de los aspectos que más llaman la atención de la producción lorquiana en América es su carácter experimental y su variedad discursiva. Comprenden este ciclo, además de *Poeta en Nueva York*, que es la obra más conocida, dos obras de teatro vanguardista (*El público* y *Así que pasen cinco años*); un guión de cine también de estética vanguardista (*Viaje a la luna*), y numerosos dibujos. La vivencia desgarrada de la ciudad en consonancia con un sentimiento de íntimo dolor da lugar a expresiones artísticas que no se conforman ya con las formas tradicionales, adquiriendo un carácter multidiscursivo que llevaría al extremo el talento múltiple del poeta. En carta de Lorca a su familia, en enero de 1930, leemos:

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

Es importante recalcar que Lorca concebía su libro como “interpretación” de la ciudad, una interpretación que casi podríamos llamar sinestésica, ya que busca equipararse con el objeto interpretado en lo que respecta a su carácter sinfónico (ruidos y complejidad). Esta era su intención —veremos— no solo en los poemas, sino que el fenómeno urbano, y sus múltiples estímulos, influyen directamente en otros productos artísticos del poeta, que no se conformará, como acostumbraba hasta entonces, solamente con el texto.

Marshall Berman en su trabajo *All that is solid melts into air*, habla de la fluidez y la vaporosidad como “primary qualities in the self-consciously modernist painting, architecture and design, music and literature.” (Berman 144). El signo del arte, antaño dominado por lo inmutable, por la cualidad sólida, pasa a ser en la modernidad movimiento, y no ya el fluido sino el fluir, y lo atmosférico y ubicuo, será un aspecto fundamental —muy ligado además al cine— que percibimos constantemente en Lorca, como veremos más adelante.

Por otro lado, Graeme Gilloch, en su trabajo *Myth and Metropolis* —comentario lúcido de la constelación crítica de Walter Benjamin en torno al tema de la ciudad—, reduce la influencia de la nueva fenomenología urbana a cuatro características esenciales: “fragmentation, commodification, interiorization and marginalization of experience” (*Myth and Metropolis* 7). Todas estas características las encontramos en la obra de Lorca en Nueva York.

Es prácticamente imposible analizar uno solo de estos aspectos sin aludir a los demás, ya que son factores que no se pueden explicar de manera aislada, aunque sí vamos a concentrarnos más en el tema de la intimidad y en ese aspecto de

fragmentación fluida y dinámica que caracteriza las obras del ciclo neoyorquino de Lorca y que al mismo tiempo es lo que les da su carácter orgánico.

En los poemas neoyorquinos tiene lugar un giro del sujeto poético al “yo”. Este “yo”, como ha sabido analizar Miguel García-Posada, es un “yo” fragmentado que podemos ver aparecer como sujeto y otras veces objetivado, además de mostrarse desdoblado en otras composiciones. Y es que, como apuntaba ya Georg Simmel en su ensayo pionero “The Metropolis and Mental Life”, el hombre sumido en la multitud de las grandes ciudades experimenta sensaciones contradictorias, de libertad —ausencia de juicios de un “otro” desconocido— y de soledad, además de crearse un mecanismo de búsqueda de la propia personalidad: “the metropolis places emphasis on striving for the most individual forms of personal existence” (Simmel 338)<sup>2</sup>. El carácter más íntimo de la obra de Lorca está relacionado con la experiencia de las multitudes. El libro *Poeta en Nueva York* se abre con una sección titulada “Poemas de la soledad en Columbia University”. En el primer poema — “Vuelta de paseo”<sup>3</sup>—, vemos que el sujeto poético vuelve al refugio del hogar después de haberse enfrentado consigo mismo en la muchedumbre en lo que claramente se nos

---

<sup>2</sup> No quería dejar pasar por alto que el tema de la solidaridad, también analizado por Simmel como consecuencia de la libertad y la soledad, surge también en la experiencia urbana, como vemos reflejado en el tema de la negritud y la denuncia social, tan importantes en *Poeta en Nueva York*.

<sup>3</sup> Ya que no es un poema muy largo, lo transcribo aquí para facilitar la comprensión:

#### VUELTA DE PASEO

Asesinado por el cielo.  
Entre las formas que van hacia la sierpe  
y las formas que buscan el cristal,  
dejaré crecer mis cabellos.

Con el árbol de muñones que no canta  
y el niño con el blanco rostro de huevo.

Con los animalitos de cabeza rota  
y el agua harapienta de los pies secos.

Con todo lo que tiene cansancio sordomudo  
y mariposa ahogada en el tintero.

Tropezando con mi rostro distinto de cada día.  
¡Asesinado por el cielo! (*Poeta en Nueva York*, 111).

muestra como una búsqueda de la propia identidad<sup>4</sup>, que aparece fragmentada, como leemos en el verso 11: “tropezando con mi rostro distinto de cada día” (111). Un verso se nos muestra aún más revelador, aunque aparezca tachado en el manuscrito: “Entre el gentío de las formas soy el único que busca” (111). La masa, que se define por la pérdida de la personalidad de cada uno de sus integrantes en virtud del conjunto, es vista como una amenaza que provoca en el poeta una actitud activa de resistencia, replegándose en sí mismo.

Gustavo Correa, en su *Poesía mítica de Federico García Lorca*, dedica una sección completa a la “Pérdida del ser y afán de búsqueda” (171-81) al tratar de los poemas de Nueva York. Correa habla de

la ausencia y el asesinato del mito que producen un desequilibrio total en el universo y un derrumbamiento vertical en el edificio interior del hombre, dejándolo perdido ... sin el perfil de su propio ser. ... La pérdida de sí mismo implica la multiplicación de rostros (171-2).

Esto lo vemos perfectamente en el poema aludido. Como decía Walter Benjamin en “On Some Motifs in Baudelaire”, a colación del poeta francés, el precio que es necesario pagar para experimentar la modernidad es “the disintegration of the aura in the experience of shock” (Benjamin 194), un “shock” que tiene lugar en la confrontación de la multitud alienante y alienada. Esta experiencia es la que lleva a Lorca a perderse y, en consecuencia a buscar su “rostro distinto de cada día”. El poeta de la vega de Granada, que siempre se confesó comprometido con el descubrimiento de la más profunda raíz, tanto de la poesía como de los pueblos, se ve rodeado de pronto de un mundo desarraigado, casi carente de una espiritualidad que buscará en Nueva York, desesperadamente, en el seno de la cultura negra. Poca diferencia se percibe en Lorca entre poesía y vida. En una entrevista de 1936, declara: “yo no concibo la poesía como abstracción, sino como cosa real existente, que ha pasado junto a mí” (*Obras completas* 3: 671). Asimismo, en la conferencia-recital “Un poeta en Nueva York”, vemos claramente cómo la ciudad influye de forma decisiva en sus composiciones. De nuevo se refiere a su soledad: “Yo, solo y errante, agotado por el ritmo de los inmensos letreros luminosos de Times Square, huía en este pequeño poema del inmenso ejército de ventanas donde ni una sola persona tiene tiempo de mirar una nube” (349). Se refiere a “Vuelta de paseo”, que leería a continuación.

---

<sup>4</sup> En junio de 1929, a bordo del *Olympic*, rumbo a América, Federico escribe a su amigo Carlos Morla Lynch: “No sé para qué he partido; me lo pregunto cien veces al día. Me miro en el espejo del estrecho camarote y no me reconozco. Parezco otro Federico...” (*Obras completas* 3: 992). Se trata de uno de los testimonios más íntimos del poeta, que deja traslucir la honda crisis de identidad que atravesaba.

Veamos cómo se construye en otro poema, la fragmentación del sujeto poético a la que aludíamos. En “1910 (Intermedio)”<sup>5</sup>, el poeta habla de “Aquellos ojos míos de mil novecientos diez” (v. 1) que “no vieron enterrar a los muertos” (v. 2). Primero se nos dice lo que los ojos de un allá y de un pasado no vieron, pero que los ojos de aquí y del presente sí ven (vv. 1-4). En la segunda estrofa se vuelve a los ojos del pasado y a lo que sí vieron:

Aquellos ojos míos de mil novecientos diez  
vieron la blanca pared donde orinaban las niñas,  
el hocico del toro, la seta venenosa ... (*Poeta en Nueva York* 112).

La penúltima estrofa termina diciendo: “Allí mis pequeños ojos”  
Al final del poema, volvemos a los ojos del presente:

---

<sup>5</sup> De nuevo creo oportuno copiar el texto completo:

1910  
(INTERMEDIO)

Aquellos ojos míos de mil novecientos diez  
no vieron enterrar a los muertos,  
ni la feria de ceniza del que llora por la madrugada,  
ni el corazón que tiembla arrinconado como un caballito de mar.

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.

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.

Desván donde el polvo viejo congrega estatuas y musgos,  
cajas que guardan silencio de cangrejos devorados.  
En el sitio donde el sueño tropezaba con su realidad.  
Allí mis pequeños ojos.

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! (*Poeta en Nueva York* 112-3).

..... He visto que las cosas  
 cuando buscan su curso encuentran su vacío.  
 Hay un dolor de huecos en el aire sin gente  
 y en mis ojos criaturas vestidas !sin desnudo! (113).

El mismo desdoblamiento puede rastrearse a lo largo del poemario. Por poner un ejemplo más, y dado que aquí no puede abordarse un análisis del libro completo, vemos que en la sección IX del poemario, “Huida de Nueva York (Dos vals hacia la civilización)”, en el poema “Pequeño vals vienés”, el sujeto poético se divide entre un ahora y un futuro: la primera persona irrumpe a mitad de poema (“Te quiero, te quiero, te quiero, / con la butaca y el libro muerto” (227)). En la última estrofa, vemos que el “yo” presente es un “yo” que desea, que busca y se proyecta ya no al pasado —a la infancia— como en los poemas del principio del libro, sino hacia un futuro hipotético de improbable plenitud:

En Viena bailaré contigo  
 con un disfraz que tenga  
 cabeza de río.  
 ¡Mira qué orillas tengo de jacintos!  
 Dejaré mi boca entre tus piernas,  
 mi alma entre fotografías y azucenas,  
 y en las ondas oscuras de tu andar  
 quiero, amor mío, amor mío, dejar,  
 violín y sepulcro, las cintas del vals. (228-9).

No será este desdoblamiento la única técnica poética con que refleje Lorca las “reacciones líricas” a las calles de Nueva York. Vamos a ver rápidamente cómo esas características de lo fluido, lo vaporoso y lo atmosférico a que se refería Berman como marcas de lo moderno son una presencia constante en los poemas. Por ejemplo, el uso frecuentísimo de la preposición “por” con carácter ilocativo, como leemos en “Luna y panorama de los insectos (poema de amor)”, por ver un caso entre muchos, es una de las técnicas con que Lorca capta el ambiente urbano:

Es necesario caminar, ¡de prisa!, *por* las ondas, *por* las ramas,  
*por* las calles deshabitadas de la edad media que bajan al río,  
*por* las tiendas de las pieles donde suena un cuerno de vaca herida  
*por* las escalas, ¡sin miedo!, *por* las escalas. (198-9).

Con este recurso, la realidad urbana de lo múltiple, disperso y fragmentado, acude al poema como absorbido. Asimismo, el uso muy frecuente de los campos semánticos relacionados con lo fluido y lo atmosférico (44 veces “cielo”, 22 veces

se usa “aire”, 14 “viento”, 14 veces “río”), o como apunta Miguel García-Posada en su análisis del poemario: “la abundancia de verbos de movimiento ... como *ir* (25), *buscar* (23), *venir* (18), *encontrar* (9)” , y otros como huir, tropezar, etc, (García-Posada 211-2), “el dominio de sustantivos y verbos, en detrimento del adjetivo ... simplicidad o complejidad de las estructuras sintácticas y los procedimientos de corte paralelístico<sup>6</sup>”, etc, contribuyen al dinamismo expresivo y acelerado del poema, a ese fluir que se percibe en el texto (214-5).

Pero hemos dicho al principio que uno de los rasgos que caracteriza la producción lorquiana del ciclo neoyorquino es la interdiscursividad. Raquel Medina ha destacado que de esta fragmentación del yo, es decir,

de la visualización del “yo contemplador” como “contemplado” en un “espejo” marcado por factores espacio-temporales *surge el autorretrato*. [Y] es precisamente el autorretrato la modalidad plástica más profusamente desarrollada por Lorca entre 1929 y 1931, años en los que escribe *Poeta en Nueva York* ... No es extraño que se produzcan interrelaciones formales y temáticas entre ambas disciplinas (90, mi énfasis)

No en vano decía el propio Lorca que titulaba su libro “Poeta en Nueva York”, pero que en realidad debería llamarlo “Nueva York en un Poeta”. En alguno de estos autorretratos analizados por Medina, como el publicado en *Ddooss*, vemos el rostro de Lorca precisamente desdoblado. La línea continua representa en este dibujo una doble cara, con dos pares de ojos.

La equivalencia estudiada por Medina entre la obra gráfica y la obra poética es una muestra de la organicidad de la obra del granadino, que siempre se refería al dibujo, y también al teatro, como disciplinas poéticas<sup>7</sup>. Antonio Monegal, que ha estudiado a fondo en *En los límites de la diferencia* la interdiscursividad de diferentes obras de las vanguardias hispánicas, se nos muestra revelador: “El desplazamiento entre las artes se revela ... como superación del límite, entendido no sólo como el límite que las separa sino como la limitación a la que está sometida cada una. El artista se pasa de bando al afrontar las barreras de su propio ejercicio” (86). Añadiremos, pues, a estas disciplinas —dibujo y poesía— una más en la que el autorretrato, la presencia desdoblada del sujeto observador en objeto observado,

<sup>6</sup> Podemos ver uno de estos recursos, el del paralelismo, en el poema ya aludido, “Vuelta de paseo” (vv. 5-10) y en las tres primeras estrofas de “1910 (intermedio)”.

<sup>7</sup> El poeta se refiere en un fragmento recuperado de una de sus cartas, en verano de 1927, a sus dibujos de la siguiente manera: “Yo he pensado y hecho estos dibujitos con un criterio poético-plástico y plástico-poético, en justa unión. Y muchos son metáforas lineales o tópicos sublimados” (*Obras completas* 3: 969).

siempre en una atmósfera en la que el dinamismo y la fluidez son marcas inconfundibles, también está presente. Me refiero, claro está, al cine. Un arte que podríamos definir como fluidez de lo fragmentario en virtud del proceso de montaje, de ese tomar de aquí y de allá, un aquí y allá de diferentes momentos y en diferentes espacios para luego mostrarlo, ya montado, como esa fluidez fascinante. Así descrita, es la herramienta perfecta para retratar la ciudad, ya que, como apunta Gilloch —de nuevo en su obra *Myth and Metropolis*:

It is the moving image that best captures the topography of the city... The analysis and representation of the urban setting, the quintessential modern environment, is to be achieved through the newest artistic medium. According to Benjamin, film plays a key role in overcoming the distance which separates *viewer and viewed, subject and object*. As a medium, it has an ‘immediate quality’ which destabilizes established ways of seeing and generates new insight and understanding.

...

In its use of close-up and slow motion, film transforms our perception of time and space ... film captures the fleeting, *fluid* character of the modern metropolitan environment. (45, mi énfasis).

El cine capta la fluidez y a la vez reduce la distancia entre el observador y lo observado, entre el sujeto y el objeto. En los poemas de Lorca, así como en los dibujos, hemos visto que en muchas ocasiones, el observador es el poeta a la vez que lo observado: el sujeto aparece objetivado.

En Nueva York, Lorca sufre primero una experiencia total de desarraigo. En su conferencia-recital, leemos: “La impresión de que aquel inmenso mundo no tiene raíz, os capta a los pocos días de llegar ... Pero hay que salir a la ciudad y hay que vencerla, no se puede uno entregar a las *reacciones líricas* sin haberse rozado con las personas de las avenidas” (*Obras completas* 3: 350, mi énfasis). Lorca, convertido en *flâneur*, dialoga con la ciudad. De este diálogo toma buena nota Antonio Monegal:

la ciudad aparece como una máquina de significar que devora los viejos valores que cimentaban la tradición artística. [...] En Nueva York, Lorca se ve obligado a dialogar con una ciudad cuyo idioma no habla: no maneja ni el inglés ni la gramática de la velocidad y los rascacielos, pero la segunda es más decisiva y es la que Lorca aprende —o se fabrica— para responder a las propuestas vanguardistas. El impacto de la ciudad es reconocido explícitamente por Lorca cuando en su conferencia-recital sobre *Poeta en Nueva York* dice que debiera haberla titulado «Nueva York en un poeta».

...

En el cine lo nuevo no es el mensaje, sino el propio medio. Es el único arte en el cual el movimiento es una propiedad inherente, lo que le permite erigirse en emblema del ritmo dinámico de la modernidad” (“Misterio” 13).



Lorca escribe en un par de días el guión de *Viaje a la luna*. Veremos a continuación cómo algunas propiedades que hemos visto en poesía y dibujo se trasladan a esta obra. Es interesante señalar la relación que C. B. Morris propone entre cine y autorretrato: “[s]i aceptamos que en el cine Cernuda, García Lorca y Alberti vieron material que les ayudaba a conocerse y a expresarse a sí mismos, la pantalla llega a ser una forma de espejo y las poesías que resultan de esos actos de contemplación se pueden interpretar como autorretratos” (198). Pero como bien apunta Miguel García-Posada en el prólogo de la obra que Rafael Utrera subtítulo significativamente *Lienzo de plata para un viaje a la luna*, “Lorca no fue sólo un escritor interesado por el cine desde la literatura, sino que ... llegó a escribir para el cine ... Dista de ser casual que la integración de elementos procedentes de series artísticas diversas sea característica central de la estética lorquiana” (García-Posada 11). Rafael Utrera relaciona en su estudio la ciudad con *Viaje a la luna*: “el escenario de los hechos es para Federico esa América, compleja y violenta, que conoció ... la ciudad industrial que hostiga y angustia a sus habitantes, según denuncia el poeta en sus obras de escenario americano. Así que los *lugares urbanos* se combinan con *animales*” (66-7; mi énfasis). La misma combinación es característica de *PNY* así como de los dibujos<sup>8</sup>.

Las mismas preocupaciones —la infancia, el amor, la muerte, el desarraigo—, expresadas en todas las obras a través de símbolos que muchas veces coinciden, unidas a las técnicas cinematográficas del fundido, la sobreimpresión en la que la imagen va progresivamente desapareciendo al tiempo que la siguiente se va haciendo cada vez más visible, todo esto unido a la fluidez que es característica fundamental del arte cinematográfico, remiten a las técnicas plásticas y poéticas a las que ya hemos aludido.

Es necesario recordar que Federico no pudo nunca filmar la película. Aunque hoy en día existen al menos dos films basados en el guión original de Lorca —dirigidas por Frederic Amat y Javier Martín-Domínguez respectivamente, ambas estrenadas en 1998— se hace necesario traer aquí la advertencia de Román Gubern de cara a su interpretación:

*Viaje a la luna* es un guión literario, aunque con algunas someras indicaciones técnicas, lo que nos obliga a recordar que un guión no es un film, sino un texto instrumental y transitorio. [...] De aquí que nos resulte del todo imposible imaginar la película que Lorca tenía en su cabeza, de modo que todas las filmaciones que puedan realizarse de este texto tan personal no serán más que versiones más o menos interesantes y más o menos personales (de la personalidad de cada realiza-

---

<sup>8</sup> Richard L. Predmore ha destacado la función de los términos relativos a la fauna en *Poeta en Nueva York*. Ver Predmore.

dor), pero versiones subjetivas a fin de cuentas, que acaso no tengan nada que ver con las intenciones del poeta. (451).

Por último, y a modo de conclusión, quizás convenga recordar una de las últimas declaraciones de Lorca, antes de viajar hacia la muerte en agosto de 1936, sobre sus planes de publicación de *Poeta en Nueva York*: “Ya está puesto a máquina y creo que dentro de unos días lo entregaré. Llevará ilustraciones fotográficas y cinematográficas” (*Obras completas* 3: 678). Esta declaración es importante, en tanto que vemos que el hecho de que Lorca concibiera el libro como criatura híbrida no fue un arrebato, sino que unos seis años después de concebir su creación, y a falta de muy poco para entregarlo a la imprenta, seguía asegurando —y sin dudar un ápice—, que iba a llevar ilustraciones no solo fotográficas, sino cinematográficas. La trágica muerte del poeta impidió que llegáramos a saber exactamente qué tendría en mente, provocando los conocidos problemas de la fijación textual de la obra. En este sentido, y con la advertencia en mente de Román Gubern, casi podría hablarse también de *Poeta en Nueva York* como un guión cuya realización final jamás conoceremos. Las ilustraciones fotográficas no se añadieron hasta 1988, en la edición de Cátedra de María Clementa Millán. Lo de las “ilustraciones cinematográficas” sigue siendo un misterio, aunque bien podemos imaginarnos alguna de las secuencias de *Viaje a la luna* como parte integrante de lo que en mi opinión ya no merece ser calificado como poemario ya que se ajusta mucho más a lo que es, o mejor dicho: abarcaría todas sus ilusorias posibilidades de llegar a ser lo que iba a ser, un apelativo justamente menos restrictivo como “libro”.

No se equivocaba el poeta cuando, en carta a su familia del 22 de enero de 1930 escribe sobre su “libro ... de interpretación de Nueva York”:

Creo que el poema que yo estoy realizando de New York con gráficos, palabras y dibujos es una cosa intensísima, tan intensa que no entenderán y provocará discusiones y escándalo (*Epistolario* 677).

## BIBLIOGRAFÍA

- Benjamin, Walter. *Illuminations*. New York: Schocken, 2007.
- Berman, Marshall. *All That Is Solid Melts into Air: the Experience of Modernity*. New York: Penguin, 1988.
- Correa, Gustavo. *La poesía mítica de Federico García Lorca*. Madrid: Gredos, 1970.
- García Lorca, Federico. *Obras completas*. Madrid: Aguilar, 1990. 3 vols.
- . *Viaje a la luna: guión cinematográfico*. Ed. Antonio Monegal. Valencia: Pre-textos, 1994.
- . *Epistolario completo*. Ed. Andrew A. Anderson and Christopher Maurer. Madrid: Cátedra, 1997.
- . *Poeta en Nueva York*. Ed. María Clementa Millán. 12th ed. Madrid: Cátedra, 2003.
- García-Posada, Miguel. *Lorca: interpretación de "Poeta en Nueva York"*. Madrid: Akal, 1981.
- . Prólogo. *García Lorca y el cine : "lienzo de plata para un viaje a la luna"*. De Rafael Utrera. Sevilla: Edisur, 1982. 11-13.
- Gibson, Ian. *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca*. Barcelona: Debolsillo, 2010.
- Gilloch, Graeme. *Myth and Metropolis: Walter Benjamin and the City*. Cambridge, UK: Polity, in Association with Blackwell, 1996.
- Gubern, Román. *Proyector de luna: La Generación del 27 y el cine*. Barcelona: Anagrama, 1999.
- 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. "Misterio y destino de un guión: Viaje a la Luna, de Federico García Lorca", *Ínsula* 592 (1996): 13-15.
- . *En los límites de la diferencia: poesía e imagen en las vanguardias hispánicas*. Madrid: Tecnos, 1998.
- Morris, C. Brian. "La pantalla cinematográfica como espejo en Cernuda, Lorca y Aber-ti", *Litoral* 235 (2003): 196-211.
- Predmore, Richard L. *Lorca's New York Poetry: Social Injustice, Dark Love, Lost Faith*. Durham, NC: Duke UP, 1980.
- Simmel, Georg. *On Individuality and Social Forms: Selected Writings*. Chicago: University of Chicago, 1971.
- Utrera, Rafael. *García Lorca y el cine: "lienzo de plata para un viaje a la luna"*. Sevilla: Edisur, 1982.