

## Las fotografías de *Poeta en Nueva York*, de Federico García Lorca: ensayo de reconstrucción\*

### The Photographs in *Poeta en Nueva York*, by Federico García Lorca: Essay of Reconstruction

---

LUIS CAPARRÓS ESPERANTE

Universidade da Coruña. Facultade de Filoloxía. Rúa Lisboa, 7 (campus de Zapateira), 15008 A Coruña (Spain).

[luis.caparros@udc.es](mailto:luis.caparros@udc.es)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7583-6721>

Recibido: 2-2-2018. Aceptado: 24-5-2018.

Cómo citar: Caparrós Esperante, Luis, “Las fotografías de *Poeta en Nueva York*, de Federico García Lorca: ensayo de reconstrucción”, *Castilla. Estudios de Literatura* 9 (2018): 372-394.

DOI: <https://doi.org/10.24197/cel.9.2018.372-394>

**Resumen:** Cuando Lorca se decidió a publicar *Poeta en Nueva York*, en 1936, lo concebía como un diálogo entre imágenes verbales e imágenes fotográficas. Sin embargo, la edición mexicana apareció con solo cuatro dibujos y ninguna foto. Se trata aquí de indagar qué se pierde cuando faltan las fotografías. Lorca nos dejó suficientes pistas para reconstruir el proyecto original que su asesinato truncó. Las fotografías son parte esencial de él. Eso significa evitar explicarlas como ilustración o como mero apoyo de los textos. De hecho, se resisten a cualquier intento de organizarlas así. Interactúan con los versos de un modo dinámico, alterándolos, modificándolos o dándoles nuevos matices y significados. Ahí está, sin duda, su valor para Lorca, pues su sensibilidad plástica retiene de Nueva York la centralidad de la imagen visual en la Modernidad.

**Palabras clave:** García Lorca; *Poeta en Nueva York*; Publicación; Literatura y arte; Fotografía; Modernidad.

**Abstract:** When Lorca decided to publish *Poeta en Nueva York*, in 1936, he conceived the book as a dialogue between verbal images and visual images. The Mexican edition, however, had only four drawings and no photographs. This work wants to verify what is lost when the photographs are lost. Lorca left us enough evidence to reconstruct the original project that his murder cut off. Photographs are an essential part of this. It means a rejection of any explanation of the photos as illustrations or as simple support of the texts. In fact, they resist any intention to order them that

---

\* Este trabajo se ha realizado en el marco del grupo de investigación HISPANIA (G000208) de la Universidade da Coruña, subvencionado por la Xunta de Galicia (GPC-2015/028). Debo agradecer la invitación para respectivas estancias de investigación en el Institut d'Études Ibériques et Latino-Américaines, de Paris-Sorbonne, y en el Ibero-Amerikanisches Institut (Preussischer Kulturbesitz), de Berlín, entre marzo y junio de 2017, que me abrieron generosamente sus fondos.

way. They interact with words in a dynamic way, altering them, modifying them or giving them new nuances and meanings. That is, without doubt, the value that Lorca gave them, because his plastic sensibility discovered in New York the central place of visual images in Modernity.

**Keywords:** García Lorca; *Poeta en Nueva York*; Publication; Literature and Art; Photography; Modernity.

---

Si hay un libro en español que haya alimentado durante años la controversia sobre su génesis y su posible configuración final, ese es sin duda *Poeta en Nueva York*. Recuérdese que incluso su existencia unitaria, como un solo libro, fue cuestionada. La reciente aparición de los papeles entregados por Lorca al editor, en 1936, ha dejado bastantes cosas claras, al menos en lo que hace referencia a su fase final, cuando por fin el poeta había decidido dar curso a la publicación. Ese momento, y no cualquiera anterior, es el que interesa para este trabajo.

Según todos los testimonios, incluido el de su editor, José Bergamín, Lorca habría llegado a concebir el libro, tras muchas vueltas e incidencias, como un conjunto de textos poéticos acompañados de unos pocos dibujos y de un conjunto mucho mayor de fotografías tomadas de aquí y de allá. Al final, en su edición mexicana aparecerían solamente cuatro dibujos y ninguna foto. Eutimio Martín, que casi tortura al viejo Bergamín en su obcecación por confirmar sus propias hipótesis, dudaba incluso de que fuesen elección de Lorca aquellos cuatro dibujos (Martín, 1983: 94). Estando bajo sospecha, poco importaba que Bergamín le hubiese asegurado a García-Posada, como después a él mismo, que “la edición [de Séneca] lleva los dibujos que él quería” (García-Posada, 1982: 24). Lo cierto es que todo esto descansa sobre la palabra de Bergamín, pues no hay otra prueba documental. En el caso de las fotografías, aunque ya no las podamos conocer, tenemos al menos la certeza de que el propio poeta dejó la relación numerada de sus títulos o motivos entre los papeles entregados al editor. Pero antes de revisar esa lista, ajustemos algo las circunstancias en que se concibió su publicación.

Demos por sentado que Lorca, hacia 1936, concebía *Poeta en Nueva York* como un diálogo entre imágenes verbales e imágenes fotográficas. Todos los testimonios apuntan a ello, como se verá. Esta idea es central y a su exposición y explicación se dedica el presente trabajo. Sabemos con igual certeza que Bergamín, el editor, se resistía a incluir las fotos: “Federico tenía preparado un paquete de postales. Pero yo le dije que las

postales estropearían la edición. Y él aceptó.” (García-Posada, 1982: 24).<sup>1</sup> Esto casa mal con el testimonio de Rafael Sánchez Ventura, aquel amigo de Lorca que lo ayudó a rebuscar fotografías en la librería madrileña de Espasa-Calpe, poco antes de visitar el despacho de Bergamín, y cuyas palabras recogería Eutimio Martín en 1979:

[Federico] me refirió su intención de ilustrarlo con fotos y pensando en esto nos fuimos los dos a la librería Espasa Calpe para consultar libros de tema americano. Miramos juntos una media docena de libros y Lorca retuvo mentalmente varias ilustraciones fotográficas. No se me olvida una fotografía donde se veía a un negro que estaban quemando y que nos impresionó muchísimo a los dos. No compramos ningún libro y dejamos para otro día la selección definitiva. Ocurrió esto en 1936. Posiblemente en junio o julio de 1936. (Martín, 1983: 95)<sup>2</sup>

Si entiendo bien la secuencia temporal, es posible que Lorca hubiese aceptado el descarte de algunas de sus postales, pero la idea de ilustrar el libro con fotos continuaba viva en aquellos momentos finales. El hecho de dejar en la redacción de *Cruz y Raya* la relación de las fotos, como parte del conjunto de textos a publicar, expresa de forma clara su última voluntad respecto del libro. Ese conjunto de documentos constituye, de hecho, lo que se ha venido llamando el *original perdido* o el *manuscrito recuperado*. No dejaba de admitirlo entre líneas el propio Bergamín en su entrevista con García-Posada, que cito por la transcripción de Martín, aunque eludiese cualquier referencia a las fotografías bajo el señuelo de las postales:

El valor que tiene el texto de *Poeta en Nueva York* que me deja Federico es el de ser el que en esa fecha, antes de morir, deja Federico para la imprenta. El que haya variantes después no quiere decir nada. El que Federico hubiese podido modificarlo después, todo es posible. Lo único que tiene de valor es que es justamente el texto que él me deja para que, de

<sup>1</sup> Bergamín le insistiría a García-Posada: “Mis libros salían siempre a gusto de sus autores. [...] El texto lo quería hacer Federico con ilustraciones suyas que son las que están. La edición de Méjico es exactamente lo que Federico quiso. Lo único que yo discutí con él (y lo convencí) es que él quería poner fotografías de Nueva York de donde se había traído un montón de postales (algunas en color, muy bonitas). Yo le decía: “Pero, hombre, ¿no comprendes que si metemos estas fotografías con tus dibujos, va a quedar horrible?”. Y él se quedó muy convencido.” (García-Posada, 1982: 27-28)

<sup>2</sup> La versión que transmite Mario Hernández, a partir de sus propias conversaciones con Sánchez Ventura, concuerda en lo esencial (1990: 20).

acuerdo conmigo, yo lo haga. “Bueno –me dice– con las postales tú haces lo que quieras.” Y me deja el texto con los dibujos. (Martín, 1983: 28)

Le deja el texto, probablemente los dibujos y, como ahora podemos certificar, le ha dejado también una relación con los títulos de las fotos escogidas. Es cierto que no tenemos ninguna foto real, sobre papel, pero tampoco se ha conservado aquel sobre con postales de que hablaba Bergamín. En cualquier caso, aunque no dispongamos de aquellas concretas que él escogió o que, según todos los indicios, pensaba escoger, es posible reconstruirlas con bastante fidelidad, como iremos viendo. Hasta donde sé, solamente la edición de María Clementa Millán (1987) se ha acercado a tal diseño, aunque con una selección muy hipotética de fotografías que no respeta la cronología.<sup>3</sup>

Según el testimonio de Bergamín, las fotos escogidas por Lorca eran en buena parte postales turísticas (algunas “muy bonitas”), y solo en un par de casos, *collages* o fotomontajes. Por el testimonio de Sánchez Ventura y la lista del propio poeta sabemos que habría también un buen número de fotografías de índole documental, incluso periodística, que podían llegar a ser bastante crudas. Con estos datos y la referencia de los títulos, que es el documento más sólido que tenemos, es posible hacer una primera aproximación al diseño total que Lorca buscaba.

Ante todo, no procuraba hallar ilustraciones para el texto, si las entendemos como adorno del libro, sino de señalar contrastes muy marcados entre un plano y el otro. Las fotografías dialogan o incluso discuten con el texto, lo desmienten o lo desnudan. En varios casos, parecen no guardar relación con él. De una parte se enfrentaría el sesgo denunciador, directamente realista o periodístico de las fotografías con el clima imaginístico, visionario y el lenguaje estrictamente poético del libro, marcado por imágenes sorprendentes y nada fáciles. Parecido contraste se logra por el extremo opuesto, cuando el lenguaje poético más crudo se enfrenta a las imágenes pintorescas o banales de las postales turísticas. Estas tensiones son, sin duda, parte esencial de cuanto quiere expresar *Poeta en Nueva York* y casan bien con las declaraciones que el propio poeta haría, en cartas familiares y en entrevistas. Esto es importante para

---

<sup>3</sup> Millán confió la labor de documentación (“elaboración y búsqueda de las ilustraciones fotográficas”) a Patricia Aguirre y Fernando Muñoz (Millán, 1987: 17). Como después se señalará, Millán no pudo tener acceso en su momento al documento original en español donde se recogían los títulos, sino solo a la traducción inglesa de Humphries, “Translator’s Note” (Anderson, 2013: 128, n. 2).

entender lo que se analiza. Él se distancia en todo momento de la visión tópica de la ciudad que ya por entonces se prodigaba en el cine o las revistas ilustradas:

Es un poema. Y en él la visión es abstracta. Lo pintoresco está suprimido... Ni trenes, ni rascacielos, ni aeroplanos, ni agotadora circulación de venas urbanas. ¡Nada de eso! Apenas si cito el nombre y los lugares de la ciudad. (Pérez Ferrero, 1930: 371)

Revisemos entonces la lista mecanografiada de los dieciocho títulos de las fotografías, según la transcripción y orden del documento original, publicado por Andrew A. Anderson (2013: 128-129):

- (1) “Estatua de la Libertad.”
- (2) “Estudiantes bailando vestidos de mujer.”
- (3) “Negro quemado.”
- (4) “Negro de frac.”
- (5) “Wall Street.”
- (6) “Broadway 1830.”
- (7) “Multitud.”
- (8) “Desierto.”
- (9) “Máscaras africanas.”
- (10) “Fotomontaje de calle con sierpes y fieras.”
- (11) “Pinos y lago.”
- (12) “Foto rural americana.”
- (13) “Matadero.”
- (14) “Foto de la Bolsa.”
- (15) “Foto del Papa con plumas.”
- (16) “Fotomontaje de la cabeza de Walt Whitman con la barba llena de mariposas.”
- (17) “Foto de mar.”
- (18) “Paisaje de La Habana.”

Se puede discutir hasta qué punto el orden de la lista refleja una voluntad de organización en el libro o una correlación con tal o cual poema. Richard L. Predmore, quien acertó en su día al defender el carácter unitario del libro, optó por desechar la idea de establecer tales correlaciones (1985: 15).<sup>4</sup> Y aunque él se la achaca a Eutimio Martín, lo

---

<sup>4</sup> “Martín ha intentado relacionar, grosso modo, estas dieciocho fotos con los dieciocho poemas de la conferencia-recital. Como la tercera parte de las fotos son de carácter

cierto es que este también había renunciado a hacerlo (Martín, 1983: 98).<sup>5</sup> Quien se ha atrevido a hacerlo es Anderson, al publicar en 2013 los documentos originales. Aventura Anderson una distribución por secciones, aunque no siempre fundamentada (2013: 129-130). Por poner un ejemplo, la primera imagen, (10) “Estatua de la Libertad”, es incorporada sin argumentos al “frontispicio / sección I”, posiblemente por su valor icónico o por el simple hecho de ser la primera imagen que veía el viajero cuando llegaba al puerto de Nueva York. A la misma sección adscribe la segunda foto, aunque esta vez entre interrogaciones, (2) “Estudiantes bailando vestidos de mujer”. ¿Será por “Fábula y rueda de los tres amigos”? No lo sabemos. Desde luego, cualquiera sabe que hay un puñado de títulos referibles sin dificultad a poemas o versos concretos, en varios casos por el personaje o el espacio a que aluden: el negro de frac, Whitman o el Papa, el matadero o la Bolsa, La Habana... Mas frente al señuelo de títulos como “Multitud”, que nos conduce directamente a dos poemas de la tercera sección, al menos la mitad de los títulos son de muy dudosa adscripción. Por esta razón, si se tratase de insertarlos entre las páginas del libro, el único criterio incontrovertible sería el orden de la lista. Algo queda claro, con todo. Como antes señalaba, estas dificultades apoyan la idea de que Lorca no ha pretendido *ilustrar* tal o cual poema con fotografías, sino que estas tienen un valor semiótico propio, en buena medida a contrapelo o en conflicto formal, estético, con los textos.

Pero el mismo Anderson aporta un último elemento que escondían hasta ahora los materiales originales de la edición. Según su transcripción, todos los títulos anteriores, salvo en dos casos, van acompañados de diferentes signos en tinta cuya función no está nada clara (“Introducción”, 129 n. y lámina 16). Por poner un ejemplo, el (10) es el único con una X. El resto son círculos en forma de O y una especie de T volcada a la izquierda. Se trata, pues, de un sistema binario que lleva a pensar en la disyuntiva *cierto o falso*. ¿Qué podemos deducir de esto? Observando los signos y sus correspondencias, es imposible establecer correlación

---

ambiental general, éstas no pueden relacionarse seguramente con ningún poema; y el orden de las fotos no corresponde exactamente al de los poemas. Además, Martín se guía por el orden de las fotos solo cuando le conviene.” (1985: 15)

<sup>5</sup> “Renunciamos al intento de adscripción de cada una de las fotos a un texto preciso de Lorca debido a este doble carácter, general y particular, que nos ha parecido ver en el conjunto de las ilustraciones y porque no estamos seguros de que no haya dado el poeta la posibilidad de escoger entre varias para un mismo poema. Vid., por ejemplo, (9) y (10) que nos parecen convenir, ambas, a «Danza de la muerte»”. (Martín, 1983: 98)

temática entre marcas y fotos señaladas. Es más fácil pensar en algún intento de organización del material por un criterio aleatorio, como puede ser su viabilidad o accesibilidad. El hecho de que (2) esté corregido, según parece, con una T sobreimpuesta a la O original, permitiría pensar en cierto dinamismo. En cualquier caso, y esto debe ser resaltado cuando se trata de un proyecto de publicación, nos encontramos ante un documento de trabajo, no ante una mera lista de ilustraciones cerrada.

La cuestión, ahora, sería indagar la posibilidad de reconstruir ese corpus de la manera más fiel posible al autor, es decir, respetando la fecha límite de 1936 y procurando aquellos testimonios más fieles a lo que Lorca sugiere en la lista, o en su defecto, en los poemas.

Por supuesto, la indeterminación o la amplitud de buena parte de los títulos anteriores impiden optar por una foto dada. Pensemos en “Foto de mar”, o en “Paisaje de La Habana”, o en los cientos de postales posibles con la “Estatua de la Libertad”. Si esos títulos nos sugieren las postales mencionadas por Bergamín, aún podríamos añadirle alguna otra, como “Broadway 1830” o, posiblemente, “Wall Street”. Lo más fácil y lo más fiel al deseo del autor, según el testimonio citado de Bergamín, sería acudir a postales de aquel momento, “algunas en color, muy bonitas”. Más difícil es seguir a Anderson, quien ve probable que “los títulos que *no* empiezan con «Foto de» correspondan a tarjetas traídas de los Estados Unidos”. Esto choca con pies de foto como “Negro quemado” o “Matadero”. Anderson, a quien tanto deben los estudios lorquianos, coincide con Bergamín en sus reticencias a la hora de encajar las fotos en el proyecto de libro y, desde luego, no ve su fuerza potencial:

El aspecto de muchas de estas fotografías que más llama la atención es su carácter turístico, puesto que corresponden a las imágenes encontradas en las típicas tarjetas postales compradas durante la estancia en la ciudad estadounidense. [...] Si imaginamos estas ilustraciones en una edición de *Poeta en Nueva York*, no podría ser mayor el contraste entre lo literal y trillado de las imágenes y lo difícil, metafórico, simbólico y vanguardista del lenguaje de los poemas.” (Anderson, 2013: 130-131.)

Frente a Anderson, habría que confiar en el indudable instinto plástico y verbal del poeta para entender lo que está procurando. Como vengo insistiendo, al margen de que fotos como “Negro quemado” no encajen en la anterior descripción, como el mismo crítico reconoce después, son tales contrastes violentos lo que busca Lorca precisamente.

Los títulos anteriores, obviamente sin “Matadero” o “Negro quemado”, sugieren uno de los campos de la lista: lo que podríamos llamar el idilio americano. Hay aún más, incluso con posibles candidatas. Para “Foto rural americana”, podrían servir las fotos hechas durante su estancia en el lago Eden, en Vermont. De hecho, existe una fotografía caligrafiada a mano con el título “The Lake” en el álbum que Philip Cummings le regaló como recuerdo de su estancia en Eden Mills y que cuadra perfectamente con la titulada “Pino y lagos” (*Federico García Lorca*, 1998: 232). En ella se ve el lago a lo lejos, circundado por bosques espesos de coníferas a ambos lados y con una línea más fina en primer plano.

¿Y “Desierto”? Aquí ya desaparece cualquier rastro de idilio. Ningún desierto habría en Nueva York o en sus cercanías, y mucho menos en el septentrional Vermont. El desierto de Mojave o los paisajes de Nevada no se vislumbran en ningún momento del libro. Millán opta sin la menor duda por una lectura metafórica de uno de los poemas:

El contenido de esta ilustración hace referencia al quinto poema de la sección III, “Navidad en el Hudson”. En él se insiste reiteradamente en la soledad e infertilidad del poeta, que se encuentra “con las manos vacías” en un “cielo desierto” (Millán, 1987: 56).

Sin embargo, en contradicción aparente, la foto que aparece en su edición parece corresponder a las Montañas Rocosas. Posiblemente sea la elección más acertada, pues es dudoso que Lorca propusiese un título tan explícito para otros espacios, sean la ciudad desierta, el “cielo desierto” o incluso un solitario aparcamiento de coches. No caben muchas metáforas en un listado de fotos. La apelación al desierto como espacio topográfico real, aunque ajeno al orden urbano, confiere densidad visual al reiterado uso de la palabra “desierto” en el libro, tanto en función de sustantivo como de adjetivo: “desiertas oficinas”, “muerte desierta”, “azul desierto”, “cielo desierto”... No solo eso. También legítima, de nuevo mediante el contraste extremo, el desierto que anida, al igual que la jungla, en el corazón de la gran metrópolis.

La antítesis (solo aparente) de este título es “Multitud”, para la que hay evidentes ejemplos en el texto del libro, como han señalado cuantos se han acercado a él. Si hemos hablado de desiertos, no hará falta decir que la peor soledad se encuentra en medio del bullicio de las masas. A la hora de optar por una fotografía, tampoco hay mucha dificultad. Las que más opciones tienen son aquellas que ilustran las multitudes que abarrotaban



las playas de Coney Island, que Lorca conoció de cerca.<sup>6</sup> Pienso, por ejemplo, en un fotógrafo tan celebrado como Walker Evans y su serie sobre esta playa (ca. 1929), pero pudiera ser cualquier otra del período.<sup>7</sup> Excuso decir que el poema “Paisaje de la multitud que vomita (Anochecer de Coney Island)” da suficientes pistas, como la crítica no ha dejado de señalar.

Otros títulos permiten ajustar más el objetivo y ofrecen indicios muy evidentes del efecto que buscaba el poeta. Por ejemplo, la fotografía titulada “Negro quemado”, que tanto impresionó en 1936 a Sánchez Ventura, como hemos visto, apunta con gran probabilidad a las fotos del linchamiento de Will Brown, sucedido en el motín racista de 1919, en Omaha, y que a pesar de su dureza –o acaso por ella– han sido muy difundidas, hasta hoy. En la primera, un grupo compacto de gentes de piel blanca, entre quienes hay pulcros burgueses, trabajadores y hasta una remilgada dama, miran sonrientes a cámara mientras en el centro de la fotografía los últimos rescoldos siluetean el cuerpo carbonizado de Will Brown. En alguna otra, se observa a un niño sonriente mirando con curiosidad la trágica contorsión de la víctima entre las llamas.<sup>8</sup>

En la práctica, el mundo afroamericano y la comunidad gay protagonizan las lecturas directamente políticas, aquellas donde el carácter documental predomina. “Negro vestido de frac” era todavía “Negro vestido de etiqueta” en la edición de Millán, según la traducción literal de la edición neoyorkina. La palabra *frac* limita la extensión de la imagen a la prenda de máxima ceremonia, pero posiblemente debamos leerla en un sentido abierto, como *etiqueta*. El título, que en aquel momento tendría

---

<sup>6</sup> El 6 de julio de 1929 le escribe a sus padres que el domingo estuvo en Coney Island: “No os quiero decir la impresión de color y movimiento de la playa con racimos y piñas de veinte y treinta mil personas. [...] La muchedumbre lo llena todo con un rumor sudoroso de sal marina, muchedumbre de judíos, negros, japoneses, chinos, mulatos y rubicundos yanquis.” (García Lorca, 1997: 621)

<sup>7</sup> Una de las fotos de Evans en Coney Island (1929) podemos verla en el sitio del J. Paul Getty Museum: <https://goo.gl/CZTRRb>. Los enlaces en texto están simplificados. Pueden verse con su URL original en la bibliografía. Habida cuenta de las dificultades para ilustrar este artículo con todas las fotografías mencionadas, opto en cada caso por dar suficientes detalles para su búsqueda en Google o mediante cualquier otro buscador.

<sup>8</sup> Ambas fotos pueden verse en: <https://goo.gl/ZrgGqa> y <https://goo.gl/9dbwCE> (fecha de consulta: 01/02/2018). El segundo enlace amplía la información sobre los sucesos de 1919. Con todo, no faltan alternativas, desgraciadamente, como el linchamiento y quema de Jesse Washington, tres años antes, en 1916: <https://goo.gl/A7aNNF>.

para Lorca un sesgo probablemente paradójico, no puede corresponder a la magnífica foto del gran Weegee que aparece (recortada) en la edición de Millán, pues esta corresponde a 1940 y la fecha *ad quem* de que hablamos es 1936 (Millán, 1987: 126).<sup>9</sup>

En cualquier caso, los años 20 fueron el momento de explosión del jazz. Los músicos negros irrumpían en el *mainstream* y solían actuar vestidos de etiqueta. Es el caso del elegantísimo Duke Ellington, quien desde el Cotton Club, donde debutó en 1927, contribuyó a la explosión de creatividad de la llamada Harlem Renaissance (ca. 1920-1935) (Garber, 1991: 318) y nos dejó retratos que servirían perfectamente para este título lorquiano. O podría ser el caso del popular bailarín de *tap dance* Bill “Bojangles” Robinson. Era también muy popular en el mundo nocturno la enorme Gladys Bentley, estrella negra –y lesbiana– del club Clam House, quien cantaba vestida con un chaqué blanco y sombrero de copa (Garber, 1991: 324). Bien es cierto que la otra cara de la moneda eran los negros que actuaban como porteros, conserjes o camareros de clubs y hoteles, enfundados en trajes de ceremonia o en uniformes vagamente militares. Hasta ahí nos conduce el verso del “El rey de Harlem”, con su “gran rey prisionero con un traje de conserje” (García Lorca, 2013: 180). Las máscaras, tan frecuentes en sus dibujos –y no por casualidad–, tienen también cabida en las fotos, pero ahora son “Máscaras africanas”. Es decir, nos muestran una parte de la cultura originaria de los afroamericanos, con sus connotaciones de naturalidad, expresividad e ingenuidad frente al formalismo y mercantilismo del mundo blanco y, al mismo tiempo, resultan un signo de modernidad estética, paralela al cubismo, el jazz o el fox-trot.

La asociación que hacía antes entre el entorno gay y la comunidad afroamericana no es arbitraria. Harlem, en concreto, era uno de los barrios más excitantes y abiertos a la libre expresión de género:

If the Village was considered the city’s most infamous gay neighborhood by outsiders, many gay men themselves regarded Harlem as the most exciting center of gay life. In a segregated city, it was the only place where black gay men could congregate in commercial establishments, and they were centrally involved in many of the currents of Harlem culture, from the creative literary circles that constituted the Harlem Renaissance to the blues clubs and basement speakeasies where the poorest of Harlem’s residents

---

<sup>9</sup> Las fotografías de Weegee pueden verse en International Center of Photography (ICP): <https://goo.gl/27YcuS> (fecha de consulta: 17/08/2017).

gathered. African-Americans organized the largest annual communal event of New York's gay society, the Hamilton Lodge Ball, which attracted thousands of white as well as black participants and spectators. (Chauncey, 1994: 227-228)

La elección de la fotografía “Estudiantes bailando vestidos de mujer” se puede entender como muestra de los *drag balls*, o bailes de travestidos americanos, que se remontan en Nueva York al siglo XIX y hacia 1929 están en su máximo esplendor (Garber, 1991: 324-325; Chauncey, 1994: 278-280). No es difícil imaginar aquí una experiencia directa, en todo caso sorprendente para aquel joven granadino que jamás había salido de España y, del mismo modo, apenas había traspasado los límites de género impuestos. Cuanto señala Chauncey acerca de la potente escena gay de Nueva York antes de la segunda guerra mundial sirve perfectamente para nuestro caso: “Once men discovered the gay world, they knew they were not alone” (1994: 3). Aquellos bailes florecían cuando Lorca llegó allí, especialmente en Greenwich Village y Harlem, y aún alcanzarían mayor visibilidad a comienzos de los años 30, cuando el llamado Pansy Craze desembarcó en el centro de Manhattan.<sup>10</sup> Para su foto, Lorca pudo manejar bastantes alternativas a un hipotético documento neoyorkino, fuesen la serie parisina que realizó Brassai en 1932 sobre los “Bals des Invertis”, en la Magic-City de la capital francesa, o fotografías similares de la muy potente escena *queer* de Berlín.<sup>11</sup> Haber escogido estudiantes para el título de la foto y no una apelación más amplia sugiere que pensaba en alguna concreta y que, además, la ligaba a su experiencia en el entorno universitario de Columbia.

“Fotomontaje de la cabeza de Walt Whitman con la barba llena de mariposas” entraría de lleno en la misma temática gay. No hace falta decir que nos remite al poema-oda del libro, suficientemente estudiado, lo que

---

<sup>10</sup> “Gay men had been visible in the streets of New York and in some of its nightspots at least since the end of the nineteenth century. But in the Prohibition years of 1920-33, they acquired unprecedented prominence throughout the city, taking a central place in its culture. As a «pansy craze» swept through New York, they became the subject of newspaper headlines, Broadway dramas, films, and novels. The drag balls they organized attracted thousands of spectators, and the nightclubs where they performed became the most popular in the city. Visible gay life moved from the margins of the city—from the waterfront and the Bowery, Harlem, and Greenwich Village—into Times Square, the city's most prestigious cultural center.” (Chauncey 1994: 301)

<sup>11</sup> Una buena selección de esas fotos de Brassai puede verse en Pinterest bajo la búsqueda “Brassai Magic City”: <https://goo.gl/4jizJZ> (fecha de consulta: 01/02/2018)

excusa su desarrollo aquí, y más en concreto a los versos: “Ni un solo momento, viejo hermoso Walt Whitman, / he dejado de ver tu barba llena de mariposas” (2013: 267). Algo debe decirse, no obstante, de estas mariposas. En español coloquial, como es sabido, el término “mariposa” y sus derivados aluden a los rasgos o gestos afeminados de ciertos homosexuales. García-Posada, sin embargo, evita en su comentario cualquier referencia a la homosexualidad, algo habitual en él (1982: 143-144 n.). Sin duda, Lorca conocía la fotografía del propio Whitman, sentado, mientras contempla una mariposa al final de su brazo alzado, foto que había aparecido en el *Miami Herald* en 1883.<sup>12</sup> Es fácil que de ahí surgiese la imagen (La Guardia, 1978: 546). Con estos elementos, la fotografía o, mejor, el fotomontaje, quedaría en principio bien acotado.

Hay, con todo, una contradicción en esa imagen que no podemos obviar. Esa contradicción no es en absoluto ajena a cuantas se hallan en el mismo poema y que han sido señaladas en infinitas ocasiones (Sahuquillo, 2007: 25), al menos desde que Luis Cernuda las comentó.<sup>13</sup> Los “maricas” que el poema denuncia, equivalentes a los “fairies” americanos, están demasiado cerca del sentido coloquial de las “mariposas” que cubren la barba del, no obstante, “macho” Whitman y de su “hermosura viril”. Para entenderlo en sus justos términos, debemos considerar que el actual binarismo homo-heterosexuales solamente se consolida a partir de los años 40 del siglo pasado. Como Chauncey demuestra en el caso del Nueva York de la época, por entonces “a new dichotomous system of classification, based now on sexual object choice rather than gender status, had begun to supersede the old” (1994: 21). Quiere ello decir que para Lorca, inserto en los valores del momento, no serviría la simple ecuación gay o no gay, basada en el sexo de la persona deseada, sino otra ligada a la apariencia y los signos externos de género.

They might use queer to refer to any man who was not “normal,” but they usually applied terms such as *fairy*, *faggot*, and *queen* only to those men who

---

<sup>12</sup> La foto comentada puede verse, entre muchos otros sitios, en: <https://goo.gl/BCMVsk> (fecha de consulta: 01/02/2018)

<sup>13</sup> Escribía Luis Cernuda: “Acaso en la «Oda a Walt Whitman» esté el corazón mismo del libro, al menos en ella da voz el poeta a un sentimiento que era razón misma de su existencia y de su obra. Por eso puede lamentarse que dicho poema sea tan confuso, a pesar de su fuerza expresiva; pero el autor no quiso advertir que, asumiendo ahí una actitud contradictoria consigo mismo y con sus propias emociones, el poema resultaría contraproducente.” (Cernuda, 1975: 449)

dressed or behaved in what they considered to be a flamboyantly effeminate manner” (Chauncey, 1994: 16).

Lorca incorpora en su poema al *fairy*, quien junto al *faggot* o la *queen* corresponden a los *maricas*, *pájaros*, *jotos*, *sarasas*, etc., esto es, aquellos que asumen maneras afeminadas (“esclavos de la mujer”) y que aparecen lejos del gusto de Lorca por hombres bien definidos por sus rasgos masculinos, entre los que él se incluye sin duda.

No me resisto a transcribir aquí el testimonio clarificador que recogería Rivas Cherif de boca del propio Federico:

Lo que pasa, si es verdad lo que me dices, es que eres tan anormal como yo. Que lo soy en efecto. Porque solo hombres he conocido; y sabes que el invertido, el marica, me da risa, me divierte con su prurito mujeril de lavar, planchar y coser, de pintarse, de vestirse de faldas, de hablar con gestos y ademanes afeminados. Pero no me gusta. Y la normalidad no es ni lo tuyo de conocer solo a la mujer, ni lo mío. Lo normal es el amor sin límites. Porque el amor es más y mejor que la moral de un dogma, la moral católica; no hay quien me resigne a la sola postura de tener hijos. En lo mío, no hay tergiversación. Uno y otro son como son. Sin trueques. No hay quien mande, no hay quien domine, no hay sometimiento. No hay reparto de papeles. No hay sustitución ni remedo. No hay más que abandono y goce mutuo. Pero se necesitaría una verdadera revolución. Una nueva moral, una moral de libertad entera. Esa es la que pedía Walt Whitman. Y esa puede ser la libertad que proclame el Nuevo Mundo: el heterosexualismo en que vive América. Igual que el mundo antiguo. (Gibson, 1998: 396)

Sin duda está presente aquí la escisión normal-anormal, que puede trasladarse al término inglés *queer*, como Chauncey señalaba y como Lorca hace explícito, pero esta era (es) una línea muchísimo más leve que la férrea división futura entre heterosexual y homosexual. De hecho, Lorca demuestra querer borrar incluso esa división entre lo normal y lo anormal, para vivir su deseo libremente, pero esas mariposas de la fotografía lo complican todo. Incluso se le cuelan entre la barba viril de Walt Whitman.

“Broadway 1830” bien pudiera ser una postal idílica más, como las que vimos al principio. Sugiere la imagen nostálgica de un grabado antiguo, como los que podemos mirar en el sitio del Museum of the City

of New York.<sup>14</sup> Aquel Broadway, figurado en tantos grabados vetustos como espacio residencial, con edificios de dos o tres pisos sobre los que solo destaca la aguja de Trinity Church, con sus jinetes y sus *tilburies*, poco o nada tendría que ver con el de cien años más tarde.<sup>15</sup> Precisamente en esa iglesia, ya sumergida bajo altas torres en los años 20, desemboca Wall Street. La Bolsa, título de otra fotografía, está a una manzana solamente. Así entendemos mejor el sentido de la foto y del supuesto idilio a que nos convoca.<sup>16</sup> Como vamos comprobando, una vez más las imágenes contrastan idilio con horror. En ese entorno amable iba a medrar el monstruo que denuncia Lorca, la Nueva York voraz e inhumana, la del desarrollo capitalista descontrolado que el 29 de octubre de 1929 habría de producir el “martes negro”.<sup>17</sup> La multitud –título de una foto ya vista– agolpada y frenética ante las escaleras de la Bolsa neoyorkina, en imágenes periodísticas bien conocidas, sirve para los títulos “Wall Street” y “Foto de la Bolsa”, que no necesitarían mayor comentario.<sup>18</sup>

En dos casos Lorca indica que son fotomontajes, no sabemos si compuestos por él o, lo que es más probable, encargados a algún artista amigo. La técnica del fotomontaje está en pleno desarrollo por aquellos años, al menos desde que lo popularizaron los dadaístas. Sin ir más lejos, Alfonso Buñuel, hermano de Luis, y este mismo, habían practicado la técnica.<sup>19</sup> Recordemos ahora el ya citado “Fotomontaje de la cabeza de

---

<sup>14</sup> Véanse, por ejemplo, las imágenes que recoge el Museum of the City of New York: <https://goo.gl/wF1qwf>, o una vieja estampa como esta, publicada en 1831: <https://goo.gl/kcWQ9S> (consulta de ambos: 01/02/2018)

<sup>15</sup> Pueden verse fotografías históricas de la zona en: <https://goo.gl/qHzfFK> (fecha de consulta: 01/02/2018)

<sup>16</sup> No entiendo por qué Anderson sospecha una errata en la fecha y propone que Lorca quisiese en realidad “una foto de la «Gran Vía Blanca» en 1930” (“Introducción”, 130). Me cuidaré siempre de corregir al propio Lorca, salvo error flagrante.

<sup>17</sup> A comienzos de noviembre escribía a su familia que él había estado ante la Bolsa en el momento crítico: “Estos días he tenido el gusto de ver... (o el disgusto)... la catástrofe de la bolsa de New York. [...] Yo estuve más de siete horas entre la muchedumbre en los momentos del gran pánico financiero. No me podía retirar de allí.” (García Lorca 1997: 661)

<sup>18</sup> Pueden valernos las fotos recogidas en el sitio Getty Images: <https://goo.gl/AKsk59> (fecha de consulta: 01/02/2018)

<sup>19</sup> “Los fotomontajes de Man Ray, Moholy Nagy, Nicolás de Lecuona o Alfonso Buñuel debieron de constituir un punto de referencia para los intereses gráficos de Lorca” (Hernández, 1990: 20). A esos nombres podríamos sumar el de Adriano del Valle o, más cercano a Lorca, el de Benjamín Palencia, colaborador en *La Barraca*, que los publicaba en *Cruz y Raya*, dirigido precisamente por Bergamín.

Walt Whitman con la barba llena de mariposas”, que nos haría regresar al mundo *queer*. “Fotomontaje de calle con serpientes y fieras” vendría a unirse a las imágenes de denuncia anteriores y a poemas como “Ciudad sin sueño” o “Danza de la muerte”, en donde la fauna africana, iguanas, cocodrilos, caimanes, sustituyen el pintoresquismo urbano de coches o metros elevados.<sup>20</sup> De este modo, los versos incorporan de hecho la técnica del *collage*. ¿No está prefigurado el título de este último fotomontaje en los versos siguientes?:

Que ya las cobras silbarán por los últimos pisos.  
 Que ya las ortigas estremecerán patios y terrazas.  
 Que ya la Bolsa será una pirámide de musgo.  
 Que ya vendrán lianas después de los fusiles  
 y muy pronto, muy pronto, muy pronto.  
 ¡Ay Wall Street!

(García Lorca, 2013: 195-196)

El título “Foto del Papa con plumas”, claramente ligado al poema “Grito hacia Roma”, se incluye como fotomontaje en la edición de Millán (1987: 214). Se obvia así la clara especificación inicial “Foto de” y se manipula un viejo grabado del papa Nicolás V para colocarle un discreto tocado indio. Lo cierto es que, hasta donde yo he podido comprobar, no hay constancia de imágenes de Pío XI o de alguno de sus antecesores tocados con plumas, a la manera de los indios americanos. Habrá que esperar a la sociedad postmoderna para que los papas de Roma sucumban al *glamour* del espectáculo. Dado el tono anticlerical del poema, ¿tiene sentido esa imagen?<sup>21</sup> Puestos a hacer fotomontajes, las plumas también eran un elemento imprescindible en el mundo de las coristas, pero Lorca no es Dalí y esta salida no parece ni probable ni viable entonces.

Por todo ello, me inclino a pensar que no se trata de un fotomontaje, y refuerza la idea el hecho de que Lorca hable directamente de “foto”, sin alusión a otra técnica. Anderson (2013: 131) menciona una fotografía de Pío XI “donde aparece en un trono con grandes plumas de avestruz a cada

<sup>20</sup> En la edición de Millán (1987: 56) es aún “Fotomontaje de calle con serpientes y animales salvajes”, al estar traducido del inglés. El término original *sierpes*, que corresponde además a una calle principal de Sevilla, es utilizado hasta cinco veces en el libro, lo que liga aún más la lista a la mano de Lorca.

<sup>21</sup> La crítica ha venido asociando el poema al impacto que habría tenido en Lorca la firma del Pacto de Letrán entre Pío XI y Mussolini (Laffranque, 1967: 227; García-Posada, 1982: 78).

lado”. Parece atinado, mas no haría falta acudir a una fotografía concreta. La imagen del pontífice sentado en su silla gestatoria entre dos enormes abanicos de plumas de avestruz, los llamados *flabelos*, con que se hacía acompañar en las grandes ocasiones, era por supuesto habitual y lo seguiría siendo en el ceremonial vaticano. Es posible que bastase citar las plumas para que entonces cualquiera entendiese el contexto.<sup>22</sup> Y del mismo modo, cabría entender cierta ironía respecto a las plumas, término aquí marcado, pues entre otras cosas eran esenciales en el vodevil (y el Papa no debe bailar, nos recuerda el poema). Por otra parte, significan lujo y ostentación, lo cual habrá de escandalizar a los pobres del mundo, porque el hombre vestido de blanco “da la sangre del cordero al pico idiota del faisán” (García Lorca, 2013: 264).

“Matadero”, para terminar, es un título que tampoco entra en la categoría del fotomontaje, pero va ligado en muchos sentidos a “Fotomontaje de calle con sierpes y fieras” y a poemas como “Nueva York (Oficina y denuncia)” o “Danza de la muerte”. Ana Vives ha puesto en relación las referencias a animales sacrificados de “Oficina y denuncia” con las fotos de Weegee que “representan la brutalidad industrial a la cual han sido sometidos los animales” (2015: 198). Lástima que tales fotos sean de hacia 1940 y no pudieran ser vistas por Lorca. “Debajo de las sumas, un río de sangre tierna”, declara el poema, entre enumeraciones de las víctimas que el hambre monstruosa de la gran ciudad sacrifica en sus entrañas:

Todos los días se matan en Nueva York  
cuatro millones de patos,  
cinco millones de cerdos,  
dos mil palomas para el gusto de los agonizantes,  
un millón de vacas,  
un millón de corderos  
y dos millones de gallos,  
que dejan los cielos hechos añicos.  
(García Lorca, 2013: 251)

---

<sup>22</sup> Aunque sea como curiosidad, encuentro en el siguiente enlace recortes de prensa de 1890 que ilustran la visita al Papa León XIII, envuelto en sus correspondientes flabelos, del mismísimo Buffalo Bill, acompañado de indios convenientemente emplumados: <https://goo.gl/673YuC> (fecha de consulta: 01/02/2018)



Pero Lorca tenía ese escenario muy cerca, en Manhattan. Sin duda, pensaría en el Meatpacking District, todo un barrio entre Hudson Street y el río Hudson, consagrado entonces a satisfacer la voracidad carnívora de la metrópolis. Lorca también pudo tener presente la novela de Upton Sinclair *The Jungle* (1905), que había denunciado las condiciones de los mataderos y de sus trabajadores en el Chicago de comienzos de siglo. La novela, que adquirió proporciones de *best-seller* —y durante mucho tiempo—, había sido traducida al español ya en 1907 y en 1914 dio lugar a un filme mudo, hoy perdido. Por alejado que pueda parecernos de la sensibilidad lorquiana, el tema era actual en la mente de muchas personas, como vuelve a serlo para nuestra sensibilidad actual. En fin, si respetamos el orden de la lista de fotografías, la de “Matadero” se situaría de manera abrupta tras la idílica “Foto rural americana” y como introducción a “Foto de la Bolsa”.

\* \* \*

Como se habrá observado, en las páginas anteriores no he pretendido abundar en el comentario o discusión del texto de *Poeta en Nueva York*, que ha merecido innumerables aproximaciones desde todos los ángulos, lenguas y metodologías. Las correspondencias con tal o cual verso fueron señaladas cuando esa relación servía para iluminar mejor la fotografía, y no al revés. Del mismo modo, se ha podido observar cómo ese corpus de imágenes entrevistas delimitan varios campos que coinciden o coliden con los de los poemas: el idilio americano, la ciudad matadero, la brutalidad capitalista, las minorías de negros y gays o la religión aliada de la explotación. Desde luego, estamos muy lejos de las postales “muy bonitas” de que hablaba Bergamín.

Con todo ello, he procurado acercarme al proyecto original del libro que, como quisiera haber demostrado, incluye las fotografías como parte esencial. Del mismo modo, he huido de la tentación de explicarlas como ilustración o mero apoyo de los textos. De hecho, resisten cualquier intento de organizarlas de ese modo. Interactúan con los versos de un modo dinámico, alterando, modificando o matizando su significado. Ahí está, sin duda, el valor que Lorca les da, pues la sensibilidad plástica de Lorca, como aún veremos, retiene del mundo moderno que representa Nueva York la centralidad de la imagen visual.

De este modo, la luz de las fotografías, a poco que la convoquemos, es aún capaz de iluminar con matices nuevos el libro. Podemos ignorar su

perfil exacto, sus posibles detalles, sus autores, pero el hilo que nos dejó Lorca en esa lista no solamente permite la reconstrucción hipotética de las imágenes, sino también la incidencia que tienen los motivos y temas apuntados. La secuencia visual, con sus contrastes y sus aparentes arbitrariedades, va construyendo un relato paralelo donde anidan espacios, sensaciones, atmósferas, certezas que non son de nadie más sino del poeta.

Hay otro factor de primerísima importancia. Como acabo de señalar, García Lorca descubre en Nueva York toda la fuerza de ese elemento clave de la modernidad que son las imágenes visuales, sean las del cine, sean las de la fotografía. Ellas lo invaden todo: las calles con los grandes anuncios, la noche con los destellos luminosos de Broadway, el cine que nos absorbe y se infiltra en nuestras pupilas hasta modificar nuestro vestir y nuestro comportamiento, la prensa ilustrada, los aviones con sus mensajes alados... Tampoco es casual que su llegada a Nueva York coincida con el estreno, solo una semana antes, de *Un chien andalou*, que será una espina más en su particular infierno urbano. Cuando marcha de allí, también él habrá escrito un guión cinematográfico, el *Viaje a la luna*, que como ha señalado Antonio Monegal, su último editor, es a la vez “el lugar privilegiado de varios cruces y encuentros: concurren en él la poesía, el cine y el dibujo” (Monegal, 1994: 11).<sup>23</sup>

Por tanto, se puede afirmar que para Lorca las fotografías, al envolver el texto, eran parte esencial de su lectura y una baza segura para asentar su modernidad. En el mismo año 1929, Salvador Dalí, que hasta sus recientes desencuentros había sido para él tanto el crítico más duro como un claro referente de la modernidad, proclamaba la fotografía, en *Gasetta de les Arts*, como “el vehículo más seguro de la poesía”:

A més de l'enorme rigor, per una banda a què la dada fotogràfica sotmet el nostre esperit, aquest és encara, i ESSENCIALMENT, EL VEHICLE MÉS SEGUR DE LA POESIA i el procés més àgil per a la captació de les més delicades òsmosis que s'estableixen entre la realitat y la superrealitat. (Dalí, 1995: 152)

---

<sup>23</sup> “Así este *Viaje a la luna* es el lugar privilegiado de varios cruces y encuentros: concurren en él la poesía, el cine y el dibujo, y esta correspondencia entre las artes que se da dentro de la propia producción de Lorca refleja también emblemáticamente los intercambios –y rivalidades– entre tres amigos, Lorca, Dalí y Buñuel, que estaban en aquellos años explorando, cada uno a su modo, los límites de lo posible para la poesía. Un viaje por la intersección entre tres artes en el que se cruzan las obras de los tres artistas, ¿qué más se puede pedir a tan pocas páginas?” (Monegal 1994: 11)

También por eso sería moderno *Poeta en Nueva York*. Pero atención, no se cuestiona aquí la suficiencia de los poemas para existir con sentido pleno. No se trata de eso. Se trata de ese algo más que se pierde cuando faltan las fotografías. Su presencia junto al texto modifica sutilmente nuestra lectura y, sin alterarla en lo sustancial, la enriquece y la carga de nuevos matices, de blancos y grises no pensados, de contrastes entre lo imaginativo y lo documental, entre la denuncia brutal y el lirismo, entre lo banal y lo singular, entre lo decible y lo indecible, como señalé al principio. Lorca no pudo verlo publicado. La crueldad del fascismo, monstruo agazapado tras tanta modernidad, se lo impidió. Ha habido luego, en nuestro tiempo, algún intento de recrear el libro con fotografías actuales, como ha habido quien se ha atrevido a llevar al cine el guion de *Viaje a la luna*.<sup>24</sup> Son bellos intentos, pero condenados al pastiche o a ser simple invención. Solamente con imágenes de aquel tiempo, las que él hubiese escogido con mayor probabilidad, lograríamos aproximarnos al impulso original, a ese más allá del libro que Lorca hubiese deseado ver.

#### BIBLIOGRAFÍA

Anderson, Andrew A. (2013), “Introducción” a García Lorca (2013), pp. 7-153.

Brassai (Gyula Halász) (1932), selección de fotografías de la serie *Le bal des invertis au Magic-City*, en *Pinterest*: [https://www.pinterest.es/search/pins/?q=brassai%20magic%20city&rs=typed&term\\_meta\[\]=brassai%7Ctyped&term\\_meta\[\]=magic%7Ctyped&term\\_meta\[\]=city%7Ctyped](https://www.pinterest.es/search/pins/?q=brassai%20magic%20city&rs=typed&term_meta[]=brassai%7Ctyped&term_meta[]=magic%7Ctyped&term_meta[]=city%7Ctyped) (fecha de consulta: 01/02/2018)

Cernuda, Luis (1975), “Estudios sobre poesía española contemporánea (1957)”, en *Prosa completa*, Barcelona, Barral Editores, pp. 291-483.

Chauncey, George (1994), *Gay New York: Gender, Urban Culture, and the Making of the Gay Male World, 1890-1940*, Nueva York, Basic Books.

<sup>24</sup> El pintor Frederic Amat, en 1998, llevó a imágenes cinematográficas el guion de Lorca, que había aparecido en 1989. Uno de los intentos más hermosos de plasmar la Nueva York del libro en fotografías contemporáneas fue la de Oriol Maspons y Julio Ubiña (1998).

- Dakin, J. H. (dibujante) y Barnard & Dick (grabadores) (1831), “View north up Broadway from Bowling Green” [fotografías de grabados], en *Wikimedia*: <https://goo.gl/czujUP> (fecha de consulta: 01/02/2018)
- Dalí, Salvador (1995), *L'alliberament dels dits. Obra catalana completa*, ed. Fèlix Fanés, Barcelona, Quaderns Crema.
- Enoch, Nick, y Mark Prigg (2016), “Ye Olde Street View: Amazing Google map shows 40,000 vintage photos of New York... so what did YOUR neighborhood look like?”, en *Daily Mail* (13 de julio de 2016): <https://goo.gl/KjZ5wn> (fecha de consulta: 01/02/2018)
- Evans, Walker (1929), “Coney Island Beach” [fotografía], en *The J. Paul Getty Museum*: <https://goo.gl/uv11sF> (fecha de consulta: 30/01/2018).
- Federico García Lorca (1898-1936). [Catálogo de la exposición del centenario.]* (1998), Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía / Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona / Diputación de Granada, 1998.
- Garber, Eric (1991). “A Spectacle in Color: The Lesbian and Gay Subculture of Jazz Age Harlem”, en Martin Bauml Duberman, Martha Vicinus y George Chauncey Jr., eds., *Hidden from History. Reclaiming the Gay and Lesbian Past*, Londres, Penguin Books, pp. 318-331.
- García Lorca, Federico (1987), *Poeta en Nueva York*, ed. María Clementa Millán, Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas).
- García Lorca, Federico (1990), *Poeta en Nueva York y otras hojas y poemas (Manuscritos neoyorkinos)*, edición, transcripción y notas de Mario Hernández, Madrid, Grupo Tabacalera y Fundación García Lorca.
- García Lorca, Federico (1997), *Epistolario completo*, ed. de Andrew A. Anderson y Christopher Maurer, Madrid, Cátedra.

García Lorca, Federico (1998), *Poeta en Nueva York*, con fotografías de Oriol Maspons y Julio Ubiña, Barcelona, Lumen.

García Lorca, Federico (2013), *Poeta en Nueva York*, primera edición del original fijada y anotada por Andrew A. Anderson, Barcelona, Galaxia Gutenberg.

García-Posada, Miguel (1982), *Lorca: interpretación de "Poeta en Nueva York"*, Madrid, Akal.

Getty Images, *Wall Street Crash Of 1929*: <https://goo.gl/ykKaQs> (fecha de consulta: 01/02/2018)

Gibson, Ian (1998), *Federico García Lorca, 2. De Nueva York a Fuente Grande (1929-1936)*, Barcelona, Crítica.

Hernández, Mario (1990), "Introducción" a García Lorca (1990), pp. 11-35.

Jmgalonso (2016), "Liturgia papal. Curiosidades vaticanas" (4 de enero de 2016), en *Ceremonia y rúbrica de la Iglesia española (C & R)*: <http://liturgia.mforos.com/1714978/11622264-cajon-de-sastre/>

Laffranque, Marie (1967), *Les idées esthétiques de Federico García Lorca*, París, Centre de Recherches Hispaniques.

Laguardia, Gari (1978), "The Butterflies in Walt Whitman's Beard: Lorca's Naming of Whitman", *Neophilologus*, 62:4, pp. 540-554.

Martín, Eutimio (ed.) (1983), *Poeta en Nueva York: Tierra y luna*, Barcelona, Ariel.

Maspons, Oriol, y Julio Ubiña (1998), fotografías, en García Lorca (1998).

Millán, María Clementa (1987), "Introducción" a García Lorca (1987), pp. 11-105.

Monegal, Antonio (ed.) (1994), Federico García Lorca, *Viaje a la luna (Guion cinematográfico)*, Valencia, Pre-Textos.

- Museum of the City of New York, imágenes de Broadway hacia 1830 [fotografías de grabados]: <https://goo.gl/t6Dhqq> (fecha de consulta: 01/02/2018)
- Pérez Ferrero, Miguel (1930), “Voces de desembarque. Veinte minutos de paseo con Federico García Lorca”, *Heraldo de Madrid*, 9/10/1930. Recogido en Federico García Lorca, *Obras completas III. Prosa*, ed. Miguel García-Posada, Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 1997, pp. 368-373.
- Predmore, Richard L. (1985), *Los poemas neoyorkinos de Federico García Lorca*, Madrid, Taurus.
- “Racial Tensions in Omaha. A Horrible Lynching”, en *Nebraska Studies* (n.d.): <https://goo.gl/gvceQ7> (fecha de consulta: 30/01/2018)
- Sahuquillo, Ángel (2007), *Federico García Lorca and the Culture of Male Homosexuality*, Jefferson, N. C., McFarland.
- Showalter, Allan (2016), “Walt Whitman’s Fraudulent Butterfly”: <https://allanshowalter.com/2016/07/21/walt-whitmans-fraudulent-butterfly/> (fecha de consulta: 01/02/2018)
- Vives, Ana (2015), *Identidad en tiempos de vanguardia. Narcisismo, genio y violencia en la obra de Salvador Dalí y Federico García Lorca*, Berna, Peter Lang.
- Weegee, “Weegee Archives. Selections”, en *International Center of Photography (ICP)*: <https://goo.gl/2Rndg9> (fecha de consulta: 31/01/2017).
- Wikiwand, “Omaha race riot of 1919” [fotografía]: <https://goo.gl/ji3gJV> (fecha de consulta: 30/01/2018) y “Lynching of Jesse Washington”: <https://goo.gl/rqiVZ2> (fecha de consulta: 24/05/2018).